

NUNC COGNOSCO EX PARTE



THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY

*La filosofía del amor
en la literatura española 1480-1680*



Cabría pensar automáticamente que el grabado, del estilo del Renacimiento italiano, representa a Venus emergiendo de un mar espumoso, con Cupido observando atentamente por encima del hombro derecho de ella. Pero en realidad las olas son el tronco de un árbol, y el «Cupido» es la cabeza de una serpiente, pues de hecho estamos ante una Eva. Esta tabla grabada forma parte de una silla del coro de la Catedral Primada de Toledo, y su autor es Alonso Berruguete (circa 1490-1561). La yuxtaposición o confluencia de lo sagrado y lo profano constituye el tema fundamental de la presente obra.

Alexander A. Parker

*La filosofía del amor
en la literatura española,
1480-1680*

From University of Chicago

CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

6066 .8363 1986

Título original de la obra:
The philosophy of love in Spanish literature
1480-1680
Traducción de Javier Franco

© Edinburgh University Press, Edinburgh, Scotland
Ediciones Cátedra, S. A., 1986
Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 Madrid
Depósito legal: M. 29.826-1986
ISBN: 84-376-0616-0
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. A. - Fuenlabrada (Madrid)

Índice

PREFACIO DEL AUTOR	9
PREFACIO DEL EDITOR	13
ABREVIATURAS	14
INTRODUCCIÓN	15

UNO

EL LENGUAJE RELIGIOSO DEL AMOR HUMANO	25
El amor cortés. La poesía del amor cortés en Castilla. La religión del amor. <i>Cárcel de amor</i> . Juan del Encina. <i>Amadís de Gaula</i> . Gil Vicente. <i>La Celestina</i> . Apéndice.	

DOS

AMOR IDEAL Y NEOPLATONISMO	61
Neoplatonismo. Garcilaso. <i>Canción cuarta</i> . <i>Canción primera</i> . <i>Égloga segunda</i> . <i>Égloga primera</i> . <i>Égloga tercera</i> . Fernando de Herrera. Francisco de Aldana.	

TRES

EL LENGUAJE HUMANO DEL AMOR DIVINO	93
El amor ideal y la mística. Mística. Amor cortés y mística. San Juan de la Cruz. Amor divino y amor humano. Un lenguaje simbólico. Poemas y comentarios. <i>Noche oscura</i> . <i>Cántico espiritual</i> .	

CUATRO

AMOR IDEAL Y REALIDAD HUMANA	127
Neoplatonismo. La novela pastoril. La Contrarreforma. <i>La perfecta casada</i> . <i>La conversión de la Magdalena</i> . Cervantes. <i>Don Quijote</i> . <i>La Galatea</i> . <i>La ilustre fregona</i> . <i>Persiles y Sigismunda</i> . Lope de Vega. La poesía lírica. <i>La Dorotea</i> . <i>La comedia nueva</i> . Tirso de Molina. Góngora.	

CINCO

EL AMOR IDEAL Y LA FILOSOFÍA DE LA DESILUSIÓN	175
Neoestoicismo. Quevedo. Calderón. <i>Ni amor se libra de amor.</i>	
Violencia y encarcelamiento. <i>La hija del aire. Eco y Narciso.</i>	
<i>El monstruo de los jardines. Apolo y Climene. El hijo del sol,</i>	
<i>Faetón. Conclusión.</i>	

Prefacio del autor

El presente libro tiene su origen en parte del capítulo sobre España que constituyó mi contribución a *The Age of Renaissance*, editado por Denys Hay (Londres, 1967). Su gestación comenzó en una conferencia que tuvo lugar en 1968 en los Institutos Románicos de la Universidad de Gotinga y la Universidad Libre de Berlín. La temática de dicha conferencia ha sido ampliada en los capítulos uno, dos y tres. El año siguiente leí un artículo en la Universidad de Indiana centrado en la poesía amorosa de Quevedo, el cual constituyó el germen del capítulo cinco. Cuando fui invitado en 1973 a impartir un breve ciclo de tres conferencias públicas en la Universidad de Minnesota, decidí realizarlo sobre «La filosofía del amor en la literatura española de la Edad de Oro», para lo cual añadí material nuevo al cuerpo central constituido por las dos conferencias anteriores. La invitación me fue cursada por la recomendación del profesor Anthony Zahareas, en aquel tiempo Director del Departamento de Español y Portugués. A él y a su esposa he dedicado este libro en gratitud por su invitación y hospitalidad, así como en reconocimiento de una larga y cálida amistad.

El profesor Zahareas interesó a la editorial de la Universidad de Minnesota en las conferencias, y me fue efectuada una oferta para publicarlas tal como habían sido impartidas. Tras algunas dudas, decidí que no podía de ningún modo publicar una monografía tan breve sobre un tema tan extenso; mi contrapropuesta fue una ampliación. Esperaba escribir el libro tras mi retiro en 1978, pero la tarea bibliográfica requerida me suponía un duro obstáculo. Ello acabó en cualquier caso siendo imposible casi inmediatamente a causa del progresivo y constante deterioro de mi vista, que me dejó imposibilitado para leer o escribir. En aquel

momento parecía que lo único posible era abandonar el proyecto o volver a la monografía original compuesta por las tres conferencias.

Hubo dos acontecimientos que me persuadieron de lo contrario. El primero fue el generoso ofrecimiento del Doctor Terence O'Reilly, del University College de Cork, de editar mi manuscrito para su publicación y preparar la bibliografía y las notas. El segundo hecho que me hizo retomar el libro fueron los ánimos que me dio mi esposa, Frances. A estos ánimos, y a su ayuda en primer término leyendo y escribiendo para mí, debo más de lo que cabría expresar, especialmente puesto que pronto cayó víctima de una larga y lenta enfermedad.

Le sugerí una coautoría al Doctor O'Reilly, pero se negó a aceptarla. Su nombre aparece, sin embargo, junto al mío bajo el título, porque el libro es en realidad fruto de una colaboración, sin la cual nunca podría haber aparecido. Todas las opiniones expresadas son mías y no se debería pensar que el Doctor O'Reilly las comparta necesariamente.

La labor de «escribir» el presente libro me exigió adaptarme a un método de trabajo completamente nuevo, yendo de lo oído a lo hablado en lugar de pasar de lo visto a lo escrito. Mi hermana, Adelaide Burns, descifró mis notas y las dictó en cintas. Al depender de la amabilidad de familiares y amigos no podía hacer que me leyeran toda la literatura secundaria que no había estudiado previamente. Sólo me pudieron ser leídas las contribuciones más importantes al tema desde que me falló la vista. Fue necesario, sin embargo, releer parte de la literatura, y gran parte de ella me fue grabada en cintas magnetofónicas. Dicté las páginas que siguen basándome en dichas cintas.

Le debo por lo tanto mi reconocimiento y gratitud a muchos ayudantes. Además de grabarme mis notas, Adelaide Burns escribió a mi dictado parte de este libro, al igual que lo hizo mi esposa. La mayor parte del dictado fue hecha, sin embargo, por mi amigo y vecino, Denis Aliaga-Kelly, que ha renunciado a numerosas horas de su ocio de jubilado. Su paciencia ante mis dudas, cambios de idea y otras alteraciones va más allá de cualquier elogio. También me leyó en español. Los libros y los artículos en francés y alemán me fueron leídos por William Cunningham, que también acudió a algunas bibliotecas a consultar libros en mi beneficio. Francisco García Sarriá fue el que pidió los libros por

mí; además me ha leído en español y me ha concedido su consejo en muchos sentidos. María Carmen Zamora del University College de Cork merece una mención especial entre los ayudantes. Me grabó con una dicción inmaculada las comedias de Calderón que analizo aquí. Vaya por tanto para ella una palabra especial de agradecimiento.

La ayuda de Ann Mackenzie de la Universidad de Liverpool ha sido igualmente inapreciable. Me ha mantenido informado de todas las publicaciones nuevas y me ha suministrado generosamente material fotocopiado. El Doctor D. W. Cruickshank del University College de Dublín accedió amablemente a leer mi capítulo sobre Calderón y le agradezco sus comentarios y consejos. Mi editor lo hace igualmente. Hay partes del libro que fueron sometidas a la consideración de los profesores Patrick Gallagher e Ian Macpherson, y estoy agradecido por las sugerencias que me hicieron y que acepté.

Las dificultades con las que he trabajado al «estudiar» el material y al pasar el resultado a «escrito» significan que pueden haber permanecido muchas carencias que a mi editor no le haya sido posible erradicar. Pediría especialmente la indulgencia de mis lectores por el hecho de que este libro no llega a cumplir con la totalidad de las exigencias académicas al no estar basado en toda la obra crítica realizada sobre el campo de estudio. Con todo espero que pueda servir como guía para una mayor comprensión de la Edad de Oro de la literatura española. Dicha literatura es mejor conocida por los no hispanistas de lo que lo era hace cincuenta años. **Me gustaría pensar que este libro puede ayudar a indicar a los estudiantes de otras literaturas lo que España puede ofrecer en ese terreno concreto.** Sería por supuesto imposible expresar un agradecimiento adecuado a mi editor, del mismo modo que me es imposible conocer en todo su alcance las dificultades que le he causado inadvertidamente por mi método de redacción. Le debo una última palabra de agradecimiento a la señora Elaine Edgar por mecanografiar todo el manuscrito.

No estaría fuera de lugar expresar mi gratitud aquí por la concesión de una beca de la Fundación John Simon Guggenheim Memorial de Nueva York poco antes de mi retiro. Se me concedió para un proyecto que presenté sobre «La mentalidad y el arte de Calderón» que pretendía ser una nueva formulación de mis ideas sobre este autor formadas a lo largo de un periodo de muchos

años. Ello no será ya posible tal como esperaba en un principio, pero, si Dios quiere, podré ser capaz de sacar adelante partes de la formulación que tenía en mente. El último capítulo es una de ellas, y agradezco a la fundación la ayuda que me prestaron generosamente.

A Archie Turnbull, secretario de la editorial de la Universidad de Edimburgo, le debo mis disculpas junto con mi agradecimiento. Cuando se planteó la cuestión de publicar las tres conferencias originales, aceptó la cooperación con la editorial de la Universidad de Minnesota para el mercado no americano, y dijo que estaba dispuesto a esperar mi ampliación. Le doy mis más sinceras gracias por aceptar la publicación con tanto retraso frente a la fecha esperada.

A.A. Parker

Edimburgo, enero 1984

Prefacio del editor

Deseo expresar mi agradecimiento al Doctor D. W. Cruickshank, que leyó la versión mecanografiada del presente libro con un meticuloso cuidado y realizó muchas valiosas sugerencias, a Bernard Bentley, Stephen Boyd, George Every, al profesor Patrick Gallagher, al Doctor Bernard Hamilton, al profesor Ian Macpherson, y a Jane Tiller, que me aconsejaron sobre algunas partes concretas; al Decano y a la Facultad de Letras del University College de Cork, que me concedieron una beca para los gastos; a mi hermana, Mary St Clair, que comenzó amablemente la tarea mecanográfica, y a Ursula Burke que la completó; a fray Jock Dalrymple y a fray Tom O'Riordam; al profesor A. I. Watson; al profesor Terence Folley, del University College de Cork, que me animó en todas las etapas; a mi esposa, Jennifer, por su ayuda y apoyo constantes.

T. O'Reilly

Cork, abril 1984

Abreviaturas

BBMP	<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.</i>
BHS	<i>Bulletin of Hispanic Studies.</i>
BSS	<i>Bulletin of Spanish Studies.</i>
DS	<i>Dictionnaire de Spiritualité.</i>
Fi	<i>Filología.</i>
FMLS	<i>Forum of Modern Language Studies.</i>
FS	<i>French Studies.</i>
HR	<i>Hispanic Review.</i>
KRQ	<i>Kentucky Romance Quaterly.</i>
MLN	<i>Modern Language Notes.</i>
MLR	<i>Modern Language Review.</i>
PMLA	<i>Publications of the Modern Language Association of America.</i>
Ps R	<i>Psychoanalytic Review.</i>
RCEH	<i>Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.</i>
RFE	<i>Revista de Filología Española.</i>
RH	<i>Revue Hispanique.</i>
RLC	<i>Revue de Littérature Comparée.</i>
RPh	<i>Romance Philology.</i>

Introducción

El título de este libro habrá de parecer pretencioso. En estos tiempos muchos filósofos se sorprenderán ante la sugerencia de que la filosofía cuente con cualquier conexión importante con la literatura. Y las más recientes teorías de la literatura se negarían a aceptar que ésta tuviera ninguna conexión significativa con la filosofía tal como se entiende tradicionalmente.

La fragmentación de disciplinas en el mundo moderno nos ha conducido a un laberinto aparentemente caótico en el que las ciencias sociales y las físicas parecen estar reñidas. La necesidad de encontrar principios unificadores, de buscar la unidad a través de la multiplicidad, ha dado lugar al estructuralismo, una metodología que se puede aplicar tanto al análisis del pensamiento y conducta del hombre como a la organización del universo material. Se puede así considerar que las leyes del pensamiento son las mismas que rigen la física y la sociedad humana. «La época en que vivimos está caracterizada por la tendencia existente en todas las disciplinas científicas a sustituir el atomismo por el estructuralismo y el individualismo por el universalismo (en el sentido filosófico de estos términos)»¹. En lingüística se sostiene que «todos los hombres comparten una predisposición innata a organizar sus posibilidades en cierta forma. Por lo tanto, todos los hombres participan del conocimiento de una "gramática universal" que los capacita a todos para aprender su propio idioma de modo creativo, generando nuevas frases gramaticales que cumplan los fines comunicativos de cada uno»². Y en la crítica lite-

¹ N. S. Trübetzkoy, citado por Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven, 1974, pág. 6.

² Scholes, pág. 4.

raria el formalismo ha tratado de aislar los principios formales que rigen las estructuras del lenguaje y las formas literarias. Este tipo de crítica literaria se aviene bien con la filosofía anglosajona contemporánea, la cual, si se me permite la generalización, se ocupa fundamentalmente del significado de enunciados organizados en oraciones. La lingüística, que analiza la estructura del lenguaje en relación con las formas de comunicación, es el terreno común.

Un elemento esencial para la crítica literaria estructuralista es **la aseveración**, exigida por las antedichas premisas, de que el contenido intelectual le es irrelevante a la estructura literaria y, de que los valores (estéticos, filosóficos, morales) le son aún más indiferentes porque no cabe ceñirlos a leyes objetivas sino tan sólo a juicios subjetivos. Eso, a mi parecer, es literatura privada de corazón y mente. Si fuese indiscutible, este libro no podría jamás haber sido escrito de una forma ni remotamente parecida a la que presenta. El estructuralismo como metodología ha ofrecido resultados fascinantes en la esfera de la organización del lenguaje y la literatura como «gramática», pero hasta ahora, en tanto que rechaza los puntos de partida humanistas tradicionales considerándolos innecesarios o inválidos, entra en otro campo, en el que todo lo que abrazan las concepciones tradicionales (por muy anacrónicas que sean) de la belleza, la verdad y el bien se ve gravemente restringido, y en el que la idea de valor en concreto se hace enormemente materialista. Es obvia la razón por la que la filosofía marxista les ha resultado atractiva a los estructuralistas, a pesar de lo que otros consideran limitaciones impuestas por su materialismo y su determinismo económico.

Estas modernas teorías repudian, efectivamente, las concepciones tradicionales de la filosofía y la literatura que tuvieron comienzo en nuestra civilización occidental con la Antigua Grecia y que han prevalecido hasta hace bien poco. El ideal de una educación liberal comenzaba con el estudio del latín y el griego y se ampliaba con el estudio de textos «clásicos» en otros idiomas, incluso cuando las disciplinas educativas se extendieron más con la historia, las matemáticas y la ciencia con todos sus multitudinarios descendientes. El objetivo universal de la educación era enseñar a los jóvenes a leer, a escribir y a pensar. En la actualidad no parece exagerado decir que la educación infantil se fija como meta el dominio de las computadoras, y se podría concebir que

la unificación de las Ciencias y las Letras que parece teóricamente prevista convertiría el mundo del pensamiento y el aprendizaje humanos en un enorme programa de computadora. El peligro de la «deshumanización» potencial de nuestra mente y sensibilidad es algo que se viene temiendo desde hace algún tiempo.

Este libro no siente vergüenza de pertenecer a la tradición de los estudios humanistas. Sostiene la creencia de que el estudio de las ideas en el lenguaje y en la literatura, junto con el de la respuesta a los sentimientos y las emociones en la literatura, son el medio que conduce a una comprensión de la vida humana tal como se conformó con el desarrollo cultural. Sostiene que dicha comprensión afecta a valores que pueden resultar pertinentes en la formación de nuestras vidas en el mundo actual. Sostiene que nuestra comprensión del presente depende de la comprensión del pasado y de las ideas y los valores que los hombres consideraron importantes. El hecho, si no las ideas mismas, de que así lo hicieran nos puede resultar importante y significativo. Sostiene que la literatura ha sido en todas las épocas la expresión más vital de la experiencia humana, el mejor registro de sus aspiraciones, éxitos y fracasos.

La literatura ha estado siempre íntimamente asociada a las ideas y las emociones que han ido constituyendo «concepciones vitales» y, por consiguiente, en el más amplio sentido, a la filosofía en cuanto interpretación de la vida. De aquí la primera definición de diccionario de la filosofía: «el amor, estudio o búsqueda de la sabiduría, o del conocimiento de las cosas y de sus causas, ya sean prácticas o teóricas». De aquí también otra de sus definiciones: «un sistema que elabora una persona para regir su vida». A la literatura sería le ha sido imposible no ser filosófica en estos sentidos generales, o no especializados, en cualquier período significativo de nuestra cultura. La literatura no puede ser la exploración del pensamiento y los sentimientos humanos en relación con el encauzamiento de la vida individual a menos que se vea penetrada del sentido de valor, de corrección e incorrección, de la bondad y maldad de sentimientos y actos, no de forma grosera y moralista, sino en el sentido del refinamiento de intenciones y emociones: el sentido por el que «la madurez lo es todo». Es de esperar, por tanto, que el uso de la palabra «filosofía» en el título se acepte como legítimo y no pretencioso. Lo que puede continuar siendo pretencioso es la creencia de que el

desarrollo de una «filosofía» concreta durante más de dos siglos se pueda comprimir de forma válida en el ámbito de un breve libro. El intento puede fracasar, pero posiblemente valga la pena intentarlo.

Los conceptos y los valores han sido el objeto tradicional de la filosofía. Por la «filosofía del amor» en la literatura queremos dar a entender el cambio en las ideas sobre el amor que nos ha ofrecido la literatura en relación con los valores, o sea, con lo bueno para el hombre, con lo que facilita u obstaculiza su perfección potencial. Los filósofos han teorizado sobre el amor desde los tiempos de Platón. Así lo han hecho también los teólogos³. Durante el periodo histórico que cubre este libro hubo más teorización sobre el amor de la que nunca antes había habido, y la realizaron no sólo los filósofos humanistas, sino también los escritores cuya mayor preocupación era la poesía o el comportamiento humano. Este libro no trata fundamentalmente de sus ideas sino de la literatura (poesía, teatro y narrativa) que ejemplificaba o se basaba en teorías amorosas concretas. Ningún escritor es capaz de permanecer insensible a las concepciones vitales de su sociedad. Hasta finales del siglo XVI si un escritor deseaba comunicar su propia experiencia generalmente lo haría de forma indirecta, utilizando una filosofía dominante bien para criticarla o, más normalmente, para hacer que su propia experiencia personal fuese más comprensible y aceptable según los parámetros comunes. O intentaría, a la manera imaginativa propia de la literatura, aplicar las concepciones aceptadas a su propia experiencia. Escribiría sobre el amor tal como lo estaba experimentando. En todos los casos nos estaría transmitiendo una filosofía personal sobre el amor, más o menos «real», más o menos teórica. De ser «real», estaría poniendo implícitamente a prueba la experiencia a la luz de la teoría, o la teoría a la luz de la experiencia. De ser una experiencia imaginaria transmitida según una orientación teórica, estaría, consciente o inconscientemente, intentando otorgarle al amor el lugar central en el arte de vivir.

El presente libro trata por lo tanto esencialmente sobre literatura y la analiza como tal, pero con una literatura cuyo tema

³ *The Nature of Love: Plato to Luther* (Nueva York, 1966) es una buena historia de la filosofía del amor, su autor es Irving Singer.

central es el amor, sea éste humano o divino. En el esfuerzo por interpretar los significados que se le confieren al amor se recurrirá a las ideas de las filosofías dominantes sobre el amor, pero se hará de forma subsidiaria al objetivo principal de dilucidar el concepto de amor en cualquier obra o autor. La meta será que dicha dilucidación resulte lo más diáfana posible a pesar de las diferencias con la situación mental y cultural de hoy en día. Si ciertos conceptos fueron de primordial importancia para un gran escritor hace cuatro o más siglos, deberían poseer un valor intrínseco para nosotros. La comprensión precisará de una aproximación empática. Se puede leer toda la literatura como si las ideas que expresa fueran ciertas, lo que significa que deberían tener sentido inscritas en un contexto histórico formando una concepción vital nada infantil sino coherente y madura. A muchos lectores les resultará difícil aceptar como coherentes y maduras algunas de las ideas expuestas en estas páginas. Pero ello será con toda probabilidad debido a la forma en que las expresan algunos autores concretos y no a la «filosofía». Muchas de las expresiones del amor cortés del siglo XV español son extravagantes, e incluso absurdas, pero lo que se encuentra en el fondo de la teoría que intentan encarnar extravagantemente puede ser una «verdad» humana. Esta verdad no es una cuestión de proposiciones plenas de significado filosófico sino algo que afecta a instintos y sentimientos para lograr un impacto significativo en la mente y el corazón del lector.

Un impacto de este tipo es imposible si no se consigue provocar la participación. Todos los sistemas de ideas que se expongan aquí se presentarán de modo empático. Ello no significa aceptarlos; significa darse cuenta de que pudieron ser aceptables en un cierto periodo histórico para hombres de inteligencia, sensibilidad e imaginación. La empatía de esta clase significa, por supuesto, aproximarse a todos estos sistemas partiendo de sus propias premisas e inmersos en sus contextos históricos. Así, el amor cortés, por muy absurdos que resulten sus enunciados, puede llegar a ser comprensible de forma empática a la luz de las especiales tensiones que provocó el surgimiento del humanismo en la religión tradicional. Así, igualmente, se expondrá el misticismo del siglo XVI, tal como San Juan de la Cruz lo expusiera, inmerso en el contexto de la fe cristiana. Ello no querrá decir que cualquier otra forma de misticismo carezca de validez; ni tam-

poco que una experiencia mística como la descrita sea un acompañamiento necesario de la fe religiosa⁴.

El término «amor» se usa en este libro en su más amplio sentido que cubre tanto el amor entre hombres y mujeres como el amor de ambos hacia Dios. El punto de partida que se sigue es el expresado por George Santayana en *The Life of Reason*: «No puede haber interés filosófico alguno en pretender disfrazar la base animal del amor, o en negar su sublimación espiritual, puesto que toda vida es animal en su origen, y espiritual en sus frutos posibles»⁵. El amor significa, por tanto, la libre realización del ser del hombre en una autotranscendencia personal dirigida hacia lo superior, bien en un abnegado amor pleno de generosidad, bien en un amor pleno de deseo que sirva como medio hacia la autoafirmación. La esperanza de realización personal se puede abrir hacia el infinito, y el amor es el medio por el que la infinitud puede brillar a través de una forma finita. La esperanza de realización infinita debe sin embargo chocar con la limitación humana. Si ambas no pueden alcanzar un equilibrio, la aspiración de perfección, o la aspiración de lo ideal, se enfrentará cara a cara con la desilusión. Esta polaridad entre la aspiración y la desilusión, debida al conflicto entre lo real y lo ideal, constituirá el tema constante del presente libro.

Cualquiera que sea la moda dominante en nuestros días, el amor y el idealismo se han visto íntimamente asociados en lo filosófico desde Platón, y en lo literario sobre todo desde el sur-

⁴ Me referiré a la «filosofía» mística de San Juan en lugar de a la «teología» para encuadrar su poesía en la línea temática del presente libro. La distinción entre filosofía y teología carece de relevancia en la exploración intelectual de la experiencia amorosa humana. No importa que la exploración se base en lo racional o en lo sobrenatural porque lo que tratamos es la expresión del amor en la literatura, en la experiencia real que filtra la imaginación, y la unión amorosa con Dios era una experiencia tan real para San Juan como lo pudo ser la unión sexual entre hombre y mujer para otros. Cuando, al exponer elementos de su poesía, acentúo su precisión en la armonía de los símbolos y metáforas con sus conceptos, y enfatizo la solidez intelectual que muestra en la estructura ordenada de sus poemas, escribo en cuanto crítico literario, y el uso que hago de «símbolos» y «metáforas» no es el de un filósofo lingüista que buscaría una precisión de otro tipo para luego no encontrarla. Para una exposición moderna de misticismo y lenguaje véase *Mysticism and Philosophy*, Londres, 1961, páginas 277-306 (especialmente págs. 284-94), de W. T. Stace.

⁵ *The Life of Reason*, 2.^a ed., Nueva York, 1905, pág. 9.

gimiento del amor cortés⁶. La moda actual es la de ridiculizar abiertamente cualquier ideal, o minimizarlo ignorándolo. Si éste es un punto de partida inalterable en la mente y la sensibilidad de cualquier lector, no debería quizá continuar su lectura. En lo que se refiere a los ideales morales, la actitud moderna dominante es la de mostrar un mayor interés por su incumplimiento que por su observancia. Si cualquiera profesa el ideal de castidad, habrá quien busque amores secretos que lo falseen en la práctica. Parece suponerse que los ideales declarados públicamente han de ser hipócritas. Sin duda lo son a veces, pero el hecho de que un ideal pueda no cumplirse continuamente en la práctica no es señal de que creer en él o intentar vivirlo sea necesariamente falso. La afirmación cínica por la que deben serlo no ofrece ninguna fe en la naturaleza humana y deja de lado el hecho de que los ideales sostenidos por la humanidad en el pasado fueron los responsables de cualquier mejora en el desarrollo moral humano:

...aquel que considera [los ideales] divinos y agradables y es capaz de encarnarlos al menos en parte y durante un periodo, ha transfigurado la vida en cierta medida, transformándola de un proceso fatal en un arte liberal. Un ideal supremo de paz y perfección que impulsa al amante, e impulsa al cielo, resulta mucho más fácil de nombrar que de entender. El valor de la noción para un poeta o para un filósofo no se basa en lo que contiene positivamente, sino en la actitud que expresa. Tener un ideal no significa tanto sostener una imagen soñada, cualquier Utopía más o menos articulada, sino, adoptar una actitud moral sólida hacia todas las cosas de este mundo...⁷

El crecimiento de la civilización ha supuesto una respuesta a la creencia humana de que un estado de perfección es concebible teóricamente y de que es posible en la práctica, bajo la presión de este impulso, alcanzar cierto grado de éxito. Una filosofía concreta de la vida debe juzgarse según sus méritos como tal «filosofía» y no según el carácter y el comportamiento de aquellos que la profesan.

⁶ Sobre el amor cortés como principio del amor romántico véase *The Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*, Oxford, 1936, de C. S. Lewis.

⁷ *Little Essays Drawn from the Writings of George Santayana*, Londres, 1920, págs. 5-6, de Logan-Pearsall Smith.

En el caso de la literatura suele ser posible detectar la hipocresía o la autoadulación por la calidad del lenguaje, que puede ser poderosamente expresivo o intelectualmente débil y emocionalmente sosó; en uno y otro caso se verá afectada la respuesta del lector a la calidad del pensamiento. En la selección hecha aquí a partir de la literatura española del período que cubrimos se presenta sólo buena literatura a menos que se observe alguna excepción concreta. Lo seleccionado se presenta, por consiguiente, en tanto que sincero intelectual, emocional y artísticamente. Una tendencia moderna de la crítica literaria es la de que tales suposiciones sólo pueden ser subjetivas y deberían por ello evitarse. Esto mismo supone asumir que el pensamiento, los sentimientos y los diversos medios de expresión artística son, o deberían ser, objetivos en un sentido «científico». Cabe preferir alimentar la mente y la sensibilidad propias, y constituir una fe por la que vivir, extrayéndola de los grandes pensadores y el gran arte del pasado. La validez que uno otorga a esta comunicación con el pasado no se ve en modo alguno disminuida por el hecho de que inevitablemente hubiera un componente de subjetividad en el enfrentamiento de todos los pensadores y los artistas con la vida humana. La crítica literaria que forma juicios de valor sobre los méritos y deméritos de las obras literarias (en cuanto que *literatura* no puede ser válida objetivamente) sólo podrá ser convincente o plausible en la medida en que pueda penetrar a través de las barreras de la subjetividad de los demás.

Un último prejuicio que, de no controlarse conscientemente, puede conducir a la malinterpretación del objetivo del presente libro se asocia con el rechazo de lo «ideal» en favor de lo «real». Es la exigencia por la que todas las experiencias sobre las que escribe un poeta deben ser «ciertas» en el sentido de que las haya vivido realmente. La literatura, en especial la poesía, no es «histórica» sino «filosóficamente» cierta de acuerdo con la inapreciable distinción que realizó Aristóteles hará unos 2.300 años. La poesía tamiza la experiencia y la registra por medio de la imaginación. No sólo puede la imaginación transformar una experiencia vivida, sino que también puede inventar una experiencia que el autor nunca haya tenido y desarrollarla como si la hubiera vivido o estuviese viviéndola. En lo que respecta a los fines de una filosofía de la vida, una experiencia imaginada por un poeta no es menos «cierta» y «sincera» que una «real»; y es probable,

incluso, que sea mucho más significativa, puesto que a ésta añadirá toda su filosofía de la vida, adquirida en un aprendizaje, contemplación y vivencias⁸. El presente libro se ha escrito, por lo tanto, en la suposición de que la «sinceridad» de cualquier poeta, dramaturgo o novelista no tiene nada que ver con la fidelidad hacia la experiencia personal del escritor, sino sólo con la calidad de su imaginación creativa y del arte con el que le da forma. Se asume también que la «veracidad» no es una cuestión de experiencia vivida realmente, sino de la relevancia de la creación imaginativa del autor en cuanto veraz respecto a la naturaleza humana y los valores más profundos de la vida.

⁸ El principio crítico fue esbozado por T. S. Eliot en su ensayo «Tradition and the Individual Talent» de 1919 (reeditado en *Selected Prose of T. S. Eliot*, por Frank Kermode, Londres, 1975, págs. 37-44): «La mente del poeta... puede parcial o exclusivamente operar a partir de la experiencia del hombre; pero, cuanto más perfecto sea el artista, más distanciado estará en él el hombre que sufre de la mente que crea; y con mayor perfección digerirá y transmutará la mente las pasiones que constituyen su materia prima» (pág. 41); «La tarea del poeta no es encontrar nuevas emociones, sino utilizar las normales y, al elaborarlas para hacer poesía de ellas, expresar sentimientos que no se encuentran en absoluto en las emociones reales. De ese modo las emociones que nunca ha experimentado le serán tan válidas como las que le son familiares (pág. 43).



Un hombre salvaje engaña a los hombres para hacerlos prisioneros usando como señuelo una imagen de Venus, que irradiaba una aureola más propia de un santo o de la Virgen María.

Uno

El lenguaje religioso del amor humano

El amor cortés. La poesía del amor cortés en Castilla. La religión del amor. *Cárcel de Amor*. Juan del Encina. *Amadís de Gaula*. Gil Vicente. *La Celestina*. Apéndice.

EL AMOR CORTÉS

Amor cortés constituye un término de gran amplitud, que cubre desde la poesía trovadoresca hasta las novelas de caballería, el *dolce stil nuovo*, Petrarca e incluso la influencia de éste en el Renacimiento. En España encontramos los temas característicos del amor cortés a lo largo de la poesía del siglo XVI y permanecen evidentes en la poderosa poesía amorosa de Quevedo en el XVII. Las páginas que siguen tratan fundamentalmente sobre la forma que toma en España en el periodo que va de 1450 a 1550, pero la cuestión que presentan en torno a este tiempo es análoga a la que se nos presenta en la poesía trovadoresca de la Edad Media, y los problemas de interpretación literaria que se nos ofrecen son, creo, similares en ambos periodos. Las pruebas que puede ofrecer la literatura española en el comentario sobre similitudes y paralelismos en la expresión literaria de los amores sacro y profano no han sido realmente estudiadas en profundidad y por consiguiente no se les ha dado demasiada importancia. Me atrevo a sugerir que de ello no resulta más que un empobrecimiento de la historia de la literatura.

El amor cortés de los siglos XII y XIII constituye un fenómeno literario fascinante a causa de los problemas que pone de manifiesto. Su repentina aparición en la Provenza sobre el 1100 plantea la cuestión de sus fuentes¹. Parte de las explicaciones que se nos ofrecen lo relacionan con tradiciones religiosas, incluso místicas. Encontramos conceptos análogos en el sufismo islámico. Su desarrollo en la España árabe y su paso al sur de Francia se ha trazado sólo de manera hipotética². Otra teoría se refiere a la influencia del misticismo cisterciense en los trovadores³. Estas teorías han sido muy discutidas, pero la más polémica de todas es la que desarrolla Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident*⁴. La aparición simultánea en la misma zona de Francia de un tipo concreto de poesía amorosa y de la herejía de los albigenses no le parece ninguna coincidencia. La característica más peculiar de la poesía es que, en medio de una cultura ostensiblemente cristiana cante un amor ilícito o adúltero. No hay señal de un amor humano disciplinado moralmente, ordenado socialmente y culminado mediante el matrimonio cristiano; al contrario, el amor es una suerte de pasión irracional y oscura obsesionada con la muerte. De Rougemont interpreta esta poesía como velada duplicidad que dice una cosa y significa otra; de hecho, como referencia a los rasgos agnósticos o maniqueos de la nueva herejía y como una forma de religión mística, devota de la Iglesia Cátara del Amor, y por consiguiente como versión aberrante y desesperanzada de la fe cristiana. Así, considera la pasión fatal de Tristán como un hambre que rechaza todo lo que puede calmarla; más que hambre es intoxicación y «tout érotomane est un mystique qui s'ignore»⁵. El verdadero significado de los símbolos y las imágenes de los trovadores se perdió más tarde, y se convirtieron en una retórica de la ortodoxia, en el misticismo de los franciscanos, en la poesía de Jacopone da Todi y finalmente, y sobre todo, en los grandes místicos españoles del siglo XVI, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, cuyo lenguaje aparen-

¹ Roger Boase clasifica y comenta las teorías sobre el origen del amor cortés en *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, 1977.

² Boase, págs. 62-75.

³ Boase, págs. 83-6.

⁴ *L'Amour et l'Occident*, París, 1939, de Denis de Rougemont.

⁵ *L'Amour et l'Occident*, pág. 155.

temente apasionado y erótico ha puesto a menudo en un verdadero aprieto no sólo a los teólogos sino también al lector común ansioso de leer sus obras como tratados de amor puramente espiritual. La explicación paradójica que nos ofrece De Rougemont sobre este problema está hábilmente resumida: «le langage de la passion humaine selon l'hérésie correspond au langage de la passion divine selon l'orthodoxie»⁶.

Me ocuparé de los detalles del análisis de De Rougemont o de su plausibilidad sólo para recordar la lejana conexión entre el amor cortés y la religión mística. La teoría ha de fascinar a cualquiera que se interese ante todo en la historia del pensamiento y el sentimiento religioso, pero el crítico literario debe mantener serias reservas. Un ejemplo del primer caso lo constituye el teólogo y filósofo escolástico Martin D'Arcy, en su obra magistral *The Mind and Heart of Love*⁷. No puede aceptar la teoría de De Rougemont y efectivamente la rechaza en lo que se refiere a los místicos cristianos; a pesar de todo, le resulta sin duda hechizante esta visión de un oscuro Eros, apasionado y punitivo en conflicto con el ágape cristiano. Lo que me interesa hacer notar especialmente en esta teoría son los paralelismos que De Rougemont traza entre las concepciones y el lenguaje del amor cortés y los de los místicos españoles: enumera quince temas de primer orden comunes a ambos. Uno de ellos me parece de la máxima importancia: el énfasis en el sufrimiento y la doctrina de la Noche Oscura de San Juan de la Cruz. Volveré a esto en el momento apropiado⁸.

El segundo problema pertinente para este estudio que plantea el amor cortés consiste en saber si es amor humano idealizado o si en el fondo es inherentemente sensual. Durante mucho tiempo se acentuó la idealización: la *courtoisie* llegó a transformar lo grosero de la sexualidad en una refinada concepción del amor que hacía hincapié en la nobleza de la castidad. A principios del presente siglo, Edward Wechssler en su estudio del *Min-*

⁶ *L'Amour et l'Occident*, pág. 153. La naturaleza cristiana o anticristiana del amor cortés recibió un desarrollo en un contexto más amplio por parte de A. J. Denomy en *The Heresy of Courtly Love*, Nueva York, 1947.

⁷ M. C. D'Arcy, en *The Mind and Heart of Love. Lion and Unicorn: A Study in Eros and Agape*, Londres, 1945.

⁸ En el capítulo 3.

nesang alemán pudo intentar tender un puente entre lo mundano y lo religioso mediante la acentuación del componente no sensual de esta poesía; con lo cual, servir a las mujeres se aproximaba a servir a Dios por medio de analogías no irreverentes sino idealistas⁹. Últimamente, sin embargo, los estudiosos han tendido a dirigirse en sentido contrario y a negar dicho idealismo afirmando la sensualidad inherente de la tradición. Una obra importante publicada en 1965 por el erudito de Cambridge, Peter Dronke, situaba el amor cortés de los trovadores en un escenario cultural más amplio que antes, y desafiaba todas las premisas sobre las que se había situado tradicionalmente¹⁰. Una de ellas era que el amor que cantan los trovadores es cuasiplatónico, un deseo que había de permanecer sin saciar para no disminuir su nobleza. Dronke sostenía que no existe ninguna base para esta creencia en la poesía provenzal misma y citaba con aprobación un estudio anterior de la señora D. R. Sutherland en el que ésta escribía:

Sobre la cuestión del amor puro que renuncia al intercambio carnal pero que lo permite todo salvo la posesión, es cierto que los poetas no mencionan la posesión, pero resulta difícil pensar que pudieran hacerlo en una poesía dirigida al recital público en círculos con pretensiones de delicadeza y refinamiento, y a menudo en presencia, de la *donna* misma; piden los favores que cabe pedir decentemente en público, y no van más allá de lo que la decencia permite¹¹.

Se puede sin embargo argumentar que lo importante no es el hecho de que los poetas no *pudieran* mencionar la posesión sino que no lo *hicieran*: la literatura se debe interpretar por lo que dice, no por lo que calla. Sin duda no hay razón alguna para que la reticencia que cabe plantear en la poesía trovadoresca invalide la interpretación siguiendo líneas cuasiplatónicas de lo que, en muchos casos, sí dicen realmente los poemas. Lo que es más, si bien cabría aceptar la reticencia propia de los modales cor-

⁹ Edward Wechssler, en *Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance*, Halle, 1909.

¹⁰ Peter Dronke, en *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, segunda edición, 2 volúmenes, Oxford, 1968.

¹¹ D. R. Sutherland, «The language of the troubadours and the problem of origins», FS, IO (1956), págs. 199-215 (pág. 212). Citado por Dronke, i, pág. 49.

teses de la vida en Provenza como si se tratara de una conven-
ción, en otros ambientes y en épocas posteriores la ausencia de
cualquier mención a la posesión se podría considerar legítima-
mente no como algo negativo sino como un ideal positivo de ne-
gación personal.

No se deben olvidar nunca los peligros de generalizar sobre
el amor cortés como si el concepto y sus diversas expresiones se
hubieran mantenido uniformes a lo largo de cuatro o cinco si-
glos: en algunas ocasiones la actitud básica se idealizará, en otras
se hará sensual. Tras la cruzada que hizo a los albigenses objeto
de persecuciones y matanzas y tras el establecimiento subsiguiente
de la Inquisición, la sensualidad tuvo que ser velada o bien des-
estimada hipócritamente por el poeta. Contamos con el caso de
Sordello, un ardiente campeón del amor casto o platónico, que
era un conocido libertino en la vida real¹². Surge así el problema
de la sinceridad. ¿Qué quieren decir realmente los poetas? ¿Qué
relación existe entre lo que aparentan decir y su propia expe-
riencia? Además, la tendencia moderna a desestimar toda idea-
lización expresada ha incrementado la turbación que se siente
ante el lenguaje erótico de los místicos cristianos del medievo y
ante el de los místicos españoles. Si el amor cortés fuese intrín-
secamente sensual, ese misticismo parecería en el mejor de los
casos una sublimación de la sexualidad con la que se engañaban
a sí mismos. Así el problema de la relación entre poesía y expe-
riencia se agudiza también en este caso.

La propia erudición provenzal, en cuanto diferenciada de la
erudición del latinista medieval, reafirma ciertamente la tradi-
ción idealizante del amor cortés medieval. René Nelli, en su fas-
cinante obra *L'Erotique des troubadours*, efectuó una distinción bá-
sica al dividir la teoría del amor en la literatura provenzal en dos
tendencias o ramas fundamentales, «amour chivalresque» [amor
caballeresco] y «amour courtois» [amor cortés]¹³. El primero, que
aparece antes y se presenta en los largos poemas épicos y en las
posteriores obras de amor en prosa francesa, idealiza el amor se-
xual sometiéndolo al honor y haciéndolo depender de ciertas vir-
tudes masculinas como el valor, la generosidad y la lealtad. Es

¹² Boase, pág. 33. Véase también H. J. Chaytor en *Troubadours of Dante*,
Oxford, 1902, págs. 173-6.

¹³ René Nelli, *L'Erotique des troubadours*, Toulouse, 1963.

relativamente casto en la medida en que expresa lealtad hacia una sola mujer, pero no supone necesariamente continencia, puesto que la ley de la caballería exigía que la dama acabase por recompensar a su fiel servidor con favores concretos. «Amour courtois», por otra parte, ceñido en un principio a la poesía lírica, suponía normalmente el vínculo del poeta con una dama casada de la clase superior, y era, en este sentido, «adúltero», pero sólo en tanto que la culminación hubiese constituido adulterio. Sin embargo, ni se pretendía ni se esperaba una culminación. Esto puede haberle añadido emoción a la relación cargándola de «malicia», pero no parece que ésta se considerase censurable moralmente. Significaba el total sometimiento al servicio de la dama, y se basaba en la creencia de que un amor de esa clase revelaba, expresaba y alimentaba las virtudes de un amante bien nacido, virtudes que se centraban en la pureza y la castidad¹⁴.

Cabe argumentar que las ramas que distinguía Nelli en la literatura provenzal continúan coexistiendo en toda la literatura que se derive en última instancia de Provenza¹⁵. Lo «cortés» y lo «caballeresco» siguen obviamente los mismos pasos, siendo la existencia del segundo lo que ha impulsado a tantos críticos a negar el «platonismo» del primero, pero existe una distinción clara y definible. «Cortés» es el amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una continencia forzada que causa sufrimiento. En el «caballeresco» no existe el amor imposible; la continencia es temporal y además un servicio que realizar para merecer la culminación. Es probable que la mentalidad moderna no vea ninguna diferencia esencial, pero para la literatura la distinción es clara en el argumento y el tono. En la literatura española el amor «caballeresco» nutre los libros de caballería y finalmente se convierte en el amor ideal de Cervantes, mientras que el amor cortés del siglo XV evoluciona hasta el neoplatonismo del XVI.

¹⁴ Nelli, pág. 64. «Amour courtois» queda definido como (pág. 64), «espèce d'amitié amoureuse —platonique ou semi-platonique— mais de toute façon excluant le "fait"». En su más estricto sentido, «platónico», no queda, por supuesto, definido con exactitud en este caso; lo que se quiere indicar es un amor que ya no hace hincapié en la necesidad de su propia consumación física.

¹⁵ El propio Nelli afirma (págs. 329-32) que ambas ramas continúan existiendo en el siglo XVI, cuando el «amour courtois» se funde con el neoplatonismo.

LA POESÍA DEL AMOR CORTÉS EN CASTILLA

En España la influencia de la poesía provenzal es visible en la poesía gallega del siglo XIII y en la literatura catalana. En la misma Castilla no aparecerán los rasgos característicos del amor cortés hasta el siglo XV. La poesía lírica de este periodo se recogía en una serie de antologías denominadas *cancioneros*. En uno de los primeros, el *Cancionero de Baena*, la mayoría de los poemas son de tipo moral y didáctico, tratan sobre la religión, la muerte, la incertidumbre de la fortuna mundana, etcétera; el tema del amor recibe escasa atención. Pero en otros *cancioneros* casi todos los poemas son composiciones amorosas de una clase desconocida en Castilla. Hay literalmente cientos de poemas así, y todos asumen o exponen la misma concepción del amor humano. En la mayoría y de forma ostensible ésta se basa no en lo físico y sensual, sino en el amor como servicio fiel a una dama que jamás recompensa a su servidor, un amor del que no hay escapatoria y que por ello provoca un sufrimiento cercano a la muerte; pero este sufrimiento no sólo se acepta sino que llega a desearse realmente y a encontrarse placentero. El amante está condenado por el destino a amar fielmente, sin esperanza de felicidad; sin embargo, se prefiere esta muerte en vida a la carencia de amor. Esta forma de amor cortés queda expresada frecuentemente en términos religiosos: por ejemplo, se usan las oraciones litúrgicas de la Iglesia o los salmos del Antiguo Testamento como oraciones a Cupido, el dios del amor, se llega incluso a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose con frecuencia el amante como mártir de su fe. En la España del siglo XV esta Religión del Amor adopta formas mucho más extravagantes que las que tomara antes en Francia.

Los críticos literarios no se tomaron en serio la poesía del amor cortés hasta hace bien poco porque no se adecuaba a la exigencia posromántica por la cual la poesía debería ser expresión sincera de sentimientos personales genuinos surgidos de la experiencia directa. **La poesía del amor cortés en España es completamente convencional. La convencionalidad de la forma literaria sugiere por sí misma que esta concepción del amor refle-**

jaba una actitud artificial hacia la vida: la expresión extravagante de un ideal imposible. Dicha artificialidad es significativa. Las convenciones literarias no se deberían descartar a la ligera porque cabe hallarles una finalidad. Cualquier cosa que se convierta en moda dominante debe proporcionar placer a sus lectores, y por lo tanto las modas literarias tienen que haber satisfecho alguna necesidad de su tiempo. Una convención poética divorciada de la realidad señala hacia algún tipo de aspiración o ideal. Si los poetas del siglo XV hallaban satisfacción en posar como mártires dolientes de amor, ¿no estaremos justificados al deducir que les hubiese gustado serlo? Dicho de otro modo, ¿que esta convención era una especie de realización del deseo, un intento de vislumbrar un amor puro y perfecto concibiéndolo como sacrificio personal y, por consiguiente, como devoción ennoblecedora?

Cuando esta poesía comenzó a ser tomada en serio, lo que se acentuó fue el componente de idealización, de forma notable lo hizo Pedro Salinas, el cual, en su libro sobre Jorge Manrique, hacía hincapié exclusivamente en el idealismo afirmando que todo, el amor y el sufrimiento, la constancia y la tristeza, se dirige a la meta común de elevar al ser humano hasta la cumbre de su capacidad para vivir noblemente¹⁶. Pero esta valiosa aproximación no ha recibido un mayor desarrollo por parte de casi ningún erudito posterior. Al contrario, la reacción antidealista hacia el amor cortés se ha extendido a la poesía del *cancionero* español. Keith Whinnom, por ejemplo, y el malogrado Royston Jones, han considerado la convención del amor a distancia, sin realizar y doliente, simplemente como una reticencia hipócrita que disfraza las ideas y sentimientos sensuales y, sin duda, licenciosos. Whinnom ha llegado a sugerir que el simbolismo habitual de los poemas constituye un código de *equivocos*, por el cual cada palabra clave tomaría una connotación directamente sexual¹⁷. Aceptar la mayor parte de dicha poesía como idealista no

¹⁶ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1948; véase también Otis H. Green, «Courtly Love in the Spanish *cancioneros*», *PMLA*, 44 (1949), págs. 247-301, reeditado en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington, 1970.

¹⁷ *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1967; *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, 1981. Véase también las introducciones del profesor Whinnom a las obras citadas en la nota 27 próxima.

es, ciertamente, nada sencillo, puesto que si entendemos los enunciados de los poetas del *cancionero* en su literal significado acabaremos considerándolos enfermizos y morbosos. El amor es sufrimiento, pero el amante no puede huir porque no puede abandonar a su dama; forzado a amar sin recompensa, su vida se convierte en una muerte en vida que hace que la muerte misma pase a ser algo deseado vehementemente como liberación; pero el poeta no persigue liberación del sufrimiento mismo; al contrario, le da la bienvenida como medio para probar su amor. En el campo puramente humano, este culto al sufrimiento, esta equiparación del amor con la muerte y el anhelo de muerte, suponen abdicar de toda racionalidad, subordinar la razón a la pasión, y ello, según Jones, se debe a que a la sensualidad inherente al amor cortés se le dejan riendas sueltas y es consentida como si de un deseo sin control se tratara¹⁸. El amor cortés, siguiendo esta perspectiva, representa por tanto un desorden moral y una enfermedad de la mente precisamente por ser inherente e irrefrenablemente sensual.

Si esta tendencia de la erudición reciente está bien fundada y si la tradición del amor cortés a través de su larga historia se demuestra inherente y esencialmente sensual, entonces los teólogos habrán tenido poderosas razones para turbarse ante las analogías entre el amor cortés y la literatura mística cristiana. Pero no creo que sea ése el caso. Es importante, en mi opinión, notar una diferencia esencial entre una poesía que canta al *placer sexual* y otra que lo hace al *deseo*. El amor como deseo, en la tradición del amor cortés, se suele presentar como continencia, pero no por ello deja de ser carnal, puesto que es la unión carnal lo que se desea; sin embargo permanece como *aspiración* y no alcanza la *culminación*. Esta distinción es fundamental.

Una de las antologías poéticas españolas de importancia es el *Cancionero de Palacio*, compilada hacia 1440¹⁹. El manuscrito presenta letras iniciales ornamentales con dibujos de figuras hu-

¹⁸ «Bembo, Gil Polo, Garcilaso; Three Accounts of Love», *RLC*, 40, 1966, págs. 526-40.

¹⁹ Sobre las fechas del *Cancionero de Palacio* véase Brian Dutton, en «Spanish fifteenth-century *cancioneros*: a general survey to 1465», *KRQ*, 26 (1979), pág. 455-60; y su *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, 1982.

manas, que han sido retocadas por una mano posterior, pero si-
gue siendo posible deducir que los dibujos son claramente eróticos,
aunque no exactamente obscenos. Al comentar la temática de los poemas,
Francisca Vendrell, su editora moderna, afirmaba que el amor de los
poetas era platónico, su espera interminable, y la frecuente inaccesibilidad
de la dama hacía que cada poeta afirmase solennemente su fidelidad y
constancia²⁰. El profesor Whinnom ha sostenido que a la luz de las
miniaturas eróticas sería absurdo y antihistórico llamar «platónica» a esta
poesía²¹. Es obvio que las miniaturas sitúan a los poemas en un contexto
erótico; ciertamente el copista no los presentó como poemas castos ni
los propietarios del códice los consideraron como tales. Los poemas,
sin embargo nacieron y continuaron su andadura fuera de las cubiertas de
este códice, y debemos prepararnos ante la posibilidad de que las
circunstancias externas hagan que los poemas signifiquen más de lo que
dicen. Lo que dicen realmente es que la dama es inaccesible y que el amor
permanece sin consumar. Puede muy bien suceder que la ausencia de
castidad en la propia vida de los poetas y la permisividad generalizada de
la sociedad en que evolucionaban otorgara a dichos poemas una cierta
ambigüedad picante dentro de esta sociedad, pero se trata de una cuestión
de contexto social y no literario, y no estamos capacitados para decir
que un poema deba siempre significar una cosa en concreto a pesar de los
distintos contextos sociales en que se lea.

Debe tenerse en cuenta la diferencia de contexto social al considerar
las analogías entre la poesía del amor cortés y la literatura mística.
Se puede ilustrar esta cuestión por medio de un episodio de la vida de
San Juan de la Cruz. Tras escapar de su lugar de reclusión de Toledo,
viajó hasta Andalucía, y al parar en Beas fue a visitar a unos monjas en
un convento carmelita recién fundado. El viaje y el hecho de haber estado
sometido a un periodo de fuerte tensión por los asuntos de su orden, le
habían fatigado mucho. Para su descanso la priora les dijo a dos monjas
que le cantaran. Ésta fue la canción:

²⁰ *Cancionero de Palacio*, editado por Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945, pág. 87.

²¹ *La poesía amatoria*, pág. 29.

Quien no sabe de penas
en este (triste) valle de dolores,
no sabe de cosas buenas,
ni ha gustado de amores,
pues penas es el traje de amadores.

Una vez hubieron cantado la primera estrofa san Juan les pidió que se detuvieran y asíó fuertemente las barras de la reja para intentar evitar el trance que estaba comenzando a apoderarse de él. Permaneció en trance durante una hora, y al salir les habló a las monjas del valor espiritual del sufrimiento y de cuán poco se le había pedido sufrir aún por el amor de Dios. Este poema se encontró en una colección de manuscritos. Es, de hecho, un poema religioso, y su oscuro autor ha sido considerado como miembro de una orden religiosa, pero no hay nada que lo identifique en la estrofa que puso a san Juan en éxtasis²². En realidad, a no ser por el metro de *Lira* que denota una fecha posterior, no hay razón alguna para que esta estrofa no se adecuase perfectamente al *Cancionero de Palacio*, a pesar de las miniaturas de éste, porque encaja perfectamente en la temática de la poesía del amor cortés.

Veamos otro ejemplo. Entre los poemas de san Juan de la Cruz siempre ha aparecido uno que comienza:

Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho de amor muy lastimado.

Se sabe ahora que no se trata de una obra original de san Juan sino de una remodelación de un poema de amor humano inscrito en la tradición cortés del amor doliente. Consta de cinco estrofas de las cuales san Juan compuso sólo la última para transmutar el sufrimiento del pastor en la pasión de Cristo, que es el significado que leyó en las primeras cuatro estrofas y que apenas si alteró²³.

²² Crisógono de Jesús Sacramentado, O. C. D., *Vida de San Juan de la Cruz*, editado por Matías del Niño Jesús, O. C. D., Madrid, 1982, pág. 181, n. 31.

²³ José M. Blecua, «Los antecedentes del poema del *Pastorcillo* de San Juan de la Cruz», *RFE*, 33 (1949), págs. 378-80; reeditado en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970, págs. 96-9.

Dentro del contexto social de los conventos de carmelitas, el poema sobre el pastor penado y el del traje de penas de los amadores, que llevaron a san Juan hasta el éxtasis, significan una sola cosa. Puestos en el contexto social del *Cancionero de Palacio* hubieran significado algo bien distinto, y se les podría haber conferido sin problemas una connotación sexual específica, puesto que nada es más fácil que encontrar *equivocos* de este tipo si es eso lo que se pretende. La cuestión es que no se puede apreciar realmente la poesía del prerranacimiento si se afirma que la tradición del amor cortés es *inherentemente* sensual y si con ello se ignora la ambigüedad o ambivalencia esencial de la tradición por la que el amor sagrado y el profano hablaban el mismo lenguaje poético. Si bien es cierto que la poesía de amor profano trata sobre el deseo carnal, ello no deja de ser una verdad a medias. Se refiere, por la forma en que se expresa, a un deseo no realizado. Repito que la distinción es importante porque es aquí donde surge la ambivalencia. Sea cual fuere el trasfondo sexual en este contexto social, **la nota predominante de esta poesía es, sin duda, el sufrimiento ante la no culminación. Lo que dice realmente esta poesía es que el amor constituye un servicio que nadie es libre de rechazar; que la constancia en la fe por medio de la lealtad en el servicio ennoblece al amante; que el sufrimiento por la no culminación está hermado con la muerte y sin embargo este sufrimiento no sólo se acepta sino que se desea como parte del servicio;** y que aunque la muerte pueda conllevar liberación no deja de ser menos deseable que el sufrimiento mismo, el cual se desea en sí mismo como prueba de amor.

Ahora bien, nada de esto tiene un sentido racional en relación con el amor humano, y si se toma como enunciado de un amor humano real, entonces no hay duda de que es morboso. Efectivamente, hace unos años apareció en la *Psychoanalytic Review* un artículo titulado: «Amor cortés, la Neurosis como institución», es de Melvin Askew, que califica al amor cortés de «una de las estructuras más monumentalmente neuróticas de toda la literatura», para añadir sobre uno de sus síntomas neuróticos fundamentales:

el placer doloroso de muchos amantes cortesos y en especial de los puros, consiste en un placer autodestructivo y narcisista que se deriva bien de la separación, bien de la contemplación

constante de una mujer o ideal con una belleza que embelesa, pero inalcanzable²⁴.

La razón por la que esta poesía carece de un sentido racional para el amor humano es que utiliza los conceptos y el lenguaje de algo distinto: la religión. Tiene sentido siempre en términos de amor divino inscrito en la tradición de la cristiandad medieval. El místico flamenco Ruysbroeck había calificado al amor de Dios de deseo irresistible de alcanzar continuamente lo inalcanzable, en el cual el objeto deseado no es ni alcanzable ni susceptible de ser abandonado²⁵. Trasladada al contexto del amor humano esta concepción religiosa se convierte en una convención poética.

Esta clase de convenciones literarias del pasado son importantes. Pueden actuar como realizaciones del deseo y reflejar aspiraciones conscientes o inconscientes. Si a los poetas del *cancionero* les resultaba placentero posar como mártires dolientes de amor, lo debieron hacer porque lo creían la expresión más noble de la más elevada forma de amor. Y esto lo habían aprendido de la religión, y no de la vida²⁶. Es justo decir, con los psicólogos, que el amor humano así expresado es la negación de los valores humanos positivos y, por consiguiente, es morboso, pero ello no explica la poesía. Si se ha de explicar se debe tener en cuenta la ambivalencia del lenguaje amoroso por el que los con-

²⁴ Melvin W. Askew, *Courtly Love: Neurosis as Institution*, PSR 52 (1965), págs. 19-29 (9, 27).

²⁵ Evelyn Underhill, *Mysticism. A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, 13.^a ed., Londres, 1960, pág. 265.

²⁶ O si no, como ha dicho Patrick Gallagher, la aspiración es la conciencia dolorosa del pecado por parte de los poetas: «El ideal del amor cortés es en realidad una expiación del adulterio, y la expiación se concibe, tal como debe suceder en una sociedad cristiana, en términos de sufrimiento, penitencia, autonegación y martirio» (*The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*. Londres, 1968, pág. 288). Desde el punto de vista de la comprensión de la mentalidad y sensibilidad de los poetas del amor cortés estoy seguro de que es una perspectiva correcta, pero sugiero que esta distinta que planteo, la aspiración a un amor perfecto, es, por así decirlo, la otra cara de la moneda. Los escritores religiosos, y en especial los místicos, que aceptaban el lenguaje y las emociones del amor cortés, no podían estar interesados en él en cuanto expiación del adulterio. Lo que subyacía a este lenguaje poético debía tener otro significado para ellos. Desde ambos ángulos, al interpretar los dos aspectos de esta literatura, es crucial el uso de los conceptos religiosos.

ceptos religiosos se usaban para un ideal humano. En las «Eras de la Fe» no había en teoría disputa alguna sobre el orden de los valores: el amor divino ostentaba prioridad sobre el amor humano y éste último estaba infravalorado. Cabe sostener que el fenómeno del amor cortés formaba parte de una reacción contra esta infravaloración, un intento de conferir al amor humano un valor propio. El siglo XV fue testigo en muchos sectores de un debilitamiento de la fe religiosa. El humanismo renacentista no era tan sólo un resurgimiento de las lenguas y literaturas clásicas; era un intento de rectificar el equilibrio de prioridades devolviéndole a la esfera de lo humano mucho de lo que, así se sentía entonces, la esfera de lo divino se había arrogado injustamente. No cabía pretender una rápida révaloración del sexo; era preciso dar los primeros pasos situando el amor entre hombres y mujeres un poco por encima del instinto animal. El lenguaje por el que se «deificaba» a la mujer, y el hombre le otorgaba un sometimiento total de su «fe», constituía una expresión metafórica de dicho ennoblecimiento.

LA RELIGIÓN DEL AMOR

Cárcel de Amor. El ejemplo más asombroso de esta religión del amor humanista en la literatura española es una novela que constituyó un auténtico *best-seller*: *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro (1437?-1498?), publicada en Sevilla en 1492²⁷. Es quizá el ejemplo más notable de confluencia de lo sagrado y lo profano de toda la literatura europea. En la novela se presenta al amor, sin esperanza de realización, como *fe*, una fe y un sufrimiento subsiguiente que, asumidos con plenitud, ennoblecen al amante. La mujer, reservada e inalcanzable, es fuente de gracia, infundiendo al amante no sólo las virtudes cardinales, sino también las teologales de la fe, esperanza y caridad. Puesto que la mujer es el objeto de la fe del amante, el valor supremo en el que cree, el amor humano se asocia inequívocamente con la unión

²⁷ *Diego de San Pedro. Obras completas, ii: Cárcel de amor*, editado con introducción y notas por Keith Whinnom, Madrid, 1971. Sobre la vida de San Pedro, su entorno y otras obras, véase Keith Whinnom, en *Diego de San Pedro*, Nueva York, 1974.

mística del alma-y Diōs y el martirio del amor se vincula explícitamente con los estigmas, a saber, la representación de las heridas de Cristo que aparecen en las manos, los pies y el costado de algunos místicos. Pues el amante es presentado como un mártir de su fe, y lo que es más, su martirio se identifica con la pasión de Cristo. Cuando el héroe de la novela se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor mediante el sacrificio supremo elije la muerte tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada, lo cual logra rompiendo en pedazos sus cartas, poniéndolos en un cáliz y tragándoselos.

La popularidad de que disfrutó esta novela²⁸ indica el amplio favor de una concepción espiritualizada y mística del amor humano, de una tentativa de centrar los valores más elevados de la vida en el amor del hombre hacia la mujer. Al encontrarse alejado en extremo de la experiencia real, el argumento de la novela se desarrolla en un escenario irreal, de forma enormemente alegórica. La separación esencial de la realidad se basa en la disociación entre el amor y lo físico, porque esta idealización concreta del amor en términos religiosos y místicos no podía dejar espacio a la sensualidad; de hecho aspiraba no a refinar lo sensual sino a trascenderlo. El sufrimiento de los amantes literarios equivale a la carne en busca de su propia afirmación frente al ideal de un amor espiritualizado y, por tanto, casto²⁹.

Una equiparación del amor y la religión así, si se toma en su

²⁸ Sobre la historia de sus ediciones, véase la edición de Whinnom de las *Obras completas*, ii, págs. 67-70, y la información adicional de vol. iii, editado por Dorothy S. Severin, págs. 323-4.

²⁹ El amante es conducido a una alegórica «cárcel de amor» por un salvaje peludo que representa al Deseo y que conduce a los hombres a su encarcelamiento utilizando como señuelo la estatuilla de una hermosa mujer. El símbolo del Hombre Salvaje es el eslabón que vincula la idea medieval del amor cortés en su expresión del siglo xv con el ideal renacentista del amor platónico; lo que los une es la aspiración a un amor perfecto que se alcanzaría encadenando a perpetuidad al Hombre Salvaje. Sobre ello y otras apariciones del Hombre Salvaje en las obras medievales, véase A. D. Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Fi*, 10 (1964), págs. 97-111, y, en el periodo posterior, *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, editado por Edward Dudley y Maximillian E. Novak, Pittsburg, 1972; y Oleh Mazur, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater*, Ann Arbor, 1980.

sentido literal, da la medida no ya de la extravagancia sino de la blasfemia, pero exige sin embargo ser tomado en serio como intento de elevar el erotismo humano a un plano de valores positivos alejado de su asociación secular con el pecado capital de la lujuria. La extravagante forma que adoptó resulta comprensible en un periodo marcado tanto por la decadencia de la fe religiosa encaminada a la secularización como por su opuesto, el resurgimiento de la religión en lo que había de convertirse en una forma de militancia. El final del siglo XV contempló el establecimiento de la Inquisición en España a punto de efectuarse la unificación del país. En una nación dividida durante siglos en tres religiones y ahora con minorías musulmanas y judías insatisfechas y llenas de rencor, se buscaba la unidad mediante la represión de las herejías, de las que eran sospechosos en primer lugar los judíos nominalmente conversos. Diego de San Pedro se sintió obligado a escribir una retractación de su *Cárcel de amor* y de otras obras, a las que acabó estigmatizando, sincera o insinceramente, como «salsa para pecar», y la novela fue finalmente condenada por la Inquisición³⁰. Sin embargo *Cárcel de amor* no era blasfema deliberada o maliciosamente, sino una seria, aunque mal encaminada, tentativa de concebir y expresar un amor perfecto, o la capacidad del hombre para perfeccionarse a través del amor, lo mismo que estaba también tratando de concebir y expresar la poesía de la época.

Mostrar sorpresa y disgusto ante esta literatura a causa de su irreverencia o hipocresía, en la creencia de que los autores que escribían así no podían haber creído seriamente en los postulados religiosos supone tomar una actitud moderna y antihistórica. Al equiparar el amor humano con los valores de la religión pretendían alabar y exaltar el amor, no desacreditar ni burlarse de la religión. Todos, los teólogos, al igual que los poetas, creían sinceramente que la salvación humana había de ser alcanzada a través del amor. La cuestión era saber en qué punto de la escala del ser dejaba el amor de resultar redentor. La Inquisición y el propio San Pedro decidieron que se había excedido, pero no en el

³⁰ La retractación de San Pedro aparece en su poema *Desprecio de la fortuna*, en *Obras completas*, iii, págs. 271-97; se refiere a *Cárcel de amor* como «salsa para pecar» en la estrofa 2, págs. 276.

sentido de despreciar la religión, sino en el de ensalzar a la mujer en exceso.

Juan del Encina. Con el resurgimiento de los estudios clásicos y la mentalidad tolerante y liberal que apadrinaba esta nueva educación, la alabanza del amor, aunque podía aún adoptar una forma no religiosa, era menos censurable porque ahora incorporaba el aura de los clásicos. Juan del Encina (1469-1529?) comenzó escribiendo, para su representación en la casa del Duque de Alba, obras de teatro de navidad y de la pasión de tipo litúrgico tradicional en el que acabaron por predominar los componentes laicos. Terminó su carrera escribiendo dos églogas, obras de teatro bucólicas en las que dejó su marca el «paganismo» del renacimiento italiano³¹. La primera es la *Égloga de Cristino y Febea*. Cristino, decepcionado ante el mundo y sus placeres ilusorios, decide buscar la perfección espiritual en la vida penitente del eremita, de la que no permitirá ser apartado, pero Cupido se enfurece al conocer la desertión de Cristino y ordena a la ninfa Febea que lo vuelva a la razón. Ella tienta al nuevo ermitaño que, incapaz de resistirse a sus encantos, abandona la vida ascética para volver al servicio del dios del amor. El tema es el repudio del ascetismo cristiano, el triunfo de la carne frente al espíritu, con la afirmación de la superioridad del amor profano sobre el sagrado: la vida del ermitaño sólo es apropiada para los ancianos incapaces de oír la llamada del amor; la vida del pastor, por otra parte, debería ser de alegre placer. Aunque muy común en la literatura renacentista, es un tema raro en España. No hay razón para pensar que el mecenas aristocrático de Encina se lo tomase muy en serio: la obra se podía representar perfectamente como comedia.

La segunda obra teatral es quizá asunto diferente. En la *Égloga de Plácida y Victoriano* aparecen dos amantes que se pelean y el pastor trata de olvidar a su pastora centrando sus atenciones en otras mujeres. Descubre, sin embargo, que no puede ignorar

³¹ Las ediciones modernas de Juan del Encina son: *Eglogas completas*, editado por H. López Morales, Nueva York, 1968; *Obras dramáticas*, editado por R. Gimeno, 2 vols. Madrid, 1974-7. Si se desea una perspectiva distinta del tratamiento del amor en estas obras, véase Antony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, 1972, y el estudio general de H. W. Sullivan, *Juan del Encina*, Nueva York, 1976.

el amor que siente por ella, y decide así volver; pero se entera de que ella, en su desesperación, se ha suicidado, incapaz de superar la tristeza de perderlo. Cuando descubre su cuerpo muerto decide suicidarse también, pero la súbita aparición de Venus se lo impide, comunicándole que su pastora será devuelta a la vida. Así los amantes se vuelven a unir felizmente. La concepción del amor como némesis trágica, característica de la literatura española del siglo XV, se ve superada en este caso por la intervención de lo «sobrenatural», representado por una divinidad pagana que rige los asuntos de los hombres de forma no maligna, sino benéfica y que recompensa a sus fieles servidores con la felicidad. Esta obra se entronca en la línea de la religión del amor, si bien como variante, en cuanto que se invoca a los dioses paganos con palabras que constituyen eco directo de las oraciones cristianas.

En estas églogas de Encina el componente profano se ha dulcificado, y es mucho menos sorprendente que en la generación anterior. No alcanza a producir conmoción alguna y resulta una forma nada sutil de exaltar los derechos y valores de la experiencia erótica, pero en tanto que lo hace supone una faceta de la expansión del humanismo en el más amplio sentido: no sólo el resurgimiento de los clásicos, sino la transferencia de valores ideales de la esfera exclusivamente sobrenatural a la natural.

Amadís de Gaula. La preocupación por los valores puramente humanos y no los divinos o religiosos aparece igualmente en los libros de caballería. El amor caballeresco y el cortés, aunque diferenciados, son aspectos del mismo desarrollo cultural. El caballero ideal era también el amante ideal; ambos representaban el ennoblecimiento de lo humano a través del ideal altruista del servicio y del rechazo del egoísmo. *Amadís de Gaula* no es el primer libro de caballería español, pero inició la enorme popularidad de este género en el siglo XVI, y, al igual que *Cárcel de Amor*, se hizo conocido e influyente en el extranjero³². La forma en que lo conocemos data de 1508 y constituye la remodelación que efec-

³² *Amadís de Gaula*, editado por E. B. Place, 4 vols., Madrid, 1959-69. El vol. I (reeditado y ampliado en 1971) ofrece una panorámica de las primeras ediciones, traducciones y adaptaciones.

tuó Garci Rodríguez de Montalvo de una obra anterior, de la cual nos han llegado sólo algunos fragmentos³³.

El mundo de la caballería de *Amadís* nunca existió ni pudo haber existido en el espacio ni en el tiempo, y cabe considerar la novela como forma narrativa de un mito en el que la preocupación fundamental es «la imitación de acciones cerca de o en los límites concebibles del deseo»³⁴. El nacimiento y crianza de *Amadís* siguen los modelos míticos del nacimiento de un héroe, y su historia sigue una secuencia heroica en la que se gana un nombre, un territorio, una corona y una reina, todo ello inscrito en una lucha por la justicia contra la opresión y la traición. Este modelo es arquetípico, y los símbolos y arquetipos que pueblan la novela han recibido una interpretación interesante en extremo por parte de Yolanda Russinovich de Solé, que argumenta, en la línea de las teorías jungianas, que la obra se inspira en una tradición profundamente enraizada cuyo origen se encuentra en el inconsciente³⁵. Pero si bien esta aproximación resulta convincente en términos simbólicos y alegóricos, sería un error deducir que los compiladores del material de *Amadís*, acabando con Montalvo, fueran meros instrumentos a través de los cuales encontrase expresión el inconsciente colectivo. Estaban usando conscientemente el modelo subyacente en la historia heroica con un fin concreto, el de representar el ideal humano tal como ellos y su época lo concebían, el ideal del perfecto caballero y del perfecto amante, los dos aspectos que recogen toda la actividad humana.

³³ Los fragmentos sobrevivientes del siglo xv, descubiertos en 1955, fueron publicados y comentados en *El primer manuscrito del «Amadís de Gaula»*, editado por A. Rodríguez-Moniño y otros, Madrid, 1975. Sobre la controvertida cuestión de las fuentes e historia del texto véase Grace S. Williams, «The *Amadís* Question», *RH*, 21 (1909), págs. 1-67; María Rosa Lida de Makiel, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *R Ph*, 6 (1952-3), págs. 283-9, reeditado en *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires, 1966), págs. 149-56. Una panorámica general de la cuestión la podemos hallar en *Amadís de Gaula*, de Frank Pierce, Nueva York, 1976; véanse también las obras citadas en *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, de Daniel Eisenberg, Londres, 1979.

³⁴ Northop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, pág. 136.

³⁵ Yolanda Russinovich de Solé, *El elemento mítico simbólico en el Amadís de Gaula: interpretación de su significado*, Bogotá, 1974.

A pesar de la completa falta de realismo del escenario, *Amadís* sí presenta un cierto ideal de personalidad. Hay una idealización nostálgica de las virtudes de la valentía, magnanimidad, lealtad y abnegación, y estas virtudes caballerescas se presentan casi exclusivamente en relación con el amor. Cuando se nombra caballero a Amadís (capítulo 4), el hecho constituye un rito simbólico de transición de la adolescencia a la madurez. Hace la guardia de sus armas ante el altar, y esta ceremonia, la señal exterior de su dedicación a Dios, es análoga a la de ordenación sacerdotal. Se le arma caballero a petición especial de dos jóvenes mujeres, Oriana y Mabilia, que serán, al igual que todas las damas de compañía de la reina, testigos entusiastas, pues Amadís ha de ser el campeón de las damas.

Cuando Amadís parte en busca de aventuras es significativo que la primera no se refiera a la injusticia, sino a uno de los males que amenazan el amor ideal, a saber, el adulterio. En un bosque halla a un caballero muerto; otro está herido y una mujer intenta matarlo metiendo las manos en sus heridas para evitar que se cierren (capítulo 4). El hombre herido es su marido y el muerto su amante, al que ha matado el primero. La tercera aventura tiene lugar en el castillo de Galpano, un caballero muy orgulloso que prefiere servir al Enemigo Maligno que al Señor Superior (capítulos 5 y 6). Representa a otro de los enemigos del amor, la sensualidad. Todas las mujeres que pasan son invitadas a su castillo, y se las fuerza a jurar que nunca mantendrán relaciones con otro hombre; si se niegan, se las decapita. Amadís lo mata y libera a la última víctima de su juramento. En el capítulo 73 aparece el más horroroso de los enemigos del amor, el Endriago, un monstruo nacido de una mujer que sedujo a su padre y luego asesinó a su madre para poder continuar sus relaciones con él. Representa la lujuria en su aspecto más brutal.

La concepción del amor es siempre caballerosa y cortés. Amadís es el caballero perfecto, devoto y sacrificado para con su amada. A pesar de la pasión que siente hacia él la joven y hermosa Briolanja, el caballero nunca accede a sus claras proposiciones y permanece fiel a su dama³⁶. Ésta, Oriana, usurpa implícitamente

³⁶ En la versión tradicional de la historia, Amadís sí accedía a las pretensiones de Briolanja; era Montalvo el que lo preservaba fiel y casto. Refiriéndonos a la versión de la historia que reescribe, Montalvo recuerda que el Príncipe Al-

el lugar de lo divino; ella es la que provoca la adoración y la devoción en el caballero, es por su causa y para demostrar su amor por lo que él vive ascéticamente e incluso se somete a penitencia. El amor y la adoración de las mujeres son el centro y circunferencia de la vida, y el verdadero amor está insuflado de aspiraciones hacia la castidad y la pureza que convierten sin duda a Oriana en el equivalente a una diosa situada sobre un alto pedestal.

La descripción de cómo Amadís, con doce años, y Oriana, con diez, se enamoran nada más verse (capítulo 4), constituye un episodio extrañamente emocionante en un mundo idealizado. Su amor no verbalizado y por ello no correspondido, le produce al hombre un tormento emparentado con la muerte, y debe resultarle lánguido e irreal a un lector moderno que no se encuentre familiarizado con esta convención. Hay de hecho una extraordinaria disparidad entre la valentía ilimitada del caballero en medio de una lucha feroz y su nada viril sometimiento en lo que se refiere al amor. Ello se debe a la inversión de los papeles masculino y femenino: la dama es el amo y señor, el amante es el siervo y esclavo. De ahí los gemidos y desmayos que constituyen las reacciones de Amadís cuando escucha el nombre de Oriana, o recibe de ella una carta en la que rompe relaciones: se desmaya sobre su caballo y se lo llevan sin sentido (capítulo 45). El guerrero medieval se ha convertido en un hombre de sensibilidad excesiva.

Además, aunque los amantes consumen su pasión, normalmente tras recibir votos secretos, no siempre se casan y nunca descubren su relación³⁷. Amadís nace de una desbordante pasión que su madre, Elisena, siente hacia Perión cuando éste visita la

fonso de Portugal sintió tanta pena por Briolanja que ordenó a sus escribanos que hicieran a Amadís amante de ella (capítulo 40). Probablemente en esa versión, que debió ser la original, el ultraje de Oriana ante la infidelidad de su caballero era tan grande que Montalvo lo mantuvo pero la hizo llegar a una conclusión errónea; ella sufre tales celos que fuerza a Amadís a expiar su falta imaginaria haciendo penitencia en Beltenebros, un episodio que les es familiar a los lectores del *Quijote*.

³⁷ Sobre el matrimonio en secreto en la Edad Media, y su aplicación en el Amadís, véase Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1947. Se puede encontrar una buena panorámica sobre la variedad de relaciones amorosas en la historia en Pierce, págs. 95-106.

corte de la Pequeña Bretaña. Se separan para reunirse y casarse unos años después. De modo similar, Amadís y Oriana, que consuman su amor relativamente pronto (capítulo 35), mantienen su relación en secreto hasta estar casados, al final de la obra. La versión primitiva acababa con la muerte de Amadís a manos de su propio hijo, Esplandián, y luego seguía el suicidio de Oriana. Montalvo quitó este final y su historia termina felizmente con el matrimonio de Amadís y Oriana. Sin embargo, Amadís nunca le pide a Lisuarte la mano de Oriana, y no piensa en casarse con ella hasta que la decisión del padre de concedérsela al emperador romano precipita la crisis final entre el rey y él mismo. Pero incluso entonces no se llega a mencionar realmente esta posible razón. Son las convenciones del amor cortés y de la caballería: el matrimonio no guarda relación alguna con el amor, es un deber, y no, como el amor, un sometimiento voluntario que subyuga a la voluntad.

✓ *Gil Vicente*. El caballero andante entra en el primer teatro de la mano del distinguido dramaturgo de la corte portuguesa, Gil Vicente (1465?-1536?), un espléndido poeta lírico bien conocido por su vena cómica, que ciertamente se adelanta a su época. Esta cualidad, junto con el hecho de que la última forma de amor cortés le resulta al lector moderno absurda, y por ello graciosa, ha provocado que un editor actual deduzca que Gil Vicente ridiculizaba dicha filosofía amorosa junto a todo el ideal heroico en su propio *Amadís de Gaula*, que se centra en la parte más dramática de la novela, la desavenencia de Oriana con el caballero a causa de la supuesta infidelidad de éste³⁸. Los conceptos de fidelidad, sufrimiento y penitencia son de fácil comprensión, que puede llegar incluso a ser empática, a la luz de la literatura o los ideales del siglo XVI, pero es fácil malinterpretarlos en los términos de las concepciones modernas del amor. Así T. P. Waldron interpreta la obra como un irónico, e incluso satírico, tratamiento del tema heroico. Nadie lo había descubierto antes, sin embargo, y se puede argumentar que el componente cómico de ridículo se centra en los personajes secundarios que ejemplifican

³⁸ Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, editada por T. P. Waldron, Manchester, 1959.

las formas en que los hombres se quedan lejos o se oponen a los valores ideales³⁹.

Existe una segunda obra teatral de Gil Vicente de tema caballeresco y muy superior a su *Amadís*. Es *Don Duardos*, que incluye una parodia al estilo don Quijote del caballero andante⁴⁰. Se escribió probablemente entre 1521 y 1525, y se basa en un episodio de la segunda novela del ciclo de *Palmerín, Primaleón*, una obra famosa en su tiempo, publicada en 1512. Duardos, un príncipe de Inglaterra, llega a la corte del emperador de Constantinopla para desafiar en singular combate a Primaleón, el hijo del emperador, por haber matado al caballero que amaba cierta dama, Gridonia, a la que Duardos ha prometido vengar. Comienzan a luchar, pero el emperador le ordena a su hija, Flérída, que los separe. Duardos es alcanzado en seguida por el rayo de su amor, y se retira. Temiendo que Flérída será muy difícil de conquistar, acepta el consejo de disfrazarse de jardinero para trabajar en su jardín, donde podrá verla y hablarle. Le da agua en una copa mágica con el fin de que se enamore de él, una escena de la obra de la que parte Vicente y a la que no le otorga una función dramática real: es puramente símbolo del poder del amor. Flérída, a través de una serie de graduaciones emocionales totalmente naturales y representadas con delicadeza, se enamora progresivamente de Duardos.

Una princesa no puede, por supuesto, amar a un jardinero, y sin embargo no puede resistirse a su destino. El amor le hace pensar que debe ser algo más que un jardinero, y envía a una de sus doncellas a descubrir quién es realmente, pero él se niega a revelar su identidad, insistiendo en que aunque fuera un villano su amor es noble y ella ha de amarle por sí mismo. Más tarde, cuando Duardos derrota al caballero quijotesco que entretanto ha insultado a Flérída, puede aparecer ante ella en su verdadera guisa, como príncipe, pero sigue negándose a revelar quién es y de dónde viene, y le pide que se marche con él en barco con un destino que no revelará. Ella consiente, reconociendo que su amor por

³⁹ Cervantes, por ejemplo, satirizaba las carencias de Don Quijote como heroico campeón de la justicia (para satirizar las carencias literarias de los libros de caballerías) pero no satirizaba los ideales caballerescos *per se*.

⁴⁰ Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, editada por Dámaso Alonso, Madrid, 1942. Véase también Thomas R. Hart, *Gil Vicente: Casandra y Don Duardos*, Londres, 1982.

él torna indiferente quién sea o dónde viva, y así se lanza a lo desconocido en respuesta a la llamada del amor.

Esta obra, más un poema dramático que un drama poético, constituye una emocionante expresión del concepto del amor como destino ineludible. Flérída no tiene realmente que elegir entre abandonar su amor o casarse muy por debajo de su posición social, pues hubiera sido imposible efectuar un matrimonio con un jardinero real que hubiera sido aceptable para una audiencia culta de la época, por no hablar de la corte, pero el problema queda planteado y se afirma poderosamente el desbordante impulso del amor. El impedimento de la clase social para la libre aceptación del destino habría de convertirse en un tema tópico de la literatura española, con más frecuencia en el teatro que en la novela, pero en este caso el problema era en principio inexistente. Las convenciones y prejuicios sociales podrían intervenir en la realidad, pero eso implicaría un atropello de la naturaleza humana. La obediencia a la llamada del destino se basa en el caso de Flérída en la insistencia de Duardos de que lo ame por sí mismo, cosa que finalmente hará. El amor no se presenta como un destino que tan sólo ofrezca una vocación de sufrimiento. En este sentido la diferencia entre *Don Duardos* y *Cárcel de Amor* es sorprendente. El concepto de amor ideal puede ahora recoger la perspectiva de felicidad en la unión sexual y el matrimonio⁴¹.

La Celestina. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas (m. 1541)⁴² supuso un poderoso contrapeso a la

⁴¹ A Stanislav Zimic, «*Don Duardos*: espiritualización de la aventura caballeresca», *BBMP*, 57 (1981), págs. 47-103, le sorprende la similitud de lenguaje, imágenes y tono entre la poesía de *Don Duardos*, especialmente en la descripción del jardín de Flérída, y el *Cantar de los Cantares* en la traducción de Fray Luis de León. Su análisis de la obra representa una variante interesante sobre las íntimas relaciones entre el amor humano y el divino en la literatura de la época. Demuestra lo natural que le puede resultar a un crítico, que no tenga aversión a efectuar esta asociación, leer un amor en términos del otro. Se debe observar, sin embargo, que el amor, «caballeresco» de *Don Duardos* está más próximo al amor cortés que al neoplatonismo. Zimic sugiere, de forma bastante osada, que Fray Luis podría haber leído las obras completas de Gil Vicente y haber recibido influencias del *Don Duardos* en su comentario al *Cantar*. Consegue demostrar la similitud entre ambos poemas sin necesidad de llegar tan lejos.

⁴² La primera edición sobreviviente, Burgos, 1499, se titulaba *Comedia de Calisto y Melibea* y constaba de dieciséis actos; antes de 1502 el texto se amplió

religión del amor. Este famoso libro constituye una obra maestra de la literatura europea. Calisto, un joven noble, rico, bien considerado y de ningún modo censurable en lo personal, se enamora a primera vista de Melibea, la joven hija de un mercader. En vez de pretender su mano en matrimonio intercambia mensajes y logra un acceso secreto a ella a través de la mediación de Celestina, una vieja alcahueta, conocida por la práctica de la brujería⁴³. Melibea se enamora de él con igual pasión. La seducción se efectúa rápidamente y es seguida por secretos encuentros nocturnos en el jardín de su casa. Calisto, mientras escala el muro del jardín tras uno de estos encuentros, cae y se mata. La desconsolada Melibea se suicida tirándose desde el piso superior de su casa.

Las reacciones de Calisto, al igual que sus palabras cuando ve por primera vez a Melibea son las de un apasionado devoto del amor cortés. El equivalente a las acotaciones escénicas indica que la ve cuando sigue a su halcón que entra en el jardín de ella, pero el diálogo indica claramente que el encuentro se efectúa en una iglesia⁴⁴. Las primeras palabras que le dirige se refieren a que ahora tiene pruebas de la grandeza de Dios, cuando la ve dotada de todas las perfecciones de la belleza, y al haber recibido

hasta contener cinco actos más y el título cambió a *Tragicomedia*. La edición crítica a que hacemos referencia aquí es Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, editada por Dorothy S. Severin con una introducción de Stephen Gilman, Madrid, 1969, 1971, 1974.

⁴³ Se ha achacado al judaísmo de Rojas la ausencia de referencias al matrimonio. Se ha dado por supuesto que el padre de Melibea era, como el propio Rojas, un *converso*, y que su hija hubiera sido inaceptable socialmente para la clase a la que pertenecía Calisto. La conjetura es una extrapolación histórica del texto, en el cual no existe ni mención ni sugerencia alguna del judaísmo de Melibea. Dentro de la tradición literaria no había necesidad de pensar en el matrimonio; de hecho hubiera supuesto una intrusión, porque ningún amante cortés podría pensar nunca en el matrimonio. El sentido trágico de la vida en la obra hubiera quedado disminuido con un contexto explícito de las convenciones y prejuicios sociales. La tesis de la influencia judaica ha sido planteada entre otros por Fernando Garrido Pallardó en *Los problemas de Calisto y Melibea, y el conflicto de su autor* (Figueras, 1957); Segundo Serrano Poncela, en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959; Stephen Gilman en *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, 1972.

⁴⁴ Véase Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *RFE*, 41, 1975, págs. 373-95.

la enorme recompensa de ser capaz de declararle en persona su amor doliente. Dicha recompensa es incomparablemente superior a cualquiera que pudiese haber esperado obtener, en aquel lugar en concreto, gracias a devociones, oraciones, prácticas piadosas y obras de caridad. Su cuerpo está ahora más glorificado que cualquier otro cuerpo humano. Ni siquiera los santos del cielo, que disfrutaban de la contemplación de Dios, pueden equipararse en su gloriosa felicidad; la diferencia entre ellos y él es, sin embargo, que ellos no pueden caer de su estado de beatitud, mientras que él teme caer en el más horrendo tormento cuando ella se ausente. Más tarde, al describir su nueva pasión a su criado y confidente con un lenguaje igualmente blasfemo, éste, escandalizado, le replica: «¿Tú no eres cristiano?» y Calisto contesta: «Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (Acto I, págs. 49-50).

Esta afirmación intransigente de la religión del amor no se da en un escenario alegórico o idealizado socialmente. Calisto y su criado son habitantes del mundo real y hablan el lenguaje de la vida cotidiana. Calisto, al igual que sus predecesores literarios, hace que su amor por una mujer usurpe el lugar del credo cristiano, pero es incapaz de elevar a sus criados y a su entorno a ese plano. Por primera vez en la literatura española la religión del amor se enfrenta con el mundo de sórdidas realidades⁴⁵. El criado de Calisto se mofa de su ridícula locura y demuele la fachada de idealización al recomendarle a la Celestina como mediadora entre él y su amor, situando así al amor en un escenario natural. No realiza tentativa alguna de disfrazar lo que la Celestina es realmente, sino que la pinta, junto a sus prostitutas, con sus verdaderos colores. Calisto no presta o no puede prestar oídos a esto, y cuando aparece la alaba y honra y se torna de inmediato liberal con el oro que la hará merecer el paraíso. El abismo entre lo ideal y lo real es absoluto. El deseo de una mujer, paseado triunfalmente como equiparable a la adoración de Dios, es en realidad una ofrenda venal al mundo de la prostitución, y

⁴⁵ Sobre el tratamiento del amor cortés véase J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortezanos*, Zaragoza, 1962; John Devlin, «La Celestina», *A Parody of Courtly Love: Towards a Realistic Interpretation of the «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, Nueva York, 1971; June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, 1972.

la Melibea de divino aspecto queda, a su vez, rebajada. Así, cuando tiene lugar el primer encuentro, el amor de Calisto está lejos de ser ideal: halla su expresión en una impetuosa seducción, y tras este suceso la pasión que Melibea siente hacia él se sitúa en el mismo nivel.

No se trata de una exposición irónica ni cínica del autoengaño por idealizar lo humano; acaba siendo una visión profundamente pesimista del amor humano. Melibea no se deja llevar conducida por una inspiración divina; cuando sabe de la muerte de Calisto grita: «¿Cómo no gocé más del gozo?» (Acto 19 pg. 225) a pesar de haberlo disfrutado por completo. La pasión sexual no destruye el anhelo humano por lo absoluto y lo duradero, pero la naturaleza humana es capaz de ocultar la desfiguración que ésta produce. «¿Cómo no gocé más del gozo?» es un grito humanista de desesperación ante las fauces de la muerte. No hay un poder benéfico que componga el desenlace a los jóvenes amantes; tan sólo hay un vacío al que Melibea se arroja sin dudarlo.

El pesimismo conforma el discurso trágico de Pleberio, su padre, al contemplar el cuerpo destrozado de su única hija. He aquí lo que le ha reportado su pasión; he aquí lo que su amor realizado en un matrimonio hasta entonces feliz le ha reportado a él. La felicidad, sin embargo, ha sido un engaño, porque tras ella se ha ocultado su propia culpa exigiendo ser expiada:

¡Oh amor, amor que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huida en mi vejez? Bien pensé que de tus lazos me había librado, cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres.

Luego viene una observación demoledora, uno de los ataques más devastadores que jamás se le han hecho al amor: «haces que feo amen y hermoso les parezca» (Acto 21, pág. 235)⁴⁶.

⁴⁶ Por el contexto parecería natural considerarlo una condena; pero cabe la posibilidad de interpretarlo de otro modo. El amor, aunque aparentemente bello, se puede afean cuando transgrede la moral y se burla de las leyes sociales. Melibea amaba «feo» al esconder sus acciones ante sus padres y con ello deso-

El pesimismo existencial de *La Celestina* se resume en una de las imágenes de Pleberio; la vida ofrece señuelos a los hombres con la promesa de placer y felicidad, pero al tragarse el cebo se descubren retorciéndose en el anzuelo⁴⁷. El pesimismo se asocia explícitamente al amor que, debido a su idealización, tienta a los hombres a morder el anzuelo, pero ésta no tiene porqué haber sido la causa, de hecho no lo fue probablemente. Dicho pesimismo se ha atribuido con gran frecuencia al judaísmo de Rojas, en primer lugar por una tradición de larga andadura en esta cultura y en segundo por el hecho de que en 1492 Fernando e Isabel, en su esfuerzo por forjar la unidad a partir de reinos divididos profundamente en razas, religiones y culturas, habían enfrentado a los judíos con la alternativa de aceptar el cristianismo o el exilio. Los que aceptaban la conversión forzosa se tornaban en carne de Inquisición y persecuciones si eran sospechosos de adherirse en secreto a su fe ancestral. Ningún judío, ni en vida de Rojas ni después, podía permitirse una concepción optimista de la vida en esas condiciones. Pero aunque el pesimismo ante la vida en general pudo haber engendrado pesimismo ante el amor y el sexo en particular, el tema y la estructura de la obra, sin considerar la biografía del autor, lo sitúan del todo inscrito en el contexto histórico de la idealización del amor en la literatura, y lo tornan parte importante de las «filosofías» que confieren inspiración a esta literatura. Cuando, ciento treinta años después, Lope de Vega, al meditar sobre una vida entera de dedicación al amor a la mujer y a la idealización de la vida en una copiosa producción poética, confrontó su experiencia amorosa y poética con la vida real en *La Dorotea*, libremente auto-

bedeciéndoles. Calisto amaba «feo» al no buscar la mano de ella anunciándole sus pretensiones al padre y obteniendo su consentimiento; la conquistó, sin embargo, pagando a una alcahueta, con reuniones nocturnas y secretas y por medio de la seducción. La literatura española continuó, naturalmente, condenando dichas transgresiones por ser antisociales, mientras simpatizaba con los abrazos de los amantes por ser acordes con las leyes naturales. Como decía la ballada del Conde Claros: «que los yerros por amores / dignos son de perdonar». Véase Colins Smith, *Spanish Ballads*, Oxford, 1964, pág. 177; y R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, cuarta edición, Madrid, 1948, págs. 74-7. Lo que Rojas dice de Pleberio trasciende con mucho a todo esto.

⁴⁷ Acto 21, pág. 233: «Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo: no lo podemos huir, que nos tiene ya calzadas las voluntades.»

biográfica, volvió la mirada hacia *La Celestina* como único precedente literario. En las líneas fundamentales del argumento, en la forma dialogada de una obra teatral en prosa, larga e irrepresentable, se basó en Rojas, si bien tornó el pesimismo de éste en una triste desilusión⁴⁸.

A pesar de su influencia a largo plazo, y de sus cualidades literarias, *La Celestina* se mantuvo fuera de la corriente principal de la literatura de su época. Si bien contó con gran cantidad de sucesores que trataron de imitarla, éstos fueron insignificantes y carentes de influencia⁴⁹. No podía desviar el flujo continuado de la literatura española de su corriente idealista. En el siglo XVI el desarrollo literario del idealismo adoptó dos direcciones. Una fue «filosófica» y condujo al neoplatonismo, que a su vez se alió con el misticismo. La otra, una tentativa de expresar el ideal humano en términos que incluyesen las preocupaciones morales y sociales de la vida real, condujo, partiendo de una concepción romántica del amor en su forma caballeresca, directamente a las obras de Cervantes.

⁴⁸ Comentamos *La Dorotea* en el capítulo 4.

⁴⁹ Han sido estudiados por Pierre Heugas, *La Celestine et sa descendance directe*, Burdeos, 1973.

Apéndice

LA POESÍA DEL AMOR CORTÉS EN CASTILLA

La explicación que se ofrece en este capítulo de la poesía castellana del amor cortés en el siglo XV se le envió hace algunos años el profesor Keith Whinnom en su primera versión y como primera parte de tres conferencias de las que este libro es una ampliación. En una obra publicada en 1981, el profesor Whinnom criticaba mis puntos de vista⁵⁰. Puesto que no representa correctamente mis ideas, creo necesarios algunos comentarios.

Me he referido a la conferencia inaugural del profesor Whinnom⁵¹ en la que proponía la concepción por la que esta poesía castellana del amor cortés en su última etapa sólo se podía entender con propiedad en cuanto encubiertamente sexual, disfrazada tras una especie de código. No se ofrecían ejemplos que lo apoyasen y lo puse en duda, ya que implicaba que el estilo y el lenguaje de todos estos poemas serían únicamente de ese tipo. En el segundo capítulo de su libro, que se titula «El 'idealismo' del amor cortés», afirma que aunque se ha escrito mucho sobre el amor cortés, se propone centrarse sólo en mis puntos de vis-

⁵⁰ *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, 1981. El profesor Whinnom afirma (pág. 93, n. 29) que yo le había enviado los primeros capítulos de un libro que estaba a punto de aparecer, mientras que lo que él recibió fue el primer esbozo de la primera de tres conferencias sobre las que se basó el presente libro. Dicha conferencia era simplemente el marco de una posible relación entre el amor cortés y el misticismo; y como tal nunca fue publicada.

⁵¹ *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1967.

ta (sin publicar), y afirma que definiendo la interpretación idealizadora del amor cortés al mantener que su última forma española constituye un tipo «aberrante» de religión que pretende deificar a la mujer y que halla satisfacción en el sufrimiento causado por la fidelidad a un amor imposible⁵². Confío en que ningún lector haya tomado mis enunciados en este sentido, porque no es de ningún modo lo que he pretendido. En vista de dicha malinterpretación me cabe recapitular mi argumentación.

El fenómeno del amor cortés se puede interpretar como intento (al que he calificado de «confuso») de ennoblecer el amor humano. El lenguaje metafórico con el que se «deificaba» a la mujer, y con el que el hombre le concedía un total sometimiento en su «fe», resultaba extravagante desde el punto de vista de la analogía, y por ello quizá una «aberración de los valores» en su más estricto sentido, pero no constituía la invención de una nueva *religión*. Se trataba sencillamente de que el amor religioso incluía una serie de palabras y conceptos («fe», «constancia», «largo sufrimiento», «abnegación», etc.) que habían conferido a la concepción y práctica de la religión lo que se creían valores superiores morales y espirituales de la experiencia humana. Los conceptos, y con ellos las palabras, se transferían a lo que se había considerado la experiencia inferior para elevarla y dignificarla.

La función tradicional de las metáforas era «alabar» o «culpabilizar» a los objetos que representaban. Con este tipo de lenguaje se pretendía alabar el amor humano en lugar de continuar culpabilizándolo. El proceso era natural, si bien extremista, y aunque el resultado les pareciera blasfemo a los que no pudieron aceptar la necesidad de alabanza, nunca he sugerido que la *intención* fuera necesariamente blasfema por parte de ningún escritor, pese a las palinodias o retractaciones que pudiera sentir la necesidad de publicar después cualquier escritor. Cuando la fe religiosa se debilita o desaparece, un hombre debe normalmente en-

⁵² *La poesía amatoria*, pág. 21: «Para Parker, es más bien el instinto religioso pervertido el que produce el amor cortés, amor que intenta deificar a la amada, amor que dicta una sumisión completa a otra voluntad, amor cuya expresión más típica es la del sufrimiento causado por el amor no correspondido y por el deseo de lo imposible, de fundirse y perderse en otro ser.»

contrar algo que la sustituya como meta merecedora de esfuerzos y fuente de felicidad; el amor y el sexo entrarán naturalmente a formar parte de las muchas alternativas a la fe y la experiencia religiosa.

Nunca he llamado a Diego de San Pedro un «místico que se descarrió», aunque no quede claro en las palabras del profesor Whinnom si realmente me lo atribuye⁵³. A menudo se aplica de cualquier modo la palabra «místico», pero por mi parte no deseo emplearla en ningún sentido diferente al que posee en este libro.

El profesor Whinnom califica de «curiosa coincidencia» que el lenguaje del amor humano se use para expresar el amor divino, una coincidencia que da a entender que no exige la «explicación trascendental» que le he dado⁵⁴. Lo que yo dije en la conferencia a la que asistió, y lo que he repetido en el presente libro, es que el lenguaje del amor humano es el *único* con que expresar el amor de Dios. Lo que precisa una explicación en la literatura española del siglo XV no es dicha coincidencia, sino otra realmente curiosa por la que se usó el lenguaje de la religión para expresar el amor humano.

En esto radica la malinterpretación que me hace el profesor Whinnom, porque cuando habla de «lenguaje» se refiere a palabras, mientras que yo en este contexto doy a entender ideas y conceptos. Es la diferencia entre la aproximación de un crítico «lingüístico» y uno «filosófico»⁵⁵. Cuando escribí que esta poesía española ostentaba una concepción morbosa y neurótica del amor humano, decía que ello sólo era explicable por el hecho de que no utilizaba el lenguaje del amor humano sino de algo bien distinto, o sea, de una experiencia que requiere conceptos tales como «mortificación», «sufrimiento redentor» y «martirio». Debería quedar claro que por «lenguaje» quiero significar en este caso «la fraseología o términos de una ciencia, arte, profesión, etc., o

⁵³ *La poesía amatoria*, pág. 22: «Visto desde esta perspectiva, el autor de *Cárcel de amor* llega a ser una especie de místico descaminado.»

⁵⁴ *La poesía amatoria*, pág. 22: «la curiosa coincidencia del lenguaje del amor humano y del divino se puede explicar de una manera menos trascendental».

⁵⁵ El lector habrá perdonado, así lo espero, la presunción, al comienzo del libro, de aplicarme este último término a mí mismo.

de una clase», mientras que el profesor Whinnom da a entender vocabulario.

El profesor Whinnom se refiere al campo semántico de palabras tales como «pasión», «fidelidad» y «muerte» y acentúa la posible pluralidad de significados y las ambigüedades a las que puede dar lugar (página 23). Reconoce, por supuesto, que las expresiones pueden tener una connotación obscena o inocente, pero afirma o deduce que en esta clase de poesía el significado «correcto» será el primero. Si «correcto» indica la intención real del autor, resultará algo difícil de adivinar, o imposible en el caso de los *estribillos* extraídos de la poesía anónima tradicional. Admitiendo la ambigüedad entre lo religioso y lo secular, lo «espiritual» y lo «humano», acentué la importancia del «contexto social» en el que se leyeron o cantaron poemas concretos. En la respuesta que me dio (páginas 21-23) el profesor Whinnom no tiene en cuenta el contexto social y no menciona a los lectores en ningún momento⁵⁶.

Para el profesor Whinnom la interpretación «idealista» del amor cortés es errónea porque no indica la posibilidad de su significado «verdadero». Al pasar de mano en mano debido a la salacidad de los críticos, editores y compiladores se ha impedido a los lectores de dicha poesía darse cuenta de su significado correcto. Aceptemos de una vez por todas el hecho de que las obscenidades veladas sí existen en parte de la poesía del amor cortés de la Castilla del siglo XV. Sin embargo, hasta que el profesor Whinnom no nos revele pruebas en mayor cantidad y más sustanciales, podremos seguir manteniendo que los conceptos y la fraseología de esta convención poética no debían su

⁵⁶ El profesor Whinnom me atribuye la afirmación de que los críticos modernos no son capaces de comprender el tipo de idealismo asociado con el amor cortés en general: «En primer lugar dice (Parker), algunos críticos de hoy en día estamos tan imbuidos de los modernos conceptos materialistas que somos incapaces de comprender bien lo que era el idealismo de épocas antiguas» (página 21). Soy incapaz de encontrar dicha afirmación en la conferencia original y no creo haberla hecho. Sí planteé, sin embargo, la siguiente concepción: el idealismo de este tipo no es fácil de aceptar en cuanto concepto serio, y entre los críticos literarios hay, de hecho, una fuerte tendencia contraria a la idealización de cualesquiera de los valores culturales del pasado que no puedan ser compatibles con los valores del «humanismo» contemporáneo.

origen, aceptación y difusión a la necesidad de disfrazar lo incorrecto.

No ha sido, por supuesto, nunca mi intención mantener que al usar el lenguaje religioso en esta clase de poesía, cada poeta pretendiera sublimar su propia experiencia erótica. Una vez establecida la tradición, los poetas utilizaban la convención, consciente o inconscientemente, para exaltar su pasión humana, sea ésta real o imaginaria. El amor humano en general se podía exaltar, correspondiese o no cada caso en concreto a la experiencia real. El hecho de que la convención usara el «lenguaje de la religión» podría olvidarse fácilmente, pero la intención de alabar y ennoblecer el amor hacia la mujer permanecía⁵⁷.

Las concepciones que se sostenían en el siglo XVI sobre la relación *existencial* entre el amor sexual y el divino se aclararán, espero, en los capítulos del presente libro que comentan el amor poético en su forma neoplatónica. Pero no se trata de una sublimación teórica sino del paso consciente y deliberado de una experiencia inferior a una superior. La religión del amor del siglo XV constituyó un fenómeno bastante distinto; fue cuestión, para entendernos, de encontrar un «lenguaje» adecuado para expresar poéticamente una revalorización moral y psicológica del amor humano como parte de un cambio cultural mayor y más complejo.

Mi preocupación en este estudio no se ha centrado en el abanico de significados posibles en poemas concretos del *cancionero*, sino en el origen y la naturaleza de la convención misma. Los poemas concretos que desarrollan la convención pueden estar relativamente cerca, o muy alejados, de lo que otros, al igual que yo, han considerado su origen⁵⁸. Sin embargo, deben haber exis-

⁵⁷ En una obra que apareció tras haber acabado el capítulo primero (*The Courtly Love Tradition*, Manchester, 1982), Bernard O'Donoghue describe la utilización del lenguaje religioso del amor humano como «un elemento que aparece frecuentemente en la crítica de la literatura medieval» y concluye (página 12): «se pensaba que el uso de paralelismos y terminología religiosos elevaba su contexto en la literatura laica sin prejuicio para su fuente religiosa».

⁵⁸ Parte de la variedad y ambigüedad de significados posibles en un poema de *cancionero* son comentadas por el profesor Ian Macpherson en un artículo que saldrá próximamente («Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes») que ha sido tan amable de enviarme.

tido razones específicas por las que la convención nació en la España de finales del siglo XV. Una posible razón, que me he preocupado de acentuar, es la tensión entre la religión tradicional y el nuevo espíritu humanista, una tensión que, para ser apreciada correctamente, debe considerarse en relación con el misticismo y el desarrollo del neoplatonismo.



Un caballero rescata a una doncella de manos del hombre salvaje. Forma parte de un techo pintado en La Sala de Justicia de la Alhambra. La pintura data del último tercio del siglo XIV, y debe de ser obra de un artista cristiano o de un mudéjar (musulmán de la España cristiana). La imaginería figurativa era ajena a la teología y el arte musulmanes, pero se ha mantenido que esta pintura debe su inspiración a una estrecha alianza entre Castilla y Granada en este periodo. (Información suministrada por Martin O'Donnell y Angus MacKay).

Dos

Amor ideal y neoplatonismo

Neoplatonismo. Garcilaso. *Canción cuarta. Canción primera. Égloga segunda. Égloga primera. Égloga tercera.* Fernando de Herrera. Francisco de Aldana.

NEOPLATONISMO

La idealización del amor humano en términos implícita o explícitamente religiosos cristalizó con el neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento, que llegó a España procedente de Italia. Dos de las obras que lo ejemplifican ejercieron una enorme influencia en la literatura española. Son el *Dialoghi D'amore* de un judío sefardita exiliado de España, León Hebreo (Judah Leo Abravanel), publicado póstumamente en 1535, e *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione, el cual en su parte final contiene una semblanza de la concepción neoplatónica del amor¹.

La filosofía de Platón sobre el amor se basaba en la ascenso de lo material a lo inmaterial, un ascenso en el que la mente es impulsada hacia arriba por el amor a lo bello. A partir de la belleza de los objetos materiales la mente se ve conducida a la belleza de los cuerpos humanos, de ahí a la belleza del bien, luego

¹ Los *Dialoghi d'amore* fueron traducidos dos veces en España durante el siglo XVI: la segunda, y la más conocida, versión fue la de Garcilaso de la Vega el Inca, Madrid, 1590; reeditada en Madrid, 1948. La famosa traducción de Castiglione hecha por Juan Boscán, Barcelona, 1534, fue editada por M. Menéndez Pelayo como *Anejo 25* en *RFE*, Madrid, 1942.

a la belleza de las ideas y de ahí al conocimiento y el amor de la belleza absoluta, que es Dios. Dicha filosofía exigía la eliminación en la mayor medida posible de la faceta sexual del amor, entendiendo que ésta distrae de la sabiduría y cabe disculparla tan sólo como necesidad biológica sin sentido. De este modo Platón excluía a las mujeres del verdadero amor, pues ya que no se las creía enteramente racionales, no podía darse el caso de que un hombre mantuviera una amistad intelectual con una mujer. El verdadero amor suponía la amistad entre hombres unidos en una peregrinación contemplativa dirigida hacia el bien supremo, coincidiendo así con la verdadera racionalidad en un esfuerzo no sensual encaminado al conocimiento trascendental. El neoplatonismo renacentista, por contra, confería a las mujeres un lugar mucho más importante en el amor humano ideal. En este sentido se revelaba heredero de la tradición del amor cortés de la que se nutrió en lo que respecta a la idealización de la mujer. La belleza que en la ascensión platónica impulsa a la mente hacia arriba, se ha convertido ahora de forma específica en la belleza física de la mujer, y será dentro y a través del amor humano como el hombre progresa desde el plano físico pasando por el intelectual hasta llegar al espiritual.

La concepción del denominado amor platónico, que no se encuentra en absoluto en Platón, se convirtió en el nuevo ideal de amor entre hombre y mujer en el siglo XVI. Según esto un hombre supera la sensualidad cuando su razón le empuja a darse cuenta de que la belleza es tanto más perfecta cuanto más se distancia de la materia perecedera. Por medio de este reconocimiento, el amor se transforma en casta relación, que consiste en la unión exclusiva de las mentes y voluntades de los dos amantes. Una relación de este tipo conducirá a ambos a la contemplación de la belleza universal y, siguiendo el camino que hemos visto, a la contemplación de Dios, que Castiglione expresa en términos de misticismo cristiano.

Igualmente, para León Hebreo, la belleza no reside en la materia, que en sí misma es fea: la belleza de los objetos materiales está contenida en las ideas que conforman la materia. Aunque la belleza física impulsa a la mente a amarla, dicho amor será adecuado tan sólo si conduce a su vez a la mente hacia el amor por la belleza del espíritu. La belleza física de un cuerpo no es en sí misma corpórea, es imagen o reflejo de la belleza espiritual, y

es a esta belleza esencial a la que debería el alma humana aspirar a conocer y amar. El amor por la belleza física es, por lo tanto, un eslabón hacia la meta definitiva de unión con la única belleza real y final, que es Dios. Cabe trascender y superar la unión física de los cuerpos mediante la unión de las almas a través de la comunicación de sus mentes y la fusión de sus voluntades; y dicha conexión espiritual entre hombre y mujer conduce a la unión con Dios. Para Hebreo la naturaleza y propósito definitivos del amor humano son de carácter religioso. Entre lo humano y lo divino no hay un abismo, sino una ascensión natural.

De este modo, la filosofía neoplatónica situaba el amor humano en el escenario del amor divino y le otorgaba un valor espiritual, que es lo que la poesía del siglo XV y *Cárcel de amor* habían intentado hacer de manera confusa. El amor en el nivel platónico abolió, en teoría, todo conflicto entre el amor humano y la religión, porque el sometimiento de la sensualidad significaba que el amor platónico que se tenían los amantes humanos los elevaba sin esfuerzo, e inevitablemente, hacia el amor de Dios. El amor por la mujer constituía una etapa hacia algo de lo que formaba parte: el amor por Dios. Era una etapa que, lejos de quedar atrás, se incorporaba a la ascensión. Era una filosofía que, ciertamente, idealizaba y glorificaba el amor humano en la mayor medida posible siguiendo una concepción religiosa o teísta de la vida. En cuanto tal, al otorgarle la aprobación filosófica a la concepción del amor ideal, proporcionaba una justificación para centrar los valores de la vida exclusivamente en el amor humano, para menosprecio del resto de los valores humanos.

En este sentido, el neoplatonismo consolidaba y continuaba el movimiento literario fundamental de la España del siglo XV. Al mismo tiempo, la vuelta a Platón le resultaba también atractiva, del modo en que siempre lo ha hecho el platonismo, a un tipo de mente distinta, aquella cuyas aspiraciones e intereses eran puramente religiosos y esto se daba por el hincapié que se hacía en que, en última instancia, el amor ideal era el amor divino, en que la respuesta a la atracción de la belleza encontraba su realización completa en la comprensión y contemplación de Dios. El neoplatonismo apuntaba así hacia dos direcciones distintas: el amor ideal seguía siendo la preocupación fundamental de la literatura, pero ahora, por así decirlo, en dos planos distintos en lugar de en uno sólo.

La modificación gradual de la tradición del amor cortés que se efectuó por influencia del neoplatonismo se puede comprobar en la poesía de Garcilaso de la Vega (1501?-1536), cuya obra acusa todo el impacto que tuvo en España el Renacimiento italiano. Su poesía, en los aspectos formales, iniciaba la transformación del verso lírico español a través de la total imitación de los metros y ritmos italianos, una revolución en la técnica prosódica con paralelo en la misma época en Francia y más tarde en Inglaterra. Añadió aún otro nuevo elemento a la tradición española al adoptar las convenciones bucólicas de Virgilio y Sannazaro, y estableció firmemente la práctica de erigir a una sola dama como protagonista única de los poemas de amor de un escritor, como la Beatriz de Dante y la Laura de Petrarca. Dicha dama, normalmente casada con otro hombre, constituía una idealización poética, ya real, ya imaginaria, de un amor que debía permanecer inmaculado. La dama de Garcilaso era doña Isabel Freire, una dama de compañía de la emperatriz, la cual le eligió marido. Aunque el propio Garcilaso se casara a su vez, su esposa, de acuerdo con la práctica poética, no tenía nada que ver con su amor poético².

La producción poética final de Garcilaso está escrita a la italiana, tanto por su contenido neoplatónico como por su forma, pero el contenido de su primera poesía representa aún la tradición del *cancionero*. Su experiencia poética pasa del sufrimiento causado por el conflicto entre razón y sensualidad a la consecución de una serenidad resignada, no por la seguridad interior de estar en contacto con lo divino a través del amor de una mujer, sino por la aceptación de la tristeza inherente a la vida debida al carácter perecedero del amor y la belleza. El matiz de sufrimiento y melancolía lo vincula al siglo XV; la expresión suave y

² La biografía más aceptada sigue siendo la de Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study*, Nueva York, 1922. La importancia otorgada tradicionalmente a Isabel Freire ha sido puesta en cuestión por Frank Goodwyn en «New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *HR*, 46 (1978), págs. 1-22, y por Pamela Waley en «Garcilaso, Isabel and Elena: The Growth of a Legend», *BHS*, 56 (1979), págs. 11-15; pero véase Elias L. Rivers, *Garcilaso de la Vega, Poems: A Critical Guide*, Londres, 1980, pág. 15, n. 1.

más contenida inmersa en un escenario bucólico junto con la perfección de su técnica, son las deudas que tiene con el Renacimiento italiano³.

Canción cuarta. Los elementos principales de la concepción amorosa del *cancionero* están condensados en la *Canción cuarta*, que trata sobre el conflicto entre amor ideal y amor sensual. La sensualidad se presenta como furia y locura que arrastran al amante en su estela, es el *amor loco* de la literatura medieval. Su opuesto, lo único que puede controlarlo, es la cordura de la razón y sus juicios. Una pasión sensual más fuerte que la razón será causa de vergüenza y tormentos; un amor ideal, que es casto, exige que se obedezca a la conciencia y a la razón. ¿Pero es posible amar a la dama con absoluta pureza, sin traza ni huella de deseos impuros?

El poema comienza con la imagen convencional de dos caminos que se extienden hacia delante, al igual que la vida se extiende ante todos los hombres, haciendo necesaria la tarea de elegir. Uno es liso y suave, y lo lleva «por entre flores»; el otro lo conduce «por agudas peñas peligrosas, por matas espinosas» (1-20)⁴. Se trata de una forma tradicional de expresar la elección entre la búsqueda de la felicidad a través del placer, y el reconocimiento de que el sendero de la virtud y felicidad no coinciden, puesto que la búsqueda de la felicidad a través de los sentidos es enemiga de la disciplina de la mortificación. Garcilaso altera la imagen convencional al presentar como duro el sendero de la sensualidad. Es duro porque es el camino de la mortificación. Si a la sensualidad se le quita su realización se convierte en martirio; sin embargo, el sufrimiento del martirio es señal del más generoso amor. La sensualidad reprimida es, en resumen, el equivalente de la vida virtuosa. Se trata de una forma de expresión religiosa, pero en este caso se invierte y se encamina hacia lo humano.

El poeta continúa afirmando que vive en sufrimiento, pero no

³ Sobre la evolución poética de Garcilaso véase Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948; segunda edición 1968, y la antología de estudios modernos *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*, editada por Elías L. Rivers, Barcelona, 1974.

⁴ Todas las referencias a los poemas son de Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, editado por Elías L. Rivers, segunda edición, Madrid, 1968.

por elección, porque el despertar de la pasión es un destino impuesto a la naturaleza humana: el amor asalta al hombre y no está en manos de éste resistirse a amar (21-33). Dicho despertar de la pasión enfrenta a la razón con un nuevo problema que no sabe cómo superar, pero la vergüenza la empuja a luchar, y el hombre, en su fuero más interno, desea que la razón venza (24-40). El amante, sin embargo, está regido por los sentidos, y no por la razón, y se convierte, como consecuencia, en un prisionero de guerra: la «señora» es dominada por el «siervo», una metáfora concreta que transmite de manera expresiva el sentimiento de vergüenza (49-60). Esta cautividad se debe a la carencia de toda tranquilidad desde el momento en que la señora posó en él sus ojos; su mirada le privó de su libertad (61-80) y puesto que el amor es cautividad, la canción del poeta está acompañada por el ruido de sus grilletes:

De mí agora huyendo, voy buscando
a quien huye de mí como enemiga,
que al un error añadido el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies el grave hierro. (81-6).

La única alegría que resta en la vida es la de soportar esta angustia. El tema recibe un mayor desarrollo con otra imagen muy expresiva:

De los cabellos de oro fue texida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón, rebuelta y enredada,
con gran vergüenza suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada. (101-7)

Se refiere a Venus y Marte atrapados en una red y expuestos a la burla de los dioses: la red que ha expuesto públicamente al poeta «adúltero» a la vista del cielo y la tierra se tejió con los rubios cabellos de la dama. La razón sometida al dominio de la pasión constituye «adulterio» porque es un acto de infidelidad a la naturaleza humana y por lo tanto la contemplan Dios y los

hombres. El poeta continúa expresando «el placer» que siente en su dolor:

¿Quién no se espantará de lo que digo?
que's cierto que é venido a tal extremo
que del grave dolor que huyo y temo
me hallo algunas veces tan amigo
que en medio dél, si buelbo a ver la vida
de libertad, la juzgo por perdida,
y maldigo las oras y momentos
gastadas mal en libres pensamientos. (113-20)

Unos sentimientos de este tipo no deberían ser entendidos literalmente; son una forma convencional de expresar la satisfacción que se siente en el servicio voluntario del Amor, una satisfacción que se deriva, básicamente, de una concepción religiosa del valor del sufrimiento por Dios. Una vez entregados los sentidos al sufrimiento, el único consuelo que le queda al poeta es que la dama pueda contemplar su tormento y sienta un poco de piedad hacia él, lo que estaría próximo a que lo amase un poco; pero la creencia de que ni siquiera piensa en él dobla su dolor (141-160). El poema concluye con una estrofa final invocatoria que promete la fidelidad hasta la muerte (161-9).

Canción primera. El «entorno poético» del amor doliente queda magníficamente expresado en la *Canción primera*. El paisaje abstracto que describe se basa en las metáforas petrarquistas de «hielo abrasador» y «llamas»: el amor hace que el poeta se queme en el hielo de la indiferencia de la dama. La metáfora en la que se quema se desarrolla en una «región desierta, inhabitable por el hervor del sol demasiado», escenario que constituye, al mismo tiempo, una zona de arena helada. Este paisaje, que expresa la crueldad de la dama, es el lugar al que debe ir en su búsqueda (1-13). Su crueldad, se queja él, es hija de la «soberbia», y le ruega que se apiade y cambie, porque él por su parte es incapaz de cambiar y ya no posee fuerzas para continuar soportando su sufrimiento. Al seguir el dictado del amor anhela la salvación, no la perdición (14-19). Sin embargo, ahora pretende incrementar su sufrimiento pensando que cuando muera a causa de su desgraciado amor, ella se mostrará contrita y avergonzada por el do-

lor que le ha causado. La perspectiva del futuro dolor de la dama aumenta su propio tormento, afectándole de modo más fiero que sus mismos problemas (20-6). Pero agudizar el dolor de sus tan apenados sentidos es sin duda tarea imposible, puesto que el único dolor que pueden sentir es el de su propia perdición (27-31). No hay remedio, decide, puesto que es imposible escapar a su triste situación, un convencimiento que expresa con la imagen del amante que yace esperando la muerte mientras la dama no se digna ni a mirarle (32-9). En este momento hace su entrada la primera llamada de la razón; él se da cuenta de que si el sufrimiento no le es suficiente para ganarse su compasión entonces la condición en que se encuentra no se corresponde con su propia valía y lo degrada. Su estado no se debe a lo que él considera la causa, o sea, la indiferencia de la dama, sino a su propia fragilidad: ha hecho de su debilidad moral excusa para su sufrimiento (40-52). La estrofa final invocatoria declara que aunque le envía a ella su poema no le reportará nada porque ella no lo recibirá en tanto que procedente de él; pero esto no le puede causar mayor daño porque el origen de su aflicción radica en él mismo.

En la creencia neoplatónica existía un remedio asequible contra el amor doliente: que la razón pudiera someter al deseo sensual y con ello capacitara al hombre para alcanzar cierta serenidad. Dicha recuperación de la serenidad fue lo que le aconteció a Garcilaso en su experiencia poética. Su poesía emerge de un estado de absorción individual, una preocupación obsesiva y potencialmente morbosa en torno a los problemas del amor humano, y acaba penetrando en un plano imaginativo de universalidad. La transición se evidencia en su poesía bucólica, que consta de tres églogas, situadas todas en una Arcadia artificial que heredaron los escritores renacentistas de la poesía bucólica de Grecia y Roma⁵. Arcadia constituía un medio de presentación tanto del amor como del entorno humano en un estado de inocencia, expresando nostalgia de un estado desde entonces perdido. El mito bíblico del jardín del Edén presentaba la misma situación en un escenario hermoso y benigno: el hombre en perfecta concordancia con su Creador y con su entorno natural, con las emo-

⁵ Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Massachusetts, 1975; Darío Fernández-Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, Londres, 1982.

ciones y los sentidos armonizados a la perfección bajo el dominio de la razón. Confería también expresión al mismo anhelo, pues la interrupción de la armonía a causa del orgullo (el deseo de conocer los secretos de la vida a través de la experiencia tanto del bien como del mal) había supuesto el exilio del Paraíso, y había convertido a la vida humana en un peregrinaje incesante en búsqueda de una perfección inalcanzable en la Tierra. Aunque sólo podía darse la vuelta al Paraíso en otro estado de existencia, no cabía acallar la añoranza que por él se sentía en esta vida.

Égloga segunda. La *Égloga segunda* (que fue la primera en ser escrita) es un largo y confuso poema de difícil interpretación hasta que los críticos contemporáneos clarificaron su unidad de intención y estructura⁶. Salicio representa la vida pastoril idílica, en perfecta armonía con la Naturaleza, porque está exento de toda pasión, tanto de la moral, la ira por ejemplo, como de la sensual, expresada en la lujuria. Albanio, sin embargo, que no está exento, se encuentra en un turbulento estado sentimental. Recuerda su infancia (parte de la nostalgia de la inocencia perdida) rememorando su amistad con Camila, en sí misma un ejemplo de amor puro e inocente. Pero la inocencia de la infancia no dura, y el niño cambia. La niña no entiende lo sucedido, y cuando sabe la verdad lo desprecia. Albanio, que experimenta la primera desesperación de un amante, intenta el suicidio, y Camila, que aún le tiene afecto como amigo, se entristece ante la idea de perderlo. Pero mientras ella duerme él la toma en un arrebatado de sensualidad en el que se le representa literalmente loco. Su desequilibrio se expresa en el pensamiento de que ha perdido su

⁶ Lapesa en *La trayectoria poética* sigue el viejo método de buscar una identificación biográfica de los pastores y pastoras del poema. Es posible que dicha identificación exista pero no es precisa para una comprensión de las «filosofías» del poema. Tiene más sentido si no consideramos a los personajes como individuos sino como distintas etapas de la experiencia que se pueden suceder en la vida de un individuo. Albanio, Salicio y Nemoroso son tres proyecciones del propio Garcilaso, al igual que lo pueden ser de cualquier persona. Esto fue definido brillantemente por R. O. Jones en «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», *MLR*, 46, 1951, págs. 388-95. Véanse también los estudios de Elias L. Rivers, «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue», *HR*, 41, 1973, págs. 297-304; Darío Fernández-Morera en «Garcilaso's Second Eclogue and the Literary Tradition», *HR*, 47, 1979; Inés Azar en *Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga segunda de Garcilaso*, Amsterdam, 1981.

propio cuerpo, una ilusión que simboliza los problemas provocados por el carácter dual de la naturaleza humana. Este problema no podría darse en un ser incorpóreo e intelectual como un ángel. La cura de la sensualidad es, metafóricamente, la cura del desequilibrio al recuperar la salud, y, puesto que sólo una vida disciplinada y activa podrá evitar que la pasión campe por sus respetos, el «doctor» que cura a Albanio recibirá el adecuado nombre de Severo. Para que la razón controle la vida de un hombre éste deberá someterse tanto a una disciplina moral como a una educación que entrene y amplíe su mente. Dicha «cura» se administra alegóricamente a Albanio, y el entrenamiento disciplinado de la razón disipa el amor apasionado, convirtiéndose así una vida de esclavitud en otra de libertad. La naturaleza del alma humana exige la liberación frente a la sensualidad, que entorpece y distorsiona su adecuado funcionamiento. En el ideal neoplatónico la mente calma el apetito sensual no para recuperar, ciertamente, la inocencia de la infancia, pero sí al menos su tranquilidad.

Égloga primera. El amor doliente que conforma la *Égloga primera* es de dos tipos: el dolor del amor no correspondido, que canta Salicio (de *Salix*, el sauce llorón), y la tristeza ante la muerte de Elisa, a quien llora Nemoroso (el sentido latino es el de «como un bosquecillo» pero el uso de Garcilaso tiene connotaciones de «oscuro» y «melancólico»). Si bien es posible que el poema fuera inspirado por el amor a Isabel Freire, y por su temprana muerte, no expresa una pena centrada en el yo del poeta. Por el contrario, lo personal trasciende a lo universal. La angustia de los pastores representa el sufrimiento de todos los hombres; su pena ante las imperfecciones de la vida, de las que la muerte es la mayor, es una pena universal. El amor doliente se presenta inmerso en la paz compasiva y perdurable de la Naturaleza, el entorno físico del hombre al que debe responder emocional y espiritualmente. Las imágenes bucólicas no son en este caso esencialmente descriptivas sino que evocan estados morales, en especial la serenidad que proviene de la conformidad con la paz de la naturaleza, un estado interior que presupone el gobierno de la razón⁷. Puesto que todo lo que calmase la pasión se

⁷ He comentado esto mucho más extensamente en «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue», *BSS*, 25, 1948, págs. 222-7; un modo distinto de

consideraba de valor moral, los poemas de Garcilaso que entronizan dicha serenidad poseen también un valor moral de acuerdo con las teorías poéticas renacentistas.

Égloga tercera. La *Égloga tercera* marca la fase final de universalización del amor doliente; en ella se presenta el recuerdo de Isabel Freire inscrito en un contexto pastoril ampliado hasta incluir el mito clásico⁸. El *locus amoenus* bucólico se halla junto al río Tajo. El estado de ánimo que evoca la escena es de tranquilidad serena, incluso adormecedora, de silencio meditativo con un matiz de melancolía que empapa todo el poema. Las ninfas del río tejen cuatro tapices, de los que tres tienen temas mitológicos: Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis. Estos mitos carecen de significación narrativa, pero simbolizan sin embargo la temática del poema. Todos registran un amor interrumpido por una muerte violenta: una mujer mordida por una serpiente, otra convertida en árbol y un joven muerto por un jabalí. Y en todos el amante abandonado queda para llorar su pena: un marido cuya esposa le es arrebatada, un amante no correspondido, y nada menos que la mismísima diosa del amor, que pierde a su joven; todos representan la desolación del amor doliente. La descripción de los tapices preludia el tono del tema central: el dolor ante el amor perdido, el dolor ante el espíritu de destrucción de la muerte. Adoptará la forma de una meditación ante la muerte de Elisa, la amada del poeta, a la que llora el pastor Nemoroso. Su muerte, y el amor de Nemoroso, constiuyen el asunto del cuarto tapiz. La muerte de Isabel se compara así con la de Eurídice, Dafne y Adonis, y el dolor del poeta es el dolor de los mismos dioses ante la ineludible tristeza de la existencia. El poema está embebido delicada pero profundamente del «dolorido sentir» de la vida humana:

aproximación al poema queda sugerido en «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», de M. J. Woods, *MLN*, 84, 1969, págs. 143-56.

⁸ Cabe mencionar especialmente los estudios siguientes: Elias L. Rivers, «The Pastoral Paradox of Natural Art», *MLN*, 77, 1962, págs. 130-44; Alan K. G. Paterson, «Ecphrasis in Garcilaso's *Égloga tercera*», *MLR*, 72, 1977, páginas 73-92; P. Gallagher, «Locus amoenus: The Aesthetic Centre of Garcilaso's Third Eclogue», en *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, editado por John England, Sheffield, 1980, págs. 59-75.

En la hermosa tela se veían,
entretexidas, las silvestres diosas
salir de la espesura, y que venían
todas a la ribera pressurosas,
en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las quales esparziendo derramavan
sobre una nympha muerta que lloravan.

Todas, con el cabello desparzido,
lloravan una nympha dilicada
cuya vida mostrava que avia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada⁹
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerva verde. (217-32).

Pero de la meditación sobre la muerte se debe volver a la vida terrena. Al amor que pierden los seres humanos le sigue siempre el amor que otros esperan. La juventud debe amar; a su vez le llegará la hora de sufrir y penar, pero hasta entonces los jóvenes han de cantar su esperada venida, aunque la canción sea triste porque el amor retrase su llegada. El poema concluye con las canciones alternativas de dos pastores, Tirreno y Alcino. Para el primero el amor es alegría, para el segundo es agridulce porque no es aún correspondido. La alegría es la de la primavera, la amargura la de las tormentas de la Naturaleza. Garcilaso no rechaza el amor doliente, el tema continuo de la poesía del siglo XVI, en cuanto aberración moral o emocional. Al contrario, lo eleva al plano de resignación que la vida exige de todos los hombres.

FERNANDO DE HERRERA

La producción poética final de Garcilaso es perfecta en su clase. Su música y ritmo verbales se encuentran perfectamente adap-

⁹ La lectura de «degollada» y su interpretación han sido objeto de controversias desde el siglo XVI.

tados a la delicadeza del sentimiento y al tono de suave melancolía. Sin embargo, a pesar de su perfección, se ve limitada en su alcance intelectual y emocional. Los poetas posteriores continuaron con lo comenzado por Garcilaso, esto es, la universalización del sentir personal, y la primera dirección en que se desarrollaron fue hacia el neoplatonismo, en cuyo umbral se encontraba Garcilaso.

El poeta fundamental en la senda del primer platonismo fue Fernando de Herrera (1534-1597), un cuidadoso y hábil artesano de la dicción poética, un precursor de Góngora en la tentativa de modelar un lenguaje elevado propio de la poesía¹⁰. Era visitante asiduo de la casa sevillana del Conde de Gelves, un bisnieto de Cristóbal Colón, y allí su compañía consolaba a la condesa, Doña Leonor, por la falta de afecto de su marido, y su relación se convirtió en una unión platónica a la manera ya tradicional. Ella fue su único amor poético, probablemente el único de su vida, y la tradición afirma que cuando murió, él abandonó la poesía para dedicarse por completo al estudio y escritura históricos. Los sonetos que siguen se han seleccionado para mostrar la evolución de su concepción del amor¹¹.

El *Soneto 30* trata sobre el tópico del amor como desesperación, confiriéndole un pequeño desarrollo:

Cánso la vida en esperar un día
de fingido plazer, huyen los años,
i nacen dellos mil sabrosos daños,
que'esfuerçan el error de mi porfía.

Los pasos, por do voi a mi alegría,
tan desusados son, i tan estraños,
que al fin van a acabars' en mis engaños,
i dellos buelbo a començar la via.

¹⁰ Su maestría poética ha sido estudiada por A. D. Kossoff en *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, 1966; W. Ferguson en *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, 1981; M. J. Woods en «Herrera's Voices», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, editado por F. W. Hodcroft y otros, Oxford, 1981, páginas 121-32.

¹¹ La edición crítica por la que nos guiamos es Fernando de Herrera, *Obra poética*, editada por J. M. Bleuca, 2 vols., Madrid, 1975.

Descubro en el principio otra esperança,
si no mayor, igual a la passada,
i enel mesmo desseo persevero.

Mas luego tórno a la comun mudança
de la suerte en mi daño conjurada,
y esperando contino desespero.

En el poema, el desespero, o «falta de esperanza», no consiste en una condición estática ni permanente, como en los poemas puramente convencionales, sino en un estado de ánimo fluctuante, una continua renovación de la esperanza seguida por la desilusión que conduce al desespero. Entonces se renueva una vez más la esperanza, la esperanza de algún favor de la dama, como una mirada, una sonrisa, un contacto de su mano, la esperanza incluso de «un día de fingido plazer» (1-2). Dicha esperanza no es sin embargo más que una quimera. El fingimiento de un placer así será la única satisfacción que quepa obtener del amor, pero un sustituto de esta naturaleza no puede durar mucho. La imaginación evoca constantemente nuevas formas de esperanza, de posibles realizaciones de lo que se desea, mas siempre en vano, y el ciclo de desespero y esperanza debe comenzar de nuevo. El soneto concluye con la paradoja: «esperando contino desespero» (14), esto es, que la esperanza conduce de continuo a la pérdida de esperanza, siendo esto una variante del tópico de «muerte en vida», un modelo circular de experiencia, evolucionando siempre hacia delante en franco retroceso. El amor sensual constituye un círculo vicioso, pero ello queda expuesto sin pasión ni emoción siquiera, porque el soneto no es más que un ejercicio poético, aunque ciertamente bien construido.

En el *Soneto 18* hay un desarrollo del valor de la esperanza continuamente renacida. Con esta nueva actitud poética, Herrera avanza a tientas hacia el abandono de la idea del dolor placentero:

Flaca esperança en todas mis porfias,
vano desseo en desigual tormento,
i inutil fruto del dolor, que siento,
lagrimas sin descanso, i ansias mias;

Un'ora alegre en tantos tristes días
sufrid, que tenga un triste descontento;
i que pueda sentir tal vez contento¹²
la gloria de fingidas alegrías

No es justo no, que siempre quebrantado
me oprima el mal; i me deshaga el pecho
nueva pena d'antiguo desvario.

Mas ô que temo tanto el dulce estado,
que (como al bien no esté enseñado i hecho)
abráço ufano el grave dolor mio.

No es probable que este poema nos impresione por lo que tenga de vinculación con la experiencia real, pero supone sin duda un análisis teórico de la condición del amante que no deja de tener cierta validez psicológica, si bien no constituye «solución» alguna al problema «filosófico» subyacente. Da a entender que el único alivio posible a las punzadas del amor doliente se ha de buscar mediante la imaginación. El poeta se podrá rebelar contra el dolor constante que siente a causa de una locura pasada (presumiblemente la de haber abrigado un deseo sensual). La aceptación continua del sufrimiento no puede tener ninguna compensación, pues el «fruto» que produce es «inútil». ¿Por qué no concederse tan sólo una hora de dicha imaginándose la felicidad de un amor venturoso? Pero no; su experiencia de la felicidad es tan nula que teme demasiado imaginársela. Todo lo que cabe abarcar será, por tanto, su sufrimiento, y así lo hace con orgullo de autosatisfacción.

La imaginación poética de Herrera buscaba una respuesta al problema de la pasión erótica mediante la exploración de su metáfora básica: «fuego». El *Soneto 7* constituye un ejemplo:

No puedo sufrir mas el dolor fiero
ni ya tolerar mas el duro assalto
de nuestras bellas luzes, antes falto
de paciencia i valor, en el postrero

¹² Existe una variante de los versos 6-7: «sufrid, qu'un ora alegre'n tantos días / tristes meresca un triste descontento».

Trance, arrojando el yugo desespero;
i, por do voi huyendo, el suelo esmalto
de rotos lazos; i levanto en alto
el cuello osado, i libertad espero.

Mas que vale mostrar estos despojos
i la ufanía d'alcançar la palma
d'un vano atrevimiento sin provecho?

El rayo, que salió de vuestros ojos,
puso su fuerça en abrasar mi alma,
dexando casi sin tocar el pecho.

Los rayos que fluyen de los ojos de la dama encienden el fuego de la pasión. Deberían ser rayos de luz iluminadores, pero son rayos que abrasan. El paradójico término «abrasar» (tanto «hacer brillar» como «destruir por el fuego») señala hacia la paradoja neoplatónica sobre el dualismo humano de cuerpo y alma, que sólo cabría superar mediante la debida subordinación del cuerpo a la mente, esto es, el completo sometimiento del Esclavo a la Reina.

El *Soneto* 72 supone un intento de explorar la antítesis petrarquista del «gélido fuego».

Amor en mi se muestra todo fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve.
fuego no ái, qu'ella no tórne nieve,
ni nieve, que no múde yo en mi fuego

La fría zona abráso con mi fuego,
l'ardiente mi Luz buelve elada nieve
pero no puedo yo encender su nieve,
ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.

Contrastan igualmente ielo y llama;
que d'otra suerte fuera el mundo ielo,
o su máquina toda viva llama.

Mas fuera; porque ya resuelto en ielo,
o el coraçon desvanecido en llama,
ni temiera mi llama, ni su ielo.

Este poema constituye la exhibición de una notable habilidad técnica; inspiradas en el soneto de Petrarca por el que están modeladas, las rimas no se forman mediante sílabas sino por palabras, con tan sólo dos rimas en los cuartetos, y dos en los tercetos, cuatro en total. Sin embargo, no revela a Herrera como poeta realmente consumado porque a la maestría técnica no le corresponde una fuerza significativa. La dama, afirma, fracasa en el intento de enfriar el ardor de la pasión del poeta, y él fracasa igualmente en el de prender fuego a la castidad de ella. El contraste es necesario porque si no, el mundo entero sería pasión o continencia; sería aún más, porque la oposición dejaría de existir: si el mundo entero fuese hielo ella no tendría la llama del poeta; si todo el mundo fuera hielo él no temería su frialdad. Existen connotaciones evidentes en este caso siguiendo la línea de la filosofía dual de cuerpo y alma, pero no se desarrollan. El soneto juega ingeniosamente con ideas antitéticas, pero la argumentación conceptual no le añade más sustancia al pensamiento que subyace. La metáfora del «gélido fuego» se explora con mayor éxito en el *Soneto 3*:

Pense, mas fue engañoso pensamiento
armar de duro ielo el pecho mio;
porqu'el fuego d'Amor al grave frio
no desatasse en nuevo encendimiento.

Procure no rendir m'al mal, que siento;
i fue todo mi esfuerço desvario.
perdi mi libertad, perdi mi brio;
cobrè un perpetuo mal, cobrè un tormento.

El fuego al ielo destemplo en tal suerte,
que, gastando su umor, quedò ardor hecho;
i es llama, es fuego, todo cuanto espiro.

Este incendio no puede darme muerte;
que, quanto de su fuerça mas deshecho,
tanto mas su eterno afan respiro.

El poeta cree poder protegerse del calor del fuego con una «armadura» de hielo, o sea, enfriar el fuego de la pasión con la mortificación de la continencia, pero resulta engañoso pensar que

se pueda enfriar la pasión con una abstinencia forzada e involuntaria: el fuego derrite el hielo y quema con más vigor que nunca. A este tópico del amor cortés, que constituye la base del sufrimiento del amante, Herrera añade tan sólo la única idea original expresada en las dos últimas líneas del soneto: el fuego es el hasta entonces ineludible sufrimiento del amante, pero no mata porque cuanto más se debilita la llamarada por la acción del hielo, más desea el poeta vivir un «eterno afán». El concepto negativo de autodestrucción se ve sustituido por uno positivo de reafirmación. Este anhelo eterno, que es dador de vida, corresponde a la alegría y la esperanza expresadas en los sonetos que hemos estudiado anteriormente. La metáfora poética es que el fuego posee un «eterno afán», la agitación de las llamas parpadeantes al ascender a tientas para desaparecer. La agitación de las llamas supone siempre una aspiración ascendente, no sólo un anhelo que perdura sino que es también «eterno», una suerte de aspiración hacia lo divino, un anhelo de eternidad. Ello supone un paso más hacia el neoplatonismo¹³.

En el *Soneto 45* podemos contemplar una incursión en el neoplatonismo:

Clara, süave luz, alegre i bella
que los safiros i color del cielo
teñis de la esmeralda con el velo
que resplandece en una i otra estrella;¹⁴

¹³ El rasgo más notable de este poema es, en cualquier caso, su forma. En los versos 7 y 8 las repeticiones, primero de *perdí* y luego de *coché* son, por así decirlo, dos martillazos rítmicos que transmiten una sensación de angustia creciente. Luego, el verso 10, por medio de los dos acentos rítmicos en *umor / ardor*, acentúa un contraste mayor que continúa en el efecto de repiqueteo de *perdí / coché*. El contraste rítmico continúa existiendo en «es llama, es fuego», en el verso 11, que reitera la sensación de urgencia. Al final del poema, el contraste entre *espiro* y *respiro*, que son los vocablos que hacen la rima de los tercetos, es también notable: se *espira* fuego porque hay pasión en el cuerpo; se *respira* la añoranza eterna de la llama que aspira a lo superior, porque la fuerza dadora de vida que se desea se encuentra fuera del hombre. Hay aquí una potencia que es tanto intelectual como lingüística; en sus mejores momentos Herrera es un maravilloso artesano del estilo, logrando expresar sentimientos a través de ideas, sonidos y ritmo.

¹⁴ Las estrellas del primer cuarteto son la hipérbole poética de los ojos; el sentido es que el azul del cielo se contrasta con el verde de su mirada.

Divino resplandor, pura centella,
por quien libre mi alma, en alto buelo
las alas roxas bate, ¡ huye el suelo
ardiendo vuestro dulce fuego enella;

Si yo no solo abráso el pecho mio
mas la tierra i el cielo, i en mi llama
doi principio inmortal de fuego eterno;

Porqu'el rigor de vuestro antiguo frio
no podrè ya encender? porque no inflama
mi estio ardiente a vuestro elado ivierno?

Existe todavía la idea convencional de derretir a la gélida dama con la llama de la pasión (12-14), pero el poema contiene un nuevo significado. Ya no es cuestión de quejarse por el sufrimiento del amante; es, por el contrario, un himno a la belleza de la dama. La obsesión introspectiva se ha exteriorizado ahora en luz, estrellas y cielos (1-4). Este resplandor es divino. Toda belleza será reflejo de la dama (5-8), como en el platonismo ortodoxo toda belleza material es reflejo de la divina. La belleza es la que ofrece libertad al alma para que remonte el vuelo hacia el reino del espíritu y así se acerque a Dios. El fuego que ella ha prendido arde ahora en el alma del poeta; ya no es un tormento sino un impulso hacia una ascensión espiritual (9-11). El fuego, encendido por el amor a la belleza, inflama tierra y cielo: es el principio inmortal del fuego eterno, el amor divino. El amor es, así, la fuerza que impulsa a toda la creación, un concepto característicamente platónico. Ni Dios ni el amor divino reciben ninguna mención en este soneto, pero su presencia es implícita. La conclusión (12-14) muestra, sin embargo, una vinculación a la Tierra, no revelando así la totalidad de la libertad potencial del alma¹⁵.

El *Soneto 38* es, sin embargo, neoplatonismo puro:

¹⁵ El soneto 10 constituye otro viaje al neoplatonismo mediante la contemplación de la belleza de la dama que aún muestra en el final del poema (12-14) la contaminación del amor cortés petrarquista. La dama es luz, sus ojos estrellas, la suya es una belleza cósmica (1-11). Todo el soneto respira serenidad. Los últimos versos no son un grito de angustia, ni siquiera de tristeza.

Serena luz, en quien presente espira
divino amor, qu'enciende y junto enfrena
el noble pecho, qu'en mortal cadena
al alto Olimpo levantar s'aspira;

Ricos cercos dorados do se mira
tesoro celestial d'eterna vena;
armonia d'angélica Sirena,
qu'entre las perlas i el coral respira;

Cual nueva maravilla, cual exemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquessa sombra del hermoso velo?

Que yo enessa belleza, que contemplo,
(aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre)
la immensa búsko, i voi siguiendo al cielo.

El amor es ahora sólo amor divino, y la dama es el instrumento que lo transmite cuando ella inflama al «noble corazón» que aspira a ascender al Cielo. Su belleza es un «tesoro celestial», la sombra que arroja el cielo (o sea, su reflejo). Al amar la belleza de la dama, y al amarla a ella misma, el poeta busca a Dios.

Finalmente, en el *Soneto 27* el neoplatonismo es bastante explícito:

El color bello enel umor de Tiro
ardio, i la nieve vuestra en llama pura,
quando, Estrella, bolvistes con dulçura
los ojos, por quien misero suspiro.

Vivo color de lúcido safiro,
dorado cielo, eterna hermosura,
pues merecí alcançar esta ventura,
acoged blandamente mi suspiro.

Conel mi alma, enel celeste fuego
vuestro abrasada, viene, i se transforma
en la belleza vuestra soberana.

I en tanto gozo, en su mayor sosiego
su bien, en cuantas almas halla, informa;
qu'enel comunicar mas gloria gana¹⁶.

Se trata de un himno a la belleza (5-8), el bien divino que dota de forma a las almas humanas y les transmite su vida (9-14). La transmisión de dicho bien al alma a través de la dama produce paz espiritual. ¿Contiene la formulación poética de la doctrina una fuerza que la haga convincente? ¿O se trata de un modo convencional de filosofar propio de la época? Quizá la respuesta carezca de importancia; porque la fe pura que transmite Herrera le confiere convicción.

FRANCISCO DE ALDANA

Francisco de Aldana (1537-1578) fue un poeta-filósofo del tipo en que pudo haberse convertido Garcilaso. Sus versos carecen de la maestría técnica de Herrera, y difícilmente cabe decir, en conjunto, que sea un poeta de primera fila, pero uno de sus poemas, la *Carta a Arias Montano*, es una de las obras maestras de la literatura española, y su obra en conjunto es crucial para la comprensión del neoplatonismo hispano. El alcance de su experiencia poética, inusual en su tiempo y más característico de poetas del siglo siguiente, incluye los dos extremos de sensualidad erótica y misticismo religioso, si bien no se dan juntos en ningún poema. Su poesía pasa de la afirmación de la bondad del amor sexual al reconocimiento de su escasa adecuación para expresar los anhelos más profundos del espíritu. Concluye, al final de su relativamente breve vida, con un deseo de amor místico¹⁷.

La sensualidad de Aldana es más italiana que española, lo que podría deberse a su crianza en Italia. Ello es evidente en el frag-

¹⁶ Este soneto está quizá influido por la doctrina escolástica de que en la naturaleza del bien está comunicarse a sí mismo, de que Dios creó el universo porque quería que las criaturas compartiesen su bondad: «bonum est diffusivum sui»; Aquino, *Summa Theologica*, l. q. 5 a. 4.

¹⁷ La edición crítica que usamos en este caso es Francisco de Aldana, *Poesías*, editada por Elias L. Rivers, Madrid, 1957, que es también el autor del estudio generalmente aceptado *Francisco de Aldana; el divino capitán*, Badajoz, 1955.

mento poético *Medoro y Angélica*, que expresa un goce inocente ante la belleza del cuerpo humano. Cupido contempla a Angélica durmiendo:

La sábana después quietamente
levanta al parecer no bien siguro,
y como espejo el cuerpo ve luciente,
el muslo cual aborio¹⁸ limpio y puro;
contempla de los pies hasta la frente
las caderas de mármol liso y duro,
las partes donde Amor el cetro tiene,
y allí con ojos muertos se detiene. (45-96)

El tema es ajeno a la tradición petrarquista, pero Aldana no lo elude. Utiliza las imágenes de Petrarca para expresar sensualidad, sin deseos pecaminosos (3-8, 17-24). Al final del poema reflexiona amargamente sobre su propia desgracia: al contrario que Medoro, él no puede hacerle el amor a su dama, que se niega aduciendo motivos de índole religiosa:

La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!
con dulce guerra en brazos de tu amiga;
y aquella paz, mil veces que es bastante,
nunca me fuera, en paz de mi fatiga:
triste, no porque paz mi lengua cante
(paz quieres inmortal, fiera enemiga),
mas antes, contra amor de celo armada,
huye la paz, que tanto al Cielo agrada. (73-80)

Cuando tiene lugar el conflicto entre el sentir religioso y el amor sensual, la paz huye y el tormento asalta al amante. Esta concepción de la paz de cuerpo y alma que resultaría de la unión física es contraria a todos los principios de la tradición del amor cortés, que mantenían en España raíces más profundas que en Italia precisamente porque la literatura española no podía aceptar, o, sencillamente, no aceptaba abiertamente el amor sensual como tema legítimo.

La unión física de los amantes recibe un tratamiento directo en el *Soneto 17*. Su metáfora central emerge de la hiperbólica

¹⁸ *Aborio*: un neologismo del vocablo italiano *avorio*.

creencia del amante de que la dama es más bella que el sol, que es fuente de toda vida, calor y alegría. Por consiguiente el amor sensual es todo eso y más; el valor supremo de la vida. La dama intenta rechazar la hipérbole, pero tendrá que ceder y aceptarla. No hay nada violento en el retrato del amor físico: se trata de una «suave fuerza» (9), o un «dulce juego» (13). La misma noción conforma el *Soneto 2*:

Junto a su Venus tierna y bella estaba
todo orgulloso Marte horrible y fiero,
cubierto de un templado y fino acero
que un claro espejo al sol de sí formaba;

y mientras ella atenta en él notaba
sangre y furor con rostro lastimero
un beso encarecido al gran guerrero
fijó en la frente y dél todo colgaba.

Del precioso coral tan blando efeto
salió que al fiero dios del duro asunto
hizo olvidar con nuevo ardiente celo.

¡Oh fuerza estraña, oh gran poder secreto:
que pueda un solo beso en sólo un punto
los dioses aplacar, dar ley al cielo!

La brutalidad agresiva de la lujuria masculina se presenta aquí encarnada en Marte, el fiero dios de la guerra. El amor debería ser ternura femenina, *courtoisie* que refine la pasión. Este refinado amor sensual ilumina los cielos y rige todo el Universo. De manera similar, en el *Soneto 1* el poeta dirige su alabanza al dios Céfiro, implorando su venida acompañado de su suave brisa para contrarrestar la dura y loca agitación del Viento del Norte. Céfiro es la pacífica y suave brisa del oeste, el padre de las flores y los frutos y las alegrías de los prados, mientras que el loco y tempestuoso Viento del Norte es «el ruido de la humanidad» (6). Este último es obviamente la lujuria; Céfiro es el amor sensual, pero dulce y suave, una pasión de otro orden. Este goce tranquilo es inocente, la suave caricia del viento que torna fructífera a la Naturaleza.

Parte de los poemas de Aldana están conformados por una

noción del amor específicamente neoplatónica. Un ejemplo es el *Soneto 16* que rememora cómo un día el amante, dormido en el campo, es abrazado por la dama. Sin despertar, se ve transportado al paraíso, y su unión con ella allí se expresa en términos puramente neoplatónicos. El *Soneto 20*, que juega con el contraste entre bien y mal, es más enigmático:

Es tanto el bien que derramó en mi seno,
piadoso de mi mal, vuestro cuidado,
que nunca fue, tras mal, bien tanpreciado
como este tal, por mí de bien tan lleno.

Mal que este bien causó jamás ajeno
sea de mí ni de mí quede apartado;
antes, del cuerpo al alma trasladado,
se reserve de muerte un mal tan bueno.

Mas paréceme ver que el mortal velo,
no consintiendo al mal nuevo aposento,
lo guarda allá en su centro el más profundo;

sea, pues, así: que el cuerpo acá en el suelo
posea su mal, y al postrimero aliento
gócelo el alma y pase a nuevo mundo.

Se ha sugerido que el poeta lo escribió mientras estaba siendo curado de una herida que había provocado la piedad de una dama¹⁹, pero la interpretación del «mal» como una herida y del «bien» como la compasión de la dama no ofrece, creo, una explicación completa del poema. Dentro del contexto de la evolución de la filosofía amorosa de Aldana, el «mal» tiene más sentido como placer sensual. Dicho placer es un «bien» pero incapaz de penetrar en el alma, y por ello el cuerpo lo guarda en su «centro el más profundo» (11). Sin embargo, un bien así, una alegría tan profunda, ha de ser inmortal: a la hora de la muerte será transferida al alma para que le acompañe al Paraíso. Desde el punto de vista filosófico, el poema es notable, y de gran importancia en el desarrollo del neoplatonismo, pues constituye una tentativa de concebir la sexualidad en cuanto bien del alma, una tentativa de cerrar la brecha entre cuerpo y espíritu.

¹⁹ Véase la nota de Rivers en *Poesías*, pág. 14.

Otros poemas de Aldana expresan ya no la alegría sino la angustia nacida de la condición humana. En el *Soneto 33*, por ejemplo, se sostiene que el cuerpo mortal resulta un fatigoso peso para el alma. El único alivio es la contemplación espiritual, que debería desearse con un celo tan grande como pesada es la carga. La carga misma es inseparable de la existencia humana. ¿Cómo lograr que la vida sea soportable? Sería mejor no tener una razón con la que elaborar juicios, en cuyo caso no se sentiría el dolor ante la condición humana, o si no poseer sólo los sentidos, vivir exclusivamente de la sensualidad. ¿Qué ofrecería mayor comodidad? El *Soneto 32* continúa la exploración. Su tema es el *taedium vitae*. El poeta está angustiado ante su incapacidad para conferir a su vida un valor positivo y perdurable. Siente un profundo desagrado no sólo ante sí mismo sino ante la vida en su conjunto. Esta insatisfacción con uno mismo ante el desarreglo de la propia vida supone el comienzo de la experiencia religiosa, puesto que significa buscar en otro lugar el contento que no se ha encontrado en el mundo. El *Soneto 36* continuaba avanzado hacia una resolución:

Señor que allá de la estrellada cumbre
todo lo ves en un presente eterno,
mira tu hechura en mí, que al ciego Infierno
le lleva su terrena pesadumbre.

Eterno Sol, ya la encendida lumbre
do está mi alegre abril florido y tierno
muere, y ver pienso al más nevado invierno
más verde la raíz de su costumbre.

En mí tu imagen mira, ¡oh Rey Divino!,
con ojos de piedad, que al dulce encuentro
del rayo celestial verás volvelle,

que a verse como en vidrio cristalino
la imagen mira el que se espeja dentro,
y está en su vista dél su mirar della.

La expresión clave es «terrena pesadumbre» (4): el sustantivo significa tanto «peso» como «tristeza». La «terrena pesadumbre» (toda la carga de lo material) está empujando al poeta hacia

el infierno; sólo Dios lo puede elevar al cielo si ve en el hombre no la materia de la que está formado sino la imagen y la semejanza divinas que la «conforman». La imagen divina en el hombre consiste en su intelecto y en su alma. La juventud muere con la conciencia de la aproximación de la vejez, el verde del verano cede ante la nieve del invierno, pero la raíz de la experiencia humana se torna «más verde»: el hombre, al contemplar en la madurez lo insatisfactorio de su vida, será capaz de producir el fruto de la sabiduría. Dios mira al hombre como quien se contempla en un espejo, y ve en él su propia semejanza. La poesía de Aldana ha llegado al «deseo de Dios» que el platonismo, seguido por gran parte de la filosofía escolástica, consideraba innato en el hombre. A partir de este reconocimiento Aldana asciende hacia el deseo de la unión con El, que viene expresada en el *Soneto 37, Al Cielo*.

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
rico de luminarias, patrio Cielo,
casa de la verdad sin sombra o velo,
de inteligencias ledó, almo reposo:

¡Oh cómo allá te estás cuerpo glorioso,
tan lejos del mortal caduco velo,
casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre y piadoso!

¡Oh patria amada!, a ti sospira y llora
esta en su cárcel alma peregrina,
llevada errando de uno en otro instante;

esa cierta beldad que me enamora
suerte y sazón me otorgue tan benina
que, do sube el amor, llegue el amante.

El Paraíso recibe primero el nombre de «patrio Cielo» (2), y luego «patria amada» (9). El alma es una «peregrina» encerrada en una «cárcel», mas una peregrina que vaga no de lugar sino de momento en momento, una caminante de la vida, en busca de su patria que es el Paraíso (9-11). Y la única belleza de la que está enamorado, una belleza segura y cierta, le aguarda allí, y el amor precede al poeta en su impulso ascendente.

El surgimiento gradual en la obra de Aldana del deseo religioso nos impulsa a preguntarnos si su experiencia poética no confirma la noción de los teóricos neoplatónicos en el sentido de que el amor a la mujer puede conducir y de hecho conduce al amor a Dios. La respuesta debe ser que su poesía no nos transmite la última etapa del amor platónico renacentista. Pasa de la sensualidad erótica al desencanto y la desilusión, y de ahí a la religión. Ello no quiere decir, por supuesto, que para él el amor erótico y el divino se opongan, sino que están diferenciados; no son contradictorios, pero tampoco cabe confundirlos. La Reforma y la Contrarreforma, al reaccionar ante varios aspectos del humanismo, conllevaron una separación del platonismo cristiano del neoplatonismo humanista. Esta separación tiene lugar en la poesía de Aldana. Obviamente llegó a creer que los amores sensual y divino no son ni similares ni compatibles: en la *Carta a Galanio* los compara con líneas paralelas, que nunca se encuentran²⁰.

Sin embargo, Aldana, no mostró vacilación alguna a la hora de asociar el amor de los hombres que comparten intereses intelectuales y aspiraciones espirituales similares con el progreso hacia el amor de Dios²¹. La magnífica *Carta a Arias Montano* constituye un elocuente testimonio de ello. Aquí abandonamos la esfera del amor sexual, ya sea sensual o platónico. El poema desarrolla el principio básico del platonismo cristiano del siglo XVI, o sea, que para llegar a la contemplación de la belleza divina se debe comenzar por la contemplación de la belleza natural. Comienza con una referencia a los años tempranos del poeta a los que denomina su vida perdida, una juventud malgastada en la procura de dos quimeras (10-21)²². Una debe haber sido el amor

²⁰ Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*, editado por A. Rodríguez-Moñino, 2.^a ed., Madrid, 1978, pág. 98 (11.442-5).

²¹ El amor entre amigos unidos en la contemplación solidaria de la existencia se celebra en la *Carta a Galanio*. Igualmente conforma la oda de Fray Luis de León a Francisco Salinas, tal como sostuviera L. J. Woodward, aunque el verso 43, «amigos a quien amo», no puede ser corregido a «amigo» como sugirió porque el heptasílabo exige el plural: L. J. Woodward «Fray Luis de León's *Oda a Francisco Salinas*», *BHS*, 39, 1962, págs. 69-77.

²² Las referencias a los versos provienen del poema en el *Epistolario poético completo*, de A. Rodríguez-Moñino.

sensual y la otra la ambición por hacer carrera militar y política. Escribe ahora, a los cuarenta años, liberado de esas locuras y capaz de marchar sin trabas hacia su legítima patria, con lo que indica un alejamiento no sólo del mundo sino también del cuerpo, los dos requisitos de la vida contemplativa:

Mas ya, (merced del cielo), me desato,
ya rompo a la esperanza lisonjera
el lazo en que me asió con doble trato;

pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera;

entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre
do va, do está, si vive o qué se ha hecho.

Y porque vano error más no me asombre,
en algún alto y solitario nido
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre;

y, como si no hubiera acá nacido,
estarme allá, cual Eco, replicando
al dulce son de Dios del alma oído. (43-57)

La maravillosa imagen del alma humana como Eco del Narciso divino al que ella ama introduce una detallada consideración sobre la naturaleza de la oración contemplativa. Contemplación significa abstraer la belleza inmaterial a partir de las imágenes de lo material que los sentidos le presentan a la mente (70-5). El poema contempla la idea de Dios mediante los conceptos de inmovilidad y absoluta paz, y la experiencia mística a la que puede conducir es la de ser «transformado» en vida divina. Los sentidos son cesados en sus funciones y la materia se torna así súbdita y sometida:

Ojos, oídos, pies, manos y boca,
hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
serán del mar de Dios cubierta roca.

Cual pece dentro del vaso alto, estupendo,
del Océano irá su pensamiento
desde Dios para Dios yendo y viniendo:

Serále allí quietud el movimiento
cual círculo mental²³ sobre el divino
centro, glorioso origen del contento. (82-90).

El mismo proceso de contemplación consiste en primer lugar, en elevar la mente hacia Dios. Meditar en su creación del ser, a partir de la nada, supone la contemplación del poder divino. Ello evoca la gratitud por la vida, y la gratitud es el comienzo del amor (42-47). La segunda etapa del proceso consiste en la meditación sobre la creación en general. Se le pide al alma que emerja para contemplarse en la corriente del tiempo (150). Es una línea dibujada desde el punto eterno (151-2), y la sorprendente imagen continúa cuando el alma, que ya ha descendido al cuerpo, se convierte en «horizonte» entre el mundo puro e inalterable del espíritu, y el cambiante y engañoso mundo de la materia, participando en la naturaleza de ambos (152-9). En tercer lugar, la meditación pasa a ser la contemplación de las «criaturas», la obra animada o inspirada salida de las manos de Dios (160-74). Ello conduce al cuarto punto de meditación, la consideración de la bondad de Dios. La quinta etapa consiste en el reconocimiento de que la experiencia mística es una espera:

Digo que puesta el alma en su sosiego
espere a Dios, cual ojo que cayendo
se va sabrosamente al sueño ciego;

que al que trabaja por quedar durmiendo,
esa misma inquietud destrama el hilo
del sueño que se da no le pidiendo.

²³ Sobre la imagen del círculo en la poesía de Aldana véase M. Louise Salsatan, «Francisco de Aldana's Metamorphoses of the Circle», *MLR*, 74, 1979, págs. 599-606.

Ella verá con desusado estilo
todo regarse, y regalarse junto
de un salido de Dios sagrado Nilo. (232-40).

La dificultad de transmitir la experiencia mística por medio del lenguaje es insuperable; se han de hallar palabras y metáforas que sugieran, o comuniquen indirectamente, lo inefable. Aldana, a partir de la base de la teoría de «los tres estilos» elige un vocabulario que los teóricos han calificado de «peregrino», en el sentido de «inusual» en dirección hacia lo «maravilloso». El resultado es una elevación de la elocuencia poética (259-76). Pero se retira del intento, temeroso de perderse y «hundirse en las profundidades». La exploración de una experiencia de esta clase será adecuada para un Montano, pero no para él mismo, y el ideal del amor platónico es ahora el deseo de estar junto a Montano en la cumbre de la contemplación (295-351). Ello representará la victoria sobre el pecado, la victoria sobre el apetito de los sentidos, esto es, los deseos e instintos del cuerpo. Concluye con un imaginativo retrato del escenario ideal en el que podría llevar con Montano una vida dedicada a la contemplación. No sería entre montañas, ni en profundos valles (porque se deben rehuir los extremos) sino cerca del mar (332-72). Así comienza la maravillosa exploración de la costa con el descubrimiento de la belleza en las más diminutas obras del Creador (373-434). Es una vida ideal, como lo fueron los prados para la poesía bucólica, una vida que representa un amor puro e inocente; será por tanto un escenario ideal para el amor que siente Aldana por Montano, en su mutuo amor por la belleza del mundo (436-47).

La poesía de Aldana muestra sin duda una predisposición mística; puede que muestre también que había adelantado parte del camino que se preparaba. Aunque nada hay en ella que señale directamente a una experiencia mística clara, demuestra, sin embargo, y de manera indiscutible, que un anhelo por el amor ideal, sentido y buscado con sinceridad, podía conducir, bajo la influencia dominante del platonismo renacentista, a la búsqueda de Dios, y que el amor de Dios, al representar la misma necesidad humana de romper el aislamiento del individuo, conduce a lo espiritual avanzando más allá de lo físico. La vida de Aldana marca el surgimiento y desarrollo de la literatura mística española, que a su vez será expresión de un movimiento religioso que tuvo un

profundo efecto en la vida social y cultural hispana. España tuvo místicos individuales tanto antes como después de este periodo, pero sólo en él constituyó el misticismo un movimiento ampliamente extendido. En lo que se refiere a la literatura, podemos asumir que la aspiración de un amor idealizado, que culminará culturalmente en el renacer del platonismo, creó una tradición y un clima propicios para el surgimiento de escritos místicos.



San Francisco en éxtasis, de Pedro de Mena (1628-1688).

Tres

El lenguaje humano del amor divino

El amor ideal y la mística. Mística. Amor cortés y mística. San Juan de la Cruz. Amor divino y amor humano. Un lenguaje simbólico. Poemas y comentarios. *Noche oscura. Cántico espiritual.*

EL AMOR IDEAL Y LA MÍSTICA

En la literatura europea desde la baja Edad Media hasta el Barroco, se usan tres términos para denotar los distintos conceptos de amor que se trata: amor cortés, neoplatonismo y mística. En el siglo XVI no hay otra literatura que presente la confluencia y mezcla de los tres de manera más sorprendente que la de España, que podrá por lo tanto ofrecer buena parte de las más interesantes ilustraciones de los problemas generales a los que diera lugar la poesía amorosa europea del Renacimiento. España puede mostrar, frente a las demás literaturas, una de las grandes escuelas de mística de la literatura cristiana. Santa Teresa de Ávila (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591) son las dos figuras principales, pero de ningún modo los únicos representantes. A menudo se ha calificado a San Juan como el mayor de los poetas españoles, un título otorgado por autoridades de tal calibre como Marcelino Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso. Si bien una graduación comparativa de esta clase es difícil porque sus poemas son únicos tanto en contenido como en estilo, el título de «máximo poeta» es difícilmente discutible. Dámaso Alonso lo reafirmó no a partir de ningún prejuicio a favor de la temática

de su poesía, sino únicamente sobre bases estéticas y estilísticas¹. La literatura española del Renacimiento se halla por tanto en una situación única para ofrecer material para la discusión de los problemas culturales y literarios a que da lugar la poesía mística. Sin embargo, el problema concreto de la relación entre la literatura mística española y las tradiciones de la poesía amorosa laica no ha recibido nunca un estudio adecuado.

Mística. La palabra «mística» se usa en la actualidad para denotar vagamente cualquier modo no racional de aproximación a la vida, cualquier adhesión a principios y valores que repudien la razón. Yo utilizaré el término sólo en el sentido de un contacto directo y consciente del alma humana con Dios, o con el Absoluto, o con la Base del Ser, sea cual fuere el término que uno pueda usar para designar la realidad definitiva y eterna. Así lo definen aquellos que han experimentado la mística religiosa. Por supuesto, esta definición es discutida: *tiene que* discutirla cualquiera que no crea en la existencia de alguna forma de realidad trascendental definitiva.

La manera antigua de comentar estas experiencias en tanto que alucinaciones o autosugestión les parecía fácil a muchos, pero en la actualidad parece claro que se producen estados muy similares, a veces incluso idénticos, a los tradicionalmente llamados místicos, por medio de drogas psicodélicas o alucinógenos, como el LSD o la mescalina. Alan Watt, en un interesante estudio titulado «Los psicodélicos y la experiencia religiosa», ha descrito el meollo de su experiencia, estimulada por las drogas, como «la conciencia de la energía eterna, a menudo en forma de intensa luz blanca... se ve con mucha claridad que toda la existencia es una única energía, y que dicha energía es el ser de uno mismo. En el fondo, se es la divinidad, pues Dios es todo lo que existe»².

¹ Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, 1942; cuarta edición 1958. El paréntesis «desde esta ladera» tiene como función indicar que se excluía la temática mística de los poemas. Parte fue publicado de nuevo con algunas ampliaciones en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, del mismo autor, quinta edición, Madrid, 1976.

² Alan Watt, «Psychodelics and Religious Experience» en *The Religious Situation*, 1969, editado por Donald R. Cutler, Boston, 1969, págs. 615-31 (página 621); véanse también Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Londres y Nueva York, 1954, y *Moksha: Writings on Psychodelics and the Visionary*

En lo esencial parece estar muy cerca de la cumbre de experiencia mística registrada por los místicos españoles: el vivir dentro y a través de la vida divina y que se llama frecuentemente «divinización», un estado de conciencia al que el místico es admitido súbitamente.

La naturaleza excepcional de las experiencias místico-religiosas ya no es una indicación de su posible origen sobrenatural; pero tampoco indica que el origen de las experiencias no pueda nunca ser sobrenatural. Si Dios se revelara a sí mismo y a su naturaleza y fines ante los hombres, tal como creían judíos y cristianos, tendría que hacerlo de forma comprensible para aquellos que recibieran la revelación: con los únicos conceptos y mediante las únicas emociones que les permitiese sentir y formular su estado cultural concreto. De igual modo, si Dios pudiera comunicarse con los individuos lo podría hacer sólo a través de los mecanismos psicológicos, intelectuales y afectivos que Él mismo ha implantado en la naturaleza humana. El hecho de que exista un cierto mecanismo de la sensibilidad que se estimule con una clase concreta de droga no significa que el mismo mecanismo no responda a un estímulo sobrenatural. Podemos aceptar la imagen que sigue como analogía de una experiencia psicodélica: estás encarcelado en una casa sin ventanas con la puerta cerrada con llave; de repente la puerta se abre y penetras en un hermoso jardín. La droga abrió la puerta; no creó el jardín. Otra llave para abrir la puerta bien puede proceder de otra fuente.

Como fuere, que las afirmaciones de los místicos sean verdaderas o falsas carece realmente de importancia para los fines de este estudio, o para la lectura de sus escritos en cuanto literatura. Ya sea teísta o ateo el crítico literario, la literatura mística permanece como fenómeno cultural que hay que tratar históricamente. Lo importante no es la verdad eventual de las pretensiones de los místicos, sino el hecho de que las creían ciertas, y eran sinceros en su creencia, y el hecho de que el público concreto para el que escribían, así como su época, en general, lo creían de igual modo. Siempre ha existido, en toda época y en todo país,

Experience, 1931-1963, editado por Michael Horowitz y Cynthia Palmer, Londres, 1980. La relación entre la experiencia estimulada por la droga y el misticismo tradicional ha sido estudiada por R. C. Zaehner, *Drugs, Mysticism and Make-Believe*, Londres, 1972.

una cierta cantidad de pseudomisticismo, pero parto, como axioma, de que escritores como Santa Teresa y San Juan de la Cruz no eran fraudulentos conscientemente. Estaban convencidos, con absoluta sinceridad, de que las interpretaciones que ofrecían de sus experiencias eran correctas.

Lo que los místicos españoles afirman experimentar es la unión real con Dios. La unión del espíritu con el espíritu que se alcanza mediante la oración contemplativa. San Juan de la Cruz dice que la unión constituye una intuición intelectual de la divinidad; pero es al mismo tiempo, y ante todo, un acto de amor, la culminación suprema del amor que el alma siente por Dios. El mismo la llama un conocimiento amoroso y una divina conjunción y unión³. Se trata de un abrazo divino con el lenguaje del amor humano.

AMOR CORTÉS Y MÍSTICA

Cuando los escritores influidos por el amor cortés escribían sobre el amor humano usaban el lenguaje de la religión; por otra parte, cuando Santa Teresa y San Juan de la Cruz escribían sobre el amor a Dios usaban el lenguaje del amor humano. Decir, como lo hace el racionalismo, que la utilización común de este lenguaje supone una señal de que la experiencia mística constituye una desviación de la sexualidad, puede tener sentido para el psicólogo. Pero en el plano literario no existe explicación de ningún tipo para la calidad y lenguaje poéticos de San Juan de la Cruz, o de la experiencia que él y otros místicos describen extensamente, del mismo modo que no es una explicación de las experiencias psicodélicas que algunos buscan hoy en día, decir que las producen el LSD. La experiencia real es lo que exige una explicación, no su causa⁴.

³ *Noche oscura*, ii, 18:5; *Llama de amor viva* (B), 3:49; *Cántico espiritual* (B), 27:5; *Subida del Monte Carmelo*, ii, 5. Estas y las demás referencias se pueden encontrar en la edición de Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús y Lucinio Ruano, de *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, séptima edición, Madrid, 1973, que incluye un útil índice de los escritos del santo.

⁴ Sobre la relación entre el amor cortés y el misticismo a principios del medievo véase Étienne Gilson, «Saint Bernard and Courtly Love», en *The Mystical Theology of St. Bernard*, traducida por A. H. C. Downes, Londres y Nueva York, 1940, págs. 170-97; Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, Londres, 1978, págs. 121-74; Jean Leclercq, *Monks and Love in Twelfth-Century France: Psycho-Historical Essays*, Oxford, 1979.

Cualquier intento de llegar a una explicación de la experiencia literaria de escritores como Diego de San Pedro de una parte, y San Juan de otra, debe comenzar a partir del anhelo básico que tiene la naturaleza humana de trascender el aislamiento del individuo con algún tipo de ideal. En su forma más tosca, este anhelo se manifestó en la España del siglo XVI, en el grupo de los herejes *illuminati* a los que acusaron de haber desarrollado la doctrina del perfeccionismo: la doctrina por la que le sería posible al hombre alcanzar en la tierra una condición libre de pecado en la que los actos que se suelen considerar pecaminosos no lo serían en realidad. Los perfectos, algunos con muy buena reputación, podían permitirse realizar el acto sexual en cuanto la más elevada forma de oración porque dicho acto era una unión con Dios⁵. En sus formas más elevadas, sin embargo, este anhelo de bien y belleza condujo a otros a la vida religiosa en una orden contemplativa. En mi opinión debe haber algo de ello tras las convenciones de la poesía del *cancionero*.

El elemento central de la conexión de la última forma del amor cortés con la mística es el concepto de sufrimiento. En el plano puramente humano el culto a un amor doliente y desesperado es sin duda morboso, y por supuesto el culto al sufrimiento ha sido morboso en algunas formas de la propia religión. Pero en la vida religiosa la situación fundamental del sufrimiento no es morbosa. Se considera que el valor moral del sufrimiento descansa sobre el hecho de que un hombre que lo ha conocido y aceptado está más dispuesto a la comprensión que a la dura crítica; su propia importancia se silencia. Por el contrario, el hombre cuya vida ha sido fácil es a menudo egoísta, insensible e inmaduro: en resumen, el «niño malcriado». Esto en lo que respecta al sufrimiento *aceptado*; el sufrimiento *buscado* posee otro valor. Constituirá la disciplina personal exigida por cualquier entrenamiento, como el del atleta y el músico, que deben llevar vidas tan ascéticas como las de los monjes, sacrificando su comodidad, endureciéndose para poder persistir, con el fin de obtener un perfecto control de sí mismos. El control personal es necesario para

⁵ Sobre los *alumbrados* y las acusaciones que les hacía la Inquisición, véase A. Márquez, *Los alumbrados. Orígenes y filosofía 1525-1559*, segunda edición, Madrid, 1980, y, si se desean más estudios, A. Gordon Kinder, *Spanish Protestants and Reformers in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, 1983.

alcanzar cualquiera meta, y sin él la calma equilibrada que debería ser el ideal del hombre racional resultará, por supuesto, imposible.

A la luz de estas observaciones generales, ¿qué tipo de significación le podemos dar al sufrimiento que fue característica tan esencial de la literatura amorosa del XVI? En su forma más tosca, es obviamente falso, algo a lo que abandonarse o que fingir con el fin de provocar la piedad de la dama y lograr que acceda a los deseos del amante. En un plano más profundo, es algo más real, se trata del dolor del deseo detenido, el dolor de la no realización. El hombre que ama debe procurar ser correspondido; la esperanza de que así suceda promete alegrías, pero el temor a que no suceda, aún más, la certeza de que nunca sucederá, le hacen llegar al borde de la desesperación. Para los neoplatónicos renacentistas la tristeza y la desesperanza del amante no correspondido eran irracionales; estos sentimientos existían sólo porque a la sensualidad se le permitía llevar la voz cantante. Su filosofía no dejaba espacio a un sufrimiento así, pues el ideal racional que perseguían era un amor calmo y sereno de la mente. Así, se descartaba el sufrimiento de la experiencia humana como mal innecesario.

Hay sin embargo un neoplatónico renacentista de cuya doctrina no está excluido el sufrimiento. Quizá no fuera accidental que viniese a la Península Ibérica; ciertamente ejerció mucha más influencia en España que Bembo. Era el judío exilado portugués, Judah Leo Abravanel, llamado normalmente León Hebreo, cuyo *Dialoghi d'amore* mencioné antes⁶. Sitúa el sufrimiento amoroso en un plano mucho más profundo que el del dolor por el deseo no realizado. Por supuesto, el amante sufrirá si su amor no es correspondido; pero, dice Hebreo, incluso cuando es correspondido y se alcanza la unión, el amor realizado de la unión sexual no deja de ser angustioso porque el amor es el deseo de una unión total y completa con el ser amado, la fusión de una persona con otra. Ello es posible con las almas, pero no con los cuerpos, que siempre han de permanecer separados y diferenciados. De este modo, el cuerpo frustra la unión perfecta del amor y el amante sufre, pues la unión imperfecta que sí alcanza le hace an-

⁶ Véase capítulo 2, nota 1.

helar cada vez más la unión perfecta que nunca será capaz de alcanzar. Hay sin duda algo profundamente trágico, algo existencial que penetra en el corazón de la experiencia humana, en esta idea del cuerpo sintiendo angustia con la única clase de éxtasis que es capaz de conocer. Para Hebreo la salida a este sufrimiento será la ascensión platónica hasta la unión con Dios en la contemplación, pero, por contraste con los neoplatónicos italianos, dicha ascensión implica el dolor de aplastar la felicidad del propio cuerpo. Hebreo se erige así en el eslabón entre el amor cortés y el neoplatonismo por una parte, y entre el neoplatonismo y la mística por la otra.

Cabe ilustrar el primero de estos eslabones con un ejemplo de la poesía de Aldana. En uno de sus sonetos su dama le pregunta por qué en plena unión amorosa ambos se ven impulsados a suspirar y llorar. Él contesta:

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también tan fuerte

que no pudiendo como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,⁷
llora el velo mortal su avara suerte.

Aldana había leído a Hebreo en lo referente a este sufrimiento pero no da señales de haberlo sentido realmente: su enunciado me parece meramente teórico. ¿Pero podría ser de otra manera? ¿Podrá este sufrimiento del cuerpo en el acto de amor corresponder a algo real? Los místicos indican la respuesta cuando soportan el sufrimiento de los sentidos como parte de su ascetismo; en ellos se trata de una experiencia muy real, y de la cual emergen purificados. Es lo que San Juan de la Cruz denomina *la noche oscura del alma*, y me parece relacionado con el sufrimiento del que habla Hebreo: tener que quebrar el vínculo entre los sentidos y el funcionamiento del alma para que el amor divino

⁷ El penúltimo verso no quiere decir «pasar al dulce amado centro del alma», sino «pasar desde el alma al dulce amado centro»: o sea, el punto físico de unión de los dos cuerpos. El amor nace en las almas de los amantes pero su naturaleza espiritual es incapaz de pasar de sus almas a sus cuerpos, y ésta es la razón de que los cuerpos se lamenten de su privación.

pueda penetrar en la mente, que es la única capaz de recibirlo. El comienzo de la noche oscura tiene lugar cuando el alma reconoce la imposibilidad de llegar al conocimiento de Dios a través de la imaginación y la razón; ello conlleva una sensación total y absoluta de frustración. Puesto que los sentidos no pueden amar espiritualmente, deben calmarse y someterse: la mente debe por tanto vaciarse de toda impresión sensorial para ser capaz de recibir un conocimiento puramente espiritual. Se trata de la erradicación en uno mismo de todo lo que no sea Dios. Tal como lo describen los místicos, supone con claridad una experiencia en extremo angustiosa, una sensación de total aridez y aislamiento, de ser abandonado en la más absoluta soledad y la más completa oscuridad⁸.

Denis de Rougemont preguntó si la experiencia de los místicos no sería de alguna forma análoga a la experiencia del amor tal como se presenta en la literatura del amor cortés. El mismo daba como ejemplo la pasión de Tristán como si la imaginación se desnudara mediante la concentración obsesiva en una sola imagen. A Rougemont esto le parecía una desnudez del espíritu; el ser se desnuda en aislamiento con la amada, perdidos ambos para el mundo en su desierto espiritual que parece emparentado con la noche oscura⁹. Yo, personalmente, prefiero ver la analogía no en lo absorbente de la pasión obsesiva sino en el dolor del amor tal como lo expuso Hebreo: la angustia de los sentimientos ante su incapacidad para consumir la unión de dos almas. El dolor de los sentidos ante su incapacidad para alcanzar el ideal que la mente anhela, constituye en sí mismo una experiencia religiosa; en la filosofía de Hebreo supone el punto de partida hacia la contemplación de Dios. Pero retrocediendo más debe haber una vinculación directa, hundida en algún lugar de la propia naturaleza humana, entre la noche oscura de San Juan de la Cruz y el amor doliente, desesperado, no realizado de la poesía española de los siglos XV y XVI. Si la vinculación se refiere a la experiencia, quizá sólo el psicólogo nos la puede descubrir. Pero yo sostendría que aun sin esta explicación, el historiador literario debe aceptar

⁸ Sobre la doctrina de la noche oscura véase E. W. Dicken, *The Crucible of Love*, Londres, 1963; Federico Ruiz Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*, Madrid, 1968.

⁹ *L'Amour et l'Occident*, pág. 40.

la existencia de este vínculo incluso aunque no pueda explicarlo más que en términos de tradición literaria. El vínculo dentro de la tradición está perfectamente claro, porque la forma más influyente del neoplatonismo español fue la filosofía de León Hebreo que, a diferencia de otras formas, preservó durante el siglo XVI la dominación del concepto del amor como sufrimiento y no como armoniosa serenidad. Este hecho, afirmo, no puede ser accidental en un siglo que produjo una gran literatura mística.

Si bien es convencional la expresión de este sufrimiento en la poesía en torno al 1500, representa una convención que señala, por muy confusamente que lo haga, a una aspiración e ideal genuinos, y se basa, por muy confusamente que lo haga, en el concepto del sufrimiento como experiencia valiosa. La literatura mística es la que acaba con la confusión y clarifica la aspiración al llevarla a término en la experiencia real. La diferencia de intensidad entre la aspiración y la realidad se puede mostrar mejor con un contraste entre Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz. En el quinto soneto del primero el ideal de amor humano se expresa con el lenguaje poético convencional que, como se ha dicho, es básicamente religioso:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y quanto yo de vos escribir desseo:
vos sola lo escrivistes; yo lo leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto

En esto 'stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí quanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;¹⁰

¹⁰ En el verso 11, «hábito» se puede referir tanto a «vestidura» como a «costumbre». Sebastián de Córdoba escribió una versión divinizada de este poema cambiando relativamente pocas cosas de su lenguaje, básicamente «religioso»: véase Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, editado por Glen R. Gale, Ann Arbor y Madrid, 1971, pág. 97.

quanto tengo confieso yo deveros;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos é de morir, y por vos muero.

Se trata de un soneto muy hermoso; el hecho de que su lenguaje sea fundamentalmente convencional no priva de sinceridad, por supuesto, a la experiencia, pero, quizá, sí limita su intensidad. San Juan de la Cruz se apodero del lenguaje convencional del amor cortés con sus llamas de amor, sus heridas, y sufrimiento como muerte en vida, pero ningún poeta laico, dentro o fuera de España, se acercó lo más mínimo a conferirle la realidad experimentada y la tremenda significación que él le dio al aplicar dicho lenguaje a su propia experiencia emergiendo de la agonía de la noche oscura. El poema que lo logra es *Llama de amor viva*:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela deste dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga;
matando, muerte en vida la has trocado!

¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno
cuán delicadamente me enamoras!

Los idiomas románicos, al igual que los germánicos, poseen una palabra tanto para el órgano físico de percepción como para significado. Como deja claro el comentario del poema del propio San Juan, el doble significado de la palabra *sentido* (15) es esencial para una adecuada comprensión¹¹. El sufrimiento del vacío, que provoca la oscuridad de la noche del alma, cuando toda sensualidad se acalla y no queda nada que el alma pueda amar en su búsqueda de Dios, se expresa como profundas y oscuras cavernas de sinsentidos: la llama del amor quema y hiere cuando los sentidos mueren, pero la llama cura al tiempo que mata y, de repente, las cavernas, en las que el alma sin Dios está vacía y ciega, se inundan con el calor y resplandor ardientes del sentido al comunicarse Dios a sí mismo. Aquí, también, hay estrechos vínculos con gran parte de la poesía neoplatónica en lo que sigue, porque San Juan continúa diciendo que la luz y el calor, que el propio Dios irradia hacia el alma, es lo único que el alma podrá devolverle a Dios bajo la forma de amor¹². En sí, el alma humana no es más que una oscura y vacía caverna: no hay nada que el alma pueda darle a Dios por sí misma, salvo la capacidad para llenarse con la luz del propio Dios.

En el poema de Garcilaso, el alma del poeta es una hoja de papel en la que lee sólo lo que ha escrito su amada. La imagen de San Juan es infinitamente más significativa: el despertar de la oscuridad y el sinsentido al ser inflamado y convertido en foco que irradia la luz del significado del universo. Sin embargo, para el historiador literario, en cuanto diferente del teólogo, existe un vínculo de conexión. Durante cien años, la literatura, y por tanto la vida, de España había avanzado a tientas hacia una aspiración y un ideal, quizá intuyendo en cierta medida parte de una experiencia que los místicos hicieron realidad. Éstos llevaron todo un movimiento a la madurez porque sólo ellos podían situar el concepto del amor ideal en un objeto que trascendiera la imperfección de la materia, el tiempo y el espacio. Sólo ellos afirmaron haber hallado y vivido el único amor no mancillado por la pasión, marchito por la edad o destruido por la muerte¹³. En otras palabras, un amor que trasciende los límites de la condición humana.

¹¹ *Llama de amor viva* (B), 3:69-76.

¹² *Llama*, 3:79-80.

¹³ Véase Evelyn Underhill, *Mysticism. A Study in the Nature and Develop-*

Lo que esto significaba en la práctica, como realidad existencial, era la perfecta tranquilidad mental, libre de todo cuidado, con todas las pasiones acalladas. Fuese o no su amor en realidad un encuentro místico con Dios, el estado de tranquilidad que provocaba puede pretender representar la realización o perfección humanas. Los místicos, tras haber dejado atrás el sufrimiento de la Noche Oscura para pasar a la plenitud de la significación radiante de la unión con Dios, viven en un permanente estado de conciencia de su eterna presencia, lo que supone un estado de perfecta paz interior por muchas que sean las ansiedades de la vida cotidiana que les rodeen. Santa Teresa expresa el estado de realización, con sus habituales imágenes prácticas y realistas, al final de *El Castillo interior* o *Las moradas*. Escrito en 1577, les decía a sus monjas:

Este culto de nuestra alma —u este espíritu— es una cosa tan dificultosa de decir, y aun de creer, que pienso, hermanas, por no me saber dar a entender, no os dé alguna tentación de no creer lo que digo; porque decir que hay trabajos y penas y que el alma se está en paz, es cosa dificultosa. Quiéroos poner una comparación... Está el Rey en su palacio, y hay muchas guerras en su reino y muchas cosas penosas; mas no por eso deja de estarse en su puesto. Ansí acá. Aunque en estotras moradas anden muchas baraúndas y fieras ponzoñosas y se oye el ruido, nadie entra en aquélla que la haga quitar de allí; ni las cosas que oye, aunque le dan alguna pena, no es de manera que la alboroten y quiten la paz; porque las pasiones están ya vencidas, de suerte que han miedo de entrar allí, porque salen más rendidas. Duélenos todo el cuerpo; mas si la cabeza está sana, no porque duele el cuerpo dolerá la cabeza¹⁴.

Esta unión de la criatura y el Creador en un plano de existencia que trasciende la sexualidad constituye el ideal, alcanzado, del amor perfecto, del cual el amor cortés constituía una aspiración confusa. No cabe detectar, y mucho menos entender, la evolución literaria de uno a otro si le negamos al amor cortés su as-

ment of Man's Spiritual Consciousness, decimotercera edición, Londres, 1960, págs. 413-43.

¹⁴ *Moradas* 7, 2:14: Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, editadas por Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, tercera edición, Madrid, 1972, pág. 443.

piración hacia una concepción idealizada del amor para constreñirlo, por el contrario, a la esfera del erotismo sensual. Insistir en que la poesía del cancionero es sólo sensualidad morbosa supone privar a la poesía de San Juan de la Cruz de una tradición literaria que le confiere una significación cultural e histórica mucho más amplia que el valor que posee como exposición de teología mística. Introducirla en el contexto de la tradición literaria de su época nos capacita, si no me equivoco, para comprender que el ideal de un amor perfecto y espiritualizado, que ha hechizado a la humanidad durante siglos, puede ser algo histórico y existencialmente real. Llegó a serlo en la España del siglo XVI cuando la búsqueda del amor ideal rompió sus vínculos con lo humano en todo salvo en el *lenguaje* del amor.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Hay una enorme diferencia entre la poesía de San Juan de la Cruz y la del siglo XVI que hemos examinado hasta ahora. Los poetas anteriores eran conscientes de estar escribiendo inmersos en una tradición que indicaba la dicción y las imágenes más adecuadas a las distintas clases de tema; éstos a su vez se graduaban según la calidad y el valor de la experiencia. En el caso de la poesía amorosa, la naturaleza tradicional del tema había sido confirmada y reencauzada por los tratados filosóficos sobre el amor. Los más grandes poetas se habían sumado a esta tradición con originalidad sin negar ni distorsionar sus características básicas, y no sería hasta finales del siglo XVI, con el surgimiento de la nueva poesía «barroca» y sus imágenes y conceptos, tan elaborados, cuando habría una ruptura notable con ella. Nada de esto es aplicable a San Juan, que nunca pretendió ser un poeta «profesional» ni imitar a sus predecesores. Algunos poemas suyos acusan la influencia de Garcilaso, especialmente en la métrica, pero dicha influencia puede muy bien haber sido indirecta, y, sin duda, no es extensa. Con toda probabilidad era poesía religiosa lo que leía normalmente, y la poesía que escuchaba declamada o cantada era probablemente poesía anónima inscrita en la poesía popular¹⁵.

¹⁵ Véase Emilio Orozco, *Poesía y mística*, Madrid, 1959; Margaret Wilson,

Pese a esta falta de experiencia «profesional» a la hora de leer y escribir poesía, San Juan era un hombre con unos dones poéticos naturales del más alto grado. Sus poemas se formaban a partir de sus intensas experiencias con un ritmo y un estilo dictados por esta misma intensidad, y el lenguaje y las imágenes en las que estas experiencias hallaban expresión venían determinados por su preparación intelectual basada en las Escrituras, la Patrística y la Escolástica. El modelo fundamental que tuvo ante sí para tratar el amor fue el *Cantar de los cantares* cuya influencia es omnipresente en el *Cántico espiritual*, si bien el poema de San Juan goza de una extraordinaria originalidad¹⁶.

La libertad frente a lo anterior, las reglas y las modas, confiere a su poesía una magia especial y propia, y la originalidad es, de hecho, el sello de todos sus poemas, cada uno de los cuales es, en importantes aspectos, original frente al resto¹⁷. El tema en sí mismo carecía de originalidad, ya que la poesía mística en su más amplio sentido no le era novedosa a la cristiandad occidental, pero su expresión poética hace sonar una nota mucho más intensa y profunda en todos los aspectos, intelectual, emotivo y poético, que cualquier otra poesía mística que hubiese podido conocer. Goza, de hecho, de una sorprendente originalidad tanto en el asunto como en la forma.

San Juan de la Cruz: Poems, Londres, 1975. Dámaso Alonso en *La poesía de San Juan de la Cruz* sostenía que el santo fue influido indirectamente por Garcilaso a través de las versiones a lo divino de Sebastián de Córdoba. Esta opinión, que logró una aceptación general aunque no universal, debe ser revisada ahora a la luz de *The Poet and the Mystic*, de Colin P. Thompson, Oxford, 1977, que cuestionó seriamente las pruebas a favor de la influencia de Córdoba.

¹⁶ El *Cántico espiritual* existe en dos versiones, y en la segunda hay una estrofa adicional así como el cambio en el orden de algunas otras. Varios críticos literarios prefieren la primera versión (A) por ser más «dramática», pero la segunda versión (B) presenta la experiencia mística y la enseñanza en una secuencia más lógica; ésta es la versión a la que haremos referencia aquí. El texto del *Cántico B* está reproducido en la edición de las *Obras* que hemos mencionado anteriormente (nota 3), págs. 704-6.

¹⁷ Dámaso Alonso ha demostrado cómo la originalidad y la calidad especial de los versos de San Juan se derivan de su alejamiento (con una sola excepción) de la colocación habitual de los tres acentos en el verso endecasílabo, junto con una notable escasez de adjetivos y una carencia de verbos principales (varias estrofas carecen absolutamente de verbos). Dichos rasgos originales se combinan hasta producir una sensación de rapidez y urgencia, con una apresuramiento tal que excluye la pausa.

Amor divino y Amor humano

San Juan es un fiel seguidor de la tradición cristiana de occidente en un aspecto importante: en su uso de la concepción y el lenguaje del amor humano para expresar el amor divino. Para un poeta cristiano no hay manera de eludirlo, excepto a través de símbolos abstractos enraizados, como la visión final que Dante tiene de Dios, en fuerzas cósmicas. La ventaja de las imágenes amorosas sobre las cósmicas se basa en el hecho de que las primeras son personales, siendo la relación del alma con Dios, considerada de forma personal, un concepto esencial para el cristianismo. Hay también una justificación lingüística. En las lenguas indoeuropeas, las palabras para designar a «Dios» son sustantivos masculinos y las de «alma» femeninos. Ello hace que la analogía sea psicológicamente adecuada, pues en la unión amorosa el hombre posee y la mujer es poseída; en la relación espiritual Dios ha de ser el poseedor y el alma la poseída. La metáfora es universal e inalterable, sin importar que la persona que registre la unión espiritual sea hombre o mujer.

El hecho de que los amantes en el *Cantar de los cantares* fueran concebidos originalmente sólo como seres humanos en un escenario bucólico poético no afecta a la tradición posterior que los interpretaría como Dios y el alma, o como Cristo y la Iglesia¹⁸. Cuando los amantes dialogan, una de las formas principales de interpelación que se usa en la Vulgata es la misma para ambos, *dilectus*; y los comentadores latinos posteriores se referirán a *sponsus* y *sponsa*. San Juan hace que sus amantes se nombren el uno al otro como *amado* y *amada*, y tras la unión mística se llamarán *esposo* y *esposa*. Aunque estos términos se aplican de forma unívoca a Dios y el alma humana, se usan, por supuesto, análogicamente en el caso de Dios y en lo referente a su relación con el individuo.

El uso del lenguaje del amor humano supone que cabe leer

¹⁸ Sobre el origen de esta tradición y su contexto ampliado véase Pierre Grelot, *Man and Wife in Scripture*, traducido por Rosaleen Brennan, Londres, 1964; Richard A. Batey, *New Testament Nuptial Imagery*, Leiden, 1971; y el artículo de varios autores sobre el «Cantique des Cantiques» en *DS*, ii, cols. 86-109.

la poesía de San Juan como si se tratara del amor entre hombre y mujer, y presumiblemente así lo habrán hecho la mayoría de sus lectores actuales. Hay críticos literarios de gran sensibilidad y reputación que, de hecho, han sostenido que es imposible leerlo de otro modo. Que esto sea o no así realmente, constituye un problema para el crítico literario y quizá para el psicólogo; no lo es, o no lo ha sido, para los cristianos creyentes o incluso para los teólogos que no tienen problemas en distinguir los usos unívocos y analógicos de las palabras. Todos los idiomas cambian constantemente y los sentidos no literales que tuvieran las palabras en un principio acaban perdiéndose con el uso frecuente: cuando, por ejemplo, nos referimos a un suceso calificándolo de «desastroso» o decimos que alguien es «jovial», o que tiene «mala estrella», ya no somos conscientes de estar utilizando conceptos y términos de la astrología. En la literatura mística, la transferencia del nivel natural a los niveles espiritual y sobrenatural es algo que debe ser hecho, ya sea automáticamente, para aquellos a los que les resulte bien conocido, ya conscientemente en el caso de los que no están acostumbrados. La primera frase del *Cantar de los cantares*, «Bésame de besos de su boca» (1:1) les resultará puramente sensual a muchos lectores actuales, al igual que, presumiblemente, lo era para su autor. Pero para los Padres de la Iglesia y para los glosistas bíblicos su sentido era únicamente espiritual o místico, un sentido que, además, a causa de la gran familiaridad con que lo consideraban, les parecía absolutamente obvio.

Cuando San Juan era novicio de su orden y asistía a las clases de la Universidad de Salamanca, debió sentarse a los pies de uno de los más reputados profesores, el estudioso de la Biblia Fray Luis de León (1527-1591) que fue también, al igual que San Juan, uno de los grandes poetas españoles; un poeta, además, que escribió casi exclusivamente usando la forma métrica de la lira, la misma que San Juan usó en dos de sus poemas fundamentales, y que modificó ligeramente en el tercero¹⁹. En 1583 Fray Luis

¹⁹ Sobre la poesía de Fray Luis véase Elias L. Rivers, *Fray Luis de León: The Original Poems*, Londres, 1983. Se ha conjeturado que San Juan pudo haber conocido algunos de los poemas de Fray Luis que circulaban en manuscritos por Salamanca en aquella época, pero las pruebas no son convincentes: F. García Lorca, *De Fray Luis a San Juan: la escondida senda*, Madrid, 1972.

publicó *Los nombres de Cristo*, que sin duda contenía mucho material de sus cursos sobre las Escrituras. Es un tratado que expone los significados metafóricos y simbólicos de los nombres dados al Mesías en el Antiguo Testamento y a Cristo en el Nuevo. Entre los nombres hay dos metáforas cuyo contenido erótico no podemos desestimar, *Amado y Esposo*.

Al comentarlos Fray Luis no procura eludir las connotaciones físicas concretas. Deriva el nombre Esposo de la *Carta a los Efesios* (5:28-33), en la que San Pablo compara el amor entre marido y mujer con el amor de Cristo a su Iglesia. Fray Luis de León dice que hay tres cuestiones que considerar en el matrimonio entre Cristo y su Iglesia. La primera es la de *ayuntamiento*, palabra asociada con la cohabitación carnal. La segunda es «dulzura y goce» que resulta de dicha unión. La tercera consiste en las circunstancias en que el matrimonio halla su expresión. Puesto que, continúa diciendo, Cristo es el marido no sólo de la Iglesia en cuanto colectivo, sino también de cada uno de sus miembros, estos factores han de combinarse en la relación del creyente con Cristo. El vínculo matrimonial es un apretado nudo que ata a dos seres distintos, una atadura precedida, acompañada y seguida de una inefable dulzura. Hay, añade, muchas clases de unidad en la sociedad humana, incluyendo la unidad familiar de padres e hijos y la unión política entre el rey y sus súbditos, pero la mayor es la unión de marido y mujer, no sólo porque sea mucho más fuerte, sino también porque produce un goce incomparablemente superior. La aplicación de la experiencia humana a la espiritual no cubre, sin embargo, la unidad total y absoluta entre Cristo y la humanidad, porque marido y mujer continúan como seres distintos, mientras que, por otra parte, la naturaleza humana, mediante la Encarnación, le suministra un cuerpo a la Persona Divina, que a su vez se convierte en el pan que nutre a los hombres espiritualmente al fundirse con la sustancia de sus cuerpos. Al extender la metáfora original a la Encarnación y la Eucaristía, Fray Luis no la aparta de su base erótica, porque continúa su exposición del siguiente modo:

así como por razón de aquel tocamiento son dichos ser una carne Eva y Adán, así y con mayor razón de verdad, Cristo Esposo fiel de su Iglesia, y ella, Esposa querida y amada suya, por razón de este ayuntamiento que entre ellos se celebra,

cuando reciben los fieles dignamente en la hostia su carne, son una carne y un cuerpo entre sí. Bien brevemente Teodoreto sobre el principio de los *Cantares*, y sobre aquellas palabras de ellos: 'Béseme de besos de su boca', en este propósito dice de esta manera: 'No es razón que ninguno se ofenda de aquesta palabra de *beso*, pues es verdad que al tiempo que se dice la misa y al tiempo que se comulga en ella, tocamos el cuerpo de nuestro *Esposo*, y le besamos y le abrazamos, y como *Esposo* así nos ayuntamos con El²⁰.

En su tratado sobre el *Amado*, Fray Luis va más allá y afirma que toda la Creación, y no sólo el hombre, posee una innata sed de Dios manifestada a través del anhelo amoroso. Para la mentalidad religiosa, por desarrollado que sea el sistema religioso, la sed de Dios constituye una expresión perfectamente comprensible del anhelo humano de amor, y para los cristianos significará, forzosa y específicamente, una innata añoranza de Cristo, del amor que impulsa a la naturaleza toda. Fray Luis, sin duda un cristiano platónico, escribe de manera muy elocuente y emocionante sobre la añoranza que tiene de Cristo toda la naturaleza creada:

las cosas, que ni juzgan ni sienten, las que carecen de razón y las que no tienen ni razón ni sentido, apetecen también a Cristo y se le inclinan amorosamente, tocadas de este su fuego, en la manera que su natural le consiente. Porque lo que la naturaleza hace, que inclina a cada cosa al amor de su propio provecho, sin que ella misma lo sienta, eso obró Dios, que es por quien la naturaleza se guía, inclinando al deseo de Cristo aun a lo que no siente ni entiende²¹.

El hecho de que el Dios cristiano se revele en el Cristo humano le confiere una dimensión inevitablemente humana a la expresión de amor místico, que no se encuentra necesariamente en el lenguaje de los místicos no cristianos, y al describir el innato

²⁰ Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, editadas por Félix García, 2 vols., Madrid, 1957, i, 652. Teodoreto (circa 393-circa 458) fue obispo de Cirro en Mesopotamia. Jugó un papel de cabecilla en las controversias nestorianas pero evitó llegar a denunciar a Nestorio del que era amigo. Fue denunciado como hereje pero la condena fue posteriormente anulada.

²¹ Fray Luis de León, i, pág. 753.

anhelo de amor y perfección, en su forma más intensa, Fray Luis, un cristiano platónico, nos ofrece una explicación de la experiencia mística en cuanto ardiente anhelo del bien y de la redención del mal, una sed abrasadora de que el amor penetre en el propio ser.

Un lenguaje simbólico

La poesía de San Juan de la Cruz debe leerse estando inmersos en el pensamiento y sensibilidad analógicos y simbólicos antes mencionados. Sin embargo, no ha recibido un trato correcto por parte de sus traductores, salvo uno²². Muchas de las impresiones especiales que produce la poesía en un idioma son, sin duda, intraducibles a otro. Por ejemplo, el *Cántico espiritual* comienza presentando la insatisfacción del alma, que está llena de anhelos de Dios, ante el conocimiento que de él le ofrece la fe. En su anhelo de que éste sea mayor, sale al campo y le pide a la Creación que le hable más de él; pero el mundo de la naturaleza sólo puede decirle que Dios es bueno y hermoso, pues son ésas las cualidades que él le ha imprimido. El alma se lamenta ante Dios de que todas sus criaturas, en su vagar por el mundo, se hacen lenguas en alabanza de su belleza, lo cual logra incrementar su anhelo por conocerlo de forma más íntima. Esto queda expresado con un: «y déxame muriendo un no sé qué que quedan balbuciendo». Lo que significa que la Creación sólo es capaz de ofrecerles a los hombres la más fugaz de las visiones de Dios, equivalente a un enunciado incoherente e incompleto. San Juan lo dice así:

Y todos más me llagan,
y déxame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo. (Estrofa 7)

Que la revelación que la naturaleza nos ofrece de Dios no sea más, o no pueda ser más, que un balbuceo resulta un brillante concepto; San Juan lo realza aún más al reproducir el balbuceo

²² Aquí sólo cuestionamos las traducciones de los *poemas*; son ellos y no los tratados en prosa los que plantean dificultades especiales.

en la triple repetición de la sílaba acentuada «que», precedida por la vocal acentuada «e» de «sé», ella misma parte integrante de los tres monosílabos balbucientes que siguen. San Juan no sólo dice que nuestro conocimiento natural de Dios es vago y débil, nos hace oír y sentir el mismo balbuceo.

El problema especial de las imágenes poéticas de San Juan consiste en que las aclaraciones que de ellas hace en los comentarios dependen de las palabras exactas que utiliza en los poemas. Por ello deberán traducirse lo más literalmente que sea posible. Una traducción libre de los poemas convertirá los comentarios en un sinsentido. Podemos tomar como ejemplo una asombrosa metáfora que encontramos en el *Cántico espiritual* cuando se unen el alma y el Esposo. El alma no desea que nada se interponga en su unión, y conjura a los intrusos amenazadores a que se mantengan a distancia. Y lo hace con las siguientes palabras:

¡O ninfas de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales
y no queráis tocar nuestros umbrales. (Estrofa 18)

Si lo leemos como parte de un diálogo entre dos amantes humanos nos preguntaremos forzosamente qué puede significar algo tan extraño. «Ninfas de Judea» supondrá una imagen obsesionante que nos parecerá totalmente fuera de lugar. ¿Qué papel juegan las ninfas, con todas sus asociaciones sensuales en la literatura pagana, en este poema de amor divino? Y en todo caso, ¿qué tienen que ver las ninfas con los judíos? ¿Y cómo pueden vivir las ninfas en los arrabales? El comentario no sólo explica esta inquietante imagen, sino que también revela el extrarordinario control que posee una mente disciplinada sobre la espléndida intuición de la genialidad poética. Las ninfas son las distracciones de la imaginación en su surgir continuo e incontrolado con el fin de perturbar nuestra concentración, unas distracciones que son enormemente difíciles de suprimir. Al ser imágenes, constituyen cuadros mentales que reclaman nuestra atención, y al ser distracciones (el comentario no lo añade, pero nosotros debemos hacerlo) nos seducen apartándonos de nuestro camino tal como les

es propio a las ninfas. Al ser dichas fantasías de la imaginación tan difíciles de controlar, resultan caprichosas y rebeldes, como lo fueron los judíos en su trato con Yavé²³.

Una vez comprendida la metáfora en su relación entre los términos literales y los figurativos, se llega a sentir que «¡O ninfas de Judea!» es una imagen poética tan maravillosa que resulta imposible concebirla de ninguna otra manera.

Deberíamos llamar la atención también hacia el significado especial de la palabra «arrabales». Ésta se refería a las afueras, más allá de las murallas de una ciudad, separadas, pero regidas por las mismas leyes municipales. El intelecto y la voluntad son los poderes espirituales del hombre y constituyen el centro de la ciudad humana, separados de los sentidos, funciones e instintos físicos. ¿Dónde habrían de habitar las caprichosas ninfas de la imaginación si no es fuera de las murallas? Allí encuentran su lugar apropiado, regido por el centro de la ciudad (o sea, la razón y la voluntad) aunque estén separadas de él.

«Ninfas de Judea» no constituye una metáfora descriptiva sino de tipo simbólico. Es ésta la clave fundamental de la poesía de San Juan, pues en ella los objetos son elevados constantemente de su dimensión literal a otra superior. Y ello se suele poner de manifiesto mediante una conexión lingüística, y en esta cuestión las traducciones tenderán a fracasar de nuevo, porque es improbable que cada conexión específica exista en otro idioma. Hallamos un ejemplo muy significativo del lenguaje simbólico en la segunda estrofa del *Cántico*. El alma, en su búsqueda del Amado, al que sólo vislumbró por medio de la fe, le envía el ardor de sus emociones a través de oraciones que contienen mensajes de amor anhelante. Les ruega a los pastores que hagan llegar las noticias de su mal colina arriba. La colina es Dios; pero no se trata de un montículo vulgar. De entre las distintas denominaciones San Juan eligió *otero*, lo que significa una colina solitaria que surge abrupta en la planicie. Del nombre se deriva el verbo *otear*, que significa dominar un panorama en todas las direcciones desde una altura. Éste, dice el comentario, es el modo en que Dios contempla su creación: la domina entera, en todas sus facetas, desde su elevada eminencia (por decirlo con otras palabras, «otear el mundo»). Dios será, por tanto, un *otero*, símbolo que

²³ *Cántico*, 18:4.

también aparece en la estrofa 13 cuando los amantes escalan la montaña en la que se consumará su amor. San Juan escribe en la estrofa número 2:

Pastores los que fuerdes,
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero
decidle que adolezco, peno y muero.

El hecho de que el mensaje del alma consista en tres palabras que describen su condición constituye otra indicación del pensamiento exacto de San Juan, pues la tradición afirmaba que el alma humana poseía tres poderes, memoria, entendimiento y voluntad, y todos sufren por no tener una experiencia directa de Dios, cada uno de la forma correspondiente a su función²⁴.

Poemas y Comentario

Estos pocos ejemplos habrán ilustrado la naturaleza y el alcance del lenguaje simbólico de San Juan, y habrán mostrado cómo su poesía, lejos de empobrecerse, se enriquece con el simbolismo, puesto que nos demuestra cómo se unen pensamiento y lenguaje en una experiencia poética cuya intensidad emotiva ha recibido un reconocimiento universal. El lector que carezca de nociones de español habrá de aceptar dicha unificación de pensamiento, sentimiento e imágenes poéticas como si de un artículo de fe se tratara. Los ejemplos habrán demostrado también la imposibilidad de captar la precisión del pensamiento del poeta sin las explicaciones ofrecidas en los comentarios. Éstos no eran deudores de ninguna tradición literaria, sino por completo de la exégesis bíblica patrística y medieval²⁵. San Juan, sin em-

²⁴ *Cántico*, 2:6. El conocimiento de la verdad es salud para la mente; la comprensión estará por lo tanto enferma si no lo conoce. La función de la voluntad es la de amar el bien y poseerlo; la posesión de su bien conlleva placer y alegría, al igual que en el amor; sin el Dios al que ama, pero no posee, la voluntad sufrirá inevitablemente. La memoria sólo recuerda que nunca ha conocido ni poseído a Dios; puesto que Dios es la promesa de vida, el recuerdo del que carece está hermanado con la muerte.

²⁵ Jean Vilner, *Byble et Mystique chez Saint Jean de la Croix*, París, 1949; Henri de Lubac, *Exegèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 vols., París, 1959-64, ii, págs. 500-5.

bargo, al comentar sus poemas, explicaba experiencias personales, que era algo que los comentaristas de las escrituras no precisaban hacer. Que los significados metafóricos de sus imágenes, con su extraordinaria precisión, estuvieran presentes en el acto de composición de modo intuitivo o consciente resulta un misterio.

Los comentarios sitúan los estados místicos en su contexto bíblico, teológico y filosófico; también toman en consideración la expresión poética misma: las palabras y las imágenes en que consiste. Esta última función, importante para el lego en la materia, es crucial para el crítico literario. Sin embargo, a la mayoría de los críticos les ha resultado difícil aceptar el hecho de que la precisión de pensamiento pueda iluminar sentimientos y emociones sin privar a la dicción poética de su brillo. Pero, por otra parte, los poemas de San Juan no constituyen un corpus poético vulgar. Igualmente les ha resultado difícil aceptar el hecho de que el vínculo entre los poemas y los comentarios sea muy fuerte. El crítico literario español más reputado de los últimos tiempos, Dámaso Alonso, ha afirmado que los comentarios eran un fracaso inevitable y que se encontraban, por su propia naturaleza, muy alejados de la experiencia poética. Lo cual es, por supuesto, rigurosamente cierto. Los comentarios, si bien dotan de una base a toda la experiencia mística dentro de un marco teológico completo, no son, por ello mismo, ni la experiencia misma ni la poesía. Sólo los poemas se acercan a la experiencia tanto como le resultó posible transmitírnosla al poeta; sólo lo podía hacer con la poesía, que era el lenguaje bruñido y refinado por el calor al rojo vivo de una experiencia desbordantemente intensa.

Los comentarios no pretendían ser poesía, sino tratados de teología mística mediante exégesis de los poemas, pero en cuanto tales suponen una indispensable guía de los poemas a menos que uno mantenga, por supuesto, como tanta de la crítica literaria moderna, que lo que el poeta quisiera decir en cada una de sus imágenes le es irrelevante a la poesía, y, en cualquier caso, algo imposible de conocer. Toda la poesía, se diría, una vez que el poeta la ha escrito y entregado comienza a existir independientemente y por derecho propio, e intentar reconstruir el significado original constituye la «falacia intencional». El hecho de que los comentarios de San Juan nos digan lo que para *él* significaban los poemas no afectaría al argumento de dichos críticos,

porque, como dice Dámaso Alonso, los poemas fueron compuestos bajo el intenso brillo de la inspiración, y los comentarios fueron un análisis racionalizado *a posteriori*, que el poeta manipuló de modo que los poemas inspirados significaran lo que él, en cuanto teólogo, quiso que significasen después.

No cabe polemizar contra argumentos de esta clase de modo satisfactorio. Nuestra única prueba sobre la legitimidad de los comentarios en cuanto vehículos de los significados intrínsecos de las imágenes debe ser, en primer lugar, que la revelación de los significados resulta completamente iluminadora en el contexto, y, en segundo lugar, que no se contradicen de ningún modo con la emotividad y el tono poéticos. Se sugiere aquí que «ninfas de Judea», en sus «arrabales», y «otero», en sus contextos, sólo pueden significar lo que nos descubren los comentarios, y que sus significados complejos, con todas las asociaciones expuestas, son plenamente satisfactorios tanto intelectual como emocionalmente. Parece imposible que el poeta compusiera estos poemas en el ardor de la intuición poética, y que sólo después elaborara un significado con que dotarlos. Los ejemplos que hemos ofrecido de las imágenes y de sus análisis demuestran con seguridad la existencia de una relación necesaria y no arbitraria entre palabra y concepto.

Quizá la familiaridad con los diversos comentarios sobre Virgilio, Dante y otros poetas haya conducido automáticamente a los críticos contemporáneos al rechazo de comentarios como los citados, con sus ingentes cantidades de detalles a menudo pedantes. En cuanto tratados teológicos, los comentarios de San Juan van más allá, con mucho, de la experiencia poética, pero en tanto que, en el curso de la exposición teológica, explican palabras y frases individuales, estarán vinculados intrínsecamente a la experiencia poética. Dichas explicaciones son las joyas enterradas en un material de interés básico para los teólogos; las joyas mismas son de interés básico para los críticos literarios y su misión debería ser entresacarlas²⁶.

²⁶ Como Colin Thompson ha escrito sobre el *Cántico* (pág. 139), «Ha existido una tendencia a separar tanto poema y comentario que ya no tienen un terreno común. Ésta es sin duda una postura inaceptable. Ambos interactúan constantemente, y sólo en raras ocasiones pierde San Juan por completo el hilo del poema».

Noche oscura. Leer la poesía de San Juan como canciones de amor humano, a la manera del *Cantar de los cantares*, supondrá que la mayor parte de las imágenes permanezcan ininteligibles, y los propios poemas, con una excepción, resultarán enigmáticos; igualmente le sustrae gran parte de su magia al privarla del aire de misterio. Si, por el contrario, leemos su poesía de modo empático podremos permitirnos echar un vistazo a otro plano de la experiencia. El lenguaje erótico humano tendrá éxito en la transmisión de dicho plano en tanto en cuanto lo tenga a la hora de provocar en nuestro interior el despertar de una sensación de misterio y asombro. En esta labor recibirá la ayuda de la rareza del lenguaje simbólico, que nos eleva por sí mismo sobre el mundo de la comunicación normal.

El poema «mayor» que sí cabría leer como poema de amor humano es *Noche oscura*. Incluso en este caso continúa existiendo hasta cierto punto un sentimiento de tensión al leerlo como encuentro de amantes humanos, pues las imágenes contienen mucho más de lo que un encuentro de ese tipo pueda abarcar. El alma nos cuenta cómo abandonó su casa en el corazón de la noche, cuando todo estaba en silencio, disfrazada y por una escalera secreta, encaminándose hacia donde la esperaba su amante. Se unen en las murallas, el alma apoya el rostro sobre el amante, todo lo demás queda en el olvido y el anhelo de su amor es abandonado entre los lirios. El escenario no podría ser más adecuado para una cita amorosa: noche, quietud y silencio, disfraz, salida secreta por una escalera oculta. También es el escenario simbólico más adecuado para la unión mística.

El alma apostrofa a la Noche, la califica de más amable y amorosa que el amanecer, porque es la Noche la que transforma al alma en su Amado y a su Amado en ella. Esto no deja de ser también plenamente humano, pero lo extraño es que el alma se dirija sólo a la Noche; nunca le habla a su Amado, del mismo modo que él tampoco se dirige a ella. La Noche es la Noche oscura del alma. Es resultado de la desnudez del alma, de su desnudarse de toda vinculación con el mundo de los sentidos, de la rotura de los vínculos que la ataban a cualquier sensación, y de desenraizar de su mente e imaginación cualquier imagen, pues las imágenes rememoran experiencias sensuales. Este estado de vacío absoluto constituye la única ruta hacia su Amante divino, porque él no puede encontrarse con ella a través de los sentidos

corporales. Para el alma, la desnudez de la mente supone un «disfraz» y una «escalera secreta» que la aleja de sí misma, porque se trata de la ruptura con la experiencia habitual. El proceso resulta doloroso y agónico, pero una vez completado se demuestra absolutamente «lleno de amoroso encanto».

Sería perfectamente natural que la experiencia del amor humano le hubiera sugerido al poeta el símbolo de la noche, pero también es completamente natural que se concibiera como Noche este preludio a la unión mística plena, con el distanciamiento del alma de todo lo visible y lo tangible. Como sucede siempre con los símbolos fundamentales de San Juan, existe una fusión perfecta de los niveles de experiencia tanto humanos como místicos, junto con una fusión del mundo al que representa el símbolo. Todas las connotaciones de la palabra en ambos niveles de la experiencia le son pertinentes al símbolo.

La Noche en la *Noche oscura* no une sólo a la amante con el Amado, también «la transforma en él». En el nivel humano del poema, «transformado» es una metáfora, y no una descripción literal. El concepto de transformación es básico para la experiencia de unión mística; en los comentarios San Juan dice que el alma acaba «transformada» en Dios. Con ello San Juan no da a entender un cambio ontológico, una alteración en el ser o en las facultades del alma; excluye explícitamente cualquier interpretación panteísta. Dios y el hombre son seres infinitamente diferenciados, el uno es no creado, eterno e infinito, el otro, creado y finito, y la semejanza que provoca la unión sólo puede referirse a los accidentes y no a la substancia. La unión entre Dios y el alma lo es de amor, y el principio universal que rige al amor es que crea una semejanza o similitud entre las dos personas que aman: cuanto más perfecto sea el amor, más perfecta será la semejanza. Esta significa la conformidad de voluntades dentro de una benevolencia mutua, dada la imposibilidad de no desearse el bien mayor; y conformidad y semejanza son lo que San Juan denomina «la transformación del alma en Dios». Un hombre se convierte en lo que ama: si ama lo material se convierte en materialista, si la lujuria en lujurioso, si la sabiduría en filósofo, si el espíritu en espiritual, si ama a Dios «se convierte en Dios»²⁷.

²⁷ *Subida del Monte Carmelo*, i, 2:4; ii, 5:3.

Cualquier amor verdadero conlleva la ruptura con el interés personal; un amor perfecto hace que una persona muera para sí. He aquí la razón de que para obtener un amor de Dios perfecto, el alma, en el dolor de la Noche Oscura, deba morir de cara a toda vinculación con el mundo sensible, de cara a todo lo que no sea Dios. La Noche Oscura, la transformación y la llama curadora de amor constituyen los elementos cardinales de la filosofía mística de San Juan al igual que de su poesía.

Cántico espiritual. Es el poema de unión más largo y el que en la técnica lingüística se halla a medio camino entre el escenario humano de la *Noche oscura* y el fuego no humano sino únicamente trascendental de *Llama de amor viva*. Describe todas las graduaciones de la vía mística, desde la insatisfacción con el mundo que no es capaz de revelar a Dios hasta la unión final con él. En muchas de sus imágenes, y en la manera en que los amantes se hablan entre sí, se encuentra próximo al *Cantar de los cantares*, y posee por ello una vinculación con las tradiciones bíblica y teológica que los otros dos poemas, que son más originales en su concepción, no muestran²⁸.

El tema es la búsqueda de Dios que efectúa el alma, y su unión final con él. Conoce a Dios sólo a través de la fe, lo que significa creencia en lo no experimentado directamente. Impulsada por el deseo de un conocimiento directo vagará por la campiña, implorándole a la Naturaleza que se lo revele, pues persigue una prueba visible de su presencia. En su búsqueda exclama que no evitará ningún sacrificio, cruzará todos los ríos y fronteras, pasará sin miedo junto a todas las fortalezas que se hallen en su camino y se enfrentará a cualquier asalto²⁹. La Naturaleza, sin embargo, sólo puede ofrecer un testimonio fugaz: «Pasó por estos sotos con presura / y, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura» (Estrofa 5).

²⁸ Sobre la influencia del *Cantar de los cantares* véase José L. Morales, en *El cántico espiritual de San Juan de la Cruz: su relación con el Cantar de los cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Madrid, 1971; Fernande Pepin, *Noces de feu. Le symbolisme nuptial du Cántico espiritual de Saint Jean de la Croix à la lumière du Canticum Canticorum*, París, Tournai y Montreal, 1972.

²⁹ El poema sigue las tres etapas de la vía mística: purgación, iluminación y unión. En las primeras estrofas se acentúa la necesidad de purgación, o mortificación: el alma debe curtirse para prepararse al conocimiento directo de Dios.

La belleza natural obliga al alma a anhelar la belleza trascendente de su Creador. Aunque su belleza sea testimonio de la existencia de Dios, la naturaleza no puede revelar su presencia real. El alma habrá de recurrir a la fe. Dios se revela en Cristo, y el alma fija su mirada atenta en la «cristalina fuente», en la que espera ver su reflejo:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formase de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados! (Estrofa 12)

Las aguas de la fe reflejan los «semblantes» de lo Divino, pero son tan sólo plateados, vagos y nebulosos. La fe sólo ofrece un conocimiento borroso como el balbuceo de la Creación. Con la expresión del ardiente anhelo de contemplar el reflejo de los ojos del Amado, grita con dramática brusquedad «Apártalos, Amado, / Que voy de vuelo». (Estrofa 13). La primera visión de sus ojos es superior a lo que el alma puede soportar³⁰.

Hasta ese momento los únicos hablantes del poema han sido el alma y las «criaturas», pero ahora comienza el diálogo entre el alma y Dios a los que se denomina esposa y Esposo. El alma canta a su amor enumerando las bellezas naturales:

Mi Amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas extrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos,

La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora
La cena que recrea y enamora, (Estrofas 14-15)

³⁰ La etapa de la iluminación que comienza en este momento queda señalada en un principio por medio de visiones y trances: *Cántico*, 13: 6, 7. Se trata de fenómenos pasajeros a los que San Juan no da ninguna importancia. Representan la revelación del mundo del espíritu que aún mantiene un contacto con la experiencia de los sentidos, aunque este éxtasis sí representa el primer afloramiento de las cadenas que atan el alma a la materia.

Es de notar la gran diferencia existente frente a la poesía bucólica convencional. Aquí la naturaleza es misteriosa: oscuridad, soledad, sonido; nada se ve, sólo se oye y siente. Se trata de una música misteriosa que es silencio, una soledad silenciosa llena de sonidos. La música es, como dice el comentario, la armonía del universo, callada por los sentidos, oída sólo por el espíritu³¹. Separada de los sentidos, el alma es consciente de la misteriosa música de la Creación que sólo puede ser «oída» en la oscuridad y en la soledad y entre las islas de mares aún no explorados: Dios es «extraño; porque no solamente es toda la extrañez de las ínsulas nunca vistas»³². Al leerlas como poesía bucólica, estas líneas no revelan su profundidad conceptual, aunque sí señalarían hacia un elemento de misterio con sus paradojas. A la luz del comentario indican profundidades de sentimiento y experiencia.

Los sentidos están aislados de dichas profundidades. Ellos, junto con la fantasía creadora de imágenes, son los zorros que se comerían las flores del viñedo y evitarían la cosecha de uvas (Estrofa 16); esto es, interrumpirían la comunicación entre Dios y el alma. Con una indiferencia maravillosamente inconsciente hacia el decoro convencional de la teoría retórica, San Juan continúa mezclando sus metáforas: las ninfas de Judea se han convertido en zorros, y las flores del viñedo, que son la gracia con que el «ámbar perfumado» ha aromatizado la vida del alma, se convierten ahora en flores que se arrancan no para componer la guirnalda tópica de la tradición poética sino una asombrosa «piña de rosas». Como siempre, la imagen no es descriptiva y sólo puede tener una relación conceptual con lo que simboliza. El significado, según el comentario, es que la vida del alma ha adquirido ya perfección y solidez³³.

Tras la transformación de la guirnalda de la poesía habitual en una piña de rosas se encuentra un pensamiento significativo. En nuestra vida cotidiana ordinaria la experiencia se halla fragmentada, el mundo externo se nos presenta en fragmentos inconexos: nuestros sentidos, sentimientos, pasiones, razón y conciencia tiran de nosotros en direcciones distintas, y a menudo opuestas. Así, nuestra experiencia resulta desordenada, carece de

³¹ *Cántico*, 14 y 15: 25-7.

³² *Cántico*, 14 y 15: 8.

³³ *Cántico*, 16: 9.

una disciplina integradora, pero la vida del místico, tal como la expresa San Juan, se convierte en algo bastante diferente. Todas sus reacciones, espirituales, intelectuales y físicas, se ordenan en una apretada unidad (en una piña). Dicha unificación de la experiencia constituye el ideal de perfección humana; según el místico, que habla a partir de su propia experiencia, sólo cabe obtenerla cuando los sentimientos sensuales y las pasiones quedan subyugadas y silenciosos:

A las aves ligeras,
Leones, ciervos, gamos saltadores,
Montes, valles, riberas,
Aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores,

Por las amenas liras
y cantos de sirenas os conjuro
Que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro
Porque la esposa duerma más seguro. (Estrofas 20-21)

El lecho conyugal de los Amantes se describe con una serie de símbolos:

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado. (Estrofa 24)

Se dice que otros animales, siempre según San Juan, no penetran en las cuevas donde moran los leones. La unión del esposo y la esposa, sobre un lecho que está rodeado de cuevas de leones («enlazado», porque no existe brecha por la que se pudiera deslizar ningún tipo de desorden) es inmune a cualquier ataque desde el exterior; los esposos se encuentran completamente seguros. El lecho, defendido por el rey de los animales, está adornado con todos los atributos de la majestad y la nobleza. Los escudos son también defensivos. En la intimidad de esta fortaleza inexpugnable el alma ha encontrado la seguridad frente a los ataques del mal y con ella la paz perfecta que siempre han añorado los seres humanos.

Las imágenes misteriosas persisten en las estrofas que denotan la unión:

A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino;
emisiones de bálsamo divino. (Estrofa 25)

En medio de su éxtasis el alma es consciente de que su experiencia no le es exclusiva, sino asequible a toda la humanidad. Las mujeres constituyen las otras almas contemplativas que han progredido ya mucho por la vía mística y no pueden dar la vuelta a esas alturas. Son «jóvenes» porque el toque de centella conlleva un rejuvenecimiento espiritual; el vino que les han dado a beber está adobado con el calor y las especias de la alegría del amor de Dios. Este vino se bebe en la «interior bodega» de su Amado (Estrofa 26). Una vez más San Juan no evita la palabra concreta que toda la teoría poética hubiera considerado «antipoética» en un contexto así, ni evita tampoco la introducción, junto a la bodega, del hecho de la intoxicación:

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía. (Estrofa 26)

De ahora en adelante el alma estará totalmente absorta en Dios. No tiene ningún otro oficio, ningún ganado que vigilar; ahora su sola y única tarea es el amor (Estrofa 28).

Las estrofas que siguen poseen una ternura apasionada que puede sugerir fácilmente el amor entre hombre y mujer. Escalan la ladera de la montaña para perderse en las cuevas más profundas. No se hace hincapié tanto en su compañía como en la soledad:

En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido. (Estrofa 35)

El amor humano es compañía y comunión, es la manera de los hombres de escapar de su soledad y aislamiento para salir de sí mismos. En el amor de Dios, por el contrario, un ser humano debe entrar en sí mismo, debe buscar la soledad dentro de sí. Así la vía mística aleja al hombre de los populosos caminos del mundo, lejos de las sendas ya holladas de la experiencia, para hacerle escalar hasta las cuevas secretas de la cumbre de la montaña.

En la estrofa final aparece el tipo característico de imágenes con un significado difícil de adivinar sin la clave que nos ofrece el poeta:

Que nadie lo miraba...
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía³⁴ (Estrofa 40)

Lo intensamente íntimo del retiro del espíritu y Dios nos es transmitido en primer lugar por la ausencia de testigos. Aminadab aparece en la versión que da la Vulgata del *Cantar de los cantares* (6:II) en la que es conductor de una cuadriga que molesta al Esposo; tradicionalmente se le creía representante del Demonio. Y así es la fuente de San Juan y el significado que le otorga a este desconocido personaje. La caballería, o los caballos de la cuadriga, simbolizan las pasiones, los sentidos y las imágenes de la fantasía. Todas estas facultades de los sentidos han quedado totalmente subyugadas en la disciplina ascética de la Noche Oscura. El alma está ahora absolutamente a salvo de todos los ataques del mundo, la carne y el demonio. Ningún mal ni desorden tienen nada que enseñarle en la paz inexpugnable en que se ha sumido con su Amado. Todas las almas humanas sufren un cerco permanente de su fortaleza, salvo el místico, que ha logrado la unión con Dios³⁵.

³⁴ Puesto que Aminadab denotaba un auriga, y un *cerco* puede ser tanto un «muro circundante» como un «sitio», es natural pensar que la *caballería* se refiera a la tropa, pero también podrían ser los caballos en un sentido colectivo.

³⁵ *Cántico*, 40: 3. El texto de la Vulgata sería justificación suficiente para entender el símbolo de San Juan de «caballería» como pasiones sensuales, pero existe una justificación más amplia del símbolo. El caballo es ambivalente en la mitología clásica, y significa tanto el bien como el mal, ya se trate de los caballos blancos del carro solar o de los negros del Caos: «... el caballo podía ser guiado por el demonio y entonces se convierte en fálico...» (J. C. Cooper, *An*

San Juan usa el símbolo con su exactitud acostumbrada. Las aguas del espíritu, en la comunión del alma con Dios, no pueden ser bebidas por los caballos porque los sentidos, al ser materiales, no son susceptibles de ser «transformados» en Dios. Sin embargo, los sentidos captan la paz total que inunda al alma, esto es, a cierta distancia, por así decirlo, pues también ellos están purificados y aquietados, y ya no son una carga en la búsqueda de su Creador que efectúa el alma; ello significa que aunque no puedan beber las aguas quedan «a vista» de ellas y sienten por ello su efecto indirectamente. El comentario continúa diciendo que la palabra «descendía» se usa en lugar de otras (se acercaba o venía, por ejemplo) porque dicha inquietud supone un cese de su funcionamiento natural, y un cese supone un descenso y no una elevación³⁶.

Se trata pues de la cumbre de la experiencia mística, del ideal platónico de antaño, por el que el intelecto avanza libremente hacia el Amor sin los impedimentos que impone el cuerpo material. Y logra lo que siempre fue el ideal de la vida humana: la completa serenidad, el absoluto autocontrol y una perfecta ordenación de la experiencia inscrita en una armonía de la personalidad por la que el intelecto y la voluntad dominan plenamente todas las funciones y facultades de los sentidos. Queda claro a partir de la literatura mística, como hemos visto, que dicha sereni-

Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, Londres, 1978). El caballo desbocado no constituye un símbolo raro de la literatura o el cine modernos: un ejemplo sorprendente aparece al final de *The Rainbow*, de D. H. Lawrence, en el que la atemorizada Ursula es encerrada en un campo con un caballo que corre desbocado a su alrededor. Véase también C.G. Jung, *Man and his Symbols*, Nueva York, 1964.

³⁶ *Cántico*, 40: 6. Este análisis selectivo del *Cántico espiritual* habrá demostrado, espero, que el comentario no es un anexo ajeno al poema sino algo que le está unido intrínsecamente, como el aire que debe respirar el poema para poder transmitir toda su significación, que es algo que no puede ofrecernos ninguna interpretación literal. El comentario le añade «filosofía» a la experiencia humana, y la vida sin explicación ni sentido está vacía. El significado de la vida, que el místico entresaca de su experiencia, es también la poesía de la existencia. Importa poco que la «filosofía» sea verdadera o falsa, siempre que la poesía cuente con la belleza especial que sólo ella puede ofrecernos, y siempre que poesía y «filosofía» tengan una relación armónica. El simbolismo y la alegoría que se nos revelan en el comentario no constituyen un aditamento prosaico que deje al poema sin vida; muy al contrario, hacen que la poesía brille con una radiación incrementada tanto de mente como de corazón.

dad de espíritu, inasequible a la desilusión, no consistió en una experiencia personal y exclusiva de San Juan sino en una cualidad perdurable en las vidas de otros españoles del siglo XVI que se encontraban ardientemente comprometidos con la búsqueda del amor ideal en este plano.



Amor platónico desilusionado. Para salvarse de la confesión de haberle mentado a don Quijote al informarle de su visita a la dama Dulcinea del Toboso, Sancho Panza impulsa al caballero a arrodillarse ante una campesina montada en un burro, persuadiéndole de que se trata de Dulcinea transformada por un mago que lo persigue. Don Quijote ve la realidad pero no puede creerla. (Grabado perteneciente a la edición de 1780 de la R.A.E.).

Cuatro

Amor ideal y realidad humana

Neoplatonismo. La novela pastoril. La Contrarreforma. *La perfecta casada*. *La conversión de la Magdalena*. Cervantes. *Don Quijote*. *La Galatea*. *La ilustre fregona*. *Persiles y Sigismunda*. Lope de Vega. La poesía lírica. *La Dorotea*. *La comedia nueva*. Tirso de Molina. Góngora.

NEOPLATONISMO

La idealización del amor en la literatura española del siglo XVI se ve progresivamente enfrentada con las exigencias morales y sociales de la vida cotidiana. Ello se debe en parte a las limitaciones filosóficas del neoplatonismo italiano. Es difícil tomarse en serio, en cuanto moral práctica, el amor platónico, tal como lo expusiera Castiglione, ni siquiera según Bembo. En el modo de vida culto y elegante retratado en *El cortesano* subyace cierta suficiencia en la manera en que se rodean de un aura de misticismo religioso los vínculos con las esposas de otros. No sucede, sin embargo, lo mismo en el caso de Bembo, cuya profunda seriedad es incuestionable. Ello es notable, sobre todo, en el matiz de sufrimiento que acompaña a su presentación del amor humano en un aspecto al que ya me he referido. Para él, el amor humano está imbuido de un sentimiento subyacente de angustia, un dolor existencial verdadero porque no podrá nunca, en esta vida, ser plenamente lo que la mente y el corazón humanos se ven forzados a anhelar que fuera; incluso el cuerpo está dolido por la imperfección del único amor que puede conseguir. Para

los italianos, por otra parte, el sufrimiento amoroso sólo puede ser resultado de un raciocinio desordenado. La tristeza y la desesperación del amor cortés, para ellos al igual que para el psicoanálisis moderno, eran irracionales, y la irracionalidad se hace hegemónica en la experiencia humana sólo si se le permite tomar el mando a la sensualidad.

Bembo, en *Gli Asolani*, denunció específicamente la tradición literaria del amor como sufrimiento, así como todas las emociones desordenadas y el comportamiento desenfrenado, consecuencias de la pasión sensual: los suspiros, lágrimas, languideces, celos, furia, rivalidades, duelos, etcétera. Negaba que el dios del amor fuese un tirano cruel porque negaba que el hombre fuese incapaz de resistir las pasiones; sostenía, muy al contrario, que la pasión podría quedar subyugada a la razón si la mente se centraba únicamente en la belleza espiritual y moral del amado. Ésta es la razón de que se supusiera que los amantes humanos eran capaces de elevarse tan fácilmente hacia el amor de Dios¹. Las presunciones que subyacían en esta teoría no habrían de quedar sin discutir en la propia Italia, pues la Contrarreforma no iba a dejar intacto el optimismo renacentista. Al escribir su tratado sobre el amor humano, en 1569, Flaminio Nobile afirmaba que el concepto de amor platónico le resultaba incomprensible, puesto que si se desea la elevación hacia la belleza divina por medio de la contemplación de sus criaturas, será mejor contemplar la belleza de las estrellas en lugar de la de las mujeres². Ello se debe, por supuesto, a que no es tan sencillo vencer la sensualidad mediante un acto de la voluntad al servicio de la razón.

Lo que nos sorprende del neoplatonismo de Bembo es precisamente la presunción de que cabe lograr el autocontrol sin una disciplina que suponga sufrimiento, o sea, la manera, sin duda autosuficiente, en que se descarta el sufrimiento en la experiencia humana como mal innecesario. Si los neoplatónicos tenían razón al considerar el amor cortés un desorden irracional (y, por supuesto, superficialmente la tenían) podemos muy bien preguntarnos si su propio amor platónico no iría hasta el otro extremo, haciéndose irracional hasta el punto de dejar de ser real. ¿Tan

¹ Pietro Bembo, *Gli Asolani*.

² Flaminio Nobile, *Il trattato dell'amore humano*, Lucca, 1567, reedición fac-símil, Roma, 1895.

fácil es, sin sufrimiento ni lucha, que un ser humano supere la sensualidad sólo con razonar que es mejor hacerlo? Si hemos de creer a la teología cristiana, ello les fue posible a Adán y Eva antes de su caída; pero *no* le ha sido ciertamente nada posible al flujo general de la humanidad desde entonces. Como hemos visto, los místicos nos dicen que sólo cabe lograr una experiencia directa de Dios tras pasar por un periodo de intensos sufrimientos, mostrándonos así lo puramente teórico de la experiencia mística que los neoplatónicos situaban en la cumbre del amor humano, obviamente, sin haberlo experimentado nunca personalmente.

Nos encontramos por tanto de nuevo cara a cara con una concepción del amor divorciada de la vida. Pero en esta ocasión hay una diferencia. Mientras que la convención del amor doliente y no realizado perduró durante al menos dos siglos, demostrando así que cubría y satisfacía una necesidad de los escritores y los lectores, el neoplatonismo en su forma completa apenas si echó raíces en la literatura española; donde ejerció influencia fue bajo una forma modificada. Sólo en la literatura mística aparece el amor ideal en cuanto experiencia real; por el contrario, el neoplatonismo nunca alcanza en la literatura la intensidad de una experiencia vivida, y creo que ello se debe a que le volvió la espalda deliberadamente al sufrimiento en cuanto fase de la lucha por un amor ideal. Un amor sereno, no sensual, desapasionado, que formule la razón y se alcance por un mero acto de voluntad, constituye un ideal que, si bien teóricamente deseable, nunca ha formado parte de la experiencia humana, y que difícilmente podrá dotar de inspiración a una literatura que persiga lograr un contacto significativo con la realidad. Los poetas del amor cortés, Leone Ebreo y los místicos españoles sabían que no se subyuga ni se pacifica tan fácilmente a los sentidos y las pasiones; y también habrían de saberlo los grandes escritores del siglo siguiente.

La novela pastoril

Los contrastes y tensiones inscritos en el neoplatonismo se hicieron evidentes en el *género* renacentista de la novela pastoril que se estableció en España en 1559 con la publicación de la *Diana* de Jorge de Montemayor. A ésta la siguió en 1564 una se-

gunda novela, la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo³. La primera se basa en Leone Ebreo, pero más aún en la tradición anterior. Distingue dos tipos de amor: el «buen amor» y el «falso amor». El primero es una variante de la razón aunque no está sujeto a ella, procura la unión espiritual con el ser amado; el segundo surge del apetito de los instintos y busca la satisfacción física. En ambos casos, la naturaleza del sentimiento resultante es igualmente apasionada y trasciende al control de la razón del amante; el amor constituye una condena del destino contra la que es inútil que el amante se debata. El sufrimiento es inseparable del amor así como un aspecto que lo ennoblece. La realización del amor no es por ello deseable, puesto que daría fin al sufrimiento exquisito y ennoblecedor del suspense.

La continuación de Gil Polo acusa la influencia de los neoplatónicos italianos y resulta muy distinta. Pretende demostrar que los amantes, al rendirse ante la pasión, son los responsables de su propio sufrimiento. El amor no podrá detentar ninguna influencia sobre los amantes salvo en la medida en que, por su propia voluntad, se pongan en sus manos. El amor impuro de la sensualidad puede pretender ser espiritual y casto, pero siempre se le podrá conocer por el sufrimiento que produce. El amor realmente espiritual no provoca, sin embargo, ningún sufrimiento sino que conlleva alegría; es un amor en el que la voluntad permanece libre y la razón retiene el timón. El contraste con Montemayor se halla, por tanto, en la racionalidad y felicidad del amor verdadero, y en el rechazo del sufrimiento por ser contrario al orden natural.

Se trata del neoplatonismo italiano en estado puro; pero, sin duda consciente de su naturaleza impracticable, Gil Polo se aleja de sus mentores italianos al no pretender ir más allá de la esfera humana hacia la comunión mística y, lo que es aún más importante, al dotar al amor de una realización que incluye a los sentidos, esto es, al matrimonio, algo por su propia naturaleza nada ideal y excluido por tanto de casi todas las manifestaciones del

³ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Valencia, 1559?, editado por F. López Estrada, Madrid, 1953. Sobre las circunstancias de esas obras véase F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, 1974, y para un análisis lleno de sensibilidad, A. Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Nueva York, 1980.

amor cortés y ciertamente de todas las neoplatónicas. Nos encontramos, entonces, ante un amor guiado por la razón en el que el matrimonio constituye su realización natural y gozosa. Se trata de algo nuevo: el rechazo de las posturas básicas tanto del amor cortés como del neoplatonismo; señala el comienzo de un intento de hacer descender el amor de los cielos de la idealización a la realidad.

LA CONTRARREFORMA

El enfrentamiento del idealismo literario con la realidad recibió un gran impulso con la preocupación eclesiástica posterior al Concilio de Trento por imbuir a la literatura de valores religiosos y morales. A principios del siglo XVI los humanistas como Luis Vives y Juan de Valdés habían atacado a los libros de caballerías por retratar situaciones improbables o imposibles muy ajenas a la naturaleza y experiencia humanas. Sus críticas fueron retomadas por los religiosos de la Contrarreforma que, ansiosos por cristianizar la literatura humanista, condenaron la tradición literaria de idealización del amor humano no sólo por no ser religiosa sino también por ser irresponsable dada su irrealidad puesto que, al no mostrar a sus lectores los problemas fundamentales de la vida, les incitaba a refugiarse en lo que hoy llamamos escapismo. Fray Luis de Granada, por ejemplo, atribuía la popularidad de los libros de caballerías al hecho de que las mujeres se identificaban con Oriana y con otras heroínas, y se sentían en secreto merecedoras de los servicios y actos heroicos de los caballeros, mientras que los hombres disfrutaban con la emoción indirecta de ser testigos de actos heroicos, aunque fuera sólo en su imaginación⁴. Estos religiosos abogaban por la sustitución de las «falsas» novelas de caballerías y pastoriles por una literatura que fuese «verdadera», con lo que querían dar a entender una que promulgara una visión cristiana de la vida y un sentido de responsabilidad moral mediante la presentación de la naturaleza humana tal como es realmente en lugar de idealizarla.

⁴ Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Salamanca, 1583, en *Obras de Fray Luis de Granada*, editadas por Justo Cuervo, 14 vols., Madrid, 1901-8, vi, págs. 156-7.

La perfecta casada. La preocupación por la «verdad» en la literatura se puede observar en *La perfecta casada*, una obra en prosa de Fray Luis de León⁵. Es un tratado en alabanza de la mujer, la cual había constituido uno de los tópicos favoritos de la tradición literaria del amor cortés. En las numerosas obras sobre este tema la mujer había sido idealizada, por supuesto, como si se tratara de una diosa y no de una criatura de carne y hueso con una vida real que vivir en un mundo material. En *La perfecta casada*, sin embargo, estamos, como el título indica, ante una mujer casada, y en seguida se hace descender la literatura feminista idealizada al plano de las obligaciones sociales y los deberes morales. Fray Luis de León nos conduce por las labores prácticas de la rutina diaria (el almacenaje de la despensa, la confección y remiendo de la ropa, el cuidado de los sirvientes, etcétera) insistiendo en todo momento en que es en una vida doméstica ocupada y no en el lujo ocioso donde las mujeres encuentran su realización. Sin embargo ello no quiere decir que considere a las mujeres como inferiores y esclavas del hogar. Una buena mujer, dice, es mejor que un buen hombre porque de ella depende la sociedad humana en última instancia. La bondad de la mujer es creativa, y se comunica a otros; no está en su naturaleza lograr una perfección centrada en sí misma, sino dar. Por esta causa, el amor que le inspira al hombre es, o debería ser, un amor reverencial, basado en el reconocimiento de su inapreciable valor en la tarea y arte de vivir. De este modo se hace descender el ideal femenino y el del amor humano desde los cielos a la realidad, resultando sin duda ennoblecidos en el proceso, pues nos encontramos ante una obra que retiene todo lo mejor del idealismo renacentista: la creencia y el énfasis en todo lo bueno y noble de la naturaleza humana.

La conversión de la Magdalena. Fray Luis de León fue sólo uno entre los muchos teólogos de la Contrarreforma que fueron platónicos. Aunque atacaran directamente a la literatura humanista seglar, al mismo tiempo continuaban y llevaban a su cumbre la filosofía en la que se basaba dicha concepción del amor ideal. Con ellos, la doctrina platónica encontró su adecuada cul-

⁵ Está incluido en las *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, editadas por Félix García, 2 vols., Madrid, 1957, i, págs. 243-538.

minación en lo que respecta al amor divino sin que la desenca-
minara la ilusión irreal de un amor humano espiritualizado.

Un ejemplo representativo viene dado por *La conversión de la Magdalena* (1588) del fraile agustino Pedro Malón de Chaide (m. 1589)⁶. Es un tratado sobre el amor; de hecho, la primera parte constituye la más clara y simple exposición que ofrece la literatura española de la doctrina platónica del amor, que Malón presenta como un movimiento cósmico circular que desciende de Dios a sus criaturas para volver a Dios, siendo el círculo ininterrumpido el amor ideal. En dicha primera parte Malón se presenta como el platónico puro, y en cuanto tal como un hombre del Renacimiento; se convertirá en un platónico cristiano, y en un hombre de la Contrarreforma, con su insistencia posterior en que dicho ideal no está simplemente al alcance de la mano, esperando a ser recogido y asimilado sin dificultad. La tragedia del hombre consiste en que, al estar en su naturaleza el espíritu mezclado con la materia, se ve impulsado con fuerza a romper el círculo cósmico de amor permaneciendo empantanado en un amor imperfecto e inferior.

En su prefacio, Malón ataca a Garcilaso, al *Amadís de Gaula* y a la *Diana* por no ser conscientes de estar representando un círculo roto. Por el contrario, la figura del amante que nos ofrece es la de la histórica María Magdalena. Una prostituta arrepentida se convierte en una heroína del amor que sustituye a Oriana y a las pastoras de *Diana*. Al ser una pecadora, representa, a diferencia de las heroínas de la ficción, la realidad de la experiencia humana; sin embargo, en su respuesta a la llamada de un amor superior a través del arrepentimiento representa también el ideal. En la presentación que efectúa Malón de la doctrina platónica del amor, el hincapié pasa de la búsqueda confiada de la belleza divina a través de la de la mujer, del apoyo confiado en la naturaleza espiritual del amor humano, al reconocimiento de la debilidad esencial de la naturaleza humana, una debilidad tal que no cabe que los hombres tengan una confianza natural en

⁶ P. Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, editado por F. García, 3 vols., Madrid, 1930. Un ejemplo menos afortunado de crítica de narrativa laica lo tenemos en *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, de Bartolomé Ponce de León, Zaragoza, ¿1599?. Este último tenía pretensiones de rechazo de la *Diana* de Montemayor, y es de escaso valor literario.

su capacidad para alcanzar lo divino, sino que tan sólo pueden pretender amar a Dios mediante el ruego de su perdón y misericordia.

Fue así como la literatura religiosa de la Contrarreforma hizo descender de los cielos al ideal del amor perfecto, reteniendo al mismo tiempo la visión de éste: la unión del alma con Dios. Contrarrestó al humanismo idealista predominante al situar el ideal en el lugar al que pertenecía: el reino de lo espiritual, y al hacer hincapié en el mundo real, en la realidad de la naturaleza humana, y en los deberes sociales y las obligaciones morales.

MIGUEL DE CERVANTES

Don Quijote. La presunción por la que el ideal de amor humano debía ser desapasionado, incorpóreo por así decirlo, tanto para el amante como para el ser amado, y de origen y evolución exclusivamente mentales, recibió su ataque más devastador en España con *Don Quijote*⁷. Se trata, como se recordará, de un hidalgo rural que resultó tan ávido lector de la literatura idealista de su tiempo que se mostró incapaz de efectuar la distinción entre vida y literatura. Inflamado por el ideal del heroísmo al servicio de la justicia, decide poner en práctica la convención literaria a través de la cual se expresaba dicho ideal: el caballero errante. Constituía parte de la convención que el caballero ideal fuese también el amante ideal, un amante platónico. Por consiguiente, su imaginación crea ese amor sobre la más tenue base experimental, para actuar como si estuviera realmente enamorado y como si su dama existiese realmente. Se trataría, en principio, de una pasión bajo el control de la razón. Elige a una campesina, Aldonza Lorenzo, que vive en las cercanías, y en su deseo

⁷ Entre los muchos estudios en los que se trata la filosofía amorosa de Cervantes, caben mencionar especialmente los siguientes: Marcel Bataillon, «Cervantes y el matrimonio cristiano», en *Varia lección de clásicos castellanos*, Madrid, 1964; Robert V. Piluso, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Nueva York, 1967; A. J. Close, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *BHS*, 50 (1973), págs. 237-55; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, 1978; J. Herrero, «Arcadia's Inferno. Cervantes Attack on Pastoral», *BHS*, 55 (1978), págs. 289-99, y «Sierra Morena as Labyrinth: From Wilderness to Christian Knighthood», *FMLS*, 17 (1981), págs. 55-67.

de encontrarle un nombre que sugiera el de una princesa o una gran dama, resuelve llamarla Dulcinea del Toboso. Más tarde, cuando le ordena a Sancho que le entregue una carta y le da, por primera vez, información sobre ella, Sancho adivina su identidad y procede a describir su aspecto y hábitos; la dama está lejos de ser hermosa, lejos de ser delicadamente femenina, lejos de mantenerse en un pudoroso retiro. Pero Don Quijote permanece impasible:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que... fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo... Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y no la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia...⁸

La victoria neoplatónica de la razón frente a la pasión se describe aquí como sometimiento indudable de la razón a la imaginación: «yo imagino que todo lo que digo es así... y píntola en mi imaginación como la deseo». Es esto, por supuesto, exactamente lo que sucede con los ideales cuando no tienen en cuenta las limitaciones humanas. Los neoplatónicos imaginaban que todo lo que decían sobre el amor humano era verdad. Pero aunque Cervantes puede permitirse la risa ante la irrealidad del amor ideal en su forma platónica, no puede hacer lo mismo ante la existencia de los ideales en sí mismos. Por muy absurdo que fuere, Dulcinea es la mujer ideal que despierta la devoción de Don Quijote; simboliza realmente la misión que él se impone. Por muy

⁸ *Don Quijote de la Mancha*, editado por Martín de Riquer, Londres, 1958, Parte I, capítulo 25 (págs. 245-6).

vanidosa y extravagantemente que se conciba dicha misión, sigue siendo algo por lo que vivir, algo que justifica la existencia de Don Quijote ante sí mismo. Pero puesto que no lo ha modelado siguiendo las medidas de las limitaciones humanas, se halla destinado a enfrentarse a la desilusión.

En la segunda parte Dulcinea representa claramente ya no a Aldonza Lorenzo absurdamente idealizada, sino a su misión. Si puede verla y alcanzar su aprobación sabrá que es el caballero errante verdadero que afirma ser. Al comienzo de la segunda parte se pone en camino para visitarla pero no lo logra; al final todavía espera encontrarla pero nunca lo hace; mientras tanto su autoconfianza decrece hasta perder toda la arrogancia que poseyera en la primera parte, cuando se mostraba seguro de que Dulcinea existía y era alcanzable. En la segunda parte no la puede alcanzar porque que se obligado a creerla encantada; desde ese momento su confianza en sí mismo comienza a palidecer. Cuando penetra en la Cueva de Montesinos y se duerme, su sueño trae todos sus temores subconscientes inconfesados a un primer plano. En el sueño entra en el antiguo mundo de la caballería que siempre ha idealizado, pero no encuentra en él nada heroico. Los caballeros se sienten viejos y cansados; en todas partes hay una atmósfera de depresión psicológica y decadencia física. Finalmente aparece Dulcinea en la forma en que él la cree encantada; como una grosera campesina (por decirlo de otra forma, como Aldonza Lorenzo). Se dirige a ella pero ésta no le contesta y, dándole la espalda, huye corriendo tan rápido que es incapaz de alcanzarla. Poco después vuelve la acompañante de ella y le dice que Dulcinea está pasando grandes estrecheces económicas y le ruega a su caballero que le preste seis reales. Don Quijote no le puede conceder ese favor porque no tiene más que cuatro. Consideremos lo que ha sucedido con el amor ideal; la dama objeto de admiración necesita una ridícula cantidad de dinero y su heroico y fiel caballero es incapaz de ponerse a la altura de sus necesidades. Cuando los ideales llegan a esto, la desilusión ya no es graciosa, sino patéticamente triste. Más tarde, Don Quijote, convencido por engaños de que Sancho puede desencantar a Dulcinea, y engañado después por Sancho en el sentido de que se ha roto por fin el encantamiento, se dedica a atisbar anhelosamente camino adelante en su viaje de vuelta a casa, esperando verla aparecer en cualquier momento. Pero llega a su pueblo sin

haberla visto y sucede entonces uno de los episodios más conmovedores de todo el libro:

A la entrada del cual, según dice Cide Hamete, vió don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos moachos, y el uno dijo al otro:

—No te encanses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

Oyólo don Quijote, y dijo a Sancho:

—¿No adviertes, amigo, lo que aquel moachacho ha dicho: «no la has de ver en todos los días de tu vida»?

—Pues bien, ¿qué importa —respondió Sancho— que haya dicho eso el moachacho?

—¿Qué? —replicó don Quijote— ¿No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?

Queríale responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre, seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar delante de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva y presentósele a don Quijote, el cual estaba diciendo:

—*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye; galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!⁹

Aunque ambos incidentes demuestren tener una explicación natural, nada podrá anular en la mente de Don Quijote el efecto que le causaron cuando los tomó como augurios. Dulcinea no ha aparecido; nunca la verá de nuevo. Su amor ideal resulta ser una liebre temblorosa perseguida por galgos. La poca fe que le restaba en sí mismo se derrumba. Cansado y melancólico se retira a su lecho para no volver a levantarse nunca más. El amor ideal es una ilusión; con todo, una realidad sin ilusión se mostrará incapaz de ofrecer estímulo alguno para seguir viviendo.

La Galatea. La burla del amor platónico a través del personaje irreal de Dulcinea no significa que Cervantes acabase por rechazar la idealización literaria del amor con la que comenzó su carrera en su novela pastoril, *La Galatea*¹⁰. En el siglo XVI el

⁹ Parte II, capítulo 73 (págs. 1057).

¹⁰ *La Galatea*, editada por J. B. Ayalé-Arce, segunda edición, 2 vols., Madrid, 1968. A. Solé-Leris comenta el concepto de amor en esta novela en la obra citada en la nota 3.

amor platónico había llegado a ser un ideal *absoluto*; sólo un amor espiritual podía ser verdaderamente humano. Esta sensualidad incorpórea puede o no haber sido un ideal en la vida cotidiana, pero en la literatura, como hemos visto, se aceptaba universalmente sin discusión; de aquí la convención por la que todo poeta había de tener una dama ideal. Dicho ideal absoluto, divorciado de cualquier valor social, era lo que Cervantes no podía tomarse en serio. Pero en *La Galatea* el amor muestra siempre una intencionalidad encaminada hacia el matrimonio; y, hasta que el amante se case, debe ser, y permanecer, casto, devoto y leal.

La narración de *La Galatea* cuenta con la estructura episódica tradicional, salvo una modificación especial debida a la influencia de la denominada novela bizantina: diversas historias de amor se entrelazan, interrumpen, y continúan posteriormente. El tono, o atmósfera literaria, no es prosódico sino lírico; coexiste una mezcla de prosa y verso; y las canciones que se entonan cada vez que un pastor o pastora aparece o vuelve constituyen las divisiones que marcan el desarrollo de la narración. No se trata de una obra que haya gozado de gran aprecio, pero quizá sus defectos literarios recaigan más en la mediocridad poética de sus canciones que en la convención pastoril misma. En realidad el componente pastoril es mínimo, y todas las diversas historias podrían, con escasas modificaciones, haber aparecido en una continuación de las *Novelas ejemplares* cervantinas. Son historias idealistas de amor inscritas en el marco compuesto por la historia de la Galatea y los dos pastores que la aman, una historia que permanecería inconclusa pues nunca se materializó la prometida continuación de la obra.

El interés e importancia de *La Galatea* no es resultado de su material de ficción, sino de la forma en que dicho material clarifica la filosofía del amor que presenta, y del hecho de que abarca todas las ideas que se mantenían sobre el amor en el siglo XVI. El tema central, también el centro de la estructura de la obra, es el debate entre Lenio y Tirsi sobre la naturaleza del amor. Los debates constituían una forma tradicional de exponer el concepto de amor, siendo los desarrollos de un tema anterior, típico del siglo XV, que expresaba puntos de partida feministas o misóginos. Naturalmente, puesto que la literatura la escribían los hombres, se alababa o despreciaba a las mujeres según se experimentara el amor como beneficioso o moralmente dañino. La

base del ataque era la experiencia del amor como pasión turbulenta que perturba profundamente a los que la sienten: esclaviza á la voluntad y provoca el desorden de la razón, nutre los celos y produce odios, venganzas, duelos y asesinatos, sólo porque el hombre desea una experiencia sensual que lo sitúa en el mismo nivel que a un animal y por consiguiente lo embrutece.

El debate tiene lugar en el Libro IV. Lenio es el atacante. Sostiene que es imposible, en la realidad, que el hombre alcance el amor de la belleza incorpórea, porque la belleza corporal lo atrapa por los sentidos y lo arrastra por los suelos. El resultado es el odio, la discordia, el vicio y el crimen, toda la violencia que tiende emboscadas y hace caer en una trampa a la humanidad. Dicha actitud de Lenio constituye un pesimismo que desespera de la humanidad y que aparecerá una y otra vez a lo largo de la obra. Se trata de un puritanismo que condena todo lo que en la vida humana permite el abuso, un tipo de mentalidad rígido y autoritario que ata la libertad con cadenas y conduce a la tiranía. Contra ello, la argumentación de Tirsi reza como sigue: el amor es un instinto que no puede ser malo en sí mismo porque es obra de la Naturaleza. Nada de lo natural es malo en cuanto tal; cabe pervertirlo, pero no se puede huir del bien por temor al mal.

Para la religión medieval el único amor enteramente bueno era el amor de Dios, y el amor humano no podía ser enteramente bueno, porque la razón no puede conservar el timón cuando la pasión erótica domina a un hombre. Pero con la llegada del Renacimiento y antes de la era de la desilusión pudo concebirse como bueno cualquier amor, incluido el sexual que resultaba purificado por el neoplatonismo. Cervantes fue un heredero del optimismo del humanismo renacentista. Creía sinceramente en la eficacia de los dos remedios para la pasión desordenada, a saber, el matrimonio y la razón, y en que, por consiguiente, no se debe rechazar el bien por temor de abusar de él; no se debe restringir o destruir la libertad con el objeto de prevenir el mal que pueda causar.

La ilustre fregona. Durante mucho tiempo resultó incomprendible que el mismo hombre hubiese escrito tanto *Don Quijote* como *La Galatea*; y lo era más aún que tras el éxito triunfante del primero pudiera retornar a la línea idealista del *Persiles*, su última obra, que él creía la mejor. A los artistas literarios

ya no les iba a resultar posible durante mucho más tiempo mostrar esta ambivalencia consciente que fue en sí misma efecto de la superposición de la nueva época con la vieja. La obra realista de Cervantes era esencialmente cómica, y su humor, satírico e irónico, apuntaba contra las debilidades e hipocresías de los seres humanos. Su obra idealista tras *La Galatea* continuó centrada en lo serio, esto es, en los aspectos más nobles y las emociones más profundas de la vida humana. A los lectores del 1600 les fue fácil efectuar el cambio automático de estilo, tono y técnica literaria de lo serio a lo cómico y viceversa. La ambivalencia se entiende con mucha más facilidad cuando Cervantes contrasta lo serio con lo cómico en la misma obra. Quizá el mejor ejemplo sea *La ilustre fregona*, inscrita en la colección de sus *Novelas ejemplares*, publicada en 1613¹¹.

El comienzo de la obra nos sitúa ante un hecho sociológico, cuyo equivalente se llamó la «revolución de la huida del hogar» cuando en los cincuenta y en los sesenta los chicos y las chicas se escapaban de casa para huir de las restricciones y la disciplina en su búsqueda de una vida libre. Lo equivalente en tiempos de Cervantes eran las *almadrabas* cercanas a Sevilla, una comunidad sin ley en la que jóvenes delincuentes y niños y adolescentes sin hogar se congregaban para el goce aparente de una vida libre. Cervantes afirma que muchos jóvenes, hijos de hidalgos, buscaban la libertad y la emoción escapando en ellas de la rígida disciplina de sus hogares. Uno de ellos, en la historia, se llama Carriazo. Tras un periodo de vida libre y turbulenta se viste de nuevo de joven caballero y vuelve con sus padres. No tarda mucho, sin embargo, en rebelarse de nuevo contra el aburrimiento de una existencia monótona y persuade a otro joven hidalgo, Avendaño, para que huya con él a las almadrabas. En el camino oyen hablar de una muchacha extremadamente hermosa que trabaja en la cocina de una posada de Toledo. Una vez despierto su interés, se desvían para contemplar el fenómeno. Es, sin duda, extraordinariamente hermosa, y Avendaño se enamora tan profundamente que se niega a abandonar la población, y comienza a tra-

¹¹ *Novelas ejemplares*, editado por F. Rodríguez Marín, séptima edición, 2 vols., Madrid, 1975, i, págs. 221-324. Véase J. Lowe, *Cervantes: Two Novelas ejemplares: La gitanilla and La ilustre fregona*, Londres, 1971, y Ruth El Saffar, *Novel to Romance: a study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, 1974.

bajar de criado en la misma posada donde podrá ver, de vez en cuando, a su amada. Carriazo vivirá entre la gente de mala vida de la ciudad, los jugadores, los ladrones de caballos y los gitanos, anhelando sus almadrabas pero contrario a marchar solo hacia ellas, ya que no puede persuadir a su amigo para que continúen el viaje.

Carriazo siente la atracción de una vida anárquica contraria al orden y estabilidad sociales. Se ve arrastrado por el impulso de desintegración social. Avendaño, por el contrario, se mantiene ajeno a la desintegración por el servicio, a distancia, de una bella, modesta y discreta fregona. El objetivo de Cervantes es contrastar, desde el plano de la vida humilde, el empuje del orden civilizado con el de la libertad sin civilizar (páginas 229-31). Los valores de la civilización se entronizan a través del servicio a la belleza, que se convierte dentro del nuevo realismo social de la novela española en una suerte de arquetipo: un amor fiel, altruista y reverencial que no pretende favores para sí.

Aunque el amor de Avendaño y su objeto resultan idealizados, el entorno social permanece real. Su amor idealizado se describe como respuesta a la belleza (página 241); es la belleza de la mujer la que evoca en el hombre los valores que construyen la civilización, los valores que retienen a los hombres en su hogar espiritual. En su búsqueda inicial de libertad, ambos jóvenes han caído muy por debajo de su posición social. Es grotesco, dice Carriazo, que el hijo de un hidalgo se enamore de una fregona, pero resulta igualmente grotesco, como le replica Avendaño, que el hijo de un hidalgo esté enamorado de las almadrabas. Avendaño tiene razón, porque el amor de la belleza conlleva su propia justificación, una fuerza moral independiente de la clase social a la que pertenece la mujer, pero dicho amor es, por supuesto, el ideal, y se ha de contrastar con las groseras experiencias y el comportamiento de la sociedad de mala vida.

Costanza, la fregona, queda contrastada en su pudor con las laxas actitudes de las otras criadas. Su pureza no es puritanismo; consiste en el sentido del valor y dignidad personales que impide a las mujeres abandonarse a los deseos de los hombres, haciéndolas esperar hasta el matrimonio que es la forma civilizada del amor (página 264). Lo opuesto es la promiscuidad vulgar de las otras criadas (página 256). Asociar belleza y fealdad con las cualidades morales señalando así hacia algo más profundo que la rea-

lidad física constituía una moda literaria; y Constanza es hermosa, las otras mujeres no (páginas 266-67). Para Carriazo resulta ridículo que quepa encontrar belleza y modestia en una fregona, pues se tratan de virtudes propias de una dama de alta cuna, pero para Cervantes pueden existir en cualquier mujer, sea cual fuere su posición y entorno social.

A Constanza no la contaminan ni la frivolidad ni la vulgaridad de los sirvientes, tanto de los hombres como de las mujeres, de la posada, un hecho que impulsa a Carriazo a efectuar una observación irónica (página 264). Avendaño, por el contrario, no ve disparidad alguna en ello; la belleza no entiende de clases ni de distinciones, y en su destino está que ha de amar la belleza (páginas 264-5). Nos encontramos ante el ideal neoplatónico. Carriazo se ríe de él cínicamente; como tantos jóvenes de cualquier época, incluida la nuestra, no cree en los valores ideales porque no los entiende (páginas 256-6). El cinismo de esta clase le sienta bien a un hombre educado carente de ideales, mientras que el hombre rudo e inculto insultará al amor ideal porque se encuentra más allá de su comprensión; esta última reacción es la del arriero cuando oye una serenata a Constanza (página 276).

En una época que desconocía la educación universal y la cultura de masas, no se realizaba intento alguno de reducir los valores morales y las normas sociales al mínimo común denominador; por el contrario, existía un deseo de elevar lo inferior a un nivel superior. La belleza, virtud y modestia de Costanza, dicho de otro modo, su capacidad para inspirar un amor ennoblecedor a un hombre, significa que habita en un plano superior al del resto de las criadas, a pesar de que pertenezcan al mismo ambiente. Por consiguiente, su función en la historia es la de redimir a los jóvenes de la seducción de la vida sin frenos ni reglas de las almadrabas. Efectivamente, acaba logrando su vuelta a los padres y al hogar.

El final de la historia queda idealizado de un modo que lamentará cualquier lector moderno, pues se descubre que Costanza no es, al final, una muchacha trabajadora sino la hija de una noble dama que llegó a la posada y dio a luz un bebé que no podía reconocer públicamente. Su crianza fue encomendada a la posadera, dotándola de fondos para ello y diciéndosele cómo y cuándo debía hacer pública la cuestión. Sería pedirle demasiado a Cervantes que presentara, o a sus lectores que lo aceptaran, como

emblema del amor ideal a la hija de padres trabajadores criada en la vida vertiginosa de una posada; del mismo modo que le hubiera resultado imposible a Gil Vicente que su princesa Flérída se casara realmente con un jardinero. Cervantes creyó preciso incluso que la posadera asegurase a todo el mundo presente en el desenlace que Costanza no había fregado en realidad ni un solo plato. Fue, por supuesto, una pena que un final realista fuera incompatible con la convención literaria. Con todo, el ennoblecimiento final de Costanza puede contemplarse como símbolo del poder del amor humano, en su forma ideal, para elevar a los seres humanos sobre la grosería y la vulgaridad de la mala vida irredenta, en resumen, para civilizarlos. La heroína de Cervantes es una creación ideal, pero se nos presenta, con maestría literaria, en el centro de la vida real. No forma parte de un escenario pastoril fantástico o cuasiparadisíaco.

Persiles y Sigismunda. Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*, que se publicó con carácter póstumo en 1617, constituye una obra notable que sólo en nuestro tiempo ha comenzado a remontar la nube en la que la habían escondido los cánones realistas de la crítica literaria. Al contrario que *Don Quijote*, y juzgada con los mismos parámetros, parecía difusa, informe y una extraña mezcolanza de episodios fantásticos y realistas, carentes de tema y verosimilitud. Por ello fue descartada en cuanto obra de la herencia cervantina a pesar de que él mismo la presentara como su obra maestra. El problema era que *Don Quijote* resultaba un paradigma de comparación totalmente inaplicable. Se trata de una sátira y por ende de una novela sobre la vida real, mientras que *Persiles* evoluciona en una dirección distinta, emparentada con el mito. Ha de leerse alegóricamente y, en muchos de sus episodios, simbólicamente; de esta manera su compleja estructura y su tema cobran todo su sentido.

Alban Forcione ha descrito el tema como reposición del mito cristiano: el hombre, en cuanto ser caído, debe vagar por el mundo sublunar del desorden, sufriendo en el mundo de la historia humana, para renacer mediante la expiación y la misericordia de Cristo¹². El tema se nos presenta a lo largo de una secuencia de

¹² Alban K. Forcione, *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, 1972, págs. 31-2.

aventuras en las que están comprometidos los héroes. Periandro y Auristela (los nombres reales de Persiles y Sigismunda). Todas las aventuras reflejan el modelo cíclico de la búsqueda que subyace en sus estructuras y en las implicaciones de sus temáticas; y numerosas tramas paralelas presentan las búsquedas de figuras secundarias que también reflejan el argumento principal en su tema y forma. Existe, dicho con otras palabras, una continua repetición del mito y el ritual en el mismo nivel que la búsqueda fundamental de perfección.

La interpretación resulta esclarecedora y casi toda ella convincente. Cabe añadir, no obstante, que la obra ostenta una estructura dividida en tres partes en la que cada aparición del modelo de la búsqueda queda encarnado en una diferente dimensión de la historia. Las tres fases son: primero, el surgimiento de la humanidad en la barbarie primitiva; en segundo lugar, el desarrollo de la civilización; y en tercero, la era cristiana. Las dos últimas recibían tradicionalmente la denominación de Ley de la Naturaleza (en la que la razón era la única guía) y Ley de la Gracia (en la que la razón se ve iluminada por la Revelación). El modelo es geográfico: primero una desolada región ártica, luego las tierras e islas del norte de Europa, finalmente el viaje desde Lisboa (donde aterrizan los viajeros) hasta Roma. Desde el Polo Norte a Roma; ésa es la trayectoria simbólica de la obra. La idea del libro consiste por consiguiente en la evolución humanista, hasta la cristiandad, y las vidas de los protagonistas muestran la misma evolución en su esfera individual; primero la pasión tempestuosa, segundo el surgimiento de la razón, y en tercer lugar la aceptación de la fe religiosa.

Si nos adecuamos a la dimensión simbólica de la novela, su principio aparecerá poderoso ante nosotros; un salvaje está de pie junto a la estrecha apertura de una mazmorra subterránea «antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados»¹³. El salvaje grita con un rugido temible que les resulta sin embargo inaudible a los cautivos. Su rugido exige que sea liberado un joven, capturado recientemente, y con él cualquier cautiva que sea digna de la compañía de ambos. Se hace descender una gruesa cuerda y sacan al joven, Periandro, que será

¹³ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, editado por J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1969, pág. 51.

el protagonista de la historia: la salida de la cautividad de lo oscuro al estado salvaje de la humanidad, estado que exige la compañía de una mujer. El mundo salvaje está constituido de violencia y desorden; y en casi todos los casos el desorden tiene su origen en el apetito sexual. Al escapar del salvajismo, los caminantes llegan al reino de Policarpo en el que prevalece la civilización y el desorden es sustituido por un orden social impuesto por la razón, pero persiste un desorden que la razón es incapaz de controlar: la pasión erótica. En el mejor de los casos, la razón la puede encauzar hasta cierto punto por la institución social del matrimonio, que refrena la promiscuidad sexual y las rivalidades a la que ésta daría lugar, pero en el reino de Policarpo el matrimonio existe sólo para la gratificación sexual, dejando a los individuos en una autosuficiencia y un egoísmo que constituyen una continua amenaza al orden social.

Cervantes se niega a aceptar el optimismo de los neoplatónicos; no se puede someter la pasión al imperio de la razón. Por otra parte, Periandro y Auristela se aman y han hecho votos de permanecer fieles. Su fidelidad no se quiebra con pruebas y tribulaciones constituyendo una entrega que contrasta con el egoísmo dominante. Se trata de un amor verdadero y no' precisa de la gratificación sexual, de la que de hecho huye. No estamos, sin embargo, ante un amor platónico; es un amor que quedará situado en su escenario sociocultural cuando los caminantes llegan a tierras cristianas. La castidad y la fidelidad, con otras palabras: la perseverancia, carente de búsqueda personal, integrada en las obligaciones hacia el ser amado, es la dimensión que añade la cristiandad a la institución social del matrimonio, a la que dota con ello de una estabilidad inscrita en una relación permanente a la que se llega por lealtad a Dios en la relación permanente que mantenemos con él. Ello, por supuesto, invierte los términos de la postura neoplatónica; no se llega a Dios a través del amor a una mujer; el respeto y la devoción hacia una mujer se alcanzan desde y a través de Dios. En Roma, el centro simbólico de la civilización infundida de gracia, Periandro y Auristela profundizan en su fe cristiana, renuevan su profesión en ella, y se casan.

A lo largo de la multiplicidad y enorme variedad de aventuras, y a través de las imágenes con las que se narran, fluye un tema constante: la progresión que realiza la humanidad de la barbarie a la civilización equivale al paso de la lujuria animal al

amor devoto y altruista que no busca sino el bien del ser amado. Es el tema tradicional del género pastoril, pero con una importante diferencia: en *Diana* los hombres salvajes aparecen en una sola ocasión y son aniquilados rápidamente por Felismena, que representa el amor puro y casto, pero en *Persiles* los hombres salvajes están presentes en todo momento. Dominan el Libro primero. Las figuras que representan a la lujuria en todas sus múltiples formas aparecen en toda la novela. Incluso en la misma Roma *Persiles* es tentado por la sensualidad. La tentación y el peligro de sucumbir ante ella son universales en la vida humana, y no una etapa que pueda quedar atrás (tal como los neoplatónicos sí lo afirmarían) en la peregrinación vital. La alabanza del matrimonio indisoluble cristiano, en el que marido y mujer permanecen fieles, se canta en numerosas ocasiones. Preservar la fidelidad antes del matrimonio equivale a mantener la propia pureza, y ésta es el amor ideal del *Persiles*, un amor casto hasta recibir la bendición de los votos matrimoniales. La fidelidad antes y después del matrimonio es la forma que adopta ahora el concepto de amor como destino. Los hombres deberían aceptar su destino y seguirlo hasta el final. Tal es la vida heroica del amante.

En la presentación que efectúa Cervantes del amor ideal, es fiel a la tradición básica del siglo XVI, pero modificada y completada por una nueva percepción de la realidad que él mismo había ayudado a introducir en la literatura de forma tan maravillosa en su *Don Quijote*. Creía firmemente en un amor puro, y en ese sentido en un amor platónico, pero encaminado hacia el matrimonio, que lo dota de dignidad y permanencia. *Persiles*, sin embargo, en este sentido, supone una mirada atrás; ahora, en el comienzo del siglo XVII, la modernidad quería dar a entender algo distinto. Fue el *Don Quijote*, escrito con anterioridad, el que había significado una mirada hacia el futuro.

El nuevo estilo y tono, en lo referente al concepto y expresión del amor ideal, se basaba en su enfrentamiento con la vida real. El ideal se hallaba profundamente enraizado en las conciencias de los hombres; la sensualidad estaba profundamente enraizada en los instintos y en la carne. El choque entre conciencia y carne provocaba una atormentada angustia, que sustituía al amor teórico y doliente de la literatura anterior convirtiéndolo en experiencia. Cervantes, en el plano de la «filosofía», está anticuado

porque en su tratamiento del amor ideal no hay rastro de tormento y angustia. El amor ideal se encuentra amenazado desde el exterior, no desde el interior. Los tormentos y las angustias provienen de las brujas y lobos arquetípicos, no del despertar de la pasión y de una conciencia torturada. Persiles se enfrenta valientemente a todas sus tribulaciones y las supera por el mero hecho de resistirse; a causa de ello se ve libre de luchas interiores. Es un personaje ejemplar, no de carne y hueso.

Don Quijote, al contrario que Persiles, es una creación moderna, no sólo por ser más humano, sino porque su humanidad está llena de la ironía de la naturaleza humana con toda su vanidad, arrogancia, generosidad y contradicciones. El idealismo de Cervantes no ignoraba la mezquindad y perversidad de los hombres; los podía presentar con más fuerza y humor que cualquiera de sus contemporáneos, pero no podía concebir, como sí lo concibió Mateo Alemán, que el retrato de la «vida real» con su grosería y vulgaridad pudiera asociarse a un arte «elevado» y a una profunda sinceridad moral¹⁴. Estuvo convencido, hasta el final de sus días de que el *Persiles* era su mejor obra, y en el prefacio que le escribió en su lecho de muerte, llegó a prometer, si sobrevivía, una segunda parte de *La Galatea*.

Esta ceguera crítica, eso parecía ser, fue inexplicable hasta hace bien poco. En la actualidad poseemos una concepción más completa de la tradición literaria y de sus diversas modalidades, y el aprecio de Cervantes por el *Persiles*, que compartió el público literario durante todo el siglo XVII, ya no resulta tan inexplicable. Podemos valorar el alcance de su diseño mítico y la fuer-

¹⁴ Cervantes se mantuvo firme en la creencia tradicional de que la literatura debería ser instructiva al tiempo que placentera. Para él, se conjugaban ambos fines en el plano tradicional del «estilo elevado» que se distinguía del «bajo» estilo no sólo en el tono artístico, sino también en su modo de evitar la crudeza y la vulgaridad de la vida «real». El estilo elevado exigía un tema y un tono «serios»; el bajo estilo era «cómico». En la actualidad consideramos el primero como estilo romántico y el segundo como irónico. Los escritos cómicos de Cervantes eran para él igualmente ejemplares en su nivel inferior. Nosotros lo consideramos, por supuesto, una visión mucho más seria de la vida de lo que lo fuera su idealismo romántico, y podemos darnos cuenta de que él, con una maestría literaria muy superior a la de los escritores de la novela picaresca contemporánea, rompió con la distinción entre el arte elevado de lo «serio» y el arte inferior de lo «cómico». De ese modo se muestra como uno de los pioneros de la literatura moderna. Sobre su teoría literaria véase E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, 1962.

za de su concepción simbólica y casi alegórica, pero no podemos situarlo en el mismo nivel que el *Don Quijote*. Podemos comprender también los ideales a los que se adhería Cervantes, y podemos incluso concebir su valor trascendental en cuanto, por así decirlo, polo magnético del esfuerzo moral, pero no los podemos aceptar como estímulo suficiente para contrarrestar el flujo subyacente de la vida real.

LOPE DE VEGA

La carrera de Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), un prolífico escritor en todos los géneros y un dramaturgo y poeta lírico de primera línea, abarca el periodo en que la literatura de la Europa occidental marca la transición del idealismo de Petrarca y Spenser* al realismo y su obra trae a un primer plano el problema de la relación entre poesía y experiencia. Su propio carácter junto con su vida privada, que era prácticamente un escándalo público continuo, constituían el mayor contraste posible con los amantes corteses y platónicos de la tradición literaria¹⁵. De joven tuvo una apasionada relación con una actriz casada que lo condujo a un proceso de libelo, a una condena de exilio de Madrid, y al alistamiento en la Armada Invencible, volviendo sano y salvo a España. Antes de alistarse se escapó con una muchacha con la que le obligaron a casarse. Hubo otras aventuras, y tras morir su esposa, otro matrimonio; la muerte temprana de su segunda esposa y de un hijo pequeño contribuyeron a crearle un remordimiento y ardor religioso intensos. Se ordenó sacerdote a los cincuenta y dos años. Con el tiempo tuvo una última relación con una mujer que compartió su vida doméstica hasta que murió. Perdió la vista y finalmente también la razón, pero la atendió devotamente hasta su muerte, tres años antes que la de él.

* Edmund Spenser (1552?-1599), poeta inglés, autor de *The Faerie Queene*, libro didáctico construido en torno a parábolas poéticas de diversas virtudes [N. del T.].

¹⁵ La biografía más aceptada es la de Hugo A. Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904, revisada y puesta al día en su versión española: Américo de Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, 1969.

A pesar de los escándalos públicos que jalonaron su vida, siempre fue un padre y esposo devoto.

Mucho de lo que escribió Lope era básica si no literalmente autobiográfico. Hombre capaz de experimentar amor ilimitado, fue un poeta que vertía sus experiencias también ilimitadas. Incluso cuando hace uso de la convención bucólica, su «pastor» no está idealizado siendo sólo una fachada poética de sí mismo. La poesía personal, hija de la experiencia, próxima a la realidad en el sentimiento, si no siempre en el trasfondo literario, llegó a su culminación con *La Dorotea*, una obra que muchos críticos tienden a considerar su obra maestra, y que resume, al final de sus días, la poesía que había escrito y vivido.

La poesía lírica

La lírica de Lope ejemplifica dos procesos que también estaban teniendo lugar en la obra de sus contemporáneos¹⁶. El primero fue la utilización que hacían poetas cultos y sofisticados de todas las formas de la poesía popular, especialmente del *villancico* y el *romance*. La poesía popular nunca había perdido, ni en la forma ni en el tema, el contacto con la tierra. Lope podía escribir un *romance* sobre la muerte de su mujer con una notable naturalidad expresiva, carente de sentimientos excesivos, sin nada que se aproximara a la histeria o a la emoción apasionada¹⁷. Dicha naturalidad era inherente a la forma y la métrica de los *romances* que Lope, a diferencia de su contemporáneo Góngora, no intentó adornar. El segundo proceso consistía en la aceptación de la experiencia real dentro de la poesía, a pesar de continuar la adhesión a los temas tradicionales, incluso convencionales. Su lírica continúa la tradición del idealismo poético, pero

¹⁶ El estudio definitivo de la poesía de Lope está aún por escribir. Para su interpretación son cruciales los ensayos de Dámaso Alonso, «La correlación poética en Lope (de la juventud a la madurez)», *RFE*, 43 (1960), págs. 355-98, y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, quinta edición, Madrid, 1976. Véase también José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, 1967, y la introducción de J. M. Blecua a su propia edición de las *Obras poéticas I*, Barcelona, 1969 y *Lírica*, Madrid, 1982.

¹⁷ *Poesías líricas*, editado por José F. Montesinos 2 vols., Madrid, 1925-1926, i, págs. 38-40. Todas las referencias se harán al volumen i de dicha edición.

ya no está aislada del sentido de realidad; por el contrario está poblada de una conciencia de los problemas que surgen en la vida real a causa de la ausencia de idealismo en la práctica. El ideal, con el que la conciencia sigue en contacto, ha de luchar con la realidad de la pasión, una realidad de la que no se huye, que ni siquiera se encubre, sino que se nos presenta como experiencia personal de modo mucho más directo que en el caso de Garcilaso.

Una característica constante de la poesía amorosa de Lope es la modificación, por no decir la inversión, de la tradición poética al referirse a la realidad de la experiencia vivida. No rechaza los rasgos estilísticos ni los aspectos emocionales de la poesía tradicional, pero no les permite oscurecer el hecho de que el amor que expresan no es ideal, es apasionado, sin duda, y por ello glorioso, pero real y natural, y por consiguiente incluso vulgar. En ocasiones le puede conducir a una broma que puede ser algo grosera y, en cualquier caso, nada poética. Ni siquiera la mitología, cuyo prestigio había servido para sublimar las ideas vulgares y la vida cotidiana, contará con bula. La violación de Europa por Júpiter en forma de toro, un símbolo de virilidad aparentemente universal, se podía tomar para dar a entender que las mujeres de carne y hueso son ciertamente dignas del amor de un dios, pero en el soneto de Lope sobre el tema (132) no hay señal de sublimación alguna del símbolo o del mito. Cuando el viento y el toro le levantan la túnica a Europa, caen al suelo las rosas rojas que sostenía en su regazo, haciéndole exclamar: «¡Ay triste, yo perdí las flores!». La broma, que no es sutil sino grosera, se basa en el equívoco producido por la palabra «flores», que significaba tanto virginidad como la sangre de la menstruación.

En un plano de mayor seriedad, Lope transformó la convención de la cruel dama, remota, intocable e inflexible, que causa una tristeza desesperada al amante. En el soneto 135 de las *Rimas humanas* (140) se expresa en las imágenes de matadora y gélida y en la paradoja del «hielo» que «abrasa» al amante. Estas imágenes implicaban, tradicionalmente, que la dama preservaba una castidad inviolable pero no es ése el caso aquí. Se trata de una mujer de carne y hueso, consciente de su poder sobre el hombre. Arteramente, se burla jugando con él, fingiendo no entender su lenguaje de sufrimiento (11-12). No hay fingimiento de amor ideal: el sufrimiento se debe a la necesidad de esperar la renovación de sus favores, que concedió anteriormente y conce-

derá de nuevo. La imagen de la muerte en un fuego helado se ha tornado a la ligera en un rasgo humorístico.

Tenemos otro ejemplo en el soneto 10 (121) en el que el sufrimiento del poeta se debe al comportamiento inconsecuente de su dama. En un instante es hielo, en otro fuego en su abandono a la pasión de él. Mientras que en la poesía anterior el poeta sufría por la ausencia de una recompensa que no tenía derecho a pedir, ahora, de modo realista y humano, sufre ante el comportamiento impredecible de la inconstante dama, que sustituye a la constancia del amante en su fidelidad no correspondida. Hay una «filosofía del amor» que está diluyéndose en el transfondo. Igualmente, el soneto 37 (124) es, a primera vista, una queja convencional de un amante, pero el terceto final lo hace enigmático.

que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero
della veréis mi frente coronada.

La alusión se dirige, por supuesto, al mito de Dafne, la cual, en su huida del intento de seducción de Apolo, se salvó al ser convertida en un laurel. La dificultad radica en el análisis de la palabra «della», que podría referirse tanto a la dama como a su «dureza». Coronar una frente de laurel significa o bien lograr una victoria en la guerra, o bien ganar renombre como poeta. Parece que Lope usa los dos sentidos a un tiempo: la castidad de Dafne logró una victoria sobre Apolo, pero si la dama de Lope se resiste a sus pretensiones hasta el final, será él quien obtenga la victoria, o sea, fama como poeta, porque su dureza será la inspiración de unos versos inmortales; en efecto, será ella la que corone la frente de Lope, y lo hará, mediante una ingeniosa paradoja, admitiendo la derrota. Sin duda los desesperados amantes poéticos de las generaciones precedentes esperaban la inmortalidad del sufrimiento que cantaban, pero pocos habrían pensado en expresarla como compensación, y, ciertamente, no como victoria sobre la dama. Así no sólo vemos cómo se da la vuelta a la convención, sino también cómo desaparece el idealismo.

En estos sentidos Lope transformó la imagen de la dama cruel, dando a entender que la rígida inflexibilidad de la castidad no existe en la realidad. Lo que sí existe es la mujer, mutable e

impredecible, y la mutabilidad es el emblema de la naturaleza. El soneto que sigue expresa esta idea:

Estos los sauces son y esta la fuente,
los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Este es el río humilde y la corriente
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.

Arboles, ya mudó su fe constante...
Mas ¡oh gran desvarío!, que este llano
entonces monte le dejé sin duda.

Luego no será justo que me espante,
que mude parecer el pecho humano,
pasando el tiempo que los montes muda¹⁸.

La amante, fiel hasta la muerte, sustituida por una voluble mujer; ¡cuán blasfemo hubiera resultado en la religión del amor literaria! Sin embargo, no hay escapatoria posible de la «mujer ideal», por mucho que ésta haya cambiado. Perdurará como la parte más noble de la vida del hombre, y supondría cometer una locura condenarla como si de la peor se tratara. Es la vida y el consuelo del hombre, mas también se revela como su veneno y su muerte. A los ojos del hombre es un paraíso despejado y brillante, sin embargo, puede conducir, a menudo, al infierno¹⁹.

Lope permitió al realismo irrumpir también en la tradición del amor en cuanto destino cruel del que no hay escapatoria posible. No puede haber escapatoria, dice Lope, porque falta la voluntad de huida; es el hombre el que permite su propia encarcelación. En el Soneto 162 (145-6) Lope llama a la puerta de la Desilusión pidiendo ser admitido en su seno, y sólo logra recordar que se ha dejado ciertos papeles que debe ir a buscar sin falta; pero, añade, esto no deja de ser un autoengaño, pues si Lucinda sabe de su regreso, su maravillosa mirada la retendría cau-

¹⁸ Soneto 7 (págs. 119-20).

¹⁹ Véase Soneto 191 (págs. 151-2).

tivo cien años más. Sólo cabe huir de una prisión para caer en otra²⁰.

La unidad de los amantes pese a la separación, con todos los sentimientos paradójicos que la ausencia es susceptible de despertar, inspiró a Lope uno de sus más poderosos y emocionantes sonetos:

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fé paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia
fuego en el alma y en la vida infierno²¹.

Ya no se trata de una variante irónica que parta de una filosofía convencional; en realidad ya no cabe denominarla filosofía en un sentido conceptual, porque no es una idea sobre el amor, sino una reacción tras haberlo experimentado. Es, sin embargo, filosófico en cuanto que el amor como experiencia resulta problemático y paradójico. El problema básico del amor consiste en la trascendencia de la soledad individual que se extiende a una comunicación vitalmente intensificadora. El soneto contiene resonancias que van más allá del hecho de que la comunicación resulte interrumpida por la ausencia forzosa de la amante, resonancias que producen ecos de lo que subyace al contacto humano. La brillante expresión «hablar entre las mudas soledades» da a entender en primer lugar que el poeta, de viaje por un paraje solitario, se habla a sí mismo, con el pensamiento, so-

²⁰ Véase Soneto 50 (págs. 126-7).

²¹ Soneto 61 (pág. 129).

bre la separación de su amada, pero sin poder evitar sentir, más allá del silencio de la soledad, la soledad del silencioso espacio sin fin. ¿Qué comunicaciones recíprocas podrán existir? Las resonancias se hacen abiertamente religiosas en las imágenes de Satán cayendo de un cielo y en la ausencia del amor como infierno en vida. La asociación implícita de lo erótico y lo espiritual constituye una «filosofía de la experiencia» más profunda que la de la religión del amor del siglo XV por ser menos teórica y más real²².

La concepción del amor en la poesía lírica de Lope se aleja de la tradición renacentista en el sentido de que ni las mujeres ni el amor son objeto de idealización. Su dama es siempre una criatura de carne y hueso dotada de sentimientos y debilidades humanas, pero siempre hermosa y deseable, tirando incesantemente de las cuerdas más sensibles del corazón del poeta e hiriéndolo cruelmente en la conciencia. No existe un culto a un amor espiritual situado en un reino ajeno a la sensualidad, y el amor no constituye un martirio que se sufre pacientemente sometido a un servicio altruista; Lope no podía apoyar ni de labios para fuera una convención de esta naturaleza; su hipocresía le hubiera llegado al alma. El amor siempre es carnal, y la volubilidad y la infidelidad son sus complementos naturales en ese área, pero en ello nada hay esencialmente cínico o desvergonzado. El amor no es la más espiritual de las experiencias humanas, pero sí la más gloriosa por la felicidad temporal que puede provocar. Hay una filosofía moral implícita en la poesía amorosa de Lope, y de acuerdo con ella, se condena a sí mismo, pero nunca condena ni al amor ni a la mujer ni a la Naturaleza por haberla creado y convertido su anhelo en el centro de la experiencia del hombre. El amor erótico puede chocar con un deber superior, lo que nunca negarán ni el corazón ni la conciencia de Lope, por mucho que fracasara en su observancia, pero aunque su poesía religiosa es muy emocionante, no es nunca mística, del mismo modo que su poesía amorosa no es nunca platónica; se trata de una poesía del arrepentimiento en la que el pecador desnuda alma y cuerpo.

²² Cuando Lope escribe poemas que aparentemente están más próximos a la tradición literaria, sus imágenes hacen hincapié en el concepto de culpa y en los remordimientos; tenemos un ejemplo de ello en el Soneto 175 (páginas 147-8) que también presenta ecos neoplatónicos.

Desidealiza la convención literaria porque no se hace ilusiones sobre sí mismo, y porque no puede escribir una poesía que no esté enraizada en sí mismo y en su experiencia personal²³.

Lope describió adecuadamente su poesía amorosa del modo que sigue:

Versos de amor, conceptos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;

expósitos al mundo en que perdidos
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuistes engendrados
fuéradles por la sangre conocidos²⁴.

¿Cuál es la meta alcanzada por tanto amar y escribir? Al final de este soneto (13-14) esparce sus poemas al viento, y les dice que allí encontrarán su verdadero centro así como su retiro definitivo. El viento era un símbolo común, especialmente en el siglo XVII, para denotar vanidad y presunción; y ahí es donde está centrada su poesía amorosa, y no en bases sólidas. Puesto que constituía una parte tan importante de su vida, Lope pudo haber llegado a sentir que su vida era en sí misma insustancial y que, en gran medida, se había echado a perder. Su opinión definitiva sobre esta desilusión naciente se encuentra en *La Dorotea*.

La Dorotea fue publicada en 1532. Lope murió tres años después. Es una larga obra prosística con forma dramática, dividida en cinco actos irrepresentables. Es prolija y difusa, y su estructura se encuentra muy desorganizada. Sin embargo, aunque resulta difícil de leer por las razones expuestas, se trata de una de las más notables obras de la literatura española. La línea fundamental de la trama es autobiográfica, y en el protagonista, Fernando, Lope reconstruye su juventud, contrastando la idealización del amor con la realidad²⁵.

²³ El vasto corpus poético de Lope no incluye poemas que sean ejercicios académicos, o que ejemplifiquen modas estilísticas concretas. Demostró que podía hacer lo mismo que otros, pero su poesía «artificial» no es esencial en su obra.

²⁴ Soneto 1 (págs. 117-8).

²⁵ *La Dorotea*, editado por E. S. Morby, primera edición, Berkeley y Los Angeles, 1958, segunda edición, Madrid, 1968. Sobre la génesis de la obra y su in-

El recuerdo de su primera y tempestuosa aventura amorosa persiguió a Lope hasta el fin de sus días. Se asoció tempranamente a los actores y a los diecisiete años se enamoró de Elena Osorio, actriz e hija de actor, cuyo marido estaba ausente en las Indias. Según parece, se trataba de una mujer inteligente y notable. Ambos entraron en la relación con gran intensidad emocional, que en Lope halló su cauce de expresión en un diluvio poético. La cobertura poética que recibió ella según la convención pastoril era fácil de desentrañar para aquellos que los conocían, pues, siguiendo la costumbre, circulaban por la capital copias manuscritas de los poemas. El asunto duró cuatro o cinco años, hasta que Elena se convirtió en la amante de Francisco Perrenot, sobrino del Cardenal Granvelle. En *La Dorotea* Lope atribuye el abandono de Fernando por parte de la heroína a las presiones de la madre a favor de un rico mercader proveniente de las colonias. En la vida real reaccionó con furia satírica, atacándola públicamente a ella y a su familia y recibiendo después un proceso por libelo como respuesta.

La huella profundamente impresa que este asunto dejó en Lope no fue borrada por las numerosas relaciones que le siguieron. En su interior la vinculó a *La Celestina*, que también debió impresionarle vivamente, y cuando, finalmente, transformó sus recuerdos mediante su imaginación poética haciéndolos literatura, el resultado fue una obra que recuerda a *La Celestina* en la forma y en parte del argumento. Rojas había asociado el éxtasis de la sexualidad apasionada con el pesimismo de la culpa. La seducción de Elena por Lope y los violentos reproches de éste nunca podrían haber dejado de turbar su conciencia, por mucho que pudiera flexibilizarla. Al recomponer en la vejez los tormentosos acontecimientos de su juventud, el sentimiento de culpa se hallaba presente, pero velado por la nostalgia de los goces de una pasión que había constituido, y que lo había hecho durante tanto tiempo, la fuente de tanta poesía intensa.

Los amantes de *La Dorotea* viven en el hermoso pero imaginario mundo de la poesía amorosa del siglo XVI, con dicha poesía y el lenguaje neoplatónico en los labios. Su interminable comentar y recitar poemas da la impresión de futilidad. Nunca ha-

interpretación, véase Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*, Cambridge, Massachusetts, 1974.

cen nada. Son víctimas de una concepción romántica e idealizada del amor pues están atados por sus propios sentimientos; no pueden huir de sí mismos y deben girar y girar sin meta alguna. Sin embargo, se nos presenta a los dos amantes, pese a todas sus debilidades, de modo comprensivo y solidario. El amor es algo hermoso, pero si lo buscamos obsesivamente, como a un ideal que todo lo absorbe, debe, al igual que todo lo humano, darse finalmente de bruces contra la triste realidad. El amor neoplatónico con su culto y exaltación de la belleza, podrá funcionar a la perfección en cuanto ideal; pero los hombres no viven en ese plano de idealización. Viven en sociedad, la cual se rige, en última instancia, siguiendo motivaciones materiales. Uno tiene que ganarse la vida de alguna manera, y por ello todos, hombres y mujeres, en sus relaciones entre sí, están sometidos al interés personal. El amor puro y altruista constituye una ilusión en la práctica; los intereses personales son la triste realidad. Cuando se ven forzados a enfrentarse a los problemas prácticos de la vida, el ardiente amor de la joven pareja se va a pique debido a la avaricia mercenaria, los celos y la venganza. El amor, al igual que el resto de los sentimientos, si no es regido por la razón y la prudencia social, acaba frustrándonos a nosotros mismos siguiendo la inexorable decadencia a la que todo ser humano se encuentra sometido.

La Dorotea es triste, no trágica. El ideal del amor es sin duda algo hermoso, aunque sea sólo porque cabe transformarlo en poesía. Los amantes de la obra aman y cultivan la poesía, pero esto mismo les aparta del contacto directo con la realidad introduciéndolos en un mundo de ilusiones y contribuyendo a su falta de solidez. Pero aunque la obra muestra su decepción ante los encantos de la poesía, hay en todo momento una mirada nostálgica y anhelante hacia la belleza de las ilusiones poéticas.

La comedia nueva

Lope de Vega fue un poeta lírico de primer orden, pero su fama e influencia fuera de España se debió a sus comedias. El género dramático era el más íntimamente relacionado con la vida real, siendo contemplado por gentes de todas las procedencias que se apiñaban en los teatros públicos. Por fuerza había de re-

flejar sus vidas y problemas y le estaba, por tanto, vedado, al menos durante la generación de Lope, tratar el amor de manera «filosófica». Aunque el amor era el tema dominante en casi todas las comedias, tenía que ser presentado inmerso en el contexto social de la vida contemporánea. El amor, en cuanto tal, no podía por ello adoptar en el escenario la misma clase de tratamiento que había estado recibiendo en la poesía lírica durante más de un siglo y medio. Tenía que ser un amor culminado con el matrimonio, ya fuera un amor dentro o fuera del propio matrimonio; y si tenía lugar entre personajes casados, debía situarse en el contexto de lo que la religión exigía y la sociedad esperaba de maridos y esposas²⁶.

Las convenciones y reglas morales de las que se rodeaba al noviazgo y matrimonio se convirtieron en materia dramática. Obviamente, la infracción de dichas reglas, o la presión para infringirlas, era más dramática que su observancia. Según la convención, la norma aceptada era la de los matrimonios concertados entre padres, y las jóvenes debían mantenerse lo más apartadas posible de la ocasión de encontrarse con otros jóvenes para así evitar la aparición de vínculos sentimentales. Su deber consistía en aceptar al hombre elegido por sus padres. Tampoco los jóvenes mismos se hallaban en posición de elegir libremente a sus novias, aunque la rebeldía era en ellos menos seria que en las mujeres. Una vez contraído el matrimonio, la fidelidad al cónyuge se convertía, por supuesto, en el modelo esperado, pero la «doble moral» prevalecía en España, al igual que en el resto de los países. En 1636 Quevedo escribió una genial «Visión», *La hora de todos*, en la que imaginaba un parlamento de todas las naciones convocado para discutir y legislar sobre todos los males de índole política y social que afligían a la humanidad. Las mujeres, precursoras imaginarias de las sufragistas y las liberadoras feministas, denunciaban la tiranía masculina. Entre otras quejas, afirman: «El adulterio en nosotras es delito de muerte, y en vosotros entretenimiento de la vida»²⁷.

²⁶ Sobre los aspectos sociales y psicológicos del amor en el teatro véase Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, 1974.

²⁷ Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, editado por Luisa López Grigera, Madrid, 1975, pág. 208.

La preservación de la santidad del matrimonio dependía de la constancia en la virtud de las esposas. Si bien la culpabilidad moral sí atañía a los maridos adúlteros, sólo las esposas recibían un castigo. Pero la culpabilidad moral de los maridos podía añadir una ironía dramática al castigo de las esposas porque las convenciones teatrales mantenían la antigua tradición por la que se otorgaba a los maridos el derecho de vengar la deshonra causada por el desliz de sus esposas, incluso si éste no trascendía más allá del campo de las intenciones o, por supuesto, del de la sospecha.

Estas características de la *comedia* española no se encuentran relacionadas directamente con ninguna filosofía del amor; por el contrario nos ofrecen material para un estudio sobre los modos en que la literatura presenta las ideas morales y sociales en su cambio a través de la historia del hombre. Con todo dotan de apoyo a dos principios básicos de la ley natural y la teología moral; el primero, que el amor entre hombres y mujeres es natural y bueno en sí mismo, y el segundo, que seguir los dictados del corazón debería ser un derecho natural, siempre y cuando cada caso en particular no se vea complicado por otros elementos. Aparte de los principios mencionados, la *comedia* casi siempre presentaba el amor como destino. Esta concepción se encontraba en el centro de los amores cortés y caballeresco, pero en la escena no solía presentarse con la fuerza desbordante con que aparece en *Don Duardos* o en *La Celestina*. Hay, sin embargo, dos notables excepciones en el teatro de Lope.

La primera es *El caballero de Olmedo* que fue probablemente escrita alrededor de 1621²⁸. Cuando la heroína de esta hermosa comedia aparece en escena dice que se suele afirmar que la causa del amor se encuentra en las estrellas, pero ¿por qué habrían de actuar tan caprichosamente? ¿Por qué debía ella amar tan intensamente a un hombre al que nunca ha conocido, mientras su prometido oficial le desagradea con igual intensidad? Había estado contemplando un desfile desde el balcón de su casa y uno de los caballeros que en él participaban había levantado la vista, sus miradas se cruzaron y desde ese momento no pudo amar a nin-

²⁸ *El caballero de Olmedo*, editado por Inés I. MacDonald, Londres, 1962. Sobre algunos de los problemas críticos que presenta su interpretación véase J. W. Sage, *Lope de Vega. El caballero de Olmedo*, Londres, 1974.

gún otro. Poco después había de saber que él también se había topado con el destino en aquella mirada. Enamorarse a primera vista constituye una convención del teatro español. Es inverosímil sólo en la velocidad con la que sucede, pero se trata de un artificio que ahorra el tiempo necesario para proyectar la acción hacia los aspectos esenciales. Los jóvenes sí se enamoran, y carece de importancia para los propósitos dramáticos que el proceso dure un minuto o un año. Lo repentino del acontecimiento refuerza poderosamente el tema del destino. Desde el momento en que se crucen sus miradas sólo podrán vivir el uno para el otro y su amor se convierte en una alegría desbordante e irrefutable. Apartan todos los obstáculos ciegos a todo lo demás, los arrastra en volandas un gozo libre de toda consideración.

Un amor de este tipo trasciende al control de la razón. He aquí la causa por la que los teólogos habían contemplado con recelo o simplemente condenado sin ambages la sensualidad erótica cuando se expresaba fuera de las limitaciones matrimoniales. Incluso dentro de dichos límites significaba que el amor sexual no podía ser nunca la más alta expresión del deseo de realización humana, porque el estrangulamiento de la razón por parte de los instintos no era propia de los hombres; por el contrario la hegemonía de los instintos era cualidad de los animales únicamente. Alonso e Inés no se detienen nunca a considerar el modo más adecuado de encauzar su relación. El gozo que se producen mutuamente barre con toda prudencia. Si se hubieran comportado con el debido respeto hacia las convenciones todo habría terminado felizmente, pero Lope dirige la trama hacia la situación de *La Celestina*, a la que hace varias claras referencias. Alonso logra el acceso a Inés a través de las mediaciones de una vieja alcahueta, incapaz de ver, al igual que Calisto, su verdadera naturaleza. Inés, por su parte, contribuye voluntariamente a engañar a su padre fingiendo una vocación por la vida del convento. Su comportamiento es imprudente y falso, aunque no deshonesto en ningún otro sentido, porque Alonso nunca pretende nada que no sea el matrimonio. Su temeridad y audacia, frutos de un amor inherentemente noble, hacen inevitable su muerte en manos de su rival, el prometido oficial de Inés. Pese a los augurios y sueños proféticos permitirá que la confianza en sí mismo destruya su amor. La obra es lírica de principio a fin, carente por completo del crudo realismo de *La Celestina*, pero desde el mo-

mento en que los dos amantes permiten que su amor asfixie a la razón y a la conciencia, su destino fatal está echado.

El destino al que el Amor convoca a los seres humanos nos es presentado poderosamente como fatalidad en otra de las obras maestras de Lope, *El castigo sin venganza*, escrita en 1631²⁹. Una joven pareja se permite conscientemente ser atrapada en la telaraña de una pasión que está enredada en una compleja relación con tres vértices. El joven, Federico, es hijo del Duque de Ferrara. Es hijo ilegítimo, pero su padre lo ama tan tiernamente que no permite que ello obstaculice su derecho de sucesión al título. El Duque es un mujeriego que nunca se ha casado para conservar la libertad en sus amoríos, pero cuando sus súbditos le ruegan que se case para concederles un heredero legítimo, elige a la joven y hermosa Casandra. La reputación y edad de su prometido le hacen contemplar el porvenir con desagrado. El Duque no ha puesto sus sentimientos en el matrimonio, y abandona el lecho conyugal tras la primera noche.

Federico se siente intensamente agraviado por el matrimonio ya que le privará probablemente de su derecho de sucesión, sin embargo se ve cautivado por la belleza juvenil de su madrastra. Ella, igualmente cautivada, está tan ofendida ante el trato insultante recibido del Duque que desea venganza, y por ello no ofrecerá resistencia alguna al amor creciente que siente por su hijo, al que seduce, pagando así a su marido con su misma moneda. La pasión que siente Federico hacia su madrastra le hace entrar en una unión incestuosa y adúltera en calidad de deseo morboso de muerte a causa de su obsesión neurótica ante la posibilidad de que lo suplantén.

Esta compleja situación no tiene nada de crudeza melodramática. Los dos amantes se ven atrapados en la red que les ha arrojado el Destino. La naturaleza los ha hecho al uno para el otro y los empuja al uno en brazos del otro en lo que sólo puede ser una lucha desesperada contra la conciencia. Cuando el Duque descubre la relación, se da cuenta de que su propia vida relajada ha sido en última instancia la causa de todo el asunto. En cuanto magistrado supremo de su ducado está obligado a castigar el cri-

²⁹ *El castigo sin venganza*, editado por C. A. Jones, Oxford, 1966. Sobre esta y otras comedias de honra de Lope véase Donald Larsen, *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1977.

men del incesto adúltero «ejecutando» a su hijo y a su mujer; pero en cuanto mandatario deshonorado está también obligado a ejecutar la sentencia de tal modo que los motivos y causas reales queden ocultos. Ordena a su hijo que mate a alguien a quien ha condenado por traición, y cuando Federico descubre que ha matado a Casandra, es inmediatamente acusado por su padre de haberla asesinado para evitar la aparición de un heredero del ducado. Sin permitirle tiempo para explicarse, hace que su hijo sea ejecutado allí mismo.

La Naturaleza se ve así frustrada por la Civilización. Los dos amantes están destinados el uno para el otro, y esto de forma justificada, pero su unión es lo contrario del gozo. Las circunstancias sociales enlazan su pasión natural en dilemas psicológicos y políticos que en realidad les conducen a buscar la muerte en lugar de encontrar la vida a través de su unión. Esta ironía terrible halla su culminación al final, al afirmar el duque que es el delegado de la justicia divina; había permitido que el amor (no el del destino sino el del placer) obstaculizase sus deberes sociales, políticos y morales, y el resultado será que se quede sin esposa ni heredero que le suceda, ni legítimo ni ilegítimo. Dentro de las condiciones sociales de la época, resultaría difícil presentar los problemas planteados por el amor humano con mayor fuerza.

TIRSO DE MOLINA

La concepción de la ley natural en la jurisprudencia y en la teología no tenía nada que ver con la naturaleza en cuanto escenario de la vida rural. Sin embargo, en una sociedad que se había hecho consciente de las corrupciones de la vida urbana, era natural contrastar los términos «naturaleza» y «natural» con, sobre todo, la «artificiosidad» de la vida sofisticada y lujosa, si bien el contraste entre «natural» y «contra natura» nunca se perdió en el sentido moral de la oposición. El contraste social había sido expuesto explícitamente en la convención literaria pastoril, y la superioridad del campo frente a la ciudad se convirtió en tópico de la comedia nueva, adaptada todo lo posible a las condiciones de la vida cotidiana. Cuando campesinos y nobles coinciden en comedias que comparan la naturaleza y tradiciones de sus modos de vida, será el campesinado el que se presente como estamento recto, honorable y leal.

Dichas comedias no son materia directa de este libro, salvo en el caso del dramaturgo Tirso de Molina, un contemporáneo de Lope de Vega, más joven que él, que usaba un seudónimo literario. Su nombre real era Fray Gabriel Téllez (1581-1648)³⁰. Varios de los dramaturgos españoles eran sacerdotes, o, como Lope o Calderón, fueron ordenados en su madurez tardía, pero Gabriel Téllez era una excepción por ser miembro de una orden religiosa, de la Orden de la Merced. Sus comedias nos presentan a campesinos, tanto hombres como mujeres, dotados de sentido de la integridad moral pero sin idealizarlos como si de caballeros o damas ideales se tratara. Los retrata a ras de suelo, animosos, con sentido del humor, incluso ingeniosos y con un picante dominio del idioma. Carecen de sentimiento de inferioridad, pero saben cuál es su sitio y no tienen deseo alguno de remedar a las clases superiores. Las mujeres suelen resistirse al arrullo de los caballeros que se enamoran de ellas, pero no es raro, sin embargo, que esos mismos caballeros acaben a menudo pidiéndolas en matrimonio.

La exaltación del campesinado como iguales, de hecho como superiores moralmente a las clases más elevadas, es sin duda auténtica en Tirso, pero tras ella existe una voluntad política. Aunque no aparezca en las comedias mismas, está relacionada con una de las facetas menos presentables de la civilización española de la época. Una sociedad de mezcla racial, que contó con tres religiones diferentes en su seno, a lo que siguió, tras 1492, el intento de imponer la uniformidad al exiliar a judíos y musulmanes que no aceptasen ser bautizados, había dado lugar a una sociedad de «cristianos viejos» y «conversos». Los primeros podían defender su «ortodoxia» por razones de nacimiento; los segundos, hasta la cuarta generación, eran sospechosos de «herejía». El acceso a las tareas y los puestos más elevados de la administración del estado les estaba vedado a los conversos. Por consiguiente, la sangre mora o judía se consideraba portadora de corrupción hereditaria.

Estas leyes dieron lugar a una concepción exagerada de la «honra» social, potenciada por la recompensa o venta de títulos nobiliarios y distinciones equivalentes como la pertenencia a ór-

³⁰ Las características generales de la dramaturgia de Tirso son estudiadas en *Tirso de Molina*, de M. Wilson, Nueva York, 1977.

denes militares, a esas alturas ya sólo sinecúras. Legalmente, sólo los cristianos viejos podían ambicionar o pedir esos honores, pero era creencia popular, a menudo justificada, que los hombres que podían permitirse comprar títulos de nobleza eran a menudo de descendencia judía. Algunos caso notorios de beneficios otorgados a favoritos ministeriales provocaron un gran descontento popular, y puesto que los teatros públicos eran, hasta cierto punto, un foro en el que cabía airear las ofensas nacionales, algunos dramaturgos se convirtieron en portavoces de este resentimiento, si bien, obviamente, de forma indirecta e implícita. Así, el matrimonio en escena de miembros de la alta y baja nobleza con campesinas, o el ennoblecimiento correspondiente de campesinos como recompensa a servicios prestados al rey, equivalía a la voz del pueblo diciéndole a la corona que al campesino se le debería permitir el acceso a la nobleza, un campesinado del que se podía estar seguro de su herencia sin mezcla, pues los judíos habían sido banqueros y comerciantes, pero nunca labradores³¹.

Tirso se demuestra escasamente admirativo de la nobleza. Quizá el ejemplo más sobresaliente sea *Antona García* (1620-1625?), una comedia situada en las guerras que tuvo que librar la reina Isabel de Castilla para asegurar su sucesión al trono³². Sus oponentes eran la nobleza feudal castellana que apoyaba a otra aspirante al trono, que de hecho contaba con mayores

³¹ Sobre la tensión entre los viejos y los nuevos cristianos y su trasfondo social véase J. H. Elliot, *Imperial Spain 1469-1716*, Londres, 1963, y J. Lynch, *Spain under the Hapsburgs I. Empire and Absolutism 1516-1598*, segunda edición, Oxford, 1981.

³² *Antona García*, editado por M. Wilson, Manchester, 1957. Isabel era hermanastra del Rey de Castilla, Enrique IV, al que seriamente se le creía impotente. Se suponía que le sucederían o bien ella o bien el hermano pequeño de Isabel, Alfonso, cuando la Reina dio finalmente a luz a una niña a la que bautizaron Juana (1462). La opinión pública se negaba a aceptarla como descendiente legítima del Rey y le atribuían la paternidad al valido del Rey, Don Beltrán de la Cueva, por lo que a la desgraciada muchacha le pusieron el mote de *La Beltraneja*. Alfonso murió en 1468, dejando a Isabel como único rival de Juana. A la muerte de Enrique IV en 1474, el Rey de Portugal creyó llegada la oportunidad de unir el reino de Castilla con el suyo propio casándose con Juana, e invadió el reino hermano sin esperar a culminar la unión. Al mismo tiempo, la mayoría de la nobleza castellana, sabiendo que sus privilegios feudales estarían más seguros con Juana que con Isabel, se declaró a favor de la primera. Isabel tuvo que dirigir por consiguiente tanto una guerra internacional como otra civil.

«derechos», su sobrina, la princesa Juana. En la comedia, la ambientación histórica es de primordial importancia. Los portugueses ocuparon la ciudad de Toro a invitación de la nobleza local que se había manifestado a favor de Juana, y no fueron derrotados hasta 1476. Tirso hace que el pueblo, bajo el liderazgo de una ciudadana, Antona García, se subleve y haga con el control de la ciudad en nombre de Isabel, a quien se la entregarán. Los aristócratas son corrompidos traidores del Estado y crueles hacia los ciudadanos.

El feminismo de Tirso está retratado en tres mujeres de gran fortaleza que dominan la acción. En primer lugar, María Sarmiento, viuda del jefe del partido noble, cabecilla de la rebelión feudal y comandante en jefe de las fuerzas usurpadoras; en segundo lugar, la reina Isabel, una líder enérgica y gobernante prudente y justa; y en tercer lugar, Antona García, que devuelve la ciudad a su gobernante legítima. Antona, una mujer del pueblo, posee instintivamente las virtudes de la lealtad política y la resolución en la defensa de la ley, así como una fuerza física capaz de acobardar a los hombres y una valentía infatigable que contradice a la propia de su sexo. Hubiera sido la caricatura de una mujer masculinizada si Tirso no la hubiese dotado de un humor y una alegría vivaces y a ras de suelo. También la hace atractiva como mujer al otorgarle una gran belleza, pero no presenta ninguna de las languideces, lágrimas y volubilidad supuestamente propias de su sexo. Le es tan leal a su marido como a la reina, y no le da más importancia a dar a luz mellizos que a blandir una espada. Pese a todas las exageraciones, se trata de una creación muy atractiva y humana, y, obviamente, para Tirso, es el altar de una cualidad simbólica: la adhesión sincera a todos los valores naturales y una alegre aceptación de las penalidades que ello pueda acarrearle.

Las cualidades mencionadas aparecen claramente en su actitud hacia el amor. Sorprendido por su belleza y fascinado por su carácter, un conde portugués, miembro del ejército invasor, le declara que la ama. Lo hace con las imágenes poéticas del amor romántico, ante lo cual Antona sólo puede reírse, con ganas pero sin ánimo de burla. El abismo entre dos culturas de clase queda evidenciado por las actitudes naturales y artificiales hacia el sexo y el amor. Tras la muerte del marido de Antona, el conde la pide en matrimonio y se esfuerza sinceramente por conquistarla. Aun-

que continúa riéndose ante la idea de su matrimonio, la emocionan su constancia y sinceridad, y siente una cierta ternura hacia él. Este final abierto deja incólume la superioridad de la vida rural sobre la urbana, e incluso de la mujer sobre el hombre. Es sin embargo posible, tal como lo exige el argumento realmente, que se proyectara una segunda parte, que describiría su matrimonio y las proezas de la nueva condesa en una esfera bien distinta. Se manifestaría claramente superior, del mismo modo que lo hace cuando se enfrenta a la corrupción política de la nobleza.

En todas las comedias de Tirso aparecen comentarios ingeniosos sobre el sexo, que suelen estar en boca de personajes femeninos. Se los solía considerar en la frontera de lo salaz, y nunca ha dejado de causar sorpresa que los escribiera un fraile. Pero la actitud libre y despreocupada hacia el sexo, considerándolo un componente puro y natural de la vida, está, en el contexto global del humor de Tirso, bien alejado de lo salaz. Ello se evidencia sobre todo en dos cuestiones: la superioridad humana de sus personajes femeninos y el hecho de que se suela situar en la vida rural y el campesinado.

La obra mejor conocida de Tirso puede parecer una excepción. *El burlador de Sevilla* constituye el primer ejemplo del legendario tema del Don Juan sobre un escenario europeo³³. El jactancioso seductor de mujeres deambula con aire triunfal durante los tres actos y todas las mujeres que se le cruzan en el camino se convierten en sus víctimas. El argumento exige que, de modo impropio en Tirso, las mujeres sean fáciles de engañar, pero no se trata de una exaltación del *machismo*. Don Juan Tenorio no busca el placer sexual en sí mismo, sino la deshonor y vilipendio de las mujeres. Abusar de las mujeres forma parte de un anarquismo moral que amenaza con poner patas arriba toda la estructura social, pues Don Juan tampoco muestra ningún respeto hacia el rey o hacia la santidad del matrimonio, y no guarda a los muertos más respeto del que siente por la propia vida humana; no se mantiene leal a los amigos ni siente gratitud cuando le salvan la vida y le ofrecen una hospitalidad que le permite recuperarse por completo. Esta actitud «masculina» hacia el sexo

³³ *El burlador de Sevilla*, editado por G. E. Wade y E. W. Hesse, Salamanca, 1978. Existe una guía crítica escrita por D. Rogers: *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, Londres, 1977.

constituye una negación de los valores civilizados y contrasta con la actitud «femenina» que las protagonistas de Tirso inevitablemente encarnan.

Encontramos un ejemplo de una actitud natural hacia el sexo y de resolución a la hora de enfrentar los peligros con que lo rodea la sociedad en una comedia temprana titulada *El vergonzoso en palacio*³⁴. Se compara a dos mujeres. Serafina rechaza los acercamientos de sus pretendientes porque, como sabremos después, tiene miedo del sexo en una combinación de narcisismo y homosexualidad; le encanta vestirse de hombre y actuar en papeles masculinos en el teatro aficionado; y vestida de esta guisa, se enamora de su propio retrato, pintado sin su conocimiento. Magdalena, su hermana, está decidida a conquistar al hombre que ama. Ella es hija de un duque y él el secretario de su padre. Ningún servidor, por muy bien pagado que estuviera, podía declararse a una amada de ese linaje, pero ella, lenta e ingeniosamente, le obliga a hacerlo y lo acepta.

Las situaciones de este tipo, en las que las mujeres se saltan las convenciones para conquistar a los hombres que quieren, abundan en las comedias de la época. Pero la comedia de Tirso es distinta en un aspecto de primordial importancia. Las hijas se oponen a sus padres y tras haber ganado la batalla, los padres suelen someterse con la mayor elegancia posible. Pero la Magdalena de Tirso, para asegurar la conquista de su marido, lo seduce realmente y se presenta ante el duque con el hecho consumado de la pérdida de su honor, sabiendo perfectamente que podría suponer su propia muerte. El secretario es el marido que la Naturaleza le ha destinado, y para conquistarlo y conservarlo se enfrenta valientemente a la desgracia social y moral y a una posible muerte, pues ningún caballero podría jamás aceptar a una mujer deshonrada como esposa. Se evita su muerte mediante un sorprendente giro de los acontecimientos, pero ha logrado lo que pretendía: la Naturaleza debe ser la que gobierne, y es la mujer la que la sirve y salvaguarda.

Estas pocas obras representan la producción más característica de Tirso, pero hay otras que nos ofrecen distintas facetas de

³⁴ La obra está incluida junto con *El burlador* en *Tirso de Molina, Comedias, I*, editado por Américo Castro, Madrid, 1910 y ha conocido frecuentes reediciones. Hay ediciones más recientes de Francisco Ayala, Madrid, 1971 y E. W. Hesse, Madrid, 1976.

la sociedad. Una de ellas, que trata el contraste entre amor divino y humano, es *La ninfa del cielo*, subtitulada «La condesa bandido», escrita en 1613³⁵. Demuestra que la firme adhesión de Tirso a los valores naturales no enturbiaba su conocimiento de la supremacía de los valores sobrenaturales. Ninfa (no es una metáfora, sino el nombre de la heroína) es una condesa que se aparta de la frivolidad de la vida urbana y de los amoríos a que impulsa, y prefiere vivir en el retiro de su señorío cerca de Nápoles, apartada de la compañía del sexo masculino porque su concepto de su dignidad como mujer es extremadamente fuerte. El duque de Calabria es un visitante ocasional que oculta su verdadera identidad. Es un maestro en las artes de la seducción y se muestra capaz de despertar toda la pasión y ternura que Ninfa ha estado reprimiendo, a las cuales se abandonará ante su solemne promesa de matrimonio, sólo para descubrirse posteriormente deshonorada y traicionada. Intensamente ofendida ante este ultraje a su dignidad femenina, y con el juramento de odiar a todos los hombres desde entonces, se transforma en un tipo dramático ya desarrollado al convertirse en cabecilla de un grupo de bandidos, perdonando la vida a las mujeres mientras mata a todos los hombres que caen en su poder para que así todo su sexo pague por la traición de uno de sus miembros.

Esta feroz y violenta reacción a la deshonor era la respuesta habitual de una mujer de carácter en los escenarios españoles. La deshonor de este tipo la privaba de su autoestima resultándole imposible soportar las burlas de su comunidad. Fuera de la ley por este ostracismo moral, Ninfa busca refugio y venganza en la rebelión social. Mientras tanto, el duque, cansado de la compañía de su mujer, añora volver con la Ninfa a la que sedujera. Cuando la está buscando es capturado por los bandidos, pero ella no puede consumir el acto de venganza en el hombre que ama mientras éste sigue proclamando su pasión por ella. Al descubrir quién es, le hace prometer que matará a su mujer para que puedan casarse.

Perseguidos entonces por las tropas enviadas para prenderla, se separan y Ninfa se encuentra sola y perdida en la espesura. Al darse cuenta de lo horrible de su situación, la invade el re-

³⁵ En *Obras dramáticas completas*, editado por Blanca de los Ríos de Lamérez, 3 vols., Madrid, 1946-58, i, págs. 794-838.

mordimiento y se convierte en una penitente pública, una especie de anacoreta, rechazando todas las tentativas que efectúa el duque para reconquistarla. La duquesa, consciente de las continuas infidelidades de su marido, llega buscándolo; ve algo que se mueve tras un arbusto y creyéndolo un animal lo penetra con su venablo para descubrir que ha herido mortalmente a Ninfa, que reconoce la justicia especial de su muerte a manos de la mujer a la que ha ofendido. El duque, que llega cuando ella agoniza, desea apasionadamente sostenerla en sus brazos, pero no le permitirá tocarla afirmando que debe ir a los brazos de Cristo. El final deja claro que es eso lo que sucede cuando su alma asciende a los cielos. Profundamente emocionado, el caprichoso duque le promete a su mujer cambiar de vida.

Hay mucho de melodramático en esta comedia, pero resulta, con todo, profundamente interesante en su intento de reflejar una experiencia mística en el escenario, y de contrastar el amor místico con el humano. En el primer acto Ninfa le habla al duque con una poesía plena de tiernos sentimientos amorosos; en el último se dirige a Cristo con la misma ternura poética. Al principio se abandona a un abrazo humano, al final sólo anhela uno divino. El lenguaje amoroso es el mismo en todo momento, lo que cambia es su objeto. El peculiar nombre de Ninfa es por supuesto voluntario; denota la sensualidad, la ternura del carácter de esta mujer, que precisa de expresión de modo que su dignidad no resulte menoscabada.

La tesis de la comedia es que la sensualidad de la mujer está sujeta al hombre en el noviazgo y en el matrimonio, pero el varón es promiscuo sexualmente en sus deseos e infiel. Las dos mujeres de la obra, Ninfa y la duquesa, son víctimas de la infidelidad del mismo hombre, ambas resultan deshonradas y rebajadas. El amor que Ninfa siente hacia un hombre nace en el engaño y cosecha la burla de la traición; su amor hacia el Creador nace en el sufrimiento y se consume en la fidelidad hasta la muerte, y éste es el único amor en el que la dignidad de la mujer queda salvaguardada y realizada. Anteriormente se presentaba a las mujeres reservadas, indiferentes e inalcanzables; y a los hombres como víctimas de amores desgraciados. Ahora, se reconoce que en los males morales y sociales que contaminan la esfera del amor, son las mujeres las víctimas: víctimas de la lujuria, de la opresión, de la tiranía masculina, de la infidelidad masculina, de los

maridos celosos y vengativos, de un código social que limita severamente su libertad. Invariablemente son ellas las que sufren. En el teatro, ello conduce a la concienciación de los derechos sociales de la mujer.

LUIS DE GÓNGORA

La presentación que realiza Tirso del sexo como algo puro en el contexto de la supremacía del campo sobre la ciudad es una concepción realista que se expresa idealizada —salvo en el caso de un sistema de valores equivalente— en la poesía más sofisticada de su época. La idealización del amor en la literatura española anterior había acentuado los valores espirituales e intelectuales que puede fomentar el amor. Sin embargo, había mostrado una tendencia a desechar, minimizar o denigrar la consecución de lo sexual que proporcionara un goce tan enorme pero tan efímero a la heroína de *La Celestina*, pese a algunos momentos, antes de 1580, como en los primeros poemas de Aldana en los que se insinuaba que el goce físico era el valor básico del amor. En el poeta Luis de Góngora (1561-1627) el amor sexual, cuando aparece, se nos presenta bello y gozoso cuando está inscrito en el ordenamiento natural, libre de egoísmo y de los componentes de lujuria, comercio y violencia que le confiere la civilización urbana a su expresión en la vida real.

No existen muchas dudas de que la *Fábula de Acis y Galatea*, de Góngora, es el poema más profundamente erótico de la literatura española de ese periodo³⁶. Probablemente casi todos estén también de acuerdo en que se trata de la más hermosa presentación del amor erótico, delicadamente sensual, sin la más mínima insinuación de lascivia. Ello fue posible, dados los valores morales y las convenciones literarias de la época, porque tanto el asunto como el tratamiento estaban sancionados por la antigüedad clásica. En el Renacimiento la historia de Polifemo y Galatea, que se encuentra en *Las metamorfosis* de Ovidio, gozaba

³⁶ Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, quinta edición, 3 vols., Madrid, 1967, el poema está editado junto con un comentario en el volumen 3. Véase también Alexander A. Parker, *Luis de Góngora: Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*, con traducción poética de Gilbert F. Cunningham, Edimburgo, 1977.

de popularidad. Ovidio convierte a los cíclopes, con su destructivo cortejo de la ninfa, en el elemento predominante de la fábula; Góngora, por su parte, se centra en el episodio del cortejo de la ninfa por parte de Acis. Inmerso en una Naturaleza prolífica en hermosa y revitalizante vegetación con multitud de frutos, Acis representa la hermosura de la fortaleza juvenil, y la feminidad de Galatea representa la cumbre de toda la belleza natural, ella es la divinidad que todos los habitantes de Sicilia anhelan y adoran a distancia. El escenario del poema es el del mundo clásico de la fábula, que confiere a sus pobladores humanos y semihumanos una inocencia natural incapaz de incurrir en ofensa alguna. La ofensa a la bella isla siciliana no procede de la lujuria humana sino de las tormentas y rivalidades de la naturaleza, y de la violencia que ésta impone sobre la humanidad por la inevitabilidad de la muerte. El dolor de Galatea ante el cuerpo aplastado de su amante es el de la misma Naturaleza, pero se mostrará incapaz de destruir el gozo y la realización que la Naturaleza puede proporcionar al amor humano.

En la primera de las *Soledades*, un largo e inconcluso poema, un joven noble procedente de un naufragio es arrastrado a la costa por olas. Se trata de un náufrago de la civilización urbana que sólo le ha aportado la infelicidad desesperada de un amor no correspondido. Según va avanzando por la campiña se une a los campesinos y campesinas que se dirigen a una boda. Contempla la hermosura de la Naturaleza, que en las elaboradas descripciones de Góngora cuenta con toda la majestuosidad del arte renacentista, y su alma enferma va sanando poco a poco al tiempo que se da cuenta de la existencia de una forma de vida dotada de finalidad inmersa en el ritmo permanente de la Naturaleza. Los jóvenes son fuertes y sobresalen en los deportes atléticos; las jóvenes son todas hermosas, y la belleza femenina alcanza su culminación en el matrimonio. El matrimonio es motivo de alegría festiva, y los goces sencillos que sienten los labradores en sus canciones, danzas y deportes de competición no desmerecen frente a los de los palacios de los nobles. La *Soledad primera* concluye de este modo:

En tanto pues que el palio neutro pende
y la carroza de luz desciende
a templarse en las ondas, Himeneo

—por templar, en los brazos, el deseo
del galán novio, de la esposa bella—
los rayos anticipa de la estrella,
cerúlea ahora, ya purpúrea guía
de los dudosos términos del día.

El juicio —al de todos, indeciso—
del concurso ligero,
el padrino con tres de limpio acero
cuchillos corvos absolvello quiso.

Solicita Junón, Amor no omiso,
al son de otra zampoña que conduce
ninfas bellas y sátiros lascivos,
los desposados a su casa vuelven,
que coronada luce
de estrellas fijas, de astros fugitivos
que en sonoro humo se resuelven.

Llegó todo el lugar, y, despedido,
casta Venus —que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más suaves
en su volante carro blancas aves—
los novios entra en dura no estacada:
que, siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.

Las *Soledades* constituyen una poesía muy elaborada al estilo «elevado». Góngora cuenta con muchos hermosos poemas en lo que era técnicamente el estilo «bajo», aunque no tenía nada de «bajo» en sus manos. Se trata de los metros de la poesía popular, el *romance* y el *villancico*, ambos vehículo de temas pastoriles y campesinos. También aquí introduce Góngora la atracción y el amor sexual, pero gracias al escenario campestre los podrá presentar gozosos e inocentes. La balada *Angélica y Medoro*, tomada del *Orlando furioso*, puede servir como ejemplo. Ilustra también cómo la literatura renacentista italiana, al igual que la mitología clásica, proporcionaba un distanciamiento que permitía dotar al sexo de inocencia. Angélica, que había huido de los hombres, es conquistada para el amor al cuidar del herido Medoro, y una choza rústica y las cuevas de la costa contienen su lecho conyugal:

Corona un lascivo enjambre
de Cupidillos menores
la choza, bien como abejas
hueco tronco de alcornoque.

* * *

Todo es gala el africano,
su vestido espira olores,
el lunado arco suspende,
y el corvo alfanje depone.

Tórtolas enamoradas
son sus roncós atambores,
y los volantes de Venus
sus bien seguidos pendones.

Desnuda el pecho anda ella,
vuela el cabello sin orden;
si le abrocha, es con claveles,
con jazmines si le coge.

* * *

Cuevas do el silencio apenas
deja que sombras las moren
profanan con sus abrazos
a pesar de sus horrores.

Choza, pues, tálamo y lecho,
cortesanos labradores,
aires, campos, fuentes, vegas,
cuevas, troncos, aves, flores,
fresnos, chopos, montes, valles,
contestes de estos amores³⁷...

Góngora se acerca más a la realidad de la culminación sexual cuando trata el mundo pastoril. Al no describir nada que no estuviera presente en los prados, bosques y costas de su propia época, logra el distanciamiento que equipara al sexo con la inocencia, y lo hace a través de la atemporalidad de su arte que eleva a hombres, mujeres y al amor hasta la perfección de lo estético. Era ésta una forma todavía posible de idealización cuando la literatura se aproximaba a la Edad de la Desilusión.

³⁷ El poema ha sido editado, junto con su comentario, por Dámaso Alonso en *Góngora y el «Polifemo»*, ii, págs. 36-45.



Uno de los dibujos que ilustran el montaje escénico para la reposición de una de las comedias de Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra* para celebrar el matrimonio de Carlos II. Esta representación se efectuó el 4 de junio de 1690 en el Palacio Real de Valencia; la obra se había escrito en 1652 para celebrar el cumpleaños de la reina. El suelo del escenario representa la Tierra con plantas; el fondo representa los cielos con los doce signos del zodiaco. Arriba en el centro está Venus sobre una estrella. Cupido se halla en primer término a la izquierda, sobre una rosa, y Anteros está en primer término a la derecha, sobre un girasol; son los dos hijos de Venus, amor apasionado y tierno, en conflicto continuo. En esta escena, del Acto III, estos tres personajes declamaban sus versos desde esas posiciones.

Cinco

El amor ideal y la filosofía de la desilusión

Neoestoicismo. Quevedo. Calderón. *Ni amor se libra de amor*. Violencia y encarcelamiento. *La hija del aire*. Eco y Narciso. *El monstruo de los jardines*. Apolo y Climene. *El hijo del sol*, Faetón. Conclusión.

NEOESTOICISMO

La concepción neoplatónica del amor ideal no podía soportar su enfrentamiento con la realidad. Sostener que cabía anular toda sensualidad en el amor humano siguiendo las órdenes de la razón, para transformarlo en una unión espiritual, y guiarlo luego por la escala del eros celestial de Platón hasta que el amor mutuo entre hombre y mujer desembocara, sin solución de continuidad, en la comunión mística con la divinidad: una concepción del amor de este tipo suponía una corriente de optimismo en la humanidad, y en la vida en general, que nunca podría recibir la bendición de la experiencia. Por consiguiente, tal como hemos visto, la desilusión respecto al ideal del amor se extendió hasta que éste pasó a ser, como la Dulcinea de Don Quijote, algo que se nos ocultaba, que malvados magos hechizaban, e incapaz de aparecer si no era simbólicamente bajo la forma asustada y temblorosa de una liebre huyendo de los cazadores. La desilusión respecto al amor ideal porque es inalcanzable se convierte, en las generaciones de Quevedo y Calderón, en desilusión hacia la vida misma, puesto que el amor les promete a los hombres una feli-

cidad que la vida se muestra radicalmente incapaz de llevar a efecto.

Se solía considerar que la desilusión de la literatura española en el siglo XVII era el resultado de la decadencia política y económica del país. Existe, por supuesto, una relación, pero la desilusión hubiera sin duda seguido presente aunque la decadencia se hubiese postergado medio siglo más, puesto que el pesimismo era lo que vivían la mayoría de los europeos. Ciertamente había pesimismo en Inglaterra, que no se hallaba en decadencia sino, muy al contrario, en el umbral de la expansión imperial. Los humanistas del Renacimiento podían celebrar la dignidad del hombre y el don divino de la razón, pero un siglo más tarde los hombres eran mucho más conscientes de que los seres primitivos habían perdido su inocencia y felicidad primigenias, que la concepción hebrea y cristiana de la caída había sido corroborada por la idea pagana de la degeneración progresiva desde la Edad de Oro, y que toda la historia de la especie humana lo era de frustración y corrupción.

Douglas Bush, en su gran libro sobre la literatura inglesa a principios del siglo XVII, escribe sobre Inglaterra: «Encontramos un gran descontento en los hombres y la sociedad, mucha amargura difusa contra un mundo que parece estar fuera de quicio, contra la aparente frivolidad de vivir. [...] El joven Sir Willian Cornwallis y el anciano estadista Fulke Greville, por citar sólo dos testigos, no ven a su alrededor más que las corrupciones de una época enferma. Los héroes de la antigüedad, nos dice Cornwallis en su ensayo sobre la "Fama", buscaban lo substancial, los modernos persiguen sombras: "somos fantasmas errantes"»¹. La frase de Cornwallis, «somos fantasmas errantes», encuentra su paralelismo en la idea que encontramos expresada continuamente en la literatura española. Francisco de Quevedo (1580-1645), por ejemplo, en su *Sueño de la muerte*, escrito veinte años después de la publicación de los *Ensayos* de Cornwallis, dice lo siguiente refiriéndose a los hombres:

¹ Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, segunda edición, Oxford, 1962, pág. 3.

La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte. Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo².

Para el inglés los hombres son fantasmas errantes; para el español son muertos errantes.

Al aplicarla al amor por la mujer, la idea adopta una forma visible sobre los escenarios españoles, primero en 1612 en la comedia *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, luego en *El mágico prodigioso* de Calderón, fechada en 1637, para desde entonces repetirla con variantes en sus *autos sacramentales*. La podemos aceptar como símbolo de la nueva filosofía.

El protagonista de *El mágico prodigioso*, Cipriano, es un serio estudiante de metafísica que intenta descubrir las causas primeras y finales del Ser. El encuentro con una mujer le distrae de sus estudios y lo enamora tan apasionadamente que se ofrece a venderle el alma al demonio si conduce a la mujer a sus brazos. Se trata de un símbolo de la rendición del intelecto ante los sentidos. Al rendirse a la pasión, Cipriano pierde su libre albedrío; siendo un esclavo de los sentidos, será un esclavo del demonio. Cuando le llega al demonio la hora de cumplir su parte del trato le trae un espectro que, cuando lo abraza Cipriano, se convierte en un esqueleto. Ello simboliza el hecho de que la belleza material, hacia la que tienden los sentidos, es una belleza espectral por estar sometida al decaimiento y a la muerte. El hombre que adora tanto la belleza sensual que rinda su mente y su voluntad ante ella, estará cortejando la frustración final, pues llegará la hora en que, con el esqueleto de la belleza material entre los brazos y el sabor amargo de la desilusión en la boca, se enfrente con el vacío de no quedarle nada por lo que vivir. Los hombres están hambrientos de belleza, encarnada en la forma suprema de la belleza femenina, pero, en el curso natural de los acontecimientos, la belleza muere. Los bienes del mundo, que el hombre anhela, son frágiles y efímeros. El deseo incansable de felicidad que sien-

² Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, editado por Felipe C. R. Maldonado, Madrid, 1972, pág. 195.

te el hombre no puede encontrar una satisfacción duradera en el polvo y la ceniza de dichos bienes. La muerte arroja su fría sombra sobre todos los gozos de la vida, y cuando los vamos perdiendo de vista, es la frustración lo que surge.

En todos los lugares de Europa en que se sentía esta desilusión con fuerza los individuos acabaron por darse cuenta de que la ayuda sólo podía proceder de sí mismos, y la filosofía que proporcionó la ayuda fue un estoicismo revivido. El propagador fundamental del neoestoicismo en España fue Francisco de Quevedo³, que ha recibido también la calificación de ser el más grande poeta amoroso en lengua castellana. De uno de sus tratados estoicos podemos extraer los principios básicos sobre los que se edificó la filosofía de la desilusión. Se trata de *La cuna y la sepultura*.

El argumento de la obra evoluciona en torno a paradojas como éstas: la vida es muerte, la riqueza pobreza, la sabiduría ignorancia. No son ciertas sólo estas paradojas, sus antítesis también lo son. No sólo la vida es muerte sino que la muerte es vida; no sólo es la riqueza pobreza, sino que la pobreza es riqueza; no sólo es la sabiduría ignorancia, sino que saberse ignorante es ser sabio: saber que no se sabe nada es saberlo todo. ¿Cómo pueden ser ciertas estas paradojas? Porque el hombre mismo es una paradoja, un compuesto de contrarios: materia y espíritu, cuerpo y alma. Se trata de contrarios en dos sentidos: primero, en el orden de los valores, en que lo bueno para el cuerpo puede ser malo para el alma, y lo bueno para el alma puede ser malo para el cuerpo; segundo, en el orden del ser, porque el alma es el principio de la vida, mientras que el cuerpo es el principio de muerte. Por consiguiente, el hombre vive en dos planos separados y contrarios, y tiende hacia fines contrapuestos: comenzar a vivir es comenzar a morir. Pero morir es también empezar a vivir; todo depende del prisma a través del que interpretemos el hecho. Desde el punto de vista del mundo, la vida es la línea de salida hacia la muerte con la corrupción de la materia; desde el del alma, la muerte es la línea de salida hacia la vida, la vida eter-

³ Véase H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, 1972; K. A. Blüher, *Seneca in Spanien: Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Munich, 1969.

na en el incorruptible reino del espíritu. Y así leemos en las primeras frases de la introducción:

La cuna y la sepultura:

Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin de ella; y con ser al juicio del divertimento las dos mayores distancias, la vida desengañada no sólo las ve confines, sino juntas con oficios recíprocos y convertidos en sí propios: siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultada y la sepultura, cuna a la postrera vida⁴.

A causa de este dualismo humano, la vida es ambigua y cabe interpretarla en forma de conceptos contradictorios, siendo ambos ciertos. Tener grandes posesiones es ser rico, pero carecer de ellas por completo también lo es, porque con ello el alma goza de la oportunidad de separarse del mundo, de la libertad de no recibir molestia ni acoso alguno. Todo esto no significa que todos los juicios sean relativos y todos los valores indiferentes, porque estos enunciados contradictorios son ciertos, cada uno en su plano respectivo, el del cuerpo y el del alma, y una es una verdad más importante que la otra. ¿Cómo saber cuál corresponde a cuál? Por la luz que nos proporciona la razón. La propia razón forma parte de la paradoja de la naturaleza humana: es tanto la única expresión de la verdadera libertad como, al mismo tiempo, una vinculación que nos aprisiona. Así Quevedo nos dice de su intención al escribir la obra:

...e querido (viendo que el ombre es racional y que desto no puede huir) valiéndome de la razón, aprisionarle el entendimiento en ella. Y para fabricar este lazo en que consiste su verdadera libertad, me e valido... de la doctrina de los estoicos⁵.

Se habrán notado las paradojas: el entendimiento *aprisionado* en la razón, la verdadera libertad cargada de grilletes. La idea de una libertad sin grilletes para el hombre no es más que una ilusión. El hombre debe prestarle obediencia a algo y sólo podrá

⁴ *La cuna y la sepultura*, editado por Luisa López Grigera, Madrid, 1969, pág. 16.

⁵ *Ibid.*, págs. 16-17.

ser un esclavo; obedecerá bien a sus pasiones e instintos, bien a su razón. La moraleja de esta paradoja humana es que sólo es libre cuando se esclaviza a la razón.

La vida humana se enturbia con ambigüedad y desorden cuando se confunden los dos niveles de la experiencia, la razón y el placer sensual, no manteniendo el inferior sometido al superior. De hecho, se trata de lo que les sucede a la mayoría de los hombres:

Todo lo hazes al rebés, ombre: al cuerpo, sombra de muerte, tratas como a imagen de vida, y al alma eterna dexas como sombra de muerte⁶.

Cuando sucede esto, cuando la razón obedece a la sensualidad en lugar de regirla, nos encontramos ante lo que Quevedo denomina: «una república gobernada por un esclavo». Que un esclavo dirija un estado es una concepción imposible, pero es sin embargo cierta en el plano espiritual de la naturaleza humana. Sólo el hombre, en el conjunto de la naturaleza, convierte lo imposible en realidad.

El amor sexual es, por supuesto, un caso de república humana siendo regida por un esclavo. ¿Mantenía esto Quevedo en un plano puramente abstracto, tal como podemos suponer que era el amor platónico para Castiglione e incluso Bembo? Creo que no. Nos vemos obligados a concluir que el estoicismo cristiano de Quevedo era una convicción profunda. ¿Qué sucede cuando un hombre extremadamente inteligente, intensamente pasional, transforma esta filosofía en experiencia? El resultado constituye un corpus de poesía amorosa extraordinariamente intensa y angustiada.

FRANCISCO DE QUEVEDO

El estudio que realizó Dámaso Alonso sobre Quevedo en cuanto poeta lírico invirtió de forma revolucionaria lo que había sido un acuerdo generalizado de los críticos anteriores. Habían tendido a negar que Quevedo fuese un auténtico poeta del amor sobre la base de que sus poemas carecían de ternura y comprensión ante el corazón femenino, así como de cualquier arrebatos ar-

⁶ *Ibid.*, pág. 30.

diente o dulce. Dámaso Alonso demostró que el sentimiento idílico era ajeno a la experiencia amorosa de Quevedo, y, al subrayar su «desgarrón afectivo» (una expresión que se hizo famosa), lo estableció como poeta de una angustia en extremo moderna⁷. No penetró, sin embargo, hasta el corazón de la mayoría de los poemas que comentó, y cabe afirmar que ello se debe a que no dirigía su atención hacia una cualidad del lenguaje y de la presentación del pensamiento de Quevedo, cualidad que podríamos calificar de metafísica.

Cuando hablo de cualidad metafísica en el lenguaje de Quevedo me refiero, siguiendo a James Smith⁸, a una serie de conceptos formados por los objetos e ideas opuestos, contradictorios o incompatibles: si bien los dos se niegan mutuamente, al mismo tiempo se apoyan y complementan. Dichos conceptos dependen de proposiciones metafísicas que no se sienten como verdades evidentes por sí mismas sino como problemas. Decir que el espíritu es superior al cuerpo, y que no se debe alimentar a los sentidos para poder nutrir al espíritu, es una proposición a la que cabe otorgar un asentimiento nocional que la haga no problemática; pero plantearla como verdad de la experiencia real supone traer a un primer plano el problema inherente en la proposición metafísica. ¿Se niegan mutuamente el cuerpo y el alma? ¿O se apoyan? ¿O hacen ambas cosas al mismo tiempo? En este problema metafísico existe uno moral inherente: el choque entre las declaraciones del amor tal como lo siente la pasión y las de la ley tal como las siente la razón, la fe y la conciencia.

En lo que se refiere a la poesía amorosa Quevedo hace más que cualquier otro poeta por transformar las tan trilladas con-

⁷ Dámaso Alonso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo» en *Poesía española*, Madrid, 1950, págs. 531-618. Tenemos una guía de la crítica de la poesía amorosa de Quevedo en *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, de James O. Crosby, Londres, 1976; *Francisco de Quevedo*, editado por Gonzalo Sobejano, Madrid, 1978, págs. 381-9 y *Francisco de Quevedo. Poesía varia*, editado por James O. Crosby, segunda edición, Madrid, 1982, páginas 27-40, págs. 579-90. El tema ha sido estudiado por mi antiguo alumno Julián Olivares en *The Love Poetry of Francisco de Quevedo. An Aesthetic and Existential Study*, Cambridge, 1983. Véase también José María Pozuelo Yvanco, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, 1979.

⁸ James Smith, «On Metaphysical Poetry», *Scrutiny*, 2, núm. 3 (diciembre, 1933), págs. 222-38, reeditado en *Shakespearean and Other Essays*, Cambridge, 1974, págs. 262-78.

venciones en una poesía viva próxima a la experiencia. A muchos de sus poemas amorosos se les pueden seguir las huellas individualmente, a veces llegando hasta Petrarca, o a alguna tradición a partir de la cual hubiera una sucesión de poetas que imitaran a sus antecesores con el fin de mejorar su tratamiento de un tema. Este perfeccionamiento existe sin duda en Quevedo. Al mismo tiempo, Damaso tiene razón al afirmar que su poesía ostenta obviamente el sello de la sinceridad y de la experiencia personal. Aceptando esta afirmación como axiomática y descartando los elementos de mejora de lo anterior, cada uno de los sonetos que siguen será presentado como original y único, lo cuál es, de hecho, el punto en que se basa el componente de mejora en los que son derivativos en el tema.

El primer soneto constituye un enunciado directo del ideal neoplatónico:

Que vos me permitáis sólo pretendo,
y saber ser cortés y ser amante;
esquivo los deseos, y constante,
sin pretensión, a sólo amar atiendo.

Ni con intento de gozar ofendo,
las deidades del garbo y del semblante;
no fuera lo que vi causa bastante,
si no se le añadiera lo que entiendo.

Llamáronme los ojos las faciones;
prendiéndolos eternas jerarquías
de virtudes y heroicas perfecciones.

No verán de mi amor el fin los días:
la eternidad ofrece sus blasones
a la pureza de las ansias mías⁹.

Ver es sentir la atracción sensual; *comprender* es su sublimación neoplatónica, por lo cual los rasgos faciales que atraen a la mirada son trascendentes en el campo de las cualidades espiri-

⁹ Los sonetos que hemos comentado aquí se hallan en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, editado por José Manuel Blecua, 3 vols., Madrid, 1969-71, y en *Obras completas*, 1: *Poesía original*, editado por José Manuel Blecua, cuarta edición, Barcelona, 1973.

tuales que sólo la mente puede captar. Puesto que este amor es puro, no está sometido a los desmanes del tiempo. Todo amante espera que su amor nunca muera: sólo el amante platónico puede tener la seguridad de que así será, porque puesto que la sensualidad ha de morir con el cuerpo, sólo la pureza puede permanecer junto al alma para ser grabada en la heráldica de la eternidad.

Una serena seguridad de la eternidad en la perfección del propio amor sería algo maravilloso si fuese real. Este soneto y uno o dos como él pueden ser aceptados como pruebas, a primera vista, de que la mentalidad de Quevedo comprendía la idea de la pureza y la aceptaba, pero el resto de su poesía deja claro que su comprensión era meramente teórica. Su aceptación en la realidad depende de la habilidad que posea la mente para comprender la perfección espiritual de una mujer hasta el punto de anular la imagen visual de su belleza física, que es el punto de partida del amor. ¿Puede realmente el entendimiento prescindir de la vista? ¿Y si tiene éxito en su tentativa, qué clase de belleza es la que contempla? La respuesta llega en:

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo;
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.

No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo),
que bien la reconoce mi deseo
oculta majestad que el cielo envía.

Puédese padecer, mas no saberse;
puédese codiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse.

No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede viviendo sosegarse.

Apartarse de la visión de la belleza física para situarse en los principios abstractos que subyacen bajo ella es, por supuesto, declaradamente platónico. El mismo Platón había preguntado si la belleza consistía en la armonía, simetría, o en las relaciones y pro-

porciones matemáticas, y en el siglo XVI se había afirmado que el movimiento a través del fuego era más hermoso que una simetría estática. Quevedo le otorga un significado especial a este punto. Realmente, la mente no puede comprender ni tocar fondo en la belleza femenina, pues su alma, que constituye el objeto de la mente, se revela en los movimientos de la mujer física, a su vez objeto del sentido de la vista. Contemplar la belleza como simetría y proporción supone reducir a la mujer a una estatua sin vida. La belleza consiste en vida, no en muerte, y una mujer hermosa no es un objeto que pueda ser abarcado enteramente por la mente. Su belleza se ve, se sufre y se atesora. El fuego de su movimiento se convierte así en el fuego de la pasión sensual, que constituye el modo en que la belleza viva se capta y se desea.

La anterior armonía teórica entre la visión y la comprensión había dado paso a una oposición, por la cual la contemplación platónica que efectúa la mente se torna una actividad fría y carente de vida. Se sugiere que la mente, al buscar la perfección, realmente mata; que la incansable llama de la pasión es la dadora de la vida. No podemos conocer, pero podemos sufrir; y tenemos que sufrir precisamente porque no podemos saber. Mientras estemos vivos nunca podremos estar tranquilos. Otis Green afirma que este soneto no va más allá de jugar con las ideas platónicas de la naturaleza de lo bello, y Dámaso Alonso lo califica de «frío» porque es abstracto¹⁰. Para mí, por el contrario, bajo la «quietud difunta» de sus serenas abstracciones subyace una cualidad en extremo turbadora que está lejos de ser fría o un puro juego en torno a ideas.

La sensación de inquietud se hace más explícita en la transformación ulterior del ideal platónico que encontramos en:

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,
y cristales, sedientos de cristales,
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.

¹⁰ Otis H. Green, *Courtly Love in Quevedo*, Boulder, 1952, pág. 26; Alonso, pág. 557.

De invisible comercio mantenidos,
y desnudos de cuerpo, los favores
gozaran mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;
pudieran apartados verse unidos,
y en público secretos los amores¹¹.

En lugar de elevar la vista a la altura de la comprensión, nos encontramos con que la hace descender hasta la posesión carnal. La vista se halla, en realidad, a medio camino entre lo espiritual y lo carnal; no se trata de que pueda realizarse en uno u otro sentido, sino en ambos al mismo tiempo. Nos encontramos ante una experiencia tanto platónica como carnal, tanto casta como sensual. Todo el poema constituye, de hecho, un concepto metafísico que contiene una pareja de opuestos que se apoyan y complementan: los ojos son y no son labios. Esta es la imagen básica en el conjunto. En un sentido, los ojos que contemplan la belleza de la amada son águilas que vuelan hacia el sol, que miran a las luces e incendios celestiales del espíritu; pero en el otro los labios que rodean a los ojos están sedientos de unos incendios que alimentan su morir. «Cristales sedientos de cristales», los ojos son cristales que pueden reflejar las luces e incendios celestiales; pero el cristal constituye una conocida metáfora del agua, y los ojos son también cristales porque están húmedos. Al estarlo, son labios; y al serlo, están sedientos de la humedad de otros labios que podría beber en un beso; pero es una sed de fuego, y el fuego del beso mata la sed de los incendios celestiales nacidos de la contemplación espiritual.

El concepto básico de los labios se ve reforzado en el primer terceto por la ambigüedad del lenguaje. *Gozar* era una palabra especialmente ambivalente: se podía decir bien «gozar de Dios» (contemplarse cara a cara en la visión beatífica) o «gozar a una mujer». Los poderes del alma son los que hallan un gozo en la contemplación espiritual, pero los poderes son *potencias*, y potencia es un término sexual. «Comercio» puede denotar un intercambio sexual, generalmente ilícito. La vida humana se nutre del comercio visible de compras y ventas; los poderes y los sen-

¹¹ Sobre la puntuación de este soneto véase Olivares, pág. 163, n. 4.

tidos del poeta se nutren de un invisible intercambio sexual que efectúa la imaginación, un comercio ilícito porque constituye una traición a las aspiraciones del espíritu. Los favores que goza el amante platónico, al ser espirituales, trascienden al cuerpo; el cuerpo es la cobertura del alma, dichos favores son, por tanto, *desnudos de cuerpo*. La imagen opera como concepto al sugerir lo opuesto a lo que pretende decir, no «sin cuerpo» sino «con el cuerpo desnudo». Refuerza así las potentes implicaciones sexuales del primer terceto, y las oposiciones continúan en el último terceto: este invisible comercio une a los amantes que sin embargo permanecen separados, se trata de un modo de hacer el amor que es secreto precisamente porque es público. Existe aquí una insinuación de clandestinidad que contribuye a la inquietud que nos produce el poema, la traición clandestina que al alma le hace una imaginación que desvía las aspiraciones del alma hacia una sensualidad ilícita.

Dámaso Alonso ha calificado este poema de «suavemente conceptuoso, también muy de espiritual amor y de gran consuelo para muchos amores imposibles»¹². Una interpretación así sólo es posible desestimando la calidad *conceptista* o metafísica de las imágenes. Lejos de ofrecer consuelo de ninguna clase, el soneto parece señalar hacia una angustia existencial: la necesaria coexistencia de cuerpo y alma en su intento de negarse inútilmente. Las potencias del alma tienen como objetivo un ideal de perfección que choca frontalmente con su opuesto mientras el alma continúe atada a la potencia del cuerpo; el cuerpo se marca como objetivo ser alimentado por un comercio visible que sabe que conducirá a la muerte del alma. Esta coexistencia de opuestos constituye un problema metafísico tal como lo define James Smith; da origen a la poesía metafísica, esto es, a los conceptos que revelan las tensiones inherentes a la experiencia. La tensión fundamental se hace más explícita en:

Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora,
y que no la quisiese; y mi cuidado,
obediente y confuso y mancillado,
sin desearla su belleza adora.

¹² Alonso, pág. 556.

Lo que el humano afecto siente y llora,
goza el entendimiento, amartelado
del espíritu eterno, encarcelado
en el claustro mortal que le atesora.

Amar es conocer virtud ardiente;
querer es voluntad interesada,
grosera y descortés caducamente.

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
de Dios procede a eternidad la mente:
eterno amante soy de eterna amada.

La oposición entre el espíritu y los sentidos se basa en este caso en las dos palabras para expresar «afecto»: *amar* (en la que se incluye reverencia y adoración divinas) y *querer* (que incluye un deseo sexual). La clave del soneto está expresada en la maravillosa expresión: «el entendimiento amartelado / del espíritu eterno» (6-7). *Amartelado* no significa sólo «cortejado», sino también «enamorado», así como «atormentado». La mente humana es cortejada por Dios y reacciona amándole; Dios convoca a la mente a un bien espiritual que constituye el gozo de ésta. Pero el gozo de la comprensión supone un tormento para el cuerpo, y es esto lo que lamentan los sentimientos humanos. A Quevedo se le convoca para ser el eterno amante de una eterna amada. Su intelecto y su conciencia lo aceptan como verdadero ideal: debe amar de Flora lo eterno: su mente y su bondad. Pero *amarla* eternamente significa no poder nunca *quererla* en absoluto. Si bien el intelecto y la conciencia están dispuestos a aceptarlo, los sentimientos humanos llorarán forzosamente su propia condena. Los sentimientos humanos están constituidos, por supuesto, por el hombre de carne y hueso, y no por un ser ideal incorpóreo. Dichos sentimientos se hallan confundidos, desconcertados y empañados (o sea, *deformados*) a causa de la obediencia exigida (3), pues imputarles una inferioridad casi despreciable es un insulto ofensivo para la honra. He aquí la paradójica tensión humana: afirmar un amor espiritual pero negarlo en el propio acto de afirmación. La existencia no es una armonía equilibrada sino una tensión angustiosa, y la poesía de Quevedo está llena de dolor ante la necesidad de vivir, ante la necesidad de tener que soportarse a uno mismo.

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor se me desvía,
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos.

El soneto ejemplifica la tradición cortés del amor doliente. Quevedo la transforma, partiendo de un enunciado convencional, en algo real y urgente, sin ningún tipo de autocomplacencia. El amor puro, sin realizar, deseable aunque sólo sea en el plano espiritual, es una agonía difícil de soportar. Privarse de la realización física del amor no conduce sólo a la resignación y a la serenidad espiritual, sino también a una obsesión psicológica: la persecución y abrazo de sombras y trasgos. Y verse reducido a esto constituye una *burla*, una mofa del amor. El *llanto* que provoca no es el de las lágrimas poéticas convencionales, sino una angustia real que condena, calificándola de ilusoria, a la creencia de que haya algo de noble en el amor no realizado.

El siguiente soneto, en la misma línea, es aún más enérgico:

Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto a lástima os provoco;
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.

La red que rompo y la prisión que muerdo,
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco,
si por mi mal de lo que fue me acuerdo.

Óiganme todos: consentid siquiera
que, harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.

De gritar solamente quiero hartarme;
sepa de mí a lo menos esta fiera
que he podido morir, y no mudarme.

El último verso enuncia la convención de la fidelidad hasta la muerte, pero la expresión, lejos de lo convencional, es mucho más intensa que la de cualquier otro poeta anterior, pues la constancia en un amor que se ve obligado a ser casto no se expresa como martirio del que el poeta esté orgulloso, sino como locura de la que está avergonzado. El amor y la cordura son términos incompatibles, y la locura se expresa a través de imágenes concretas que denotan un frenesí irreprimible: «la red que rompo y la prisión que muerdo» (5). La pasión no satisfecha que siente hacia una mujer no se sublima en este caso neoplatónicamente para convertirla en una devoción racional, sino que se representa en cuanto irracional: «el tirano rigor que adoro y toco» (6). La conciencia de lo que se era cuando regía la razón y no la pasión, en lugar de suponer un consuelo, es remordimiento lo que conlleva (8); los lamentos de un amante casto son los gritos de un loco (12). La última palabra del poema, «mudarme» es ambigua. En este contexto su significado fundamental es el de «ser infiel», «mostrarse voluble», pero su significado básico, el normal, es el de «cambiar» o «ser transformado». El contexto global del poema nos demuestra que el último verso no es una promesa convencional de fidelidad hasta la muerte, sino un enunciado irónico a causa de su ambigüedad. El poeta morirá sin *mudarse* (sin dejar de amar), pero sólo porque en realidad ya está «mudado» de otra forma: transformado de cuerdo en loco. Por su insistencia en lo irracional de un amor platónico forzado, el poema invierte, sin duda, la tradición poética al tiempo que reafirma ostensiblemente su concepto básico.

Los últimos dos sonetos son «metafísicos» sólo de modo indirecto; en lugar de plantear el problema del alma y el cuerpo, expresan el estado de desolación que sigue a la incapacidad para resolver dicho problema. Es más característico del ingenio metafísico, tal como lo definiera James Smith, plantear un problema, una *quaestio*, bajo la forma de una argumentación que con-

duce a su conclusión. En el soneto «Mandóme, ¡ay Fabio! que la amase Flora», la distinción entre *amar* y *querer* conduce a la conclusión «eterno amante soy de eterna amada». Pero la argumentación en cuanto tal, es franca, sin nada de *agudo* o ingenioso. Un ejemplo de lo que Gracián llama «un argumento conceptuoso» lo constituye el soneto «si mis párpados, Lisi, labios fueran». Se trata de una argumentación que parte de una hipótesis imposible, puesto que asume como literalmente cierto lo que sólo es una metáfora: si los párpados fueran labios, ¿qué vendría después? Por su propia naturaleza, la argumentación es falaz, pero resulta poéticamente conmovedora, incluso emocionante; conduce a una conclusión ilógica pero expresiva de una experiencia posible, atormentada y real. Los «argumentos conceptuosos», escribe Gracián, se distinguen no por su lógica ni por su elocuencia, sino por su hermosura. Son hermosos porque su violación de la lógica conduce a una conclusión sorprendente pero satisfactoria: son verdades *poéticas*¹³. El teórico del ingenio que con mayor lucidez y profundidad analiza este tipo de argumentación no es Gracián, sino Tesauro, posterior al primero, en su *Il kannochiale aristotelico*, de 1654. Definirá su estructura como «sillogismo urbanamente fallace»: lógico en la forma pero con todo falaz¹⁴. La falacia es, sin embargo, «urbane»: sutil, poéticamente plausible, y por consiguiente capaz de hechizar a la mente. El soneto que sigue constituye un ejemplo fascinante de «argumento conceptuoso»:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
 ¡qué parto tan dichoso sería
 el de mi amor contra la vida mía!
 ¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Llevara yo en el alma adonde fuese
 el fuego en que me abraso, y guardaría
 su llama fiel con la ceniza fría
 en el mismo sepulcro en que durmiese.

¹³ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, editado por Evaristo Correa Calderón, 2 vols., Madrid, 1969, ii, págs. 80-93.

¹⁴ Se ha publicado una reedición facsímil de *Il kannochiale aristotelico* de la edición de Turín, 1670, con una introducción de August Buck, en *Ars Poetica, Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst*, 5, Berlín y Zurich, 1968.

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria.

Se alcanza una conclusión a partir de una hipótesis basada a su vez en una metáfora, y la metáfora misma es otro tópico de la tradición del amor cortés. Si es realmente cierto, pregunta Quevedo, que amar es morir y que el amor puede causar la muerte, ¿qué conclusiones habremos de deducir? El tono del poema es de triunfo y exaltación. ¡Qué glorioso sería morir de amor! El poeta recibiría en sus brazos a la muerte con tanta exaltación como un padre abre los *suyos* para recibir a un hijo recién nacido. Si el amor causa la muerte, entonces la vence y sobrevive tanto en el sepulcro como en el más allá. Como un mártir, que encuentra la gloria en su muerte, el amante, a través de la muerte, se glorificará en la eternidad de su propio amor.

El poema se ha interpretado siempre en esta línea de optimismo¹⁵. Sin duda alguna lo transmite, pero la forma en que lo hace parece implicar también algo diferente. Debería notarse cómo se desarrolla la metáfora del amor y la muerte. El amor produce descendencia; el amor del poeta, muerte. Las imágenes se concretizan con las palabras *nacer*, *parto*, *hija*. La muerte es hija del amor y el parto de la muerte, como el parto de todas las hijas es un acontecimiento feliz (1-2). Pero el amor da a luz a una hija «contra la vida mía» (3). Emilia Kelley interpreta correctamente el *contra* como intercambio: el amor, nos dice ella, realiza un trueque de la vida por algo infinitamente más valioso: por la muerte, que es la seguridad de la inmortalidad del amor¹⁶. Pero el sentido de agresión es también fuerte en este *contra*, y la imagen se hace inquietante cuando nos damos cuenta de que el amor no es una madre pariendo vida, sino una madre que, en realidad, está atacando y destruyendo la vida para (y continúa la paradoja) sustituirla por la inmortalidad. La interacción de cuer-

¹⁵ Véase Emilia Navarro de Kelley, *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, 1973, págs. 119-23.

¹⁶ Kelley, pág. 120.

po y alma, que es explícita en el segundo cuarteto, provoca la ambivalencia de la *gloria*: la faceta humana es la dominante en el cuarto verso, pero la espiritual, de salvación y paraíso, será la hegemónica en el último, «y el no ser, por amar, será mi gloria». El significado superficial de *no ser* es el de dejar de vivir en este mundo: mi salvación y mi paraíso consisten en abandonar la tierra. Pero el hecho de que el paraíso es la perfección del ser debe conferir a *no ser* la sugerencia de lo que no es: el amor humano encontrará su paraíso en la inexistencia. ¿Es entonces la descendencia del amor una no-vida en un paraíso mortal?

Las dos grandes paradojas del soneto, el «parto contra la vida» (2-3) y «el no ser será mi gloria» (14) son demasiado inquietantes y poderosas como para darles solamente un significado superficialmente optimista y espiritual. Sobre la base de la premisa hipotética de amor-muerte podemos comprender que la conclusión, «nuestra salvación consistirá, por lo tanto, en el no ser», puede ser poéticamente verdadera en dos sentidos diferenciados. La «urbanidad» de esta falacia consiste en nuestra aceptación de su genialidad, pero también en inquietarnos y turbarnos. Que nos suceda esto es resultado, diría yo, de la angustia que subyace en el centro de la experiencia de Quevedo, una desolación espiritual en el momento de afirmar el triunfo definitivo del amor humano. Esta tensión sin resolver, esta afirmación y negación simultáneas, es la poesía metafísica.

Otro ejemplo de «argumento conceptuoso», y el más famoso de los poemas en que Quevedo desarrolla el tópico de la constancia en el amor es:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

No se trata tan sólo de una hipérbole poética. Todo el soneto está imbuido con un sentimiento tan apasionado que no puede dejar de ser auténtico: esta sensación se basa en la imposibilidad de creer que un amor que llena tan enteramente todo su ser pueda nunca desaparecer mientras cualquier parte de su ser exista espiritual o físicamente, viva o muerta. Pero al mismo tiempo que se siente intensamente esta convicción, su mente sabe, por supuesto, que no puede ser cierto. La pasión afirma lo que la razón tiene que negar. El poeta se ve, por tanto, obligado a afirmarlo mediante imágenes que comportan su propia tensión, o, con otras palabras, mediante conceptos que adoptan la forma de enunciados lógicamente contradictorios: la llama que sabe nadar por el agua fría sin extinguirse, no siendo alimentada por algo inflamable sino por el líquido (humor) de las venas, cenizas capaces de sentir, polvo enamorado. En cuanto conceptos, estos enunciados paradójicos son falsos, pero como literatura adquieren verosimilitud poética a través de la pasión que les da vida y mediante la unidad de la experiencia del poeta. La lógica se viola para poder expresar una de las paradojas más profundas de la experiencia humana: que lo que se *sabe* efímero nos atrapa de tal modo que se *siente* la necesidad de que sea eterno. Se trata de una experiencia humana fundamental que puede, por supuesto, provocar una necesidad natural de fe religiosa. La oposición entre lo efímero y lo eterno constituye un problema no sólo teológico, sino existencial, como bien sabía Unamuno. Ésta es, para Quevedo, la condición humana. La naturaleza del hombre es la de ser un amante, pero la condición del amor supone un estado de angustia por la tensión entre lo físico y lo espiritual, entre lo efímero y lo eterno¹⁷.

¹⁷ Tenemos una guía de las interpretaciones críticas de este poema en la edición de Crosby de *Poesía varia*, págs. 587-8; véase también Olivares, páginas 128-41. La mayoría de los críticos no creen que haya tensión en el poema, sino una afirmación triunfante de la victoria del amor sobre la muerte y el tiempo. Para mí, repito, hay tensión en las imágenes de Quevedo: ninguna llama puede cruzar el agua sin extinguirse; ninguna llama puede estar compuesta de ningún líquido, aunque se trate de sangre que hierve apasionada. Y la expre-

Para concluir presentaré el soneto al que tan justamente otorgó preeminencia Dámaso Alonso; el poema expresa en toda su crudeza la desolación ante la condición humana:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.

A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto.

Los claustros son el centro del monasterio, la *clausura* a la que normalmente se le impide el paso a nadie procedente del exterior; se trata de un lugar en que se observa el silencio y el tiempo transcurre en meditación. El alma posee sus claustros, un centro de retiro y soledad, en el que la mente medita sobre la silenciosa herida de la existencia. La pasión es un hambre y una sed que consume al ser del hombre. Pero la vida humana se muestra recíproca al estar sedienta del fuego de la pasión y buscar su propia destrucción en la hermosa conflagración amorosa que se consume a sí misma hasta la extinción. El fuego abrasador de la pasión constituye una existencia negativa en una oscura soledad, siendo la única comunicación con la vida el río que desemboca en un mar sordo e inatento. La existencia es cielo o infierno. En el cielo, el hombre canta; en el infierno gime y suspira. El sometimiento a la pasión constituye el estado negativo de un ser

sión «polvo enamorado» es, sin duda, una negación tan clara de *amor* como lo es de *polvo*, porque puede ser no sólo «polvo *enamorado*» sino también «*polvo enamorado*» (o sea «amor hecho polvo»). El amor que vence a la muerte y al tiempo es también vencido por la muerte y el tiempo.

condenado en el reino del espanto. Pero el infierno es inmanente al hombre mismo, es el fuego que alimenta a la vida en las venas del hombre, y el fuego que tanto alimenta como abrasa es hermoso. La condición humana es la de ser «ceniza amante y macilenta, cadáver del incendio hermoso» (6-7) en el «reino del espanto» (14).

He calificado a la angustia amorosa en Quevedo de existencial, una condición de la existencia humana. Se trata de un estado de tensión permanente entre la pasión y la razón, una conciencia, en lucha constante, de las insostenibles exigencias de la carne y las incumplibles exigencias del espíritu. La tensión podría no ser existencial si no lo fuera tanto del pensamiento como de las emociones. La tensión lo es también lingüística: pues el sentimiento de la vida como angustia frente a las paradojas de la existencia producía las imágenes necesarias para transmitirla. Los conceptos literarios de Quevedo pueden recibir la calificación de metafísicos tan adecuadamente como los de Donne*, a pesar de que la tensión entre cuerpo y alma se resuelva de modo diferente en cada uno. Donne puede conseguir con éxito que cuerpo y alma se sirvan mutuamente, presentando así la dualidad del amor libre de angustia. En esto es, en cierto sentido, más moderno que Quevedo, pues la asociación esencial de cuerpo y alma, en lugar de su disociación de más de un siglo, constituye un presupuesto de gran parte del pensamiento religioso actual al igual que lo es del pensamiento laico. Sin embargo, la angustia de Quevedo, si no la forma concreta de la tensión entre cuerpo y espíritu, lo hace moderno. Su tensión consiste en que no puede negar ni al cuerpo ni al espíritu. Negar al espíritu no supondría necesariamente anular la tensión, pues puede enfrentar a la mente a una existencia sin sentido ni finalidad, y encarar la soledad de un universo absurdo puede igualmente provocar la angustia, como conoce demasiado bien nuestra literatura contemporánea. No es ésta la clase concreta de angustia que Quevedo encaró en los «claustros de l'alma»: la suya era específicamente la soledad del creyente que no puede lograr que la convicción espiritual, a la

* John Donne (1571-1631). Poeta inglés considerado líder del movimiento de los metafísicos. Su poesía se distingue por el ingenio, la profundidad de pensamiento, la erudición, la pasión y la sutileza junto con una cierta rudeza formal. [N. del T.]

que se ahdiere con firmeza, controle todo su ser y todas sus acciones.

Decir, con Otis Green, que la poesía amorosa de Quevedo refleja una lucha entre el pecado y el arrepentimiento es algo obvio, y hasta tal punto simplificado que no puede hacer justicia a la profundidad de su poesía¹⁸. Y esto es así porque el pecado, en la actualidad, se ha convertido en un concepto bastante carente de base a causa de su vinculación con prohibiciones que parecen arbitrarias cuando no puritanas. El pecado para Quevedo era una experiencia mucho más profunda que la mera prohibición o el permiso. Era cuestión de degradarse a sí mismo, de demostrarse inmerecedor de lo mejor que había en él. Concibió la condición humana como la del ser «amartelado del espíritu eterno», cortado por Dios con un amor al que era una tortura responder, pues el fuego de su cuerpo, a través de las «venas que humor a tanto fuego han dado», no era la llama que brota de la chispa divina que había dentro de él, al igual que pensaba que estaba dentro de todos los hombres. La devaluación de lo humano por la traición de los llamamientos a ejecutar al darse cuenta de que lo mejor que se halla latente en nuestra humanidad es algo que puede adoptar muchas formas de sufrimiento, y, si comprendemos el daño que todas ellas causan, quizá podamos responder aún a la angustia que hay en la poesía de Quevedo, así como a su habilidad técnica, a su profundidad intelectual y a su poder emotivo.

CALDERÓN

El dramaturgo fundamental de la era de la desilusión es Pedro Calderón de la Barca (1600-81). Tenía treinta y cinco años cuando murió Lope de Vega y ya había escrito algunas de sus mejores obras, como *La vida es sueño* y *El medico de su honra*. Ya se había establecido como el más importante dramaturgo de la corte, y su arte se estaba alejando de la técnica y estilo de Lope para encaminarse hacia una construcción más cohesionada, una dicción más formal o amanerada y una presentación menos realista de la acción dramática. Ya en 1635 sus argumentos tendían a la abstracción y los temas e ideas subyacentes se estaban ha-

¹⁸ Green, págs. 72-9.

ciendo más «filosóficos». *Desengaño* es una palabra clave en sus obras, prácticamente desde el principio mismo; este concepto es el que tiñe toda su concepción de la vida humana en su entorno social y confiere una nota característica a su doctrina moral¹⁹.

En 1651 Calderón fue ordenado sacerdote y anunció su decisión de no escribir más comedias. La decisión de retirarse de la sociedad y de los escenarios es atribuida, plausiblemente, a la muerte de su «esposa por derecho consuetudinario». Nada se sabe de ella excepto el hecho de su muerte, que se reveló cuando Calderón reconoció como legítimo al hijo que ella le había dado, al que al principio llamaba su «sobrino». La legitimación se efectuó antes de su ordenación, dejando un legado para la educación y crianza del niño, que, sin embargo, murió poco después. Esta relación era probablemente lo que se denominaba un «matrimonio clandestino», que contraía una pareja intercambiando en secreto promesas solemnes de matrimonio, cuando la boda resultaba económicamente problemática o socialmente imposible. Las personas de calidad no se podían casar a menos que el hombre fuese capaz de mantener a su compañera en la posición económica y social que exigía su «honor»²⁰. Sin embargo, Felipe IV se negó a aprobar la decisión de Calderón de retirarse y le ordenó continuar escribiendo obras para el teatro de palacio. Y así lo hizo regularmente, por encargo, hasta su muerte. También escribía todos los años las dos obras de las celebraciones del Corpus Christi de Madrid. Estos *autos sacramentales* constituyen obras teológico-morales muy elaboradas y extremadamente hábiles en lo técnico, siendo también desarrollos de la tradición medieval del teatro religioso. En ellos su genio para dotar de forma dramática a ideas personificadas y a abstracciones conceptuales alcanza su cenit.

El don natural que poseía Calderón para presentar los conceptos dramáticos en términos universales da lugar a que en su dramaturgia podamos encontrar adecuadamente una filosofía del

¹⁹ Las comedias que comentamos aquí se hallan en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, una edición facsímil preparada por D. W. Cruickshank y J. E. Varey con estudios críticos y textuales, 19 vols., Londres, 1973, y en *Obras completas, 1: Dramas*, editado por Angel Valbuena Briones, Madrid, 1959, a la cual se refiere la numeración de las páginas.

²⁰ Véase A. A. Parker, «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico*, Hamburgo, 1970, editado por Hans Flasche, Berlín, 1973, págs. 79-87.

amor, siempre entroncada en la tradición y las formas del teatro secular. Tratar el amor de este modo sobre el escenario significaba apartarse de lo «natural» y del «modelo real». Significaba imaginar las acciones y los conflictos humanos libres de la verosimilitud y de las limitaciones de tiempo y lugar que imponen la historia y la geografía. Dichos conflictos y acciones podían ser sugeridos a través de la mitología. El interés por los mitos clásicos había resurgido en el siglo XV, y el Renacimiento les otorgó papeles protagonistas en la literatura y en el arte. Formaban parte del bagaje intelectual de todo hombre educado y suministraban una gran riqueza de alegorías, símbolos y lo que ahora denominamos arquetipos. En general no había, por supuesto, ninguna dificultad para realizar el distanciamiento necesario de los dioses mitológicos de modo que sólo se considerasen alegorías o moralejas, y cuando pudiera existir un peligro de que se tomaran en serio, cabía parodiar o burlarse de los mitos. El género dramático del *entremés* era un medio de hacerles burla a temas ante los que el decoro y las convenciones exigían un tratamiento respetuoso. La Iglesia y el clero, en especial, no podían ser satirizados o criticados, pero en el *entremés* el sacristán se convertía en un personaje cómico e incluso malicioso; se le relacionaba, por supuesto, con las iglesias y la sotana era su vestidura oficial. Los dioses clásicos podían ser, igualmente, objeto de burlas en este género.

En los siglos XVII y XVIII la mitología suministraba temas populares para el teatro de la corte, las mascaradas y las óperas. Las comedias de Calderón de asunto mitológico eran todas de encargo para la corte y muchas de ellas eran comedias musicales, variando la proporción de lo cantado de obra a obra. Durante un largo periodo el hincapié que existía sobre el realismo en el teatro las hizo aparecer como sinsentidos, si no ridículas, pero ahora se está comenzando a mostrar un interés hacia ellas. Sebastián Neumeister ha estudiado este tipo de comedia como género específicamente palaciego que exigía una relación especial entre los asuntos dramáticos y el público, teniendo los mitos una vinculación especial con los problemas de estado y los procedimientos políticos²¹. Y Robert ter Horst las ha alabado con gran intensidad:

²¹ *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspele Calderóns*, Munich, 1978.

El amor en cuanto fuerza destructiva y creativa es el gran tema de estas comedias, y son mitológicas porque en todas ellas los dioses de la antigüedad clásica enredan en los asuntos de los hombres al tiempo que, recíprocamente, los humanos se involucran en los asuntos de los inmortales. En general, el sentimiento que reúne a dioses y a hombres es la pasión sexual, de modo que Calderón puede utilizar lo mitológico como si de un registro psicológico se tratara. Las diecisiete comedias componen así una fenomenología dramática del amor...²².

Ni amor se libra de amor. Cabe afirmar que las comedias que muestran los rasgos más característicos de la concepción calderoniana del amor están casi todas basadas en última instancia en lo que se puede reconstruir como experiencia personal. Una que carece de esta vinculación, y que por ello puede servir como ilus-

²² Calderón, *The Secular Plays*, Lexington, 1982, pag. 5. Esta parte del excelente libro de ter Horst supone un estudio mucho más amplio de la teoría y el tratamiento del amor en Calderón del que yo intento aquí. Véase también A. Valbuena Briones, «Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón», en *Approaches to the Theater of Calderón*, editado por Michael D. McGaha, Washington, 1981, págs. 77-94, y William R. Blue, *The Development of Imagery in Calderón's Comedias*, York, Carolina del Sur, 1983. Thomas Austin [«On Love and the Human Condition: A Prolegomenon to Calderón's Mythological Plays», en *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Proceedings of the Comparative Literature Symposium*, vol. xiv, de Thomas Austen O'Connor, Lubbock, 1981, págs. 119-34] hace de 1651 un momento decisivo en la producción de Calderón al observar la preponderancia subsiguiente de los temas mitológicos. Sin embargo, efectúa una división radical no sólo entre clases de tema y escenificación (lo que por supuesto es legítimo), sino también entre dos filosofías de la vida opuestas (lo que es dudoso). La primera sería una creencia en la razón y en su capacidad para ofrecer una vida social armoniosa, la segunda es un centrarse en la violencia y el desastre en el que el hombre ya no es dueño de su destino. O'Connor califica a la primera concepción de tomista y a la segunda de agustiniana, pero esta oposición entre Santo Tomás de Aquino y San Agustín es simplista puesto que en cuanto teólogos cristianos ambos mantuvieron que el hombre podía actuar razonable o irrazonablemente y que el éxito o el fracaso moral serían una consecuencia natural. La distinción que habría que hacer es entre la armonía social que provocaba la comedia y los desastres que presentaba la tragedia. Y no se trata necesariamente de concepciones opuestas de la vida, aunque el temperamento y la experiencia pueden inclinar a un escritor más hacia una u otra. La mitología, como defenderé en las páginas que siguen, le permite a Calderón conferir una significación simbólica —más universal— a los temas trágicos, pero su visión trágica de la vida no ha cambiado en lo esencial.

tración abstracta de su filosofía del amor, es *Ni amor se libra de amor*, que trata el mito de Cupido y Psique²³.

Se trata de una comedia de palacio, representada el 19 de enero de 1662 cuando Calderón se hallaba en la cumbre de su inspiración. El estilo es elegante y la trama requiere una producción compleja con una elaborada escenificación. Al igual que todas las obras de palacio de este periodo, sus pretensiones eran ante todo las de ser un espectáculo, y no es probable que el lector actual, no tratándose de un especialista, la considere de cualquier otra manera, pues los dos protagonistas, Cupido y Psique, junto con Venus y Júpiter, que son personajes igualmente, resultan «irreales», y la trama, en cuanto acción, no guarda ningún parecido con la experiencia de la vida real. Pero si examinamos la trama como asociación ordenada de ideas, la comedia puede adquirir un significado. Calderón no es un dramaturgo didáctico (excepto en los *autos sacramentales*) y no ofrece ninguna otra clave para la interpretación del argumento que no fuera la que la historia hubiera ya despertado en su público. El crítico no puede, por lo tanto, estar seguro de que la interpretación que deduzca de la trama y los personajes coincida con la que el mismo Calderón había leído en la fábula; debe confiar tan sólo en su plausibilidad dentro de aquel periodo cultural.

La fábula del amor de Cupido por Psique no forma parte del corpus de la mitología griega tradicional. La contó Apuleyo que la incorporó a su novela del siglo II, *El asno de oro*. Psique significa, evidentemente, el alma, y en la poesía y filosofía griegas era habitual considerar al cuerpo como tumba del alma. Además, Psique, la muchacha, se asoció a Eros, el dios del amor (que para los romanos era Cupido), y antes de Apuleyo ya se había presentado a Eros causándole muchas tribulaciones al alma. Debido a que la historia aparece en el *Asno de Oro* como una invención consciente, de origen tardío, Jean Seznec la excluyó de su estudio sobre la tradición mitológica y su papel en el Renacimiento. Dejó, sin embargo, escrito que estaba deliberadamente cargada de im-

²³ Lope de Vega escribió también una comedia sobre Cupido y Psique, *El Amor enamorado*, 1625-1635, en la que se hace una burla de la fábula. Nos muestra cómo la época no trataba solemnemente sus convenciones, aunque sí se podía tomar en serio su «filosofía».

plicaciones espirituales y que por ello influyó profundamente en el periodo humanista²⁴.

La mayoría de las primeras interpretaciones de la fábula no fueron de carácter humanista sino religioso, pero las posteriores estuvieron prefiguradas por Fabius Fulgentius (467-532), conocido como Mythographus, cuya interpretación podemos resumir brevemente. Venus, que es el amor sensual, celosa de la belleza del alma, envía a su hijo Cupido, que es la concupiscencia, para que la ataque. Pero también Cupido es portador del germen del verdadero amor, el cual sale a un primer plano a la vista de la pureza y encanto del alma. Él le aconseja que no lo vea como es, pues ello conllevaría la corrupción de su voluntad y posteriormente los conduciría a la lujuria. Sus hermanas, sin embargo, la proveen de la lámpara de la lujuria y, al ver a Cupido tal como es, destruye ella la pureza del amor que poseía en sí misma y es arrojada del palacio de la inocencia, para poder retornar sólo tras el arrepentimiento y las cargas de la purificación en el exilio²⁵.

Calderón, como solía hacer con sus fuentes, altera la historia de Apuleyo en diversos y significativos modos. Dichos cambios nos ofrecen siempre claves en cuanto a los significados especiales que él ve en los materiales históricos o legendarios. Retiene el componente básico de la historia, que es el conflicto entre Venus y Psique, y aunque no equipara explícitamente a Psique con el alma humana, hay varios indicadores que señalan en esa dirección. Ya había dramatizado la fábula en un *auto sacramental* escrito para la fiesta del Corpus Christi de Toledo (en 1640 si hemos de dar fe al manuscrito superviviente). Tras la producción de su comedia de palacio en 1662, volvió a la fábula de nuevo y reescribió su alegoría teológica de manera más elaborada para el Corpus de Madrid de 1665. En esos *autos* sí se equiparaba, obviamente, a Psique con el alma. En la comedia no tenía ninguna necesidad de efectuar la equiparación porque estaba escribiendo para una audiencia educada, pero el hecho de que Apuleyo (seguido en esto por Calderón) haga a Psique más hermosa que cualquier otra mujer, más hermosa incluso que la diosa Ve-

²⁴ *The Survival of The Pagan Gods*, traducido por Barbara F. Sessions, Nueva York, 1953, pág. 121.

²⁵ *Mythologiae*, libro III, capítulo 7. Este Fulgencio ha sido identificado con San Fulgencio, el famoso obispo de Ruspe, pero la identificación es dudosa.

nus, es en sí mismo un indicador además de la etimología del nombre. La perfección de toda belleza humana sólo puede referirse al alma.

El argumento de Calderón se sitúa en Cnido (o Gnido) donde Venus era la diosa principal. El rey, Atamas, tiene tres hijas, de las que Psique es la más joven. Cuando llega a colocar su ofrenda ante al altar de Venus, el pueblo la aclama como más bella que la diosa. Afirman que su belleza consumada no puede ser obra de la Naturaleza, sino que sólo puede provenir del cielo. De esta manera se sugiere su significación. Psique es consiguientemente proclamada la nueva diosa del amor. La estatua del altar se mueve anunciando que la belleza le acarreará infelicidad a Psique, pues será poseída por un monstruo. Venus llama entonces a Cupido para que la vengue. Furioso ante el insulto proferido contra su madre, llega con la intención de matar a Psique, pero es incapaz de apuñalarla, porque Amor mismo es alcanzado por el rayo del amor.

La consecuencia de todo esto es que Psique se queda sin pretendientes y (en la versión de Apuleyo) el padre invoca al oráculo de Apolo que responde que la muchacha debe ser abandonada en la ladera de una montaña, ataviada para su matrimonio funéreo, y que su único descendiente será un monstruo. En la versión de Calderón es Venus la que predice que su marido será un monstruo. Otra innovación es que el padre, a raíz de la profecía, le ruega a Júpiter (y no a Apolo) que revoque el augurio. Júpiter anuncia que la muchacha debe expiar el ultraje efectuado en la persona de Venus. Atamas ha de llevarla al monte Oeta, donde la ofrecerá en sacrificio. La versión de Calderón continúa así: el barco que los conduce es barrido contra una isla por una tormenta, y Atamas sacrifica a Psique abandonándola allí. La aterrorizada muchacha es conducida por unos salvajes a una caverna.

En Apuleyo no hay ningún decreto de Júpiter ni exigencia alguna de expiación; no existen ni las cavernas ni los salvajes; al contrario, es Céfiro el que la transporta en volandas hasta un prado, en el que encuentra el palacio de Cupido. Los salvajes de Calderón son seguidores de la representación tradicional que recibía la lujuria en la literatura, pero con la convención dramática del aligeramiento cómico, que Calderón nunca abandona por completo, se nos presentan en este caso con toques burlescos. Ello se debe a que Psique va a ser conducida no ante el marido pre-

visto por Venus, sino a la unión con Cupido, en la que no habrá salvajismos. La profecía de la desgracia de Psique y su encarcelamiento en la montaña se vincula, como veremos más adelante, a una línea argumental constante en muchas de las obras de Calderón, la cual constituye el tema más característico de su pensamiento. De momento debería señalarse que la profecía y el castigo indican, en el plano conceptual de mito y símbolo, que la belleza humana habrá de ser dominada por la lujuria del cuerpo.

Apuleyo continúa con el famoso episodio en el que Psique conoce a Cupido sólo en la oscuridad, y le es prohibido contemplarle el rostro nunca. Las hermanas de Psique, tras encontrarla, la persuaden para que encienda una lámpara de noche de modo que se asegure de que su amante no es un monstruo. Cupido censura a Psique por su infidelidad y desaparece junto con el palacio. Es aquí donde entra la expiación a formar parte de la fábula original. Para poder unirse con Cupido de nuevo, Psique habrá de someterse a una serie de pruebas, al final de las cuales lo encuentra. Cupido le pide entonces a Júpiter, su padre, que sancione la boda con Psique. Le cae entonces una reprimenda por causar tantos problemas en la tierra promoviendo la impureza y el adulterio, que son ultrajes a la divinidad de Júpiter, y el dios afirma que Cupido precisa casarse para domesticar su turbulento carácter. El matrimonio recibe así la sanción y Júpiter proclama que el vínculo no habrá de romperse jamás. Psique es entonces elevada al orden de los inmortales. Apuleyo hace que Júpiter regañe juguetonamente a Cupido por ser un chico travieso. El buen humor de la reprimenda confiere un tono ligero a la bendición del matrimonio por Júpiter. La fábula presentaba ostensiblemente el amor de Cupido por Psique como incompatible con la autoridad divina, pero no fue nunca un conflicto serio, a pesar de las pruebas a que es sometida Psique. Queda claro que la autoridad sancionará finalmente la unión del alma humana con el Amor; todo lo que se acaba exigiendo es que el amor humano se discipline y regule dentro de la institución social del matrimonio. Ésta es la manera en que la fábula reconcilia las facetas erótica y espiritual de la naturaleza humana.

Calderón altera y acorta el final. Cuando el palacio desaparece, Psique se encuentra de repente en la costa junto a su padre y sus hermanas. Les explica lo sucedido y amenaza con suicidarse, puesto que no puede vivir sin su amante. Cupido aparece para

anunciar que Venus ha sido aplacada por la tribulación de Psique y la ha perdonado. Se convertirá ahora en una diosa inmortal del amor que vivirá para siempre con el dios del amor. El lector puede pensar que el abrupto final es casi un sinsentido. Pero cabe detectar su significado si retrocedemos a la dramatización del episodio fundamental de la fábula y examinamos las innovaciones que Calderón introduce en la historia.

El significado más profundo de la comedia procede de cuatro innovaciones, que son las siguientes: Psique espera la llegada de Cupido en la oscuridad. Cuando oye un ruido, pregunta, ¿quién es?, ¿es mi amor? Él contesta que es el amor de todos los seres humanos, porque al poseerla posee todo el abismo del amor. Cabe entender esto en el sentido de que la belleza, en su perfección, debe inspirar la totalidad del amor, sin dejar ninguna faceta libre para cualquier otra cosa. Psique le pregunta entonces que cómo puede ser el amor de todos los hombres cuando al llevar un arco y sus flechas debe ser inmune al amor. Él contesta que es posible, que al disparar una flecha, golpee en una piedra y rebote y lo penetre. En Apuleyo la herida de Cupido por su propia flecha es accidental. Calderón debe ofrecer una explicación al enamoramiento de Cupido porque el título que ha elegido para su comedia hace hincapié en ello. La explicación que nos propone no es tan sin propósito como puede parecer. La Naturaleza no es pasiva, puede guiar la flecha hacia su blanco apropiado. Ni amor se libra de amor porque lo bello de su propia naturaleza debe ser amable, incluso para su creador. El hombre, al amar lo espiritual, responde a la llamada del espíritu.

Hay otra innovación que surge tras prohibir Cupido a Psique que le vea jamás el rostro, bajo la amenaza de perderlo a él y a su propia felicidad. Se trata claramente de una asociación indirecta (al igual que en Fulgencio) con el Jardín del Edén, que perdieron Adán y Eva cuando desobedecieron la orden que tenían. Psique perderá su paraíso por su desobediencia, al ser tentada por sus envidiosas hermanas. Existe aún otra asociación de ideas con la tentación del diablo a Eva cuando le promete que ella y Adán serán como Dios al distinguir el bien del mal. Los Padres de la Iglesia y los Escolásticos enseñaban que la curiosidad, o el deseo de sondear las profundidades de toda la experiencia, era pecaminosa.

La siguiente innovación capacita a Calderón para expresar la

prohibición de Cupido de modo mucho más específico que Apuleyo. Cuando Cupido le niega una luz, le dice que le hará el amor por el sentido del oído y no por el de la vista. La distinción entre oído y vista es fundamental en la filosofía amorosa de Calderón. Lo que subyace a la prohibición es obvio. A ella le debe bastar lo que Cupido le cuenta de sí mismo; su amor será entonces inocente. La sensualidad contaminaría su amor si ella contemplase su belleza y lo deseara por ella. El Paraíso Terrenal desapareció cuando la humanidad perdió la inocencia. El amor es irresistible, pero si ha de aproximarse a la perfección debe penetrar en las mentes de los hombres a través del oído. En todas las épocas han oído hablar del amor perfecto a los teólogos, filósofos y poetas; para permanecer en el reino de lo espiritual, los hombres deben siempre escuchar esas voces. La belleza del cuerpo, por sí misma, no podrá penetrar en la mente humana, más bien les impedirá a los hombres escuchar.

Anular la presencia de Júpiter en la reconciliación final es la última innovación que efectúa Calderón. Ha convertido la acción no en un conflicto entre Cupido y Júpiter, sino entre Venus y Psique. Venus era la diosa de la belleza hasta la llegada de Psique (o hasta la creación del alma humana), que le hizo perder su condición de tal. El conflicto no se plantea así entre Dios y la naturaleza humana, sino dentro de la propia naturaleza humana. Los hombres deben esforzarse en amar de modo que, contra los bajos impulsos del cuerpo, tengan éxito en recrear hasta cierto punto la inocencia primigenia de la humanidad. Los conceptos implícitos en la reelaboración que efectúa Calderón de la fábula hacen que sea impropio, en sentido estricto, hablar de cuerpo y alma, pues no hay ningún personaje que sugiera ser el cuerpo como tal. En sus *Autos sacramentales* teológicos le resulta difícil, de hecho imposible, conferirle una forma dramática a la doctrina cristiana (hasta donde ésta había sido desarrollada) de la unidad de cuerpo y alma. Lo que tenemos en su comedia sobre Psique no es el dualismo platónico del alma enterrada en el cuerpo, sino dos diferentes clases de belleza que coexisten en la humanidad. Ello resulta más fácil gracias a los personajes mitológicos de Venus y Psique, junto con Cupido, como personificaciones del amor, desgarrado ante los atractivos distintos de ambas. Hacer que la belleza sea la fuerza impulsora de un amor que conduce al espíritu es, por supuesto, platónico, y en tanto que Venus está en gue-

rra con Psique ella también encaja en el marco platónico global. Se trata, sin embargo, del platonismo modificado de la época calderoniana, que permite al cuerpo, bajo el control del espíritu, jugar un digno papel en el amor humano. La modificación ulterior del desengaño tiene lugar en la caída de Psique en la «curiosidad» y en la desaparición de Cupido y del palacio. Esta amenaza acechará tras toda formulación del ideal²⁶.

La postura global de Calderón encaja así en el pensamiento platónico cristianizado de su época, y en cuanto tal se había alejado de la postura teológica medieval por la que el amor carnal era esencialmente pecaminoso, siendo sólo tolerado, en el mejor de los casos, en el matrimonio. Calderón, que en sus *autos sacramentales* se mostró como un teólogo católico que usara el teatro alegórico en calidad de instrumento de su pensamiento y enseñanza, contribuyó así en sus comedias de tema profano al desarrollo del corcepto del amor ideal del modo que fue elaborado en la literatura de la cual era heredero. En él se trata de un ideal teórico en precario equilibrio entre el cuerpo y el alma, pero, a pesar de todo, afirmado como ideal. En el contexto de su propio teatro, ello supone un sorprendente desarrollo frente a sus primeras obras.

²⁶ En lo que yo sé la interpretación que sugiero no ha sido dada anteriormente. Ter Horst califica a la obra de «maravillosamente erótica» (pág. 5) pero no entra en el grupo de las que él analiza. La percepción de O'Connor es que «Calderón nos muestra que el amor conduce al perdón y restaura la armonía en los asuntos humanos, armonía rota por las tendencias hostiles de nuestra naturaleza y de nuestro mundo. Dentro de esta concepción de la vida, Calderón afirma que el amor y el perdón deben trabajar hombro con hombro, pues sólo el amor nos ofrece una solución a la miriada de problemas que nos crea nuestra débil naturaleza» (pág. 132). Todo esto sólo sería aplicable si Cupido y Psique se considerasen personajes «humanos». En el plano simbólico cabe defender que el tema es más significativo. El método seguido por Neumeister (que comenta ampliamente la obra en su cuarto capítulo) no es el de la crítica literaria en su sentido tradicional, sino el estructuralista con un matiz sociológico. No está interesado en la «trama» ni en el «significado» que se pueda extraer, sino en la función que podían cumplir las comedias mitológicas en la vida de la corte. Un método de esa clase constituye más una aportación a la historia social de España que a la historia y valoración de su literatura.

Violencia y encarcelamiento

Entre las obras de la primera época de Calderón hay temáticas de carácter tradicional con conflictos entre el amor y la honra, y entre el amor y el deber, que aceptan como dado de antemano un imperativo ético por el cual el individuo debe encajar en una normativa social racional. Hay, sin embargo, unas cuantas obras muy diferentes, cuya temática incluye un fuerte componente de violencia muy alejado de cualquier mundo ideal. Se caracterizan por un antagonismo rebelde de los hijos varones, y en un caso de una hija, para con sus padres que a los ojos de los primeros se muestran como tiranos que coartan su libertad por completo. Un aspecto significativo de este tema es que el hijo rebelde es o bien ilegítimo y expósito, sin que ni él ni su padre tengan conocimiento de la relación que los une, o bien su padre lo repudia prácticamente desde que nace para ser criado en reclusión y sin tener noción alguna de su parentesco.

La primera de estas comedias (aproximadamente de 1630) es *La devoción de la Cruz*, que presenta un elemento argumental importante y que no fue repetido posteriormente, el de la hija rebelde ingresada por su padre, a pesar de su fuerte resistencia, en un convento, para así evitar su unión con un pretendiente muy inferior socialmente, el cual, sin que ninguno de los tres lo sepa, es hermano de ella. Este último elemento muestra de este modo que la pasión de los dos jóvenes amantes es, o sería si se lleva hasta su culminación, incestuosa. En *La devoción de la Cruz* el hijo que se rebela contra la autoridad paterna muere de forma violenta como un criminal, pero no antes de arrepentirse y no antes de que su padre, que le ha estado dando caza, llegue a darse cuenta, con gran arrepentimiento, de que se trata de su hijo.

La segunda comedia (aproximadamente de 1632) es *Las tres justicias en una*. En este caso, el hijo es ilegítimo (un nuevo e importante elemento argumental) pero ha sido criado en el seno de una pareja sin amor, y sólo su «madre» conoce el engaño. El «padre» es un autoritario duro y frío, que no muestra ningún afecto ni hacia su esposa ni hacia su «hijo». El niño crece salvaje, muestra un comportamiento criminal y ostenta una insolencia contra su padre que hace pública. Finalmente es sentenciado a

muerte por bandidaje, y el hombre que tiene que sentenciarlo es su verdadero padre, que había esperado evitar conocerlo. Un elemento subsidario, que no se desarrolla, es que el joven se había enamorado de una muchacha que, sin saberlo ninguno de los dos, era su hermanastra. Se trata, pues, de un argumento más complejo en el que las relaciones familiares son más confusas.

Estas comedias desarrollan una de las preocupaciones constantes de Calderón; esto es, el hecho de que en la vida no cabe cargar con toda la culpa por hacer un mal a la persona que lo realiza. Otros muchos habrán contribuido a conformar su personalidad y a colocarlo en situaciones que lo presionen e inclinen al mal comportamiento. Lo que distorsiona el carácter y el comportamiento de un joven es, considerando globalmente la dramaturgia de Calderón, casi siempre el resultado de la mala conducta de otra persona. En última instancia resulta imposible adjudicar toda la responsabilidad de un mal social o individual a una sola persona; ningún individuo es totalmente culpable ni está enteramente libre de culpa ante cualquiera de las desgracias y calamidades de la vida humana. A esto se le ha llamado el concepto de la «responsabilidad difusa» y se ha considerado la clave del sentimiento trágico de la vida de Calderón²⁷.

La tercera comedia que ejemplifica el antagonismo y el conflicto entre padre e hijo es la más famosa de las obras de Calderón, *La vida es sueño*, que data de 1635. Se presentan dos elementos nuevos; el primero, que se efectúa un horóscopo cuando el niño nace, y que se logra hacerlo plausible históricamente por el hecho de que los personajes sean un rey y un príncipe. El horóscopo predice que el niño llegará a ser un joven anárquico que lanzará al reino a la guerra civil, encabezará un ejército contra su padre y le hará arrodillarse ante él en señal de humillación. El segundo elemento consiste en que, para evitar el desastre del reino y el suyo propio, el rey ordena que el niño sea encarcelado en una remota torre situada en la ladera de una montaña. Al meditar en su decisión de privarle de libertad, el rey acaba por preguntarse si no se habrá apresurado demasiado y decide admitirle un narcótico a su hijo, ya un joven, para traerlo a palacio. Podrá entonces demostrar si sucumbirá a su predestinación, o si

²⁷ Véase A. A. Parker, «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *BHS*, 39, 1962, págs. 222-37.

la superará mediante el ejercicio del libre albedrío. Cuando el joven despierta, entre el esplendor de la realeza, se le comunica su identidad y cómo debe desmentir al horóscopo mediante su buena conducta, porque si no será enviado a prisión de nuevo. Su reacción ante la nueva situación consiste en mostrar violentamente su poder afirmando su propia voluntad y atacando a su padre enfurecido ante la injusticia de la que ha sido objeto. Lo drogan de nuevo y, al despertarse en su prisión, sólo podrá concluir que su experiencia de majestad y poder tiene que haber sido un sueño por fuerza.

El pueblo, sin embargo, tras haberse enterado de la existencia de un heredero legítimo del trono, se niega a aceptar a cualquier otro y va a liberarle, pidiéndole que dirija la insurrección contra su padre. Ello le demuestra al príncipe que su experiencia no ha sido un sueño. Accede a plantear batalla aunque teme un nuevo desengaño. Antes de que comience la batalla el príncipe razona consigo mismo hasta reconocer que debe actuar responsablemente por el bien de los demás. Derrota al rey y lo tiene a su merced, arrodillado a sus pies: el horóscopo se cumple así al pie de la letra. El rey supone que lo matará; pero este desenlace natural no forma parte de la profecía; por el contrario, el hijo victorioso e injustamente tratado reprende públicamente a su padre diciéndole que, al privarlo de su libertad para contrarrestar a la profecía, había creado las condiciones necesarias para que su cumplimiento se hiciera inevitable. El padre es perdonado y ambos se reconcilian.

Aunque estas obras no presentan una relación directa con la filosofía del amor, su componente argumental de un encarcelamiento que intenta sin éxito prevenir una violencia profetizada, junto con la naturaleza misma de la violencia, son factores fundamentales de la formulación dramática y poética con que Calderón expresa su filosofía del amor. La violencia, al forzar la distorsión de una trama casi increíble de peleas y relaciones familiares, que incluyen el incesto y la aparición de hijos ilegítimos, da lugar a unos argumentos extraordinarios que un joven difícilmente podría haber inventado sin una base en su experiencia personal. La repetición de este tipo de temática durante los diez primeros años de su carrera dramática nos hace pensar en un problema obsesivo, y la repetición, hasta el fin de sus días, de los temas de la profecía, la violencia y el encarcelamiento de un ado-

lescente, sugiere en su conjunto algo de profunda significación en la vida y pensamiento del poeta.

Ha sido posible, con considerable verosimilitud, reconstruir un acontecimiento traumático en la familia de Calderón. La reconstrucción se basa en documentos que pueden arrojar luz sobre los argumentos de las obras tempranas y sobre las notables coincidencias que surgen entre las obras y hechos biográficos²⁸. Calderón nació en el 1600 y su padre, don Diego, murió en 1615; un hijo mayor (Diego) y una hija (Dorotea) estuvieron involucrados en el episodio. Don Diego tenía un hijo ilegítimo, Francisco, que vivía con ellos en calidad de criado sin que ni él ni los otros niños supieran de su parentesco. Diego y Dorotea nacieron respectivamente en 1596 y 1598. En 1611 tuvo lugar un incidente entre el joven Diego, Dorotea y Francisco, incidente que tuvo devastadoras consecuencias. Diego, que tenía dieciséis años, fue enviado a Méjico al cuidado de un pariente; Francisco fue arrojado de la casa y desapareció sin dejar dirección; Dorotea fue encerrada en un convento. Sólo tenía trece años, edad demasiado temprana para una admisión normal; no profesó como novicia hasta la edad de dieciséis, la edad canónica para el consentimiento. Su marcha fue rodeada de un gran secreto. El convento no se encontraba en Madrid, donde la familia vivía, sino en Toledo; quien la llevó allí no fue su padre, sino sus padrinos. Todo ello apunta a algo extremadamente grave.

En *La devoción de la Cruz* el hijo ilegítimo y la hija se enamoran; la hija es obligada a enclaustrarse en un convento, pero su amante entra en él trepando por una ventana con intención, frustrada, de seducirla. En las obras posteriores de este mismo tipo, que pasaré a comentar seguidamente, las jóvenes son enclaustradas a causa de profecías que anuncian que serán origen de violencias y estragos. En *Eco y Narciso*, por ejemplo, una joven se aparta de la sociedad y se enclaustra porque la han violado. Igualmente, en otras obras el «prisionero» es el producto de una violación. La amenaza de incesto en las primeras obras y los re-

²⁸ La base de esta reconstrucción, con todos los pasos del argumento, ha sido expuesta en «Segismundo's Tower: A Calderonian Myth», de A. A. Parker, en *BHS*, 49, 1982, págs. 247-56. Un artículo anterior había desarrollado el tema del antagonismo entre hijos y padres a lo largo de la carrera dramática de Calderón, *FMLS*, 2, 1966, págs. 99-113.

sultados de la violación en las posteriores aparecen en cantidad suficiente como para indicar una obsesión profundamente enraizada en el dramaturgo. Se nos señala así un tipo de conducta sexual irregular de Francisco con Dorotea, con el conocimiento o la complicidad de Diego; que se tratara de una tentativa de violación nos viene sugerido en la violencia del padre horrorizado que fue el único que se sabía ante un incesto.

Diego había vuelto de Méjico antes de la muerte del padre, pero Dorotea fue una monja de clausura hasta el fin de sus días. El testamento de Don Diego, escrito poco antes de morir en 1615, hizo pública la existencia de su hijo ilegítimo, Francisco, al que afirmaba haber desheredado y expulsado del hogar a causa de su conducta violenta; ahora lo reconoce como hijo y deja hechas previsiones sobre su herencia en caso de que reapareciese. Pedro, el dramaturgo, tenía once años cuando tuvo lugar este hecho. La conmoción emocional y psicológica debió de ser intensa.

A medida que Calderón llegaba a la madurez, el recuerdo de esta conmoción debió de crearle múltiples problemas morales y sociales, problemas que aparentemente pasó a explotar en sus obras. El problema concreto del severo castigo de Francisco dio lugar al planteamiento global de la culpa en el hombre junto al problema de la justicia o clemencia de los castigos. ¿Fue Francisco el responsable único de lo sucedido, o debía su padre compartir la culpa? En el primero de los supuestos se le castigaría por incesto, pero él no sabía que Dorotea fuese su hermana. El incesto, si de incesto se trató, se hubiera evitado si el padre hubiese reconocido como hijo a su descendiente ilegítimo. Esto, a lo largo de los años, condujo al dramaturgo a elaborar argumentos en los que la culpabilidad compartida y la responsabilidad difusa son elementos estructurales. Comprendió que no podía haber realmente, en la sociedad, un planteamiento que presentara a un único malhechor; todos, a través de la influencia que ejercen en los demás y de las ramificaciones que entrelazan todos sus actos, comparten la culpa de todos por los males morales que acompañan a la vida humana. Todos los hombres nacen bajo la amenaza de la violencia. La historia no nos ha enseñado modo alguno de evitarlo. Por consiguiente, Calderón hace de los horóscopos y las profecías símbolos de la propensión humana al mal y a la violencia. Todos los hombres nacen, por decirlo así, bajo el horóscopo de la violencia, y quedan aprisionados en ella hasta

que pueden despertar, cuando comienzan a ser adultos, como hacedores de sus propios destinos²⁹.

Los horóscopos y la prisión aparecen así en *La vida es sueño* en calidad de poderosos símbolos para la obra y pensamientos futuros de Calderón. La violencia sexual, expresada muy intensamente en la violación, constituye el cimiento de su filosofía del amor. Al príncipe le desborda la belleza de la primera mujer que ha visto jamás y, puesto que ahora detenta un gran poder y presupone la obediencia de todos, intenta violarla. Es una tentativa frustrada; pero, seguida del ataque a su padre, el intento de violación provoca que lo droguen y lo encierren en prisión de nuevo. Dada su desilusión, sus razonamientos sobre el «sueño» interrumpido conducen a la primera sospecha de que la libertad exige control personal y responsabilidad moral.

La hija del aire. El símbolo de la prisión se consolidó gracias a la existencia en la mitología clásica de varios mitos en los que la prisión fracasa a la hora de obstaculizar el cumplimiento de un oráculo. Un ejemplo típico es el de Danae. Un oráculo le anuncia al padre que ella dará a luz a un hijo que lo matará. Para evitar su maternidad la encierra en una torre. Pero Júpiter se enamora de ella y penetra en su prisión en forma de lluvia de oro. Da a luz a Perseo, que finalmente se convertirá efectivamente en el instrumento de la muerte de su padre. Los mitos como éste conferían validez y universalidad a la situación y permitían a Calderón usarla sin abusar de la credulidad de su público, hasta el

²⁹ Ha habido una gran incompreensión de la postura de Calderón en lo que respecta al concepto de Destino. En general se ha pensado que era un campeón indiscutible de la capacidad de los hombres para, mediante un libre albedrío exento de trabas, ser los únicos constructores de su propio destino. Calderón cree en el libre albedrío, pero también en la predestinación (o sea, en el conocimiento divino previo a los acontecimientos); ambas eran doctrinas que sostenía la Iglesia católica. El problema que suscitaban era la imposibilidad de formular definiciones que salvaguardaran a una doctrina frente a la otra. De entre las muchas profecías del teatro de Calderón no hay ni una sola que no se cumpla. La libertad consiste en el reconocimiento por parte del hombre de a dónde le pueden conducir su temperamento y sus acciones, y en cooperar en última instancia con el destino en lugar de combatirlo, dicho de otro modo, en aceptar la voluntad divina. Así, Segismundo, el príncipe de *La vida es sueño*, tras haber cumplido su horóscopo, rechaza la venganza que buscaba contra su padre y le perdona. Su destino es el de ser vehículo de la justicia, y no de la injusticia.

punto de imponerla en fábulas e historias en las que sencillamente no estaba presente. Y así lo hizo, por ejemplo, en la leyenda de Semiramis, la reina guerrera de Asiria, que desarrolló en dos partes de *La hija del aire* (anterior a 1650).

Semiramis es una mujer que causa destrucción y estragos, que le usurpa el trono a su hijo, al cual encarcela, después de que surgiesen rumores de que había asesinado al rey. La usurpación conduce a la guerra; ella dirige su propio ejército y la matan. La primera parte de la obra nos ofreció las razones por las que causaba estragos: una belleza excepcional que abrumaba a los hombres. Era hija de la violación de una sacerdotisa de Diana a la que profanó un devoto de Venus. Por encima del conflicto humano hay una lucha entre Diana y Venus (o sea, entre la castidad y la sensualidad). Se profetiza que será causa de violencia y guerras, y que ella misma será víctima de una muerte violenta. Por ello la recluyen en una caverna de una montaña remota para anular su capacidad destructiva y su propia muerte. Cuando el canciller del rey la encuentra accidentalmente, su belleza lo rinde de tal modo que la libera, sin que la amenaza de la profecía lo conmueva. Ella también se enfrenta al oráculo en la confianza de que podrá desmentirlo. Él intenta mantenerla aislada del resto de los hombres. Sin embargo, el rey la conoce accidentalmente. A él también lo rinde su belleza, y la ambición despierta en ella cuando comprende el poder que puede tener sobre él; no muestra entonces escrúpulo alguno en traicionar al hombre que la había rescatado. El deseo apasionado acaba en feroz rivalidad entre el rey y el canciller, que antes eran amigos devotos y leales. El rey le exige a Semiramis y, cuando el canciller se resiste, hace que le saquen los ojos. Este acto de violencia es el primero de una serie de traiciones y crueldades que acaban con la muerte de la reina. La profecía se ha cumplido y mientras agoniza Semiramis gritará que Diana ha vencido. Todo proviene de su belleza, y ésta sólo ha conducido a la destrucción y el caos. Ella misma ha sido cómplice de la degradación de la belleza a través de su propia ambición egoísta.

En este marco de fines ambiciosos y actos de violencia, la belleza no es ni cortés ni platónica. Y no podría serlo de ninguna manera, pues el hechizo de la belleza de Semiramis es fruto de una violación sacrílega. De este modo la profecía encuentra un aliado, en el pensamiento de Calderón, en la doctrina del pecado

original que, según los cristianos, es el «horóscopo» bajo el que nacen hombres y mujeres. Sin embargo, la asociación no será nunca explícita. No introduce ningún concepto sobrenatural o dogmático en estas obras; lo que hace es desarrollar los temas del amor y la belleza circunscribiéndose exclusivamente al orden natural. La historiografía no precisa de la ayuda de la fe cristiana para decirnos que los seres humanos no nacen, ni alcanzan la madurez, en un estado de inocencia natural. Al amor humano lo amenaza la degradación porque el sexo engendra violencia. La mente y el corazón de Calderón fueron probablemente afectados en este sentido por la experiencia que jamás pudo desterrar de su recuerdo; está documentado que solía ir al convento a visitar a su hermana Dorotea.

Eco y Narciso. Aquí sólo podemos seleccionar unas pocas comedias mitológicas para ilustrar la filosofía del amor que se desarrolló a partir de la continua reflexión en torno a la culpa familiar. La fábula de Eco y Narciso dio lugar a una hermosa obra, *Eco y Narciso*, que se representó en la Corte el 12 julio de 1661. La historia nos es relatada por Ovidio en *Las metamorfosis* (Libro 3) y los cambios que Calderón introdujo en la historia son de escasa importancia a excepción de uno. En Ovidio, Liriope es violada bajo el agua por un dios del río; en Calderón ella cuenta cómo es cortejada insistentemente por un hijo del Viento; a causa de sus constantes rechazos el Viento los lleva a los dos en volandas hasta una caverna en la ladera de una montaña donde vive Tiresias, el vidente. Allí es violada y abandonada y da a luz a Narciso. La prisión tiene así dos habitantes, una madre, víctima de una violación, y un niño que entrará en la adolescencia bajo la amenaza de una profecía. Liriope, en su desgracia, no puede volver con su padre. La agobian el sentimiento de culpa y vergüenza, así como el destino condenatorio al que habrá de enfrentarse su hijo como resultado de su degradación; al muchacho, a medida que entra en la pubertad³⁰, le agobian la carga autoritaria, la ignorancia de la vida en que es mantenido por ella y los grilletes que impone a sus movimientos. En Ovidio la profecía de Tiresias adopta la forma siguiente: preguntado si el niño

³⁰ En Ovidio tiene dieciséis años cuando se encuentra con Eco; Calderón hace que tenga entre once y doce años.

llegará a una edad adulta, Tiresias responde «si nunca se conoce a sí mismo». En Calderón, Tiresias le dice a Liriope que el muchacho deberá protegerse de un rostro y una voz hermosos, cada uno de los cuales procurará su destrucción a través del amor y el odio.

El escenario es la Arcadia. Liriope, una pastora y no una ninfa. La obra comienza con los pastores celebrando en canciones y aclamaciones el cumpleaños de Eco. Todos los jóvenes la adoran por su belleza, pero no está comprometida con ninguno. La única voz silenciosa en la alegría festiva es la de Sileno, que explica que ese mismo día se cumplen doce años desde que Liriope, su hija, desapareció para nunca más saberse nada de ella. Las canciones del valle ascienden lentamente por la montaña y Narciso, que nunca ha oído música, comienza a descender para escucharla mejor. Liriope le reprende por violar el límite que le ha impuesto. La fascinación del extraño sonido lo ha hecho rebelde y exige la libertad de que gozan las demás criaturas. Había observado cómo un águila alimentaba a sus polluelos en el nido hasta que estuvieron plenamente desarrollados, momento en que los expulsó a empujones para que volaran en libertad. También había contemplado a una leona amamantando a sus cachorros hasta que también ellos estuvieron capacitados para ser expulsados de la madriguera y cuidarse a sí mismos. ¿Por qué no se le permite a él una libertad similar? Liriope dice que le responderá más tarde; en ese momento debe cazar algo para su próxima comida. Es capturada por uno de los pastores y cuando la Mujer Salvaje, cubierta de pieles, narra su historia, Sileno la aclama como hija. Juntos ascienden por la montaña en busca de Narciso.

Cuando capturaron a Liriope, ésta le gritó a Narciso que la obligaban a abandonarlo. El oyó sus gritos y comprendió que le había llegado la hora de caminar por su propio pie. Mientras ella y el pastor ascienden, Narciso, con temores e inquietudes, comienza su descenso, aventurándose en lo desconocido. Se nos presenta así la pubertad como huida de la cautividad y liberación de la servidumbre a un progenitor. Era algo presagiado ya por la respuesta que dio a su primera experiencia sensual, la de la música a través de la voz humana. A medida que desciende a la llanura su primera necesidad consiste en saciar su sed y escucha el sonido del agua corriendo en el arroyo. He aquí uno de los matices sutiles de Calderón. La primera gratificación de los sentidos

se da en la comida y en la bebida; a ello le sigue otra gratificación de un plano superior, la de las emociones. Mientras Narciso escucha el salpicar del agua, oye la música de la canción humana. Impulsado a continuar su descenso por la música, olvida su sed física.

Los pastores se han dividido en grupos que cantan canciones distintas alternativamente. En Ovidio, Narciso queda fascinado por el habla a retazos de Eco y la sigue de oído pero no podrá encontrarla nunca, porque no es sino el eco de la Naturaleza. Calderón desarrolla esta fascinación por los ecos hasta convertirla en respuesta al hechizo de la música. La música es el arte más espiritual y por ello el más próximo a la llamada del amor. Narciso avanza hacia cada canción al oírla pero siempre aparece otra en una dirección distinta que la sustituye. Se encuentra confuso porque las emociones necesitan una dirección. Una de las canciones va haciéndose cada vez más fuerte hasta que aparece Eco, y Narciso se une al canto, formando un dúo. Ambos son desbordados por la belleza del otro. La llegada de una mujer específica ofrece a sus instintos y emociones la dirección que precisaban, pero lo han criado con tal introversión que está tan confuso ante ella como ante el mundo.

Una vez instalado en su sociedad, que domina la hermosa Eco, comienza a sentir los estragos sociales que puede causar el amor. Tiene lugar la reunificación con su madre, pero el vínculo ya no es el mismo. Ella le informa de la profecía que predice su perdición, advirtiéndole que puesto que ya no puede protegerlo de ver y oír le toca cuidarse a sí mismo. Tras la advertencia su timidez ante Eco se convierte en miedo. Se hace tan pasivo que ella se ve forzada a declararle abiertamente su amor y se enfurece por el resultado negativo. Las pasiones de los pastores, encendidas por Eco, se convierten ahora en celos hacia Narciso y en furia por el desprecio de que la ha hecho objeto. Atacan a Narciso y lo hubieran apuñalado de no ser por la llegada de su madre acompañada de otras personas. Su primera experiencia independiente en la vida lo arroja así a un mundo de violencia en el que ve el odio inseparable del amor, como si de anverso y reverso se tratara. Ninguno de los pastores le explica lo sucedido a Sileno, afirmando que es Narciso el que debe hacerlo, pero éste no entiende lo ocurrido. Liriope está aterrorizada ante lo que puede muy bien ser el principio del cumplimiento de la profecía.

Ahora que sabe que el origen probable de la calamidad se halla en la belleza de Eco podrá contrarrestarla por medio de las artes que Tiresias le había enseñado.

Así pues, una muchacha hermosa invita al amor y un bello joven no responde. La explicación de Ovidio fue que: «Creció el hijo de Liriope con tales gracias de efebo, que mujeres y hombres le perseguían encalenturados por gozarle. Inútilmente. A hombres y mujeres desdeñaba con una decisión sorprendente»³¹. Este orgullo como causa de frigidez es hoy menos comprensible que la timidez que Calderón tanto se esforzara en acentuar por medio de la violación, la profecía y el encarcelamiento. Alejándose aún más de Ovidio pasa a desarrollar su oposición característica entre la vista y el oído. La introduce con una sutil pincelada. Narciso está cazando en la hora de mayor calor y va a un arroyo a saciar su sed. Al acercarse al arroyo recuerda cómo fue distraído por el canto de unas voces en su primera experiencia de libertad. Se pregunta si esta vez será capaz de ver a la ninfa que habita en el arroyo. Al inclinarse sobre la orilla ve en el agua un rostro muy bello y lo cree el de la ninfa. Se enamora al instante de su propia imagen, y sin saber nada de los reflejos, corteja a la ninfa y ella no le responde. Ve, pero no hay nada que oír. Eco, que vagaba por los alrededores, oye a Narciso y se acerca suavemente para ver a quién se dirige. Se inclina por encima del hombro de él y Narciso ve un segundo rostro en el agua, junto al anterior. Esta cara, sin embargo, está hablando, pero de modo muy extraño, pues Eco está bajo los efectos de una pócima administrada por Liriope y sólo puede repetir las últimas sílabas de cada frase del cortejo de Narciso a su ninfa. Las sílabas, al unir-las, tienen sentido, pero su significado no tiene relación alguna con ningún contexto.

El concepto es de gran sutileza en su conjunto. El amor es comunicación tanto con la vista como con el habla, pero el amor no puede tener una dirección si la comunicación por el habla carece de sentido. Los temores obsesivos de su madre han hecho a Narciso tener miedo ante un rostro que reúna belleza y habla. Sólo podrá dirigirse hacia el rostro bello que guarda silencio y, por lo tanto, no lo amenaza. Al darse cuenta de que es Eco, por

³¹ Ovidio, *Las metamorfosis*, traducido por Federico Carlos Sáinz de Robles, quinta edición, Madrid, 1982, págs. 60.

encima de su hombro, la que le habla, la obliga a alejarse. Puesto que su amor ha recibido el desprecio como respuesta, sucumbe a la desesperación y se disuelve en el aire; su amor ha sido desintegrado por el odio de Narciso. Narciso, al dar la espalda a un amor que se dirige a un objeto exterior y sordo a la voz del amor, sólo puede comunicarse consigo mismo, con un amor hacia su propia persona que proviene de una animadversión temerosa hacia las mujeres y hacia cualquier otra belleza que no sea la suya propia³². Eco demuestra la razón que asistía a los poetas al sostener que el amor no correspondido acarreaba la muerte y engendraba únicamente una respuesta negativa a la existencia, puesto que se aparta de toda la faceta espiritual de la naturaleza humana. El sexo es inseparable de la violencia. La pasión erótica engendra celos y odio. El sexo puede ser violento y criminal al buscar su propia satisfacción; «ver» engendra pasión cuando rechaza la cooperación del «oír»³³.

El monstruo de los jardines. Otra de las obras mitológicas de Calderón, *El monstruo de los jardines*, que es anterior a 1667, constituye un complemento temático a Eco y Narciso ya que su

³² El contraste entre el amor positivo de Eco y el negativo de Narciso es paralelo, en un plano más abstracto y sofisticado, con el existente entre las dos hermanas en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina.

³³ Son escasos los críticos que han escrito sobre esta obra. Se han centrado, con toda lógica, en la faceta psicológica, observando cómo la severidad con que la madre atemorizada cría a su hijo le provoca timidez. La mejor de las interpretaciones es la de O'Connor (págs. 121-31). Encontramos una excepción en Charles V. Aubrun, que sacó la primera edición asequible de la obra (segunda edición, París, 1963). En lugar de analizar la obra misma, se centra en la globalidad del trato que da Calderón a la mitología clásica dentro del contexto, más amplio, de su filosofía de la vida en general. Tiene una concepción bastante especial de Calderón como poeta dramático cuya mentalidad se formó en la concepción de un mundo confuso y agitado en el que los hombres sólo se podrían guiar por el conocimiento de las fuerzas espirituales que subyacen bajo el caos, y por la necesidad de salvarse. Nada de esto sería específico de la respuesta de Calderón a la fábula de Eco y Narciso. Efectúa además una sugerencia sorprendente por la que Calderón habría escrito la obra para los «paganos» de su tiempo (rey, ministros, cortesanos) con el fin de recordarles las verdades cristianas que estaban desatendiendo (xxvi). Resulta difícil compaginar su conclusión final con el texto: «N'y suffisant pas et rien n'y suffisant, oui, tout de même, si la quête de la Loi peut seule nous acheminer auprès de la fontaine où Narcisse, tragiquement, s'éprit de la Vérité insaisissable et ineffable, de l'âme cristalline de l'Univers» (xxviii).

asunto es la aceptación de la llamada del amor a pesar de todos los peligros con que amenaza³⁴. Calderón nos expone las leyendas concernientes a la infancia y juventud de Aquiles, según las cuales su madre, Tetis, habiendo sido advertida de que él moriría en el sitio de Troya, intentó evitarlo vistiéndolo de muchacha y

³⁴ La interpretación que hemos sugerido aquí es una variante de mi artículo «*El monstruo de los jardines* y el concepto calderoniano del destino», en *Hacia Calderón, Cuarto coloquio anglogermano, Wolfenbütel* 1975, Berlín, 1979, páginas 92-101. La situación erótica ambivalente de Aquiles y Deidamia es el tema de dos artículos de E. W. Hesse, «Calderón's *El monstruo de los jardines* and its sexual problems», en su ensayo *Essays on Spanish Letters of the Golden Age*, Potomac, 1981, y «Calderón's *El monstruo de los jardines*: Sex, Sexuality and Sexual Fulfilment», *RCEH*, 5, 1981, págs. 311-19. Ter Horst hace sólo una breve referencia a la obra (pág. 133). Neumeister, que la trata extensamente (páginas 137-200), da como cierto que fue representada en el Palacio Real en 1661 junto con *Eco y Narciso* en un «programa doble». Esto lo sugirió inicialmente Aubrun en la primera edición de su texto de *Eco y Narciso*. Observando la estructura repetitiva del argumento de ambas comedias creyó «probable» que hubiesen sido escenificadas sucesivamente. En la segunda edición (vii, n. 13) la hipótesis se convirtió en certidumbre sin mayores explicaciones. No existe ninguna prueba documental de que se representara *El monstruo de los jardines* en 1661. El primer registro de una representación que poseemos es el de una en Sevilla en 1667 (Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1924, pág. 332), afirmándose entonces que la obra era «nueva». Ello quería probablemente dar a entender que era nueva en Sevilla: la representación en provincias de las obras de Madrid solía efectuarse con unos pocos años de retraso. La estructura repetitiva de los argumentos será evidente a partir de la explicación que hemos dado de ambas obras, pero eso no implica necesariamente que fueran compuestas o representadas en el mismo año. La repetición de modelos dramáticos es algo relativamente frecuente en Calderón, y el interés fundamental se halla en las diferencias de significado que nos sugieren las modificaciones cada vez que se repite el modelo. Las comparaciones y los contrastes son también un rasgo notable de la técnica de Calderón, y la similitud estructural de ambas obras apunta a un contraste intencionado de los dos temas a pesar de la semejanza de sus modelos. El contraste puede de hecho quedar acentuado por la similitud, y es esto lo que los análisis anteriores han tratado de sacar a la luz. Las obras pueden haber tenido representaciones próximas en el tiempo, pero no tiene por qué haber sido así, porque son temáticamente independientes y diferenciadas, aunque sí constituyen una pareja temática en la que cada una existe como unidad con derecho propio. Aceptando de antemano una conexión intencionada y muy fuerte, Neumeister se embarca en un análisis estructural que no aporta, a mi entender, ninguna luz al significado, y, si bien consigue plantear algunas cuestiones de interés, su concepción no altera mi convicción de que ambas son independientes en cuanto construcciones dramáticas, y que cada una interpreta una fábula concreta siguiendo los términos de referencia concretos que ésta impone.

colocándolo entre las doncellas de la corte del rey Licomedes, donde dejará grávida a una de las hijas del rey, Deidamia. Calderón descarta el embarazo y altera todo lo que precede a la «monstruosidad» de un hombre vestido de mujer. Su aportación a la leyenda consiste en hacer de Aquiles, como de Narciso, uno de los «prisioneros» reclusos por sus madres para evitar la profecía del desastre.

La madre de Aquiles era Tetis, una diosa marina, que fue obligada tras mucho resistirse, a casarse con Peleo. La resistencia fue suficiente base para que Calderón la convirtiese en una virgen violada; lo que es más, hace que ella, al igual que la madre de Semiramis, mate a su violador. Cuando nace Aquiles, Calderón nos ofrece como predicción del horóscopo, elaborado por su madre, la amenaza de que tomará parte en la más feroz y sangrienta de las batallas. Su madre lo recluye hasta que él acaba rebelándose contra su tutela; el oráculo de Marte afirma entonces que Troya sólo será conquistada y destruida si Aquiles acompaña al ejército atacante y mata a Héctor. Ambas profecías son ambiguas, siendo amenazas más que destinos preestablecidos, pero bastan para aterrorizar a Tetis, y decide esconderlo de los jefes de la milicia griega, que han oído la profecía según la cual Troya caerá si Aquiles lucha a su lado. Por consiguiente viste a Aquiles de muchacha.

El segundo oráculo no afirma que Aquiles vaya a morir, ni tampoco que vaya a sobrevivir; la amenaza del desastre existe, pero juntamente con la promesa de gloria y éxito bélico. Este destino no lo es en su sentido habitual, se trata más bien de un llamamiento a una empresa positiva; consiste sin duda en la vocación vital de Aquiles. Un hombre puede procurar evitar su destino; puede también tratar de negar su vocación si ésta amenaza con peligros. En el transcurso de la obra ni uno solo de los personajes habla en ningún momento del cumplimiento del destino de Aquiles; sólo se le dice que debería *cumplir con su mismo natural*. Ello no plantea el dilema de Aquiles y el curso de los acontecimientos en la dualidad destino-libre albedrío, sino en la de lo «natural» y lo «contra natura». La palabra «monstruo» del título se refiere a algo que es contra natura. Los «prisioneros» de Calderón, sean varones o hembras, reciben invariablemente el calificativo de «monstruos» en el sentido de hombres y mujeres «salvajes». Liriope, la madre de Narciso, era un «monstruo», o ani-

mal salvaje que debía ser cazado, porque tras ser violada y abandonada, tuvo que marginarse de la sociedad civilizada. Tetis en ésta, la siguiente obra de Calderón, se halla en la misma situación.

El niño Aquiles, que crece en una marginación similar, recibe el nombre de «Monstruo de los bosques»; cuando lo meten en el jardín de Deidamia se convierte en el «Monstruo de los jardines». Se refiere en primer lugar a la violación de la Naturaleza que representa un hombre vestido de mujer, pero más especialmente significa la violación de su propia naturaleza a causa de la negativa de la madre a dejarle enfrentarse a su vocación, que consiste en ser el «Campeón de la Fama». Todos estos títulos se encuentran en la obra; representan las graduaciones por las que Aquiles realiza su destino cumpliendo con su propia naturaleza. El paso de «Monstruo de los bosques» a «Monstruo de los jardines» tiene lugar por su respuesta a la llamada del amor, el cual venía siendo considerado desde la época del amor cortés como, por supuesto, la fuerza civilizadora fundamental que podía transformar al salvaje humano. La transición de «Monstruo de los jardines» a «Campeón de la Fama» se lleva a efecto, sin embargo, con el abandono del amor. No era natural que Narciso ni Aquiles rechazaran el amor por timidez, el primero por miedo de las mujeres, el segundo por miedo de la guerra. En ambos casos son sus madres las que han sembrado el temor, asustadas ellas mismas a causa de la violencia de que habían sido objeto.

Aquiles no va contra la naturaleza al rechazar el amor porque ya es, en el jardín, el pretendiente aceptado de Deidamia; se enfrenta a la naturaleza por conferir la prioridad en la vida al amor a una mujer. La contradicción es sólo aparente, porque se usa «naturaleza» en dos sentidos; en el último caso Calderón hace hincapié en que va contra su *propia* naturaleza. El amor, como la literatura había mostrado más que claramente, puede, por supuesto, ser contrario a los deberes sociales, pero en esos casos eran las obligaciones lo que la literatura solía considerar «contra natura». El amor, como la literatura ha demostrado en multitud de ocasiones, puede enfrentarse también a los deberes morales; pero lo «natural» es la moralidad a menos que se defina con un rigor excesivo. Esto es lo que siempre habían enseñado los moralistas, pero la literatura del primer periodo que cubre el presente libro había presentado el amor a la mujer como pasión que todo lo absorbe y que, sin duda, arrolla con todo, una pasión que

no se podía ni se debía resistir; una infidelidad así sería peor que un enfrentamiento con la Naturaleza, sería una traición contra la vida misma. El celibato de los hombres y mujeres que situaban el servicio de Dios por encima de todo lo demás se justificaba como llamamiento divino o vocación, pero se trataba, junto con la obligación moral, de las únicas consideraciones que justificaban el rechazo del amor a una mujer. Calderón combina ahora, junto a los deberes sociales y morales, el nuevo concepto de fidelidad a la propia naturaleza, o a la propia vocación, lo cual es, sin duda, fidelidad a uno mismo en un sentido no egotista. La fidelidad a uno mismo en lugar de fidelidad a la dama es un concepto nuevo. Los amantes cortesés estaban dispuestos teóricamente a enfrentarse al sufrimiento y a la muerte en lugar de fallarles a sus destinos rechazando a sus damas. El héroe calderoniano debe preferir el sufrimiento y la muerte a la fidelidad a su dama.

El conflicto de Deidamia es el contrario. Al principio representa a la mujer que rechaza el amor porque odia a los hombres o, más bien, porque odia el sometimiento a los hombres que conlleva el amor. Sostiene que su odio y su negativa a enamorarse son *su* «natural condición». La época de Calderón no podía tomarse en serio ese feminismo porque constituía una clara rebelión contra la Naturaleza, lo que era una «monstruosidad» imposible. La vocación o el destino de Deidamia era el mismo que el de todas las mujeres: abrir su corazón al amor. Deidamia lo hace por primera vez cuando Aquiles está vestido de mujer, un paralelismo significativo con la Serafina de *El vergonzoso en palacio* de Tirso, la cual siente la primera punzada del amor al contemplarse en un retrato de ella misma vestida con una indumentaria masculina.

El rechazo que siente Deidamia contra el amor no es, como ella piensa al principio, una respuesta de su propia naturaleza. Se trata, por el contrario, de una rebelión contra la sociedad, la cual ha establecido reglas que rijan las relaciones entre ambos sexos; dichas reglas, como sabían incluso las mujeres de entonces, las discriminaban injustamente. La ruptura de Aquiles de una de esas reglas al vestirse de mujer anula la causa de la rebelión de Deidamia, y cuando Aquiles se revela como hombre ella admite que la llamada de la Naturaleza es ciertamente la misma que la de su propia naturaleza. Hay, sin embargo, barreras sociales de

mucho más peso para la realización del amor que ella siente. Está en primer lugar la oposición de su padre que le había elegido un marido; con ello se presenta el hecho de que no se trata de una hija cualquiera sino de una princesa con obligaciones para con el Estado. Su honor se halla por tanto comprometido en el más completo de los sentidos. Pero cuando Aquiles decide que debe aceptar el mando del ejército griego, ella le suplica apasionadamente que se quede, afirmando que lo arriesgará todo por él: padre, reino y honra.

El conflicto de Aquiles es similar: la llamada del amor a la que ha respondido constituye la única promesa de felicidad natural que le ofrece la vida; el resto es sacrificio, sufrimiento y muerte probable. Se trata de una promesa de gloria, ¿pero qué es la gloria frente a la felicidad? Los tambores y clarines, y la llamada a las armas al servicio de la ciudadanía y del bien común (simbolizados por el oráculo de Marte) conmueven todas las fibras de su ser con más intensidad que Deidamia, y tiene que sacrificar el amor a los mismos deberes que la propia Deidamia había elegido con el fin de demostrarse fiel al amor que ella no puede sacrificar. Separados violentamente en direcciones opuestas ambos amantes siguen, en realidad, sus propios destinos, obedientes a las llamadas de sus «vocaciones» respectivas, pero para cumplir sus destinos Deidamia debe sacrificar el amor; al hacerlo, sacrificará la honra y, finalmente, también la vida. Ambos deben renunciar a la felicidad, y este trágico destino es, para ambos, la llamada del amor, la promesa suprema de felicidad de este mundo para hombres y mujeres. El arrebató pasional de Deidamia revela la relación, anteriormente secreta, de los amantes, y ambos se ven enfrentados a la furia de su sociedad (Deidamia a la de su padre y a la del reino; Aquiles a la del ejército griego). Ambos están a punto de ser matados, pero la voz de la diosa Tetis acalla el tumulto que ordena a los griegos no destruir con la muerte de Aquiles la felicidad que habían esperado obtener con su vida. Así todos aceptan el amor de Aquiles y Deidamia y ella le permite partir hacia Troya.

Quizá no es accidental que sea una diosa la que le diga a la humanidad en guerra que la discordia y el duro sometimiento de las mujeres a la ley del honor no son el propósito de la vida humana. La humanidad debe aspirar a la felicidad y esforzarse por alcanzarla. El medio, superior a todos los demás, para lograrlo

siste la ley de la Naturaleza. Sin embargo, hombres y mujeres han de vivir en una sociedad política, y ésta debe tener reglas que imponen obligaciones y exigen obediencia. El Estado puede efectuar exigencias primordiales a la lealtad de un hombre, y está en la naturaleza de éste el servicio a la sociedad y al Estado, los cuales pueden en justicia exigirle el sacrificio de su felicidad natural. El amor no puede significar aislamiento a costa de todo lo demás, como habían sostenido creer los amantes cortesos. La naturaleza de la mujer es amar, y ser absolutamente receptiva a la llamada del amor. No sería contrario a la Naturaleza que el amor de una mujer lo absorbiera todo. Sería contrario a la Naturaleza (como fuerza vital de la civilización humana) que el amor fuera así en el hombre; los hombres y las mujeres deben obedecer a la Naturaleza amándose. Deidamia no debe odiar a los hombres, ni Narciso debe adorarse sólo a sí mismo. La imagen de la humanidad en las fuentes de la Naturaleza es doble. El rostro de Eco se refleja junto al de Narciso, y no debe haber silencio entre ambos.

Sin embargo el destino de hombres y mujeres no es idéntico o igual. Bajo todo el pensamiento de Calderón sobre el amor humano subyace la imagen de la virgen violada. El amor no conlleva felicidad para todos; unida al empuje de la pasión sexual hay una violencia que puede humillar, degradar y deshonar, y la víctima invariable es la mujer. Ello queda expresado con la mayor fuerza posible en la mujer violada que ha de recluirse en una prisión. Pero el concepto se encuentra también en el pensamiento dramático de Calderón, en el centro de las innumerables formas en que el orgullo masculino y la sociedad imponen el sometimiento a las mujeres. Para Calderón son las trágicas víctimas de la vida porque son las víctimas trágicas del amor.

Si la reconstrucción hecha anteriormente de la vida del dramaturgo es correcta, Calderón había sido testigo de este hecho con su propia hermana. Liriope, la madre violada, cuya única ansia es salvar a Narciso de la fuerza destructora del amor, es un ejemplo en sus comedias. Deidamia es otro. Aunque *El monstruo de los jardines* tiene un final ostensiblemente feliz en cuanto sus sociedades les reconocen el derecho que les asiste para amarse, el público sabe, al igual que su madre, Tetis, que al levar anclas hacia Troya, Aquiles leva anclas hacia su muerte. Deidamia ha de enfrentarse a la muerte de su marido y a la ruptura es el amor entre hombre y mujer. En esto, y no en la guerra, con-

de su felicidad. Con todo, está mal que Liriope críe a Narciso en reclusión y en el temor a las mujeres; también está mal que Tetis intente criar a su hijo «como a una mujer» por miedo a la violencia, más amplia, de la sociedad humana. Aquiles alcanzará la fama, pero a Deidamia sólo le queda la soledad sin su marido.

Apolo y Climene. El ejemplo más conmovedor, en las comedias mitológicas de Calderón, de una mujer como víctima trágica del amor tiene lugar en una obra que trata sobre el amor de Apolo y Climene, la hija del rey Admeto de Fera, en Tesalia³⁵. Esta comedia, *Apolo y Climene*, cuenta con una segunda parte, *El hijo del sol, Faetón*, que cuenta la historia de Faetón, el hijo de Climene³⁶.

Ovidio registra que Apolo y Climene eran los padres de Faetón, pero ni él ni ningún otro nos muestran el amor del dios por la mujer, aunque los mitos de Apolo relatan cómo despertó la ira de Júpiter cuyo rayo lo arrojó violentamente a la tierra, donde fue castigado a tener que cuidar las ovejas de la majada del rey Admeto (un año de dura labor según Ovidio). Hasta donde yo alcanzo, por lo tanto, este mito bajo la forma en que lo presenta Calderón es de invención propia. Sigue el modelo del horóscopo y el encarcelamiento de una muchacha, pero le confiere

³⁵ En el mito de Faetón, su madre, Climene, está casada con Merops, el rey de Etiopía. Ésa es la razón de que en *Apolo y Climene* Calderón haga a Admeto rey de Etiopía y no de Fera o Tesalia. Pero en *El hijo del sol*, Faetón, es el «rey de Tesalia».

³⁶ La fecha de representación de ambas obras no está clara. No hay razones para pensar que fuesen representadas en la misma sesión, pero es obvio que no debió de existir un intervalo dilatado entre ambas. Estoy en deuda con el Doctor D. W. Cruickshank por las observaciones que siguen. El hecho de que *Faetón* se nos prometa en el penúltimo diálogo de *Apolo y Climene* convierte en probable que fuesen representadas con escaso intervalo. Según Cotarelo (página 313) *Faetón* fue representada el 1 de marzo de 1661, pero la transcripción que realiza Cristóbal Pérez Pastor del documento en cuestión (*Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, Madrid, 1905, páginas 280-1) se refiere sólo a una «fiesta grande». Estaba prevista una representación para el 14 de febrero de 1662 (véase N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, págs. 325-7), pero ésta es la ocasión en que el Marqués de Heliche intentó destruir el tablado y no se sabe cuándo tuvo lugar finalmente la representación. Hubo una para el cumpleaños de Mariana, pero eso fue el 22 de diciembre de 1679.

un desarrollo original. La muchacha es liberada, pero sucumbe al amor, que le había sido prohibido por su horóscopo; vuelve entonces a su encarcelamiento en otro tipo de prisión. Ello lo convierte en el ejemplo más elaborado y significativo de la forma mítica que Calderón otorga al símbolo de la prisión, en este caso más íntimamente relacionado que nunca a una filosofía del amor.

Resumir el argumento para extraer únicamente lo esencial para la filosofía del amor supone desvirtuar la maestría escénica de Calderón más que en cualquier otra obra. La acción se desarrolla de un modo misterioso que mantiene al público en tensión. No existe descripción alguna ni de la puesta en escena ni del escenario; al lector se le exige por tanto más imaginación de la habitual. La comedia comienza por la noche, lo cual, puesto que todas las obras se escenificaban de día a causa de la ausencia de iluminación artificial, había de ser indicado con los movimientos lentos y a tientas de los actores. Un actor aparta una cortina de hojas y ramas y sale por una apertura del fondo del escenario poniendo la cortina en su sitio de nuevo. Unos instantes después da la vuelta y entra por la apertura cubriéndola de nuevo. Se da la voz de alarma porque un hombre ha estado en el jardín prohibido. Una mujer sale a escena para lamentarse de su reclusa existencia en la que «vive sin vivir». En el otro extremo del escenario hay una losa que cubre la boca de un túnel. En la siguiente escena dos hombres están levantando la losa y aparecen rayos, truenos, un terremoto y el entorchocar de armas en el cielo; aterrizados, huyen mientras un hombre cae al escenario proveniente del cielo para ir a parar a un foso que ha dejado abierto la losa apartada. Se trata de un comienzo majestuosamente teatral, y estos misterios no quedan aclarados hasta bien entrado el segundo acto.

El rey Admeto ha tenido una hija; se entera por el horóscopo de que ésta dará a luz a un hijo tan arrogante y violento que será causa de catástrofes y prenderá en llamas todo el reino de Etiopía. Para evitarlo, el rey ordena que la niña, Climene, sea reclusa desde el instante de su nacimiento. Le construye un templo a Diana, la diosa de la virginidad, consagrándole a la niña. Alrededor del templo traza un hermoso jardín que rodea de muros inexpugnables patrullados por guardias desde el exterior. A ningún hombre, excepto a él mismo, le está permitido traspasar los límites del templo; incluso el jardinero es una mujer. A su

hija le da doncellas de compañía; y éstas también han hecho votos a Diana. Todas estas precauciones resultan inútiles porque el rey no conoce la existencia del túnel que conduce al jardín desde los muros exteriores. La losa cubre la entrada, y el túnel finaliza en una gruta del jardín, escondida por la cortina de follaje. Al túnel lo llama *mina* o *sima*.

El túnel, anticipándonos a la unión de Apolo y Climene, es un símbolo claramente sexual para la mentalidad moderna. Que así lo fuese para Calderón sólo podrá determinarse por las diversas maneras en que se describe en el diálogo, y por la naturaleza de los hombres que lo utilizan; lo que denote de este modo en la acción señalará su significado en el tema. Hay numerosos detalles de este tipo que hacen abundantemente clara la referencia consciente. En primer lugar su existencia sólo le es conocida a un personaje llamado Sátiro, y los sátiros míticos de la antigüedad eran afamados, por supuesto, por su lascivia. El personaje le revela a Céfiro la existencia del túnel quien lo utiliza para tener una cita con una de las damas de compañía, a la que desflora, convirtiéndose en su amante, y teniendo acceso a ella sólo a través del túnel. Cuando hay que levantar la losa para entrar en el jardín, será Sátiro el que brinde su ayuda al amante humano³⁷. En segundo lugar Climene describe el túnel como «la mina / que amor ingeniero tiene / abierta contra la plaza / de mis vanas altiveces»³⁸. En tercer lugar, cuando Apolo es arrojado a la tierra en la tormenta de rayos, Climene es la única de las mujeres que sostiene haber visto al sol caer del cielo y prender el jardín en llamas. El espectáculo la ha aterrorizado y más tarde dirá que continúa sintiendo la sensación abrasadora del calor del sol que caía. Seguramente se trata de la representación del sur-

³⁷ *Sátiro* hace el papel de gracioso. Está vestido grotescamente y hace gran cantidad de chistes tontos. No es pues una seria personificación dramática de la lujuria. El personaje no es un payaso, su indumentaria y sus chistes le definen más bien como la Locura. Sólo en el mismísimo final, cuando Climene es abandonada, y Apolo ha regresado a los cielos, aparecerá Sátiro vestido de tal.

³⁸ Página 1885: «Hacia la mina / que amor ingeniero tiene / abierta contra la plaza / de mis vanas altiveces, / he de acercarme.» En *El galán fantasma*, una comedia anterior, el amante entra en el jardín de la dama a través de un túnel o *mina*. Pero esta *mina* carece de simbolismo erótico. Fue construida como parte de una conjura por el futuro padre del *galán* para vengar una ofensa a su honra; y no hay un sátiro que sea el único en saber de su existencia y que alce y baje la losa que la cubre.

gimiento de la adolescencia, presagiando las agitaciones del deseo sexual. En este periodo de la vida es cuando todos los «prisioneros» calderonianos claman pidiendo, y obtienen, su libertad. En el caso de Climene la libertad es tan sólo relativa. En último lugar, cuando Apolo le describe a Climene cómo entró en el jardín, le dice que cayó «en la sima / que a tus jardines conduce» y se pregunta cómo había de saber que un túnel hecho para el agua «minas de fuego resulten»³⁹.

El simbolismo de *mina* / *sima* parece obvio e intencional. La muchacha del jardín es Climene. Ha quedado turbada primero al ver a un hombre (Céfiro) al que no se logra encontrar, y en segundo lugar por el inquietante alboroto de los cielos y la quemazón que ha sentido del sol caído. Alarmado por su agitación, su padre llega corriendo para descubrir qué la causa. Entonces ella le reprocha el trato recibido y ruega apasionadamente la libertad a la que tiene derecho. Presintiendo que está confinada para prevenir una catástrofe exige saber por qué debe sufrir tan penoso daño para evitar otro del que no es causante. Sus damas corroboran su historia sobre un hombre en el jardín por la noche, y el rey ve que todas sus precauciones han resultado inútiles. Le cuenta el horóscopo y decide ahora darle libertad de movimiento pero sólo con la condición de que mantenga sus votos de virginidad a Diana. Si rompiera su juramento, Admeto la sacrificaría en el altar de la diosa. De encierro físico, la prohibición pasa a ser moral, lo que le causa una angustia aún más profunda que antes. La virginidad es tan contraria a la Naturaleza que debe elegirse voluntariamente. Ninguna de las mujeres del jardín prohibido se mantiene virgen.

Por la noche, mientras medita sobre todos estos signos y portentos, Apolo emerge del túnel, se asombra ante la belleza de los terrenos del templo y piensa que la silenciosa e inmóvil Climene debe ser una estatua que da realce a la belleza de la escena. Cuan-

³⁹ Página 1902: (Pues entre la tempestad, / que de sí me arroja, hube / de caer (imaginando / que aun los montes no me sufren), / sin saber dónde, en la sima / que a tus jardines conduce / ajeno amor. ¿Quién creerá / que equivocando arcaduces, / de minas que fueron de agua, / minas de fuego resulten?). La expresión «la sima que a tus jardines conduce ajeno amor» puede tener dos significados; por una parte «el conducto que trae a tus jardines el amor de otro», y por otra sugiere que este amor que llega de fuera es de algún modo «ajeno» al lugar, que viola el santuario de Diana.

do ella se mueve y habla, él le dice que la primera visión de su belleza lo ha enamorado profundamente. Comienza el trágico conflicto de ella. No debe romper sus votos, ni tampoco puede amar a un desconocido, pues a Apolo le ha prohibido Júpiter revelar su identidad y utilizar sus poderes divinos. Sólo le puede decir que ha caído del extremo más lejano de los cielos hasta las profundidades de la tierra (siendo extinguido el brillo del sol en la negrura del túnel). A la luz del tema desarrollado, estas observaciones, en la técnica de Calderón, poseen una significación mucho más amplia. Se refieren al principio fundamental de su filosofía, la unión indivisible de cuerpo y alma dentro de su oposición esencial. El amor, que debería brillar con la luz del espíritu, puede ser oscurecido por la brutalidad de la lujuria.

Ninguna de las compañeras de Climene experimenta su conflicto. El hecho de que el túnel haya convertido en inútiles los muros defensivos significa que las otras muchachas ya han tenido sus aventuras amorosas secretas. Se da incluso el caso de que el propio Apolo ha tenido un encuentro amoroso con una de ellas, aunque no se nos dice ni cuándo ni cómo. Ello no señala ningún aspecto significativo del tema; lo exige la trama, porque cuando Apolo vuelve para buscar a Climene, su primer amor piensa que regresa por ella; se desarrolla una intriga necesaria para dejar en pública desgracia a Climene, puesto que las muchachas, para no confesar sus propias transgresiones, tienen la oportunidad de echar las culpas a ésta. Ella había dado la alarma y su agitación podía apuntar a una culpabilidad. Convencido de que así es, Admeto está a punto de ofrecerla en sacrificio cuando Apolo se la arrebató, se zambulle en el río Erideron (que Calderón, aprovechando la licencia poética, sitúa en Etiopía), y cruza con ella a nado hasta la otra orilla, seguidos en embarcaciones por el rey y otros.

En la ribera opuesta se encuentran con el mago Fitón, citado anteriormente como el adivino que le había interpretado a Admeto el horóscopo de Climene. Su nombre asocia al mago con Pitón, la serpiente que envió Juno para perseguir a Latona antes de que diera a luz a Apolo y Diana. La serpiente cayó muerta posteriormente a manos de Apolo. La asociación de los nombres Pitón y Fitón se hace clara por la palabra *Fitonisa*, una grafía alternativa de *Pitonisa* (del griego *pythonissa*), que significa tanto la sacerdotisa que presidía el oráculo de Apolo en Delfos como una adivina. Fitón le dice a Apolo que puede salvar a Climene.

La hace desaparecer dentro de una roca y le ordena a Apolo que se esconda. Los perseguidores llegan a escena y Fitón le dice a Admeto que ha visto a un hombre y a una mujer en el río, luchando por alcanzar la orilla, lo cual no pudieron hacer, y los vio ahogarse. A Admeto le agrada la noticia porque ya no necesitará sacrificar a su hija. Él se marcha, pero los demás no aceptan la explicación de Fitón porque saben que el hombre era Apolo y por consiguiente un inmortal. Deciden regresar y continuar investigando.

Tras la marcha de todos Apolo sale de su escondite y llama a Climene a gritos. Inmediatamente aparece Sátiro. Apolo le dice que va a liberar de la roca a Climene, pero, cuando la golpea con sus puños, ésta desaparece y en su lugar hay un magnífico palacio en el que Climene yace durmiendo. Los amantes se reúnen, pero Climene exige conocer la identidad de Apolo antes de casarse con él. Cuando él insiste en que no le puede contar más que su procedencia de las *minas de fuego*, ella piensa aterrorizada que se aproxima el cumplimiento del horóscopo. Fitón, sin embargo, le asegura que posee el poder para evitar su realización. Persuade a Apolo para que revele su identidad y les dice a los amantes que Apolo recibirá el perdón de Júpiter y que el matrimonio será bendecido. Ambos le creen, pero Fitón comenta lo fácil que ha sido engañarlos.

Más tarde, en el ocaso, Apolo se duerme en el jardín que Fitón dispuso para su amor y Climene se retira sin molestarlo. Apolo se despierta cuando aparecen Mercurio e Iris como mensajeros de los dioses para llevarlo de vuelta. Venus y Diana se han apiadado de Apolo y han persuadido a Júpiter de que lo perdone. Climene, sin embargo, no será perdonada porque ha roto sus votos a Diana, y deberá permanecer en la cautividad que Fitón le preparará. Apolo prefiere perder su divinidad antes que abandonar a Climene, y por ello se niega a regresar. Climene, que comprende lo que para él significa la elección, se niega a aceptar su sacrificio y le ruega que se marche. Apolo, con el corazón roto por el dilema, llama a Mercurio e Inés «cruels piadosos nuncios / del bien y del mal...»:

Cruels piadosos nuncios
del bien y el mal, pues a un tiempo,
árbitros suyos, traéis

juntos gozo y sentimiento:
qué responderos no sé,
porque dudo al responderos
cuál pena más, la ventura
que gano o el bien que pierdo⁴⁰.

A lo largo de toda la obra Apolo ha sido consciente de la inseparabilidad de bien y mal en el mundo de los hombres. Ahora lo ve en su aspecto más desgarrador: es bueno para él recuperar el estado al que tiene derecho en el mundo del espíritu, pero malvado abandonar a Climene a una cautividad irremisible bajo el dominio de Fitón. Piensa en resolver el problema regresando con los mensajeros, no para retomar su divinidad sino para rogar a los dioses que muestren clemencia hacia la mujer que ama. Vuelve con ellos pero no se le permite retornar a la tierra. Climene, por su parte, es obligada a cambiar la cautividad de sus votos a Diana por la de Fitón. Entre tanto sólo ha conocido el breve periodo de libertad que le permitió experimentar el amor de un dios y concebir un hijo que será víctima de una profecía condenatoria.

Climene es una heroína trágica en cuanto que se nos presenta indefensa en las garras del destino adverso. Es víctima de un confinamiento injusto; sufre sentimientos y emociones que no sabe explicar; intenta mantener unos votos que le han sido impuestos, pero lo que hace sólo conlleva un mayor desastre; denuncia la presencia de un hombre sólo para descubrir que ésta se vuelve acusadoramente contra ella. Se queda indefensa; cuando está a punto de ser sacrificada a Diana por su padre, es rescatada de sus garras de un modo que parece confirmar públicamente su culpabilidad. Se ve forzada a aceptar el amor de Apolo por la trampa que les tiende Fitón al prometer fraudulentamente que el destino será ahora benigno. Finalmente, descubre que el propio Apolo ha sido engañado y le ha prometido más de lo que puede cumplir. Por él acepta el abandono y es conducida por Fitón a una cautividad más tenebrosa que la de su padre. Y aunque su situación es enteramente trágica no es probable que el lector, incluso el más atento, sea conmovido por profundas emociones trágicas. No hay nada de la pasión y la violencia que puebla la primera parte de *La hija del aire* o de la furia que somete a los dos hombres que luchan por la mano de Semiramis. Tal como

⁴⁰ Pág. 1905.

es adecuado para la vejez cercana de Calderón y para el tipo de teatro para el que estaba escribiendo, el carácter de la obra es reflexivo, el tono distanciado. La comedia es elegante en lo poético y refinada más que apasionada y violenta en lo dramático.

El lector puede muy bien preguntar por qué la felicidad parece inalcanzable y el sufrimiento inevitable y perdurable. Sátiro y Fitón están pensados como instrumentos del sufrimiento y del destino trágico, y sin embargo no resultan repulsivos, y sólo tras la calamidad definitiva aparecerá Sátiro vestido de modo que atemorice a los que lo contemplan. Cuando Climene ve por primera vez a Fitón es sorprendida por lo severo de su aspecto en el que no puede distinguir si es hombre o animal, sin embargo lo sigue pasiva y acepta su palabra. Hay pues poco o ningún mal trágico en el sentido normal o en el dramático aunque la obra está transida de tristeza. Fitón no es un personaje satánico, aunque puede jugar con la debilidad humana como la Serpiente.

Además, aunque Sátiro está presente cuando quiera que Apolo busca a Climene en aras de su amor, nada hay de lujurioso en las palabras o en el trato que Apolo le da a Climene; ni nada hay discernible tampoco que se aproxime a la lujuria en la actitud de Climene hacia Apolo. Difícilmente podía su amor ser más casto, sin embargo es de algún modo «malvado» y no puede durar. Dramáticamente el único mal que aparece en la acción es el reconocimiento de Fitón, en un aparte, de que está engañándolos deliberadamente al hacerles pensar que su amor será aceptado por los dioses y el destino. Que comente lo fácil que es engañarlos es índice de que no debería haberlo sido. Incluso la ruptura de los votos por parte de las tres compañeras de Climene no recibe una presentación en absoluto viciosa. Su única falta real es el subterfugio y el secreto, porque al confirmar las exigencias del amor confirman los derechos de la Naturaleza. ¿Cuál es pues el «mal» que Calderón intenta transmitirnos? La respuesta se halla en el punto de partida del mito. ¿Qué puede significar el amor de un dios por una mujer?

La respuesta recae una vez más en el componente de la naturaleza humana sobre el que hemos hecho hincapié a lo largo de estas páginas. Calderón, por medio de la mitología, le confiere un énfasis nuevo. La necesidad de amar, y la capacidad para hacerlo, le son dadas a la humanidad desde el cielo. Ésta es la significación esencial de la doctrina cristiana de la Encarnación,

pero no es esto con lo que Calderón juega en este caso. No sólo los cristianos pueden sostener que lo humano posee una chispa divina. La chispa brilla en la actitud desinteresada por el bien de otro; se halla en la capacidad para el altruismo y el autosacrificio; se encuentra en el impulso de pretender lo ideal y vivirlo. La vitalidad y el ardor del amor humano, cuando se encauza hacia el exterior, son de origen divino y el espíritu del hombre responde a ello. Dios y el hombre se encuentran en el amor, y el hombre añora instintivamente una visión y un contacto con lo espiritual. Pero el amor que se dedican un hombre y una mujer debe expresarse tanto con el cuerpo como con el espíritu. El sufrimiento que podía seguir a la incapacidad de lograr una armonía equilibrada entre ambos era evidente en la literatura con que se crió Calderón, tan evidente como su propia respuesta al problema existencial. Climene, sin corromper aún por la sociedad humana, debe responder al amor que le profesa un dios, pero no puede amar de manera divina. El engaño que Fitón lleva a cabo es el de inculcarles la creencia de que su amor perdurará ante la aprobación del cielo, pero lo que Sático representa hace que no sea posible. La existencia del cuerpo hace que el amor humano, en última instancia, no sea espiritual. Apolo puede volver al cielo a pedir misericordia para Climene, pero no puede regresar a ella. Ella, por su parte, no puede mantenerlo a su lado. El cuerpo material representa una imperfección en el mundo del espíritu y los hombres no deben engañarse con la creencia de que no existe imperfección ni, por lo tanto, mal alguno. El Palacio del Amor Puro es una ilusión, el producto de la imaginación humana.

Todo ello no significa que Calderón mantenga que en lo moral haya algo intrínsecamente malvado en la sensualidad; el mal moral, para él, no se encuentra en los actos en cuanto tales sino en las intenciones y en el grado de egoísmo que exista. Pero aunque el amor provenga del cielo y el hombre deba darle respuesta por naturaleza, dicha réplica será divina sólo en la relación mística. Para que Apolo baje a la tierra debe desprenderse de su divinidad, y Climene, para amarlo, debe permitirse responder a la sensualidad: es esto lo que convierte en espejismo al Palacio del Amor Puro. Se debe, sin embargo, hacer hincapié en que no haya nada de maligno en la trama, lo cual explica la ausencia de horror o violencia trágica en la obra; sólo tenemos la sensación de tristeza y frustración que pertenece a la condición humana y no

sólo a los hombres y mujeres dramáticamente imaginados. He aquí por qué cabe calificar la comedia de «filosófica» y por qué el cauce conceptual y narrativo apropiado es el mito.

El hijo del Sol, Faetón. En la esfera del amor humano, en el marco de las relaciones sociales, se puede sin duda considerar a Climene como la personificación de la concepción calderoniana de la mujer, personificación centrada en el sufrimiento de la opresión y la represión. Su hijo, Faetón, por su parte, puede ser considerado hasta cierto punto como la encarnación del papel masculino en la vida humana. Ambas comedias nos pueden ofrecer conjuntamente símbolos calderonianos de la tragedia humana.

En *El hijo del Sol, Faetón*, el niño, nacido y criado en la cueva de Fitón, crece sin conocer la identidad de su padre, ni por lo tanto la suya propia ni el papel que ha de jugar en el mundo. Es otro de los hijos calderonianos sin padre, proyecciones imaginadas del hermanastro ilegítimo del propio Calderón. El autor sigue a Ovidio fielmente. A Faetón le ha dicho su madre que su padre era Apolo. Él se lo cuenta a su compañero, Epafo cuando éste le lanza una pulla sobre su condición de hijo ilegítimo, pero Epafo se ríe de la respuesta afirmando que no hay modo de demostrarlo. Climene le dice a su hijo que busque a Apolo y exija pruebas de su parentesco. Faetón lo encuentra y de forma arrogante exige el derecho de guiar el carro solar de su padre como prueba incontrovertible de su ascendencia divina. Apolo cede ante la exigencia; Faetón se sube al carro pero no puede controlar a los caballos llameantes, se acerca demasiado a la tierra quemando los campos de Tesalia y hallando la muerte al chocar en el río Erideron. Con su orgullo presuntuoso sobre su origen divino y para demostrar su valía, le pone los arreos a la energía del sol únicamente para destruirse y amenazar con la destrucción de la Tierra. El hombre, a causa de la necesidad de demostrar su valía a lo largo de la historia, a causa de la energía ilimitada que caracteriza a sus logros, y a causa de los productos asombrosos de su razón, es sin duda de origen divino, pero con orgullo imperioso usurpa los poderes divinos que finalmente se muestra incapaz de controlar⁴¹.

⁴¹ En un estudio anterior del símbolo calderoniano del sol («Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», en *Actas del primer congreso interna-*

La arrogancia, la ambición, la violencia y el deseo de dominio serían, para Calderón, los rasgos masculinos, tanto en el amor como en las actividades sociales, del mismo modo que la paciencia de largo aguante, incluso la tendencia a ser víctimas, eran para él las marcas de la feminidad⁴².

CONCLUSIÓN

Al principio del presente libro citábamos el pasaje siguiente de la *Life of Reason* de George Santayana: «No puede haber interés filosófico alguno que pretenda disfrazar la base animal del amor, o negar su sublimación espiritual, puesto que toda la vida es animal en su origen y espiritual en sus frutos posibles»⁴³. La dicotomía entre el origen animal y la sublimación espiritual del amor humano ha sido el hilo central de este capítulo. La sublimación se ha acentuado casi exclusivamente en el siglo XVI. La era de la desilusión llevó la faceta animal del amor a un enfrentamiento con el ideal y planteó el problema existencial permanente. Tras un periodo de transición en el que lo Real y lo Ideal se presentan uno al lado del otro, el cuerpo y el espíritu se plantean como unión indisoluble y se nos muestra su contradicción como fundamental en la experiencia humana.

La poesía de Quevedo expresa la paradoja en su forma más absoluta. Una de sus colecciones de máximas contiene la siguiente: «jamás blasoné del amor con la lengua, que no estuviese muy

cional de hispanistas, editado por Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, 1964, págs. 141-60), tracé una semejanza entre la conflagración y destrucción causadas por Faetón y una explosión atómica, siendo esta última una prueba de los poderes casi divinos del hombre (pág. 160). Cuando envié una versión mecanografiada de este estudio a mi amigo, el malogrado Edward M. Wilson, me aconsejó retirar la referencia a una explosión nuclear que sería irrelevante. No lo hice así. La vuelvo a introducir en esta nota en calidad de señal de la universalidad y relevancia para la vida humana de gran parte de la mitología clásica.

⁴² Con un énfasis casi exclusivo en sus comedias de asesinato de las esposas, antes tristemente malinterpretadas, se daba a entender que Calderón era un dramaturgo misógino. Dicho énfasis está siendo corregido: «Calderón hace sonar hoy en día en muchos de nosotros una nota sensible al afirmar la dignidad de la mujer por medio de su afirmación positiva de la libertad, de procedencia divina, a que está acreditada» (O'Connor, pág. 132).

⁴³ *Reason in Society*, segunda edición, Nueva York, 1905, pág. 9.

lastimado lo interior del ánimo»⁴⁴. Le resulta doloroso tener que alabar lo no elogiabile, y ello se debía a que su conciencia se mostraba incapaz de anular el dolor que sentía en su experiencia. Heredó de siglos de credo y práctica cristianos la convicción de que el amor sexual era, por naturaleza, degradante para la dignidad de un ser creado a imagen y semejanza de Dios, dotado de razón y un alma inmortal. El ideal del amor platónico, si bien no podía satisfacer las exigencias del apetito, no podía destruir ni matar al deseo. En el plano de su imaginación poética, que habría sido el de su conciencia, aunque no necesariamente el de su experiencia real, no podía negar lo intrínsecamente «pecaminoso» de la sexualidad. Gran poeta y brillante pensador como era, no concebía el pecado como ruptura de unas reglas que podían parecer arbitrarias y de origen exterior: el pecado era para él todo lo que degradase profundamente la dignidad del hombre.

Quevedo y su época fueron capaces de expresar una agitación interior de este tipo a través del desarrollo de las imágenes conocidas como «conceptos metafísicos». Lo que la poesía lírica podía lograr tan conmovedoramente no le resultaba tan fácil de comunicar a la dramaturgia. Cabría pensar que Calderón se veía especialmente maniatado por el formalismo y lo ceremonioso del teatro de la corte; en este medio no podía expresar la angustia de Quevedo. Sin embargo, podía, con la ayuda de los mitos, crear un medio, no personal en lo íntimo y distanciado, para expresár su propia filosofía del amor.

En esta filosofía no está de ningún modo ausente el sentido del pecado, pero lo que se subraya es la violencia física y las convulsiones sociales que puede causar la sexualidad no controlada. Nada hay más degradante para la dignidad humana, sea la de un hombre o la de una mujer, que el acto de la violación. Se trata de la expresión más absoluta de la búsqueda personal de placer, y por ello de la negación total del vínculo social. La pasión se-

⁴⁴ *Sentencias* (núm. 1111) en *Obras completas: prosa*, editado por Luis Astrana Marín, tercera edición, Madrid, 1945, pág. 987b. Mi gratitud al Doctor R. M. Price por la información de que esta *sentencia* procede de Antonio de Guevara en su *Reloj de príncipes*, editado por Angel Rosenblat, Madrid, 1936, pág. 142: «jamás blasoné del amor con la lengua que no estuviere muy lastimado de dentro en el ánima». La deuda de Quevedo hacia Guevara (1480-1545) constituye un ejemplo más del vínculo entre su filosofía del amor y la tradición del amor cortés de finales del siglo XV y principios del XVI.

xual engendra celos, que también pueden conducir a la violencia y al asesinato. La violencia de esta especie, junto con la traición y el engaño a que puede dar lugar la rivalidad en el amor, son los pecados del amor que acentúan las comedias de Calderón. Pero permanece el problema, más profundo, con respecto a la dignidad de la naturaleza humana. En una cultura cristiana no era sólo un problema de la razón al que debía dar respuesta la filosofía, siendo el estoicismo la escuela filosófica dominante en vida de Calderón; era también un problema para los teólogos.

Calderón fue un teólogo reputado tras su ordenación sacerdotal a los cincuenta y un años. Todos sus *autos sacramentales*, que probablemente comenzó a escribir mediados los treinta años, son testimonio de su elevada competencia teológica y de la sinceridad de su fe religiosa. La fe se expresaba y mantenía siempre intelectualmente y, cuando era posible, con argumentaciones racionales. Quizá la existencia de casi ochenta *autos*, pero aún más la hostilidad liberal decimonónica contra la España de la Inquisición y la Contrarreforma, etiquetaron a Calderón de intransigente, dogmático y antihumano y desviaron la atención de sus *comedias* de temas profanos, que en realidad son mucho más numerosas que las obras religiosas. En la actualidad se está corrigiendo el desequilibrio, y sus últimas comedias de palacio, que no son dogmáticas en ningún sentido, comienzan a recibir atención. Se debe hacer hincapié en que Calderón, considerado globalmente, es un humanista, cristiano por supuesto, al igual que la gran mayoría de sus contemporáneos europeos. Esta panorámica de su filosofía del amor ha acentuado la cuestión. Lo que él encuentra pecaminoso y degradante en el amor humano es lo mismo que ningún hombre de razón podría defender.

Sin embargo, a pesar de la desilusión que matiza (pero no oscurece) la concepción de Calderón de la vida moral y social del hombre, en la esfera del amor humano el idealismo sigue en pie, al igual que en Quevedo. Ello es especialmente evidente en las obras en que la pasión del amor, de la que sugiere que se halla exenta de pecado (a menos que se abuse de ella), se pone junto a la llamada del amor divino. En *Ni Amor se libra de amor* la aceptación tanto por parte de Júpiter como de Venus del matrimonio entre Cupido y Psique sugiere en el plano «filosófico» que no existe un antagonismo esencial entre el amor del cuerpo y el del espíritu. Sin embargo, como sugería el análisis, no había ne-

cesidad de hacerlo. Cuando Calderón nos presenta un enfrentamiento frontal entre el amor humano y el divino lo hace por medio de un tipo de argumento especial en el que un hombre siente la poderosa atracción de ambas clases de amor y se encara finalmente con la elección. Este argumento del que hace uso en dos ocasiones, exige tanto una conversación hecha libremente al Dios cristiano como la libre aceptación del martirio a manos de un Estado opresor. Cabe indicar brevemente la significación que ello tiene en relación con el amor humano.

Los dos amantes del cielo dramatiza una de las leyendas hagiográficas más «románticas», la de Crisanto y Daría, que fueron mártires en los comienzos del Imperio romano⁴⁵. En su versión libre de la leyenda, Calderón hace de Crisanto un hijo de un poderoso senador romano, un filósofo incipiente. Sus estudios le han conducido al Evangelio de San Juan y se halla confuso. ¿Qué es esa «Palabra» que «estaba con Dios» y al mismo tiempo «era Dios»? ¿Cómo podía la «Palabra hacerse Carne»? Su razón se ve irresistiblemente cautivada por estos enigmas intelectuales, pero también lo atrae la belleza, que es de tres tipos, cada uno de los cuales está representado por una joven. Una canta una canción, y la belleza de la música cautiva sus oídos; otra recita un poema que agrada tanto a sus oídos como a su razón, ya que se trata de un poema escrito siguiendo el estilo «metafísico», con «ingeniosos» conceptos y razonamientos; la tercera chica cautiva su mirada con su belleza física. La irresistible es la tercera belleza, pero Daría se burla de todos los ofrecimientos amorosos; es tal su orgullo que sólo podría amar a un hombre dispuesto a morir por

⁴⁵ Véase *Butler's Lives of the Saints*, revisado por H. Thurston y D. Attwater, segunda edición, 4 vols., Londres, 1956, iv, págs. 196-7. La fecha de la obra no nos es conocida, pero es tan inmadura dramáticamente que debe ser temprana. Su inmadurez consiste en la cantidad de acontecimientos sobrenaturales que, contra toda probabilidad, ayudan a unir a los dos amantes en la fe y el martirio. Dichos acontecimientos son intrínsecamente absurdos y anulan los verdaderos logros de la obra. Pero sí tienen una función dramática. La fe religiosa sostiene que es la divina Providencia y no un Destino ciego la que rige las vidas de los hombres encaminándolos, aunque ellos no lo vean, hacia lo que es, en última instancia, su bien. Una creencia así no puede *escenificarse* fácilmente ante un auditorio popular, la mayoría del cual carecería probablemente de educación. Si se nos muestra la intervención sobrenatural por medio de un milagro, entonces el público si captará la idea. Calderón, sin embargo, abandonó pronto este método simplista.

ella. Crisanto jura que podría y lo haría. Es aquí donde se enfrenta el concepto extravagante del amor cortés con la religión. Sin embargo en su mente vuelve a la misteriosa «Palabra». Un cristiano converso le aclara el significado del Evangelio y comienza a instruir a Crisanto en la nueva fe. Entonces Crisanto aprende que hubo un Hombre que pudo, y así lo hizo, morir por el amor de todos, hombres y mujeres, y a partir de ese momento se da cuenta de lo que puede significar un amor sacrificial.

Los cristianos son perseguidos, y el que dirige la persecución es el padre de Crisanto, que intenta distraer a su hijo persuadiéndolo de que se case. Daria, sin embargo, está determinada a defender el honor de sus dioses paganos intentando superar con argumentos a la nueva fe de Crisanto. Cuando finalmente es ella la vencida al darse cuenta de que era cierto que un Hombre había muerto por ella, llega a poder aceptar el amor de Crisanto y le otorga su mano en promesa de matrimonio calificándolo ya de esposo. Ambos son capturados y los martirizan enterrándolos vivos. Los puntos que deben ser señalados son, en primer lugar que el atractivo de la argumentación intelectual es más poderoso que el sensual de la música; en segundo lugar, que la razón es encauzada hacia Dios por el deseo de penetrar en el misterio (el enigma de la existencia expresado con imágenes paradójicas y enigmáticas); en tercer lugar, que el atractivo de la belleza física puede vencer al de la poesía intelectual, pero no al impulso de penetrar en los misterios de la vida.

Estas cuestiones quedan expresadas con mucha mayor madurez y capacidad de convicción en *El mágico prodigioso* en el que los santos martirizados. Cipriano y Justina fueron martirizados, según se afirma, en Antioquía durante la persecución de los cristianos en el reinado de Diocleciano en el siglo III⁴⁶. El Cipriano de Calderón se halla absorto en la tentativa de comprender la definición de Dios de Plinio el Viejo para hacerla cuadrar con la religión pagana. Se niega a participar en la vida social o en los festejos hasta que se encuentra cara a cara con Justina, momento en el que su actividad intelectual se derrumba ante el empuje de

⁴⁶ Véase *Butler's Lives of Saints*, iii, págs. 652-4. La obra fue escrita inicialmente para las festividades del Corpus Christi de 1637; se editó una versión revisada en 1663.

la pasión sensual, y Dios queda olvidado. Ella es una cristiana en la clandestinidad y no puede responder a su acercamiento, pues ello significaría abjurar de su fe. Le dice que es «imposible amarlo hasta la muerte», con lo que quiere decir que la imposibilidad persistirá hasta que ella muera. Él entiende que lo amará cuando esté a punto de morir y afirma alegrarse ante la confesión, porque su amor por ella ya le está conduciendo a la muerte. Tan en desuso está su razón que tira sus ropas de estudiante, se viste de galán, sufre las punzadas de unos celos irracionales e incluso lucha en duelos con los otros pretendientes de Justina. Finalmente cae en los abismos de la sinrazón cuando grita que para poseer la belleza de Justina estaría dispuesto a vender su alma al demonio. Éste aparece y cierran el trato. Cipriano no sabe de quién se trata aunque en realidad ya se lo había encontrado anteriormente sin conocer su identidad.

El demonio, en cuanto principio activo del Mal, es, en el caso de Cipriano, la representación exterior de la irracionalidad que lo subordina todo a la «muerte en vida» de la pasión sexual. Se propone atraerse a Justina. La forma de tentarla es una de las escenas más bellas poéticamente de toda la obra dramática de Calderón. Ella es consciente por primera vez de cómo toda la Naturaleza a su alrededor responde a la llamada del amor: los girasoles siguen anhelantes al sol en su curso, los pájaros se cantan entre sí con amor y las viñas se entrelazan amorosamente alrededor de los árboles. Ella es la única que no ha experimentado el amor, pero ahora, bajo la presión de esta conciencia sensual, piensa en Cipriano y confiesa que iría hasta él si supiera dónde se encuentra. Ante la confesión, el demonio tira de ella, pero su razón, debilitada momentáneamente, se hace activa de nuevo y su voluntad podrá rechazar la tentación.

Todo lo que el demonio es capaz de llevarle a Cipriano es una figura cubierta con una capa y una capucha, a la cual abraza ávidamente en lo que es una violación simbólica. Le arranca la capucha y la capa y se descubre abrazando un esqueleto. Bajo este poderoso instante dramático subyace la repentina conciencia (principio esencial de la conversión moral y religiosa calderoniana) de que el sometimiento de razón y voluntad a un placer que no puede perdurar es en realidad un amor a la muerte y no a la vida. Al comenzar a amar había, sin duda, comenzado a morir. Le arranca al demonio el reconocimiento de que Justina pudo re-

sistir la tentación porque su voluntad, a diferencia de la de él, era libre. E inmediatamente el intelecto de Cipriano comienza a funcionar de nuevo. ¿Cómo pudo la voluntad de ella resistirse a la pasión si él no pudo? De ello saca la conclusión de que la fe en su Dios le dio las fuerzas para resistir. De nuevo se dedica a la búsqueda de Dios, capaz ahora de identificar la antes abstracta Causa Primera, omnisciente y omnipotente, con el Dios personal de los cristianos. Al proclamarse uno de ellos es encerrado en la prisión en que Justina espera su ejecución. Ella lleva su conversión a su fin. Cipriano sigue proclamando su voluntad de morir por el amor espiritual que ahora habita en su mente y en su corazón; ante lo cual Justina dice que puede cumplir lo que le dijo, que lo amaría en el momento de morir. De este modo quedan unidos en su amor humano al unirse en el amor de Dios, el amor que puede sobrevivir a la transformación del cuerpo en esqueleto.

El teatro le permitió así a Calderón vencer la dicotomía de cuerpo y alma, de amor humano y amor divino. El martirio, un factor tan importante en la historia de la cristiandad, posibilitó la representación de la primacía del amor divino frente al humano, porque el hecho de que la muerte siga a la confesión de amor mutuo significa que el amor divino no puede ser traicionado; la muerte hace absolutos a los dos amores. Sin embargo Calderón plantea sus dos argumentos de modo que la religión no suplante a lo humano. El amor de Dios complementa y perfecciona el amor a una mujer, que en estas dos obras representa el comienzo de la búsqueda de Dios, y que es coronado cuando encuentra y acepta a Dios. El amor humano comienza como respuesta de los sentidos a la belleza física, pero se perfecciona con la respuesta de la razón a la sed de una verdad que pueda dotar a la existencia de significado, una verdad que no puede ser destruida con la muerte⁴⁷.

En el primer capítulo sugeríamos que la equiparación del amor humano con el sufrimiento y con la muerte era fundamentalmente un concepto religioso, puesto que sólo la hipérbole poética lo podía relacionar con la experiencia humana. En estas obras

⁴⁷ Sobre el personaje típicamente calderoniano del estudiante que mediante la razón se va acercando a la verdad, véase José María de Cossio, *Notas y estudios de crítica literaria: siglo XVII*, Madrid, 1939, págs. 73-109.

de mártires, Calderón nos revela cómo podía la asociación de amor y muerte, dentro de un contexto religioso, estar íntimamente vinculada a la experiencia humana. Al afirmar implícitamente que la religión no atropella los valores humanos, sino que los perfecciona, Calderón señalaba en la dirección que había de seguir la teología cristiana. Durante siglos la teología había sostenido que la justificación del amor sexual se encontraba fundamentalmente en la procreación. Calderón, sin embargo, le confirió, si se expresaba adecuadamente de modo altruista (y por lo tanto «ideal»), una orientación y justificación espirituales.

En cierto sentido, pues, Calderón sí espiritualizó el amor humano. Si bien, como dramaturgo, se hallaba próximo a la realidad de la experiencia de una manera en que los poetas de corte de la segunda mitad del siglo XV no precisaban estar, continuaba la tradición idealizante del amor humano, una tradición que, a la manera propia de la época, había sido llevada a su extremo. En su pensamiento, sin embargo, la idealización del amor estaba relacionada con la experiencia religiosa de un modo nada extravagante y que tampoco disminuía la prioridad de la religión.

Las obras de Calderón señalan el fin de la vinculación entre literatura y filosofías del amor en el sentido que ha tratado de ilustrar el presente libro. Murió cuando estaba a punto de dar comienzo la época del Racionalismo y la Ilustración, con bastante retraso en España frente al resto de los países. Aunque el amor humano aún había de ser retratado en la literatura como idealista dentro de la concepción romántica, ya no sería asociado con un sentido religioso de la vida. Los problemas del amor se restringieron a las reglas de un código moral represivo así como a las barreras impuestas por el sistema legal y las tradiciones sociales. No sería hasta mediados del siglo XIX cuando entrase el amor en la literatura española en conflicto frontal con la religión, pero no en el plano existencial de un Quevedo o en el metafísico de Calderón. Se convirtió en un conflicto de la conciencia individual: el conflicto entre las pretensiones de libertad del individuo y la pretensión de la Iglesia de poseer el derecho divino de restringir dicha libertad.

La idealización del amor, tal como se traza en este libro, no presenta relación alguna con el amor tal como lo traza la literatura contemporánea, y tiene escasa relación con el modo en que lo trata la filosofía moderna. Pero durante más de dos siglos ayu-

dó a inspirar una gran literatura cuya pérdida empobrecería nuestra cultura. Para apreciar esta literatura como se merece, es preciso comprender, con tanta empatía como nos permita el paso del tiempo, las teorías contrastadas sobre el amor que ayudaron a dotarla de base. Podría suceder incluso que la comprensión de estas antiguas teorías del amor nos ayudasen a nosotros a valorar el lugar que se le ha otorgado al amor humano en nuestra sociedad y cultura actuales. Como dice una escritora:

El miedo a amar crece al tiempo que el hambre de hacerlo se hace insaciable. La lenta gestación del afecto entre dos personas solía ser lo que acercaba los cuerpos, junto con las mentes. Uno de los resultados de la nueva permisividad es que el primer estremecimiento de una emoción genuina es capaz de hacer correr a las personas en busca de un cobijo... correr en direcciones opuestas. La mente y el cuerpo no son cosas que se deban tomar a la ligera. Su vinculación es íntima y misteriosa y queda mejor explorada en los poetas que en los pornógrafos⁴⁸.

⁴⁸ Shana Alexander, «At the Sexual Delicatessen», *Newsweek*, 5 de febrero de 1973, pág. 43.

[illegible]

PQ 6066 .P3618 1986
Parker, Alexander Augusti
La filosofía del amor en la li

010101 000



0 1163 0028956 2
TRENT UNIVERSITY

