

HIPOTESIS DE UN REALISMO MITICO-ALEGORICO EN ALGUNOS CATALOGOS DE AMANTES (JUAN RODRIGUEZ DEL PADRON, GARCISANCHEZ DE BADAJOZ, DIEGO DE SAN PEDRO, CERVANTES)

Si existe una complejidad que, desde el fondo irracional del alma humana, produjo los mitos, que se transformó en conciencia con la historicidad de los seres, y fue luego transmitida a las expresiones del lenguaje, nos podrá ser permitido conjeturar, y si es posible, al mismo tiempo, mostrar, la existencia de un realismo mítico-alegórico en algunas obras de arte literario ¹. Este realismo alcanzaría su plenitud de concentración en el momento en que el mito, vaciado de su contenido religioso, y la experiencia personal, en actitud de descubrir la antigüedad, el todo a través de una rica percepción, se entrelazan fecundamente y se expresan de manera artística ².

Existe, a mi parecer, tal realismo artístico, entendido como un hálito creador que la inmersión en un universo mítico-alegórico transformaría en vehículo de identificación de los movimientos del alma en las imágenes de la realidad. Esta actitud habría vivido en todo esplendor en la Florencia del siglo xv. Entraña, en su totalidad, una nota esencialmente afectiva y es dirigido, preferentemente, al tema de los conflictos de la afectividad. Es de naturaleza iconológica y didáctica, y, en este sentido, prolonga los catálogos de la Edad Media, por ejemplo en Dante —«*che gente e questa*» (Inf. VII, 37)—, sería la expresión tópica enriquecida por los *Trionfi* de Petrarca ³; pero esta pregunta es respon-

¹ El libro de IGNACE MEYERSON sería, a este respecto, el mejor fundamento: *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. París. Vrin. 1948.

² Como el tema excede el espacio de esta miscelánea señalaré solamente los capítulos del libro de ANDRÉ CHASTEL. *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. París. P. U. F., 1961. Problemas de iconografía y estilo, p. 181 y ss.

³ *El subgetto universalis deli triumphis de M. F. P. con el commento de Misser Bernardo Lycinio sopra li triumphis*. In fol. Bibl. Nac. París.

dida como en sordina en las múltiples convocatorias de la realidad. La afirmación del *Heptaplus* de Pico constituiría, a este respecto, su fundamento filosófico: «...ligados por los vínculos de la concordia todos esos mundos intercambian con generosidad recíproca sus naturalezas y aun sus nombres. En esto reside —si alguien lo ignora aún— el principio de la interpretación alegórica»¹. Se agrega, así, a la realidad, un elemento musical de naturaleza ficiniana que corresponde a la *música mundana*² de ese autor y paralelamente al madrigal del Renacimiento³. Este orden musical del pensamiento se tornó hecho corriente en los «ateliers» y constituye un claro aporte a la historia de la estética. No podría dudarse en ver en dos genios de síntesis como Petrarca y Boccaccio los autores que dan una inflexión psicológica a la creación de Dante, aún demasiado grande para ser comprendida. La obra del nuevo *vates* buscaba, en una escatología de la historia humana que desembocaba en el mundo inteligible, una vía de acceso al «príncipe de este mundo». Dante creía aún en la edificación de los seres vivos, y de este modo se puede comprender la emocionante queja de su *De Vulgari Eloquentia*: «Quare falsum esset dicere carere Ytalos, quamquam principe careamus; quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa»⁴. Las artes de gobernar se concentran, de este modo, en lo que podría llamarse un realismo teológico, que espera aún desarrollos eruditos. Así, Petrarca y Boccaccio parecen absorbidos en la obra monumental de Dante, en su crisol de posibilidades. Pero veremos que de la sistematización y de la explotación consciente de Petrarca nace la literatura de *imprese*, y de Boccaccio la «novela-tratado», como la de Eneas Silvio Piccolomini⁵. Estas obras no pueden aún evadirse del influjo de Dante

¹ Ed. GARIN, p. 192. Cit. por CHASTEL. *Op. cit.*, p. 200.

² V. D. P. WALKER. *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London. Warburg Inst. Univ. of London, 1958.

³ Sobre la practica de la música en los *ateliers*. v. CHASTEL. *op. cit.*, p. 189.

⁴ Ed. NATALINO SAPEGNO. VALLECCHI. Firenze, 1943. La realización de una sabiduría que coincide con la política del príncipe hallaría un eco en el *Prohemium à la Théologie Platonicienne* de FICINO. Ed. RAYMON MARCEL. Vol. I. Paris. «Les classiques de l'Humanisme», Les Belles Letres, 1964 («et Plato noster hoc nostro erga te officio gratulaturus admodum videatur, quoniam quod ille in magnis quondam viris potissimum exoptabat, ipse philosophiam una cum summa in rebus publicis auctoritate coniunxeris»).

⁵ En su traducción de FICINO (*Letres sur la connaissance de soi et sur l'Astrologie*. (La Table Ronde) ANDRÉ CHASTEL nos dice: «En Ficino, como en Dante, toda verdad tiende a ser figurada sucesivamente por una imagen del Antiguo Testamento, uno del Nuevo, y una sacada de la Antigüedad». A propósito de la alegoría de Eurídice. El juego de empresas sería una de las curiosas derivaciones

y de las obras que éste mismo imitó; sin embargo, agregan una maravillosa variedad de matices, los codifican, en cierto modo, y los hacen valer como esenciales en el cuadro general de la obra literaria¹ y trataremos de definir así en qué consiste ese realismo. A esos elementos dedicaremos una parte de nuestra exposición. Lo primero que puede en la novela española del siglo xv notarse es la *ambigüedad*; los héroes españoles de Juan Rodríguez de la Cámara, o de Diego de San Pedro, vacilan entre dualismos expresados mediante paralelismos expresivos². Sus galerías de amantes representados con frontalidad impresionante, a la manera del No japonés, se entregan a una desesperación tan reflexiva, que sus tiradas constituyen literariamente verdaderos tratados de meditación. Así, bajo la vestimenta retórica, se disfraza un nuevo realismo. Un segundo rasgo de este realismo es el *autorretrato fingido*. En su obra *Siervo libre de Amor*, Rodríguez de la Cámara desliza la incierta y sospechosa historia de su vida, su decepción y su ordenación de franciscano en Jerusalén³. Pero su arte consiste en manifestar la imprecisión de las fronteras entre el mito alegorizado y el mito personal⁴. Un tercer rasgo sería la *insistencia en las características visibles* de la educación del corazón. Los catálogos de amantes presentados por Garcí-Sánchez de Badajoz e Íñigo López de Mendoza en sus «infiernos» respectivos ponen una evidente nota de insistencia en la ejemplaridad de la visión; todavía más que en el Marqués, en Garcí-Sánchez cada presentación de un amante termina por un mote, a manera de empresa⁵. Un cuarto

de la obra de Petrarca. Ver INNOCENTIO RINGHIERI. *Cento giuocchi liberali et d'ingegno*. Ver en FICINO (*op. cit.*), el mito de Eurídice significando el saber; la gruta de los vientos, de Virgilio, en Petrarca, interpretada así: gruta de Eolo: enojo; mar: humores; cielo: alma. SAN AGUSTÍN dice: «ammiro questi arcani sensi d'una narrazione poetica dei quali ti vego cosi copioso». (PETRARCA, *Il mio segreto*).

¹ FRANCESCO FLORA. Cap. IX. *Essenza dell'arte boccaccesca*. En su *Storia della Lett. it.* Vol. I. Mondadori, 1952. Es necesario destacar la importancia de un paralelismo entre la *Genealogia deorum gentilium* e *Il Decamerone*; a mi criterio, no hay un hiato en la concepción de las dos obras sino una diversidad de aspectos que surgen de un fondo común.

² Endiadas y dualismos abundan en las páginas del *Siervo libre de Amor* y en la *Cárcel de Amor*. La corrección retórica continua subraya la delicadeza de los matices expresados.

³ JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA. *Obras*, Madrid. Soc. de Bibl. Esp. 1884.

⁴ En los autores del Humanismo europeo falta, según mi opinión, un tratamiento crítico, con todo, muy difícil, a la manera de lo que hizo CHARLES MAURON en su *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*. Corti, 1963.

⁵ GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ. *Infierno de Amor* en FOULCHÉ-DELBOSC. *Cancionero Castellano del siglo XV*. Vol. II, 1048. Ver las *Coplas* desde Macías en adelante.

rasgo sería la *locura de amor*; esta locura entraña características típicas: penitencia en un lugar desolado, desértico y salvaje¹. En el caso de *La Cárcel de Amor* el decorado es la Sierra Morena, rasgo realista que también encontraremos en Cervantes. Se sigue el descubrimiento de un palacio, de una ciudad, de una cavidad o caverna misteriosa donde el enamorado debe penetrar para obedecer a su destino. Toda esta materia nos legará una *retórica de los lugares imaginarios*², y, con ella, más exactamente, una *arquitectura simbólica*³, variación que adquiere la alegorización mítica transpuesta y disfrazada en el cuadro de los movimientos del alma.

El descubrimiento de las pasiones es, sin duda alguna, la gran novedad de la época. La obra de un médico como Marsilio Ficino en su *De Triplici Vita*⁴ renueva la pasión por la realidad en el más amplio sentido del término. Ese punto de condensación que construye sobre la teoría de los temperamentos una salud y también una teoría de la salvación para los «Sacerdotes de las Musas» sigue siendo la gran conquista, la investigación por excelencia⁵. Así, los amantes se quejan continuamente de sus «complisiones», de su estrella; y sus enfermedades son la natural consecuencia de las relaciones de su naturaleza celeste y de su falta mundana. El amor, considerado como «amicitia», entraña la pérdida progresiva del sentimiento de identidad, de tal manera que

¹ Ver el comienzo de la *Cárcel de Amor*, Edición GILI Y GAYA.

² La curiosa mezcla que constituye la *Hypnerotomachie de Poliphile* sería ejemplo de codificación de esas turbaciones e inquietudes. El templo de Venus Phisioa y la ciudad destruida del comienzo de la obra guardan un valor tópico frente a otras ciudades, murallas, castillos de la novela cortesana española del S. XV. Para la *Hypnerotomachie* ver la edición de la traducción francesa presentada por A. M. SCHMIDT. Club des Libraires de France. 1963; y el excelente estudio en dos volúmenes de M. T. CASELLA y G. POZZI, *Francesco Colonna*. Padova. Antenore, 1959.

³ «...Ví cerca de mí, en lo mas alto de la sierra, una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo; era hecha por tal artificio, que de la extrañeza de ella comencé a maravillarme». «El cimientto sobre que estaba fundada era una piedra tan fuerte de su condición y tan clara de su natural, cual nunca otra tal jamás había visto, sobre la cual estaban afirmados cuatro pilares de un mármol morado muy hermoso de mirar. Eran en tanta manera altos...», etc. DIEGO DE SAN PEDRO. *Cárcel de Amor*. Ed. Cit.

⁴ MARSILIO FICINO, *De Triplici Vita*. Ver a propósito de la significación moderna de este autor KLIBANSKY, SAXI, and PANOFKY. *Saturn and Melancholy*, Nelson, 1964, p. 254 y s. También D. P. WALKER. *Ficino's Music — Spirit Theory in Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London. The Warburg Institute, 1958.

⁵ Ver WALKER D. P. *Op. cit.*

el mundo personal se transforma, compromete en su locura a muchos seres, y coloca «en situación» a toda una constelación de vidas que se mezclan trágicamente. Un ejemplo magistral de las perspectivas que puede crear el sentimiento de pérdida de la identidad es *Il grasso legnaiolo* de Antonio Manetti ¹. De este modo el amor se manifiesta como demonio, divinidad impersonal capaz de transformar a los seres, de hacerles sufrir crueles metamorfosis, notables y fantásticos espejismos. La ciudad animada de arquitectura simbólica, a la manera del *Sueño de Polifilo* (que precede solamente en dos años a la publicación de la *Cárcel de Amor*) ² señala la utilización de un paisaje que pertenece a la interpretación fantasista de una antigüedad plena de «egipcianismo» y al vigor de los nuevos artistas, que van a quebrar un cuadro erudito con su propia experiencia; así, se incorpora *el sueño* en el cuadro alegórico como fenómeno real, y las perturbaciones que los humores provocan en las naturalezas nobles y bien nacidas ³. Agreguemos a estas observaciones el prestigio de que goza universalmente el enamorado español. Un mote de la *Questión de Amor* de Diego de San Pedro, «Clara descubre mi pena / mi tristeza, y el ajena» ⁴, es repetido por uno de los más importantes teorizadores de empresas, Hercole Tasso ⁵ mucho más tarde; numerosas empresas escritas en español testimonian de la importancia y la tradición de esa lengua en las relaciones sentimentales; Torquato Tasso aconseja su uso al terminar su diálogo *Il Conte overo delle Imprese* ⁶. Obras como el *Siervo libre de Amor* son, en definitiva, el desarrollo de un mito etiológico; en ella, por ejemplo, se tiende a demostrar los orígenes de Padrón y su nobleza ilustrada por la historia que narra la novela.

Si tomamos para demostrar mejor nuestra hipótesis varios de los

¹ *La novella del grasso legnaiolo*. En *Sette Secoli de novelle italiane*. Ed. GOFREDO BELLONCI. Vol. I. Roma. Casini, 1953. En el *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, Barcelona, 1562. Reed. Valencia, Castalia. 1954, persiste todavía el tema: *So que/so, que no so yo*, p. 16.

² Las fuentes arquetípicas serían la Atlántida del *Critias* platónico y el Adocentyn de la *Picatrix*; a propósito de esta última y su descripción ver p. 54 y s. de F. A. YATES. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. London. Routledge and Kegan, 1964.

³ Sobre la influencia de los cuerpos celestes sobre las naturalezas nobles ver la parte final de la *Cadira del Honor* en Ed. cit. ROD. DEL PADRÓN, p. 172.

⁴ *Questión de amor y Cárcel de Amor*. En Anvers. En casa de Martino Lucio à la enseña de las dos cigüeñas. M DXCVIII. «Las cosas que Flamiano mostró a Felisel, que para la fiesta tenía aparejadas.»

⁵ *Della reattà, e perfettione delle Imprese*. Bergamo, 1612.

⁶ Ed. EZIO RAIMONDO. Vol. II. Firenze. Sansoni, 1958.

magníficos capítulos del *Quijote*, veremos más claramente esos elementos retóricos renovados por obra del genio de Cervantes. En la aventura de los condenados a galeras¹ hallamos ese realismo contrahecho y disfrazado que, al mismo tiempo, sobreentiende una conciencia mítico-alegórica que escoge del mundo real lo que conviene para su tipificación². Muestra allí Cervantes la vitalidad psicológica de la novela cortesana del siglo xv, dado que se somete a sus leyes, al tiempo que agrega un giro de excentricidad y de celestial talento. En el cortejo de los galeotes, Quijote ve un cortejo de amantes encadenados por el amor, y la palabra clave es pronunciada por el primero de aquellos a quien interroga³; son, en efecto, «amantes de la propiedad ajena», hallazgo retórico que utilizarán Quevedo y Carlos García⁴ para dar al Robo y a la Mentira una proveniencia divina. El rasgo de la *discreción* que subraya toda la novela cortesana es atribuido aquí justamente a los alcahuetes y a su importancia en el buen gobierno de la República⁵. Respecto al autorretrato vemos a Ginés de Pasamonte un grotesco, en el cual se esconde el mismo Cervantes; en el cerebro alterado de Quijote, Ginés, por su apariencia, es un prototipo de amante desdichado; su pena, en efecto, es superior a la de los otros, tal como en la novela cortesana⁶; y en sus palabras sobre el infortunio del hombre de genio, Quijote advierte que aquel es bien dotado e ingenioso. En efecto, Ginés, autor de una autobiografía, celebra la paz, el sosiego de las galeras mostrando a este lugar como adecuado para escribir su obra⁷. Así, algunos pintores flamencos como Jerónimo Bosco ponen, a manera de «grillo», su firma disfrazada, como al azar, como de paso⁸. La frontali-

¹ Cap. XXII, 1.^a parte. Ed. DIEGO CLEMENCÍN. Madrid, 1894. Vol. II.

² HELMUT HATZFELD. *Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez*. En *Estudios sobre el Barroco*. Madrid. Gredos, 1964. RENÉ WELLEK. *The concept of Realism in Literary Scholarship*. En *his Concepts of Criticism*. Stephen. G. Nichols, Jr. N. Haven and London. Yale U. Press.

³ Ed. cit. p. 209: «El respondió que por enamorado».

⁴ CARLOS GARCÍA. *De la desordenada codicia de los bienes ajenos*. Madrid. Col. Libros de antaño. VII, 1877, cap. V.

⁵ Ed. cit. p. 216 «... porque no es así como quiera el oficio de alcahuete...» y s. Aspectos burlescos de esta tónica en el amante que se hace pasar por mudo. BOCCACCIO Nov. I. Giorn III. Y en el poema de GUILLAUME DE POITIERS *Le chat d'Agnes...* en *Anth, Poésie occ.* Ed. BERRY.

⁶ Ed. cit. p. 222. «...venía diferentemente atado que los demás...» y ss.

⁷ Ed. cit. p. 227. «que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay más sosiego de aquel que sería menester...» y s.

⁸ JURGIS BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*. París. Armand Colin, 1955. Cap. I. (V) p. 42.

dad es reemplazada aquí por una nueva inflexión: la alegoría se vuelve de exterior y retórica, amarga y viviente; el autor se esconde en algún rincón de la obra y gusta poner en boca de sus monstruos, excéntrica-mente, palabras de súbita prudencia. Velázquez y el Greco usarán también el mismo procedimiento del Bosco, que pasa, de este modo, del cuadro teológico al cuadro humano sin perder su necesaria valencia anterior¹. El descubrimiento de lo inmanente y sus mitos corrobora la sabiduría de la antigüedad otorgando al aparato de las viejas alegorías una movilidad nueva: los mitos son el redescubrimiento de principios innatos del alma humana, son maneras de obrar, pensar y sentir que operan en una lejana memoria de los hombres. Esto corrobora la vida nueva infundida a las retóricas concebidas como nuevas maneras de obrar sobre el cuadro de la omnipresente retórica antigua. Mito, palabra, acción son tres aspectos de una realidad única acentuada alternativamente según los matices que determina la experiencia personal². De este modo en Boccaccio y la novela cortesana se cumplen algunos rasgos que señalamos anteriormente: lo maravilloso que se vuelve a encontrar en el mundo real; la Sierra Morena, lugar de la penitencia de amor de Leriano y del Quijote; desolación de parajes; dificultad de acceso en la *Cárcel de Amor*; y en el capítulo XXIII del *Quijote*, que continúa y narra las consecuencias de la aventura citada³.

El lamento de Sancho por su asno es otro de los «grillos» que agrega el autor; está realizado en el estilo de las lamentaciones de los amantes⁴; tampoco podrá faltar el descubrimiento de un libro de memorias y una carta de enamorados; las «novelas-tratados» mediante cartas son una parte de ese fragmentarismo que la «nouvelle vague» de antaño explotó hábilmente⁵. De este modo este nuevo tipo de realismo que enmascara la experiencia personal bajo la ficción se proyectará a otras épocas. El

¹ Aspecto subrayado por H. HATZFELD al comparar el arte de Cervantes al de Velázquez en su *op. cit.*

² ERNST CASSIRER. *The philosophy of symbolic forms*. New Haven. Y.U.P., 1957. F. FLORA. *I miti della parola*. Mondadori, 1958.

³ Ed. cit. Cap. XXIII, p. 248 «...al cual como entró en aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a los caballeros andantes... etc.». Ver la descripción del comienzo de *La Cárcel de Amor*.

⁴ Ed. cit. p. 246: «Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa...» y s.

⁵ Ed. cit. p. 258: «Tu falsa promesa y mi cierta desventura... etc.» Pensemos en un film como *Jules et Jim* de Truffaut que representa hoy un equivalente de ese tipo de novela en clave y cortesana.

descubrimiento, tan difícil, de los mitos como arquetipos de la conciencia humana, constituirá toda la obra de un Gérard de Nerval, y Jung nos ofrecerá el método para analizarla; no constituye un azar el redescubrimiento de tantas obras consideradas secundarias después de las investigaciones de Jung. La cadena que va de la novela cortesana a la *Hypnerotomaquia* de Polifilo, y de Nerval a la *Dernière Année à Marienbad* comprueba la sabiduría de las implicaciones que hallaron¹ los autores de la descendencia de Boccaccio. Se llega a ver cómo una arquitectura simbólica que surge de una producción, a primera vista obsoleta y reducida a un calco de imágenes remanidas, toma, por ejemplo, en un autor como Nerval nueva vitalidad a la luz de un realismo visionario inspirado en el misticismo de la revolución²; al mismo tiempo, la fantasía paracientífica se relacionará con las *Wunderkammer* arcimboldescas³, atmósfera propicia a la condensación emblemática, larvada en la novela-tratado cortesana. No es un azar que Nerval haya sido un asiduo lector de la *Hypnerotomaquia*⁴.

De este modo, los criterios superrealistas nos ayudan como un curioso y sorprendente método de penetración en la realidad de obras tradicionalmente condenadas al estudio circunscripto de los especialistas⁵.

H. CIOCCHINI.

¹ ALAIN ROBE-GRILLET. *L'année dernière à Marienbad*. Paris. Minuit. 1961.

² A este respecto no se puede evitar la relación iconográfica de este autor con los arquitectos visionarios de los siglos XVIII y XIX (exposición realizada en la Bibliothèque Nationale de Paris en el curso del año 1964. *Angelique*. Nerval: «C'est un Pompeii carolingien». p. 257. *Aurelia*: «Un chateau dominait la côte...» p. 382 en *Oeuvres*. Paris. Bibl. Pléyade. Vol. I.

³ M. BRION, *Les Métamorphoses*, en su *Art fantastique*, p. 136 et ss. se conoce la importancia de los dibujos emblemáticos de Arcimboldo y sus disfraces para fiestas de corte.

⁴ Aspecto subrayado en el artículo de M. L. BELLELLI, *L'Italie de Nerval*. *Revue de Littérature Comparée*. Juillet-Septembre, 1960, de donde provendría la obsesión del blasón de este autor.

⁵ V. Francis J. Carmody. *Present method of analysis* p. 2. En su *The Evolution of Apollinaire's Poetics*. Univ. of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1963.