

EL *TRIUNPHETE DE AMOR* DEL MARQUÉS DE SANTILLANA:
FUENTES, COMPOSICIÓN Y SIGNIFICADO

En el *Triumphete de Amor* sigue el Marqués de Santillana los *Triunfos* de Petrarca. Se ha estudiado ya la relación entre los dos autores y se ha determinado la cantidad y el tipo de elementos en que los dos coinciden. Nosotros vamos a acercarnos al poema con una finalidad distinta: en busca de su composición y de su sentido. Analizaremos para ello todos los materiales que lo constituyen; incluso las fuentes que lo determinan. El análisis de las fuentes nos servirá para realizar nuestro propósito; es decir, para establecer la forma del conjunto y para determinar lo que la forma significa.

Rafael Lapesa, en su valioso libro sobre la obra del Marqués de Santillana¹, ha dedicado varias páginas al *Triumphete*: ha señalado algunas de sus características esenciales y ha notado además algunos de los aspectos que lo distinguen de los *Triunfos*. Porque son útiles todas sus afirmaciones y porque nosotros perseguimos muy diferentes fines, es preciso recordar ahora la importancia de sus comentarios, aunque más tarde volvamos sobre ellos.

El poema, que consta de veintiuna estrofas de ocho versos octosílabos —con la excepción de la final, de cuatro— dibuja, de acuerdo con los gustos italianizantes del Marqués y bajo la influencia de Petrarca, una hermosa alegoría que luego explicaremos. Los materiales que se utilizan y la disposición que éstos adoptan son para su época sencillos; la acción, en su sentido literal, muy poco complicada. El Marqués refiere en primera persona un suceso que cambió su vida: entregado al ejercicio de la caza, tropezó con el desfile triunfal de Venus y Cupido. Una de las doncellas de la diosa —siguiendo las órdenes de ésta— le atravesó con uno de sus dardos; el protagonista así, herido de llaga irreparable, quedó en manos del dolor y de la tristeza.

El poemita, cuidadosamente construido, se divide en tres partes: la primera, de nueve estrofas, presenta, en torno al ejercicio de la caza y mediante la descripción del tiempo y del espacio, la dicha del Marqués y los anuncios que preceden al alegórico suceso; la segunda, también de nueve estrofas, relata el desfile de Venus y Cupido y enumera los personajes que lo constituyen; la tercera, muy breve —tres estrofas— explica la llaga de la flecha y el dolor que entonces aparece y que desde entonces dura. Se nos conduce así de la alegría de la primera parte a la tristeza de la última pasando por el amor. Eso es lo que nos dice la alegoría: la felicidad es el estado del que no ama; el dolor, el estado del amante. Esa es también la razón de los tres momentos: del no amor (Parte I) al amor (Parte II) y de ahí al dolor (Parte III). El número idéntico de estrofas (nueve) en las dos primeras partes equilibra los dos

¹ Nos referimos a *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Insula, Madrid, 1957.

estados (no amor / amor) y los contrapone; en cambio, la brevedad de la tercera (tres estrofas y más corta la última) contrasta con la intensidad de la pasión que entonces se produce.

PRIMERA PARTE

La primera parte sirve para dibujar alegóricamente como no enamorado al protagonista; de ahí que ésta se dedique a la diosa Diana, a la diosa exenta de amor —diosa de la castidad, como el Marqués, siguiendo la tradición, y como innumerables poetas de entonces la llamaron. Sirve, pues, para modular desde el comienzo un tema: el de la castidad o, con más exactitud, el de la libertad frente al amor.

El tema se organiza sobre varios motivos y elementos; el motivo de la caza apunta de inmediato la clave a la que el poema se sujeta. Así, al conectarse con el protagonista alude ya a la diosa cazadora. Aparece el personaje “siguiendo el plaziente estilo / a la diosa Diana”, 1²; es decir —y como Lapesa frente a Post ha señalado— siguiendo el ejercicio que place a la deidad: el ejercicio de la caza como a continuación se muestra (“Segudando los venados”, 3). Pero para entender el sentido del poema es necesario notar que la caza en el mito de Diana significa, como en el de Hipólito, el ejercicio de la castidad. Tanto Hipólito como Diana y sus ninfas practican la caza en lugar del amor. Así lo ha indicado Lapesa al explicar otras composiciones del Marqués; y Post, en este aspecto al menos, no está del todo equivocado (“Santillana”, dice Post, “quisiera afirmar todavía su vasallaje hacia la patrona de la castidad”)³.

Las primeras nueve estrofas, agrupándose de tres en tres, constituyen tres núcleos. El primero presenta el tiempo, el espacio, el ejercicio del protagonista y el encuentro de éste con ciertos personajes; el segundo describe a esos personajes y mediante saludos cortesanos los asocia a Santillana; el tercero se organiza sobre una pregunta del Marqués y sobre la respuesta de sus interlocutores. Conviene recordar de nuevo que son alegóricos todos los elementos, y que éstos, al conectarse, dan forma a la alegoría. Hemos explicado ya el significado de la caza; veamos ahora el del paisaje.

El paisaje sostiene el tema reflejando la felicidad del que no ama: “Entrado en una floresta / de frescos e verdes prados”, 3, e “incesantes los discoros / de melodiosas aves, / oí sonos muy suaves, / triples, contras e tenores”, 2. Motivo este fundamental en el poema, pues al atribuir al que no ama la alegría, hace de la alegría consecuencia de la libertad frente al amor; lo cual se liga, por supuesto, con doctrinas que el amor cortés había sostenido. El paisaje, además, *lugar ameno*, dispone el escenario que el amor requiere.

² Citamos el *Triunphete* por la edición de Vicente García de Diego, *Marqués de Santillana. Canciones y decires*, Madrid, 1968, pp. 42-54. Indicamos en el texto, junto a la cita, el número de la estrofa. Hemos decidido utilizar esta edición porque recoge la versión que más nos interesa entre todas las que hemos examinado.

³ En su libro, *Mediaeval Spanish allegory*, Cambridge, Ma., 1915, p. 214.

Es la misma la función de los elementos temporales: por un lado, puesto que nos sitúa en la primavera, trenzan la melodía de la felicidad del no amante; por otro, puesto que nos acercan al verano con su calor y con su fuego, preparan el escenario que el amor exige, y hacen sonar, al conseguirlo, el preludio del tema que se aproxima: tema del amor, que utiliza entre otros recursos el del fuego ("Ya salía el agradable / mayo mostrante las flores, / e venía el inflamable / junio con [grandes] calores", 2). En junio, pues, y en el momento de mayor calor del día ("Pasad[a], cerca dun filo / la ora meridiana", 1) va a tener lugar la alegórica experiencia.

En ese tiempo y en ese lugar ameno tropieza el Marqués con dos pajes que junto a una fuente, próximos a sus caballos, descansan: "Dos cose-res arrendados / cerca d'una fuente estaban, / de los quales nos dista-van / los pajes muy arredrados", 3. Los pajes, claro está, como el Marqués, son también personajes alegóricos; nos explica su sentido el núcleo segundo, en la cuarta estrofa, al describir sus trajes:

Vestían de azeytuní
cotas bastardas bien fechas,
de un fino carmesí
raso, las mangas estrechas;
las medias partes derechas
de vivos fuegos bordadas,
e las siniestras senbradas
de goldres llenos de flechas (4).

Van los pajes, pues, según la moda de la época; sin embargo, esos bordados que dividen en dos partes diferentes sus vestidos (llamas de fuego, la derecha; goldres y flechas, la izquierda) nos advierten, de acuerdo con la alegoría, que de pajes del Amor se trata; y como pajes del Amor preludian el motivo del dolor que con el amor se relaciona. Es decir, fuego y flechas difunden Venus y Cupido; fuego y flechas que esperan al protagonista si no se aparta rápido de su paso.

El motivo de los saludos aparece entonces; motivo que, aunque característico de la poesía refinada y exquisita del Marqués, sirve ahora para llevar el primer tema hasta sus límites más amplios. En efecto, la felicidad es para el que no ama el mayor bien que en este bajo mundo puede concebirse, y, como tal, es lo que a los pajes desea Santillana:

... Con rretórica eloquencia
vinieron de continente
a me saluar sabiamente,
denotando su prudencia.
Díxeles, [en] respondiendó,
segund modo cortesano,
omillmente proponiendó:
"El potente soberano
vos influya en el mundano
[orbe de] felicitat
premio de rica bondat,
que es el galardón humano (5-6).

En el tercer núcleo se coloca la pregunta del Marqués (“Señores, ¿dó es vuestra vía?”, 7) y la contestación de los pajes. Éstos, de acuerdo con su función anticipan la triunfal entrada de Venus y Cupido, destacando precisamente el poder y la grandeza de los dioses. La respuesta se ve interrumpida por la enorme muchedumbre que acompaña a las deidades y que muestra su poder ilimitado. Termina así el tercer núcleo, y con él toda la primera parte; y termina engarzando la primera estrofa con la última, magnificando, mediante dos hipérbolos paralelas, la maravilla del suceso: “Vi”, había dicho el Marqués en la primera de sus estrofas, “lo que persona umana / tengo que jamás no vio”, y concluye ahora en la última: “Ya tan hermosa conpañia / non vieron onbres bivientes”, 9.

SEGUNDA PARTE

La segunda parte desarrolla el tema del amor y, para desarrollarlo, se organiza también en tres núcleos; la distribución de las estrofas, sin embargo, es distinta (1 + 4 + 4). Esta distribución diferente rompe la simetría y confiere al conjunto un peculiar movimiento, movimiento entrelazado y distinto en su hacerse que recuerda el del fuego, el de la llama. Por otro lado, esa distribución a la que se asigna un propósito evidente crea dentro del núcleo una rigurosa simetría. La primera estrofa (10) es una presentación y un resumen de lo que a continuación se narra; las cuatro que constituyen el segundo núcleo (11-14) explican la llegada triunfal de Cupido y enumeran a sus acompañantes; otro tanto hacen, en relación con Venus, las cuatro que forman el tercer núcleo (15-18).

Cupido y Venus, pues, como ya los pajes habían advertido. Dos dioses de amor que substituyen —sin innovar, ya que están dentro de una tradición conocida⁴— al dios único que aparece en tantos casos. Los dos dioses, además de determinar la estructura de esta segunda parte, tienen una función distinta: Cupido sirve para desarrollar el *omnia vincit amor*; Venus, aunque colabora también al establecimiento del motivo, sirve sobre todo para hacer sonar el del dolor que con el amor se asocia. Es cierto que Santillana ha adjudicado estas dos funciones a los dioses; sin embargo, al aludir a ellas lo hace con técnicas distintas: se modula directamente, aunque los elementos alegóricos ayuden, el *omnia vincit amor*; la crueldad del amor, por el contrario, aparece sin excepción en forma de alegoría. Además, al presentar unidos a los dos dioses, su función, como es natural, se unifica; se separa, claro está, al separarlos.

Quisiera volver un instante sobre lo dicho. Obsérvese, por ejemplo, que cuando aparecieron los pajes en la primera parte anunciando la llegada de Venus y Cupido, sus vestidos cuajados de símbolos y emblemas —de llamas y de flechas— indicaban la crueldad del amor a través de la alegoría; sus palabras, en cambio, de una manera explícita afirmaban el poder omnímodo de los dioses (8):

⁴ Recuérdese, por poner sólo un ejemplo, el libro del Arcipreste de Hita.

Sabed que los triunfantes
 en grado superiores,
 onorables, dominantes,
 Cupido e Venus, señores
 de los nobles amadores,
 delibraron su pasaje
 por este espeso selvaje
 con todos sus servidores⁵.

Por otro lado, en la segunda parte, en la estrofa introductoria (10), presenta directamente el protagonista el poder ilimitado de los dioses:

Non crio naturaleza
 rreyes nin enperadores
 en la baxa redondeza,
 nin dueñas dignas de onores,
 poetas nin sabidores,
 que non vi ser agradantes
 a estos dos ilustrantes
 dios [e diesa d'amores].

Esa clara exposición del motivo determina la estructura de los dos núcleos que siguen. Para mostrar la omnipotencia de los dioses, el Marqués había aludido a tres grupos de personajes: primero, a emperadores y a reyes; después, a damas honorables; por último, a sabios y poetas. Pues bien, en el desfile que a continuación se detalla se hace que el primer y el tercer grupo (reyes y emperadores, poetas y sabios) acompañen a Cupido, y a Venus las damas famosas que se recuerdan. Por eso cada núcleo, que consta de cuatro estrofas como hemos indicado, se organiza de manera parecida: dos estrofas para presentar al dios y otras dos para enumerar a sus acompañantes. La única diferencia es que se invierta el orden. Al hablar de Cupido se alude primero a los personajes, después a su imponente figura; al referirse a continuación a Venus se habla primero de la diosa, después de las dueñas que le acompañan. De esa forma se crea otra vez —al pasar de un núcleo a otro— un movimiento ondulado y entrelazado que imita el de la llama. Hay que notar, sin embargo, que de esa manera se rompe aparentemente la simetría, pues Cupido se acompaña de dos de los tres grupos y Venus de uno. Esa ruptura de la simetría es aparente, ya que no ocurre gracias a la forma en que se modula el motivo del dolor. En efecto, al atribuir la crueldad a Venus, las damas famosas que le acompañan se revisten de arcos y de flechas, y equivalen así a dos grupos (damas famosas / damas con flechas) que balancean, por lo tanto, a los dos grupos que siguen a Cupido. Este simétrico equilibrio, que es evidente en toda la segunda parte, aumenta cuando el protagonista se refiere en cada núcleo a uno de los dioses. Y se refiere —recordemos lo que antes afirmamos— directamente al apoyarse en el primer motivo (“omnia vincit”) y alegóricamente al apoyarse

⁵ Sustituimos *Cupido, Venus* por *Cupido e Venus y salvaje por selvaje* de acuerdo con otra versión citada por García de Diego.

en el segundo ("dolor que deriva del amor"). Dice así, directamente, cuando en las estrofas trece y catorce habla de Cupido:

... Vi a la gran deidad
 diáfana e radiante
 a quien jamás igualante
 non vieron en dinidad.
 En la qual se demostrava
 ser monarca de potentes
 príncipes, que así levava,
 e sabios muy transcendentés.⁶

Y dice así, alegóricamente, al hablar de las damas que acompañan a la diosa: "Vi ançillas sofraganas / vestidas de la librea / d'aquellas [fle]chas mundanas / que mataron a Medea" (17).

Es clarísima, pues, la distribución de la segunda parte. Son clarísimos también el modo en que se desarrolla el tema, la función de los dioses y la organización de los motivos. Y como esta segunda parte deriva de los *Triunfos*, y como son diferentes de los *Triunfos* esa distribución, ese desarrollo, esos dioses y la organización de esos motivos, es ahora cuando debemos comparar con la del Marqués la obra de Petrarca.

Conviene observar, por lo pronto, que Santillana sigue el primer triunfo (el *Triunfo d'Amore* —*Triumphus Cupidinis*—), y que ese triunfo consta de cuatro largos cantos, en total de setecientos versos. El Marqués, por otra parte, como ya dijimos, utiliza nueve octavas, setenta y dos versos. Esa disminución, como el título del poema (*Triumphete* en vez de *Triunfo*), indica el respeto y la modestia con que a Petrarca se acerca Santillana. La diferencia cuantitativa es mucha, y es fácil comprender que deba ser necesariamente limitada la materia que se toma de Petrarca. Se toma en realidad solo el desfile; pero en Petrarca es Cupido únicamente el personaje que representa al amor y que lo encarna. Venus, así, es un añadido, un elemento que limita aun más el material que se toma del italiano. Añadido de Santillana, pero con base en Petrarca, pues, en el triunfo primero, Amor seguido de sus víctimas se dirige al reino de su madre y en él por fin las encarcela: en la prisión de Venus. Del desfile, por otro lado, vienen —aunque por supuesto reducidos— la presentación del dios de amor, el carro en el que monta Venus y las figuras que acompañan. Hay también, claro está, otros detalles secundarios.

Abandona, pues, el Marqués —como ha notado Lapesa— elementos fundamentales de Petrarca: los diálogos del protagonista con los personajes que tropieza; diálogos que recuerdan innumerables viajes ultraterrenos de la Edad Media, y que el mismo Santillana utiliza en otras de sus composiciones —en el *Infierno de los enamorados*, por poner un caso—; abandona también las noticias biográficas que en los *Triunfos* resumen la historia amorosa de las figuras del desfile, y que al faltar en el Marqués convierten sus líneas en listas de nombres mitológicos; abandona además las definiciones y los análisis de amor esenciales en Petrar-

⁶ Sustituimos *levava* por *levava* porque así lo exige la rima.

ca, los cuales, al faltar en el *Triumphete*, lo reducen a una mera alegoría. Abandona, por último, el poeta castellano, los comentarios morales con los que en los *Triunfos* se condenaba la lujuria; lo cual supone frente al amor una actitud distinta, que testimonian las muchas alabanzas que al amor dirige Santillana. Esta actitud distinta determina la diferente técnica con que se tratan los dos motivos que antes estudiamos; pues también en Petrarca el "omnia vincit" y el "dolor que del amor deriva" juegan papeles fundamentales. Reside la diferencia en que así como el primero en los *Triunfos* muestra la grandeza de Laura —único ser que del amor escapa: "Così selvaggia e rebellante suole / da le 'nsegne d'Amor andar solinga"⁷— y así como el segundo revela el carácter pernicioso de la lujuria ("Errori e sogni ed imagini smorte / eran d'intorno a l'arco trionfale . . . // e lubrico sperar"; *ibid.*, iv, pp. 139-142) en cambio, sublima con los dos motivos Santillana la pasión amorosa, y descubre, directa o alegóricamente, lo que tiene ésta de positivo (como en la estr. "Non crio naturaleza..." cit. *supra*, p. 322).

Es interesante notar que en el *Triumphete* se combinan las alabanzas con el motivo de la luz. Esos dioses "ilustrantes", como dice el Marqués, dioses que dan lustre, que iluminan, a aquéllos sobre quienes se proyectan, se describen los dos de manera parecida: Cupido diáfano y radiante, adornado con lucífera corona; Venus, que derrama claridad, compite y vence a la luna con su resplandor y con su candidez —es decir, vence a Diana, la casta diosa, a la que se opone en la alegoría.

Hay que observar que esas imágenes lumínicas se encuentran ya en los *Triunfos* de algún modo, pero es distinta la función que desempeñan. En efecto, en Petrarca, esas imágenes referidas a Cupido subrayan y sostienen la crueldad que al dios va a atribuirse; es decir, alimentan el motivo del "dolor que del amor deriva" ("Vinto dal sonno, vidi una gran luce / e dentro assai dolor con breve gioco"; *ibid.*, I, i, pp. 11-12). De ahí que la figura de la deidad que a continuación se traza se ajuste a su función escrupulosamente: sobre un carro de fuego arrastrado por cuatro caballos más blancos que la nieve, se yergue cruel un joven armado de arco y flechas, desnudo y de multicolores alas, seguido va de innumerables prisioneros, heridos unos, otros muertos⁸.

Las características lumínicas con que Santillana dibuja a Cupido —y que no aluden a la crueldad de amor en absoluto, aunque sirven de alguna forma al motivo del "omnia vincit"— atribuyen al dios unas cualidades que se juzgan necesarias en la época cuando de influir en los demás se trata: nobleza y con la nobleza transcendencia. Así había dicho San Buenaventura que trabaja con la luz constantemente: "La luz tiene no-

⁷ I, iii pp. 131-132, *Rime e Trionfi di Francesco Petrarca*, ed. Ferdinando Neri, Torino, 1963.

⁸ "Quattro destrier vie più che neve bianchi, / sovr'un carro di foco un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi; // nulla temea, però non maglia o scudo, / ma sugli omeri avea sol due grand'ali / di color mille, tutto l'altro ignudo; // d'intorno innumerabili mortali, / parte presi in battaglia e parte occisi / parte feriti di pungenti strali" (pp. 22-30).

bleza en su existencia, utilidad en su influencia, alegría en su apariencia"⁹.

Así explica Edgar De Bruyne la concepción y el tratamiento de la luz en la última parte de la Edad Media, reuniendo las teorías de distintos autores medievales: "La proporción confiere a los objetos orden y armonía, mientras la luz les confiere nobleza. La nobleza, como la consonancia, es una propiedad transcendente"¹⁰. Así dice Santillana:

... Vi a la gran deidad
 diáfana e radiante
 a quien jamás igualante
 non vieron en dinidad.
 En la qual se demostrava
 ser monarca de potentes
 príncipes, que así levava,
 e sabíos muy trasçedentes.
 Vi [le] de piedras fulgentes
 muy luçífera corona,
 más clara que non la zona
 de los signos transparentes (13-14).

Algo parecido, aunque en otros términos, sucede con la descripción de Venus:

... La grand clarificación,
 más cándida que la luna,
 Venus, [a quien] sola una
 non vi por equivalente,
 discreta, sabia, prudente,
 digna de celsa [tribuna] (16).

La claridad de Venus, pues, por una parte indica su nobleza; por otra, de acuerdo con la tradición, expresa sus virtudes, que, a su vez, se atribuyen al amor mismo.

Petrarca, describe a Laura de tal forma que recuerda la que de Venus se dibuja en el *Triumphete*. Es decir, también destaca la candidez: "Pura assai più che candida colomba" (I, iii, p. 90). Y esa claridad también muestra el resplandor de las virtudes, porque Laura, como Venus luego en el Marqués, las cifra y las resume ("Armata eran con lei tutte le sue / chiare Virtuti"; II, pp. 76 s.: honestidad y vergüenza, modestia y juicio, gozo y costumbre, perseverancia y gloria, sagacidad y acogimiento, pureza y cortesía, temor a culpa y deseo de fama, pensamiento maduro en cuerpo joven y armonía entre su castidad y la más alta belleza).

La diferencia reside, sin embargo, en que así como en Santillana se

⁹ "Lux enim nobilitatem habet in sui existentia, utilitatem in influentia, iucunditatem in sui apparentia". (*Sermones de B. Virgine Maria*, IV. "De Nativitate B. Virginis Mariae, Sermo I", *Obras de San Buenaventura*, Madrid, 1963, p. 732; *Biblioteca de Autores Cristianos*, 28).

¹⁰ *The esthetics of the Middle Ages*, New York, 1969, p. 55: "Proportion endows them [objects] with harmony and order, while light gives them nobility. Nobility, like consonance, is a transcendental property".

atribuían al amor esas virtudes, y al atribuírselas se le exaltaba y se le enaltecía, en Petrarca sucede lo contrario: las virtudes se oponen al amor —atribuyéndose a la castidad, es decir a Laura— para con la castidad vencerlo y derrotarlo: “Era miracol novo a veder ivi / rotte l’arme d’Amore, arco e saette” (III, i, pp. 10-11).

Diremos, pues, en relación con este tema, que así como las imágenes lumínicas en Petrarca, destacando la crueldad del amor y la virtud que en la castidad se esconde, rebajan la pasión amorosa y la envilecen, en Santillana subliman el amor y lo transforman en fuente inagotable de virtudes que eleva con sus rayos al amante y que lo purifica y lo refina con su fuego. Fuego que todo lo penetra, que lo aligera todo y lo levanta con vibración flamígera.

TERCERA PARTE

En la tercera parte, a la disminución cuantitativa de las estrofas corresponde una intensificación. Es obvia la relación entre los números tres y nueve, pero no puede olvidarse la superioridad que en la simbología de la Edad Media se otorga al tres sobre los otros números significativos. Lo que se pierde en longitud se gana, pues, en prestigio; y se mantiene de ese modo el difícil balance que desde el comienzo caracteriza al conjunto. Con esa intensificación, por otro lado, la pasión que entonces se produce crece y se amplía al compás que se depura. La última parte, en fin, une los temas para mostrar el nuevo estado del Marqués y terminar así la composición y la alegoría.

Venus, como deidad que ha sostenido el motivo del “dolor que del amor deriva” ordena a una de sus damas que atravesase con su flecha el corazón del protagonista (19):

Por espreso mandamiento
de la diésa honorable,
sin otro detenimiento
una dueña muy notable
enbraçó el arco espantable
e firióme tan syn duelo
que luego ca[f] en el suelo
de ferida irreparable.

Así —enfrentando los dos temas y las dos figuras mitológicas (Venus y Diana) — pasa el Marqués de cazador a cazado, de la felicidad del que no ama a la tristeza del amante (20):

Me vi ferido a muerte
de la frecha infeccionada
de golpe terrible e fuerte,
que de mí non sope nada;
por lo qual fue ocultada
de mí la visyón que v[f]a,
e tornóse mi alegría
en tristeza [in]fortunada.

El desenlace, aunque diferente, proviene también del primer triunfo. En Petrarca, "una jovencita más pura que cándida paloma" enamora al protagonista hundiéndole en el dolor y en la tristeza. La diferencia reside en la forma en la que el enamoramiento se realiza: en Petrarca mediante gestos y palabras ("Con parole e con cenni fui legato"; I, iii, p. 93), en el Marqués con flechas y heridas.

Es fácil entender la razón del cambio. No es que Santillana no hubiera asimilado a Petrarca suficientemente, o que la tradición de Castilla le impidiera concluir de distinto modo a como Imperial había concluido años antes sus poemas. Lo que sucede es que el propósito del Marqués es diferente al de Petrarca.

Busca Petrarca en su poema el triunfo de la castidad sobre la lascivia con el fin de comenzar la escala que peldaño a peldaño ha de elevarle al infinito (recuérdense los sucesivos triunfos: lascivia, castidad, muerte, fama, tiempo, eternidad); busca el Marqués, por su parte, el triunfo del amor sobre la castidad para referir, de acuerdo con doctrinas cortesanas, las torturas y las penalidades que el amor exige para sublimar al hombre, para trascenderle con sus rayos y para levantarle con sus llamas.

Laura, como sabemos, no es sierva de amor; la dueña que enamora a Santillana es sierva del amor, de Venus, y, como las siervas de Venus —armadas de flechas y de arco—, debe afligir a los hombres con las heridas del dios todopoderoso.

Esa diferencia entre Petrarca y Santillana es muy sugestiva: a todos vence amor, incluyendo a Santillana; pero no puede vencer a Laura. El fuego del amor, con su claridad, su resplandor y sus penalidades conduce a la nobleza, y la nobleza es una virtud, como la consonancia, transcendente. De ahí que la nobleza trascienda el poema en absoluto. Noble es Venus —"diesa honorable", como el Marqués la llama—; noble es por su grandeza Cupido / "A quien jamás igual ante / non vieron en dinidad", (13) —; nobles son los monarcas, los príncipes, los sabios, los poetas, las "dueñas dignas de honores" (10) que forman la cabalgata del amor; nobles son, por supuesto, los enamorados. Nobleza, pues, que dibuja y que explica el conjunto de dioses y de amantes: "Onorables, dominantes, / Cupido e Venus, señores / de los nobles amadores" (8). Nobleza, en fin, que trasciende el poema y ennoblece a Santillana.

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO

University of Southern California.

RELECTURA DE UNA *CANTIGA D'AMIGO* DE MARTIN CODAX

Un texto poético puede ser ambiguo porque admite varias lecturas en varios niveles diferentes, y el crítico, siguiendo el camino trazado hace más de dos mil años por la exégesis bíblica, se esfuerza en definir cada una de esas lecturas. Pero también puede ocurrir que en un mismo poe-