

BURLAS AL AMOR

En los talleres poéticos del seiscientos hispánico, en decadencia, se forjaron algunas burlas del amor. Góngora, Lope, Quevedo, cantan a menudo picarescas travesuras contra el amor cortesano; los amantes son burlados en sátira y versos mordaces de escarnio¹. Durante más de tres siglos un buen número de hombres había trabajado en la pequeñez de un soneto, que sólo alcanza 14 versos, para cantar a la donna/madonna, dueña y señora de su alma. Este cultivado amor, que se remonta quién sabe dónde —poesía hispanoárabe, poesía trovadoresca, poesía provenzal— en algún momento cruza sus aguas con el neoplatonismo, y se enlaza al Eros sumergido en el Ágape. De las aristocráticas vertientes del siglo XIII europeo, surgen estas reflexiones sobre el amor y estos juegos ilusorios que combinan el *amor hereos* y la *discordia concors*.

Dama hermosa, virtuosa y de rango. El poeta italiano de los siglos XIII y XIV —la escuela del *dolce stil nuovo*, Dante, Petrarca— detiene su mirada en la mujer y prolifera su escritura en zonas ya muy conocidas, abiertas por Giacomo da Lentino en Sicilia². La mano revela la compañía. Si San Francisco comprendió que Dios es el gran cortés, porque bondad y cortesía se unen, en el *Salus*,

¹ Me centro en estos poetas, consciente de que, sin duda, el tema aparece en otros. No pretendo ofrecer un inventario exhaustivo de cada uno de ellos, sólo presento algunos rasgos generales. En realidad, esta breve incursión a la poesía seiscentista es fruto de múltiples conversaciones con Raimundo Lida durante varios años. A su sabiduría se deben los aciertos que puedan encontrarse.

² ROGER BOASE, *The origin and meaning of courtly love*, Oxford, 1977, resume las diversas hipótesis. ELIAS RIVERS, por su parte, ha escrito varios artículos sobre la estructura del soneto: "Certain formal characteristics of the primitive love sonnet", *Sp*, 33 (1958), 42-55; "Dante and the notary", *Italica*, 44 (1957), 81-82; "Hacia la sintaxis del soneto", *HDA*, 3, 225-233. Es, sin duda, singular el trabajo clásico de ROBERT BRIFFAULT, *The troubadours*, ed. de Lawrence F. Koons, Indiana, 1965 (trad. del francés, 1943). Es de recordar que fue Gaston Paris quien le dio el nombre de amor cortés en 1883. El tema del amor cortés sigue debatiéndose; últimamente, RENÉ NELLI, *L'erotique des troubadours*, Paris, 1974, 2 ts., expone finas distinciones. Según él, como es el único erotismo de carácter profano que se impone después del cristianismo

Venus, Virtus que explica Dante en *De vulgari eloquentia* (1303-1304), el gran amador se ennoblece con el amor y la belleza de la dama.

Las Beatrices y Lauras son siempre virtud, y los poetas sacan de su imaginación pruebas, competencias, medidas e irrefutables demostraciones para probar que en ese torneo cortés-aristocrático, la virtud importa. El poeta juega a la asimilación de estilos y en sus entretenidos discretos cortesanos, en la Corte o fuera de ella, busca recursos asociativos para situar a la dama en el centro mismo de la creación. Se somete a la dama como se somete al régimen feudal. La imagen actúa sobre lo temporal histórico en un rodar de alusiones concurrentes.

Así en *Vita nuova* (1292), Dante prescribe lo que será durante siglos la piedra filosofal del renovado amor cortés al modo italiano:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
 sì come il saggio in suo dittare pone,
 e così esser l'un sanza l'altro osa
 com' alma razional sanza ragione.

En sus ojos lleva Dante la imagen de la amada, en uno de los grandes poemas de la nueva escuela italiana. A partir de ahora, las variantes metafóricas se lanzan a la diversidad y a enriquecer sus significados. En gimnasia idiomática el autor se complace en variar de dibujo y de tono.

Guido Guinizelli no dijo menos: la donna/madonna es luz, como las estrellas, la naturaleza y el amor son uno y lo mismo. En trilogía perfecta dicen Guinizelli, Cavalcanti y Dante: "Al cor gentil sempre Amor s'apprende", o "del suo cor gentil", mientras Dante escribe "Amor che a cor gentil ratto s'apprende". Todo se

y de la desaparición del Imperio romano, ocupa en la historia de los sentimientos un lugar privilegiado entre la amistad antigua, el neoplatonismo del Renacimiento (t. 1, p. 11). Analiza este amor como fenómeno social y distingue entre el amor cortés y el amor caballeresco (t. 1, pp. 97-111). PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972 establece la etimología: la palabra *cortés* aparece entre los siglos XII y XIII con la acepción de lo que concierne a la corte, luego emerge la segunda acepción que remite al individuo y a sus cualidades morales y, finalmente, la tercera acepción es social: cortés se opone a villano (pp. 466-469). Lo cortés es pues un arte de vivir y una elegancia moral, asociado con la riqueza y la nobleza. En este sentido es que empleo el vocablo amor cortés o cortesano-petraquesco, puesto que tomo un punto de vista diacrónico, no sincrónico. He de agradecerle a mi amiga Sylvia Roubaud sus finas observaciones en torno a este tema. Además de estos estudios véase la excelente introducción de Samuel Gili Gaya a *Cárcel de amor* (*Glás. cast.*, 1967). OTIS GREEN hace atinadas reflexiones sobre el amor cortés en *La Celestina*; cf. *Spain and the Western tradition*, Wisconsin, 1963, t. 1, pp. 139-145 (trad. española, Madrid, 1969).

resume en una cifra mágica: la mujer es corazón gentil y el amor aristotélico transforma el amor terrenal en el divino. Parecidas palabras se escuchan en el Canto V del *Inferno*: Dante pone en boca de Francesca di Rimini "Foco d'amore in gentil cor s'apprende". Este sagrado amor profano es una religión. El amor está entre la vida y la muerte, y se conquista en la eternidad³. La poesía crea nuevos dioses.

El humanista Petrarca le da el toque mágico definitivo al viejo tema del cortesano amor y modifica su lenguaje hacia la delicadeza lingüística. Su *Canzoniere* abre con un prelude temático de santo y seña:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core...

Expresa aquí en síntesis su mundo poético en agitada introspección. La experiencia amorosa está de tal modo ligada a su aventura verbal, que la incógnita Laura en vida o en muerte simboliza no sólo otra clase de amor, sino un nuevo estilo de versificación.

La poesía de Petrarca es delirio alegre o reconcentrado dolor; el continuo vaivén de la esperanza y la desilusión. El ritmo psicológico oscila entre impulsos contrarios, y la dialéctica, la antítesis moral es sin duda el aspecto más importante de su universo poético. Contrasta lo humano y lo divino, el sentimiento amoroso y el sentimiento religioso, lo sagrado y lo profano, la razón y la pasión, la trascendencia y la inmanencia. Los sonetos, canciones, sextinas, madrigales y baladas se centran en el carácter enigmático del amor, que consiste en que cada forma es doble. Toca al poeta descifrarlo; y la mujer llega vestida de belleza. Para que ese amor dure necesita preservar su contradicción. Petrarca escribe un diario amoroso sobre su *gentil donna* Laura en una poesía culta, en culto a la belleza. Nunca se entrega a la efusión ingenua o a la transcripción directa y puntual del sentimiento. El artificio literario revela el tormento circular, la febril angustia del alma, en sutiles juegos psicológicos y dialéctica amatoria. La acumulación de antítesis profundiza en el estado interno. En un amor hecho de elementos contrarios que no se funden pero tampoco se separan. El alma se debate entre opuestos: la religión y el amor; la razón y la pasión; la alegría y el dolor; la esperanza y desesperanza. El poeta goza en *delectatio morosa* el oculto placer de la pena. Su ojo está en el mundo interno: "Di pensier in pensier", con la mirada íntima puesta en la "Gentil mia donna" (*Canz.* LXXII).

La casuística amorosa del trescientos y cuatrocientos se vertía

³ Remito al conocido de C. S. LEWIS *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford, 1936.

sobre todo en poemas líricos y se comentaba en prosa. Allí se reflexionaba sobre los efectos de la pasión. El poeta y el prosista destacan el papel que desempeña el amor en la vida humana. El *fin' amors* trovadoresco, ahora enriquecido y con lenguaje modificado, nace de los sentidos como deseo ardiente desde un yo que lo articula y lo sublima. Es un amor imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad. Esta pasión tan íntimamente asimilada no conduce al matrimonio; es un amor de elección. El designio del amor es la relación personal y la búsqueda de las calidades definitorias del alma humana. La noble dama es "fiamma del ciel", "fontana de dolore", que "A amare e sofferir me insegna"; la naturaleza singular de este amor permite un ejercicio de introyección: "Amor, che nel pensier mio vive e regna". Desde el petrarquismo, la imaginación tiende a manifestarse en direcciones contrarias y contradictorias. Culto a la belleza y la belleza de la pasión, según palabras de Giuseppe Betussi en su tratado de amor *Il Raverla* (1544)⁴: "nel vero il suo amor [Petrarca] fu onesto, ch'egli si contentò de vedere, di ragionare e di pascere la mente del corpo, dell'armonia e delle bellezze dell'animo di madonna Laura".

El *Trionfo d'Amore* y el *Canzoniere* petraquescos son la piedra de imán de un gran amador cortés, la de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (ca. 1486-1530), y la *gaya sciencia* trovadoresca anterior se practica en Aragón desde el siglo XIV, hasta tal punto que Joan I considera necesario introducir reformas morales. En Barcelona, la obra de Andreas Capellanus —*De arte honeste amandi* (siglo XII)— sirvió de libro de texto en los torneos cortesanos hasta declinar el trescientos (1387-1389) y al catalán se tradujo este tratado que tanto habría de influir en la cortesanía occidental.

¿Sería el catecismo de Juan II de Castilla y de Álvaro de Luna? Hacia 1434 de Luna organiza espléndidos juegos galantes y de discreteo de cortes de amor, todo en el mejor espíritu de caballería y cortesanía. Hasta la guerra es una especie de torneo amoroso: caballeros que iban a la guerra no por necesidad, sino como gentiles cortesanos y caballerosos guerreros⁵. La caída de Granada en 1492

⁴ Empleo la excelente reedición de *Trattati d'amore del '500*. Reprint a cura di Mario Pozzi, Roma-Bari, 1975, p. 15. Contiene buena cantidad de diálogos. El tema cuenta con amplia bibliografía, para nuestro propósito: véase L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, 1933; J. C. NELSON, *Renaissance theory of love*, New York, 1958. De Capellanus, empleo la traducción inglesa de John Jay Parry, Columbia University Press, 1969 y resumo los datos sobre su difusión en España.

⁵ ROGER BOASE, *The troubadour revival. A study of social change and traditionalism in Late Medieval Spain*, London, 1978, pp. 165-181. Enrique de Aragón, marqués de Villena, escribió sobre la *Gaya sciencia*, texto publicado

fue, según un testigo de la época, Andrea Navagero (el culto embajador veneciano), cortesano torneo y guerra contra el infiel:

Fu gentil guerra, non vi erano anchor tante artigliere come sono venute poi, & molto più si potevano cognoscere i valen'huomini, che non si ponno hora... Tutta la nobiltà di Spagna vi si trovava [...] la Regina con la corte sua dava grande animo a ogn'uno. Non vi era Signor che non fusse innamorato in qual ch'una delle Dame della Regina, le quali essendo presenti, & certi testimoni di quanto se faceva da ciascaduno: & dando spesso le arme di sue mani a quelli che andavano a combattere, & speso alcun suo favore, & forsi alle volte dicendoli parole che gli facessero cognoscere quanto le amavano, qual è quel huomo si vile, si di poco animo, si di poca forza, che non havesse vinto ogni potente & animo adversario: & che non havesse osato perder mille volte la vita, più presto che si può dir que esta guerra fusse principalmente vinta per Amore (Navagero, 1563, fol. 27^o).

Según esta ajustada descripción, el amor —divino y humano— venció a los árabes.

Pero la cortesanía y la caballería se cultivan también “para no pechar”, según escribe, lamentando las mutaciones históricas, el Marqués de Santillana hacia 1450. Según su óptica las transformaciones de España se deben a la cortesanía italiana, e implora que España vuelva a fecundar sus más antiguas costumbres de hidalguía: “Más si tu retornasses en ti e cobrasses las antiguas costumbres e dexasses las ytálicas que de nuevo cobraste, e la fe en verdat e lealdat que son desterrados de los tus términos retornassen”⁷. Lealtad e hidalguía son sus refugios sociales e imaginarios contra la cortesanía extranjera. Lo cierto es que ninguna edifica-

por Mayans y Siscar en el t. 2 de los *Orígenes de la lengua castellana*. Hemos de tener muy en cuenta que Quevedo alude a Villena con gran elogio en su introducción a las obras de fray Luis. Por lo visto vio en manuscrito este “arte de trovar”. El aspecto erótico implícito en la fraseología cortesana torno a la caza ha sido estudiado por EDITH RANDAM ROGERS, *The perilous hunt. Symbols in Hispanic and European balladry*, Kentucky, 1980, buen análisis del lenguaje simbólico empleado para ocultar las referencias sexuales.

⁶ *Apud* BOASE, *The troubadour*, p. 114. Recuérdese que Navagero incitó a Boscán a escribir sonetos, cf. las observaciones de Ignacio de Luzán, *Poética*. (Ed. 1737 y 1789), introd. y notas de Isabel Cid de Sirgado, Madrid, 1974, p. 72.

⁷ R. BOASE, *The troubadour*, p. 123. Santillana escribió un texto teórico, *Proemio o carta al Condestable de Portugal*, considerado el ejemplo más antiguo de historia y crítica literarias en España. Entresaco algunas observaciones: “¿Qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar gaya sciencia llamamos) si no un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura?”, en Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1890, t. 4, pp. 19 y 22.

ción poética levantada desde el seno mismo de la cultura de occidente ofrece la madurez de resistencia y la perdurabilidad de ese amor cortesano que proviene de muchas partes. En España los cancioneros siguen la *gaya ciencia*, mientras en Italia, Bembo, Castiglione y el valenciano León Hebreo lo van modificando⁸.

Al declinar el siglo XIV no sólo era bien conocida la ciencia del discreto; en la alborada de los reyes católicos Isabel inspiró toda una gama de versos de amor cortés entre los poetas de su corte⁹. Y para entonces se leía con gusto la estilizada *Cárcel de amor* (1492), dedicada a don Diego Hernández de Córdoba, Alcaide de los Donceles, que derrotó al rey Boabdil. Leriano paladea la cruda delicia de su penitencia. San Pedro, en buen estilo cortesano, le dedica su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) a las damas de la reina y sermonea de amores ante un auditorio femenino. Entre 1499-1502 surge la gran obra del amor cortés —*La Celestina*—, incomprensible fuera de esta tradición. Algo después de la gran contienda entre armas y letras, el humanismo renacentista transforma el panorama. En poesía, la *donna* es Elisa, en esa metamorfosis de nombres. Garcilaso asimila en su poesía los amantes y amadores que le han dado savia. En sus sonetos, églogas y lirás el mismo tema traza otro de sus vuelos sobre el encerado de la página. El mundo poligonal del humanismo neoplatónico es el sostén de sus versos. Del petrarquismo aprende Garcilaso las imágenes fantásticas de su poesía. Ya imagina que el amor lo hiera a traición, ya que el amor va a su lado razonando sobre su pasión, ya que lo convida a contemplar las glorias y maravillas de Elisa. El amor tiene habitación y trono en dos bellos ojos que agitan los varios efectos del amor, del dolor, del deseo y desde el cielo razona con la amada. El amor engrandece y altera la realidad. No inventa pasiones nuevas este cortesano del arte, sino que reproduce las viejas con pareja intensidad y en riqueza de formas.

⁸ Véase de OTIS GREEN, "Courtly love in the Spanish Cancionero", *PMLA*, 64 (1949), 247-310 y *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, 1955. Tomo en cuenta los reparos de Rafael Lapesa, *HR*, 21 (1953), 37-43. Estudia a fondo los comentaristas, P. O. KRISTELLER, *The philosophy of Marsilio Ficino*, Columbia University, 1943 y G. SAITTA, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Bologna, 1950, 2 ts. Aunque algo anticuado, remito también al artículo de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía árabe y poesía europea", *BHi*, 40 (1938), 337-423, especialmente pp. 401-406, versión reformada en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, 1941, pp. 17-78; y, naturalmente, de PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947, que estudia la tradición de la poesía amorosa en la lírica del siglo XV.

⁹ R. O. JONES, "Isabel la Católica y el amor cortés", *RLit*, 21 (1962), 55-64.

El renacer del amor cortés en España en el siglo xvi fue a menudo una forma de arcaísmo político: el monarca, interesado en consolidar su poder, deliberadamente apadrinaba ideologías arcaicas para controlar la nobleza. El caballero había sido la cúspide de la pirámide social, a salvo de amenazas de otras clases, y la nobleza exigía respeto por arcaicos ideales caballerescos. En la última década del siglo xvi asoma el humanismo laico y se mira la nobleza arcaica de modo irónico. ¿Será parte de la nobleza arcaica la musa de Garcilaso? No lo parece, pero sí sus sonetos y églogas que mezclan sus aguas entre el humanismo, la modernidad neoplatónica y el cortesiano que están firmemente enraizados en una nobleza poderosa y en una corte monárquica y centralista. El ideal de amor neoplatónico que proclamó Castiglione, así como el de los otros comentaristas, está ligado al ideal del cortesano y del estado. Este culto al amor no fue una simple moda literaria. En las páginas de los tratados de amor y en la ciencia gramatical del verbo, la nueva aristocracia vio (como en espejo ilusorio) la imagen ideal de sí misma en brillante sustancia de pensamiento y en fraseología elegantísima. El imperio de Carlos V es en realidad su subsuelo¹⁰.

Si Garcilaso y sus seguidores unen caballería y cortesanía, Jerónimo de Urrea, traductor de Ariosto, abre otra vertiente. En su *Diálogo de la verdadera honra militar* (Venecia, 1566; Madrid, 1575), define al hidalgo como aquel que tiene solar conocido o tiene escudo de armas cuyo blasón señala su antigüedad. El caballero —según su definición— es valiente, sufridor de pasiones y respeta el código caballeresco. Todo caballero que como tal se tenga acepta los puntillos de honra. Urrea denuncia las corruptas prácticas del código:

[¿Paréceos honrado] aquel vano, ignorante que por si virtud alguna no alcanza [...] y honrrado llamáys aquel que da un bofetón a su salvo a un hombre de bien [...] Honrrado os parece que puede ser uno que injuria y mal trata a una muger, y si otro le afea el caso, le mata por ello? (*Diálogo*, 1566)¹¹.

El hombre de honor, en este código, es discreto, sufrido, bien criado, verdadero, liberal, honesto, modesto, fuerte y esforzado. En

¹⁰ Luzán afirma, que entró con Carlos V, pp. 73-75. PAUL N. SIEGEL, "The Petrarchan sonneteer and neo-platonism", *SPh*, 12 (1945), 169-173, sostiene con razón el aspecto político implícito en el soneto.

¹¹ PIERRE GENESTE, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son œuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du xiv siècle*, Paris, 1978, p. 361. Este tipo de diálogo no se ha estudiado, sería interesante emprender su análisis y relacionarlo con las modas literarias de entonces. Además de Urrea, Raymond Lulle es autor de otro tratado de caballerías.

palabras de Don Quijote al canónigo: "de mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, biencriado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos" (I, 50). La caballería es, en resumidas cuentas, *gentileza*. Más que espada es lengua amorosa y todas éstas son las bondades de los caballeros/poetas de la corte de Carlos V.

Garcilaso, Boscán, Herrera y sus italianizantes seguidores son nobles guerreros que tañen la música y buscan la poesía para cantar a una dama que es siempre el superlativo de la belleza. La amada es ya una superficie muy pulimentada de metáforas, imágenes y mitos. Garcilaso es el pregonero de las glorias de poetas-guerreros y sus hipérbolos tienen esa alegría de la poesía que nace y que cuenta ya con una vastísima tradición soterrada de hermosos juegos de luces, siempre luminosas y atenuadas, de aguas siempre cristalinas como los ejércitos de Carlos V, el emperador sacro que soñaba un imperio español y erasmista. Reforma política/reforma poética.

Pero Carlos V se retira y deja las riendas de su gobierno a Felipe II y España se encoge bajo la férrea mano de la Contrarreforma. Los índices inquisitoriales, cada vez más abultados, comienzan a salir, y la religión nubla la poesía. Pervive la tradición petrarquista (con sus variantes) y las poesías al sacro imperio en poetas de cierto interés, estudiados por Luis Rosales. Los dos grandes poetas serán religiosos; ellos representan, en cierta medida, la España contrarreformista. A Fray Luis poeta, amante de las delicadezas lingüísticas de Petrarca, lo publicará Quevedo en 1631, como arma contra el culteranismo; también el magistral marginado, San Juan de la Cruz, pondrá a "lo divino" al Garcilaso profano.

La Contrarreforma convierte, a menudo, la obra de algunos poetas en un contrarrenacimiento. El "dulce soñar" renacentista se transforma en el *somnium imago mortis*, o esa vida como sueño que lleva a la muerte. Estas sustituciones se convierten en metamorfosis y transfiguraciones; de la claridad del día, llegamos a las noches y sus sombras, a las nocturnas aves, al silencio del can dormido y a los peces mudos. El cambio, la mudanza, la fugacidad terminan en la idea de un mundo como mudable apariencia. La movilidad, la inconstancia y la fragilidad son juegos y combates contra el tiempo. Desde la cima, el poeta mira el mundo cambiante y movedizo; mundo que lo remite al desengaño y a la muerte. Por todos lados tropieza con la apariencia de las cosas, no con sus esencias. En su torre óptica, con ojos irritados, contempla la etapa de la disipación, de la falsa riqueza.

Ni la alquimia del verbo (el lenguaje como mudanza y apariencia) salva. En sentido parecido escribe en Inglaterra Sir Thomas

Browne al promediar el siglo xvii: "In vain do individuals hope for immortality, or any patent from oblivion, in preservations below the moon: men have been deceived even in their flatteries above the sun, and studies conceits to perpetuate their names in heaven" (*Hydriotaphia, or Urn-Burial*, 1658)¹².

En este mundo, escenario de cambios, donde hasta el metal ha ido cobrando su adelgazamiento, donde la agudeza y el ingenio son los hilos de Ariadna que salvan al hombre del laberinto del mundo, el amor cortés y sus variantes tiende a deshacerse, se quema y se reconstruye. Las variantes se alteran en esta tumultuosa distancia poética recorrida por el amor cortesano. Ahora la visión queda reducida a lo que se ve. Shakespeare lo expresa con nitidez en el soneto CXXX ("My mistress' eyes are nothing like the Sunne"), en el fondo contrasoneto antirrenacentista¹³. Su humor en ese ceñido campo poético está en los contrastes implícitos. Contrasta el objeto del deseo con la imagen ideal, apariencia dentro de apariencias ambos.

Retomemos este tema con las debidas precauciones y veamos cómo en el siglo xvii —en un ingenioso afán de remozarse, el amor cortés y sus variantes petrarquistas enriquecidas— pueden ser delirantes orgías metafóricas de los *concetti* o bien la mineralogía del lenguaje sirve para picar en el plumaje amoroso, con palabras de dos cortes. La resonancia de los modelos asoma de nuevo, y algunos poetas se lanzan contra las divinidades hostiles al amor cortés y los petrarquismos, refutándolos y negándose a rendir vasallaje.

En el seiscientos, el soneto es ya un sistema métrico bien establecido¹⁴, pero tiene además aspectos no menos importantes de

¹² Apud PETER SKRINE, *The Baroque. Literature and culture in seventeenth century Europe*, New York, 1978; amplia bibliografía.

¹³ El tema del antipetrarquismo inglés ha sido ampliamente estudiado por LEONARD FORSTER, *The icy fire. Five studies in European Petrarchism*, Cambridge Univ. Press, 1969. Consúltese asimismo, L. C. JOHN, *Elizabethan sonnet sequences*, Columbia Univ. Press, 1938; MARJORIE HOPE NICOLSON, *The breaking of the circle*, Columbia Univ. Press, 1960, y la compilación de artículos de JOSEPH A. MAZZEO, *Renaissance and seventeenth century studies*, Columbia Univ. Press, 1968, así como *Metaphysical poetry*, ed. Malcolm Bradbury and David Palmer, Indiana Univ. Press, 1970. Empieza a trabajarse la relación entre los poetas seiscentistas españoles y los ingleses, cf. ELAINE L. HOOVER, *John Donne and Francisco de Quevedo*, Chapel Hill, 1978. Queda aún mucho por hacer.

¹⁴ En definitiva, una canción (soneto), en el cuatrocientos y quinientos tiene por tema único el amor. En esta tradición italiana, cf. el artículo de GAUCELM FAIDIT, "Las Razos de trobar", *Ro*, 8 (1879), y los comentarios de Briffault, pp. 162-170. Merece la pena añadir la definición seiscentista del soneto que ofrece Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*: "El soneto corres-

índole social. Si en España se inscribe en la corte de Carlos V, también se inserta en una particular evolución de relaciones sexuales entre la aristocracia. Aunque su lugar de nacimiento fuera la corte de Federico II en Sicilia, no se convirtió en política eficaz hasta los albores del Renacimiento, es decir hasta el máximo desarrollo de las relaciones cortesanas. La antítesis amor/virtud apenas encubre el contraste social entre amor institucional/amor pasión. El petrarquismo —y de eso se trata, aun tomando en cuenta sus mutaciones— conlleva desde sus inicios un antipetrarquismo, es decir el contraste entre el ideal y la realidad. La otra cara de la moneda del amor cortesano es la prostitución o el erotismo desenfrenado (amor lascivo, como lo llama Luzán)¹⁵. El antipetrarquismo no es sólo un sistema métrico, ni es siquiera un lenguaje específico de reacción literaria, es un método y una convicción con una profunda base social.

En su momento de esplendor en el quinientos el poeta que recurre al soneto sublima o idealiza su pasión, manteniéndola en la esfera de la virtud y de la honestidad. O, por el contrario, expresa su pasión personal y cerca a la dama de acuerdo a unas reglas aristocráticas muy refinadas: el código caballeresco creó todo un lenguaje simbólico basado en la vida cortesana. Todo poeta expresa su pasión y el deseo dentro de estos marcos.

Ya en el seiscientos los contenidos cambian. Nuestros burladores del amor también recurren al soneto contrasoneto, pero el otro aspecto real del amor se presenta con mayor frecuencia en las exageraciones burlescas que aplebeyan galantes temas tradicionales. En cierto sentido, estas burlas están mucho más cerca de la realidad social. La letrilla y la burla desenfadadas son portavoces de la falsedad de esos refinados jugueteos aristocráticos cada vez más circunscritos a minorías excelsas. A menudo la forma misma del soneto se transforma y adquiere una dinámica distinta; ya no es necesariamente una secuencia de diario amoroso, sino que se carga de otros contenidos. Aparecen sonetos religiosos, burlescos, morales. A medida que la aventura amorosa forma parte de un mundo metalizado, el amor cortesano se esfuma con toda su elegante fra-

ponde al epigrama latino, y así requiere variedad; si es heroico, dice concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y gracioso", *Disc. LXI*.

¹⁵ Este tema ha sido abordado por ÉTIENNE GILSON, *Pétrarque et sa muse*, 1946. En su poética, Luzán define con rigor el amor lascivo. En cierta medida la poesía erótica es la otra cara del soneto; véase la excelente antología de Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975. Incorporo algunas de las observaciones de G. M. MATTHEWS, "Sex and the sonnet", *ECr*, 2 (1952), 119-137.

seología. Hasta tal punto que al declinar el seiscientos se escribirán menos sonetos (la cúspide del género se puede fechar entre 1530-1600, más o menos)¹⁶. Luzán, agudo observador de poéticas, fecha su decadencia en el siglo xvii. Durante el siglo de las luces pocos cultivarán elpreciado género, y Torres Villarroel lo empleará con contenido burlesco y como retablo de costumbres. El jugueteo amoroso se vierte en anacreónticas (Meléndez Valdés), y la epístola, las odas y los epigramas sentenciosos serán los metros más cultivados.

Comencemos a rastrear las burlas amatorias en Góngora. Éste no combate el soneto con el soneto (pues sus juveniles sonetos amatorios parten del petrarquismo), sino con la letrilla y el romance. En particular sus letrillas, género poético irritante y rebajador, donde el poeta es observador con distancia y contrapone amor/mentira. Su estilo consiste en la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto a las palabras y el modo. El primer muro que se encuentra en su camino es el heroísmo inútil y el amor destructivo y cruel. A menudo, también, desde el centro mismo de la historia transfigurada, Góngora emplea el romance y se mofa de la presunción y de las bravuconerías amatorias. Es decir, la parodia de temas serios en estilo caricaturesco y/o tabernario¹⁷. Varía el dibujo de la dama, del amor, y de tono a su propio pensamiento, lo hace resonar a través de máscaras distintas.

¹⁶ Sin embargo, el endecasílabo con asonantes se llamará romance heroico, cf. A. ALATORRE, "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *NRFH*, 26 (1977), 341-459. Por cierto, *El moro expósito*, de Rivas está escrito en romance endecasílabo. En trabajo en prensa, Carlos Piera estudia el endecasílabo, "The hendecasyllable in Spanish", y observa que Garcilaso lo llevó a su más alta expresión (nota 5, pp. 43-44). Estudian otros aspectos del soneto en España, ELIAS R. RIVERS, en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles du xvi^e siècle*, Études réunis et présentées par Agustín Redondo, Paris, 1979, pp. 163-176, y ALBERTO BLECUA, "Gregorio Silvestre y la poesía italiana", *Doce consideraciones sobre el mundo hispanoitaliano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, pról. de Manuel Sito Alba, 1979, pp. 155-173. Según Blecua, las nuevas tendencias cuajan plenamente entre 1543-1560.

¹⁷ La bibliografía gongorina cuenta con buenos análisis. Desde nuestro punto de vista véase en particular, *Forms of poetry*, ed. James L. Calderwood y Harold E. Toliver, New Jersey, 1968. Las fuentes italianas de Góngora han sido estudiadas por J. P. W. CRAWFORD, "Italian sources of Góngora's poetry", *RR*, 20 (1952), 122-130; y ROBERT JAMMES, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, en particular pp. 356-374. Naturalmente que el libro de JOSEPH G. FUCHILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960 es fundamental. En las citas, manejo la edición de Aguilar, ed. Millé, 1961, excepción sea hecha de las letrillas, para las que empleo la de R. Jammes, Paris, 1963. En adelante me

Góngora hace una lectura irónica de aquel mundo y expresión estilizada que se percibieron originariamente como fundamentos del ambiente aristocrático. Muestra el relativismo y el pesimismo. Todo un ciclo cultural se despidió en sus chanzas amorosas. Vemos una famosa letrilla:

*Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga;
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

En la ley vieja de Amor,
a tantas fojas se halla
que el que más sufre y más calla,
ese libraré mejor;
mas ¡triste del amador
que, muerto a enemigas manos,
le hallaron los gusanos
secretos en la barriga!

(1583, *Letrillas*, p. 181)

El estribillo burlesco, que evoca el "Amor e 'l cor gentil sono una cosa" dantesco, se doma en este torneo anticortesano:

Muy bien hará quien culpare
por necia a cualquier que fuere
que como leño sufiere
y como piedra callare;
mande Amor lo que mandare,
que yo pienso muy sin mengua
dar libertad a mi lengua,
y a sus leyes una higa.

De estas fechas es su letrilla "Que pide un galán Minguilla" (1581), donde en milagro de interés el oro reduce todo sentimiento. El estribillo "no puede ser" niega toda cualidad digna y el "bien puede ser" (en dialéctico juego), afirma lo negativo, en inversión de valores. El romance "Diez años vivió Belerma" (1582), en cambio, parodia los tradicionales temas eróticos. Se ríe de la muerte

referiré a ambas ediciones como *Obras y Letrillas*. Muy a menudo Góngora y Quevedo coinciden; razón no le falta a FERNANDO LÁZARO CARRETER al señalarlo, cf. "Sobre la dificultad conceptista" (1956) y "Situación de la *Fábula de Piramo y Tisbe*, de Góngora" (1968) recogidas en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, 1974. En esto coincide plenamente con Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967.

por amor y remeda el lenguaje del amor cortés. Del *fin' amors* se pasa al interesado o mercenario en su nivel más bajo. Lo que parece una composición de amor gentil se convierte en descripción grotesca de la mujer.

Burlándose del amador y sus códigos antiguos, Góngora saca la ballesta de malicias ciertas contra el amor, la rueda de la fortuna y las leyes caballerescas en desuso. Las damas, según la letrilla "Si las Damas de la Corte" (1585), buscan ahora ducados por sus ojos bellos y alquilan belleza y favores. Con el caballero poderoso, escudos pintan escudos y ducados dejan ducados, en la expresiva "Dineros son calidad" (1608). En esta cínica silepsis gongorina, todo se vende y el dinero iguala. El poeta satiriza la presunción y la inutilidad de lo heroico. Sus afamados romances "Hero y Leandro", "Píramo y Tisbe", parodian la locura de aquellos inútiles y destructores ideales, que ahora adquieren matiz de caricatura y elementos de autocrítica. Releamos algunos romances con las debidas precauciones, donde resuenan al revés los modelos anteriores (el mundo patas arriba, una imagen muy cultivada en el siglo XVII)¹⁸.

El romance "Servía en Orán al Rey" (1587) narra la historia de un soldado que sirve contra el Islam y es vasallo de su rey y de su dama. La guerra santa —a la que aludió Navagero como justa amorosa— pica el honor del caballero que lucha entre abandonar a la amada o cumplir con su deber de soldado. Pero como en aquel mundo amor y honor son uno y lo mismo, es la dama quien emplea la tradicional pareja antitética de amor/guerra para impulsarlo a partir:

Salid al campo, señor,
 bañen mis ojos la cama;
 que ella me será también
 sin vos, campo de batalla.

(*Obras*, p. 86)

La dama queda servida espiritualmente; el cuerpo del soldado lucha contra los moros y el alma le rinde vasallaje a su señora. El romance se inserta en la tradición de romances fronterizos y de asimilación, que Góngora parodia.

¹⁸ Véase el interesante artículo de PAMELA WALEY, "Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*", *RFE*, 44 (1961), 385-398, y de ANTONIO ALATORRE, *Los romances de Hero y Leandro*, México, 1956. También Jammes alude a estas parodias, *Études*, pp. 155 *passim*. El tema del mundo al revés carece de estudios, véase el reciente de HELEN F. GRANT, "The world upside-down", en *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, presented to Edward M. Wilson, ed. by R. O. Jones, London, 1973, pp. 103-135.

En "Aquel rayo de la guerra" (1589), cuenta las aventuras y desventuras de Abenzulema, amado por "cortesano y discreto", buen guerrero que sale en exilio condenado por un celoso rey "o el Amor, que es lo más cierto". Su heroísmo amoroso es inútil, pues el fiero combatiente debe desterrarse por haber caído presa del amor. Abenzulema pone de moda el tema del moro enamorado con lujo de descripciones. Toma los lugares comunes del petrarquismo con cierto humor burlón. Parecido tema aunque algo más irónico, se asoma de nuevo en "Entre los sueltos caballos" (1585) donde el moro y el cristiano (familiar pareja del *Abencerraje*), se cuentan cuitas de amor. El cautivo moro arde en vasallaje amoroso por aquella de quien

salía un sol por su frente,
de tantos rayos ceñido
cuantos cabellos contiene.

(*Obras*, p. 72)

La dama cruel responde al rendido amator con "libertades y desdenes". El moro está cautivo en las redes de su pasión y el caballero español, respetuoso de este vasallaje, lo libera. En realidad, el moro es más cautivo de la dama que de su contrincante. Pero ambos —el español vencedor y el cautivo— le rinden vasallaje a la mujer.

De estas fechas es también el romance "Noble desengaño" (1584), composición que comienza con un desarrollo serio del tema del naufragio del amor (al igual que en las *Soledades*) y de pronto, como por arte de birlibirloque, la emprende en burlas contra sí mismo¹⁹. En mitad del poema se pregunta:

Pero ¿quién me mete
en cosas de seso,
y en hablar de veras
en aquestos tiempos,
donde el que más trata
de burlas y juegos,
ese es quien se viste
más a lo moderno?

(*Obras*, p. 68)

Continúa un disparatado diálogo con la dama y la tajante afirmación final: ya no escribirá sobre amores ni jugará al galante

¹⁹ Lo comenta en otro sentido, CARLOS J. PÉREZ, "Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de Don Luis de Góngora", *Hf*, 1964, núm. 20, 5-47, *ibid.*, 1964, núm. 21, 41-72, en particular p. 59. Por cierto, otro es el punto de vista de Lope en el soneto "Dulce desengaño".

amador "porque creo que bastan seis años de necio" (p. 70). ¿Doble uso del vocablo noble? Es posible. En realidad el desarrollo del romance está arquitecturado sobre la base de que el verdadero desengaño es no ver las cosas sin aderezos literarios, tal cual son. Se burla del modelo ausente, incluso se mofa de sí mismo.

Góngora también burla en sus romances al mitológico dios del amor, ahora "ceguezuelo ruin". Como muestra —sin ánimo de ser exhaustiva— reléase "¡Qué necio era yo antaño!" (1590, *Obras*, p. 114) y "Dejad los libros ahora" (1590, p. 110). En ambos el presente se impone. En el último la amada se ha amancebado con un rico comerciante y el poeta lamenta que el dinero triunfe:

¡Oh, interés, y cómo eres,
o por fuerza o por ardid,
para los diamantes, sangre;
para los bronce, burill!

(*Obras*, p. 113)

"¡Qué necio era yo antaño!", tiene el irónico estribillo "y *vame tanto mejor / cuanto va de cuerdo a loco*" (p. 114). El yo poético conoce la realidad y no se engaña: ni celos ni amores ahora: "con doblados libros hago / los días de mayo cortos". Asoma otra vez el juego de palabras a dos luces; también la referencia indirecta al Garcilaso de la III égloga:

Discreciones leo a ratos,
y necedades respondo
a tres ninfas que en el Tajo
dan al aire trenzas de oro [...]

(p. 115)

Los tiempos actuales no están para ninfas ni Amadises, dice simple y llanamente en "En aquel siglo dorado" (1601-1604), lejos están aquellos dorados siglos de amores, gentilezas y cortesanas. Con mirada rebajadora la emprende también contra los grandes amadores de la historia. Con distancia irónica fija su mirada en Macías, el enamorado (1595-1596, núm. 42, p. 133; 1593, núm. 38, p. 124) que cabalga ahora en jamelgos. El hoy no inspira gestos heroicos, sino los ardidés, engaños, sagacidades y trampas. En este sentido se identifica con el pícaro astuto y quisiera, dice, imitar a Lazarillo "en la venganza que tomó del ciego" ("Muerto me lloró el Tormes en su orilla", 1594, p. 463). En otro momento desarrolla un extenso *ubi sunt*, que parodia a Manrique; al "qué se hicieron" responde irónicamente con diálogo en dos tiempos, el pasado y la realidad:

—¿Dónde están los galanes de Castilla?
 —¿Dónde pueden estar, sino en el Prado?
 —¿Muchas lanzas habrán en vos quebrado?
 —Más respecto me tienen: ¡ni una astilla!
 (*Obras*, p. 460)

Nada más desolador en este presente mundo de apariencias que el amor y la amada. Si Elisa es hermosa, eterna primavera, aun en la muerte, como Beatriz y Laura, la dama gongorina goza de una fugaz juventud. Las hiperbólicas metáforas que exageran el petrarquismo llevan su carga oscura²⁰. La dama podrá ser templo de arte y arquitectura perfecta, pero todo es ilusorio:

goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente
 no solo en plata y viola truncada
 se vuelva, más tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.
 (*Obras*, 1582, p. 447)

En el estrecho ámbito del soneto, la antítesis virtud/amor se resuelve con un tiempo histórico donde la muerte es el único rincón para resolver el antagonismo. John Donne propuso formas semejantes en Inglaterra; la muerte concilia el amor y la pasión.

En el laboratorio de su absoluta soledad, Góngora transmuta el fino oro del sentimiento y la belleza en la plata o el cobre de la moneda, única realidad actual. La amada pertenece a la dorada época de los siglos áureos, ahora brilla como el oro, y como esa moneda se desvanece. En sus contrapuntísticas y sutiles asociaciones, Góngora transforma, como nuevo mago de alquimia rebajadora, los sentimientos en estado de evaporización. El Imperio bajo cuya luz se había fraguado el ideal amoroso que cruzó con los militares-poetas a la Península —se convirtió con Habsburgos y Austrias en un sueño. La soberbia de los reyes católicos y la carolina se interrumpen ahora; todo es falso engaño y juegos imaginarios. Caballeros e hidalgos son ahora hombres ricos enmascarados con paños lujosos como si fueran nobles y las damas a quienes servían y rendían tributo aquellos cortesés militares, se compran hoy como flores de un día.

En un soneto satírico, los grandes lo son más que los elefantes y abadas (rinocerontes), los títulos liberales, como rocas; los gentiles hombres, ilustres caballeros ("illustri cavaglier") con llaves doradas. Hábitos y capas están ahora remendados:

²⁰ FRANK J. WARNKE, *Versions of the Baroque*, Yale University Press, 1972, alude a las exageraciones petrarquistas en Góngora.

damas de haz y envés, viudas sin tocas,
 carrozas de ocho bestias, y aun son pocas
 con las que tiran y que son tiradas; ...
 (Obras, 1588, p. 459)

Hacia 1600 la burla se vuelca con frecuencia contra el amor-dinero, valor que destruye los antiguos ideales: nobleza, ciencia, honor, justicia, como cualidades personales²¹. Góngora opone vigorosamente la verdad mercantilizada a la mentira del ideal. La mentira del amor toma otros vuelos; léase desde esa perspectiva la letrilla "Dineros son calidad", implacable crítica de la realidad social²². El mundo presente crea ideales a la inversa, pues sólo el dinero cuenta. ¡Cuán insensato el triste destino de los amantes en el mundo moderno regido por el oro! En la letrilla "Oh, ¡qué lindicol!" (ca. 1610), Hero se precipita por nonadas (bayoque es una moneda), y casi por cualquier cosa Píramo se suicida por su Tisbe:

Que Ero se precipite
 por la mitad de un bayoque;
 y ser Tisbe solicite
 quien por menos de un confite
 se envaina en cualquier estoque,
 ¡oh, qué lindoque!
 (Letrillas, p. 141)

El vocablo "se precipita" está empleado con doble sentido —furor amoroso arrojado e imprudente, y el despeñarse de una torre, en correspondencia con el pasaje. Aquellas singulares muertes son en el presente puros milagros de interés.

En otras letrillas, con verbalismo reductor, manosea las convenciones del ideal de belleza. En "Cada uno estornuda" (1594) las mujeres están lejos del espejo petrarquista; las hay para todos los gustos: doncellas, casadas, jóvenes y maduras

cuál flaca y descolorida,
 cuál la quiere gorda y fresca,
 porque Amor no menos pesca

²¹ R. JAMMES, *Études*, pp. 41 y 83.

²² R. JAMMES, *Études*, p. 635. También sostienen que Góngora es poeta rebelde JOHN BEVERLEY, "The language of contradiction: Aspects of Góngora's *Soledades*", *Ideologies and literature*, 15 (1978), 28-56, y M. J. WOODS, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford, 1978. Véase también R. JAMMES, "Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora", *LNL*, 55 (1961), 1-47. Como contraste de este mundo rebajador léanse los poemas de Garcilaso y Boscán sobre fábulas antiguas. Góngora está más cerca de Lope y Quevedo, al burlarlas.

con lombriz que con aluda:

*Cada uno estornuda
como Dios le ayuda.*

(*Letrillas*, p. 209)

El estribillo cambia con incesantes sorpresas de escarnio el código del honor.

Dentro de este marco reductor se debe situar el desarrollo de sus romances a Hero y Leandro y Píramo y Tisbe (1589, 1604, 1610, 1618), donde enlaza con figuras arquitectónicas más y más amplias sus burlas al amor y a las grandezas mitológicas. Aquellos desesperados amantes son ahora despojos, muñecos o títeres vanos y huecos. Desmiente su nobles atrevimientos, la agobiante realidad es que el heroísmo es falso y que el amor es una peligrosa aventura sin sentido. El amor queda expuesto en su falsedad y Góngora lo desmonta. Como Quevedo, hunde tranquilamente a los amadores atrevidos en el precipicio y destaca la fanfarronería de aquellos gestos ilusorios. El glorioso amante de antaño es un vulgar mancebuto que habla desde la ribera de la muerte, con la experiencia de su pecado capital —el autoengaño:

Hero somos y Leandro
no menos necios que ilustres,
en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.

(*Obras*, p. 102)

Estos desesperados de la muerte hablan desde el otro lado, con reflexión rebajadora, muy distinta de aquel hablar desde la muerte de Francesca di Rimini que arde en fuego amoroso. En los romances mencionados, Góngora desgarrá con cruel cirugía las apariencias que el amor escondé.

Esta desvalorización del mundo cortesano y amoroso alcanza cimas de virtuosismo en el romance "Aunque entiendo, poco griego" (1610), sobre Hero y Leandro, especie de anti-Boscán. El poeta nos invita a trazar líneas de comunicación con desplantes y chistes contra otros mitos clásicos: Eco y Narciso, Orfeo y Euridice y de paso la emprende contra Boscán. Todo le sirve de modelo para desbordar su fantasía contra aquellos amantes. Mezcla la elegante fraseología de la poesía amatoria con pinceladas de dialecto, jerga y voces de germanía con el propósito de envilecer en estos amantes a todos los amadores de la historia.

En este contexto de distorsión y rebajamiento se inserta la décima "Tu beldad, Clori, adoré" (1625). El pretérito remite a otras épocas o momentos, el hoy es diferente. Zahiére aquí el culto a la belleza —lo que antes fuera el mayor acicate amoroso— no es ya

un ideal, sino que está manchado por el interés. Este texto parece establecer un diálogo con el romance "Dejad los libros ahora", de tema semejante. En la décima, burla su antiguo vasallaje:

cuando yo víctima ardía
 en tus aras; más después
 desvaneció el interés
 la pobre ceniza mía.
 (Obras, núm. 212, p. 407)

Sin embargo, y con justicia, debemos recordar que aún hacia estas fechas a veces enaltece amantes y amadores. De 1602 es el magnífico romance *Angélica y Medoro*, inspirado en Ariosto, que pertenece a la más pura tradición de cortesanía. Angélica rompe el marco ideal, y los amantes forman una sola alma enamorada (concepto neoplatónico). Estos son amantes dichosos, de arrullos gemidores, venturosos de amor, al margen de la envidia y del tiempo.

Góngora se burla del amor y se mofa del heroísmo inútil y a menudo denuncia la concepción aristocrática del amor. En particular desde 1600 pone de relieve el nuevo secreto del amor —su falsedad— y lo desmiente disparando dardos contra el único dios moderno: el dinero. A veces estos arranques son anticonformistas; Góngora pone pleito a los privilegios aristocráticos, y a aquellos mitos que forman parte de un ideal amoroso de épocas pretéritas. Los amores trágicos, como la cortesanía, son un tanto anticuados, aunque él jugará de vez en cuando al cortesano modo en sus sonetos y en su poesía de salón. En la corte fue a menudo poeta cortesano, aunque no siempre fue discreto y mantuvo cierta independencia. Si con arrestos juveniles jugó al estilo cortesano-petrarquista, exaltando en sus 32 sonetos el amor al estilo italiano, hacia la misma época comienza a poner en jaque este delicado amor aristocrático en romances y letrillas burlescas. En estas composiciones *descorteses*, Góngora nos hace propietarios de esa mentira que es el reino hechizado.

La descortesía y el desamor (de color morado, según la alegoría de San Pedro) reaparecen en un Lope guasón y cáustico, cuando no irónico. Naturalmente que respeta las tradiciones de sus mayores —Garcilaso es *el* poeta—, pero pone en tela de juicio la armonía de su mundo empleando el disfraz de Tomé de Burguillos, un Lope populachero y de medio pelo. Ya antes, en sus *Rimas humanas* (1602-1604), aquella gentil Laura petrarquesca es ahora una mujer a quien se le advierte del "cierzo" de la edad y de una vejez que llegará muy pronto²³. Estos sonetos, escritos hacia 1588,

²³ Cito por la edición de *Obras escogidas*, Madrid, 1964, en adelante sólo daré la página. El Lope poeta no ha sido muy estudiado, como trabajos ge-

combinan la intensidad amorosa con la malicia. En nivel de parodia antirrenacentista (ya que no antigarcilasista) véase el soneto 129 del mismo libro, que esconde bajo el clásico mito de Orfeo y Eurídice una burla:

¡Oh dulces prendas de perder tan caras!
 Tú, Salicio, ¿quéc dices? ¿Amas tanto,
 que por la tuya a suspender bajaras
 los tormentos del reino del espanto?
 Paréceme que dices que cantarás
 que le doblaran la prisión y el llanto.
 (Obras, p. 60)

No menos caricaturesco y picante es el soneto 135, donde se queja, entre bromas y veras, de Lucinda (p. 61):

Montes que de mi mal testigos fuistes,
 piedra donde lloré, corrientes ríos
 que con mis tiernas lágrimas crecistes [...]

En las *Rimas humanas* y en las *sacras* (1614), el petrarquismo se despidе, y los rasgos se van atenuando, aunque los poemas del ciclo de Lucinda sean especie de *canzonieré* petrarquista, como dice Montesinos. "Edad de hierro" es ésta —escribe en el soneto 159— en contraste con aquella edad de oro donde la verdad vivía en todo su esplendor (p. 64):

Hija del tiempo, que en el siglo de oro
 viviste hermosa y cándida en la tierra,
 de donde la mentira te destierra
 en esta fiera edad de hierro y lloro.

Esta edad, más que dorada ya desaparecida, no es otra que la España imperial. Recordemos la definición que por entonces dio el diputado de Granada ante las Cortes de 1523. Al vencer contra los comuneros (de espíritu antinobiliario), se inicia, según este testigo, el Siglo de Oro:

Es evidente que entramos —dice— en el Siglo de Oro que esperábamos, es una época de felicidad total, bajo el reinado y el gobierno de un príncipe glorioso, justo, prudente, temeroso de Dios, y, algo milagroso en nuestra época, posee las virtudes al más alto grado de perfección (*Cortes*).

Esta visión optimista se ensombrece con los felipes.

nerales remito a los conocidos de H. A. RENNERT y A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1918; KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1930, y el fundamental de JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope*, Madrid, 1967, p. 156.

Desde otro ángulo, las picarescas travesuras lopescas se encuentran también en los magníficos sonetos al manso (núms. 188 y 189), incomprensibles dentro del contexto cortés del petrarquismo. Las libertades de lenguaje erótico, la falta de decoro (secreto) significan una absoluta falta de respeto a la dama, por su alusión directa al mundo sexual. El Eros ya no se esconde. Desde otra vertiente, su conocidísimo romance "Mira, Zaide," forma parte del mundo de la descortesía y de la indiscreción. No menos antipetrarquista, desde un punto de vista formal, es el virtuosismo de "Un soneto me manda a hacer Violante", donde quiebra el marco de referencia del soneto renacentista, con una dinámica nueva que transforma el sentido mismo del soneto al darle otro contenido que el amoroso y al tomarse en solfa el pedido de la dama. Bien sabía Lope las fórmulas y tradiciones, pues en su *Arte nuevo de hacer comedias*, distingue con fino olfato entre los distintos estilos de versificación (vs. 305-312):

Acomodo los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan.
Las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

Ya en su senectud (tiene 72 años), bajo el disfraz de Burguillos en las *Rimas* de esa autoría (1634), arremete con mayor brío en sus juegos anticortesanos. La casuística amorosa es ahora el amor mercenario, y modifica el lenguaje delicado hacia el ridículo y el escarnio. El texto es en realidad un cancionero de amor de villanos que ridiculiza toda la tradición y los modelos anteriores. He ahí su Juana, que desde el antipoético nombre mismo revela la realidad tras la apariencia. A esta Juana se le pueden verter caldos y ollas. Adopta Lope entonces actitud irónica y habla con lenguaje de criado, no de vasallo cortesano, en parodia antipetrarquista (p. 212)

Cruel naturaleza en nieve pura
la fábrica exterior del cuerpo informa,
alma tan criminal, áspera y dura;
que mal el cuerpo al alma se conforma,
pues fue de tan hermosa arquitectura
la materia cristal, bronce la forma.

Y aún más rebajador y descortés otro soneto atribuido a Burguillos (ese ente de ficción prototipo del trovador ridículo), donde vuelve

a mostrar la misma prosaica realidad. En "Encarece su amor para obligar a su dama que lo premie", cuenta que sin Juana ni escribe, ni manduca, ni pasea, ni duerme. Por falta de dineros no ha comprado ni manta ni manteo, porque está en la "concha de Venus amarrado" (p. 214)

De Garcilaso es este verso, Juana.
 Todos hurtan: paciencia. Yo os lo ofrezco;
 mas volviendo a mi amor, dulce tirana [...]

El español roba y se deja robar, triste realidad que han puesto sobre el tapete los arbitristas, sirenas de esa sociedad en decadencia. No sólo se hurtan honores y riquezas, también versos.

Podrán fluir las Lucindas, Armindas y Floris en la poesía de Lope, pero reaparece con suma frecuencia esta mirada rebajadora, anticortesana. Juanilla o Juana, flor temprana (p. 215) es la Aldonza Lorenzo sin sueños. En otra imitación de Garcilaso, "Sentimiento de ausencia" (p. 244), en contraste con el amador de antaño, no se muere si está ausente de la dama. Todo lo contrario. El lenguaje satírico toma otros giros; ni es pleteante ni pretendiente. La única ausencia posible es la falta de dinero, ya no fía en musas y se identifica con el Manzanares, que o con agua o sin ella, es siempre frío. Lope parodia aquí no sólo a Garcilaso, sino a los comentaristas del Renacimiento, para quienes el verdadero amor afecta la razón humana y todo es ajeno. Amor, según esta tradición, es enemigo del comercio humano y amigo de la soledad, donde el amante se martiriza en penas y desespera. Lope, en cambio, no padece ausencia amorosa; la parodia invoca la contraposición ausencia/dinero. El estilo jocoso le brota con gracia y acierto.

La desilusión y el desamor encuentra su mejor voz en "El Siglo de Oro. Silva moral". En aquel pasado sin igual nadie buscaba el oro, todo era *dolci rime*, amor suave, honesto y puro. Se amaba sin interés y sin celo. Pero todo ese mundo ha desaparecido (p. 238):

[...] ¡Oh siglo de oro,
 de nuestra humana vida desengaño,
 si vieras tanto engaño,
 tan poca fe, tan bárbaro decoro!

Algo de la actitud desamorada y desengañada que hemos ido persiguiendo se trasluce en un diálogo de *La Dorotea* (1632), novela escrita treinta años después de publicarse las *Rimas humanas*. Dorotea es aquí figura de donaire con final de guiñol como dice Montesinos. El travieso pasaje donde parlotean Clara y Marfisa no esconde las descorteses burlas de que es objeto la dama:

MARFISA: ¡Qué cortesano estilo!

CLARA : ¡Y qué descortés contigo! Pero dime, señora; ¿de cuándo acá se llama esta señora Amarilis? Dorotilis había de decir, que a ti, como a Marfisa, te tocó siempre ese nombre.

MARFISA: ¡Ay, Clara! Por engañarnos a entrambas; que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores, villancicos, que con poco que les muden sirven a muchas fiestas (IV, vii, p. 1485).

Lo que interesa subrayar es la antítesis cortesano estilo/descortés contigo, por desvergonzado contra una dama.

Lope también lanza sus burlas de amor a menudo (véase su comedia del mismo título), y si *La Arcadia* (1598) es una defensa de la cortesanía aristocrática se debe, entre otras cosas, al mecenazgo de la corte ducal de Alba de Tormes. En esta obra hizo alarde de riquezas poéticas cortesanas con los discreteos de sus doctos pastores. Algo después, en las *Rimas*, humanas y sacras, pondrá en tela de juicio algunos aspectos del amor y se va despidiendo de la tradición petrarquista cortesana. Al final Lope adopta una actitud cada vez más burlesca y de escarnio con distanciamiento irónico. Ahora el "siglo de oro" donde los mecenas hablaban el lenguaje de poetas, y donde la ausencia de la amada era causa de atormentada y sutil introspección. El dolor por pasados días se transforma en un *ubi sunt* de tiempos pretéritos. En el fondo, Lope siente añoranza por días mejores donde la poesía ennoblecía el espíritu y los poderosos rendían culto al poeta.

En el siglo xvii de decadencia, la ausencia no es vacío espiritual, sino falta de dinero, única ley por entonces que instaure honores y grandezas. El oro es ahora plata o bronce, y las damas del castillo son las Maritornes de las ventas. No es Lope el único en presentar este anverso del amor; Cervantes tampoco defiende el amor cortés, ni el desdén, ni la crueldad, sino la libertad y el derecho absoluto a decidir. Está muy lejos de Góngora y Lope, porque cortesano amor es el de Don Quijote por su Dulcinea. Todos los motivos del amor cortés reaparecen aquí como residuos de mundos antiguos que el Caballero de la Triste Figura intenta restaurar en su lucha contra el tiempo²⁴. Las convenciones de este amor cortés y caballería queda nítidamente expuesto, pues según Don Quijote

²⁴ Por cierto también Cervantes contraponen la pobreza de los poetas y la riqueza de las damas en *El licenciado Vidriera*, coincide así con las sátiras al lenguaje poético de Góngora y Quevedo. Si en efecto Don Quijote vive el amor cortesano, se debe a que es un anacronismo. JOSÉ ANTONIO MARAVALL sostiene que la novela es una contrautopía, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, 1976, de ahí que quiera reanimar el código caballeresco antiguo.

“todos o los más caballeros de la edad pasada eran grandes trobadores” (I, 23).

Tomemos ahora otro ejemplo de sátira y burla: Quevedo, que cruza muchas vetas de gustos de amores. En general, sus sonetos respetan los cánones del amor cortés petrarquista, sobre todo sus 68 poemas del ciclo a Lisis, contruidos con conceptos de la mejor tradición amorosa hasta tal punto, que alguno se inspira directamente en Petrarca o Tasso. Quevedo juguetea con las ideas neoplatónicas recibidas en torno a la naturaleza de la belleza, las heroicas perfecciones del amor, cuando no con los *concetti* típicos que expresa dentro del lenguaje petrarquista, para contar su triste historia amorosa. En sus poemas los temas se entrecruzan, y es, tal vez, de los grandes poetas del xvii, el que más respeta el código caballeresco bajo la estructura del soneto. Su elegante fraseología viene de fuentes diversas y él las remoja con conceptos propios²⁵. Quevedo canta la hermosura de la amada (Amarilis, Aminta, Doris, Filis, Flora, Floralba, Tirsis, Lisis), con alabanzas nuevas. La hermosura intachable, otras veces la imperfecta hermosura de las bizcas y tuertas.

A la luz del código cortesano, con sus transmutaciones —decoro, discreto, el amor conflicto de paradojas, la noble sutileza— hemos de leer algunos sonetos. En este terreno puro del amor tradicional —al modo del siglo diecisiete— reléase su soneto a Lisis (núm. 457, I, 648-649):

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

Quevedo resuelve aquí el conflicto dándole el alma a la virtud y el amor al poeta. Sus apasionados sonetos amorosos son, en cierta medida, reflejos tardíos del mundo cortesano, posible, quizá, a su fidelidad a “políticas” conservadoras. Quevedo toma con frecuencia todas las variantes de la tradición y presenta su amor sin tocar parte terrestre alguna. Su ciclo a Lisis, da buena cuenta de ello. Pero, en otros momentos, aquellas supervivencias toman otros vuelos en la parodia y la sátira.

Los repetidos chistes se cruzan entonces en polifonía. La fuerza del deseo adquiere violencias de lenguaje y lo concreto de las evocaciones está siempre puesto al servicio de un antifeminismo, aspecto de una actitud general negativa ante la belleza y el amor²⁶.

²⁵ Cito por la edición de José Manuel Blecua, *Obra poética*, Madrid, 1969, 3 ts. En adelante referiré al tomo y a la página.

²⁶ AMÉDÉE MAS, *La caricature de la femme. Du mariage et de l'amour*

La inspiración erótica puede o no ser difusa; en ocasiones es maliciosa o lleva la carga de la flecha emponzoñada. El conocido soneto a Floralba, por ejemplo, mantiene precariamente las convenciones literarias y el poeta se permite la travesura, porque es un sueño:

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?
 Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
 ¿Y quién, sino un amante que soñaba,
 juntara tanto infierno a tanto cielo?

Si aquí conserva apenas la simetría cortesana, otras veces el amor le provoca francas parodias y burlas. Ya en sus prosas había refutado el neoplatonismo, en favor del aristotelismo escolástico. En *Providencia de Dios* (1641), censura a Platón, y la lógica aristotélica es antídoto contra "la doctrina de Platón, con la cual [...] todos los herejes informaron sus errores"²⁷. Entresaquemos algunos poemas, por lo general satíricos, donde refuta y burla el amor cortés.

En el romance "Son las torres de Joray" (1620-1621?), de los *Poemas satíricos y burlescos*, el castillo es su existencia anterior. Esta muda lección de piedra enseña la locura del amor y de la ambición. El humor sardónico del comienzo da paso al mundo de riqueza de lenguaje petrarquista, abruptamente desvanecido, que el estribillo hace irónico:

Yo, que mis ojos tenía,
 Floris taimada, en los tuyos,
 presumiendo eternidades
 entre cielos y coluros;
 en tu boca hallando perlas

dans l'œuvre de Quevedo, Paris, 1957, en particular pp. 289-320. Véase también la compilación de artículos y la bibliografía de GONZALO SOBEJANO, *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1978. En estos apuntes, tomo en cuenta los trabajos de CELINA S. DE CORTÁZAR, *La poesía de Quevedo*, Buenos Aires, 1968; JAMES O. CROSBY, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, 1967. Véanse también los trabajos específicos de CARLOS BLANCO AGUINAGA, "Cerrar podrá mis ojos... Tradición y originalidad", *Fil*, 8 (1962), 57-78, y de GONZALO SOBEJANO, "En los claustros de l'alma... Apuntaciones sobre la lengua de Quevedo", *HHM*, 459-492, además de los conocidos de Dámaso Alonso, *Consiglio y Fucilla*. Tomo de Sergio Fernández la idea de un Quevedo *desamorado*; véase "El desamor", en sus *Ensayos sobre literatura española de los siglos xvi y xvii*, México, 1961, pp. 155-171, y RAIMUNDO LIDA, "Sueños y discursos: el predicador y sus máscaras", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 680-681.

²⁷ El texto se publicó en 1700, cito por la edición de *Prosas*, Aguilar, 1966, p. 1406. Aunque a menudo se refiere a Platón, le interesa mucho más la *República* y no suele hacer juicios negativos.

y en tu aliento calambucos,
aprendiendo en tus claveles
a despreciar los carbunclos [...]

con tono clamoreado,
que la ausencia me compuso,
lloré los versos siguientes,
más renegados que cultos:

*¡Las glorias de este mundo
llaman con luz para pagar con humo!*
(núm. 766, III, 65-66)

El mundo es engañoso, engaitador, todo es trampa. La resonancia de los modelos se asoma, pero Quevedo —poeta renegado— contempla el amor y el mundo (sueño y realidad, ficción y realidad), como irreconciliables y cierra filas ante el vasallaje amoroso.

Vacilamos ante la riqueza de significados que toma esta base moral en Quevedo. A partir de la burla y la parodia, la emprende contra la disipación y la falsa riqueza, alterando las variantes en su ingenioso afán de remozarlas. La pluralidad de hechizos de la mujer —ojos, oído, belleza, turbación— son engaños, y forman parte de la rebajadora realidad. A menudo aplica la imaginería cortesana en sus versos a Floris, pero lleva implícito el fracaso de la pasión, el tormento y la separación. En algún otro momento parodia a Tasso, véase su soneto a Flora "Alma es el mundo Amor; Amor es mente" (I, 36) donde con astucia coloca en el primer verso la deuda obvia de su inspiración, antes de pasar al chiste erótico y a la irreverencia del discreto cortesano²⁸.

Pero el sistema de convenciones aceptadas toma otros signos. La violencia del lenguaje y de las evocaciones se ponen al servicio del chiste y la broma. Sobre todo en los *Poemas satíricos*, donde la lengua del amor se altera en travesuras. A partir del género mismo —diálogo— el poeta, con distancia irónica, no finge cortesías a las damas. En "Diálogo de galán y dama desdeñosa" (núm. 586, II, 49), se mofa de requiebros y donaires, y refuta la hipocresía del mundo. El galán ofrece villas y castillos:

GALÁN: Tus ojos matan todo el mundo entero.

DAMA: Eso es llamar doctores a mis ojos.

GALÁN: Cruel, ¿por qué me das tantos enojos?

DAMA: ¿Requiebras al verdugo, majadero?

GALÁN: ¿Qué quieres más de un hombre?

DAMA: Más dinero,
y el oro en bolsa, y no en cabellos rojos.

²⁸ ALAN K. G. PATERSON, "«Sutileza del pensar» en un soneto de Quevedo", en SOBEJANO, *Francisco de Quevedo*, p. 87.

GALÁN: Toma mi alma.
 DAMA : ¿Soy yo la otra vida? [...]
 GALÁN: Muérome, pues.
 DAMA : Pues mándame tu hacienda.

La pareja de opuestos es amor/dinero o amor/desilusión. La descortesía aparece también en elogios a una dama hermosa, pero borracha (núm. 632, II, 78-80), paródicamente subtítulo "Canción lírica". Todos los rasgos tradicionales de la dama aparecen —belleza, ojos, el tormento del amador— engaño a los sentidos, pues cuanto reluce es vino y

El que peca contigo,
 gozando de tu cuerpo y tu belleza,
 el que tu gentileza
 goza en el blando lecho sin testigo,
 no pecará en la carne de algún modo,
 si en lo que siempre peca es cuero todo.
 (II, 80)

El mundo de la cortesanía y el discreteo dislocado y contorsionado es también la nota dominante en "Arrepentimiento de la amistad que había tenido con una mujer a quien había dejado. Sátira. Liras" (núm. 627, II, 101-3), donde el verbalismo reductor y rebajador enlaza el mundo de la tradición con desparpajo. Abre con una negación "No en náyades de río / para pacer que me atiendas, dama, invoco". Apenas introduce el lenguaje de la cortesanía, comienza a deshacerlo. Todo ese mundo es trillada literatura; si el amante discreto es liberal en tiempo, éste ha perdido la paciencia de

que se iguale a la ley el sufrimiento,
 y, en rabioso tormento,
 quejas al cielo doy de tu inclemencia,
 pues desprecias dormir con mi persona,
 echándote a dormir con una mona.
 (II, 101)

La pasión del amor, sus gustos y la fuerza del deseo se equiparan a la prosaica realidad, vista con mirada reductora.

En otra "Sátira a una dama. Tercetos" (núm. 640, II, 125-130) prefigura el "tuércele el cuello al cisne" antimodernista, pues aquí maliciosamente rebajador, la amante dama lo quiere cuervo, que no cisne:

Pues más me quieres cuervo que no cisne,
 conviértase en graznido el dulce arrullo
 y mi nevada pluma en sucio tizne.

En esta extensa sátira —se recordará— no sólo se mofa de la dama y del amor, sino que se pinta al vivo en cruel autorretrato. Se asimila a sus propias y mordaces burlas, y si está en unitaria imagen con la amada, es sólo un grabado

Pues quien este retrato propio viere,
sacará por mi cara tus costumbres,
y te conocerá si lo creyere [...]
(II, 132)

En otros poemas disuelve toda una vasta zona de valores y emplea su ciencia del lenguaje y de la tradición literaria para aniquilar los afectos. El amor ha sido invadido por el demonio del dinero; en este mundo de hipocresía (tema central del Quevedo moralizante), el “poderoso caballero” ha poseído el cuerpo de la mujer. Si ya en *El mundo por de dentro* (1612) había escrito que todo es fingimiento y engaño “Pues en los nombres de las cosas ¿no hay la mayor del mundo?”, en los poemas burlescos el aplastante reduccionismo aparece en la mutación misma de los nombres y sentimientos. La resonancia de sus modelos se asoma de nuevo. En una letrilla, el estribillo convierte el mundo en irónica reflexión:

*Vuela, pensamiento, y diles
a los ojos que más quiero
que hay dinero.*

(núm. 659, II, 174)

Ojos, cabellos, belleza son cuartos en dedos de alguaciles. El *dinerismo* ha invadido los sentimientos²⁹. El mundo es un gran mercado donde se venden y compran favores, honores y pasiones. “Madre yo al oro me humillo” (núm. 600, II, 717), resume el nuevo vasallaje y los nuevos dioses.

La noción comercializada aparece en otra “Letrilla burlesca” (núm. 663, II, 186), donde la dama es oro y como oro se ha de trocar (intercambiar). El convencional tema del cabello dorado, más que dorado, aparece ahora relacionado con dinero. La niña (no ya dama) es oro, moneda de cambio que rueda:

²⁹ Compárese con el “Vuela pensamiento” (1592) de Góngora, en que el pensamiento celoso recibe órdenes del poeta, como observa Raimundo Lida, “Sueños”, p. 681. Lida ha aludido en muchas ocasiones al *dinerismo* en Quevedo. Luisa López Grigera destaca este punto en su edición a *La hora de todos*, Madrid, 1975. El aspecto del dinerismo en Góngora y Quevedo cuenta con algún trabajo, en particular el de EMILIO ALARCOS GARCÍA, *El dinero en las obras de Quevedo*, Univ. de Valladolid, 1942-1943; en cambio Don Quijote rechaza el mundo moderno regido por el dinero, cf. MARAVALL, *Utopía, passim*.

- GALÁN: ¿Oro que codicia al alba
vendes por cosa del suelo?
- DAMA: Págame tú en plata el pelo,
que yo me quedaré calva.
- GALÁN: Quien lo quisiera comprar,
pierde al Amor el decor.
- DAMA: *Niño, pues soy como un oro,
con premio me he de trocar.*
(II, 187)

El predicador Quevedo, asume aún otra máscara burlesca en la letrilla titulada "Es otro diálogo semejante" (núm. 664, II, 187). Leonor no admite ni requiebros, ni amores, ni galanteos, sino pura y simplemente dinero. El tema en letrillas y romances burlescos es contra el amor, divinidad hostil que oculta engaño. Quevedo canta en definitiva el amor villano.

La imitación de modelos anteriores cae a menudo en desplantes y chistes en el romance "Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas", que comienza con el verso "¡Qué preciosos son los dientes" (núm. 717, II, 393), desenfadado juego de metáforas y alarde estilo antipetrarquista. Ojos, dientes, cabellos dan pie a ingeniosidades reductoras. El motivo literario familiar le permite la libertad de parodia y de modelo revulsivo. Además de burlarse del amor, en un mismo punto parodia el culteranismo:

Eran las mujeres antes
de carne y de güesos hechas;
ya són de rosas y flores,
jardines y primaveras.
(II, 393)

El poeta engaña y es, como la belleza y el amor, comercio. Sus sentimientos son fingidos, como los de la dama. Quevedo explota con ingenio y agudeza los temas de cortesanía y desmonta sus mecanismos: los versos dulces (Tasso, Garcilaso) están llenos de mentiras (núm. 623, II, 88), y no estamos hoy para placeres espirituales, sino pura y llanamente para sentir el goce "puta sin daca es gusto sin cencerro", le dice a un Gutiérrez (núm. 608, II, 62). Este soneto burlesco muestra la otra cara de la moneda del amor cortés —la prostitución— y cobra mayor relieve si se compara con el famoso soneto a Flora, "Alma es del mundo Amor; Amor es mente".

A esta luz han de leerse sus sátiras a Angélica y Medoro, "Quitándose está Medoro" (núm. 704, II, 348), rebajador chiste de aquel desdichado amor tan reputado en la historia literaria. El mismo canon amoroso se convierte en anticanon en el romance "Hero y Leandro en paños menores" (núm. 771, III, 83-90), posi-

blemente inspirado por el de Góngora de 1610, según Alatorre³⁰. Las imágenes envilecedoras se suceden con abundancia; el amante va en cueros por su dama, mientras rema contento, mirando su cara "estrellón de venta, / norte con quijadas. La nariz llena de mocos y los ojos de lagañas, calva, Hero espera desesperada al amante ya muerto. El rabajador "¡Agua va!", resume el suicidio de Hero. Todos estos desdichados amadores reaparecen como en grotesco aquelarre en su "Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado" (núm. 875, III, 412), extensa parodia de los bellos amores de la historia desde el título mismo³¹. Si a veces parodia el rebuscamiento temático, en la décima "Búrlase de todo estilo afectado" (núm. 672, II, 199), satiriza a los poetas cultos y al rico vocabulario amoroso de los poetas cortesanos. Por lo pronto, la timidez y el recato ante la amada (de tradición petrarquista):

Estilo primero

Amar y no merecer
temer y desconfiar
dichas son para obligar,
penas son para ofender.
Acobardar el querer,
cuando más valor aplique,
es hacer que multiplique
el miedo su calidad.
Para más seguridad
tómame ese tique mique.

Cada estrofa termina con un estribillo-sentencia rebajador.

Toda esta nueva lengua del amor descortés cobra sentido en un poema de los *Poemas amorosos*, "Nueva filosofía del amor contraria a la que se lee en las escuelas" (núm. 387, I, 547-49). Hoy el amor es dios de mentira y silogismo, ni mata con hielo ni con fuego. Y en pura travesura antipetrarquista le dice a Inarda:

No es verdad que, partida
del cuerpo la alma, nuestra vida muera,

³⁰ "Los romances", p. 28. Por cierto, el soneto de Quevedo "Yace pintado un amante" es una burla a la imagen preferida de Petrarca de la mariposa como primavera. En Quevedo la metáfora es desenfrenada.

³¹ Este tema ha sido abordado por RAIMUNDO LIDA, "Tres notas al *Buscón*", *HHH*, p. 461; cf. también ILSE NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, Madrid, 1974, pp. 200-201, aquí menciona una sátira de Du Bellay al estilo petrarquista, y alude a que en *Alguacil alguacilado* los poetas reciben varia suerte de penas. Este tema quevediano tiene amplio registro.

pues de mí, mi alma fuera,
 en quien me da la muerte, cobro vida;
 mostrando Amor, con argumento altivo,
 que sin el alma con mi muerte vivo.

La referencia al neoplatonismo es evidente. El amor es engaño a los ojos y a los sentidos: el fuego/hielo, antítesis de procedencia petrarquista, es ahora sólo fingimiento de poetas-amadores. Como fingimientos, ficciones y Quevedo recupera su cordura con ironía maliciosa.

Otro ritmo toma la "Premática que este año de 1600 se ordena", escrito juvenil donde asoma en esbozos y tanteos el impulso desintegrador de su poesía burlesca. Las ordenanzas están siempre al servicio de la caricatura temática. Prohíbe aquí que los poetas hagan responsables a sus damas de su supuesta muerte, y que comparen sus llorosos ojos con los ríos. En significativos pasajes se entrega al lenguaje envilecedor para parodiar las delicadas imágenes del sentimiento amoroso y el artificio del culto a la belleza:

... que de aquí en adelante no me finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas: cada uno llore en su casa si tiene qué, y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama [...] Quitamos más: que no traten del carro de Apolo, la Aurora, Filomena, la Parca, Venus, Cupido, ni se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama ni digan:

Ablande aquese pecho endurecido;

que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedian ese mal (OC, *Prosas*, ed. Buendía, 59-60).

Del mismo tenor es su "Premática del desengaño contra los poetas güeros", también obra de mocedad, donde lanza sus flechas contra los malos poetas y parodia en un mismo punto el estilo de las ordenanzas y el de los estilos poéticos. La misma ordenanza, con leves variantes, aparece en *El Buscón*, en voz de Pablos³². Caricaturiza en ella toda la historia literaria. Los poetas han sido primero trovadores y petrarquistas "poetas del sol", infernal secta condenada a perpetuo concepto, tahúres de vocablos. Manda que se quemén las coplas para extraer el oro y la plata, "por cuanto el siglo está pobre y necesitado". Continúa sus transformaciones (Midas a la inversa), extremando lo sorprendente y grotesco. Los poetas se han puesto la máscara de moros (¿los romances, Lope,

³² CELIA SABOR DE CORTÁZAR tiene un espléndido trabajo sobre este poema, "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando de Quevedo*", *Fil.*, 12 (1966-1967), 95-135.

Góngora?), se metieron a pastores llorosos (poesía italianizante, novela pastoril). La ordenanza prohíbe en definitiva la poesía de imitación en toda suerte de combinaciones. Pero ya asoma el *dinermismo*. La otra cara de la idealización poética es la cruda realidad. Sus ocurrencias aquí adelantan otras posteriores, muy reelaboradas.

El diálogo de estos textos juveniles con el *Sueño del Infierno* (1608) invita a seguir esta fase de su impulso degradador. Los motivos familiares de perlas, oro, plata asoman en parodia. Todo este despliegue de engaño y derroche de las metáforas de preciosas piedras y oro y plata preciados, encubre la verdad del "poderoso caballero" y de la pobreza. El reverso es la economía maltrecha: ahora se padece falta crónica de dinero y construye un primer círculo desde otra perspectiva con despreciativo rechazo por los grandes amantes. Dante a la inversa. En los infiernos el amor no es belleza, sino sarna o prostitución. El culto a la belleza se ha transformado en enfermedad revulsiva.

En el infierno, los poetas son, en definitiva, los que cantan sus pecados como otros condenados los lloran. El ideal de antaño es amancebamiento ogaño. El poeta se entrega al lenguaje y la dama merece sonetos y octavas o la desamorada sátira.

Con Quevedo se despide el amor; él le da muerte. El desamorado entierra el amor en los infiernos. Es —como escribe Raimundo Lida— una de esas muertes con minúscula del gran *Sueño de la muerte*³³. Tiene poco seso, esta "muerte de amores" y está bien acompañada de ilustres y famosos amantes que como Píramo y Tisbe, como Leandro y Hero, como Macías el enamorado habían gloriosamente ardidido en el fuego amoroso, abrasándose trágicamente. Con la muerte igualadora, su heroísmo se disipa y unos están embalsamados y otros conservados como trozos de carne salada y seca. La muerte por amor es ahora gesto de entremés.

Si, en efecto, la cortesanía —en su larga y rica tradición—

³³ "Sueños y discursos", p. 669. Hasta tal punto muere esta poesía en el xvii que casi desaparece el soneto amoroso de imaginaria petrarquista y de antítesis internas. Aparece reformado con nuevas imágenes y contrastes en las *Rimas* de Bécquer, especie de *Canzoniere* amoroso, con lenguaje distinto. Machado, gran admirador de Bécquer, opondrá su poesía al barroco literario en *Juan de Mairena*. Sin embargo, la tradición se continúa, pues aquel poema del *Canzoniere* "Voi ch'ascoltate" lleva ecos en los "Pensamientos" de Bécquer: "Vos los que esperáis con ansia la hora de una cita", *Obras completas*, Madrid, 1973, p. 645, y se percibe también en el *Darío* de "Lo fatal": "Vosotros los que auscultasteis el corazón de la noche", y algo de burla amatoria de esta tradición aparece en *Darío*, cuando parodia los poetas chirles que cantarán a Luisa, "Liberatas / y Antonias, sino Filis y Clorindas, / por desdeñosas, frívolas e ingratas", véase su poema juvenil "A Ricardo Contreras" (1885) en *Epístolas y poemas (Primeras notas)*, *Poetas completas*, Madrid, 1954, p. 382.

forma parte de un mundo de caballería feudal, Quevedo (como los otros poetas mencionados), hace amplio recurso de ella y le rinde vasallaje. La burla aparece con frecuencia, pero tal vez estas burlas y sátiras adquieran sentido a la luz de su "Epístola satírica y censoria" a Olivares (núm. 146, I, 294-301), incluida en sus *Poemas morales*. Con tono lastimero, y en extenso *ubi sunt*, llora la pérdida de las viejas virtudes castellanas medievales: la honestidad, la severidad en el vestir, la frugalidad, el heroísmo. La virtud era entonces la única joya, y España con dineros no mendigaba favores. El hoy ya fue, y ahora "somos copias". En realidad copias de copias, o sueño de sueños.

Este mundo moderno está al revés. En palabras de Antonio de Guevara en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1542), que prefiguran el desencanto del seiscientos, aquellos que como Quevedo añoran la dorada edad:

Quédate adiós, mundo, pues en tu palacio a nadie llaman por su propio nombre... por manera que nos vendes, o mundo, el envés por revés, el revés por envés. Quédate adiós, mundo, pues traes a todo el mundo engañado. (Cap. xx, pp. 247-249, *Clds. cast.*)

Engaño a los sentidos y engaño a los sentimientos. El poder destructor del dinero vuelve el mundo al revés, destruyendo sus antiguos valores y principios. Entre burlas y sátiras estos poetas adquieren una actitud crítica sobre la realidad social, unos desde el interior del sistema de valores, y atacan cuanto está en contradicción con la ideología de la clase dominante (Quevedo, Lope), y otros, en tono desencantado se rebelan, y con distancia irónica proclaman antivalores (Góngora)³⁴. Se presentan ideales a la inversa. A menudo estos temas mezclan sus aguas con el tradicionalismo típico de menosprecio de corte; allí la mujer es vicio y prostitución y el noble sólo lo es de mentiras. La realidad social de la expansión de Madrid, y el flujo de cortesanas al acecho, convierte a la mujer en objeto de compra/venta, muy lejos de aquella ideal madonna/donna angelica. Antes se compraban por derecho de clase, ahora los derechos son mercantiles. El mundo moderno im-

³⁴ Adopto la distinción de Jammes entre sátira y burla, *Études*, pp. 42-43. Según DAVID WORSTER, *The art of satire*, New York, 1960 la sátira condena una sociedad por referencia a un ideal; la invectiva significa el ataque de un individuo contra otro; la sátira burlesca establece comparaciones y contrastes, mientras la parodia imita el carácter o espíritu de un autor o de una obra específicos para caricaturizarlos, la parodia formal, se burla del estilo y de la forma empleando lenguaje grosero. Todas estas formas se dan en los autores mencionados. En particular la sátira, arte literario de disminuir el objeto por medio del ataque, haciéndolo ridículo o rebajándolo con actitudes de desprecio y desdén.

pone otro punto de vista; en el mundo metalizado todo es interés y como la popular copla "El amor y el interés / se fueron al campo un día, / y más pudo el interés / que el amor que te tenía"³⁵, la arquitectura social y de relaciones humanas se quiebra. En texto en prosa de Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y avisos de forasteros* (1620), coetáneo de los poetas mencionados, en la actualidad Madrid es confusión y falsos valores: "Todas son apariencias fabulosas, maravillas soñadas, tesoros de duendes, figuras de representantes en comedias, y otros epítetos y títulos pudiera darles más lastimosos que ridículos".

La sátira y la parodia a modelos literarios y la sátira antifeminista no son ahora novedades. Siempre ha existido una línea seria y otra burlesca. La sátira gallego-portuguesa medieval había también expresado su escarnio al amor cortés en remedos de las cantigas de amor. Del delicado sentimiento se pasa a uno interesado, en su nivel más abyecto: se distingue entre el amor interesado mercenario, como el Marcabru provenzal, comentado por Briffault y René Nelli, que se lanza en invectivas contra el amor. También Boccaccio lo ridiculiza en el tercer día del *Decamerone* y se distingue con precisión entre la *druerie* y las *putanas*. El gran comentarista, Capellanus, crea los arquetipos de esta cortesanía en los primeros brotes de la tendencia que le daría al idioma su vitalidad en ese nervioso y angustiado vaivén. El amor cortés sólo se da entre los nobles —dice— y es meditación sobre la belleza, el sufrimiento, el deseo ardiente. Mientras que el interesado o villano, es indigno de tal nombre (cap. IX). De acuerdo a su casuística amatoria, los villanos no sirven en la corte del amor y Venus no modifica sus sentimientos.

En el cuatrocientos francés, François Villon, con irónico lenguaje e invenciones verbales, burla la poesía trovadoresca resaltando el amor interesado. Reléase a esta luz en sus baladas y redondillas "s'ilz' aiment fors que pour l'argent" (LIX) y "Par finance je perds m'amyé". Hacia 1550 el petrarquismo pierde prestigio en Francia, y el grupo de la Pléiade, sobre todo Joachim du Bellay, parodia el lenguaje y los arquetipos.

El fenómeno antitrovadoresco y antipetrarquista es parecido. Con frecuencia, lo que se inicia como composición seria del amor cortés, revierte en una descripción grotesca y en la caricatura de la dama. Las sutiles quejas de amor y la muerte por amor reciben

³⁵ IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ ofrece otra variante, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, 1969. Por cierto, recoge aquí buen número de poetas cultos del xv y xvi que aluden al tema del amor interesado (pp. 29-30). Es interesante que estos cortesanos temas sean temas de la literatura popular con el espíritu y tono de la casuística amorosa aristocrática.

entonces feroces denuestos y el poeta se mofa de los suspiros apasionados del trovador y que por la fuerza del amor frustrado, muere de amores. Alguna vez aparece el antitrovador que pierde el apetito no por cuitas, sino por falta de dinero³⁶.

Pero las sátiras y parodias del siglo xvii que hemos registrado, se singularizan por otros motivos. Tienden a reducir el amor y los ideales de doradas edades por razones sociales. Ridiculizan la sociedad, aunque también se burlen, como en épocas anteriores, de las formas y técnicas literarias. El poeta español de la decadencia se despidе del mundo aristocrático de la nobleza en ascenso con que se inició la Edad Moderna y el Imperio.

Las burlas del amor del seiscientos coinciden con las lastimeras quejas de los arbitristas. Si hacia 1600 estos poetas transforman el delicado amor cortesano en sátira e invectiva, se debe a que éste se ha trocado simple y llanamente en dinerismo. Hemos de recordar que desde el primer arbitrista Luis Ortiz (en 1588), hasta el vallisoletano Martín González Cellorigo (en 1600), el diagnóstico final de la decadencia y la falta de dinero por sobra de él, es definitivo. El laberinto de conceptos de los poetas descifra de otras formas el mundo hechizado y fantasmal de los estertores del Imperio. El alza de precios, la bancarrota del estado, los préstamos, las epidemias, van despedazando aquella unidad de Imperio y les extrae pasiones oscuras³⁷. El gigante corpulento es por dentro de

³⁶ Extraigo notas de Briffault, p. 105 ss., y de KENNETH R. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, 1971, pp. 125-128, así como de JOSEPH VIANEY, *Le pétrarquisme en France au xvi^e siècle*, Montpellier, 1909. No pretendo un estudio sobre las sátiras en otros países; menciono estos ejemplos a modo de comparación. Las críticas de la cortesanía aparecen en Molière, *Tartuffe* y *Le bourgeois gentilhomme*, como parodia. Todavía en el siglo xviii, Richardson embiste contra el "Platonic love" en *Pamela*: M. B. se queja y califica este amor de "Platonic bosch-bait of the devil to catch the inexperienced and thoughtless". La novela es un elogio al matrimonio. Por lo que sabemos, las inglesas y eduardianas de las clases altas se abstenían del adulterio hasta que habían dado al marido 2 o 3 hijos (por tácito consenso social). Después podían vivir sus propias vidas, con tal que se mantuviera una cierta discreción y no se llegara al divorcio. En realidad, hemos visto, el amor cortés decae ante el contrato matrimonial, necesario para la transmisión de la herencia.

³⁷ Todo este mundo está relacionado con la decadencia. He analizado el arbitristismo en mi libro *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo xviii*, Barcelona, 1978, en particular caps. 1 y 2. Allí remito al lector curioso de mayor bibliografía sobre el tema. La relación entre decadencia y amor cortés que propongo ha sido posible gracias a la senda abierta por los historiadores del siglo xvii, en particular ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973; M. DEVÈZE, *L'Espagne de Philippe IV (1621-1665)*, Paris, 1973, 2 ts.; JOSÉ A. MARAVALL, *Estado moderno y mentalidad social, siglos xv a xvii*, Madrid, 1972, 2 ts.;

trapos y fajinas; toda grandeza es ilusoria y el metal no llueve. Todo —hasta el amor— es vana ilusión y “fantásticas escorias eminentes”. Como observa Pierre Vilar, frente a las actitudes individuales ante el empobrecimiento, el enriquecimiento, el análisis es *económico* y la crítica es *moral*. Este edificio arruinado es el punto de arranque de nuestros poetas, que, a través del tema del amor y sus burlas, dan voz a los matices y contradicciones soterrados en el subsuelo social. Los hechos históricos —inflación, préstamos, economía maltrecha, falta de brazos— son el centro mismo del laberinto en este mundo al revés, con palabras a dos luces.

También las burlas al amor, reducidas a interés o fanfarronada, reflejan esta realidad inquieta y son parte esencial de la historia de la decadencia. El hambre y la escasez envilecen, como escribe el autor del *Viaje de Turquía* (ca. 1557), atribuido al Dr. Laguna: “antes no hay mayor vileza en el mundo que la pobreza y que más viles haga a los hombres”. Y de Juan de Mariana en su *Discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla* (prohibido por la Inquisición en 1609), proviene un agrio comentario contra una nación donde las más de las cosas se venden “por dinero”, lo que capta el ojo es el exceso de oro y la falta de él, la riqueza y la pobreza, tesoros y aire, en metáfora poética de estos años.

Los contrastes crecen, son arquitectura estable conscientemente cultivados. El oro se desliza de las manos y es mentira reducida, tesoros mal juntados o mal retenidos, oropel y moneda. Doblones y cobre “venenos de la aurora y el poniente”, en voz de Quevedo. Góngora ve un pie argentado de sonora plata; todo para él es doble percepción, palabras a dos voces, engaño. Ya en 1614 escribe:

No está España para pobres,
donde esconde cada cual
en el Arca de No he
lo que vais a demandar.

(Obras, Rom. 73, p. 202)

El cordobés percibe las contradicciones de un mundo ambiguo y confuso, siglo más que dorado, donde el rubí y los diamantes se disuelven. Todo un mundo cortesano desaparece, y la mentira y la falsedad triunfan. Como última muestra recordemos la *Soledad I* y aquellos pasajes en que reflexiona con amargo sabor sobre la adulación política y el afán de medro que convierte a los hombres en “sirenas de reales palacios”.

PIERRE VILAR, *Oro y moneda en la historia (1450-1920)*, Barcelona, 1969, en particular pp. 176-193, y *Crecimiento, desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, 1964.

Las parodias y burlas que hemos señalado se inscriben también en este mundo donde el complejo problema de estado, la crisis nacional, y los problemas socioeconómicos saltan a la situación individual y a lo íntimo de la persona. Triste cuadro personal. El poeta sortea trampas e inmundicias, en esplendor de elocuencia. Lope se pone el disfraz de juglar populachero en Burguillos, Góngora y Quevedo avanzan en asombrosos juegos para reducir el cortesano amor a lo que hoy es: engaño y mentira. Una canción antes festiva, ahora para ser llorada.

IRIS M. ZAVALA

State University of New York, Stony Brook.