

EL SIERVO LIBRE DE AMOR Y PETRARCA: A PROPÓSITO DEL MOTIVO DE LA NAVE

Antonio Cortijo Ocaña
University of California

La conclusión del *Siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón ha ofrecido uno de los finales más ambiguos para los estudiosos de la literatura medieval. De hecho no hay consenso todavía sobre si la obra está inacabada tal cual se nos ha transmitido en su único manuscrito. En su estado actual, la misma concluye con la aparición de la dama (o *dueña*) Sindéresis —encaramada a una nave (o *urca*) y vestida de negro, en compañía de 7 damas— que viene a rescatar al protagonista de la obra de su asenderada cárcel amorosa. Para estas breves notas me centraré en dicho motivo para proponer algunas curiosas coincidencias con el uso del mismo en el *Canzoniere* de Petrarca.

Ha sido la interpretación más frecuente del motivo de la nave en el *Siervo* que se trata de la Iglesia (nave de San Pedro), que acude, capitaneada por Sindéresis, a rescatar al protagonista —enloquecido, irracional y pecador de amor (ver *infra*).¹ Como tantas otras obras medie-

¹ Para quienes vean en esta imagen el propósito central de la *urca* del *Siervo*, recordemos que todas las imágenes de la Iglesia como nave tienen su prefiguración en el Arca de Noé, que salva del Diluvio. Por el Arca se entiende —en tipología veterotestamentaria— la *barca* que con velas desplegadas sobre el mástil de la Cruz navega con seguridad por este mundo con el soplo del Espíritu Santo. Quien primero se encarga de explicar esta alegoría y la prefiguración a que me refiero es San Agustín, *Sermo* 96, 7 (J.P. Migne, *Patrologia Latina*, Parisiis, Apud Garinieri Fratres, 1841-1855, 38, p. 588). Ver también 1 *Pedro* 3:20-21.

vales donde se discute el tan traído y llevado concepto de *buen/mal amor*, el protagonista del *Siervo* parece, tras ir por los rumbos del amor correspondido al que sigue el amor desesperado, abandonar el amor mundano al final de su periplo final, convencido de que sólo el amor de Dios (a Dios) puede otorgarle la recompensa de esta tierra y la por venir. La dificultad de analizar el significado del final de la obra radica en que dicha conclusión supone un episodio hartamente breve y conciso, que no está preludiado o anunciado en el cuerpo restante de la novela. Asimismo, la novela abunda en la repetición de algunas “marcas” de género que la sitúan en la órbita de la literatura amorosa y de las psicomaquias amorosas medievales. Así, desde el punto de vista de las expectativas de recepción, el final es –una vez más– una sorpresa que se sale de la norma y de lo que cualquier lector avisado puede esperar. Asimismo, frente a las dos restantes partes de la novela (o epístola), hartamente elaboradas, esta última es en exceso breve y, sin duda, deja la sensación a cualquier lector medianamente sensato de que hay, cuando menos, una desproporción de las partes, que quizá se deba a que, en realidad, la obra está incompleta tal como nos la transmitido su único manuscrito.² Convendrá, antes de avanzar más, que copiemos el breve relato con que concluye el *Siervo*:

² La bibliografía del *Siervo libre de Amor* es abundante. Para los estudios que han analizado la presencia de *Sindéresis* en el *Siervo* remitimos a Michael Gerli, “The Old French Source of *Siervo libre de amor*. Guillaume de Deguileville’s *Le Romant de trois pèlerinages*”, en Michael Gerli & Joseph Gwara eds., *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a Genre*, Londres, Tamesis, 1997, pp. 3-19; “*Siervo libre de Amor* and the Penitential Tradition,” *Journal of Hispanic Philology*, 12 (1988), pp. 93-101; Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. III*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 3151 et ss.; Robert Folger, *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction & Don Quijote*, Chapel Hill, UP, 2002; Peter Andrachuk, “On the Missing Part of *Siervo libre de amor*”, *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 171-180; y Carla De Nigris ed., Juan Rodríguez del Padrón, *Schiavo d’Amore*, Milán, Trento, Luni Editrice, 1999, donde a su vez hay referencias muy completas a otros numerosos análisis de críticos al respecto. Ver asimismo Antonio Cortijo Ocaña ed., Introducción, Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de Amor*, Madrid, Castalia, en prensa (por esta edición se citan los textos del *Siervo* de estas páginas) y *La evolución genérica de la ficción sentimental*, Londres, Tamesis, 2001, para un estudio de la tradición penitencial y confesional asociada al *Siervo*.

[141v] E así errado por las malezas, mudado en las más altas árboles de oscura maginança, por devisar algún poblado falléme ribera del grand mar, en vista de una grand urca de armada, obrada en guisa de la alta Alemaña, cuyas velas, aimantes, bovetas, escalas, guardanleras e cuerdas eran oscuras de esquivo negror. De la qual vinía señora mastresa una dueña añçiana, vestida de negro, y siete donzellas de aquella devisa, repartidas por aquesta figura. La antigua dueña, cubierta de duelo, era a la popa en alto estrado, del triste color de sus vestiduras, ordenando sus hijas en esta reguarda: dos a las bindas diestra y siniestra; e dos que guardavan el castil d'avante; e las otras dos el alcaçar de proa; e una a la gabia, a la mayor alteza, comendando a las otras compañías por no hazer muestra que todas fuesen so sota cubierta, salvo la muy avisada Sindéresis, que entrase en el esquilfe a çercar tierra firme, por algunos reparos, refrescos, afferes, en ardit y deffensa de sus enemigos. La qual, muy rezió bogando, deçendió a la ribera enverso de mí; e luego, despues de la salva, vino en demanda de mis aventuras; e yo esso mesmo en recuenta de aquéllas.³

³ Entre las interpretaciones del final del *Siervo* podrían resaltarse las siguientes. Para P. Andrachuk, "On the Missing Part", *op. cit.* y "A Re-examination of the Poetry of Juan Rodríguez del Padrón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57(1980), pp. 299-309 y Javier Herrero, "The Allegorical Structure of *Siervo libre de amor*", *Speculum*, 55 (1980), pp. 751-764, en efecto, la nave es la Iglesia, y las siete doncellas son las siete virtudes, siendo el episodio final una alegoría del arrepentimiento y confesión final del protagonista; M. Gerli, "*Siervo libre de Amor*", *op. cit.* también se inclina a ver en el episodio final (y en la obra entera para ser exactos) una alegoría de la confesión (confesión escrita y ofrecida al inquisidor Gonzalo de Medina) en la tradición penitencial; Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 143-159, C. de Nigris ed. *op. cit.*, F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, *op. cit.*, R. Folger, *Images in Mind*, *op. cit.*, y Olga Tudorica Impey, "The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: from the Fictional 'Cartas' to the '*Siervo libre de amor*'", *Speculum*, 55 (1980), pp. 305-316 se inclinan a ver en la nave una imagen del ingenio (juicio) y hasta la voluntad, debatiendo si se llega a un estado de superación exitosa de la angustia causada por el amor. Conviene recordar que P. Andrachuk ("On the Missing Part", *op. cit.*, y "A Re-examination of the Poetry of Juan Rodríguez del Padrón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57(1980), pp. 299-309) ha visto las concomitancias entre el episodio final del *Siervo* y el canto XXX del *Purgatorio* dantesco. En efecto, la aparición triunfal de Beatriz en el carro prelude el arrepentimiento del poeta y la asunción de su crisis

Frente a los motivos literarios medievales de la *nave de amor* y la *nave de los locos*, aquí se nos presenta una *nave de la discreción*, capitaneada por Sindéresis (discreción, cordura). Se trata de una nave guerrera, de la que sale su capitana a (re)conquistar al sandio y enloquecido autor-personaje, en *demanda* de una aventura espiritual (y en paralelo a la demanda de aventuras de los caballeros que se presentan ante el sepulcro de Ardanlier y Liesa en la parte del *Siervo* titulada “Estoria de dos amadores”). A mi entender se ha llegado, con la aparición de Sindéresis, a la tercera vía que se anunciaba al comienzo de la obra (la primera es el camino de bien amar y ser amado; la segunda, el de bien amar y ser desamado; la tercera, el de ni amar ni ser amado), cerrando así un círculo completo y negando la opinión de quienes ven en el *Siervo* una composición inacabada. Para reforzar el uso del motivo de la nave, debemos considerar, además, que la tradición indica que el cuerpo del apóstol Santiago llegó a Iria Flavia en un navío pequeño o barca, motivo que quizá se quiera recordar aquí, pues Juan Rodríguez del Padrón es gallego y en la obra son abundantísimas las referencias a la venera, Santiago de Compostela y la imaginería jacobina. En cualquier caso el mar tiene un significado espiritual claro en este final de la obra. Podemos también ver igualmente una relación entre este encuentro del peregrino de amor y la nave con la aventura vital de Rodríguez del Padrón en su peregrinación por barco a Jerusalén, viaje documentado en la biografía del poeta, ligando en uno los motivos del amor y la religión (*religio amoris*). El breve encuentro entre autor-protagonista y Sindéresis y sus acompañantes, que queda sólo sugerido (de manera semejante al romance del Infante Arnaldos), concluye cerrando una vez más la obra de manera circular. Sindéresis (Discreción) nos hace pensar en el “ejemplo de discreción” con que termina el *Triunfo de las donas*, dirigido como epíteto a la reina María. Concluye la obra y Sindéresis pide al autor que le narre sus *aventuras*, lo que

espiritual, supone la marcha del guía Virgilio, y la misma amada, transfigurada, como indican Emilio Pasquini & Antonio Quaglio, eds., *Dante. Divina Commedia*, Milán, Garzanti, 1982, “rappresenta la luce della coscienza” (p. 495). Notemos de paso que el episodio final del *Siervo* y la aparición de Sindéresis en la *urca* guarda claras concomitancias con apariciones de carros triunfales y motivos de triunfos amorosos. Ver a este respecto A. Cortijo, *La evolución genérica*, op. cit., 2001.

dará lugar a un relato, que es la obra misma del *Siervo*; esto es eco del relato confesional (o inquisitorial según algunos críticos) con que se inicia el *Siervo*, cuando el autor-narrador indica a su corresponsal (pues la obra es una epístola), el juez de Mondoñedo, Gonzalo de Medina, que le va a hacer una relación por “escritura” de su agrio caso de amor. La narración es a la vez confesional y consolatoria, amén de portar un significado de *exemplum* para futuros amadores.

Para poder entender el significado de la *nave* creo que es necesario insistir en algunos elementos cruciales del entramado del *Siervo*. El comienzo del episodio final en cuestión, “E así errado por las malezas, mudado en las más altas árboles de oscura maginança,” nos pone sobre la pista de que se trata de una descripción interiorizada de la “oscura maginança” del autor-narrador. Es decir, no estamos ante salvación alguna proveniente de fuera, sino se nos habla de la descripción de la liberación interna del protagonista y dentro del ámbito del espacio interior de su *psique*. Y es esa reflexión interna la que está en consonancia con el resto de la obra, donde han alternado el espacio (pseudo)autobiográfico de relación de las emociones y sentimientos del protagonista, junto al relato de la *aventuras* externas (la acción externa) de varios personajes. Digo salvación interna porque quien comanda la nave es Sindéresis, que no es sino equivalente de Prudencia, Discreción y Racionalidad, con mayúsculas. El yo-narrador concluye su periplo amoroso (su viaje vital) tras haber llegado a la recuperación del juicio después de haberlo perdido. Se trata de un lugar interno de reflexión, consolación y hasta autoconfesión, desde el que el yo-narrador se sincera consigo mismo y con su audiencia lectora. El juez de Mondoñedo es entonces una especie de alter-ego del protagonista-autor, un artificio retórico que permite al autor dialogar consigo mismo mediante la ficción de una carta. Sindéresis (es decir, el Juicio y Prudencia del autor mismo) invita a Juan Rodríguez-personaje a que se cuente a sí mismo (es decir, se confiese y autorreflexione) la aventura de su amor. El relato constituirá en sí mismo un *exemplum* para quien lo lea, para el juez de Mondoñedo y para quienes lleguen a escuchar la obra, que aprenderán de él la lección que el mismo autor llegó a comprender tras su andadura vital y amorosa.

Llegados a este punto, es interesante reflexionar sobre el motivo de la nave desde la perspectiva de un autor que usa del mismo con cierta frecuencia en sus composiciones poéticas. Petrarca, a mi entender, no ha sido nunca utilizado para entender el final del *Siervo*, aunque una lectura atenta de los poemas de este autor en que se usa el motivo de la nave podría, creo, ayudarnos a entender dicho uso en la obra de Juan Rodríguez del Padrón.⁴

Hasta cuatro composiciones del vate italiano, en su *Canzoniere*, abordan directamente el motivo de la nave (las número CLXXXIX, XXVI, LXXX y CCXXXV (en el orden que las estudiamos aquí), centrándose en exclusiva en torno a su imaginería. Comencemos por ellas.

CLXXXIX

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi, et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

⁴ Aunque no pertenece a estas páginas, remito a los siguientes estudios clásicos para el tema de la presencia e influjo de la obra del italiano en la España medieval: B. Sanvisenti, Sanvisenti, B., *I primi influssi di Dante, del Tetrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milán, U Hoepli, 1902, A. Farinelli, *Sulla fortuna del Tetrarca in Spagna nel Quattrocento*, Turín, Bocca, 1904 y "Petrarca in Spagna", en su *Italia e Spagna*, Turín, Bocca, 1928, pp. 4-88, y G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, Pisa, Istituto di Lengua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1971-1973. Ver también la Introducción de Jacobo Cortines a su traducción española del *Cancionero* (*Cancionero*, Jacobo Cortines ed., intr. Nicholas Mann, texto italiano Gianfranco Contini, Madrid, Cátedra, 1997, 2 vols.). Como antes indicamos, Dante (*Purgatorio* XXX) sí ha sido estudiado para establecer una comparación entre el carro triunfal de Beatriz y el motivo de la nave o *urca* en el *Siervo*. Sin embargo, dejando aparte este motivo de carros y triunfos amorosos, el estudio del motivo de la nave en la poesía lírica de Petrarca puede darnos pie para explorar significados no estudiados en el episodio del *Siervo*.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.⁵

La composición CLXXXIX nos presenta la *nave*, sinónimo de la *vida* ajetreada del poeta, en la oscuridad de la noche, desesperado su pasajero (Petrarca) de poder llegar a puerto, abandonada ya la razón como guía del bajel. Quien lleva el gobernalle es el enemigo del autor, esto es, Amor-Laura. Al remo bogan pensamientos varios del amante, en este punto de su vida (desesperada) llenos de desdén, burla y desprecio para él. Las jarcias que sostienen la arboladura, como reconoce el yo lírico que nos narra esta aventura, han sido trezadas (por fin lo sabe ahora al final de su jornada) con error e ignorancia. El contraste con el final del *Siervo* no puede ser más marcado. Frente a esta nave de olvido, nave de desesperación, nave de burla y desprecio en que Petrarca viaja sin poder llegar a puerto seguro, se alza la nave del anti-error y anti-ignorancia capitaneada por Síndéresis. A la nave de la Locura (irracional) se opone la nave de la Cordura (Prudencia), a la nave de la desesperación (condena) se enfrenta la nave del rescate (salvación). Condena y Salvación tienen, así, claros retintes religiosos, aunque el enfoque y tono esenciales de ambos escritos radican en un centrarse en la interioridad psicológica de quien narra. Ambos textos insisten en el reconocimiento de la locura (de amor), ambos hablan de las consecuencias de la obsesión amorosa, ambos reconocen la pérdida de racionalidad de quien ama en exceso. *Nave* es en ambos símbolo de *vida* y símbolo

⁵ Las citas de textos italianos de Petrarca se hacen por Petrarca (J. Cortines ed., *op. cit.*). El texto italiano allí incluido es el establecido por Gianfranco Contini.

de *mente*, a la misma vez espacio exterior de experiencias vitales y espacio interior de reflexión y racionalidad.

Una variación del tema anterior se aprecia en el soneto XXVI.

XXVI

Più di me lieta non si vede a terra
nave da l'onde combattuta et vinta,
quando la gente di pietà depinta
su per la riva a ringratiar s'atterra;

né lieto più del carcer si diserta
chi 'ntorno al collo ebbe la corda avinta,
di me, veggendo quella spada cinta
che fece al signor mio sí lunga guerra.

Et tutti voi ch'Amor laudate in rima,
al buon testor degli amorosi detti
rendete honor, ch'era smarrito in prima:

ché più gloria è nel regno degli electi
d'un spirito converso, et più s'estima,
che di novantanove altri perfecti.

El tema central de la composición es el del rescate-salvación. Perteneció al grupo de la poesía de naufragios, rescates y tormentas marinas, que pueblan con harta frecuencia los textos medievales de temática marinera, amén de los religiosos y hagiográficos. Si la composición anterior insiste en el tema de la desesperación-ignorancia y su tono es claramente pesimista, ahora nos encontramos ante un tono y atmósfera más alegre, menos sombrío, de salvación y naufragio evitado. Dentro de las imágenes que se nos presentan hay dos de particular relevancia para estas notas. La alegría de la salvación-rescate se asemeja a la liberación de una cárcel, a la rotura de la esclavitud del encerramiento. Sin duda la imagen es de abolengo cortés (cárcel de amor), y debe relacionarse con la metáfora central del *Siervo*, la esclavitud amorosa. La segunda imagen de interés se reviste de tonos

religiosos, pues el abandono de la esclavitud de amor se asimila a una conversión religiosa y una incorporación al grupo de los elegidos. Si en la composición CLXXXIX la liberación amorosa adoptaba la forma de la vuelta a la cordura por entre la irracionalidad de la nave mal gobernada, ahora la liberación y salida de la cárcel toman un tono más alegre de recepción en el número de los electos, que reciben en puerto la nave que ha sido combatida por las olas en la tormenta de la irracionalidad vital y amorosa. Para el caso de Juan Rodríguez del Padrón, convendrá que recordemos que su experiencia vital pudo bien ponerle en conocimiento de los casos de naufragios de quienes se lanzaban a largos viajes de peregrinación. Se documenta que el gallego acudió a Jerusalén, por barco, y que de hecho allí recibió órdenes religiosas. La alternancia temática de las dos composiciones es, sin duda, una elaboración de los tópicos cortesés de las glorias/paraísos de amor y de los infiernos de amor, o de las *joias/noias* tan frecuentes en la lírica de cancionero. En este último soneto se percibe, creo, una similitud mayor con el tono del final del *Siervo*, donde hay un claro componente de salvación y rescate, aunque sus tonos religiosos quedan difuminados o mezclados o complementados con los meramente psicológicos.

La composición LXXX alcanza si cabe tonos más desesperados. En ella se recupera la temática de la nave zarandeada por las olas, de la búsqueda del puerto seguro, del peligro constante de los escollos,⁶ de la irracionalidad del amor y la búsqueda de la cordura-salvación. Queda, sin embargo, un tono de duda, de ansia amorosa todavía encendida, no apagada ni extinguida por completo, que otorgan a esta composición una mayor hondura psicológica.

⁶ Abundan en los poemas aquí estudiados de Petrarca las referencias a la dificultad del proceso amoroso, representada por el vocablo "scogli", "escollos". Conviene que recordemos que ya el Beato Renano, en sus *Proverbiale formulae* incluía la siguiente: "Qui in scopulos impingunt navemque frangunt, sese extricare sive expedire a periculo non possunt" (J. P. Migne, *op. cit.*, LXX, 203).

LXXX

Chi è fermato di menar sua vita
su per l'onde fallaci et per li scogli
scero da morte con un picciol legno,
non pó molto montan esser dal fine:
però sarrebbe da ritrarsi in porto
mentre al governo anchor crede la vela.

L'aura soave a cui governo et vela
commisi entrando a l'amorosa vita
et sperando venire a miglior porto,
poi mi condusse in più di mille scogli;
et le cagion' del mio doglioso fine
non pur d'intorno avea, ma dentro al legno.

Chiuso gran tempo in questo cieco legno
errai, senza levar occhio a la vela
ch'anzi al mio dí mi trasportava al fine;
poi piacque a lui che mi produsse in vita
chiamarme tanto indietro da li scogli
ch'almen da lunge m'apparisse il porto.

Come lume di notte ni alcun porto
vide mai d'alto mar nave né legno
se non gliel tolse o tempestate o scogli,
così di su da la gomfiata vela
vid'io le 'nsegne di quell'altra vita,
el allor sospirai verso 'l mio fine.

Non perch'io sia sicuro anchor del fine:
ché volendo col giorno esser a porto
è gran viaggio in così poca vita;
poi temo, ché mi veggio in fraile legno,
et piú che non vorrei piena la vela
del vento che mi pinse in questi scogli.

S'io esca vivo de' dubbiosi scogli,
et arrive il mio exilio ad un bel fine,

ch'í' sarei vago di voltar la vela,
et l'anchore gittar in qualche porto!
Se non ch'í' ardo come acceso legno,
sí m'è duro a lassar l'usata vita.

Signor de la mia fine et de la vita,
prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli
drizza a buon porto l'afflannata vela.

El tema de este poema bien puede resumirse en el viaje peligroso entre la muerte y la vida, la condena y la salvación. El frágil leño bati-do por las olas y que camina peligrosamente entre escollos queda, en situación aún dudosa, entre la seguridad del puerto de llegada y el peligro de una mar de ondas ciegas y falaces. El yo lírico presenta una situación de desasosiego e inquietud. No se nos habla desde la seguridad de haber llegado al puerto de llegada, ni desde siquiera el anhelo de poderlo hacer, o el haber comprendido la irracionalidad de la búsqueda y encarcelamiento amorosos, como en los poemas anteriores. Quien nos dirige su compungido y lastimero acento lo hace inseguro aún de sí mismo, en una situación de intermedio entre un querer volver a puerto y el todavía encontrarse encendido en la llama del amor mundano. “Dejar la usada vida”, el camino acostumbrado de ceguera e insania, es la petición angustiada de quien pide que le enderecen a puerto y le hagan llegar a la seguridad de un anclaje en sitio protegido del embate de las olas. Sin embargo, como en el *Siervo*, percibimos que es el camino por el que se llega de mayor hondura incluso que el hecho mismo de la llegada (o hasta que el lugar en que se ancla).

Desde el vencimiento y el naufragio –momento vital y amoroso diferente de los anteriores– se nos presenta el siguiente soneto, composición CCXXXV. La nave impulsada por suspiros desesperados por entre la oscura noche invernal ha quedado sin gobernalle y sin velas, a merced de las olas.

CCXXXV

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,

et ben m'accorgo che 'l dever si varcha,
onde, a chi nel mio cor siede monarca,
sono importuno assai piú ch'í non soglio;

né mai saggio nocchier guardò da scoglio
nave di merci preziose carcha,
quant'io sempre la debile mia barcha
da la percosse del suo duro orgoglio.

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
d'infiniti sospiri or l'anno spinta,
ch'è nel mio mare horribil notte et verno,

ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti
porta, et non altro, già da l'onde vinta,
disarmata di vele et di governo.

Es de interés que el soneto comience con una referencia a dos motivos cruciales en la reflexión amorosa petrarquista. En primer lugar, el hecho de que el curso amoroso por el que se ha encauzado el poeta se vea como un rendimiento de la voluntad, “ov'io non voglio”. Hay, claro, un lamento implícito, en la línea del lamento del *Siervo*, por haber sometido la libre voluntad y albedrío al amor, de nuevo implícitamente visto como sentimiento irracional. En segundo lugar, el hecho de que el poeta mismo reconozca –desde su conciencia y razón– que se ha lanzado a un ejercicio intelectual y volitivo cuando menos desmesurado, desproporcionado, carente de medida, “'l dever si varcha.” Como igualmente ocurre en el *De vita solitaria* de Petrarca, lo que leemos es una referencia clara al peligro de la desmesura en el amor, que no es sino otra manera de llamar a la obsesión amorosa.⁷ En el siguiente cuarteto y primer terceto se insiste en la idea del rendimiento de la voluntad, o por ser más preciso se insiste en el proceso agónico del rendimiento. El sintagma “saggio nocchier” no

⁷ Para un estudio del tema de la obsesión amorosa en la obra de Petrarca y de El Tostado (Alfonso de Madrigal), en el contexto de la literatura sentimental castellana del siglo XV, ver A. Cortijo Ocaña, “Notas sobre El Tostado *de amore*”, en Roxana Recio & A. Cortijo eds., “Critical Cluster. El Tostado”, *La Corónica*, 33:1(2004), pp. 67-85.

es sino irónico, pues Petrarca sabe a ciencia cierta que el “piloto” ha dejado de ser gobernador del barco y que su racionalidad (“saggio”) no ha sino desaparecido. Al mundo diurno del amor esperanzado y satisfecho substituye la noche oscura del alma, desarmada, vencida, sin control, y lo que es más, sometida al tormento de la obsesión.

Petrarca usa también del motivo de la *nave, barca, leño* en otras composiciones tangencialmente, aunque haciendo un uso poderoso de la imagen que merece considerarlo como de peso en dichos poemas. En la CLXXVII el poderío de Amor le hace sentirse como nave “senza governo et senza antenna”, con graves y extraños pensamientos. En la canción CCVI sigue pidiendo a Laura, que ha abierto su corazón a la esperanza, que siga rigiendo su “stanca navicella” con el timón de su piedad. La relación que ya hemos apuntado entre el motivo de la barca y el de los carros triunfales se explicita en la composición CCXXV. Allí el poeta ve, en imagen basada en la de una Santa Cena o Cristo con sus discípulos, a doce castas doncellas más un sol (Laura) “in una barchetta allegre et sole”. Más adelante explica que “poi le vidi in un carro triumphale”, uniendo en uno los dos motivos. El soneto CCXXIV otorga un nuevo sentido a la imagen de la nave. En él se lanza a una rememoración de su cuarto y cama, testigos de sus angustias amorosas. El cuarto en concreto es “porto a le gravi tempeste mie diurne”, fuente de las lágrimas nocturnas. En el soneto CCCXVII Petrarca se confiesa diciendo que en sus años de la edad madura y casta Amor “tranquillo porto avea mostrato” a su larga tormenta turbulenta, semejando el motivo de la sanidad de amor en los años de la vejez o madurez que aparece en muchísimos poetas del amor medievales. El soneto CCLXXII reflexiona sobre la vida, que huye sin pararse un punto, y el poeta ve con igual tormento su pasado y su futuro. Desde esta atalaya y momento vital, ve –al mirar atrás– su “navigar turbati i venti”; y al mirar al futuro ve la “fortuna in porto”, cansado su piloto, los mástiles deshechos y las luces apagadas. En el soneto CCXCII, siendo ya Laura polvo que nada siente, confiesa que vive, sin la luz amada, “in gran fortuna e ‘n disarmato legno”. Y en la composición CCCXXXIII pide a sus versos que acudan a decir a Laura que está ya cansado de vivir, “del navigar per queste horribili onde”. Estos versos y lamentos llegan a Laura, y en la canción CCCLIX ésta acude al poeta a decirle

que las “triste onde” de su llanto han llegado hasta ella a perturbarle su paz. Arrepentido de haber malgastado su vida en afanes poco piadosos (amando en demasía y confundiendo el objeto de su amor), pide al Señor morir “in pace et in porto” (CCCLXV). Por fin, en el último poema del *Canzoniere*, pide a Laura (trascendida en Virgen) –“stella” del mar tempestuoso y “guida” segura de todo navegante– que atienda a la horrible tormenta en que se encuentra solo y sin gobierno (“pon´mente in che terribili procella / i´ mi ritrovo sol, senza governo”).

Aparte de los poemas anteriormente estudiados, Petrarca usa de la imaginería marinera, de la *nave*, el *nocchiero* y el *legno* en más composiciones, aunque como imágenes sobre las que no gira el peso íntegro del poema, ni constituyen siquiera elementos de peso. De tono y significado diferente es la famosa canción CCCXXIII, “Standomi in giorno solo a la fenestra”, donde se nos cuentan seis alegorías de la muerte de Laura, que queda simbolizada mediante la fiera, la nave, el laurel, el fénix y Eurídice. La segunda alegoría nos habla de Laura como una nave, adornada de marfil y ébano, con velas de seda, cargada de rica mercancía, que, sin embargo, naufraga estrellándose contra un escollo: “Poi repente tempesta / oriental turbò sí l’aere et l’onde, / che la nave percosse ad uno scoglio”. La nave, sin embargo, sólo representa aquí a Laura, estrellada en la tempestad de la vida y la muerte. Los ojos de Laura son también como las luces del polo buscadas desesperadamente por el marinero tras noche de tormenta (LXXIII). Laura es “disiato porto” (CXIX) al que anhela llegar, tras llevar muchos años “pien di vaghezza giovenile ardendo”. La canción CXXXV usa la imaginería de la “calamita”, piedra imán del Mar Índico que arrastra tras sí los barcos y los hace naufragar. El orgullo y desdén, dice el poeta, de su amada han erigido un escollo hacia donde se encamina el barco de su vida para naufragar. El uso de *nave* aquí es más, digamos, clásico, en el sentido de nave=vida. Por el contrario, en la canción XXIX se nos dice que no se aspira al reino del cielo en nave más sólida que Laura (XXIX). En el soneto CCXCII el poeta expresa su dolor ante el hecho de que su amada es ya polvo “che nulla sente”. A pesar de su inmensa desgracia, el vate sigue vivo, aunque sin la luz que tanto amó, “en tormenta y en leño desarmado” (“in gran fortuna `n disarmato legno”). En el soneto L se lamenta de que hasta los nave-

gantes puedan descansar en la rada cuando llega la noche, aunque a él no se le otorgue tal descanso. Como se puede apreciar, imágenes marinas de la *nave*, secundarias y con escasa elaboración, a diferencia de las composiciones analizadas anteriormente en que la *nave* es motivo crucial (o de cierta relevancia) sobre el que gira el poema.

A modo de breve resumen de estas escuetas notas, insistamos en que el final del *Siervo libre de Amor* ofrece una oportunidad de analizar el significado de la presencia en el mismo del motivo de la *nave*. En Petrarca hemos podido ver que el uso de dicha imagen aparece con frecuencia, en términos genéricos representando la idea de la *vida*. La *nave* es así trasunto de movimiento, de peregrinación, de camino vital. Para el italiano la *nave* aparece casi siempre asociada con el peligro de los *escollos* y el anhelo o imposibilidad del *puerto* deseado. *Escollo* y *puerto* son así otro trasunto de la frecuente imagen medieval de la *aventura*, del *paso*, de la *prueba* dificultosa que ha de enfrentarse y superarse. La nave tiene igualmente connotaciones de peligro al situarse en un mar que, proceloso y con marejada, representa la dificultad del camino de andadura vital. Hasta aquí la imagen podría ser sin más otro ejemplo de la aplicación del motivo bíblico de la barca de pescadores o ejemplo (también con retintes bíblicos) de las naves abundantes en la literatura medieval para el transporte de peregrinos a Tierra Santa.⁸ Sin embargo, es de interés que en el italiano esta imagi-

⁸ Un relato de los peligros marinos, modelo de la literatura posterior de naufragios, salvaciones, rescates y peligros marinos de todo tipo, puede ya leerse en el extenso episodio de los *Hechos* 27. La admiración de que incluso una barca o nave pudiera navegar por el mar ya se expresa en *Proverbios* 30:19 (“Tres cosas me son estupendas y una cuarta no llego a entenderla. El rastro del águila en los aires, el rastro de la serpiente sobre la roca, el rastro de la nave en medio del mar”; “Tria sunt difficilia mihi et quartum penitus ignoro. Viam aquilae in caelo viam colubri super petram viam navis in medio mari”). Más relatos bíblicos de naufragios y peligros de la navegación por mar pueden leerse, entre otros, en *Jonás* 1:4 et ss.; *Marcos* 4:37-47 (*Sagrada Biblia*, Eloíno Nácar Fúster & Alberto Colunga Cueto eds, Madrid, BAC, 1999, 44ª ed.) Para el estudio tipológico del motivo de la *nave* en la literatura medieval europea, puede consultarse la obra de Robert Curtius, M. Frenk y A. Alatorre trads., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Asimismo, para su presencia en la literatura folklórica medieval española, debe consultarse Harriet Godlberg, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Ariz., Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.

nería medieval se aplique al *caso* concreto del autor y yo-lírico Petrarca, al doliente amante de Laura que construye en sus poemas una imagen biográfica modulada sobre, en torno a y a través del amor como proceso psicológico. La *nave* entonces adquiere un significado añadido, quizá más personal, de representación de la *psique* enamorada del poeta. En especial el *governalle*, símbolo del alma racional y sus potencias, sirve a Petrarca para dejarnos saber de sus dudas vitales, del proceso agónico de su existencia amorosa, de la lucha interior a que sus sentimientos de *Amor* (con mayúsculas) le tienen sometido. Y es aquí donde puede meterse la presencia de la imagen de la *nave* en el *Siervo libre de Amor*, pues, curiosamente, cumple una función muy similar a la que tiene en el *Canzoniere* del italiano. Sin duda con menos finura psicológica, Rodríguez del Padrón (el autor-narrador) se nos queja también en su obra de las numerosas dudas y anhelos a que amor le somete como proceso psicológico, quizá resueltas al final de la obra, muy probablemente todavía sin llegar a haber dejado el poso de la asunción de la razón que parece sugerir la aparición de Síndéresis. Dicha lucha o agonía (en sentido unamuniano) adopta tintes escolásticos, de filosofía moral, y se centra en particular en una reflexión sobre la relación entre las potencias del alma racional, entendimiento, memoria, voluntad, y el amor. En particular le interesa al gallego explorar el sentimiento de obsesión amorosa y de pérdida de la racionalidad en el mismo, insistiendo en que el amor entendido como pérdida de libertad supone un proceso de enloquecimiento y prisión.⁹ La *nave* del final del *Siervo libre de Amor* es, a mi entender, una *nave* de significados varios, que se complementan a la vez más que restringirse. Rodríguez del Padrón, lo sabemos por su andadura vital, opta por

⁹ La bibliografía sobre la reflexión escolástica en torno a los temas del libre albedrío, razón, prudencia, etc. es abundantísima. Remitimos a los trabajos de Dan Nelson, *The Priority of Prudence*, Pennsylvania, Penn State Press, College Park, 1988, Timothy Potts, *Conscience in Medieval Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, Risto Saarinen, *Weakness of the Will in Medieval Thought from Augustine to Buridan*, Leiden, New York, Brill, 1994, y D. Westberg, *Right Practical Reason*, Oxford, Clarendon Press, 1994. Un análisis de este tema en el *Siervo libre de Amor* puede verse en Antonio Cortijo, "De amicitia, amore et rationis discretione. Breves notas a propósito de Boncompagno da Signa y el *Siervo libre de Amor*," *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 23-52.

un compromiso de fe y amor cristiano que rechaza el amor mundano, al que ve por encima de todo como una privación de libertad y una desmesura. Pero ver en el final de la obra y la aparición de la *urca* de Síndéresis una simple representación de la Iglesia (salvadora) es demasiado reduccionista. La obra no ha entrado en el tema religioso sino tangencialmente, pues lo que interesa al autor es observar el amor (mundano) en toda su intensidad y peligro, como proceso psicológico que somete a quien lo sufre (o disfruta) a un variado elenco de emociones y sentimientos.

Lo mismo ocurre con Petrarca, a quien la angustia de la agonía amorosa, en mayor medida que el remanso del amor apacible, lanza a la aventura de construirse, crearse y re-crearse un *yo* que vive en el texto del *Canzoniere* analizando y reflexionando sobre los múltiples avatares de la relación amor-conciencia.¹⁰ En este texto el poeta expone que el amor es un doble “*sproni e fren*” (CLXI), sentimiento contradictorio que engendra en el poeta duda y deseo-esperanza. Le provoca (como el *leit-motif* del *Siervo*, *ardere*) un ardor fiero (CLXI), un gozo ardiendo (CLXXV), es llama oculta y ardiente (CCVII), un ardiente nudo (CCLXXI), arde con frío (CLXXXII), quema en “ardente desio” (XXXVII) y “*accesa voglia*” (LXXIII). También como en el *Siervo*, Amor lleva a Petrarca por caminos ásperos (CLXIII; CCVI), tiene actos agrios y perversos (“*acerbi*”, CLXXII), le ofrece un “*persier dolce et agro*” (CCLXIV, semejante a la relación “*agra*” del *Siervo*), una llaga “*aspra et profunda*” (CCCXLII). Amor, de nuevo como otro *leit-motif* del *Siervo*, le causa temor, miedo, pavor, espanto (CCII, CCXLIV, CCL, CCXLIX, CCLII), aunque sólo sirve para quitarle esperanza y no el deseo (CCLXXVII; la razón frena al alma buena, pero el querer vence a la razón: CCXL); y aunque ese miedo en ocasiones sirva para templar ese ardor que le consume (LXXI). Amor es, como en el *Siervo*, sentimiento que encadena en “*carcer*” y “*pregion*” (casta prisión, CCXIV, CCXCVI, CCLXVI, CCCXXV, CCCXLIX), y a Dios le pide las alas con que el intelecto pueda librarse de la

¹⁰ Ver a este respecto Leo Cabranes-Grant, “Del cancionero a la miscelánea: Lope de Vega y sus *Rerum Vulgarium fragmenta*”, *eHumanista*, 4 (2004), pp. 210-216, donde compara la construcción del sujeto poético en el *Cancionero* del italiano y en las rimas de Lope de Vega.

cárcel mortal (CCLXIV). De su cárcel Amor entregó las llaves a su amada (LXXVI), y habiendo corrido libre a su condena, ahora ha de buscar liberación en arbitrio ajeno (XCVI). A la Muerte pide que le libre de las leyes de Amor, dejando en libertad su triste vida (CCLXX); y desea que la prisión de aquí y ahora se le abra, para poder disfrutar de la belleza de más allá (en referencia ambigua sacroprofana, LXXII). Antes de que llegara Amor, dice, era libre, y ahora su vida será ejemplo (“exempio”) para muchos, de dolor y constancia (XXIII). Morir, no obstante, no podrá librarle de la cadena de Amor (XXXVI). Sin embargo, ya al final de su vida (poética), confiesa que ya lejos de quien hiere y dulcifica (Amor) se encuentra en libertad “amara et dulce” (CCCLXIII). Pero esta liberación de la cadena le hace exclamar irónicamente que el yugo, los cepos y cadenas eran más dulces que andar libre (LXXXIX). Su vivir enamorado en las alas del anhelo y la búsqueda se ve como un buscar tierras y mares (navegar, CCCX-XI). Todos estos sentimientos (y gran parte de la imaginaria y lenguaje) encuentran eco en el *Siervo*. En dos composiciones del vate italiano podemos entrever quizá parte del significado ambiguo del final de la obra de Rodríguez del Padrón, aunándonos con ambos grupos de críticos, quienes han visto en él una recuperación de la libertad amorosa (Prieto) o un estado de sujeción no eliminado del todo (Cátedra). El cielo, dice Petrarca, puede perderse por ansias sobradas, sugiriendo que el amor tiene un ansia moderada que no es criticable, sino sólo su desmesura; de hecho, amar como él ama es un desacato al cielo, pues amar con este ímpetu sólo debe reservarse al Señor (CCLXVIII). O dicho de otro modo, en confesión atroz, Amor le ha hecho amar a Dios menos de lo debido (“Questi m’ à fatto men amare Dio / ch’ i’ non deveva, et men curar me stesso”). Por ello el *Cancionero* concluye con una confesión de culpa ante Dios, arrepintiéndose de los errores que apagaron la llama de la virtud, arrepentido por malgastar años que debieran haberse empleado en lograr la paz (CCCLXIV), pidiendo que le salve del eterno daño sacándole de la cárcel en que le ha metido.

Si en muchos de los elementos petrarquistas anteriores hay material de sobra para ver en ellos concomitancias con la obra de Rodríguez del Padrón, aún más los hay en una composición cuyo análisis hemos dejado para el final, la CCLXIV, aquella con que se inicia la segunda

parte del *Canzoniere*. Amén de incluir en ella una bella imagen de la nave, hay allí una elaboración conceptual que queda muy cercana a la propuesta del *Siervo*. Se inicia la composición desde la postura de aquel que ha llegado a un momento de cansancio en su proceso amoroso (casi diríase que de modo semejante a la tercera vía del *Siervo*, salvadas las diferencias). Pide el yo poético a Dios que le dé las alas con las que su intelecto (*intelletto*) puede librarse de la cárcel mortal. La segunda estrofa del poema nos presenta un diálogo entre “un pensar” del poeta y su “mente”, en que se le dice que use del freno sobre el que ella sola tiene mando, pues el objeto de su amor carece “d’ogni pace et de fermezza”. Sin embargo, en la estrofa cuarta otro pensamiento, “dolce et agro”, invade su alma de deseos y esperanzas. Recuperando el yo poético su propia voz, nos dice más adelante que la luz de los ojos de la amada es más fuerte que todos los otros deseos, y su calor sereno le retiene “con un freno / contra chui nullo ingegno o forza valme”. ¿De qué sirve que embree su nave, si está atada entre escollos?

Che giova dunque perché tutta spalme
la mia barchetta, poi che ñfra li scogli
è ritenuta anchor da ta´ duo nodi?

Petrarca/yo lírico continúa diciendo que reconoce el yugo que le ata (en este sentido no está engañado, inconsciente), aunque Amor, no obstante, le vence. La hondura y agonía de este concepto se expresa al exclamar que amar algo terreno con tanta fe debiera sólo debérsele a Dios como objeto del deseo:

Ché mortal cosa amar con tanta fede
quanta a dio sol per debito convensi,
piú si desdice a chi piú pregio brama.

Con sentido aristotélico-tomista que recuerda las definiciones y discusiones sobre la Discreción y Sindéresis en lo referente a la razón práctica, el poeta continúa describiendo que su razón está impulsada por un mal hábito (no desconocedora de la teoría de la actuación vir-

tuosa) ante el que su voluntad se siente incapaz de reaccionar. Viendo que pasa el tiempo y que la edad le conduce hacia el final de la vida, el poeta se detiene en una imaginaria mitad del camino. Volviendo la vista atrás piensa “ov’io lassai ’l viaggio / da la man destra, ch’ a buon porto aggiunge” (de nuevo usando de metáfora marinera); pero también le bulle en la mente el placer que le ha otorgado la costumbre (*usanza*), el hábito, que es tan grande que se atreve incluso a establecer un pacto con la muerte (“ch’ a patteggiar n’ardisce co la morte”). Con recuerdo del verso clásico, el poeta concluye sincerándose, pues su agonía no radica en un desconocer intelectualmente el camino a seguir, sino en un problema de la voluntad:

...cerco del viver mio novo consiglio ,
et veggio ’l meglio, et al peggior m’ appiglio.

Petrarca, como Rodríguez del Padrón, imagina su angustia amorosa como un diálogo entre las potencias del alma. En dicho diálogo se discute el tema de la pérdida de libertad ante la obsesión amorosa. Como en el *Siervo*, para el yo lírico/Petrarca no se trata de un desconocer el camino a seguir, sino de la angustia de la decisión agónica, la dicotomía entre el intelecto y el freno de los sentidos y la voluntad. ¿De qué sirve dar pez a la nave (de la vida, del alma, de la conciencia), si está atada y retenida entre los escollos?

La nave (*urca, nave, navicella, barchetta, legno*), en ambos autores, es imagen acertadísima para representar la hondura psicológica del sentimiento amoroso (Recio 1996a y b). Y esta nave queda, también en las dos obras, a medio camino entre la desesperación de quien navega sin rumbo o timón y la de quien anhela llegar a puerto (“dolce porto de la lor salute”, XIV), símbolo de la paz de la obsesión y la paz de la salvación de la tormenta procelosa (paz en la muerte cristiana, paz-liberación de la obsesión y angustia amorosas). La ventaja de leer el episodio de la nave/urca del *Siervo* a la luz de las composiciones del italiano es la de recoger con esta última lectura un motivo que se

estructura con claras connotaciones religiosas en ambas obras, pero dentro de una reflexión y discurso amorosos de introspección psicológica (angustiada, agónica) sobre el sentimiento de amor. En ambos autores la crítica ha creído ver una cierta ambigüedad fruto del desasosiego que les somete y embarga. Se trata de un desear la liberación de la voluntad y el aquietamiento (paz) a que se llega con el término y acabamiento del amor; y al mismo tiempo hay un gozarse de la misma falta de libertad de la que se quejan, porque el amor, piensan, les ha llevado a un proceso de autorreflexión, autoconocimiento y buceo por las entrañas del alma que no deja de ser algo anhelado y deseado. Esta contradicción (si así puede tildársela), y el ambiente de reflexión y de cultura judeocristiana en que ambos autores están inmersos, da hálito vital a sus palabras sobre el amor. Sentimiento de amor cuyos dos polos, como indicara Dante con anterioridad a los dos autores aquí comparados, se representan en estos dos versos contrarios, aunque sin rechazarse mutuamente:

Nave sanza nocchiere in gran tempesta. (Purg. VI, v. 77)

Pur come nave ch'a la piaggia arriva. (Purg., XVII, v. 78)

Cortijo Ocaña, Antonio, "El *Siervo libre de amor* y Petrarca: a propósito del motivo de la nave", en *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 133-154.

RESUMEN: El *Siervo libre de amor* ofrece uno de los finales más ambiguos de todas las obras medievales castellanas. La crítica no está de acuerdo sobre el significado final de Sindéresis, la dama que rescata al peregrino-Juan Rodríguez. En este artículo se ofrece una interpretación de la mima en el contexto de la novelística sentimental y de la poesía de Petrarca.

ABSTRACT: The *Siervo libre de amor* offers one of the most ambiguous endings of all medieval Spanish works. Scholars do not agree on the final meaning of Sindéresis as she appears at the end of this work guiding the pilgrim-Juan Rodríguez to safety. In this article an interpretation of Sindéresis is offered that takes into consideration the Spanish sentimental romance tradition as well as Petrarch's poetry.

PALABRAS CLAVE: Novela sentimental. Amor cortés. Prudencia. Voluntad. Salvación.

KEYWORDS: Sentimental romance. Courty love. Prudence. Will. Salvation.