

ALGUNAS HUELLAS DEL TRIUMPHUS CUPIDINIS Y EL DE AMORE EN LA POÉSÍA HISPÁNICA DE LOS SIGLOS XV-XVI

Joan Mahiques Climent
Universitat de Barcelona

El *Triumphus Pudicitie* de Petrarca describe, en clave alegórica, una *psicomachia* que finaliza con la derrota de Amor ante Laura. El dios Amor es caracterizado a partir de diversos topónimos que la tradición ha vinculado con el infierno, como Etna o Mongibelo, Escila y Caribdis; mientras que Laura cuenta con la compañía de las virtudes y con el «favor del cielo e de le ben nate alme». Acabada la batalla, Amor es llevado prisionero por el ejército vencedor de Laura. El narrador señala los lugares por los que pasa el cortejo, que son primero Bayas –ciudad termal cercana a Nápoles– y más adelante el monte Barbaro, el lago del Averno y el antro de la Sibila Cumana. Estos tres últimos topónimos forman parte del escenario descrito en el libro VI de la *Eneida*, precisamente en el episodio del descenso de Eneas al reino de los muertos. Por las inmediaciones de Nápoles se sitúa, pues, el ámbito de Amor, donde confluyen la lujuria y lo infernal. Poco después la hueste pasa por Linterno, que marca un cambio en el itinerario alegórico, porque fue el lugar que el castísimo Escipión eligió para exiliarse; mientras que el punto donde concluye el desfile triunfal es Roma, la «città sovrana» donde Amor es encerrado en el templo patricio de «Pudicitia». Como puede observarse, uno de los elementos que va pautando la peripección del *Triumphus Pudicitie* es precisamente el uso de los topóni-

mos, a partir de los cuales se oponen los dos ámbitos de la *psicomachia*.¹

El *Triumphus Pudicitie*, que es el segundo de los seis *Triumph*i de Petrarca, va precedido del *Triumphus Cupidinis* y seguido de cuatro triunfos más, referidos a la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad. El mismo Amor, derrotado en el segundo de los seis *Triumph*i, es quien centra el interés del primero. Y así, sucesivamente, la Castidad es superada por la Muerte, y ésta por la Fama, y ésta por el Tiempo, y éste por la Eternidad. De las seis partes de la obra, la más reelaborada en la Península Ibérica fue sin duda la primera, de la cual se conoce una traducción castellana que no incluye los demás *Triumph*i.² De todos modos, la crítica ha señalado de diversas maneras que existe una trabazón especial entre los dos primeros *Triumph*i. Y las fuentes virgilianas han sido uno de los argumentos que han inducido a pensar en

¹ Petrarca no solamente visitó los lugares vinculados al libro VI de la *Eneida* sino que también los menciona en diversas obras, tal como se puede comprobar en Francesco Petrarca, *Triunfos*, ed. Guido M. Capelli, traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 36 y 197. Todas las citas de los *Triumph*i proceden de esta edición bilingüe. Remitimos ahora a los vv. 25-27, 92, 112-114, 166-168 y 178 del *Triumphus Pudicitie*. Las huellas de Virgilio en el *Triumphus Pudicitie* y también en el *Triumphus Cupidinis* son estudiadas por Richard C. Monti, «Petrarch's *Trionfi*, Ovid and Vergil», en *Petrarch's «Triumphs». Allegory and Spectacle*, ed. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse (University of Toronto), 1990, pp. 11-32. Sobre el lago del Averno, el antro de la Sibila Cumana y otros posibles accesos geográficos a ultratumba, véase también Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, prefacio, notas y apéndice de Giosue Bonfanti, Milano, Mondadori, 1984, p. 252; Joan Mahiques, «Accesos al otro mundo: algunos testimonios en catalán», en *Lo fantástico en el espejo* (en prensa).

² Se trata de una versión realizada por Alvar Gómez de Ciudad Real, *El Triunfo de Amor de Petrarca*, ed. Roxana Recio, Barcelona, PPU, 1998. En el trabajo que ahora comenzamos no nos ocuparemos de las traducciones castellanas de los *Triumph*i realizadas a lo largo del siglo XVI, pero este aspecto ha merecido la atención de diversos estudios. Remitimos a Roxana Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996; Anne J. Cruz, «The *Trionfi* in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century», en *Petrarch's «Triumphs». Allegory and Spectacle*, ed. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse (University of Toronto), 1990, pp. 11-32.

esta unidad, porque no puede ser casual que la isla de Chipre, tal como se relata al final del *Triumphus Cupidinis*, sea una reminiscencia directa de los Campos Elisios del libro VI de la *Eneida*. Chipre es donde Petrarca sitúa el reino de Venus, una viciosa región «che par dolce ai cattivi, ed ai buoni agra».³ Allí son encerrados en prisión los miserables cautivos de Amor. Curiosamente, en este punto de la trama argumental, Petrarca alude a diversos lugares volcánicos: Strómboli, Vulcano, Lípari, Ischia y Mongibelo.⁴ Todos estos referentes topográficos tienen un simbolismo que de nuevo remite al ámbito de lo infernal; y ya hemos visto cómo se prolonga, a lo largo del *Triumphus Pudicitie*, este valor simbólico.

El *Triumphus Cupidinis* se divide en cuatro capítulos y explica en primera persona cómo el protagonista, vagando por un apacible lugar,

³ *Triumphus Cupidinis*, cap. 4, v. 111. La relación entre el reino de Venus descrito por Petrarca y los Campos Elisios de la *Eneida* ha sido señalada por Richard C. Monti, *art. cit.*, pp. 26-28. Nótese, por otra parte, que el reino de Venus, al parecer dulce solamente a los malvados, podría compararse fácilmente con el infierno. El *De Amore* de Andrea Capellanus, del siglo XIII, explica con qué facilidad se entra en la corte de Amor y con qué dificultad se sale: «Nam post verum amoris curiae ingressum nihil potest amans velle vel nolle, nisi quod mensa sibi proponat amoris, et quod alteri possit amanti placere. Ergo talis non est curia appetenda: eius namque loci est omnino fugiendus ingressus, cuius libere non patet egressus. Tartareae etenim talis potest locus curiae comparari; nam quum Tartari porta cuilibet intrare moretur aperta volenti, nulla est post ingressum exeundi facultas» [«Pues después de entrar en la corte del amor, el amante no puede querer o dejar de querer otra cosa que no sea lo que le presente la mesa del amor y lo que pueda gustar al amado. Por eso no hay que desear esta corte; hay que evitar por todos los medios entrar en este lugar del que no es posible salir libremente. Se la puede comparar a la Corte del Tártaro, pues cuando la puerta del Tártaro queda abierta al que quiere entrar, si se franquea, ya no hay posibilidad alguna de salir»], Andrea Capellanus, *De Amore. Tratado sobre el Amor*, edición y traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, pp. 138-139. Curiosamente, este fragmento del *De Amore* remite textualmente al libro VI de la *Eneida*, vv. 125-129. Otra comparación similar entre el código del amor y el infierno se produce, por ejemplo, en un episodio de *Aucassin et Nicolette*, comentado en Douglas David Roy Owen, *The vision of Hell. Infernal journeys in Medieval French Literature*, Edimburgh-London, Scottish Academic Press, 1970, p. 148, n. 45.

⁴ Véase *Triumphus Cupidinis*, cap. 4, vv. 154-155. Sobre las connotaciones de estos lugares volcánicos, puede consultarse Joan Mahiques, *art. cit.* (en prensa).

se duerme y entonces vislumbra un victorioso caudillo, de dignidad real y con una indumentaria bélica, llevado por cuatro caballos blancos que arrastran un carro de fuego. Alrededor del carro diversos enamorados ilustres sufren dolorosamente por ser cautivos de Amor. Ansioso de saber alguna novedad, el narrador se acerca y entabla un largo diálogo con uno de los cautivos, que declara ser un amigo natural de Toscana y que se dispone a describir la diversidad de personajes del cortejo. Una de las fuentes del encuentro de Petrarca con el guía es también el libro VI de la *Eneida* y, más concretamente, el encuentro entre Eneas y Anquises.⁵ Sea como sea, el guía de Petrarca profetiza el mal de amor que sufrirá Petrarca y a continuación descubre la identidad de todo un catálogo de personajes como César, Nerón, Teseo, Jasón, Medea, Menelao, Hermíone, Venus, Apolo o Júpiter. En los capítulos segundo y tercero, continúa la retahíla de amantes con Masinisa y Sofonisba, Seleuco de Siria, Narciso, Ifis, Pigmalión, Agamenón, Ulises, Aníbal, Tamar, Absalón, Herodes, Biblis, Mirra, Semíramis, Lanzarote, Tristán, Paolo y Francesca, entre otros. Finalmente, el narrador contempla la figura de Laura y, profundamente enamorado, acaba formando parte de la hueste de cautivos. El capítulo cuarto añade referencias a algunos poetas, comenzando por Orfeo y acabando por diversos contemporáneos del narrador, y continúa con el viaje hacia la isla de Chipre y la descripción del reino de Venus.

Después de considerar globalmente este hilo argumental, los dos primeros *Triumphus* de Petrarca se nos presentan como una narración que podría equipararse a un viaje de ida y vuelta a través del ámbito de la ultratumba. Claro está que se trata de un viaje meramente alegórico, donde se oponen dos extremos –pasión amorosa y castidad– a través de un camino tejido de veladas alusiones, porque las pocas pistas visibles pueden descifrarse casi exclusivamente de la mano de Virgilio. Si esto es así, el *Triumphus Cupidinis* presentaría dos momentos decisivos. El primer momento se correspondería a la visión de la hueste de Amor. El segundo momento, cuando el narrador ya forma parte de la hueste de cautivos, sería el descenso hacia el reino de Venus. Si hasta este momento Amor ha triunfado sobre Petrarca de tal modo que lo

⁵ Véase Richard C. Monti, *art. cit.*, pp. 24-25.

recluye en una prisión casi infernal, el *Triumphus Pudicitie* supondría un proceso inverso. La victoria de Laura significaría no solamente el abandono de la geografía infernal —el lago Averno y otros topónimos— sino también la liberación de los cautivos, al mismo tiempo que el cautiverio de Amor. Hasta cierto punto, la progresión argumental del *Triumphus Pudicitie* podría recordarnos el descenso de Cristo al lugar de los muertos.⁶

Como vemos, son diversos los indicios que podrían movernos a vincular a Amor y su hueste con el ámbito de lo infernal, pero, aún así, la propuesta literaria de Petrarca es eminentemente clasicista y, por eso mismo, rehuye en buena medida el trasfondo teológico o cortesano para centrarse en la temática moral. En otras palabras, «Petrarca abandona la rígida estructura ascensional, fuertemente connotada en sentido teológico, propia de la *Comedia*, para sustituirla con su complejo organismo erudito, construido totalmente con imágenes del mundo clásico».⁷ Es bien sabido que los *Triumphus* de Petrarca remiten a la tradición literaria romana, donde eran descritas las victorias bélicas con el desfile triunfal del caudillo victorioso y con un cortejo donde se incluían también los prisioneros de guerra, entre las aclamaciones de la multitud de gente que celebraba la victoria. Por tanto, el triunfo romano tenía un carácter público, aunque en Petrarca, como ya sucedía en *Amores* de Ovidio, el modelo triunfal se reelabora en clave alegórica para representar la victoria de Amor sobre el poeta. Y es el mismo poeta quien reconoce ser cautivo de Amor. De este hecho también se puede deducir que en Petrarca y en Ovidio la representación visual del espectáculo triunfal no es tan importante como su mismo rendimiento alegórico-simbólico: aunque se mencionan algunos de los personajes que forman el cortejo, el lector capta en seguida que el cen-

⁶ Un resumen argumental de los *Triumphus*, más general y a su vez más extenso del que hemos presentado aquí, puede leerse en Francesco Petrarca, *ob. cit.*, pp. 19-24. Por otra parte, el descenso de Jesús a los infiernos después de morir en la cruz ha sido representado a lo largo de los siglos como una de batalla donde Satanás, el opresor del linaje humano, es vencido y encadenado por los ángeles de Cristo, que sale del reino de las tinieblas acompañado de un numeroso cortejo. Véase, por ejemplo, Georges Minois, *Historia de los infiernos* [1991], Barcelona, Paidós, 1999, pp. 108-114.

⁷ Francesco Petrarca, *ob. cit.*, p. 33.

tro de atención lo debe poner en la figuras de Amor y del poeta-narrador.⁸

Petrarca utiliza diversos elementos ausentes en Ovidio: la peripecia del *Triumphus Cupidinis* parte de un estado onírico que el protagonista tiene en un ameno lugar, donde no solamente encuentra a Amor sino también a un guía —como Virgilio en la *Divina Comedia*—, y es el guía quien pone al poeta en contacto con los diversos personajes que forman la hueste. Todas estas novedades que Petrarca introduce en el género de los triunfos coinciden también con algunas de las características más reiteradas del género de las visiones alegóricas. Dentro de este grupo de visiones deberían incluirse algunas obras de Boccaccio, entre otras la *Amorosa visione*, que narra un sueño donde el poeta es guiado por una mujer hasta un castillo en cuyas salas están pintados cinco triunfos. La posible dependencia bilateral existente entre las dos versiones conocidas de la *Amorosa visione* y los *Triumphus* ha sido objeto de numerosas discusiones, pero, sea como sea, es más importante para nuestro propósito observar hasta qué punto ambas visiones aprovechan unos mismos elementos estructurales.⁹

Si nos centramos en el *Triumphus Cupidinis*, ya podría resultar un tanto sorprendente que el receptor de un desfile triunfal sea solamente una persona, es decir el narrador, que no sólo tiene el privilegio de entablar un diálogo con la hueste de prisioneros sino que pasa de ser espectador a formar parte del cortejo. Este triunfo de Amor, precisamente porque sigue un itinerario estelar donde no se prevén las aclamaciones,

⁸ En relación a la evolución del género del triunfo, desde la Antigüedad Romana hasta Petrarca, véase Roxana Recio, *ob. cit.*, 1996, pp. 1-17 [«Los triunfos y la tradición del discurso lírico-narrativo»]; Guido Martellotti, *Scritti Petrarqueschi*, Padova, Editrice Antenore, 1983, pp. 517-524 [«Il *Triumphus Cupidinis* in Ovidio e nel Petrarca»].

⁹ Véase, por ejemplo, Giuseppe Billanovich, «Dalla *Commedia* e dall'*Amorosa visione* ai *Trionfi*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 123 (1946), pp. 1-52; Vittore Branca, «Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei *Trionfi*», en *Francesco Petrarca. Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma - Arezzo - Padova - Arquà Petrarca, 22-27 settembre 1974)*, Roma, 1976, pp. 141-161; Aldo S. Bernardo, «Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio», en *Petrarch's «Triumphs». Allegory and Spectacle*, ed. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse (University of Toronto), 1990, pp. 33-45.

maciones de las multitudes de espectadores, se asemeja más a una visión o aparición sobrenatural que a un espectáculo público; y el mismo entramado alegórico (y mitológico) de la obra otorga al desfile un cierto aire de irrealidad o fantasmagoría. A nuestro modo de ver, éstas son algunas de las características que determinan el éxito de los *Triumphs* y su fuerte influjo en la tradición poética hispánica. Porque, a pesar de su contención y clasicismo innegables, esta obra de Petrarca combinaba una variedad de elementos que otros poetas, potenciándolos, podían aprovecharlos para apuntalar la estructura de sus alegorías amorosas.

El *Triumphus Cupidinis* comienza describiendo la desesperación amorosa del narrador, que se sumerge en el sueño y accede así a una visión onírica. Este arranque sería comparable, por ejemplo, al que se observa en el *Corbaccio* de Boccaccio, donde su autor recorre oníricamente un valle áspero, poblado de diversos animales, hasta que se le aparece un ánima purgante, y ésta advierte que el valle áspero es en realidad la Corte de Amor –similar, hasta cierto punto, a la isla de Chipre descrita por Petrarca. La *Divina Comedia* representaba para Boccaccio y para Petrarca un modelo ineludible donde se encerraba ya un cúmulo de pautas textuales y referentes culturales propios de la literatura sobre aparecidos de ultratumba.¹⁰ El *Corbaccio* puede ser considerado como una aparición de ultratumba donde se superpone un entramado alegórico amoroso que, sin embargo, no llega a ocultar algunos de los tópicos más característicos de tratados de aparecidos como el *De spiritu Guidonis*.¹¹

El caso de los *Triumphs* es más ambiguo y complejo, porque en ningún momento se establece claramente una comparación o identificación de la alegoría amorosa con los espacios y habitantes de ultratum-

¹⁰ Sobre la relación de Petrarca con la obra de Dante, véase Marco Santagata, *Per le moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 23-91. En Aldo S. Bernardo, *art. cit.*, la *Comedia* de Dante y los *Triumphs* de Petrarca son comparados como modelos triunfales.

¹¹ No conozco ningún estudio que se haya centrado en el análisis del *Corbaccio* como una aparición de un ánima purgante. En este aspecto, los elementos más notables del *Corbaccio* han sido comentados muy brevemente en Joan Mahiques, «*Lo somni* de Bernat Metge i els tractats d'apareguts», *Llengua & Literatura*, 16 (2005), pp. 7-31.

ba. Por tanto, debemos conformarnos con diversos indicios, no definitivos, que comentaremos a continuación. Uno de estos indicios es constatar que todos los personajes de los *Triumphs* están muertos, incluidos los poetas amigos y coetáneos, como Sennuccio.¹² Por tanto, no debe extrañarnos que el narrador señale a los cautivos de Amor con palabras que se suelen atribuir a los difuntos, como «ombra» o «spirito», y utilice en alguna otra ocasión el término «dannati». Asimismo, las penas que padecen los cautivos de Amor son demasiado similares a los tópicos castigos de las almas en pena. Por ejemplo, los versos siguientes presentan una ambigüedad que nos permitiría intercalarlos sin excesiva dificultad en algún canto del *Inferno* dantesco:

Odi 'l pianto e i sospiri, odi le strida
de le misere accese, che li spirti
rendero a lui che'n tal modo gli guida.¹³

Y al inicio de la obra, el narrador opone el «secol noioso in ch'i' mi trovo» a la visión sobrenatural de Amor y su hueste. Dejada a un lado la polémica sobre la valoración negativa que Petrarca daba a su época, es bien sabida la oposición entre la vida del «siglo presente» con la existencia ultraterrenal, más allá de la muerte, situada «fuera de este siglo». El texto citado y los versos inmediatamente posteriores del *Triumphus Cupidinis* parecen sustentar esta oposición entre la realidad cotidiana y el ámbito de lo prodigioso.¹⁴

¹² Véase Francesco Petrarca, *ob. cit.*, p. 52.

¹³ *Triumphus Cupidinis*, cap. 1, vv. 145-147. Las palabras «ombra», «spirito» o «dannati» se localizan, por ejemplo, en *Triumphus Cupidinis*, cap. 1, v. 40; cap. 2, vv. 103, 130 y 153; cap. 3, v. 22.

¹⁴ El «secol noioso in ch'i' mi trovo» constituye el v. 17 de *Triumphus Cupidinis*, cap. 1. Sobre la valoración que el autor de los *Triumphs* daba a su época, véase Francesco Petrarca, *ob. cit.*, pp. 55-61. No me he preocupado en documentar testimonios que certifiquen esta oposición entre «este siglo presente» y «el otro siglo», aunque son bien conocidos (por lo menos en el ámbito de la literatura catalana medieval) unos versos en los que Jordi de Sant Jordi asegura que la imagen de su dama perdurará inscrita en él incluso cuando llegue el momento de abandonar el siglo presente: «que ja per mort no s'en partra la forma; l'ans quant seray del tot fores d'est segle, l'çels qui lo cors portaran al sepulcre l sobre ma faç veuran lo vostre signe», Jordi de Sant Jordi, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. Martín de Riquer y Lola Badia, Valencia, Tres i Quatre, 1984, p. 168.

El hecho de que una numerosa hueste se aparezca en un lugar solitario a una persona, como sucede en el *Triumphus Cupidinis*, también se puede asociar de manera muy natural con un motivo que, según las versiones y modalidades locales, ha sido designado de maneras tan diversas como Estantigua o Hueste Antigua, Santa Compañía, Cacería Salvaje, Caza del Rey Arturo o, en francés, *Mesnie Hellequin*.¹⁵ Estas diversas denominaciones se pueden sintetizar en una serie de puntos en común: aunque a veces sólo hay un aparecido, normalmente se trata de una numerosa tropa de personajes mitológicos o diablos o fantasmas o almas condenadas o almas purgantes o muertos. La hueste va unas veces a pie y otras veces a caballo, y encontrársela suele ser un presagio funesto. Encaja en este esquema, por ejemplo, la procesión de ánimas purgantes que piden sufragios a los mortales, o las ánimas inquietas condenadas a errar eternamente, o la manada de diablos metamorfoseados en caballos y caballeros dispuestos para montar en sus cabalgaduras a los miserables pecadores. El espacio escogido para la visión suele ser un lugar tortuoso o apartado o despoblado. En otras palabras, «l'Armée furieuse se montre en forêt, parfois dans une clairière, traverse un pré ou une prairie, apparaît dans une vallée, sur une montagne».¹⁶

Dada la heterogeneidad de las muestras sobre el motivo de la Hueste Antigua, ahora nos deberíamos centrar en los testimonios de tradición culta más cercanos a la figura de Petrarca. Dentro del ámbito de la literatura cortesana, diversos autores medievales describen en clave alegórica la punición de uno o varios personajes que la mayor parte de

¹⁵ Entre la extensísima bibliografía sobre este motivo, mencionamos las siguientes referencias: Claude Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*, Paris, Imago, 1999; Philippe Walter, Claude Perrus, François Delpech y Claude Lecouteux, *Le mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Champion, 1997; Agustín Redondo, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 101-119 [«Las tradiciones hispánicas de la 'Estantigua' ('Cacería Salvaje' o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el *Quijote*»]. También se centra en el mismo tema el número monográfico de la revista *Iris*. [*Outre-Monde. Europe et Japon*], 18 (1999).

¹⁶ Philippe Walter, Claude Perrus, François Delpech y Claude Lecouteux, *ob. cit.*, p. 23. La cita forma parte de un artículo de Claude Lecouteux [«Chasse sauvage / armée furieuse: quelques réflexions»], que ocupa las pp. 13-32 del volumen.

las veces son negativamente connotados según la casuística amorosa, como la dama ingrata o el celoso, aunque a veces también pueden ser castigados los amantes más fieles a los preceptos del amor cortés. El juez encargado de castigar suele ser el dios Amor.

Así sucede en una obra de finales del siglo XIII, el *De Amore* de Andrea Capellanus, donde se describen el palacio y el jardín de Amor. Al palacio se accede a través de cuatro puertas: la occidental está reservada a Amor, la meridional a las damas fieles, la occidental a las meretrices y la septentrional a las ingratas. A este pasaje sigue la narración de un sueño donde aparece un hombre seguido de un ejército de muertos formado en parte por tres grupos de damas: en primer lugar, unas bellas mujeres montadas a caballo y con hermosísimos vestidos; en segundo lugar, una multitud de mujeres perseguidas por hombres excesivamente serviles; en tercer lugar, unas damas ingratas y orgullosas, desastrosamente vestidas y montadas sobre jamelgos feos y cojos. Entonces una de las ingratas que forman este último grupo se acerca al narrador y le explica el significado de la visión. El caballero que encabeza la procesión es Amor, que premia o castiga a cada cual según se haya comportado en vida. El primero de los tres grupos está formado por las damas prudentes, el segundo por las lujuriosas y el tercero por las ingratas. La hueste continúa su recorrido hasta el jardín de Amor, dividido en tres regiones alegóricas que el lector podría identificar con los espacios de ultratumba. La primera región es un prado ameno donde se reúnen Venus y Amor con los fieles amantes. En la segunda región, las damas ingratas están sumergidas en el agua helada, mientras que en la tercera región las damas sensuales se consumen en el fuego perdurable. Estas regiones son comparadas con el Tártaro, es decir, el infierno.¹⁷ Finalmente, la dama ingrata, que ha ejercido como guía a lo largo del recorrido alegórico, pide al narrador que interceda por ella ante Amor. Cuando se produce el encuentro de Cupido con el narrador, éste último recibe los diez mandamientos de Amor y el

¹⁷ «Tantus quidem dolor tantaque ibi erat afflictio quantam vix crederem inter ipsas Tartareas potestates adesse» [«Había allí, creo, más dolor y sufrimiento del que pueda haber en los reinos del Tártaro»], Andrea Capellanus, *ob. cit.*, pp. 154-155.

encargo de divulgar la visión sobrenatural, para que las mujeres aprendan la lección.¹⁸

Entre todas estas escenas, el sueño de Andrea Capellanus constituye una alegórica punición de damas ingratas, y se reitera con leves variaciones en el *Lai du Trot*, el *Conseil d'Amour* de Richard de Fournival, la historia de Rosiphele de la *Confessio Amantis* de Gower, el anónimo *Salut d'Amor* catalán, la *Glòria d'Amor* de Rocabertí y la novela de Nastasio degli Onesti incluida en el *Decamerone* de Boccaccio. El *Salut d'amor* fue escrito entre los siglos XIV y XV, y describe el desfile de siete damas de apariencia celestial, con lucientes arneses y blancos palafrenes. Después aparecen otras siete damas sobre negras y flacas mulas del infierno. Cuando estas siete damas ingratas se acercan a la fuente a beber, sale del agua Amor, que las castiga y las hace retroceder con diversas amenazas. Otro testimonio catalán es la *Glòria d'amor*, una obra del siglo XV que narra un viaje alegórico poblado de ilustres amantes, a la manera de los infiernos de enamorados. En la parte cuarta de la obra y, más concretamente, en los vv. 329-393, se reproduce la anécdota del *De Amore* y el *Salut d'Amor*.¹⁹

¹⁸ Véase Andrea Capellanus, *ob. cit.*, pp. 132-161. Este episodio es comentado por Amadeu Pagès en Andrea Capellanus, *De amore. Text llatí amb la traducció catalana del segle XIV*, ed. Amadeu Pagès, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1930, pp. xx-xxiii.

¹⁹ Todas las obras mencionadas, a excepción de la *Glòria d'amor* de Rocabertí, son analizadas en el artículo de William Allan Neilson, «The Purgatory of Cruel Beauties: a note of the source of the 8th Novel in the 5th day of the *Decameron*», *Romania*, 29 (1900), pp. 85-93. El primero que vinculó la obra de Rocabertí al motivo estudiado por Neilson fue Amadeu Pagès, en Andrea Capellanus, *ob. cit.*, 1930, pp. xxiii-xxx. Aparecen otros testimonios medievales y otras referencias bibliográficas en Joan Mahiques, *art. cit.*, 2005, p. 16. Sobre el *Salut d'amor* i la *Glòria d'amor*, véase Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana* [1964], Barcelona, Ariel, 1993, vol. 2, pp. 234-240, vol. 4, pp. 9-20. De la *Glòria d'amor*, deben destacarse las reminiscencias procedentes no sólo de Dante y de Boccaccio sino también de Petrarca y, más concretamente, de los *Triumphs*. Heaton ha editado y localizado algunas de las fuentes de la obra, mientras que Roxana Recio se ha fijado en las inserciones líricas que pronuncian algunos de los poetas que constituyen el catálogo de amantes de la *Glòria d'amor*, y ha vinculado este elemento con el género de los triunfos. Véase Rocabertí, *The Gloria d'Amor of fra Rocabertí*, ed. H. C. Heaton, New York, Columbia University Press, 1916; Roxana Recio, *ob. cit.*, 1996, pp. 19-40 [«Diálogo y canciones en la *Glòria d'amor* de Bernat Hug de Robertí»]; Isabel de

Ciertamente, las diferencias existentes entre el *Triumphus Cupidinis* y los mencionados episodios del *De Amore* son notabilísimas. Aún así, la obra de Andrea Capellanus representa una alegoría cuyo significado –la punición de las víctimas de Amor– podría extrapolarse también al primero de los *Triumphus*. Este es el motivo que nos mueve a pensar que Petrarca adapta un tópico amoroso al esquema del triunfo romano, siguiendo el modelo ovidiano, pero creemos que la idea del visionario a quien se le aparece una hueste alegórica de dolientes enamorados pertenece al ámbito de la alegoría amorosa bajomedieval. Es más, en este género de obras, el *De Amore* y, concretamente, el episodio que antes hemos resumido constituye un punto de referencia ineludible. A continuación tendremos la ocasión de analizar de manera sumaria algunas obras en lengua castellana cuya estructura argumental remite indistintamente al *Triumphus Cupidinis* y al *De Amore*. Y esta coincidencia no puede ser casual.

Los elementos del *Triumphus Cupidinis* que tuvieron más fortuna en la tradición hispánica fueron quizás el decorado triunfal y la reiteración de los catálogos de amantes, pero nosotros nos centraremos en los testimonios que aprovechan el modelo petrarquista para representar una visión del otro mundo, a veces connotada de elementos infernales. Este mismo aspecto llamó la atención de Post, que en uno de sus trabajos insertó un capítulo titulado «Erotic Hell», donde aludía al *Triumphus Cupidinis* (con una audacia quizás excesiva) con el calificativo de «hell of Love».²⁰ Post estaba comparando el *Triumphete* y el *Infierno* del Marqués de Santillana con la obra de Petrarca. De todos modos, no nos ocuparemos ahora de la obra del Marqués de Santilla-

Riquer, «Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales», en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Difusión Cultural-Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude, 1994, pp. 289-314.

²⁰ Transcribimos la cita: «Although in general plan the hell of Love described by Petrarch in the *Triumphs* does not correspond so exactly as the *Corbaccio* to the poem of Santillana [el *Infierno*], the naming of its occupants and certain details seem to have influenced the Spanish piece», Chandler Rathfon Post, *Mediaeval Spanish Allegory* [1915], Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971, p. 82. Es bien conocido el vínculo existente entre los *Triumphus* y algunas alegorías del Marqués de Santillana como el *Triumphete de Amor* o la *Comedieta de Ponza*, pero la deuda del *Infierno* Santillana en relación al modelo petrarquesco ha sido aceptada y negada en

na, ni tampoco del *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, una alegoría cuyo escenario se ciñe a los modelos de las visiones de ultratumba y, más particularmente, a la *Divina Comedia*.

Ya se ha insinuado cómo en algunas alegorías el elemento triunfal aprovecha el escenario típico de los infiernos de enamorados. Una de las obras más complejas en este aspecto sería la *Glòria d'amor* de Rocabertí, pero existen otros casos no menos elocuentes, como el *Triunfo de amor* de Juan del Encina. Esta última obra retoma explícitamente los *Triumphs* de Petrarca y también algunos de los elementos que configuran del descenso de Eneas al reino de los muertos, «qual el Virgilio recuenta | en la *Eneyda*, libro sexto».²¹ Ahora bien, en el *Triunfo de amor* de Juan del Encina no se desarrolla ninguna escena como el desfile de damas descrito en el *De Amore*. Sí que sucede esto en «Mi dolor jamas cansado», una parodia obscena publicada en la segunda edición del *Cancionero general* (1514). En esta poesía se pasea una comitiva de licenciosas mujeres mencionadas por sus nombres propios. Éstas no sufren males amorosos sino que exaltan a «matihuelo», evidente símbolo fálico que ahora desfila en carro triunfal.²²

Similar es la iconografía triunfal de dos composiciones más, aparecidas en la primera edición del *Cancionero general* (1511), una del

diversas ocasiones. Véase Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. ed. Regula Rohland de Langbehn, estudio preliminar de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 67-98, 133-184; Giovanni Caravaggi, «Petrarch in Castile in the Fifteenth Century: The *Triumphete de Amor* by the Marquis of Santillana», en *Petrarch's «Triumphs». Allegory and Spectacle*, ed. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse (University of Toronto), 1990, pp. 291-306.

²¹ Juan del Encina, *Obras completas*, ed. Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. 2, p. 98. Este poema de Juan del Encina es estudiado por Roxana Recio, «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina», *Hispanofila*, 109 (1993), pp. 1-10.

²² Léase el siguiente fragmento: «Y estando en esta passion | pensando en la causa della | vi venir como en vision | mucha gente en procession | que me puso espanto en vella | mas quando cerca de mi | sallegaron con plazer | todo temor despedi | porque luego conoci | que todas eran mugeres | que con honrra muy real | lleuauan a matihuelo | en vn carro triunfal», Antonio Rodríguez Moñino, *Suplemento al Cancionero General*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 147-148.

bachiller Ximénez («Señora, para quejarse») y otra de Quirós («Entre Valencia y Alcaçar»). La rúbrica de la primera composición explica cómo el autor «finge que yendo a buscar a Cupido, llamado dios de amor, para quejarse della, vido cabe vnos montes mucha gente que lo lleuauan enfermo a vn valle, por que huya del plazer: en el qual hizo sus cortes, y mando pregonar como el estaua catiuo de amor de vna señora; y dando a conoscer quien era, vido cabe su coraçon escrita la deuisa della, por donde el auctor conosco que por quien Cupido era penado era la misma señora por quien el moria; a cuya causa no pudo quejarse della, sino a ella misma, pues era superiora de amor».²³ En este poema se invierte la tónica relación establecida entre Cupido y sus cautivos, pues representa a Amor no como juez ejecutor sino como víctima sufriente que es llevada sobre andas por el cortejo. Por otra parte, la poesía de Quirós constituye una clara simbiosis entre la escenografía del desfile triunfal a la manera del *Triumphus Cupidinis* y el motivo de la *Mesnie Hellequin* connotada de elementos infernales. En este caso el poeta encuentra por el bosque un carro de fuego guiado por un ciego, y rodeado de veinte hombres salvajes y feroces. Estos personajes no son otros que Amor y sus secuaces.²⁴

²³ Raymond Foulché-Delbosch, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, vol. 2, p. 274. Transcribimos a continuación el inicio del poema: «Señora, para quejarse | mi pena tan lastimera, | busque el dios de amor do era, | y halle para penar | vn cuchillo con que muera: | que yendo a la fortaleza | do dizien que el mas moraua, | cabe vn monte de aspereza, | vi gente que caminaua | para vn valle de tristeza. | Y en vn as andas tendido, | lleuauan pomposamente | vn mancebo muy doliente | que dizie con gran gemido: | “Ven, muerte, subitamente!” | Yo, de tal dolor mouido, | pregunte quien se plañia. | Vno dixo: “El dios Cupido | que a todos tan mal heria, | es este que va herido”», *ibidem.*, p. 274.

²⁴ El poema comienza así: «Entre Valencia y Alcaçar, | trauessando vnos boscajes, | vi venir veinte saluajes, | muy feroces, denodados; | de su presumpción armados, | no con armas defensiuas, | mas con manos ofensiuas, | los ayres amenazauan, | y en medio de ellos lleuauan | vn carro encendido en fuego, | y y guiauales vn ciego | todo cubierto de antojos; | y mire sus propios ojos | que muy mas que todos vian; | mas, quando los ciegos guian, | guay de los que van detras! | y todos por vn compas | yuan en vn ordenança; | y eran de mala criança, | essentos y dessabridos, | descontentos, mal sofridos, | maliciosos, todos vnos, | enojosos, importunos, | todos hechos de vna pasta; | no, por cierto, de la casta | que dicen de pero tierno, | mas de aquellos que en infierno | no cansan de hazer males», *ibidem.*, p. 292.

Los poemas iniciados «Mi dolor jamas cansado», «Señora, para queixar» y «Entre Valencia y Alcaçar» no solamente forman parte de alguna de las dos primeras ediciones del *Cancionero general* (Valencia, 1511 y 1514) sino que además se circunscriben al ámbito social de la nobleza valenciana. Pues bien, durante la segunda mitad del siglo XVI, se vuelven a reiterar las mismas tramas alegóricas en algunos poemas editados y quizás escritos por el valenciano Juan Timoneda, con la particularidad de que en estos últimos casos la huella de Petrarca y de Andrea Capellanus suele ser más diáfana. Compárese, por ejemplo, la alegoría del bachiller Ximénez («Señora, para queixar») con otros dos poemas incluidos en el *Dechado de colores* («A Cortes llama Cupido» y «Entiendan los amadores»).²⁵ En estos dos poemas Cupido ejerce como juez en unas cortes de Amor; pero, pronunciada y ejecutada la sentencia, que consiste en diversos tipos de cárceles y tormentos, entra la ingrata mujer que ha suscitado el juicio y Cupido, al mirarla, queda profundamente enamorado y subyugado. Este tejido argumental se sustenta en el motivo de los juicios o las cortes de Amor, que remite de nuevo al *De Amore*.²⁶

La representación del mismo Cupido herido de amor materializa también un deseo expresado en un romance de la *Rosa de amores* («Alla en el monte Parnaso»),²⁷ cuando el narrador, al final del poema, maldice a Cupido y le desea penas y dolores. En este romance, Venus pregona la celebración de una fiesta en el monte Parnaso, prometiendo tanta dicha amorosa a los asistentes como desdicha a los ausentes. Son más de dos mil los enamorados que montan en el carro triunfal, labra-

²⁵ Estos poemas se localizan en el apéndice [=Dechado de colores, ff. vij-x^v] de Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de Amor, Guisadillo de Amor y El Truhanesco. Fielmente reimpresos por vez primera del ejemplar único de Viena*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1951. No se conoce el año de edición del *Dechado de colores*, porque este pliego es mutilo del primer folio.

²⁶ A propósito de la controversia sobre la supuesta realidad histórica de las cortes de Amor, véase Andrea Capellanus, *ob. cit.*, 1985, pp. 32-34.

²⁷ Véanse los cuatro romances que se comentarán a continuación en Juan Timoneda, *Rosas de Romances por Juan Timoneda (Valencia, 1573)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1963, ff. ij-iiij, ix^v-xi xxvj-xxvij^v [«Ya caualga Dios Cupido», «Por vn valle de tristura», «Por los campos Eliseos», «Alla en el monte Parnaso»].

do de pedrería y tirado de cuatro caballos blancos. El catálogo de enamorados cuenta con nombres tan ilustres como Julio César, Ovidio, Aristóteles o Garcilaso. El carro triunfal los lleva hasta un lugar ameno, donde se para como banquete una funesta mesa, cuyo manjar consiste en angustias, penas y enojos. Entonces emerge la figura del narrador, que, como ya hemos indicado, lanza una maldición contra Amor.

También pertenece a la *Rosa de amores* otro romance, iniciado «Ya caualga Dios Cupido», cuya estructura argumental está apuntalada sobre el *Triumphus Cupidinis* y la procesión de Amor descrita por Andrea Capellanus. Este poema representa a Amor coronado de oro, sobre caballo y sin enfermedad. Siguen los acompañantes con coronas de laurel y heridos de amor, cabalgando sobre mulas. Entre otros, se mencionan los nombres de Héctor, Paris, Virgilio, Garcisánchez, Boscán, Garcilaso y Montemayor. Todos se dirigen hacia el Reino de Valencia, que se equipara en este caso al reino donde Venus celebra sus cortes. En un llano apacible, están esperando algunos ilustres valencianos, como Luis Milán, Gil Polo, Samper, Almudéver y Timoneda, entre otros. Los valencianos, que concebían a Amor como algo vano, acaban formando parte de la comitiva, que se dirige hacia su destino. Uno de los elementos que más sobresale en estos casos es la procesión de enamorados y el catálogo constituido por sus nombres propios. El desfile de los enamorados se desarrolla también en un romance de la misma colección, cuyo inicio es éste: «Por vn valle de tristura | de plazer muy alexado | vi venir pendones negros | entre muchos de cauallo». Esta comitiva yerra tristemente y se detiene en un yermo para celebrar la sepultura de una lindísima doncella.

Uno de los romances donde más claramente se conjuga el modelo del *Triumphus Cupidinis* con el castigo de las damas ingratas relatado en el *De Amore* es el que comienza con el verso «Por los campos Eli-seos», cuya ambientación clásica podría recordarnos también algunos pasajes del canto VI de la *Eneida*: la peripecia se produce en los Campos Elisios. Allí, en un hondo valle, el narrador vislumbra a Cupido dirigiendo seis caballos con carro triunfal. Encima del carro están llorando tres damas de gran valía, atadas con cadenas. Entonces el narrador pregunta cuál es la razón de tal castigo, a lo que responde Cupido

que la una burlaba a su fiel servidor, la otra mostraba gestos de amor a muchos y la postrera no cumplía la promesa a su amante. Cupido pide al narrador que advierta sobre tales casos a las damas, para que así eviten los castigos correspondientes, y el narrador finaliza el romance avisando a su señora.

De todos estos testimonios poéticos, circunscritos al ámbito hispánico, se deduce sin demasiadas dificultades la asimilación del modelo triunfal fijado en el primero de los *Triumph* de Petrarca. Este modelo también podía adaptarse al contenido alegórico de los infiernos de enamorados o al motivo de los juicios y castigos de Amor, que tenían en el *De Amore* uno de los referentes literarios primordiales. La diversidad de fuentes, huellas y rasgos en muchas de las obras que hemos mencionado podría llevarnos también a plantearlos el problema de la hibridación entre los diferentes tipos formales de alegorías. De hecho, este problema ya ha sido puesto de manifiesto por Roxana Recio al tratar precisamente sobre las características del triunfo como género:

El asunto se agrava cuando nos damos cuenta de que hay una serie de obras en donde los triunfos, infiernos, cárceles, sermones y misas se unen en un todo, siendo prácticamente imposible su clasificación dentro de los grupos que vamos encontrando de este tipo de composiciones. Hay que tener en cuenta que el título que acompaña a una obra puede ayudar a determinar qué clase de composiciones tenemos delante, a qué grupo pertenece, si es un triunfo, una misa o un paraíso de amor. Pero no ha de sorprenderse el lector si, al ir tras la búsqueda de un infierno amoroso, siguiendo las indicaciones de un título, se encuentra con una cárcel o una misa.²⁸

Quizás uno de los puntos en común entre toda esta diversidad de géneros lo encontramos en la naturaleza de los amantes: ya sean amantes ejemplares o reprobables, todos éstos suelen ser cautivos siempre, y parecen situarse fuera del ámbito de la vida terrenal convencional, porque sufren unas penas que parecen más infernales que amorosas. Y esto es también lo que sucede –no podía ser de otro

²⁸ Roxana Recio, *art. cit.*, 1993, p. 1.

modo— con la alegoría moralizante de Petrarca: en el ámbito de la tradición hispánica, interesaba más el *Triumphus Cupidinis* que todos los demás *Triumphs*, y eso hasta el punto de adaptar el modelo alegórico de Petrarca a los tópicos más estereotipados del amor cortés.

Mahiques Climent, Joan, “Algunas huellas del *Triumphus Cupidinis* y el *De amore* en la poesía hispánica de los siglos XV-XVI”, en *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 179-196.

RESUMEN: Entre los seis *Triumphs* de Petrarca, los dos primeros —referidos al Amor y a la Castidad— remiten en diversas ocasiones al canto VI de la *Eneida*. Estas pistas deben ser consideradas a la hora de establecer las relaciones entre Petrarca y la tradición de las visiones alegóricas en la Edad Media. Además, el tejido argumental del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca coincide parcialmente con un episodio del *De Amore* donde Andrea Capellanus representa a Amor dirigiendo un cortejo y castigando a unas mujeres de conducta reprobable. La tradición hispánica de los siglos XV-XVI sintetiza ambos modelos —los *Triumphs* y el *De Amore*—, como bien demuestran algunas composiciones del *Cancionero general* o de la *Rosa de amores*.

ABSTRACT: Among the six *Triumphs* of Petrarch, the first two (referring to Love and Chastity) remit in diverse passages to the book VI of the *Aeneid*. These traces should be considered when establishing the relationships between Petrarch and the allegorical tradition in the Middle Ages. Also, the argument of the *Triumphus Cupidinis* of Petrarch coincides partially with an episode of the *De Amore* where Andrea Capellanus represents Love directing a cortejo and punishing some women of disreputable conduct. The Hispanic tradition of XV and XVI centuries synthesizes both models —*Triumphs* and *De Amore*—, as is well demonstrated in some compositions of the *Cancionero general* or the *Rosa de amores*.

PALABRAS CLAVE: *Triunfos* de Petrarca. Alegoría. Andrea Capellanus. Juan Timoneda. *Mesnie Hellequin*.

KEYWORDS: Petrarch's *Triumphs*. Allegory. Andrea Capellanus. Juan Timoneda. *Mesnie Hellequin*.