

LA TRANSFORMACIÓN DE PETRARCA EN EL AMOR DE TEGUALDA EN *LA ARAUCANA*

Vicente Lledó-Guillem
University of California, Berkeley

La historia de Tegualda y Crepino se presenta en los cantos XX y XXI de *La Araucana* como una digresión de tipo amoroso. La importancia de este episodio radica en que se describe al “otro” araucano enamorado. En este caso es la protagonista femenina quien narra, en primera persona, el proceso de nacimiento y desarrollo de un sentimiento y una ansiedad amorosa. A pesar de tratarse de una digresión, este fragmento de la obra de Ercilla nos da una clave importante para interpretar el mensaje que el poeta quería transmitir con su poema épico. Describir el amor de una araucana implicaba mostrar la concepción que se tenía del “otro”. El episodio supone un ataque a la concepción encomenderista del indio, ya que se atribuye al “otro” una cualidad que se consideraba propia del colonizador hispano: el petrarquismo. El petrarquismo conllevaba unos valores estéticos muy concretos y unas normas de conducta correspondientes. Ercilla pretende mostrar que el indio puede enamorarse de una manera europeo-petrarquista.

La historia de Tegualda nos presenta un recorrido, principalmente histórico-intelectual, por las diferentes concepciones del amor desde los inicios de la Edad Media hasta la segunda mitad del siglo XVI. El momento culminante se nos presenta cuando Tegualda describe de un modo petrarquista su amor por Crepino. Ercilla parece lograr su objetivo de hacernos ver que los valores petrarquistas aparecen en el “otro” también. Sin embargo, voy a demostrar que la verdadera importancia del episodio reside en que, consciente o inconscientemente, estas cualidades, al ser descritas y aplicadas al ámbito araucano, adoptan un matiz distinto al petrarquismo europeo. El petrarquismo araucano acaba por transformarse, desde un punto de vista especialmente intelectual, en una ideología amorosa que se asemeja profundamente a las ideas filosóficas del poeta valenciano Ausiàs March. En otras palabras, aplicar el petrarquismo al araucano lleva consigo una profunda crisis del amor entendido neoplatónicamente, sobre todo si este neoplatonismo posee un matiz petrarquista. El cuerpo de la amada, en este caso del amado, ya no puede ser un peldaño en la

escala de las emanaciones divinas y por tanto no puede conducir al Supremo Bien que es Dios.

Primeramente es muy importante diferenciar las dos corrientes poéticas y filosóficas más influyentes en los poetas del siglo XVI español. Se ha escrito mucho sobre la influencia de Francesco Petrarca en la lírica de Boscán, Garcilaso y otros representantes de la lírica del XVI escrita en castellano. La otra influencia que ha de tenerse en cuenta, aunque, claro está, no es tan importante como la de Petrarca, es la del poeta Ausiàs March (1397-1459), el cual escribe en lengua catalana. March es considerado por muchos como la máxima figura lírica europea del siglo XV (Di Girolamo 9). Para comprender la trayectoria poética de estos dos autores hemos de remontarnos a la lírica provenzal, ya que la identidad y la diferencia entre estos dos poetas se basa en la forma de adaptar y rechazar ciertos elementos formales e intelectuales que se encontraban en el ambiente del amor cortés.

A pesar de que los movimientos poéticos en el Medioevo son muy difíciles de delimitar cronológica e intelectualmente, hoy en día se aceptan ciertas categorías o denominaciones de tipo poético, que yo resumiré en cuatro: la lírica provenzal, *el dolce stil novo*, la poesía de Petrarca y la de Ausiàs March. Desde un punto de vista filosófico-intelectual, cada movimiento se puede definir de acuerdo a unas características específicas. La lírica provenzal amorosa, destinada en la mayoría de los casos al canto (Di Girolamo 11), responde a lo que se ha dominado “amor cortés” y se basa en un modelo de tipo feudal. El amante debe rendir respeto y sumisión a la dama que se encuentra en un estrato superior. Se trata en la mayoría de los casos de un amor que ha de ser mantenido en secreto. El objetivo suele ser la consumación física de ese amor. Durante su intento de consumación física, el amante experimenta una mejoría de tipo personal y tal vez espiritual. Sin embargo, el elemento platónico nunca aparece de una manera clara como elemento fundamental, aunque el amor cortés, como veremos, sienta las bases de la interpretación del amor desde un punto de vista tanto platónico como neoplatónico.

Cuando la lírica provenzal se extiende más allá de la zona de la *Langue d’Oc*, la concepción del sentimiento amoroso, así como el estilo poético correspondiente, sufren una serie de cambios interesantes. Sicilia se interesa más por el *trobar lleu*, de estilo más transparente, y La Toscana prefiere la rama provenzal denominada *trobar clus*, que se caracteriza por un estilo mucho más complicado, por una mayor dificultad interpretativa y por el uso de terminología de tipo religioso (O’Donoghue 6). Finalmente este *trobar clus* abandona su modelo feudal en Toscana y adopta el modelo cristiano. El *dolce stil novo* ha nacido. Se enfatiza el aspecto, que ya aparecía en el amor cortés, de la mujer

como ser elevado e inalcanzable. Esta elevación extremada de la amada le hace perder su humanidad, es decir, su fisicalidad. La mujer amada es símbolo de algo más; es una alegoría. Su belleza física no es el elemento más importante, ni mucho menos. Con el triunfo de la Escolástica, principalmente en el siglo XIII, el elemento intelectual se acentúa en la concepción del amor y la mujer, como elemento alegórico, pasa a formar parte del sistema escolástico de interpretación del mundo, símbolo de una época en la que la confianza en el intelecto humano no tiene límites, incluyendo la Metafísica. El máximo ejemplo, claro está, lo encontramos en la Beatrice de *La Divina Commedia* de Dante. Indudablemente, como afirma Bernard O'Donoghue, el elemento neoplatónico está presente en este nuevo estilo (3), pero la amada aparece colocada en un sistema intelectual claramente aristotélico-escolástico y pierde gran parte de su identidad humana.

El siglo XIV representa una crisis clara de la Escolástica. William of Ockham (?-1349) representa la negación de la capacidad del intelecto humano de comprender los planes divinos, es decir, para este franciscano el intelecto humano y la Metafísica son incompatibles. Lo divino sólo se puede entender mediante la fe (Colish 312). Al mismo tiempo, en Italia, Francesco Petrarca (1304-1374) rechaza de un modo terminante el Escolasticismo, sobre todo el Averroísmo, y abraza una concepción claramente neoplatónica del amor. Sin embargo, conviene tener en cuenta que su neoplatonismo posee un matiz especial. Yo prefiero llamarlo neoplatonismo extremado, ya que no tiene nada que ver con el neoplatonismo de San Agustín. Recuérdese que san Agustín rechaza el apego excesivo a las emanaciones divinas de tipo inferior o terrenal (Colish 29). El amor físico desmesurado hacia un ser humano representaría un freno a la elevación hacia Dios. Petrarca en su *Secretum*, nos muestra claramente que no puede aceptar esto y san Agustín le reprende diciéndole que su obsesión física por Laura, así como su deseo de fama, va a poner en peligro su salvación (Wilkins 90). Petrarca se muestra inquieto pero se niega a renunciar a su amor por la Laura humana que ha conocido. Al final, aunque sea en su imaginación o en sueños, su Laura, plenamente humana y descrita muy físicamente, no como una alegoría, representa un peldaño seguro en la escala neoplatónica de la salvación. Ella lo llevará a Dios cuando él muera; así lo indica, por ejemplo, en su rima 126¹. Además, la descripción física y la exaltación de la belleza corporal de Laura es constante en toda su obra. Con razón De Sanctis afirma que "Petrarch sank the whole of the universe in Laura, and made his whole world of Laura and himself . . . Myths, symbols, theological abstractions, are all behind us" (270). Al mismo tiempo, el descubrimiento físico de la amada

conlleva un análisis muy nuevo del estado psicológico interior del poeta: “man is found” (De Sanctis 270).

Unos veinticinco años después de la muerte de Petrarca, nace el primer y más importante poeta de la literatura en lengua catalana: Ausiàs March (1397-1459). Su obra representa, sin duda alguna, una alternativa poética e intelectual al *Canzoniere* de Petrarca. March es conocido principalmente como poeta filósofo y su estilo se corresponde con su concepción intelectual del amor. Se trata de un estilo, como indica Costanzo di Girolamo, áspero, duro, sin *locus amoenus*, en el cual escasea la metáfora, tan característica en la obra de Petrarca, y domina el símil. Tampoco existe la melodía sonora que Petrarca consigue (31-33).

March coincide con Petrarca en que se exalta la naturaleza humana de su amada. Esta exaltación es diferente, como en el caso de Petrarca, al Escolasticismo y a la doctrina de San Agustín. Sin embargo March exalta a su amada con amargura, porque al contrario de lo que ocurría con Petrarca, Dante y la lírica provenzal, la amada no está idealizada. Y mucho menos desde el punto de vista de la *donna angelicata*, que es un concepto compartido tanto por Dante como por Petrarca. Aunque lingüísticamente March se encuentra más cerca del amor cortés que Petrarca (el catalán y el occitano han sido y son lenguas muy próximas), intelectualmente está mucho más alejado que éste, pues el no idealizar a la amada implica una negación del Neoplatonismo². Ciertamente March es platónico, pero niega la continuidad potencial entre el Mundo Sensible y el Mundo de las Ideas. El amor puramente espiritual no existe; es un amor mixto. March habla de tres tipos de amores y afirma que el amor típicamente humano es el amor mixto, que es corporal y espiritual. Corporal porque el cuerpo desea la carne y la amada no es una *donna angelicata*. Si la muerte de Laura constituía en Petrarca una afirmación de la posibilidad de alcanzar lo divino a través del amor hacia una Laura muy humanizada, la muerte de la amada no implica la libertad de la imaginación para enfatizar este neoplatonismo petrarquista, ni mucho menos. La amada de March no acude en la imaginación y los sueños del poeta a secarle las lágrimas y a mostrarle que porque ella está con Dios, él lo estará también. March, al no idealizar a su amada duda que ésta se haya salvado. Si ella está en el infierno él también lo estará, porque el poeta se niega a renunciar al recuerdo de su amada muerta. El máximo peligro es el olvido, y en menor medida, la ira, como afirma en su poema titulado “tot entenent amador m’entenga”³. La amada de March ha sido pecadora como el resto de los hombres y su amor ha sido mixto. El amor de Petrarca en su imaginación aún es físico pero se ha espiritualizado mucho y no tiene nada que ver con el amor mixto del que habla March. Laura, sin

duda alguna, se ha salvado. El poeta valenciano también discutiría con san Agustín acerca de su obsesión por la amada puramente humana, incluso después de muerta. Sin embargo, March le diría que él es consciente de que su amor le frena en la salvación pero su alma no puede escapar a su prisión terrena. Su verdadero Dios es su amada⁴. Esta concepción de la mujer en March no es una prueba de misoginia, sino una negación del neoplatonismo. En realidad nadie puede ascender a través de los peldaños neoplatónicos al Bien Supremo. El Mundo Sensible y el Mundo de las Ideas no están comunicados, no hay una continuidad. Sólo la gracia divina puede conectarlos. Mientras tanto, el hombre sólo puede sufrir y vivir inquieto porque sabe que su alma siempre va a ser prisionera del cuerpo y que en vida solamente puede desear su libertad, sin conseguirla totalmente.

Hoy se acepta claramente que los poetas castellanos del siglo XVI adoptaron el neoplatonismo extremo de Petrarca. Garcilaso y Boscán nos lo demuestran claramente en la traducción de *El Cortesano* de Castiglione (1478-1529), donde este neoplatonismo de tipo petrarquista aparece claramente. Esta obra fue traducida por Juan Boscán animado por Garcilaso de la Vega. Ignacio Navarrete indica que “the poets and courtiers Juan Boscán (ca. 1490-1542) and Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536) transformed the nature of Spanish lyric in the second quarter of the sixteenth century, in part through the example of their poetic works, but also through their dissemination and appropriation of Italian courtly aesthetics” (38). El neoplatonismo de tipo agustiniano ha desaparecido, ya que el amor corporal por una mujer lleva consigo la elevación espiritual. Según Castiglione el perfecto caballero se eleva espiritualmente partiendo del amor individual hacia la dama, superando las fronteras materiales y alcanzando un grado de espiritualidad tal que lo coloca más cerca de la divinidad⁵. Seguidamente Castiglione indica que esta experiencia es de principiantes. La mejor manera de alcanzar la Divinidad es buscarla en nuestro interior, con lo cual se abandona lo material⁶. Es exactamente lo que hizo Petrarca, ya que su poesía es una muestra del proceso amoroso interior del poeta. La muerte de Laura le lleva a acentuar esa búsqueda y a explorar el interior de su alma. Castiglione deja muy claro que el mundo exterior no es dañino ni malo y que todos podemos alcanzar el más alto grado de perfección espiritual si nos lo proponemos, ya que basta con abrir “los ojos que todos tenemos” (110). A la luz de estas corrientes poéticas dispongámonos ahora a analizar el episodio de Tegualda.

Tegualda nos cuenta la historia de su enamoramiento, del que no pudo escapar, su matrimonio con su amado y la tristeza que le causa la ausencia de éste. Finalmente nos muestra la ansiedad por buscar el

cuerpo del amado entre los muertos. Más allá de este objetivo ya no hay nada, pues ¿qué más se podría esperar de un “pérfido amor, ingrato y ciego” (XX.34.5) y de un “cielo cruel” (XX.32.5)? El objetivo principal de la historia queda claramente indicado por el marco que Ercilla establece antes y después del relato contado en primera persona por la propia Tegualda. La mujer india araucana evoluciona desde un ser casi diabólico no humano hasta encontrarse en uno de los grupos de mujeres más admirados en toda la Antigüedad. La descripción inicial de la búsqueda de Tegualda entre los muertos es casi dantesca:

La noche era tan lóbrega y oscura
que divisar lo cierto no podía,
y así por ver el fin de esta aventura
(aunque más por cumplir lo que debía)
me vine, agazapado en la verdura,
hacia la parte que el rumor se oía,
donde vi entre los muertos ir oculto
andando a cuatro pies un negro bulto. (XX.27)

En el canto siguiente, después de nombrar a un grupo de mujeres antiguas célebres por su virtud, Ercilla incluye a Tegualda entre ellas:

Bien puede ser entre éstas colocada
la hermosa Tegualda pues parece
en la rara hazaña señalada
cuanto por el piadoso amor merece.
Así, sobre sus obras levantada,
entre las más famosas resplandece
y el nombre será siempre celebrado,
a la inmortalidad ya consagrado. (XXI.4)

En realidad Tegualda pierde su identidad casi diabólica tan pronto como Ercilla se acerca a ella. La mayoría del episodio, incluyendo el marco y la narración misma de Tegualda, se narra con la idea de que Tegualda es una mujer, no una bestia: “mas el bulto se puso en pie derecho, / y con medrosa voz y humilde ruego / dijo: ‘señor, señor, merced te pido, / que soy mujer y nunca te he ofendido’” (XX.28.5-8) El principio y el fin del marco en el cual se inserta la narración de Tegualda deja muy clara la intención de Ercilla. El amor virtuoso, el amor humano tal como lo conciben los europeos; en este caso el amor petrarquista como cima de dignidad estética y moral, también es propio de los araucanos. Con ello se está atacando una de las bases ideológicas de los encomenderos. Como indica Jaime Nicolópulos, los encomenderos pensaban que “the elegant and subtly nuanced

emotional registers that typify the Petrarchist esthetic operate[d] far beyond the reach of the colonized due to their supposedly 'brutish' nature" (232). No es casualidad que Pedro de Oña se oponga a las ideas de Ercilla en el episodio del baño de Capoulicán y Fresia en el canto V de su obra *El Arauco Domado*, donde Fresia experimenta una evolución de dama petrarquista (vv. 296-303⁷), a bestia diabólica (vv. 368-74⁸), cuando la Furia esconde una víbora en el pecho de Capoulicán y de Fresia. En realidad, aunque como demostraré la concepción intelectual del amor en Tegualda sea más ausiasmarquiiana que petrarquista, esta variación no implica un obstáculo para el objetivo que Ercilla tenía marcado. Ambas concepciones elevan poderosamente la dignidad de aquél que se enamora. La identidad araucana ha sido enaltecida.

Los elementos más claros de la concepción del amor por parte de Tegualda los encontramos en el corazón de la historia, donde se nos ofrece una explicación de la concepción del amor de Tegualda y un interesante resumen de la lírica amorosa europea desde finales del siglo XI. Así su enamoramiento aparece introducido por un ambiente cortesano y feudal claramente reconocible. Tegualda le cuenta a Ercilla cómo fue invitada a asistir a una fiesta junto al río Gualebo y allí fue recibida con los honores propios de una dama cortesana. Desde el principio se nota un rechazo claro, por parte de ella, a ciertos tópicos y artificios de tipo cortesano. Así indica que "luego, por orden y artificio extraño, / la larga senda y pasos enramaron, / pareciéndoles malo el buen camino / y que el sol de tocarme no era dino" (XX.41.5-8). La siguiente estrofa nos lo aclara mejor:

Llegué por varios arcos donde estaba
un bien compuesto y levantado asiento,
hecho por tal manera que ayudaba
la maestra natura al ornamento.
El agua clara en torno murmuraba,
los árboles movidos por el viento
hacían un movimiento y un ruido
que alegraban la vista y el oído. (XX.42)

Tegualda se está refiriendo al amor cortés. Términos como "artificio extraño" y "levantado asiento" nos lo muestran claramente. Ella aparece como la dama a la que se le rinde homenaje en este ambiente feudal repleto de convenciones muchas veces absurdas que carecerían de sentido y serían consideradas como convenciones obsoletas desde el punto de vista de un poeta del XVI. La lírica provenzal y su concepción del amor aparecen criticados con una serie de elementos y términos que poseen una connotación claramente negativa, en el sentido de

artificiosos y poco auténticos. El tópico del *locus amoenus* aparece al final de la estrofa 42⁹. Hemos de recordar que este *topos* era propio tanto del amor cortés como de Petrarca, aunque no propio de Ausiàs March. Lo cierto es que el *locus amoenus* en este contexto queda contaminado de esta connotación negativa de la estrofa y ello comienza a acercar a Tegualda más a March que a Petrarca. Al mismo tiempo, la narradora nos hace ver que el resto de la historia se desarrolla a partir de este tipo de ambiente cortés. La protagonista muestra desdén hacia este ambiente. Por ejemplo, nos dice que “que en cosa de aquellas no paraba” (XX.45.1) y que “no estaba en cuáles eran los vencidos, / ni cuáles habían sido vencedores, / buscando acá y allá entretenimiento, / con un ocioso y libre pensamiento” (XX.44.5-8). Sin embargo, toda su experiencia amorosa se va a desarrollar a partir de estas convenciones y este ambiente. El amor de Tegualda se confiesa heredero de la tradición provenzal, al igual que lo eran Petrarca y Ausiàs March. De no haber asistido a esta fiesta y no haber sido partícipe de estas ceremonias artificiosas, Tegualda no hubiese conocido a Crepino de la forma en que lo hizo. Un aspecto que apoya esta afirmación es el hecho de que Crepino nunca abandona el código del amor feudal, es decir, el código del amor en términos claramente feudales. Tegualda se enamora de él de todas formas. Veamos un ejemplo de este lenguaje en boca de Crepino que tiene lugar cuando Tegualda ha reconocido ya claramente, en la estrofa anterior, que ha perdido su libertad, es decir, que se ha enamorado de él.

Él me dijo: —Señora, te suplico
 le recibas de mí, que aunque parece
 pobre y pequeño el don, te certifico
 que es grande la afición con que se ofrece;
 que con este favor quedaré rico
 y así el ánimo y fuerzas me engrandece,
 que no habrá empresa grande ni habrá cosa
 que ya me pueda ser dificultosa. (XX.67)

Sin embargo el amor que Tegualda siente no responde a estas convenciones y no tarda en indicar que “del ya agradable asiento me bajaron” (XX.68.7). Una vez que se ha reconocido la deuda con respecto a la tradición provenzal se indica que su amor es de otra clase, a pesar de que ha nacido en el ambiente cortés. De ahí el simbolismo de bajarse de la silla. Dentro de la crítica al amor cortés, Ercilla se preocupa por mostrar el rechazo a un concepto que había alcanzado una gran importancia en manos de uno de los tratadistas más importantes del amor cortés: Andreas Capellanus, capellán de la corte real de Francia en el siglo XII. Capellanus, en su obra *De amore*, describe el amor cortés

en la primera parte de su libro para luego indicar, en la segunda parte, que “the love outlined in part I of the work is impossible in any case. For it presupposes the existence of women who can confer moral benefits on men” (Colish 187). La influencia de esta parte de la obra de Capellanus en la literatura misógina posterior es de sobras conocida. Pongamos por ejemplo Alfonso Martínez de Toledo y su obra *El Corbacho*. Una vez Tegualda ha contado su historia, Ercilla utiliza el exordio del canto XXI para expresar su rechazo por esta actitud misógina. Ello también supone un abandono o alejamiento del ambiente y el área de influencia del amor cortés. Tegualda es un ejemplo válido, como puede serlo cualquier mujer del Viejo Mundo, para demostrar que la mujer puede ser modelo e inspiradora de virtud:

Cese el uso dañoso y ejercicio
de las mordaces lenguas ponzoñosas,
que tienen de costumbre y por oficio
ofender las mujeres virtuosas.
Pues, mirándolo bien, solo este indicio,
sin haber en contrario tantas cosas,
confunde su malicia y las condena
a duro freno y vergonzosa pena. (XXI.2)

Tegualda también se preocupa de dejar claro que su concepción del amor difiere de otras corrientes intelectuales y poéticas surgidas de la tradición provenzal a través de Italia. Ercilla necesita mostrar su rechazo al Escolasticismo, como buen petrarquista, sobre todo en lo que a la concepción del amor se refiere. El amor no forma parte de un sistema que constituye todo lo creado y que puede ser comprendido por el omnipotente intelecto humano. Al contrario, el sufrimiento lleva a Tegualda a cuestionarse el sentido de todo y a la desesperación, ya que el amor, lejos de ayudarla a comprender el orden cósmico, le ha hecho perder la esperanza y la ha sumido en una gran desesperación. El efecto es mayor si pensamos que Tegualda no es cristiana:

“¡Ay cuitada de mí! —decía—, ¿qué hago aquí
entre tanto dolor y desventura?
¿Cómo al injusto amor no satisfago
en esta aparejada coyuntura?
¿Por qué ya, pusilánime, de un trago
no acabo de pasar tanta amargura?
¿Qué es esto? ¿La injusticia a dónde llega,
que aun el morir forzoso se me niega? (XXI.9)

Los ecos de tipo intelectual negando el optimismo escolástico son claros. Buscar explicaciones racionales a todo aquello que vaya más allá del mundo físico es inútil, como decía Guillermo de Ockham. Ockham postulaba por la fe como modo de explicación; una fe acompañada de misticismo, mediante el cual se puede tomar contacto con Dios sin necesidad de la razón. Pero Tegualda no posee la fe “adecuada” para esta explicación, o al menos, para afrontar sus males. De esta manera el dramatismo queda muy acentuado. También el pasaje nos recuerda a otros autores, no escolásticos, aunque menos extremistas que Ockham. Por ejemplo, uno de los más famosos neoplatónicos de todos los tiempos: Nicolás de Cusa (?-1464). Según él la razón humana posee un objetivo correcto, no imposible en sí mismo, que es entender el orden divino. Hay un orden racional divino, basado en el modelo neoplatónico, pero, Cusa afirma, como explica bien Hollister, que la razón humana es limitada y no puede comprender nunca este orden divino, aunque lo intente (363-64).

Hemos de recordar también que el Escolasticismo o, al menos, el Aristotelismo, había sido negado desde el inicio del episodio protagonizado por la india araucana. Isaías Lerner explica muy acertadamente que la imagen de Tegualda buscando el cuerpo de Crepino invierte el motivo petrarquista del cuerpo del poeta buscando a la amada, que es el alma. En este caso es la amada quien busca al amado. Es el alma quien busca al cuerpo (Lerner 571). Además de otra serie de connotaciones, un episodio así representa un rechazo a la teoría aristotélica del Hilomorfismo. Aristóteles afirma que, aunque conceptualmente podamos separar alma y cuerpo, en la realidad una no puede existir sin el otro. Robert Archer lo explica muy bien al afirmar que el Hilomorfismo consiste en la idea de que “man is a composite being of which the soul is the substantial form and the body the primal matter; he is not two substantial beings (as body and as soul) as Augustine and Plato had maintained” (10). Este Platonismo que observamos en el relato va acompañado de un detalle muy importante: el alma busca al cuerpo. La historia es el relato de la búsqueda de un cuerpo que, paradójicamente está muerto. La obsesión por la fisicalidad corpórea, al menos tras la muerte del amado, dará unos matices muy importantes al Platonismo amoroso de Tegualda. Así no se tratará de un Neoplatonismo agustiniano, ya que éste consideraba la obsesión por lo físico como un impedimento para ascender en la escala neoplatónica. El Platonismo y la obsesión por lo físico en vida e incluso tras la muerte del ser querido es característica de dos poetas, cada cual con su visión intelectual o filosófica del amor: Petrarca y Ausiàs March. La ideología de March es la que impregna claramente la historia de Tegualda.

La idea del amor más allá de la muerte y el amor plenamente humano que hace al amante buscar en su interior su divinidad y elevarse así hacia el Bien Supremo, es una idea petrarquista clara. Recordemos que la muerte de Laura implica el juego libre de la imaginación en Petrarca y el análisis profundo de su experiencia amorosa interior. El poeta llega a convencerse de que su amor es plenamente espiritual, a pesar de que su base es totalmente humana. La mujer de carne y hueso es la que ha sido el origen de esa purificación, búsqueda interior y elevación espiritual. El amor humano es bueno, aunque sea absorbente y obsesivo. San Agustín estaba equivocado. El amor humano es tan positivo y llega a ser tan espiritual que sobrevive después de la muerte, simplemente porque, aunque nace de lo físico, alcanza su esencia espiritual sin problema, ya que el mundo de lo físico y el mundo espiritual, el Mundo de las Ideas de Platón, están interconectados. ¿Cree Tegualda en el amor como fuerza positiva? ¿Considera su amor como plenamente espiritual, hasta tal punto que vive después de la muerte y es vehículo de contacto divino? ¿Idealiza Tegualda a Crepino en vida o ya muerto? ¿Reconoce Tegualda el carácter terrenal que su amor tiene y decide buscar algo más espiritual? ¿Es la naturaleza un reflejo de la naturaleza de este amor? ¿Quién es el vencedor final, el alma o el cuerpo, es decir, el amor puramente espiritual o el amor físico? Las respuestas a estas preguntas son negativas y por lo tanto ausiasmarquianas y no petrarquistas. Desde un principio notamos que el amor es una fuerza feroz e irresistible a la que el ser humano difícilmente puede oponerse. También es una fuerza que no se basa en convenciones obsoletas, sino que es un sentimiento auténtico. Es por lo que Tegualda se baja de la silla. Para describir lo que la protagonista siente, Ercilla usa la imagen claramente petrarquista del fuego interior en la estrofa 58 del canto XX: “que comencé a temblar y un fuego ardiendo / fue por todos mis huesos discurriendo” (7-8) Sin embargo todos los adjetivos utilizados por Tegualda para describir su amor son negativos y amargos desde el primer instante. Se puede aducir que ello se debe a que se quiere resaltar el patetismo hasta tal punto que la tragedia de la muerte del ser querido ha teñido de sombras la felicidad inicial. Considero que ello sólo se da en una ocasión en todo el fragmento y es la única vez que Tegualda califica positivamente la experiencia de su matrimonio con Crepino. En este caso sí se produce un contraste:

“Ayer me vi contenta de mi suerte,
sin temor de contraste ni recelo;
hoy la sangrienta y rigurosa muerte
todo lo ha derribado por el suelo.

¿Qué consuelo ha de haber a mal tan fuerte?;
¿qué recompensa puede darme el cielo,
adonde ya ningún remedio vale
ni hay bien que con tan grande mal se iguale? (XX.73)

En el resto de los casos se califica al amor como fuerza cruel y negativa. La afirmación de Tegualda es incoherente con lo narrado anteriormente, ya que en ningún momento se considera una mujer afortunada por haberse enamorado. Los ejemplos de concepción negativa del amor aparecen en casi todas las estrofas del episodio.

Tegualda no idealiza el amor después de la muerte. Si así hubiese sido, no opondría el concepto de libertad al concepto del amor. Enamorarse es perder la libertad. Como se ve en el fragmento anterior, su amor, una vez el amante ha muerto, se ha quedado sin soporte y se ha derrumbado. La imagen de un amor tan espiritual que eleva a Tegualda hacia el cielo donde hallará consuelo es absurda. El cielo de Tegualda, así lo indica ella misma, no podrá jamás consolarla. Con ello indica que su amor físico por Crepino era tan fuerte, a pesar de que ella sabía que era un sentimiento no positivo por naturaleza, que el cielo no puede ofrecerle nada mejor. Ella lo daría todo con tal que Crepino estuviese vivo. Crepino es su verdadero cielo y Dios. Su ansia por una criatura terrena es más fuerte que su ansia por alcanzar la salvación. Claramente este amor no es espiritual en absoluto, sino profundamente humano en su fisicalidad. El alma no puede liberarse de las ataduras corporales. Esto recuerda claramente al fragmento del poema LXXX de Ausiàs March antes mencionado en el cual el poeta hacía al Amor su Dios. El amor no es espiritual y desde luego no es un medio de elevación hacia el Bien Supremo, ya que se prefiere el medio a la meta. El amor corporal, es decir, por la persona terrena, es una felicidad completa en sí misma. No es un medio para alcanzar una felicidad mayor. Petrarca amaba a Laura y la describe físicamente con pasión (bañándose), pero al morir ella se convierte en un medio de mostrarle su salvación. El amor físico por un ser terrenal es totalmente admisible pero nunca se convierte en un sustituto de lo divino como en March y Tegualda.

Tegualda, al igual que March y al contrario que Petrarca, nunca idealiza a Crepino. En vida es un joven extranjero que participa en unos juegos del pueblo. Es un joven fuerte y atractivo que enamora a Tegualda y que la hace sumirse en una *immoderata cogitatio*, en lenguaje cortés, o en un fuego interior, en lenguaje petrarquista. La prueba la tenemos en el hecho de que Crepino nunca abandona el lenguaje del amor cortés. Ciertamente no sabemos si estaba siguiendo simplemente las convenciones cortesanas y sentía el mismo rechazo que Tegualda

sentía, pero el hecho es que en el pasaje nunca aparece el joven descrito de un modo idealizado. Ello refuerza la idea de que se ha producido una atracción física muy fuerte y lo corporal parece haberse impuesto sobre lo espiritual. Otra prueba importante es que Tegualda va buscando un cuerpo, el cuerpo de Crepino y después de ello, como hemos observado en el fragmento anterior, ya no espera nada más. La connotación de ausencia tras la muerte corporal es clara. No se espera un Crepino que sea como Laura, es decir que visite a Petrarca, aunque sea en sueños, sino que Tegualda parece convertirse en una amante como March que afirma en uno de sus poemas que daría lo que fuese por saber si su amada Teresa está en el cielo o en el infierno¹⁰, prueba incuestionable de que el poeta no idealiza a su amada de la forma en que Petrarca lo hace, ya que no hay duda alguna de que Laura se ha salvado y será la vía de acceso hacia el Paraíso para Petrarca. Tegualda está buscando un cuerpo y una vez encontrado se acaba la historia. No hay una inquietud por la salvación de su alma como meta final. Su meta inicial y final es recuperar el cuerpo de su amado. Como en March, hay un apego claro a lo terrenal, a pesar de que Tegualda sabe que ese amor le ha traído la tristeza y la pérdida de libertad. Lo sabe porque tiene unas inquietudes espirituales que le nacen del alma, pero esta alma está aprisionada por el cuerpo y nunca jamás podrá liberarse para amar sólo espiritualmente. El patetismo del saber que se está aferrando a algo que no le va a traer la felicidad y el no poder evitarlo, es claro, como ocurría en March. En Petrarca es distinto porque su imaginación e incluso su estilo logran enaltecer su pasión física por una criatura terrenal, haciéndola vehículo de aquello más elevado que su alma anhela. Su cuerpo y alma están conectados. Nadie es prisionero de nadie ni hay un conflicto de las dos sustancias que constituyen el ser humano, al menos no en la medida que lo hay en Tegualda y March.

Finalmente no hay una naturaleza armónica y renacentista que refleje el amor de forma petrarquista. El amor corporal obsesivo que no conduce a nada y que el ama rechaza y del que no se puede librar, se ve reflejado en las continuas imágenes sepulcrales y nocturnas que Ercilla describe. Tan sólo, como dijimos, hay un ejemplo de *locus amoenus*, pero éste se acomoda a las convenciones del amor cortés y sirven para mostrar la tranquilidad y el sosiego que Tegualda sentía cuando no estaba enamorada, cuando aún no había perdido su libertad. No hay un *locus amoenus* que refleje con gozo el estar enamorado.

El amor de Tegualda es pues contradictorio, amargo. Refleja una concepción del ser humano y del cosmos basada en Platón pero contraria a todo tipo de Neoplatonismo, ya que el alma no se puede liberar de las ataduras del cuerpo. El amor de Tegualda es mixto, siguiendo la terminología de March, porque intervienen el cuerpo y el

alma. Nunca puede ser espiritual totalmente porque la prisión corporal está ahí. Para ello se necesitaría una intervención de la gracia divina, como dice a veces san Agustín cuando su Neoplatonismo se derrumba (Colish 29). El hombre vive en la amargura de saber lo que es auténtico y de sufrir el anhelo de su alma por lo espiritual, pero no puede seguir el camino totalmente espiritual debido a la prisión corporal que convierte a lo terreno en divinidad y hace al alma olvidar su objetivo, que es, como diría Platón, volver a los carros alados que conducen al Moira o región de las Ideas Supremas. Tegualda y March se dan la mano en esta concepción del amor que se opone al optimismo petrarquista. Sin embargo, Tegualda queda tan enaltecida como si su amor hubiese sido totalmente petrarquista, quizás porque el ausiasmarquismo era la única manera de adaptar de forma efectiva el petrarquismo europeo al indio araucano.

Notas

¹Tempo verrà ancor forse / ch' a l'usato soggiorno / torni la fera bella et mansueta / et là'v'ella mi scores / nel benedetto giorno / volga la vista disiosa et lieta, / cercandomi, et— o pieta — / già terra infra le pietre / vedendo, Amor l'inspiri / in guisa che sospiri / si dolcemente che mercé m'impetre / et faccia forza al cielo, / asciugandosi gli occhi col bel velo "(27-39).

²Eulàlia Duran explica que en el ámbito de la literatura catalana se llegó a decir, de modo erróneo claro está, que Petrarca había plagiado a Ausiàs March. Esto se decía porque se consideraba a March como heredero directo de la poesía antigua provenzal debido sobre todo a la proximidad lingüística. Indudablemente se trata de una muestra de la resistencia catalana a aceptar una supuesta superioridad cultural italiana. Petrarca habría sido un imitador de segunda categoría del embrión poético occitano (252). En mi trabajo dejo bastante claro que March está, al menos filosóficamente, más alejado de la poesía provenzal que el poeta toscano.

³March indica en este poema que la unión de cuerpo y alma hace al amor caduco por parte del cuerpo, ya que éste impone su mutabilidad en el amor y el sentimiento amoroso desaparece por olvido o por ira: "En los molt més per part del cos expira, / e moltes veus per oblit o per ira" (129-30).

⁴En su poema LXXX el poeta valenciano afirma: "He fet senyor del seny a mon voler, / vehent Amor de mon seny mal servit: / rapaç lé fet e Déu a part jaquit, / e són setz 'anys que lo guardó esper" (5-8). La traducción es mía: "He hecho al deseo el señor de mi mente, viendo que la mente servía mal al Amor. Lo he querido vil y he dejado a Dios aparte. Sin embargo han pasado ya dieciséis años y aún espero la recompensa".

⁵En su obra Castiglione afirma: "Hallará el enamorado otro mayor bien, si quisiere aprovecharse de este amor como de un escalón para subir a otro muy más alto grado, y harálo perfectamente, si entre sí ponderase cuán apretado ñudo y cuán grande estrechez sea estar siempre ocupado en contemplar la hermosura de un cuerpo solo; y así de esta consideración le

verná deseo de ensancharse algo, y de salir de un término tan angosto, y por extenderse, juntará en su pensamiento, poco a poco, tantas bellezas y ornamentos, que, juntando en uno todas las hermosuras, hará en sí un conceto universal, y reducirá la multitud dellas a la unidad de aquella sola, que generalmente, sobre la humana naturaleza, se extiende y se derrama; y así, no ya la hermosura particular de una mujer, sino aquella universal, que todos los cuerpos atavía y ennoblece, contemplará” (389).

⁶De nuevo citamos a Castiglione: “El alma apartada de los vicios, hecha limpia con la verdadera filosofía, puesta en la vida espiritual y exercitada en las cosas del entendimiento, volviéndose a la contemplación de su propia sustancia, casi como recordada de un pasado sueño, abre aquellos ojos que todos tenemos y pocos los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz, que es la verdadera imagen de la hermosura angélica comunicada a ella, de la cual también ella después comunica al cuerpo una delgada y flaca sombra” (390).

⁷“Es el cabello liso y ondeado, / Su frente, cuello y manos son de nieve, / Su boca de rubí, graciosa y breve, / La vista garza, el pecho relevado; / De torno el brazo, el vientre jaspeado, / Coluna a quien el Paro parias debe, / Su tierno y albo pie por la verdura / Al blanco cisne vence en la blancura”.

⁸“Deslízanse revueltas por los pechos, / Do la ponzoña pésima vomitan, / Y con aguda lengua solicitan / Mortales iras, rabias y despechos; / Ya los infieles ánimos se irritan, / Ya rabian, ya se culpan, ya se afrentan, / Ya del veneno hinchándose, revientan”.

⁹El agua clara en torno murmuraba, / los árboles movidos por el viento / hacían un movimiento y un ruido / que alegraban la vista y el oído” (5-8).

¹⁰En su canto de la muerte “La gran amor que llengua no pot dir”, March expresa su desesperación acerca del destino de la amada y exclama: “torna en lo món, e mostra què és de tu. / Lo teu esguard no’m donarà espavent” (43-44). La traducción es mía: “vuelve al mundo y hazme saber qué ha sido de ti. Tu presencia no me asustará”.

Obras citadas

- Archer, Robert. "Ausiàs March as a Theorist of Love." *The Discerning Eye. Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth and Colin Thompson. Oxford: 1994. 3-15.
- Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Trans. Juan Boscán. Ed. M. Menéndez Pelayo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Colish, Marcia L. *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition 400-1400*. New Haven: Yale UP, 1997.
- De Sanctis, Francesco. *History of Italian Literature*. Trans. Joan Redfern. Vol. 1. New York: Harcourt, Brace, 1931.
- Di Girolamo, Costanzo, ed. *Pagine del canzoniere*. By Ausiàs March. Milano: Luni Editrice, 1998.
- Duran, Eulàlia. "Defensa de la pròpia tradició davant d'Itàlia al segle XVI." *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura a cura d'Antoni Ferrando i d'Albert G. Hauf*. Vol. 3. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991. 241-265.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Hollister, C. Warren. *Medieval Europe. A Short History*. 1964. San Francisco: McGraw Hill, 1998.
- March, Ausiàs. *Pagine del Canzoniere*. Ed. Costanzo Di Girolamo. Milano: Luni Editrice, 1998.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Nicolopoulos, James. "Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in Colonial Peru." *Caliope* 4.1-2 (1998): 227-247.
- O'Donoghue, Bernard. *The Courtly Love Tradition*. Manchester: Manchester UP, 1982.
- Oña, Pedro de. *Arauco Domado de Pedro de Oña*. Ed. J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.
- Petrarca, Francesco. *Petrarch's Lyric Poems. The Rime Sparse and Other Lyrics*. Ed. Robert M. Durling. Cambridge: Harvard UP, 1976.
- Wilkins, Ernest Hatch. *A History of Italian Literature*. Cambridge: Harvard U, 1954.