

<i>Los epigramas de amor helenísticos y la composición de Prop. 2.17</i>	175
Miguel A. Márquez Guerrero	
<i>Aproximación a la noción de implicatura. Enfoque complementarista</i>	191
María José Chaves García	
<i>Zum Erwerb der Pluralmorphologie im Schweizerdeutschen und in der deutschen Standardsprache</i>	203
Stefan Ruhstaller	
<i>La pintura como referente en Manuel Machado y Antonio de Zayas</i>	241
Eloy Navarro Domínguez	

**“Por ásperos caminos”. El viaje
de amor de la literatura
de corte a Cervantes**

Luis Gómez Canseco

De entre las metáforas que se han convertido en objetos recurrentes para todas las literaturas, acaso sea aquella que identifica la vida humana con un viaje la que ha obtenido un éxito más perdurable y completo. Era previsible. Cuando Homero hizo recorrer a Ulises el mar Mediterráneo en su regreso a Itaca estaba ofreciendo una clave alegórica para toda la literatura posterior. Así lo entendió Virgilio y embarcó al piadoso Eneas en una aventura similar. Horacio dio a la navegación el valor de un símbolo moral. Tras ellos, los peregrinos de Chaucer, la jornada de Jorge Manrique, Dante atravesando la tenebrosa selva, Lázaro y los demás pícaros, los viajeros imaginarios del XVIII, Shanti Andía o el recorrido urbano de Leopold Bloom conforman una compleja red de transformaciones sobre la imagen primera.

Como referente alegórico del amor, el viaje aparece en la literatura occidental desde sus formas clásicas y vinculado a mitos como el de Orfeo y Eurídice o Hero y Leandro. El tópico se va construyendo paulatinamente como

un viaje lleno de peligros, que exige vencer diversas dificultades naturales: atravesar mares o ríos, cruzar desiertos o, más frecuentemente, subir altas y escarpadas cumbres. Cuando llega a la literatura cortesana del siglo XV, el módulo temático del viaje de amor está perfectamente definido y se convierte en un repetido recurso alegórico. Toda la literatura de corte, esto es, la poesía de los Cancioneros, los libros de caballería y la novela sentimental recogen una y otra vez este módulo temático, que, a través suyo, llega luego a la literatura del Siglo de Oro.

Los elementos que conforman el tópico no varían. El caballero o el enamorado se adentran en soledad y sin guía cierta en una aspereza oscura y tenebrosa que hace el recorrido temible y lleno de dificultades. Poco después se inicia la subida a una montaña, en cuya cima se ha de acometer alguna empresa amorosa: atacar el castillo del amor, sufrir prisión en él o hacer penitencia de amores. Este viajero se encuentra en el interior de una realidad que se rige por el carácter simbólico del marco y de la propia acción. Si el viaje es el camino que conduce a la consecución del amor, el paisaje tiene también un obvio valor alegórico. Así lo encontramos desvelado en el pasaje final del *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón:

...desperté como de un grave sueño a gran priesa diciendo: "Buelta, buelta, mi esquivo pensar, de la deçiente vía de perdición que el árbol pósito, consagrado a Hércules, le demostrava al seguir de los tres caminos en el jardín de la ventura; e prende la muy agrá senda donde era la verde oliva, consagrada a Minerva, que el entendimiento nos enseñava cuando partió airado de mí". En cuya busca, pasando los grandes Alpes de mis pensamientos, deçendiendo a los sombrosos valles de mis primeros motus, arribando a las faldas de mi esquiva contemplación al fallir de las pisadas, preguntava a los montañeros e burlavan de mí; a los fieros salvajes, y no respondían; a los

auseles que dulcemente cantavan, e luego entravan en silencio. (Rodríguez del Padrón, 119)¹

Rodríguez del Padrón no encuentra inconveniente en mezclar el viaje alegórico a través de "los grandes Alpes de mis pensamientos" con elementos aparentemente más reales como los montañeros o los pájaros. En la poesía de los Cancioneros el tópico se recoge sin alteraciones:

Yo soñava que me iba,
desesperado d'amor,
por una montaña esquiva
donde si no un ruiseñor
no hallé otra cosa biva;
y del dolor que levava
soñava que me finava...²

El poema "Recontando a su amiga un sueño que soñó" es obra de un poeta emblemático, Garcí Sánchez de Badajoz. En otros casos, el poeta se concentra en la cima de la montaña y en la descripción del paisaje alegórico, prescindiendo de la circunstancia del viaje. Así ocurre en la coplas "Castillo d'amor" de Jorge Manrique, donde se describe detalladamente el lugar que rodea al castillo y su construcción alegórica:

La fortaleza nombrada
esta'n los altos alcores
d'una cuesta
sobre una peña tajada,
maçiza toda d'amores,
muy bien puesta;

1. Rodríguez del Padrón, Juan (1987), *Siervo libre de amor*, en Hernández Alonso, César (ed.), *Novela sentimental española*, Barcelona, Plaza & Janés, 119.

2 Alonso, Álvaro ed. (1986), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 417.

y tiene dos baluartes
hazia el cabo c'ha sentido
 ell olvidar,
y cerca las otras partes,
un río mucho crescido,
 qu'es membrar.³

La herencia clásica del *locus amoenus* como paisaje adecuado y propicio para el amor siguió viva en la tradición medieval culta, aunque con un tono cada vez más amanerado. Según Emilio Orozco, el poeta cortesano del XV no elige como marco "las descripciones o referencias realistas a ese mundo de la naturaleza agreste, abierta y natural, sino, como en la pintura, el cuadro artificioso, rico y recargado del huerto, vergel y jardín" (Orozco, 41)⁴. De hecho, la misma alteración del tópico nos está indicando un carácter general del arte medieval: su incapacidad para la representación directa del acontecer espiritual. El escritor o el pintor de la Edad Media acude a la naturaleza no como marco de una acción, sino como parte de la acción misma y de su significado. Ése es el sentido de la alegoría; lo vemos en el vergel de los *Milagros de Nuestra Señora* o en las montañas que nuestros enamorados atraviesan. La aportación más propiamente medieval al arte es la alegoría. Respecto al paisaje del amor, la literatura medieval mantiene las formas clásicas, aunque las altera y aporta algunas características propias: la floresta, la montaña, el viaje peligroso o el encuentro con el salvaje. Es ése el paisaje propio para los enamorados de las novelas sentimentales, para las penitencias de

3. Manrique, Jorge (1988), *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda, Madrid, Cátedra, 94.

4. Orozco, Emilio (1974), *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Centro, 41.

amor, para los caballeros andantes o para los encuentros con serranas⁵. Es ése el paisaje que atraviesa Juan Ruiz en sus correrías montañosas y, más significativamente, es el paisaje por donde se adentra Amadís tras vencer en la aventura del Arco de los Leales Armadores, conquistar el señorío de la Ínsula Firme y recibir la carta de Oriana. Amadís cruza la áspera montaña hasta encontrarse con el ermitaño Andalod e iniciar su penitencia de amor en la Peña Pobre bajo el nombre de Beltenebrós. La imagen del caballero despechado de amor y cruzando las abruptas selvas alcanzó un considerable éxito para la literatura posterior y todavía Juan del Encina llegó a escribir un famoso romance al respecto:

Por unos puertos arriba
de montaña muy oscura
caminaba un caballero
lastimado de tristura.
El caballo deja muerto
y él a pie por su ventura,
andando de sierra en sierra,
de camino no se cura.
Métese de mata en mata
por la mayor espesura;
los ojos puestos en tierra,
sospirando sin mesura;
despedido de su amiga
por su más que desventura.
¿Quién te trajo, caballero,
por esta montaña oscura?⁶

5. La figura folclórica de la serrana es la forma hispánica de otra figura común al ámbito medieval europeo, la mujer salvaje. Coincidien ambas en el aspecto físico, el carácter y en las connotaciones eróticas. Sobre el simbolismo general del hombre salvaje, véase Bernheimer, Richard (1979), *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, New York, Octagon Books, 121-175; sobre la mujer salvaje en particular, vid. págs. 155-162.

6. *Cancionero de Juan del Encina*, facsímil, Madrid, Real Academia Española, 1928, fol. LXXXVIIr.

Menéndez Pidal señaló este romance como un antecedente directo del episodio de Sierra Morena en la primera parte del *Quijote*⁷. Pero antes de llegar a Cervantes, la alegoría del viaje de amor se recoge de manera insistente en otros escritores ajenos al ámbito de la literatura de corte. Probablemente sea en Garcilaso donde se repite de un modo más significativo. Hasta once veces aparece la fórmula en el breve corpus de su obra poética y siempre con los rasgos que hemos encontrado en los cancioneros o en la novela sentimental: la soledad del caminante, la aspereza del camino, la oscuridad o la falta de una guía cierta. Si nos atenemos a la cronología establecida para la producción garciliánsica, casi todos los poemas donde se acude a la alegoría pueden fecharse entre 1526, el año de la conversión al petrarquismo, y 1532, cuando Garcilaso se asienta definitivamente en Nápoles e inicia su período más clasicista. Para 1526, Garcilaso debía de tener veinticuatro años y una educación literaria perfectamente definida por el gusto de la literatura cortesana. Ésa es la base esencial de su primer mundo poético y sobre ella viene a asentarse el petrarquismo.

La imagen del viaje como símbolo del amor también aparece en Petrarca⁸, aunque para Garcilaso y los demás petrarquistas españoles tiene un referente directo en la

7. Cfr. "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", en *De Cervantes y Lope de Vega* (1964), Madrid, Espasa-Calpe, 33.

8. De modo significativo en el soneto XXV del *Cancionero*. "Et se tornando a l'amorosa vita, / per farvi al bel desio volger le spalle, / trovaste per la via fossati o poggi, / fu per mostrar quanto è spinoso calle, / et quanto alpestra et dura la salita, / onde al vero valor conven ch'uom poggi". (*Cancionero* [1984]; Traducción y notas de Jacobo Cortines. Texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid, Cátedra, I, 190). La atmósfera del poema petrarquista es radicalmente distinta a la de los cancioneros. Para el propio Garcilaso, no se trata de una metáfora, sino de un módulo literario perfectamente definido y aprendido en la tradición cancioneril.

literatura del XV, de donde la toman como un módulo temático perfectamente definido. De un modo u otro Garcilaso apunta la metáfora en los sonetos I, VI, XVII, XX, XXXII, XXXVI y XXXVII, en las canciones I, II y IV y en un fragmento de la *Égloga* II⁹. Sin embargo, el tema sufre en Garcilaso un proceso de transformación que responde, en último término, a la evolución general de su poesía. Como ha demostrado Rafael Lapesa, en los años que median entre 1526 y 1532 Garcilaso va destilando las formas hispánicas cancioneriles, las mezcla con las influencias de Ausías March y de la literatura italianizante y termina superándolas por medio de la imitación de los clásicos latinos. En el primer estadio de ese camino poético encontraríamos el soneto I "Cuando me paro a contemplar mi estado", el soneto VI "Por áspidos caminos he llegado", la canción IV o el soneto XXXVII "Mi lengua va por do el dolor la guía". La definición última del tópico en su forma más hermosa y depurada aparece en el soneto XXXII:

Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre con suspiros;
y más me duele nunca osar deciros
que he llegado por vos a tal estado,
que viéndome do estoy y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para huiros,
desmayo viendo atrás lo que he dejado;
si a subir pruebo a la difícil cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído.

9. El arranque de la canción I procede directamente de la imitación del soneto CXLV del *Cancionero* de Petrarca, que a su vez imita la oda 22 del libro I de odas de Horacio. Garcilaso vuelve a recoger la fórmula en los versos 175-180 de la elegía I, aunando los dos modelos.

Y sobre todo, fáltame la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la escura región de vuestro olvido.¹⁰

Tras una referencia inicial al código del amor cortés y al *secretum amoris* (el “nunca osar deciros”) y una breve imitación de Petrarca en el verso cuarto¹¹, Garcilaso recupera la alegoría del viaje de amor. Sin embargo, toda la tensión atormentada que emanaba del paisaje ha desaparecido y ha sido sustituida por una suavidad próxima a la del periodo más clásico. Los elementos alegóricos aparecen suavizados por la compañía de su referente real: “el camino estrecho de seguiros”, “la lumbre de la esperanza” o “la escura región de vuestro olvido”. Ese proceso de estilización sobre la fórmula medieval no disminuye la intensidad del poema; al contrario, lo que consigue Garcilaso es desautomatizar el modelo, liberarlo, cargarlo de una renovada fuerza expresiva. Hasta tal punto, que el segundo terceto representa una de las cumbres del arte garciliánsico. Incluso Fernando de Herrera, siempre frío y científico con la literatura propia y ajena, no puede menos que emocionarse como lector aficionado a la poesía: “Hermosísima alegoría por todo el terceto; y no sé si se hallará en la lengua latina otra más ilustre y bien tratada que ésta”¹². Es probable que este soneto, convencional por su temática en tanto que heredera de los cancioneros, sea uno de los hitos que marquen la evolución de Garcilaso hacia los modelos clásicos que dominan su período napolitano. La imitación de Virgilio y Horacio aportó una

visión radicalmente nueva del paisaje poético, que pudo atisbarse en la poesía del XV, pero que no alcanzó su forma definitiva en la literatura española hasta el Quinientos: la naturaleza como complemento activo del sentimiento humano o como entidad independiente con plena autonomía estética.

Todavía en la época más clasicista de Garcilaso puede encontrarse un significativo fragmento en el que aparece el eco de los paisajes alegóricos. Se trata de los versos 1113-1121 de la Égloga II, fechada entre la primavera de 1533 y los primeros meses de 1534:

Quedé yo entonces como quien camina
de noche por caminos enriscados,
sin ver dónde la senda o paso inclina,
mas venida la luz, y contemplados,
del peligro pasado nace un miedo,
que deja los cabellos erizados.
Así estaba mirando atento y quedo
aquej peligro que yo atrás dejaba,
que nunca sin temor pensallo puedo.¹³

La noche, los caminos enriscados, la senda peligrosa son los mismos que veíamos en la literatura de corte; incluso podría buscarse el rastro de Ausías March en el verso 1118: “que deja los cabellos erizados”. La diferencia clave está en el “como” que introduce la visión. El paisaje y el tópico del viaje del amor se convierten en un elemento de comparación, con lo que se reduce definitivamente su fuerza alegórica. De hecho, en la misma Égloga II, cuando Garcilaso vuelve a introducir un paisaje montañoso, éste va a tener un referente real: los montes Pirineos, que atravesó en compañía del duque de Alba en 1532. Por primera vez en la poesía garciliánsica, el paisaje se

10. Gallego Morell, Antonio ed. (1972), *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 123.

11. Soneto CXXXIV del *Cancionero*, v.14: “In questo stato son, donna, per voi” (*Cancionero*, ed. cit., pág. 490).

12. Gallego Morell, Antonio (ed.), *op.cit.*, 388.

13. Gallego Morell, Antonio (ed.), *op.cit.*, 208.

independiza de otros valores secundarios, actúa como sujeto y no como signo sustitutivo:

Los montes Pirineos, que se estima
de abajo que la cima está en el cielo,
y desde arriba el suelo en el infierno,
por medio del invierno atravesaba.
La nieve blanqueaba, y las corrientes
por debajo de puentes cristalinas
y por heladas minas van calladas.
El aire las cargadas ramas mueve,
que el peso de la nieve las desgaja.¹⁴

La disolución del tópico en Garcilaso es índice de su desgastamiento. El viaje y el camino peligroso se mantienen como metáforas del amor en la literatura barroca. Para comprobarlo, basta echar una ojeada a obras como *El peregrino en su patria* de Lope o a sonetos como el de Luis de Góngora "De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado":

Descaminando, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voz en vano dio, pasos sin tino.¹⁵

Quevedo mismo, y siguiendo de cerca el modelo garciliásano del soneto XXXII, volvió a utilizar la alegoría del viaje para referirse a los peligros del amor y, como Garcilaso, desde un punto de vista personal:

14. Gallego Morell, Antonio (ed.), *op.cit.*, 217.

15. *Sonetos completos* (1976); ed. de Biruté Cipliauskaité, Madrid, Castalia, 145. El soneto de Góngora tiene una posible relación, señalada por Biruté Cipliauskaité, con la canción IV de las *Rime* de Giovanni della Casa, que mantiene la alegoría del viaje de amor: "Errai gran tempo; e del cammino incerto, / misero peregrin...".

Por la cumbre de un monte levantado
mis temerosos pasos, triste, sigo;
por norte llevo sólo mi albedrío,
y por mantenimiento mi cuidado.
Llega la noche, y hállose engañado,
y sólo en la esperanza me confío;
llego al corriente mar de un hondo río:
ni hallo barca ni puente, ni hallo vado.
Por la ribera arriba el paso arrojo;
dame contento el agua con su ruido;
mas en verme perdido me congojo.
Hallos pisadas de otro que ha subido;
párome a verlas; pienso con enojo
si son de otro, como yo, perdido.¹⁶

Se trata de imágenes cada vez más alejadas de la formulación con que el tema aparecía en la literatura del XV. Sin embargo, la idea aún mantenía la fuerza expresiva suficiente como para que Cervantes la recogiera sin alteración en la primera parte del *Quijote*. La entrada de don Quijote en la Sierra Morena, lo abrupto del recorrido, las "soledades y asperezas", el encuentro con Cardenio, la penitencia del caballero en la cumbre y la misma carta de amores forman parte de la imaginería del peligroso viaje de amor tal como la hemos seguido desde las novelas sentimentales o los libros de caballerías. La imagen del caballero que se adentra en una montaña para penar de amores quedó fijada, como hemos visto, en el *Amadís de Gaula* y desde allí alcanza a la penitencia de don Quijote. Vamos, sin embargo, a centrar nuestra atención en otro texto coetáneo de Garci Rodríguez de Montalvo y que, según creo, también mantiene notables coincidencias con el episodio cervantino. Se trata del comienzo de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro:

16. *Poesía original completa* (1981); ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Planeta, 382-383.

Después de hecha la guerra del año pasado, viiendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana, cuando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos vall hondos y escuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro por entre unos robledales do mi camino se hazía un caballero, assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje.

El salvaje aparece armado con un escudo y una hermosa imagen femenina y arrastra tras de sí a un caballero preso, que pide ayuda al caminante y autor. Éste se decide a ir con él:

Y como apresuré mi andar, sin mucha tardaça alcacé a él y al que la fuerza le hazía, y assí seguimos todos tres por unas partes no menos trabajosas de andar que solas de placer y de gente; y como el ruego del forçado fue causa que lo siguiese, para cometer al que lo levava faltávame aparejo y para rogalle merescimiento, de manera que me fallecía consejo; y después que rebolví el pensamiento en muchos acuerdos, tomé por el mejor ponerle en alguna plática, porque como él me respondiese, así yo determinase; y con este acuerdo supliquéle con la mayor cortesía que pude me quisiese dezir quién era. A lo cual assí me respondió: "Caminante, según mi natural condición, ninguna respuesta quisiera darte, porque mi oficio más es para secutar mal que para responder bien; pero como siempre me crié entre hombres de buena crinça, usaré contigo de la gentileza que aprendí y no de la breveza de mi natural. Tu sabrás, pues lo quieres saber, yo soy principal oficial de la Cása de Amor; llámanme por nombre Deseo (...). Cuando estas cosas el atormentador cavallero me iva diciendo, sobíamos una sierra de tanta altura, que a más andar mi fuerza desfallecía, y ya que con mmuchó trabajo llegamos a lo alto de ella, acabó su respuesta; y como vido que en más pláticas quería ponelle yo, que comenzava a dalle gracias por la

merced recibida, súbitamente desapareció de mi presencia; y como esto pasó a tiempo que la noche venía, ningún tino pude tomar para saber adonde guió; y como la escuridad y la poca sabiduría de la tierra me fuesen contrarias tomé por propio consejo no mudarme de aquel lugar.

Pasada la noche entre cavilaciones, el amanecer le trae la visión de la Casa de Amor:

Y cuando ya la lumbre del día descubrió los campos vi cerca de mí, en lo más alto de la sierra, una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo; era hecha por tal artificio que de la estrañeza de ella comencé a maravillarme; y puesto al pie, aunque el tiempo se me ofrecía más para temer que para notar, miré la novedad de su labor y de su edificio. (San Pedro, 206-209)¹⁷

Se sigue la descripción del castillo del amor y el parlamento en el que el prisionero Leriano confiesa al autor la causa de su prisión. Si trasladamos nuestra atención al *Quijote*, podremos comprobar que Cervantes traslada la acción de la *Cárcel de amor* a su novela, aunque descargándola de su sentido alegórico. Como apunta Pedro Salinas, "el Quijote es una novela de encuentros, casi siempre con caminantes desconocidos, o tipos extraviados". Pero el encuentro con Cardenio no resulta casual; por el contrario se nos antoja absolutamente imprescindible para el desarrollo de la obra. Sin la maleta de Cardenio y el posterior encuentro con él en persona, don Quijote no tendría motivo mental de imitación: no hubiese escrito su donosa carta a Dulcinea, ni hubiese grabado los versos en

17. San Pedro, Diego de (1987), *Cárcel del Amor*, en Hernández Alonso, César ed., *Novela sentimental española*, Barcelona, Plaza & Janés, 206-209.

las encinas, ni, en fin, hubiese decidido hacer penitencia en camisa y como un loco salvaje. Hay un elemento común a los dos protagonistas del episodio: el amor. Cardenio y don Quijote son enamorados. Y la Sierra Morena es una selva de amor. Dos rasgos diferencian, sin embargo, a Cardenio de don Quijote. Él llegó como enamorado a la sierra y su pena de amor es real. Don Quijote llega huyendo de la Santa Hermandad y son el paisaje y la maleta abandonada las causas iniciales que abren el proceso que culminará más tarde con la penitencia.

El viaje de don Quijote es una ascensión a la cumbre del amor, representada aquí, como en la *Cárcel de amor*, por Sierra Morena. Como los caminantes alegóricos, don Quijote y Sancho van perdidos y encuentran al personaje que va a hacer las veces de guía en su camino hacia la penitencia. No de guía material, sino espiritual. A lo largo de la narración en que se cuenta la locura de Cardenio hay una acción paralela en la psicología de don Quijote, centrada en una frase de Cardenio: "Saludónos cortésamente, y en pocas y muy buenas razones nos dijo que no nos maravillásemos de verle andar de aquella suerte, porque así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta" (I, XXIII). Cuando aparece Cardenio, don Quijote, con su idea en un primer estadio de formación, se ofrece a ser su compañero de penitencia: "Y cuando vuestras desventuras fueran de aquellas que tienen cerradas las puertas a todo género de consuelo, pensaba ayudarlos a llorar las y plañirlas como mejor pudiera; que todavía es consuelo en las desgracias hallar quien se duela dellas" (I, XXIV).

Cardenio, más allá de Amadís u Orlando, actúa como modelo de don Quijote. Pero la personalidad de Cardenio es literariamente compleja. Como bien intuye don Quijote a la vista de su equipaje y como luego mostrará con sus palabras, Cardenio es "un principal enamorado" al que los desafueros del amor le han conducido a tal estado anímico y físico. La inmediata relación que se establece en la

mente de don Quijote con Amadís y Orlando no es gratuita. Cardenio resulta ser, como Dorotea y Luscinda, un lector asiduo del *Amadís de Gaula*; por otro lado, su locura tiene todos los visos de ser un trasunto real de la locura de Orlando. Como en el poema de Ariosto, los pastores de los alrededores son las víctimas inocentes de sus accesos de histeria y el origen de su locura son los celos. Pero no es ésta la única coincidencia entre Orlando y Cardenio: su apariencia física es la misma. Y es así porque en ambos casos procede de una similar tradición iconográfica medieval. Se trata del salvaje. La primera descripción de Cardenio, entrevisto en la montaña, no deja lugar a dudas:

Yendo, pues, con este pensamiento, vio que por encima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía, iba saltando un hombre, de risco en risco y de mata en mata, con extraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer, de terciopelo leonado, más tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes. Traía la cabeza descubierta; y aunque pasó con la ligereza que se ha dicho, todas estas menudencias miró y notó el Caballero de la Triste Figura. (I, XXIII)

También Orlando y, aún antes, Lanzarote, tras ser descubiertos en su adulterio, enloquecieron, se retiraron a la selva y adoptaron la presencia de salvajes¹⁸. El amor problemático y esta figura simbólica aparecen continuamente unidos. El salvaje es un personaje alegórico íntimamente ligado a la cultura cortesana y particularmente al paisaje alegórico del amor. Su función es la de representar al

18. Vid. White, Terence H. (1990), *Camelot*, Madrid, Debate, 443-448.

Deseo. Así aparece en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y todavía en Calderón el disfraz de salvaje es símbolo del deseo e indica un estado de culpa y pecado próximo al mismo diablo¹⁹. Para Lanzarote, Orlando y Cardenio el deseo erótico es también causa de su transformación. No así para don Quijote, al que no le mueve sino su propia voluntad.

En ese sentido, Cardenio es un trasunto directo del personaje medieval del salvaje y, más que probablemente, su antecedente literario más próximo debemos buscarlo en la obra de Diego de San Pedro²⁰. Pero Cardenio como personaje es mucho más complejo; en realidad, su personalidad se compone de los atributos alegóricos del salvaje y de la actitud lacrimógena y autocompasiva de los protagonistas de la novela sentimental, en este caso de Leriano. Cervantes ha resuelto la simplicidad alegórica de la novela cortesana en complejidad psicológica; ha convertido la montaña alegórica en el espacio real de una Sierra Morena que, a pesar de ello, sigue manteniendo los atributos de una selva y un infierno de amor²¹. Cardenio, como

19. Cfr. Egido, Aurora (1983), "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 174-184.

20. Harold V. Livermore (1950) identifica a don Quijote con el salvaje. Creo que es Cardenio quien más fielmente se ajusta a las características del personaje medieval. Sobre el salvaje y su papel en la literatura y el arte, vid. Menéndez Pidal, 1957: 24-27; Deyermond, 1964; Dudley y Novak, 1972; Wells, 1975; Bernheimer, 1979.

21. Aprestándose a partir, Sancho inicia con su amo una disputa teológica: "...y escriba la carta y despácheme luego, porque tengo gran deseo de volver a sacar a vuestra merced de este purgatorio donde le dejo.

- ¿Purgatorio le llamas, Sancho? -dijo don Quijote. Mejor hicieras en llamarle infierno, y aún peor, si hay otra cosa que lo sea.

- Quien ha infierno -respondió Sancho- nulla est retencio (I, XXV). Arturo Marasso en su *Cervantes, la invención del Quijote*, apunta ya la idea de Sierra Morena como un "infierno de enamorados".

Leriano, está prisionero de su propio deseo ("le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta" [I, XXIII]) y encarcelado en el espacio de la Sierra Morena. Don Quijote, como el autor de la Cárcel de amor, se ofrece a acompañar al prisionero en su penitencia.

No es necesario llevar el paralelismo más lejos. Parece evidente que Cervantes conocía no ya el tópico del viaje peligroso de amor, sino su forma explícita en la tradición de la literatura cortesana y, específicamente, en la *Cárcel de amor*. Por otro lado, la referencia al Amadís no está reñida con la presencia de otros modelos literarios, sobre todo si tenemos en cuenta la filiación renacentista del ideario cervantino respecto a la imitación compuesta y el uso de diversos modelos. La clave, la genialidad de Cervantes, consiste en el modo en que transforma la alegoría y la alimenta de vida. Aun manteniendo todos y cada uno de sus elementos originales, nada queda en el episodio de la primera parte del Quijote que nos recuerde la frialdad hierática de las alegorías medievales. Bajo la realidad late el

símbolo, pero la fuerza del sentimiento humano lo complica, lo desarrolla y acaba por transformarlo absolutamente.