

Halcones remontadores y cadáveres que sangran: Dos tópicos entre Cetina y la poesía octosilábica

Álvaro Alonso
Universidad Complutense de Madrid

Unas luminosas páginas de A. Prieto presentaban a Gutierre de Cetina como un hábil artífice, capaz de configurar una lengua poética construida mediante la técnica de la imitación ecléctica y susceptible, a su vez, de ser imitada por los poetas posteriores (113-22). No es casual, por tanto, que la cuestión de los modelos y los tópicos que maneja el poeta haya atraído de manera muy especial la atención de la crítica, y que muchas páginas de la síntesis de B. López Bueno, así como toda la monografía de A. M. Withers, estén dedicadas a ese problema. Es mucho, por tanto, lo que sabemos de las deudas del sevillano con el *Canzoniere*, Ausias March o las grandes antologías petrarquistas de mediados del siglo XVI (Lara Garrido 130-33).

No obstante, la amplitud de lecturas del poeta, y su permeabilidad a todo tipo de influencias, hacen que queden todavía muchas cuestiones pendientes. En lo que sigue me propongo analizar dos lugares comunes tal y como aparecen en otros tantos sonetos de Cetina. El primero, hasta donde sé, no ha sido estudiado todavía; el segundo, en cambio, es un tópico bien conocido, al que dedicó incluso un excelente estudio F. Marcos Marín. Pero quizá valga la pena volver una vez más sobre él para añadir algunas consideraciones.

Remontadores. El primer texto de Cetina del que quiero ocuparme es el que aparece con el número 152 en la edición de López Bueno:

Como garza real alta en el cielo,
entre halcones puesta y rodeada,
que siendo de los unos remontada,
de los otros seguirse deja a vuelo,
viendo su muerte acá bajo en el suelo,
por oculta virtud manifestada,
no tan presto será dél aquejada
que a voces mostrará su desconsuelo.
Las pasadas locuras, los ardores
que por otras sentí, fueron, señora,
para me levantar remontadores;
pero viéndoos a vos, mi matadora,
el alma dio señal en sus temores
de la muerte que paso cada hora. (Cetina 231)

Una fuerza misteriosa (la “oculta virtud” del verso 6) hace que la garza sepa diferenciar entre los halcones destinados simplemente a acosarla y el que finalmente ha de darle muerte; de manera que no se alarma demasiado por la presencia de los primeros, pero comienza a chillar apenas ve que el segundo emprende el vuelo. Toda la imagen se construye sobre esa antítesis entre el halcón matador y los remontadores. Aunque la palabra misma, *remontador*, no figura en los principales diccionarios históricos, es habitual que unos halcones acosen a la presa y otro se encargue de matarla. Así, don Juan Manuel explica que las garzas que viven cerca del mar sólo

se pueden cazar empujándolas tierra adentro. Para ese propósito el cazador se sirve de uno de sus halcones, pero retiene hasta el último momento al ave matadora:

Et desque [las garzas] son algún poco altas, lánçales algún falcón que las faga montar [...]. Et desque toman dos bueltas o tres [es decir, “dan giros que las hacen tomar altura” (Fradejas Rueda)], et si el viento es rezio ya quanto, échalas tanto fuera de la mar que non pueden tornar a ella. Et desque fueren tan altas quanto entendiere el falconero que trae el falcón que la podrá matar segund el su buelo et su ligereza, lánçalo estonçe. (Fradejas Rueda 194-95)

Frente a la altanería, que exige que el halcón *altanero* esté muy alto antes de que se levanten las piezas, la cacería a *braço tornado* consiste en lanzar al ave de presa contra una víctima que ya está en vuelo (Fradejas Rueda 60). Es esa segunda suerte cetrera la que describe Cetina, con resultados poéticos muy eficaces: la amenazadora inactividad del halcón, que espera en tierra el momento decisivo, es de un dramatismo muy diferente al de la poesía popular, que suele presentar sólo la escena en el aire.

La situación de la garza se compara con la del propio poeta, cuyo terror le hizo comprender, a simple golpe de vista y aun antes de tratarla, cuál era la dama que había de matarlo de amor. Lo que se destaca, por tanto, es ese miedo adivinatorio que permite al galán distinguir entre los amores más superficiales y el definitivo, igual que la garza diferencia al halcón que ha de matarla de todos los demás.

La forma tan peculiar en que Cetina desarrolla el símil cetrero (Alonso 1971) pudiera, a simple vista, parecer original. Sin embargo, encuentro al menos otras dos formulaciones del motivo que centra el soneto.

La primera es una composición octosilábica, “La garça toma recelo”, que figura de dos formas en los cancioneros: como poema exento, y anónimo, en el *Cancionero de Rennert* (LB1) (Dutton y Krogstad I, 176b-77a); y como desfecha de una composición de Joam de Meneses, “Lhos que sienten vidas lhenas”, en el *Cancioneiro de Resende* (16CR). Puesto que las desfechas no siempre son de la misma mano que el poema que las precede, no es seguro que el texto que nos ocupa deba atribuirse también al poeta portugués. En todo caso, vale la pena detenerse en los versos de “Lhos que sienten vidas lhenas” (Dutton y Krogstad VI, 351b-52a). En ellos, el poeta se defiende de la acusación de haber cambiado de amores: un tema que debió de tener cierta popularidad a finales del siglo XV y comienzos del XVI, a juzgar por ese y otros testimonios. Así, Frances Carroz se defiende de un reproche parecido en el *Cancionero general* (Dutton y Krogstad V, 461b-63a); y Boscán dirige unos versos “al Almirante, respondiendo a unas coplas que le embió diziéndole que era muy mudable, y que ya lo había visto enamorado en otra parte, y después avía començado otros amores” (Boscán 103-09). Los argumentos de la defensa son siempre los mismos: el nuevo amor es tan superior en intensidad y delicadeza a los anteriores que justifica la mudanza del poeta. Viene entonces, cerrando el texto de Meneses, la desfecha:

Fim & comparación

La garça toma recelo
del remontador templano,
mas ya libre de su vuelo,
conoce su fim nel cielo
nel que sueltan de la mano.

Assí yo en los amores
 passados bien conocía
 qu'eran mis remontadores,
 mas éstos son matadores
 de la vida & muerte mía.

El motivo es el mismo que el del poema de Cetina, e incluso algunos detalles menores coinciden en uno y otro texto: así, la idea de que la víctima reconoce a su matador cuando todavía está en el suelo o apenas sale del puño (“viendo su muerte acá bajo en el suelo”, Cetina / “nel que sueltan de la mano”, *Resende*). Desde luego, los dos autores coinciden en el término clave (“remontadores”), y en la disposición general del texto: primero aparece la escena de cetrería, y luego la comparación con los sentimientos del enamorado. Las dos composiciones terminan, además, de manera sintácticamente idéntica, con una oración adversativa (“pero viéndoos a vos, mi matadora”, Cetina / “mas éstos son matadores”, *Resende*). Las semejanzas son demasiado precisas para suponer que los dos autores reelaboran, independientemente, un mismo tópico. De manera que, o bien ambos se valen de una fuente común, o —como me inclino a pensar— Cetina conoció los versos del *Cancioneiro de Resende* (o la versión, casi idéntica, del *Cancionero de Rennert*).

Una nueva versión octosilábica de la imagen aparece en un poema casi contemporáneo al de Cetina. Se trata de una composición, “Todos cuantos dais clamores”, incluida en el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, aparecido en Barcelona en 1562 (Gallagher 164-65). El poeta intenta mostrar que su situación es más desesperada que la de cualquier animal, y recurre para ello a una serie de comparaciones, basadas en la tradición poética y en la de los bestiarios. Así, si la leona resucita con su rugido a sus hijos muertos, el poeta despierta a su corazón con gemidos más dolorosos; y si la tórtola llora a su marido perdido, el enamorado se queja por lo que ni siquiera ha podido conseguir. Cuando le toca el turno a la garza, los versos la describen de esta forma:

Tú, garça, que en mil halcones
 conociendo el matador
 huyes gritando,
 yo con mis tristes passiones
 a quien mata de amor
 voy buscando.

Además del motivo fundamental, reaparece aquí la referencia al grito de la garza, que está también en Cetina. Por lo demás, la brevedad del pasaje hace que se pierdan prácticamente todos los detalles: falta incluso el término “remontadores”, tan característico de las otras dos versiones. Pero la diferencia fundamental es la que se establece en el segundo término de la comparación. Para el anónimo autor de la *Flor*, la situación de la garza no evoca el contraste entre unos amores frívolos y otro mortal. Lo único que le interesa es que el pájaro huye de su matador, mientras que el enamorado lo busca. Es decir, podríamos esquematizar el símil, tal y como aparece en Cetina (y en *Resende*), de la siguiente manera:

- 1 a. La garza
- 2 a. reconoce de antemano a su matador

- 3 a. entre los remontadores, y
- 4 a. grita de pánico.

- 1 b. El enamorado
- 2 b. reconoce de antemano a su verdadero amor
- 3 b. entre otros más superficiales, y
- 4 b. se siente dominado por el terror.

En cambio, en la *Flor de enamorados*:

- 1 a. La garza
- 2 a. reconoce de antemano a su matador
- 3 a. entre otros mil, y
- 4 a. huye gritando.

- 1 b. El enamorado
- 4 b. busca a quien le mata.

Como se ve, el ajuste entre los dos términos es mucho más preciso en Cetina y *Resende*, lo que da a sus versos una coherencia y una rotundidad que la *Flor de enamorados* no tiene.

Desde el punto de vista de la cronología, es claro que la prioridad corresponde a “La garça toma recelo”, ya que ha de ser anterior a 1516, fecha en la que se recopila el *Cancioneiro de Resende* (el *Cancionero de Rennert* puede ser incluso un poco anterior). No obstante, no estoy seguro de que ese poema y esos años sean el punto de partida para la historia de la imagen, pues bien pudiera ser que existieran otros textos anteriores al del cancionero portugués. En cualquier caso, el motivo, como ya he apuntado, se relaciona con la poesía popular y con una de sus imágenes favoritas, la de la garza acosada por las aves de presa (Frenk 237, 238 variantes):

Mal ferida iva la garça
 enamorada;
 sola va y gritos dava.

Si tantos halcones
 la garça combaten,
 ¡por Dios que la maten!

No obstante, según señala López Bueno, el poema de Cetina (y, habría que añadir, también el de *Resende* y el de la *Flor de enamorados*) invierten el planteamiento tradicional. En la poesía popular, la garza se identifica con la mujer y el ave de presa con el hombre, mientras que en el soneto que nos ocupa la relación es exactamente la contraria. Sin embargo, esa inversión tiene claros precedentes en la lírica petrarquista, donde el yo masculino aparece con frecuencia como la víctima, y el Amor, o la amada, como el pájaro. Basta recordar unos versos de Serafino Aquilano que identifican al dios de amor con un halcón peregrino que tiene al propio poeta entre sus garras (Bauer-Formiconi 216), o la iconografía pictórica de Eros con uñas curvas y fuertes.

Queda, en fin, un par de poemas más, que, aunque guardan con Cetina una relación muy indirecta, sirven para contextualizar la imagen del sevillano. El *Cancionero musical de palacio* (MP4) incluye una composición musicada por Lucas y Gabriel, que probablemente habrá que

identificar con dos personajes vinculados a la corte de Fernando el Católico (Dutton y Krogstad VII, 483). El poema, que parece claramente relacionado con el género italiano de la *caccia*, describe una batida en la que a cada uno de los animales o los instrumentos de caza se le asigna un valor alegórico de tipo amoroso. Los gavilanes son los nobles pensamientos; los galgos son los afanes que corren tras los tormentos; los lazos y las redes son “las pasiones / do se ase el afición”. La última estrofa continúa con esas correspondencias:

Y si la garça se hallare,
 buele luego el çufrimiento,
 y si éste no alcançare,
 lançaréis el pensamiento;
 su gracia y merecimiento
 serán los remontadores.
 ¡Todos a caça de amores! (Dutton y Krogstad II, 589)

Los versos son poco claros, pero entiendo que la garza es aquí, convencionalmente, la amada, a la que habrán de dar alcance la paciencia y los altos pensamientos del poeta. Pero éstos no actuarán solos, pues les ayudarán, como remontadores, la gracia y merecimiento de la dama.

En un ámbito distinto, el de la poesía religiosa, fray Íñigo de Mendoza declara la incapacidad del hombre para alabar adecuadamente a Dios:

Ca nuestras bozes finitas
 tienen finito loar,
 tus grandezas infinitas
 no se nos dexan tomar,
 sino sólo remontar. (Mendoza 35)

La antítesis *tomar-remontar* recuerda, aunque en un contexto muy distinto, la oposición entre el halcón matador y los remontadores que configura el poema de Cetina.

“Si se pone a mirarlo el homicida”. De acuerdo con una vieja tradición épica y folklórica, las heridas de un hombre asesinado comienzan de nuevo a manar sangre si el criminal se acerca a su cadáver. En los *Nibelungos* y en el *Yvain* de Chrétien de Troyes, el asesino es descubierto, o está a punto de serlo, por la delatora proximidad del cuerpo de su víctima (Marcos Marín 1971). La poesía italiana explotó ingeniosamente esa idea, jugando con la metáfora de la muerte de amor: de la misma manera que el cadáver sangra si lo mira su asesino, el enamorado siente que sus heridas se abren en presencia de la dama que, metafóricamente, lo ha hecho morir de amor. Según han señalado Marcos Marín y J. Fucilla (Fucilla 29-41) es esa tradición italiana la que constituye el modelo del siguiente soneto de Cetina:

Cosa es cierta, señora, y muy sabida,
 aunque el secreto della está encubierto,
 que lanza de sí sangre un cuerpo muerto
 si se pone a mirarlo el homicida.
 Así yo, aunque vivo, estoy sin vida,
 siendo visto de vos, que me habéis muerto;

con mi sangre mostré lo que más cierto
mostráis vos con mostraros desabrida.

Pero si no fue así, fue que corriendo
la sangre al corazón para velle,
por saliros a ver erró el camino;
salvo si no fue el alma, que sintiendo
su agravio, así ante vos quiso ponelle
con señal tan costoso y tan divino. (Cetina 204)

Resulta difícil explicar los dos tercetos, pero parece que el enamorado llora sangre (“señal tan costoso y tan divino”) a la vista de la amada. La idea aparece más clara en otro soneto, obra de Diego Ramírez Pagán, cuya relación con Cetina ya señaló Fucilla:

Si alguno de herida muerto ha sido
y el matador después su cuerpo mira,
es experiencia cierta que respira
sangre por el lugar que fue herido.

Assí, señora, yo muerto y perdido
de vuestro desamor, sobervia y ira,
por los ojos se entró la aguda vira
y en ver al matador sangre a salido.

O fue que no hallando otros más claros
caminos para veros cual solía,
por allí el corazón vino a miraros.

Y tal ímpetu traxo y agonía
que por mejor salir a contemplaros,
a fuerça por los ojos se salía. (Ramírez Pagán 182-83)

La versión italiana más conocida del tópico es la de Serafino dall’Aquila (Cetina 204; Ramírez Pagán 182), pero en ella no hay mención alguna al llanto. Existe, en cambio, una variante en Bernardo Pulci donde las lágrimas sí juegan un papel importante:

Si come avien ch’a la mortal ferita,
poi ch’è dagli occhi e ‘l cor tolta la luce,
per lo nimico sguardo il sangue riede,
simil, veggendo l’anima smarrita,
lasso, colei ch’a morte la conduce
lacrime versa e tardi se n’avvede. (Lanza II, 360)

No sugiero que el texto de Pulci sea el que inspira a Cetina (y Ramírez Pagán), pero sí que los sonetos españoles se relacionan con una rama italiana del motivo distinta a la principal y más conocida, representada por el soneto del Aquilano. Se confirma así la intuición de Fucilla, que sugirió que Serafino podía no ser la única fuente de Cetina (Fucilla 51-67).

Pero además de esas dos versiones endecasilábicas, encuentro otra octosilábica en una glosa del romance de Durandarte recogida en los *Cancionerillos de Praga*. Como se sabe, muerto Durandarte, Montesinos arranca el corazón de su amigo con intención de llevárselo a Belerma.

Es ahí donde el autor de la glosa supone que el corazón comenzará a sangrar en presencia de la dama:

Porque en cualquier herida,
 ante el propio matador,
 aunque dexada la vida,
 es nueva sangre vertida
 en pruebas de su dolor.
 Verase por el indicio
 la gran culpa en quién estava,
 y del muerto en su servicio
 será hecho el sacrificio
 que ella tanto desseava. (Foulché-Delbosc 409b)

Según explica el propio poema, Durandarte ha muerto a manos de los franceses, pero esa muerte carece de importancia, porque la homicida real es Belerma, a la que delatarán las heridas abiertas del corazón. El poema mantiene muy clara la índole judicial del cadáver que sangra, su condición de prueba inculpatoria que, más allá de las apariencias, descubre al verdadero asesino.

Los dos textos anteriores (el de Ramírez Pagán y el de los *Cancionerillos*) son más o menos contemporáneos al de Cetina, pero es posible que el tópico estuviera ya en el *Cancionero general* de 1511, en el poeta Perálvarez de Ayllón:

El triste que recibió
 golpe que fuesse mortal,
 por bien que dél escapó,
 siempre le refresca el mal
 cuando vee quien le hirió.
 Pues vedes aquí, señora,
 mi dolor cómo me paga,
 que del mal que sufro agora
 veros y abrirse la llaga
 todo se haze en un ora. (Dutton y Krogstad V, 449b)

Podría pensarse que los cinco primeros versos hacen referencia a un hombre herido que siente renovarse su humillación o su odio (“siempre le refresca el mal”) cuando ve a su ofensor. Pero la expresión del verso 9, “abrirse la llaga”, describe una reacción física idéntica a la de la prueba de la sangre. Además, los versos 2 y 3 resultan forzosísimos en su rectificación. El poeta empieza hablando de un “golpe mortal”, pero a continuación añade que la víctima escapó con bien. ¿Cómo explicar esa inconsecuencia? Desde luego “mortal” podría entenderse en el sentido de “tan grave que parecía mortal”, pero la expresión no deja de suscitar cierta perplejidad. Sospecho que lo que Perálvarez de Ayllón tenía a la vista era una versión convencional del tópico que, sin embargo, modificó a su manera. De acuerdo con una larga tradición cancioneril, le pareció más natural que el enamorado (y, por consiguiente, su *alter ego*, el cadáver real) sufriera no cuando la amada volvía a mirarlo, sino cuando él veía a la amada. Pero para eso se necesitaba que la víctima estuviera viva, de manera que Perálvarez optó por una solución de compromiso:

mantuvo la herida mortal, que, sin duda, encontraba en su fuente, pero la reinterpretó para que encajara de forma más o menos coherente en su nueva lectura del tópico.

Si la interpretación que sugiero es correcta, tendríamos un claro precedente del poema de Cetina; aunque las diferencias entre Perálvarez y el poeta renacentista son tan profundas que no puede haber relación entre ellos. La versión cancioneril de la prueba de la sangre no influyó en el sevillano, cuyas fuentes son, sin duda, directamente italianas.

Conclusiones. De los dos sonetos de Cetina que he analizado en estas páginas, el primero puede relacionarse con composiciones del *Cancionero general*, de Boscán (en su vertiente octosilábica) y, desde luego, con la desfecha del poema de Joam de Meneses. Por otra parte, la representación de la amada como ave de presa parece vincularse a la iconografía del dios de amor en ciertas orientaciones del petrarquismo. En cuanto al poema de la prueba de la sangre, es indudable que tiene antecedentes en la poesía italiana del siglo XV y, quizá, también en la castellana de la misma época. Estas correspondencias de los dos sonetos con textos medievales tardíos no son casuales: como ya he intentado mostrar en otro lugar, hay en Cetina una claro gusto tardogótico. Pero esa tendencia no es sólo suya, como lo muestra la supervivencia de ambas imágenes en otros textos del siglo XVI. Que esos textos sean en su mayoría octosilábicos no debe sorprender, ya que es la poesía de métrica más tradicional la que más claramente se vincula, también en otros aspectos, con la Edad Media. No obstante, el hecho mismo de que Cetina haya elegido el soneto para desarrollar ambas imágenes muestra que la línea divisoria entre las dos grandes poéticas del siglo XVI es siempre permeable. Los dos poemas ilustran, en fin, la riqueza de los modelos del sevillano: el motivo de los remontadores es, de suyo, relativamente raro; el de la prueba de la sangre gozó de una mayor difusión, pero resulta revelador que Cetina no lo haya desarrollado en su versión más conocida.

Obras citadas

- Alonso, D. "La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)". *De los siglos oscuros al de Oro*. Segunda edición. Madrid: Gredos, 1971. 271-93.
- Bauer-Formiconi, B. *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila. Studien und Texte zur italienische Spiel- und Scherzdichtung des ausgehender 15. Jahrhunderts*. Munich: Wilhelm Fink, 1967.
- Boscán, J. Ed. Carlos Clavería. *Obras*. Barcelona: PPU, 1991.
- Cetina, G. de. Ed. B. López Bueno. *Sonetos y madrigales completos*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Dutton, B. y Krogstad, J., eds. *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. 7 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91.
- Foulché-Delbosc, R. "Les cancionerilles de Prague". *Revue Hispanique* 61 (1924): 302-586.
- Fradejas Rueda, J. M. *Don Juan Manuel y el "Libro de la caza"*. Tordesillas: Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal-Seminario de Filología Medieval, 2001.
- Frenk, M. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- Fucilla, J. G. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC, 1960.
- Gallagher, P. *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*. Londres: Tamesis Books, 1968.
- Lanza, A. *Lirici toscani del Quattrocento*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1973-75.
- Lara Garrido, J. *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea-CEES, 1997.
- López Bueno, B. *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978.
- Marcos Marín, F. "Algunas notas sobre la prueba de sangre". *Boletín de la Real Academia Española* 51 (1971): 513-22.
- Mendoza, Í. de. Ed. J. Rodríguez Puértolas. *Coplas de Vita Christi*. Madrid: Gredos, 1968.
- Prieto, A. *La poesía española del siglo XVI, I: Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Ramírez Pagán, D. Ed. D. López García y R. Siminiani Ruiz. *Sonetos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998.
- Withers, A. M. *The Sources of the Poetry of Gutierre de Cetina*. Filadelfia: Universidad de Pennsylvania, 1923.