

La poesía de Juan de Vadillo

M.^a José Osuna Cabezas

INTRODUCCIÓN

Juan de Vadillo es un poeta de la primera mitad del siglo XVI del que prácticamente no se sabe nada, salvo la amistad que le unió con Gutierre de Cetina y sus poesías, que fueron publicadas por Joaquín Hazañas y la Rúa en un apéndice a las *Obras* de Cetina. Uno de los hechos que atestigua la amistad de Vadillo con su contemporáneo es el soneto que dedica a Cetina tras su muerte y que creemos interesante reproducir:

Vandalio, si la palma de amadores
presumiste llevar, como has llevado,
amando más que cuantos han amado,
¿cómo podías morir sino de amores!
Tu dulce muerte lloran los pastores
que por el patrio Betis traen ganado;
yo me lamento y quejo mi hado,
pues no me han dado muerte mis dolores.
Sino me faltó amar como tú amastes,
ni sufrir los tormentos que sufriste,
ni de celos rabiar como rabiastes;
si en esto fui yo amante, cual lo fuiste,
¿por qué en la muerte, dí, te aventajastes?
¿faltóme a mí el sentir que tu sentiste?

Muy en cuenta se ha tenido por parte de algunos críticos el cuarto verso del primer cuarteto «¿cómo podías morir sino de amores!». Y así, al tratar el asunto de la muerte de Cetina, don Lucas de Torre y Franco-Romero se sorprende de que ningún contemporáneo hiciese referencia al desdichado percance que produjo la muerte a Vandalio. No hace referencia a ello Gonzalo Argote de Molina, quien en 1575 lo menciona como fallecido prematuramente, ni Fernando de Herrera, cuando lo alaba en sus «Anotaciones a las obras de Garcilaso» (1580); tampoco —aunque estuvo en México— Juan de la Cueva, que le cita con elogio en su *Viaje de Sannio* (1585). Sólo tenemos por tanto esa exclamación de Vadillo, que parece indicar que nuestro poeta suponía que la causa de la muerte de Cetina había sido un problema de «faldas», pues sería forzado decir

—aunque sea en verso, receptáculo apropiado para toda exageración— que murió de amores, si el sonetista aludía a los de Francisco de Peralta como causa ocasional de la muerte de su amigo¹.

Otro dato muy interesante que hay que tener en cuenta es la mención que se hace de Vadillo en el *Hércules animoso* de Mal Lara. En el episodio en el que Hércules contempla un altar en el que aparecía pintada toda la «capilla del Parnaso», el autor hace una *laudatio* de diversos poetas. Pues bien, en la parte final de ese Parnaso, dedicado a poetas sevillanos, aparece el nombre de nuestro poeta (vv. 225 y sigs.)² junto a los de Gutierre de Cetina («Vandalio»), a quien Erato (musa de la poesía lírica y amorosa) dio «nombre y genio», Baltasar de Alcázar y Gregorio Hernández de Velasco, como «intérprete» de la Eneida. Desgraciadamente no pueden leerse los elogios que dedica Mal Lara a Vadillo por encontrarse el manuscrito en muy mal estado, pero lo importante es que Mal Lara lo incluye en el selecto elenco de poetas sevillanos.

OBJETIVO

El objetivo de nuestro trabajo va a ser un primer acercamiento analítico a los aspectos más relevantes y fundamentales de su obra, nunca estudiada hasta ahora, con el único propósito de «ventilar» en un foro como éste el nombre de Juan de Vadillo, que quedó a la sombra de Cetina, y de abrir el camino para futuras investigaciones que pretendemos llevar a cabo.

METODOLOGÍA

Vamos a basarnos en el corpus de la obra de Vadillo publicada por Joaquín Hazañas y la Rúa en un apéndice a las *Obras* de Cetina.

- 1 Para más datos sobre la muerte de Cetina véase López Bueno, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, p. 66 y ss.
- 2 Escobar Borrego, Francisco Javier, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos*, XVI (2000), pp. 133-155, p. 143.

CONTENIDO

La obra de Vadillo, según el corpus en el que vamos a basarnos, está compuesta por treinta sonetos, un madrigal y una canción.

Vamos a ocuparnos, en primer lugar, de los sonetos.

De los treinta sonetos sólo doce llevan título: «De la historia de Narciso» (I), «Contra Cupido» (II), «A los dos tiranos Amor y Muerte» (XI), «Al Amor» (XVIII), «Contra Cupido» (XIX), «A una dama que se estaba peinando á una ventana» (XXI), «A una dama rigurosa» (XXII), «A un retrato» (XXIII), «A Nuestra Señora» (XXVI), «A la muerte de Cetina» (XXVIII), «Pintura de una dama» (XXIX) y «A Venus» (XXX). Sólo con estos títulos ya parece vislumbrarse la temática que domina en los sonetos de este poeta que ha sido calificado de «petrarquista». No en vano ha sido incluido por Fucilla dentro de la segunda generación petrarquista, junto a Cetina, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor y muchos más. Sobre la relación que guarda Vadillo con el petrarquismo iremos haciendo alusión a lo largo de este estudio.

A excepción del soneto dedicado a la muerte de Cetina, el tema que domina es, pues, el amoroso, que por otra parte es el eje fundamental de la lírica renacentista; temática amorosa que está llena de tópicos provenientes del amor cortés, el petrarquismo y el amor platónico, y es que, como señala Otis Green:

«Parece natural que los escritores de la generación que siguió inmediatamente a la de Boscán y Garcilaso continuasen pensando sobre el amor en los mismos términos que habían recibido por herencia, considerándolo como un ansia de belleza y sufrimiento. Y así ocurrió en efecto»³.

Son varias las composiciones de las que puede extraerse la concepción del amor que tiene Vadillo. Para él, el amor es una continua lucha (soneto XVII), de la que nunca se sale victorioso. Se hace eco así de la metáfora de la *militia amoris*, el tópico del amor como guerra que usaron y del que abusaron los trovadores con su amor cortés.

Nadie puede escapar al Amor, que llega a todas partes:

No hay torre tan alta ni guardada
que á Amor no le sea fácil la subida,

3 *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969, I, p. 195.

ni senda en que Amor no halle salida
 por áspera que sea y muy cerrada.
 (vv. 1-4, soneto XVIII)

Recordemos cómo el amor, concebido como una fuerza contra la que no se puede luchar, está ya en Petrarca: en su *Triunfo de amor*, el protagonista (el yo) asiste a un desfile de las víctimas de amor que abarca desde personajes bíblicos, de la antigüedad, de la literatura hasta los propios contemporáneos del poeta y él mismo.

El amor se considera, por tanto, como algo de lo que no se puede escapar, un amor que causa sufrimiento. Por eso Vadillo no duda en dedicar varias composiciones a criticar, insultar e incluso amenazar al causante de sus males: Cupido.

Amor, yo os juro á Dios que si os cogiese
 en parte donde nadie me estorbase,
 que yo hiciera que se os acordase
 de mí cuanto la vida en vos viviese.

Yo os prometo, rapaz, que no me viese
 vengado, si la flecha no os quebrase,
 y sin que por la greña os apañase
 y á azotes con la mano os deshiciese.

(vv. 1-8, soneto II)

E incluso advierte a su madre Venus (soneto XXX) del peligro que corre su hijo si alguna vez se encuentra con él.

Asimismo, Cupido es calificado en varias ocasiones de «rapaz» (soneto II), «ciego» (soneto XVII, XIX, XXX), «atrevido» (soneto XIX), «descomedido» (soneto XIX) e incluso «hi de puta» (soneto XIX). Además, Cupido se burla de sus víctimas (soneto XVII). Las críticas hacia Cupido se generalizarán según vamos avanzando en el tiempo, hasta constituir verdaderas burlas. De hecho, es curioso observar cómo los poetas barrocos harán de Cupido la diana de sus burlas. Se nos viene a la mente el soneto de Góngora (aquel que lleva por estribillo «Déjame en paz, amor tirano, / déjame en paz») en el que califica a Cupido casi con los mismos términos que lo hiciera Vadillo: «rapaz», «ciego», etc.

Pero el amor no sólo es causante de dolor:

Osado hace Amor lo que es medroso;
 lo suplico discreto y cortesano,
 y Amor hace lo feo ser hermoso;

(vv. 9-11, soneto XVIII)

Dentro de la veta del amor cortés, muchos poetas consideran la muerte como el único remedio de sus males, y eso hace que se espere con impaciencia. Esto aparece claramente reflejado, por ejemplo, en el soneto CXVII de Cetina. Sin embargo, para Vadillo ni siquiera la muerte libra de ese dolor, ya que el Amor es incluso capaz de vencerla, como pone de manifiesto en el soneto XI «A los dos tiranos Amor y Muerte»:

La Muerte puso mano á su guadaña
y va contra el Amor muy poderosa,
el cuál su arco fuerte coge y calla.

Y poco le valió su fuerza y maña:
que la hirió de muerte el niño hermoso;
que no le valió arnés, ni fuerte malla.

(vv. 9-14, soneto XI)

Un aspecto interesante a destacar dentro de la concepción del amor que tiene nuestro poeta es el siguiente: como sabemos, el amor platónico no permitía el amor carnal entre los enamorados. Lo importante era el amor espiritualizado, y a lo más a lo que se podía llegar era al beso en la boca por entenderse que a través del aliento podían unirse las dos almas. Sin embargo, para Vadillo el Amor verdadero es aquel que se posee; lo demás es sólo deseo:

Es el amor gozar lo que ha costado
muy caro de alcanzar y pretendello,
y el verdadero amor es poseello
y conservarse en tal felice estado.

Amor se llamará al poseella,
y al desear deseo, pues no tengo
amor á aquella cosa que deseo.

(vv. 1-4 y 12-14, soneto XII)

Pero, si bien con este soneto Vadillo parece rechazar las teorías neoplatónicas, con otro se hace eco de ella: en el soneto IV se desarrolla el vuelo del alma platónico a través de la contemplación de la amada. La belleza de la dama se considera, por tanto, como vía para el proceso de espiritualización.

El sufrimiento de amor puede venir motivado por varias causas, pero una de las más frecuentes es la ausencia (motivo temático proveniente del concepto de amor lejano tan importante en la poesía provenzal), que no hace otra cosa que multiplicar los pesares.

Ausencia, que de Amor es enemiga,
 en esta ausencia hanse concertado;
 que, siendo diferentes, se han juntado
 y entrambos contra mí hicieron liga.

Ved cómo ha de faltar quien me persiga,
 si con lo que otros mil diz que han sanado,
 no sólo no me sana, mas doblado
 mi mal en esta ausencia me fatiga.

(vv. 1-8, soneto V)

El amor es como una enfermedad que no sana con la ausencia, sino que aumenta. El mismo tema domina los sonetos X, XIV y XV.

Otro mal viene a sumarse al triste estado del poeta: no poder desahogar sus quejas. Éste es otro tópico que tiene su origen en el neoplatonismo, que exige sufrir en silencio los desdenes y desdichas amorosas. Sin embargo, en las composiciones de nuestro poeta este silencio no está tan provocado por querer mantener en secreto los amores, sino por ser incapaz de manifestar los sentimientos a la persona amada. Así, en el soneto I, una ninfa se enamora de Narciso pero:

Y aunque deseaba hablalle, no podía,
 porque á la triste la habla le faltaba.
 (vv. 6-7, soneto I)

Y en el soneto XVI se repite el motivo:

Mil veces he tratado de hablaros
 y cuantas os he visto enmudezco.
 (vv. 1-2, soneto XVI)

Puesto que el amor es fuente constante de sufrimiento, éste será tan imprescindible como su causa. El poeta quiere evitar ese dolor, y por eso en ocasiones se arrepiente o se desengaña:

Pero en balde procuro estos reparos,
 que poco en mi osadía permanezco;
 y es tanto lo que en miembros enflaquezco,
 que vengo á arrepentirme de miraros.
 (vv. 5-8, soneto XVI)

Pero el Amor no se rinde y no deja al poeta desengañarse:

Juraría que estoy con vos hablando,
 y el rato que me dura esta materia

cuento por rato bienaventurado.

Mas si de esto me voy desengañando,
Amor entonces sus saetas tira
y acierta siempre do jamás ha errado.
(vv. 9-14, soneto XXIII)

El amante no puede huir de la amada, que es la única que puede ocupar su alma:

Dentro de mi alma tengo un aposento
que sólo para vos fue edificado;
nadie en él sino vos jamás ha entrado,
ni piense entrar con mi consentimiento.
(vv. 1-4, soneto IX)

Unido a la lealtad del amante nos encontramos el motivo de la «imagen impresa» de la dama en el alma del poeta:

Retrato que en mi alma ya yo os vía
harto más propio que la tabla veo,
pues quien en mí os pintó fue mi deseo,
pintor que en esto á Apéles excedía.
Contemplando os estoy la noche y día
y en esto solo tanto me recreo,
que esta contemplación es la que creo
que sustenta esta triste vida mía.
(vv. 1-8, soneto XXIII)

Numerosas son las composiciones que dedica Vadillo a la descripción de la dama (sonetos III, VI, VIII, X, XIII, XIV, XX, XXII, XXIV, XXVII y XIX), bien sea en relación a sus rasgos físicos bien en relación a su actitud hacia él; una dama a la que llama «Señora mía» (v. 13, soneto XVII); por tanto, nos hallamos ante un motivo fundamental del amor cortés, basado en la indiscutible superioridad que ocupa la dama en la rígida jerarquía del amor, y que habría que poner en relación con el mundo feudal de la Provenza.

El tema de la hermosura de la dama se repite en varias composiciones, utilizándose a veces el italianismo *beldad* (v. 3, soneto XIII; v. 1, soneto XX; v. 9, soneto XXII), tan próximo al toscano *beltà*.

En cuanto a la descripción física que se hace de ella, casi siempre suelen destacarse las mismas partes del cuerpo: cabellos, rostro, mano, y, sobre todo, los ojos, siguiendo casi fielmente el ideal de belleza femenina que se imponía en su época.

Así, los cabellos son «encrepado de fino oro» (no hace falta insistir en que el oro siempre se asemeja al color del cabello de la dama, desde que Petrarca convirtiese los cabellos de Laura en oro) y es tan blanca y rubia «que el sol hiciera feo en demasía». Así sus dientes son «perlas» y sus labios «rubís», y con su hermosura da «la luz al sol y al día nublado».

Vadillo utiliza en varias ocasiones la imagen de la «rosa», que en la lírica petrarquista será de máxima recurrencia y que puede designar a la mujer amada en su totalidad, a las mejillas, a los labios, etc. Una de las posibilidades que ofrece la rosa es su combinación con el blanco de la nieve:

La blanca y viva nieve matizada
del púrpureo color de fina rosa,
aquí se ha de templar para mi gloria.
(vv. 9-11, soneto III)

Esta asociación, tan utilizada en las rimas petrarquescas, vendría a representar imaginísticamente y designar por el mismo color, los labios y las mejillas. Sin embargo, Vadillo la utiliza más bien en el sentido en el que lo utilizara Fabio Galeota, es decir, reservando los dos colores (rosa y blanco) y las dos imágenes que los designan para describir icónicamente las mejillas de la amada.

La mano de la dama, asimismo, se caracterizará por su blancura:

Con una mano, en tanto extremo hermosa,
que á no ver que labrando se movía,
tan blanca era que más se parecía
de alabastro ó cristal que de otra cosa.
(vv. 5-8, soneto XXIV)

La imagen del alabastro aparece ya en la famosa descripción alegórica de Laura en la canción *Tacer non posso, et temo non adopre*, y será muy utilizada por los poetas renacentistas españoles que escriben a la manera italiana, poniéndola al servicio de la descripción suntuaria de la mujer. Así Montemayor lo utilizará para el pecho, Ramírez Pagán para la frente, Silvestre para la tez de la cara o la cara misma, Cueva para el cuerpo, Francisco de Aldana para el cuello de Venus, Fernando de Herrera para el rostro de su amada Luz, etc.

Extrema importancia tienen los ojos de la amada (sonetos III, X, XIII, XV y XXIX). Los ojos de la dama son «dos soles» ante los que el poeta se inclina y adora. En ocasiones los ojos representan a la dama en general, y contemplarlos es un consuelo para el amado:

Ellos [los ojos] sanaban cuanto adolecían,
consolaban mis cantos doloridos.

En su vista mi vida se esforzaba,
y allí mi corazón se sostenía,
y dejaba sus males olvidados.

Dellos salía lumbre que alumbraba
las oscuras tinieblas do me vía,
mas presto los veré de mí apartados.

(vv. 5-6 y 9-14, soneto X)

E incluso pueden llegar a simbolizar la belleza de la dama:

Hermosos ojos cuya luz tan clara
excede el resplandor de mediodía,
angélica beldad de quien podría
natura dibujar su rostro y cara.

(vv. 1-4, soneto XIII)

Y no sólo simbolizarla, sino eclipsarla:

Pero de vuestros ojos la luz pura
tanto viene á ofuscar mi entendimiento,
que, por más que al pensar estoy atento,
no puedo trasladar vuestra hermosura.

(vv. 5-8, soneto XV)

Y hasta los «Ojos claros, serenos...» de su amigo Cetina están presentes, en cierta medida:

y aquellos bellos ojos celestiales
al cielo con la luz clara y serena.

(vv. 3-4, soneto XXIX)

Pero la dama, además de tener unos ojos bellos y de ser hermosa, se caracteriza por su crueldad y desdén, como no podía ser de otra manera en este tipo de lírica. De hecho Petrarca llamó a Laura *dolce mia enemica*.

El amante le pide que deje ese comportamiento: «Saca de vuestro pecho la dureza» (v. 5, soneto XXII). Dureza, crueldad que, sin embargo, es síntoma de honestidad: la amada es cruel porque no accede a los deseos del amante (soneto VI).

Pero, curiosamente, la mujer no es la única que puede llegar a mantener esa actitud, sino que en el soneto XXV es una pastora la que se queja del desdén de su amado, que se muestra más duro que el mármol:

Porque ni en blanco mármol hay dureza,
ni falta al pedernal tanta blandura,
como el pastor traidor que así me tiene.
(vv. 9-11, soneto XXV)

En cuanto a la métrica de los sonetos, como en su disposición clásica o disposición-tipo, los cuartetos presentan rima abrazada (ABBA) y en los tercetos encontramos las siguientes combinaciones:

1) Con dos rimas:

CDC DCD (sonetos II, VI, VIII, IX, XVIII, XXVIII y XXX).

2) Con tres rimas:

CDE CDE (sonetos I, III, IV, V, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXVI y XXIX).

CDE CED (soneto VII).

CDE DCE (sonetos XIV y XXV).

3) Con cuatro rimas:

CDE FCE (soneto XXIV).

CDE FDE (soneto XVII).

Predominio, por tanto, del tipo CDE CDE y CDC DCD.

Aunque, como dijimos, la mayoría de las composiciones de Vadillo son sonetos también escribió un madrigal y una canción.

La temática del madrigal contrasta claramente con la aparecida en los sonetos, ya que nos presenta a una dama menos dura y cruel, que hace que el poeta abandone «los suspiros y el lamento», y que se trueque en placer su descontento. Pero, a pesar de ello, el poeta se mantiene receloso:

Mas, aunque se me muestre condolida,
no estoy seguro de lo que poseo,
que más crece el deseo
cuanto más la esperanza me asegura.
(vv. 13-16)

No deja de ser curioso que, mientras que en los sonetos en ningún momento ha aludido a ningún nombre de mujer concreto, aquí la dama se llame Dórida, que precisamente es el nombre poético de la dama a quien amó nueve o diez años Cetina; una dama que parece ser que siempre se mostró indiferente y desdenosa, y que ahora, sin embargo, Vadillo califica de «menos dura» y «más apacible».

Por su parte, la forma estrófica del madrigal tiene su origen en Italia, al igual que el soneto, y Cetina debió de ser el primer autor que lo introdujera en España con una modalidad libre, esto es, mezclando endecasílabos y heptasílabos tal como se había desarrollado en Italia a lo largo del siglo xv y principios del xvi.

El esquema del madrigal de Vadillo sería el siguiente: A11-B11-b7-A11-C11-d7-d7-E11-C11-d7-d7-E11-E11-F11-f7-A11.

En cuanto a la canción, en la primera estancia de ésta se nos presenta a una pastora «más blanca que el cristal y más hermosa / que el rubicundo albor de la mañana». La comparación de la mujer con el cristal es recurrente en Petrarca y en los petrarquistas; notemos, sin embargo, que la comparación que hace Vadillo de la blancura de su amada con el cristal no está del todo lograda desde un punto de vista lógico, pues, en todo caso, la cualidad más importante del cristal, como material suntuario y en relación a la descripción física de la mujer, habría de consistir, preponderantemente, en su lisura y transparencia. Esta pastora estaba enamorada de un pastor, que «más que á sí misma quería».

En la segunda estancia nos encontramos con la causa del sufrimiento del amor: la ausencia del pastor, que provoca una dolencia tal en la pastora, que hace que lllore y se lamente, mientras el autor lo presencia sin ser visto ni sentido.

En las siguientes estancias (3-8), la pastora se dirige al Amor y a distintos elementos de la naturaleza: sol, ovejas, cielo y viento. Al Amor le pide que deje de demostrar su fortaleza y permita que se una a su enamorado, que ya es parte de ella «en dos cuerpos un alma» y «dos almas en un cuerpo» (unión espiritualizada que sigue las teorías neoplatónicas); al sol, que la ve cada día con su ganado, le pide que, si desde esa posición privilegiada que tiene ve a su pastor, lo salude y le diga «que yo sin él ni vivo ni quería»; a las ovejas las deja en libertad: «Adios, adios, quedad desamparadas / que así me quedo yo con esta ausencia». Recordemos que el amor sólo debía ser cultivado por las clases altas, ya que hace que se descuide el trabajo, y, si los labradores, pastores, etc. no trabajan, la sociedad se viene abajo. También interroga la pastora al cielo, que debe de haber visto a su amado o quizá lo tenga escondido en sus tinieblas. Tal vez la solución sea la muerte porque así su alma, al separarse del cuerpo, podrá ir más deprisa y encontrarlo antes; y por último al viento, al que implora para que, por lo menos, lleve las quejas a su amor.

El poeta no puede soportar el dolor que está viendo sentir (última estancia) a la pastora, y piensa en su amada-pastora, que también estará lamentándose por su ausencia y decide salir corriendo en su búsqueda, a «ver mi bien y mal tan deseado».

Como un Nemoroso o un Salicio, esta pastora proclama su dolor amoroso, provocado, en este caso, por la ausencia de su amado.

Aunque la canción tiene orígenes muy lejanos, sería Petrarca el que le dio un desarrollo característico, de tal modo que a partir de él es conocida como canción petrarquista. La canción de nuestro poeta está compuesta por nueve estancias de doce versos cada una (en total ciento ocho versos). Todas las estancias presentan el mismo esquema: 11A-11B-11A-11B-7b-7c-7c-11D-11D-11E-11D-11E.

Predominio, por tanto, de los versos endecasílabos sobre los heptasílabos para dar un tono de gravedad a la composición.

CONCLUSIÓN

Con este acercamiento a la poesía de Vadillo hemos intentado sólo abrir el camino para posteriores estudios sobre la obra de este poeta que, como tantos otros del Siglo de Oro, fueron condenados a permanecer en el olvido, por quedar a la sombra del árbol que eclipsó el mundo literario del momento, Garcilaso, así como a la de su amigo Cetina.

BIBLIOGRAFÍA⁴

- Cetina, Gutierre de, *Obras de Gutierre de Cetina*, introducción y notas de Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1895.
- Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- López Bueno, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.
- Manero Sorolla, M.^a Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

4 No hacemos mención en esta bibliografía a distintos libros de la época y de diversos aspectos de la creación poética renacentista, que tienen que estar siempre presentes a la hora de acercarnos a cualquier poeta renacentista.