



Parnaseo

# Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías

Estela Pérez Bosch



PUV



LOS VALENCIANOS DEL  
*CANCIONERO GENERAL*:  
ESTUDIO DE SUS POESÍAS

Estela Pérez Bosch

# COLECCIÓN PARNASEO

10

*Colección dirigida por*

José Luis Canet

*Coordinación*

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

LOS VALENCIANOS DEL  
*CANCIONERO GENERAL*:  
ESTUDIO DE SUS POESÍAS

Estela Pérez Bosch

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2009

©

De esta edición:

Publicacions de la Universitat de València  
y Estela Pérez Bosch

Febrero de 2009  
I.S.B.N: 978-84-370-7468-9  
Depósito Legal: SE-2809-2009

Diseño de la cubierta:  
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Maquetación:  
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València  
<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

Impreso por Publidisa

Parnaseo  
<http://parnaseo.uv.es>

Esta edición se incluye dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia FFI2008-00730/FILO

Pérez Bosch, Estela  
Los valencianos del “Cancionero general” : estudio de sus poesías / Estela Pérez Bosch

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2008  
416 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo ; 10)  
Índice - Bibliografía  
ISBN: 978-84-370-7468-9

1. Poesía castellana - Hasta 1500 - Historia y crítica  
Poetas valencianos - Hasta 1500  
821.134.2-14.09”14/15”

NOTA: Publicación basada en la tesis doctoral de la autora – Bibliografía – Índices

# ÍNDICE

0. PRESENTACIÓN	13
<b>Primera parte: contextualización</b>	
1. EL MARCO HISTÓRICO	17
1.1. La Corona de Aragón en la crisis del siglo xv: Barcelona y Valencia	17
1.2. La prosperidad valenciana: ciudad medieval, ciudad renacentista	19
1.3. La crisis. Valencia y la Monarquía hispánica	25
1.4. El declive valenciano. Causas y consecuencias	28
2. EL MARCO CULTURAL	37
2.1. Caballería y cortesía. La poesía como estímulo ético y como juego social	37
2.2. La etapa neoprovenzal: Tolosa y Barcelona	42
2.3. La poesía en Valencia: de la herencia provenzal a la <i>Academia de los Nocturnos</i>	45
2.3.1. Los <i>parlaments</i> o <i>col·lacions</i> en la Valencia del siglo xv	48
2.3.2. Otros círculos de producción cultural a partir de 1480: la castellanización poética	54
2.3.3. Los círculos poéticos valencianos entre fines del siglo xv y principios del xvi: entre el certamen y la Academia	57
3. EL MARCO LITERARIO	63
3.1. Poesía, poetas y cancioneros	63
3.2. Evolución y tradiciones en la lírica cortés	68
4. EL MARCO TEXTUAL: EL <i>CANCIONERO GENERAL</i>	75
4.1. El prólogo	75
4.2. Problema y tratamiento de las fuentes: textos «únicos» y textos «omitidos»	80
4.3. Los autores: número, sociología y denominación	86
4.4. Estructura: materias, géneros, autores	89
4.5. Fortuna editorial: ediciones y derivaciones	93
<b>Segunda parte: estudio literario</b>	
5. LA POESÍA DE AUTOR VALENCIANO DEL <i>CANCIONERO GENERAL</i>	103
5.0. Cuestiones previas	103
5.0.1. Delimitación del corpus	103
5.0.2. Criterios para el análisis	103

5.1. Temas y tópicos	104
5.1.1. Poesía feudal y cortés	106
5.1.1.1. El amor como servicio	107
5.1.1.2. El galardón cortesano	108
5.1.1.3. Valores corteses, valores caballerescos	110
5.1.1.4. El servicio hasta la muerte. La muerte como servicio	112
5.1.1.5. El pacto desigual	114
5.1.1.6. Amor y derecho: la «metáfora legal»	118
5.1.1.7. El amor y la guerra: la «militia amoris»	119
5.1.1.8. La «cárcel de amor»	125
5.1.2. Entre lo humano y lo divino: el lenguaje religioso del amor	128
5.1.2.1. Acomodación conceptual	131
5.1.2.2. Acomodación formal	134
5.1.2.3. Usos y funciones de la «religio amoris»	136
5.1.2.4. El amor cortés, una visión herética del amor humano	140
5.1.2.5. Más allá del cristianismo: el Dios de Amor	142
5.1.3. El amor al amor imposible	143
5.1.3.1. La superioridad femenina: el culto a la mujer	144
5.1.3.2. El amor virtud. El poder ennoblecedor del amor	153
5.1.3.3. El sueño medieval del amor	156
5.1.3.4. La «gloria de amor»	159
5.1.3.5. Del amor y el desamor: la <i>aegritudo amoris</i>	163
5.1.3.6. La autofinalidad del amor	165
5.1.4. <i>Anima verius est ubi amat, ubi quam animat</i>	170
5.1.5. <i>Amor y muerte</i>	176
5.1.5.1. Amor, dolor y muerte	177
5.1.5.2. La muerte, un mal menor	178
5.1.5.3. La muerte como fin del dolor	179
5.1.5.4. La muerte no me quiere. Muerte no quiero	180
5.1.5.5. La muerte imposible. El amor más allá de la muerte	182
5.1.5.6. Expresar la muerte: imágenes cancioneriles	183
5.1.6. Ante el amor. La perspectiva médica del amor heroico	184
5.1.6.1. Proceso	186
5.1.6.2. Sintomatología	193
5.1.6.3. Pronóstico: locura y muerte	194
5.1.6.4. Tratamiento: los <i>remedia amoris</i>	196
5.1.7. Ausencia, presencia, recuerdo	199
5.1.8. Amor y fatalidad	202
5.1.9. Amor y voluntad	205
5.2. Amor... ¿cortés? Reflexiones sobre el idealismo cortesano	209
5.3. Otros temas	212
5.3.1. Algo más sobre el amor	213
5.3.1.1. Elogio cortesano y elogio de cortesía	213
5.3.1.2. Amor y matrimonio	214
5.3.1.3. Amores heterodoxos	216
5.3.2. Temas filosóficos, religiosos, morales	216

5.4. Los personajes. Hacia una tipología	220
5.4.1. Los personajes protagonistas	220
5.4.1.1. El galán	220
5.4.1.2. La dama	234
5.4.2. Los personajes secundarios	239
5.4.2.1. Personajes alegóricos y personificados	239
5.4.2.2. Personajes individuales y colectivos	245
5.5. Los géneros poéticos de la segunda mitad del siglo xv	246
5.5.1. Los géneros de forma fija	248
5.5.1.1. La canción y sus variantes	248
5.5.1.2. La glosa y sus variantes	256
5.5.1.3. El villancico cortés	267
5.5.1.4. La esparsa	272
5.5.1.5. Las invenciones y letras de justadores	275
5.5.1.6. El romance y sus variantes cortesanas	283
5.5.2. Los géneros de forma estrófica libre	289
5.5.2.1. Preguntas y respuestas	289
5.5.2.2. El legado del <i>dezir</i> alegórico	302
5.5.2.3. Poesía de circunstancias	310
5.6. El estilo y el lenguaje: la retórica cortés	317
5.6.1. El <i>ductus</i> complejo	319
5.6.2. <i>Perspicuitas</i> y <i>obscuritas</i>	321
5.6.3. <i>Brevitas</i>	328
5.6.4. <i>Disputatio</i> dialéctica	332
5.6.5. Cita y acomodación de textos	337
5.6.6. El marco del <i>antitheton</i>	339
5.6.7. <i>Annominatio</i>	343
6. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	347
7. ÍNDICE DE POETAS Y COMPOSICIONES	357
8. BIBLIOGRAFÍA	359



*A mis abuelos*



## 0. Presentación

El *Cancionero general*, publicado por Hernando del Castillo en 1511 en la ciudad de Valencia, es la mayor y más importante recopilación de poesía castellana de los siglos xv y xvi. Entre sus folios reúne más de mil poemas y a más de doscientos poetas, entre los que se encuentran algunos de los grandes autores de la segunda mitad del siglo xv. Los propósitos antológicos del compilador se plasmarían en el intento de ordenación y amalgama de materiales de muy distinta procedencia y diferente tradición. De entre todos estos materiales, llama la atención la presencia, en determinado momento cohesionada, de un grupo de poetas valencianos —no menos de veinte—, solo aparentemente de segundo orden, que están representados con más de un centenar y medio de composiciones.

La obra de esta pléyade de poetas cultos se enmarca dentro de un momento social y cultural de una enorme riqueza y complejidad. Sobre la base de una ciudad de Valencia próspera, cosmopolita y socialmente estable, el Reino de Valencia conoce un esplendor cultural inusitado, del que conservamos algunos testimonios contemporáneos, como este del genealogista Gonzalo Fernández de Oviedo:

No sé si tenéys memoria de algunos cavalleros de Valençia o si havéys estado en aquella çibdad, la qual es, a mi paresçer, una de las muy notables de toda España, y donde los que son cavalleros y gente noble son más acatados y reverençiadados que en parte del mundo, por quien son, y donde los plebeyos y gente popular e común más los estiman e temen y con más acatamiento y cortesía los tractan en todo tiempo; y ellos biven [como más] preheminentes e más ataviados y servidos que en pueblo ni çibdad que más la imita e más çerca está della, o que más paresçe, así en las fiestas e regozijos militares de los cavalleros mançebos, en justas y torneos e juegos de cañas como en atavíos de sus personas, como en las damas e señor[a]s que allí ay generosas e de calidad, que son festejadas e servidas con todos los términos de onestidad que los cavalleros lo suelen hazer (Pérez de Tudela, ed. 2000: II, 123-124).

Tal grado de efervescencia, extendida a todos los ámbitos de la vida pública, explica la imagen de que proyecta sobre el resto de ciudades, que es la de una auténtica corte paralela:

de señores e cavalleros de título bien eredados, e de ricos çibdadanos, e todas las maneras de ofiçiales artesanos que en una insigne y ordenada república son neçesarios, e aun para poder proveer otras çibdades. E demás de ser la çibdad rica en sí por el tracto de la mar e de la tierra, es la gente del mundo bien ataviada, e los hombres prinçipales e cavalleros biven e se tractan en sus casas e fuera dellas con tan extraordinario exerçiçio de nobleza, que es otra segunda corte ver aquella república (Pérez de Tudela, ed. 2000: II, 355).

La ausencia de una corte en la Corona de Aragón, y, en concreto, en el ámbito del Reino de Valencia, habría de convertir las cortes locales, parcialmente castellanizadas, en centros productores de una cultura cortesana más o menos subsidiaria. Una de las más relevantes fue la de Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva (1480-1536), amante de las letras y presumible mecenas del *Cancionero general*.

Trabajamos con una nómina de autores integrada por: Mosén Aguilar, Jeroni d'Artés, Mosén Cabañillas, Lluís y Francés de Castellví, Juan y Alonso de Cardona, Francés Carroç Pardo de la Casta, Serafí Centelles (Conde de Oliva) y Leonor Centelles (Marquesa de Cotrón), los dos Lluís Crespí de Valldaura, padre e hijo, Bernat Fenollar, Francesc de Fenollet, Juan Fernández de Heredia, Jaume Gassull, Francés de Mompalau, los hermanos Luis y Enrique de Monteagudo, Vicent Ferrandis, Miquel Peris, Joan Verdansa, Jeroni Vich, y, por último, Narcís Vinyoles.

Como es lógico, la mayor parte de los poemas de autor valenciano recogidos en el *Cancionero* están redactados en castellano; solo la segunda edición de 1514 se hace eco de una quincena de composiciones escritas en su valenciana lengua materna.

Tradicionalmente, se ha venido sosteniendo la creencia de que el *Cancionero general* documenta un cambio de actitud lingüística en el paso del siglo xv al xvi. Sin embargo, resulta difícil mantener esta afirmación en la práctica. Algunos poetas, como Juan Fernández de Heredia y Francisco de Fenollete, escriben la mayor parte de sus poemas en castellano. Otros, como Fenollar o Gassull, tienen muy poca obra en castellano, y prefieren el catalán como lengua de su principal obra literaria. Desde esta perspectiva, y coincidiendo con los estudios de los últimos años, el empleo del castellano como lengua de la poesía parece más bien una «tendencia general» de los últimos años del *Cuatrocientos* valenciano que, por determinadas circunstancias históricas, se agudiza en el *Quinientos*.

Como trataremos de demostrar, la obra de Castillo documenta no tanto un giro en la actitud lingüística de los escritores valencianos, cuanto el descubrimiento, positivo y enriquecedor, de unos nuevos modelos de expresión, forjados al calor de un intenso y prolongado contacto con la cultura castellana, cuyo escenario es la corte central, las provincias de una Italia parcialmente castellanizada o la misma ciudad de Valencia, receptora de intelectuales, cortesanos y funcionarios castellanos o aragoneses. Nos encontramos, por tanto, ante un fenómeno de imitación, no de imposición ni postración. Resulta acomodaticio recurrir al tópico de la castellanización literaria como síntoma del declive cultural, sin tener en cuenta su impronta en otras áreas peninsulares como Galicia y Portugal.

La obra de Castillo refleja no tanto un giro en la actitud lingüística, cuanto el descubrimiento, positivo y enriquecedor, de unos nuevos modelos de expresión, forjados al calor de un intenso y prolongado contacto con la cultura castellana, gesto aperturista que, en este periodo clave de la historia cultural del Reino, no es sinónimo de decadencia. Nos encontramos ante un fenómeno de imitación; no de imposición ni postración. Los poetas valencianos gozan de una libertad de elección lingüística de la que no disfrutarán, casi un siglo después, los poetas de la valenciana *Academia de los Nocturnos*...

Todos tienen cabida en la antología de Castillo: poetas mayores (Comendador Escrivá, Juan Fernández de Heredia,) y menores (Artés, Peris), aristócratas (Fenollete, Carroç Pardo) y burgueses (Vinyoles, Verdansa). Las más diversas profesiones se encuentran representadas en el variado plantel de autores: juristas, notarios, clérigos, militares,

diplomáticos, catedráticos y hasta uno de los primeros rectores de la Universidad de Valencia, Lluís Crespí de Valldaura. Si examinamos biografías veremos que, en la mayoría de los casos, nos encontramos con personajes que desempeñan cargos importantes en la estructura militar y de gobierno, y que, como tales, jugaron un papel crucial en los acontecimientos políticos y sociales del Reino de Valencia, que vive momentos decisivos para su historia en el tránsito del siglo xv al siglo xvi.

La idea de una separación taxonómica entre cultura burguesa y cultura aristocrática ha sido superada mediante argumentos que demuestran que, dentro de una sociedad urbana y moderna como la valenciana, la cultura circulaba en todas direcciones. Una cultura colectiva que, en Valencia, adquiere sentido a través del intercambio y la colaboración, a través del juego y de la justa. Una cultura en virtud de la cual la poesía es, a la vez, una forma de arte, de entretenimiento y de propaganda.

En definitiva, los cambios sociales y culturales en el paso del siglo xv al xvi en Valencia no supusieron sino la antesala de todo un cambio de mentalidad social, religiosa y política, que acarrearía profundas modificaciones en la estructura ideológica de la Edad Media y tendría importantes consecuencias en el pensamiento y la cultura. La llegada de la imprenta y su arraigo en Valencia, la proliferación de traducciones del latín, la difusión del humanismo en España, el debate sobre las lenguas vulgares, los primeros síntomas de la castellanización literaria, etc., conforman el escenario cultural del cambio, un cambio en el los poetas valencianos del *Cancionero general* desempeñan una función importante como generación de engarce entre dos culturas literarias, la castellana y la catalana, y entre dos universos culturales, el de la Edad Media y el del Renacimiento.



## 1. Marco histórico

Pocas ciudades europeas alcanzaron la prosperidad económica, social y cultural que conoció Valencia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xv. Tanto es así, que los jurados valencianos intercederían ante el papa Alejandro vi solicitando la construcción de una universidad en la ciudad de Valencia, que juzgaban «una de les principals e populosa del món».

El siglo xv es, en efecto, «el siglo de oro» de las letras catalanas en general y de la literatura de autor valenciano en particular, con creadores de la talla de Ausiàs March, Joanot Martorell, sor Isabel de Villena o Joan Roís de Corella. Este esplendoroso panorama cultural no se puede disociar de una serie de hechos socio-económicos favorables que marcaron la centuria: la intensa actividad comercial y mercantil, el equilibrio entre las diversas fuerzas sociales y el carácter eminentemente urbano y cosmopolita de la ciudad abonaron un ambiente propicio para las letras, las innovaciones científico-técnicas y el intercambio cultural.

No se entiende la historia literaria si se desliga de la historia social. En este sentido, interesa describir el contexto histórico dentro del cual nuestros poetas bilingües desarrollaron su vida y su obra, concentradas en el periodo que va desde 1480 hasta 1550, desde el momento álgido del desarrollo autónomo del Reino de Valencia dentro de la Corona de Aragón hasta la posterior etapa de retroceso, que se inicia bajo el reinado de los Reyes Católicos y se confirma durante el estallido de las Germanías.

Un cúmulo de circunstancias impulsan al Reino de Valencia a reemplazar a Cataluña como cabeza económica de la confederación y a consolidar, a medida que avanza el siglo xv, profundos cambios en su constitución interna. En las primeras décadas del quinientos, la alianza con el poder central fortaleció las bases de la cultura señorial valenciana, fuertemente marcada por las conexiones con Italia. La dinámica expansiva de la ciudad se verá, con todo, lastrada por determinados factores de crisis que subyacen a la aparente prosperidad valenciana y terminan minando el buen funcionamiento de su estructura económica y social. Ciertos hechos acontecidos en la época de los Reyes Católicos obligan a revisar el tópico de la «Valencia dorada» y a enfrentarse a los claroscuros de un contexto marcado por una doble coyuntura de prosperidad y crisis.

### *1.1. La Corona de Aragón en la crisis del siglo xv: Barcelona y Valencia*

Transcurridas relativamente pocas décadas desde su formación como reino cristiano independiente, el reino de Valencia no solo supera la crisis bajomedieval que azota a los principales gobiernos europeos (Francia, Inglaterra, Castilla), sino que pronto destaca sobre la maltrecha Cataluña, confirmado su posición como nueva y vitalísima capital económica y cultural de la Corona.

A mediados del siglo xv, la historia de los reinos de la Corona de Aragón se bifurca en dos, escisión que sin duda decide el destino de cada uno de los reinos en los

siglos venideros. De un lado, Cataluña y Mallorca tratan sin éxito de sobreponerse a las consecuencias económicas y sociales de la crisis, cuyos principales síntomas son los diversos conflictos sociales, la inoperancia del imperio marítimo y comercial —en expansión desde Jaime II— y, en general, la incapacidad de la burguesía para superar los presupuestos del feudalismo y restar protagonismo a la aristocracia como clase que impone la dinámica rectora de la sociedad catalana. Del otro, el reino de Valencia ejerce una posición hegemónica por cuanto resiste ante la crisis agraria, se convierte en capital financiero de la monarquía hispánica y abona todos los caminos posibles hacia la paz social.

Todas las reformas implantadas en Cataluña poco después de la paz de Pedralbes en 1472 no tardaron en frustrarse, consiguiéndose únicamente periodos de recuperación provisional que no atajaron el problema de raíz. En efecto, la confluencia de factores de distinto peso y orden (decrecimiento demográfico,<sup>1</sup> bandolerismo, crisis de subsistencias, Inquisición, etc.), impide cambiar una situación desfavorable que, pese a los momentos de recesión, se prolongaría durante mucho tiempo y marcaría la historia del país.

En el reino de Valencia, la región más occidental de la confederación catalano-aragonesa, la situación es muy otra. La llamada crisis bajomedieval europea, que tan graves consecuencias tuvo en el Principado, llega a Valencia de forma atenuada. En un contexto general de depresión demográfica, económica e incluso política, la situación de Valencia merece mención aparte.<sup>2</sup> Paradójicamente, el declive del Principado viene a coincidir con la eclosión social y cultural del reino valenciano.<sup>3</sup>

Se ha dicho que la guerra del Principado benefició coyunturalmente a la economía valenciana al desplazarse el tráfico marítimo del puerto de Barcelona al de Valencia, convertida en el nuevo centro comercial de la cornisa mediterránea. No es cierto que, políticamente, el reino de Valencia relevase al de Cataluña como cabeza visible de la Corona. El verdadero empuje del reino seguía concentrado la ciudad, y lo cierto es que en la confrontación con la monarquía que habían mantenido a lo largo del proceso de gestación del estado moderno, los centros urbanos habían resultado debilitados (Furió *et al.* 1995: 97).

Los diversos autores que se han ocupado de la historia cuatrocentista del reino de Valencia (Vicens Vives 1956, Reglà 1984, Belenguer Cebrià 1976 y 2001, Furió *et al.*

1. Baste comparar los índices de crecimiento demográfico en Cataluña, Valencia y Mallorca durante el siglo xv. En los años que van de 1418 a 1469, la población valenciana pasa de 100.000 a 250.000 habitantes, mientras que en el Principado de Cataluña la tendencia es decreciente. Los 500.000 habitantes con que contaba Cataluña a comienzos del siglo xiv se han convertido en 400.000 sesenta años después. En la época de la unión de las coronas de Aragón y Castilla, el principado de Cataluña había alcanzado el punto más bajo de censo: 224.326 habitantes, con una densidad de 7 hab / km<sup>2</sup> en el año 1497. En cuanto a Mallorca, la principal característica es el equilibrio, ya que su evolución demográfica no contempla el crecimiento o decrecimiento brusco que sí se observa en las gráficas de Valencia y Cataluña. Véanse los datos que ofrece Philippe Berger (1978: 16), quien se basa, a su vez, en los trabajos de M. Sanchis Guarner y A. Rubio Vela.

2. La mayor abundancia de fuentes y testimonios refuerza nuestro conocimiento de Baja Edad Media, ciertamente rica en documentación en contraste con otros periodos históricos.

3. «Cataluña hundiéndose en una profunda decadencia con los diez años de revolución y de guerra civil, y, como es lógico, ello benefició a otros miembros de la Corona de Aragón, en particular a Valencia y Nápoles, óptimamente situados en los flancos marítimos de la misma, hacia los cuales se dirigieron hombres de empresa y capitales que huían de las perturbaciones del Principado. *Para Valencia, especialmente, el hundimiento de Cataluña preside su encumbramiento a la hegemonía dentro de la Corona de Aragón*» (Reglà 1984: 164).

1995) coinciden en afirmar que una de las claves del esplendor valenciano es la estabilidad social, que lo distingue de otros reinos colindantes. Si en la Cataluña del siglo xv se abrió una época conflictiva de enfrentamientos urbanos, en Valencia los grupos mercantiles y urbanos se beneficiaron de las debilidades de sus vecinos tanto como de una posición geográfica y económica más centrada en la coyuntura del Cuatrocientos (Belenguer Cebrià 2001: 104). La consolidada oligarquía mercantil, bien representada en el *Consell general*, del que formaban parte activa las capas altas y medias de la burguesía, no estaba por la labor de provocar enfrentamientos con la monarquía, sino más bien todo lo contrario; no en vano, Valencia apoyó a la monarquía durante la insurrección catalana.<sup>4</sup>

La estabilidad del campo fue otro de los pilares básicos de la hegemonía valenciana. Gracias al origen musulmán de su población campesina, Valencia consiguió eludir el problema agrario de Cataluña, donde los campesinos autóctonos atacan los malos usos señoriales de los propietarios. Paralelamente, la nobleza valenciana abraza una estructura señorial jurisdiccional y territorialmente equilibrada.

Los estudios históricos realizados son concluyentes y señalan que estos dos factores —rechazo al enfrentamiento armado y paz social en el campo— son los que llevan a Valencia a ocupar el lugar más destacado de la Corona, viviendo así su época dorada.

#### 1.2. *La prosperidad valenciana: ciudad medieval, ciudad renacentista*

Valencia vive un momento sin precedentes en la historia del reino: una Valencia burguesa, artesana y mercantil que ocupa un primerísimo puesto dentro de la Corona de Aragón y dentro del mundo hispánico. Entre los indicadores de prosperidad y plenitud se debe citar la situación general de precios y salarios (cuya estabilidad contrasta con la crisis general), la generosa concesión de préstamos otorgados a los Trastámaras y, muy especialmente, la apoteosis de su cultura visible en la literatura —poesía d'Ausiàs March—, las artes plásticas —muestras arquitectónicas del gótico como la *Llotja*, la *Generalitat*, las *Torres de Serrano* o el *Miquelet*—, y los fecundos contactos con el Renacimiento italiano, que acabarían por acentuar la entidad particularísima del País dentro del contexto más amplio de la Corona de Aragón (Belenguer Cebrià 1976: 14).

La autodeterminación de la ciudad, fundada en los diversos niveles institucionales, y la pujanza socio-económica valencianas pasan ambos por un diálogo entre las diversas fuerzas sociales que participan de los poderes urbanos.

El carácter itinerante de la corte real de Aragón, estado federal, obliga a la realeza a confiar el gobierno de cada reino a un delegado: el lugarteniente general —asociado, con el paso del tiempo, al cargo de virrey— será el principal representante del poder ejecutivo.<sup>5</sup> El virrey, dicho sea de paso, contribuyó al asentamiento de una cultura señorial valenciana, pues este cargo casi siempre lo ocupaba una persona de sangre real. Paralelamente al virrey, existían los *Consells de Govern*: la *Reial Audiència*, en Va-

4. Este apoyo valenciano fue en parte fruto de un dirigismo monárquico: desde 1418 y por pragmática de Alfonso el Magnánimo todos los cargos dirigentes de la capital (los *jurats* del *Consell General*) eran directamente elegidos por la realeza en virtud de la fórmula de la *ceda*. La *ceda* garantizaba el control del rey y de su hombre de confianza, el *racional valenciano*.

5. El siglo xv es la centuria decisiva en la historia de ambas instituciones, que muchas veces a lo largo de la historia, se confunden. Para más detalles sobre esta cuestión, véase Belenguer Cebrià (1976: 19-21).

lencia, actuaba como consejo de gobierno del virrey y velaba por el mantenimiento del *furs* y privilegios del País; el *Consell d'Aragó*, en la corte, era el principal instrumento del gobierno central, el vínculo entre la monarquía y el resto de reinos de la Corona de Aragón, mediante los respectivos virreyes. Subordinado a virrey, el *governador general* y sus delegados controlaban cada una de las cuatro demarcaciones comarcales en las que estaba dividido el Reino de Valencia.

De la administración del patrimonio real se encargaba un *Tribunal d'Hisenda* integrado por dos magistrados: el *maestre racional* (encargado de centralizar la hacienda real) y el *batle general* (cuya misión consistía en conservar y ejercer los derechos pertenecientes al patrimonio real). Este *Tribunal* jugará un papel crucial en la buena o mala administración de la riqueza del reino y las diversas transacciones económicas en las que éste se ve envuelto a lo largo del siglo xv.

La aristocracia feudal, los grupos eclesiásticos y las órdenes militares escapaban a la administración real, que controla al resto de grupos sociales a través del sistema descrito.

Los tres brazos o estamentos —eclesiástico, nobiliario y real— se reúnen en *Cortes* cuando se necesita tratar algún asunto político o administrativo de régimen interno o externo; de este concilio periódico —teóricamente, las Cortes deben convocarse una vez cada tres años, pero en la práctica solo se convocaban cuando era necesario—, emanan los *Fueros*, colección sucesiva de leyes dictadas en las Cortes y, por lo tanto, auténtico código jurídico del reino. Este sistema pronto se revela ineficaz: la disolución de la Cortes una vez el problema había sido resuelto supone la descoordinación de los tres estamentos. A fin de solucionar este problema se crea la *Diputació General del Regne de València*, que nace con la finalidad económica de ejercer control sobre los acuerdos votados en Cortes, pero que pronto adquiere una importante función como oposición política al creciente poder real. De inferior categoría legislativa son los parlamentos, sustitutos eventuales de las Cortes.<sup>6</sup>

En el ámbito local —el último nivel institucional y el más directamente implicado en los problemas y la realidad urbana— se imponía un modelo de gobierno urbano complejo y participativo inspirado en los *Furs*, confiado a los *prohoms* de la ciudad (patriciado urbano y labradores ricos). Éstos se organizan en el *Consell del Cent*, amplio órgano consultivo y deliberativo compuesto por representantes de las diversas clases y comunidades sociales: nobles, ciudadanos, juristas, notarios y tantos otros miembros de los distritos municipales y gremios laborales existentes. En la práctica, no obstante, tendió a formarse una élite o patriciado urbano que ostentaba una cierta superioridad y libertad de maniobra en el gobierno municipal. A efectos prácticos, gran parte de la tareas municipales son llevadas a cabo por los *jurados* —es decir, por el patriciado urbano, pues solo pueden ser jurados aquellos que viven de renta—, el *racional*, el *síndic del comú* y los *abogados*, que forman la verdadera cima del ayuntamiento.<sup>7</sup>

En el municipio de Valencia, otra serie de cargos intermedios controlan los gastos comunes y específicos así como el pago de intereses de los capitales prestados al mu-

6. Según apunta Beleguer Cebrià, durante el mandato de Fernando II, el País Valenciano se opuso a la convocatoria de parlamentos por el virrey o el gobernador real, que habían obtenido a tal objeto la licencia del monarca (1976: 22).

7. Para el reparto de poderes y sus respectivas funciones dentro del órgano de gobierno, véase Reglà (1984: 79-94).

nicipio por inversores particulares o censalistas, cuya actividad puede alterar la buena salud de la economía municipal, pues sus escasos dividendos son compensados con la percepción segura de las pensiones.

La correcta articulación de poderes, que se van concretando en diversos niveles, es fundamental para que la sociedad valenciana prospere y vayan creciendo sus expectativas de convertirse en una ciudad de primer orden.

Ciudad y campo mantienen un intercambio mutuamente beneficioso: a la dominación del mundo rural por parte de la ciudad se oponía el peso de unas sólidas estructuras feudales que contrarrestaban los movimientos migratorios de las masas rurales atraídas por el mercado de trabajo, ciertamente más amplio y en plena expansión.

Valencia no conoce, hasta bien entrado el siglo XVI, ninguna crisis en el mundo agrario y, cuando ésta se produce, la estabilidad resulta reforzada, pues el fin de la revuelta agermanada trae consigo un retroceso del poder de la burguesía y una vuelta al sistema feudal controlado por la aristocracia terrateniente, que conlleva un recrudescimiento de las condiciones del campo; tampoco conoce, por tanto, los efectos negativos de la revuelta campesina sobre las rentas de los capitales invertidos en el campo por la nobleza o el patriciado urbano. A finales del siglo XV, el sector atraviesa un momento favorable: la mano de obra morisca se muestra especialmente dócil y eficaz y la diversidad de los terrenos permite una producción extremadamente variada —el arroz, el azúcar y la seda son tres de los productos más característicos—. La agricultura valenciana, cuyo principal objetivo sigue siendo el autoconsumo, se convierte en una economía de mercado, proyectada tanto hacia la ciudad —a cuenta de su vertiginoso ritmo de expansión demográfica— como hacia el mercado italiano, que sostiene una demanda constante de lana y productos agrícolas. A principios del cuatrocientos, era la capital catalana la que absorbía todavía la mayor parte de las exportaciones agrícolas y artesanas hacia Italia, pero a partir del reinado de Alfonso el Magnánimo (1415-1458), es decir, mucho antes del hundimiento provocado por la guerra civil catalana, es Valencia la que se impone como intermediario principal en el transporte marítimo de la lana.

La artesanía y la industria son las otras actividades dinamizadoras de la sociedad valenciana, en especial los textiles (*draps de la terra*), que dominan la industria local, pero también los muebles, los cueros, etc.

La abundante documentación sobre las transacciones (nóminas de mercaderes, listas de mercancías, relaciones de países y regiones con las que se comercia...) nos permiten confirmar la importancia de Valencia como un emporio comercial dentro del mercado mediterráneo, que culmina ahora su destacada presencia a lo largo de la baja Edad Media. Desde entonces y a medida en que avanza el siglo, Valencia reunía una sociedad de mercaderes cuyas operaciones se extendían por buena parte de Europa, así como por las costas africanas y asiáticas del Mediterráneo.<sup>8</sup>

Valencia es una ciudad próspera y urbana. A expensas del crecimiento económico, se inicia una dinámica de crecimiento demográfico. Al menos la mitad de la población total del reino se concentra en la capital, que crece a ritmo inversamente proporcional a la baja densidad del resto de regiones.

8. Véase la monografía *València, un mercat medieval*, ed. Antoni Furió, València, Diputació Provincial de València, 1985.

La ciudad se ha convertido en un foco de atracción de comerciantes y toda clase de gentes extranjeras (sobre todo, alemanes e italianos) que, atraídos por el auge económico y la concentración de capital, se desplazan hasta allí para realizar sus negocios, o, como sucede en muchos casos, fijan en Valencia su nuevo lugar de residencia. Dos de las principales actividades de estos extranjeros en la capital son el negocio de libros —gran parte de los impresores son extranjeros—<sup>9</sup> y el comercio mercantil.

A lo largo del siglo xv, Valencia asiste a un crecimiento que transforma la ciudad. La gran afluencia demográfica que ha experimentado la urbe en el último tercio de siglo crea un clima de recelo e incertidumbre.<sup>10</sup>

El poder financiero del reino lo corroboran, por un lado, la reforma monetaria que llevó a cabo Fernando el Católico, destinada a igualar el reino con el resto de la Europa comercial (Vicens Vives 1967: 281), y, por otro, los sucesivos préstamos del reino a la monarquía hispánica para sus conquistas y sus necesidades de política exterior entre 1472 y 1515. Estos préstamos se fueron otorgando casi ininterrumpidamente, independientemente de las consecuencias que ello pudiese acarrear al gobierno municipal, que muchas veces sufrió los perjuicios de anteponer la voluntad del monarca a sus propios intereses. Las cifras hablan por sí solas: cerca de ciento cuarenta millones de maravedíes, según los cálculos de Reglà (1984). Es proverbial la generosidad con que el Reino contribuyó a la política exterior de la monarquía, que van desde el millón y medio de sueldos en la franja de 1479-1499 hasta los más de cuatro millones entre 1506 y 1515.

El auge de la urbe valenciana se mide no solo en términos económicos, sino también sociales y culturales. Gracias al impulso del comercio, la estructura social se aproxima al moderno ideal urbano renacentista, en tanto en cuanto la clase dirigente no está compuesta únicamente por nobles, pero tampoco simplemente por mercaderes. Aparte del aristócrata y del comerciante, la sociedad valenciana brinda un amplio abanico de oportunidades al hombre de leyes, al médico, al humanista, al artista...

Si bien se ponen de relieve una serie de nuevos valores burgueses (el dinero, el pragmatismo, el vitalismo...) que convierten a Valencia en una ciudad cosmopolita, no es menos cierto que de la clase noble garantiza la supervivencia del ideal caballeresco, tal y como lo plasma la obra de valencianos de ascendencia nobiliaria, como el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell o la obra profana de Joan Roís de Corella. Al fin y al cabo, desde su configuración política y territorial a principios del siglo xiv, la ciudad siempre había establecido su equilibrio en base a un sistema dualista que enfrentaba a burguesía (patriciado urbano) y nobleza (aristocracia señorial) como clases sociales antagónicas.

Si la prosa de Martorell y Corella o los populares certámenes poéticos valencianos al estilo de los consistorios de Tolosa y Barcelona demuestran la permanencia del espíritu caballeresco y trovadoresco, otras obras como el *Spill* de Jaume Roig o *Lo procés de les olives* de Bernat Fenollar fijan su mirada en la realidad, contemplada desde el prisma de

9. De hecho, el impresor de la primera edición del *Cancionero general* en 1511, Cristóbal Kofman, es de origen alemán. Para más detalles sobre el papel cultural de estos libreros e impresores extranjeros afincados en Valencia, véase Berger (1987).

10. Probablemente ese mismo sentimiento inspira un comentario de Joanot Martorell, a través del personaje de un fraile, en *Tirant lo Blanc*: «Aquesta noble ciutat vendrà per temps en gran decaïment per la molta maldat qui en los habitants d'aquella serà. D'açò serà causa com serà poblada de moltes nacions de gentes, que com se seran mesclats, la llavor que eixirà serà tan malvada que lo fill no fiarà del pare, ni lo pare del fill, ni lo germà del germà» (cap. 330).

la sátira de costumbres, unas veces mordaz y maliciosa, otras jocosa e inofensiva.<sup>11</sup> Pese a la innegable estratificación, valores burgueses e ideología feudal coexistirían en el mismo plano de importancia, repartiéndose los poderes sobre la ciudad y la economía, y fomentando un intercambio recíproco en que ambas clases obtienen beneficios. Entre otras muchas estrategias de consenso, destaca la fusión de sangre y patrimonio entre la pequeña nobleza y el patriciado urbano, a través de una política matrimonial. Los componentes de aquel sistema económico-social, cada vez más preeminente a medida que transcurre el siglo, estaban unidos, pues, por una vasta y copleja red de relaciones diversas, que abarcan una gran zona geográfica y relacionan a personas de todos los estratos sociales (Ventura 1978: 21).

Con el paso del tiempo, se establecerían unas nuevas condiciones en el modo de vida, la cultura, las costumbres, etc. que Joan Fuster (1986) estudia a partir de la constatación de un nuevo modelo de escritor y unos nuevos hábitos de lectura durante el siglo xv. El crítico valenciano recuerda la importancia sociológica del prólogo de fra Antoni Canals a la traducción del *De Providentia* de Séneca, donde el humanista repara en la curiosidad «excessiva» que caracteriza a las personas de «gran estament». Al mismo tiempo que entra en escena un nuevo lector, lleno de la curiosidad intelectual propiamente moderna, nacería un nuevo tipo de escritor más implicado con su contexto.<sup>12</sup> Valencia conforma un microcosmos cultural en que confluyen elementos de origen local con otros de origen foráneo y en el que se mezclan y entrecruzan lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno.<sup>13</sup> Ciertamente, como apunta Fuster, Valencia, después de todo, es una ciudad pequeña y sus intelectuales tuvieron que relacionarse necesariamente (1986: 44).<sup>14</sup>

Valencia se convierte entonces en punto de encuentro entre las ideas y novedades renacentistas que proceden de Europa y otros elementos de origen local. Esta fusión de lo autóctono con lo foráneo explican la riqueza y variedad de sus producciones culturales: de un lado, las traducciones de los clásicos, el desarrollo del humanismo y el estilo latinizante denominado «valenciana prosa»; del otro, la literatura de tema religioso, las tertulias literarias, los certámenes poéticos y demás festividades urbanas y populares en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv.<sup>15</sup>

11. El trabajo fundamental sigue siendo el de Riquer (1985, iv). Para un acercamiento más cercano al mundo valenciano, véase Sirera (1995).

12. Las tertulias burguesas de Bernat Fenollar y el grupo de poetas de la escuela satírica llegan hasta los extremos de la exageración, aunque compartimos la opinión de Fuster de que la caricatura siempre es un reflejo de la realidad (1986: 17).

13. Para una primera aproximación a las tertulias literarias que caracterizan la vida cultural valenciana del siglo xv, véase S. Guinot (1921): «Tertulias literarias de Valencia en el siglo xv», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 9, año II, pp. 1-104. Fundamentales siguen siendo todavía las páginas que le dedica al tema J. Fuster en *Poetes, moriscos i capellans* (1986: 9-81).

14. Para una refutación de la supuesta existencia de dos núcleos de producción cultura, el sector burgués y el sector aristocratizante, véase T. Martínez Romero (1998): «Variacions sobre el tema 'Corella i els valencians'», *Caplletra*, 24, pp. 45-66 y también M. Garcia Sempere (2003): «Sobre la diversitat de manifestacions literàries en la segona meitat del segle xv: contactes entre les obres i els autors», *Caplletra*, 34, pp. 55-78.

15. Fuster (1986: 32ss.) sostiene que la actividad cultural de Valencia durante la segunda mitad del siglo xv transcurre dentro de unos límites de aspiración estrictamente doméstica: «Durant el segle xv, la ciutat hagué de bastar-se a ella mateixa, en els estímuls i l'ajut a la literatura. Tertúlies, certàmens i llibres sorgien del seu si, per la sola virtualitat del públic que ella era». Compartimos esta tesis solo en parte, pues la proyección

El impacto italiano tuvo una incidencia decisiva sobre la vida valenciana y, por encima de todo, sobre su mundo cultural. La presencia de italianos en Valencia no solo es fruto de un flujo espontáneo, sino de la propia demanda cultural: como señala Rubió (1953), la Valencia del siglo xv incluso importaba maestros italianos para enseñar poesía y oratoria.<sup>16</sup>

Por otro lado, el intercambio con la península vecina fue constante a lo largo de todo el siglo xv: desde la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo hasta las posteriores campañas durante la época de Fernando II, es constante la presencia de caballeros valencianos en Italia, donde se estrecharán lazos amistosos e intercambios enriquecedores para ambas culturas.

El contacto con Italia favorece la penetración de las ideas del humanismo, que va calando entre los escritores valencianos y catalanes. El interés por los clásicos transforma las letras valencianas, manifestándose de un modo distinto en cada una de las etapas, desde sus orígenes en la época de Joan I hasta bien entrado el siglo xvi. Prueba irrefutable del acercamiento a los clásicos es la intensa labor de traducción que se concentra a lo largo del siglo. Entre las más destacadas podemos mencionar la de las *Metamorfosis* de Ovidio por Francesc Alegre, La *Commedia* de Dante por Andreu Febrer, el *Corbaccio* de Boccaccio por Narcís Franch, etc. Por su parte, Bernardí Vallmanya, escribano del círculo del segundo conde de Oliva, traduce la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro como *Lo carcre d'amor*.<sup>17</sup>

Algunos de los autores cuya obra nos disponemos a estudiar realizaron una importante labor como traductores. En 1510, Narcís Vinyoles tradujo por encargo la *Suma de todas las crónicas del mundo*, mientras que Miquel Peris hizo lo propio con el *Kempis* o *Imitació de la vida de Crist*, obra que dedicó a Sor Isabel de Villena y fue impresa por vez primera en Barcelona, en 1482.

En el caso de Valencia, esta época coincide con uno de los hechos que marcan el final de la Edad Media: la introducción y desarrollo de la imprenta. Con la implantación de la imprenta, la posibilidad de difusión de escritos de todo tipo, unida al nuevo espíritu burgués y la curiosidad intelectual de las clases bienestantes, transforma el concepto de cultura.<sup>18</sup> Las prensas valencianas alumbran el que se ha considerado el primer libro impreso en España, *Les Trobes en laors de la Verge María* (1474),<sup>19</sup> recopilación de

doméstica de la cultura valenciana puede ser aparente, en virtud de la mezcla y sincretismo de influencias que caracterizan al microcosmos cultural valenciano al que se refiere Fuster.

16. Casi con toda probabilidad, este hecho explica la presencia de Bertomeu Gentil, poeta italiano, en el *Cancionero general* de 1511. Gentil tuvo que ser uno de estos maestros venidos de la península italiana. Transcurrido el suficiente tiempo como para considerarle un ciudadano valenciano más, Castillo no duda en incluir muestras de su poesía en su antología de poetas cancioneriles, junto con el resto de valencianos que comparten protagonismo con los poetas de este cancionero.

17. Para más detalles, véase Rubió (1953) y Fuster (1986).

18. Véase la monografía, de consulta imprescindible, de P. Berger (1978).

19. Precisamente esta obra es la recopilación de todos los textos que se presentaron a un certamen religioso en honor a la Virgen celebrado en Valencia en 1474. En este certamen participan algunos de los poetas que veremos en el *Cancionero general*: Bernat Fenollar como mantenedor, el hermano de Francés de Castellví, Lluís de Castellví, como juez; Francesc de Castellví, Joan Verdansa y Narcís Vinyoles como participantes.

poemas religiosos salida de prensas valencianas.<sup>20</sup> Esta obra marca un hito que va a ser revalidado con la creación de toda una infraestructura editorial (libreros, impresores, tipógrafos...) que otorga a la ciudad una gran proyección internacional. No es que la difusión masiva del libro gracias a la imprenta aumente la proporción de los lectores —hecho que más bien está en función del sistema escolar—, sino que se enriquece el espectro de lecturas.<sup>21</sup>

Toda esta ebullición cultural se tradujo en una preocupación cada vez mayor por el estudio y la formación. Es así como, tras un periodo de desorientación en que la escuela se circunscribe al ámbito privado y familiar, la sociedad comienza a reclamar una intervención directa de los poderes públicos. Tras sucesivas reformas en diversas direcciones, en la década de los noventa, cobra forma el proyecto de una Universidad valenciana, el *Estudi General*:

ya no se trataba de elegir una simple escuela comunal donde se impartiera gramática y nociones de lógica, sino de algo mucho más ambicioso: un verdadero estudio general con capacidad para otorgar grados y titulaciones, que reuniera las facultades que mayor demanda tenían entre los ciudadanos (derecho, teología, cirugía...). Aunque ocupando un lugar secundario en las preocupaciones de los jurados, y sin duda en los presupuestos financieros de la nueva institución, la enseñanza de las artes adquirió una sistematización curricular y organizativa hasta entonces desconocida en la ciudad (Cruselles 1997: 68-69).<sup>22</sup>

En conclusión, los diversos mecanismos que garantizan la paz social y el justo reparto de fuerzas urbanas, proporcionan una base sólida en la que se apoya el crecimiento económico, principal indicio de prosperidad, al tiempo que crean las condiciones necesarias para construir una sociedad próspera, dinámica y culturalmente activa.<sup>23</sup>

### 1.3. La crisis: los tres problemas de la ciudad. Valencia y la monarquía hispánica

El alentador panorama social, económico y cultural, que viene siendo un lugar común entre los historiadores del siglo xv valenciano, tiene su lado negativo, pues no de otro modo se explica la rápida pérdida de su hegemonía política, social y cultural durante el siglo xvi.<sup>24</sup> En el periodo que va desde la Valencia virreinal de los duques de Calabria (1526-1536) hasta la Valencia de la *Academia de los Nocturnos*, se encadenan

20. Martín de Riquer, siguiendo a F. Martí Grajales, expresa sus reservas sobre si esta afirmación puede seguir sosteniéndose (1985, IV: 232, n.9). De hecho, hoy por hoy, se da como primer libro otro impreso en Zaragoza.

21. Para el creciente interés por el libro entre los miembros de la clase aristocrática, véase el estudio de P. Berger (1995): «Las bibliotecas nobiliarias de la parroquia de San Andrés de Valencia (1477-1557)», *Bulletin Hispanique*, 97, 1, pp. 375-383.

22. Para las relaciones entre escuela y sociedad y la transformación del sistema educativo en la Valencia de los siglos xv y xv, véase Cruselles, J. M<sup>a</sup> (1997): *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*, València, Diputació de València.

23. Véase un esquema y explicación del funcionamiento del municipio valenciano a mediados del siglo xv en Belenguier Cebrià (1976: 42ss.).

24. Una excelente aproximación al panorama socio-cultural en la Valencia renacentista se encuentra en Berger (1987).

una serie de acontecimientos difícilmente compatibles con una idea de esplendor: el conflicto de las Germanías, a principios de siglo XVI, y la expulsión de los moriscos, a principios del XVII, son síntomas evidentes de la disgregación y marcan el comienzo y la ratificación del declive valenciano.

Valencia conocerá, en efecto, una serie de reveses en casi todos los puntos sobre los que se apoyaba hasta ese momento su prosperidad, en parte ilusoria. En el transcurso de medio siglo, Valencia pasa de ocupar un lugar central en el proyecto federativo de la Corona de Aragón a instalarse en una posición periférica:

Tradicionalmente se ha aceptado que el esplendor valenciano culmina con Fernando el Católico, atribuyéndose la decadencia posterior a factores externos e imprevisibles, a raíz de la colonización americana. Sin embargo, es durante la época de Fernando el Católico cuando se agravan los problemas de la ciudad, que se ve sometida a un férreo control de consecuencias nefastas.<sup>25</sup> La divergencia de opiniones se debe a la propia evolución del concepto de Monarquía, del pactismo al autoritarismo, que, muy a pesar de sus buenos propósitos iniciales, terminó generando malestar social e inestabilidad política.

En un primer momento, la Corona de Aragón aceptó la unión de las Españas, adoptando en sus primeras formulaciones el modelo integrador de la Corona de Aragón de unión entre iguales (Belenguer Cebrià 2001: 87). No obstante, una vez lograda la necesaria autonomía financiera, los monarcas no tardaron en hacer caso omiso de las limitaciones del supuesto «modelo integrador», por lo que la unión se vería irremediablemente empañada por algunas tensiones de mayor o menor envergadura como el absentismo de la realeza, la proliferación del sistema virreinal, el espinoso asunto de la Inquisición o la falta de un más logrado consenso económico con Castilla en la creación de un libre mercado comercial con la Indias (Belenguer Cebrià 2001: 88).

Esta tendencia, bien patente durante el reinado de Fernando el Católico, truncó el buen rumbo del Reino de Valencia, convertido en reino subsidiario al servicio del estado, quebrando las sólidas bases de su heterogénea pero armónica estructura social. La sociedad valenciana quedó escindida en dos bandos: de un lado, las clases dominantes se acomodaron sin problema en la nueva estructura estatal, de la cual obtenían amplios beneficios; del otro, los sectores subalternos se oponían a una política que eran incapaces de comprender: en la medida en que el estado moderno beneficiaba los intereses de las oligarquías dominantes, mayor era el malestar entre las clases más desfavorecidas, sobre quienes los cambios y decisiones adoptadas tenían una incidencia mayor.<sup>26</sup>

La proliferación de la clase rentista, la malversación de fondos, la corrupción de la clase dirigente y la continua salida de capital para empresas de la monarquía terminan hundiendo a Valencia en una crisis que, a finales de siglo, es una realidad. La crisis atraviesa dos fases: una inicial en que el rey impone su autoritarismo con la definitiva inclusión del virrey y una segunda fase en la que el soberano aprovecha la servidumbre

25. Para las directrices de la política de Fernando el Católico en la Corona de Aragón, véase J Reglà (1972): «Notas sobre la política municipal de Fernando el Católico en la Corona de Aragón», en sus *Temas medievales* (pp. 131-153).

26. Y es que, como ha resumido Belenguer Cebrià: «La història municipal valenciana sota el regnat del Rei Catòlic es caracteritza, en línies generals, per la guerra sorda entre les dues concepcions (...) —autonomia democràtica *versus* regalisme oligàrquic— en què la figura del racional, i sobre tot la seua executòria, poden decididament decantar la balança d'un costat o l'altre» (1976: 41).

del reino y utiliza sus recursos para campañas de la monarquía: las guerras de Italia y la expansión norte-africana (Belenguer Cebrià 1976: 18). La actitud colaboracionista es una de las claves del riguroso control de la ciudad.

Las vertientes de la crisis son tres: crisis institucional, crisis económica y crisis agraria:

a.- La *crisis institucional*. La inconsistencia del grupo señorial desbarató la creación de un flanco único para hacer frente a la monarquía, que les garantizaba cargos y funciones al servicio de la Corona. Grupo señorial, por otro lado, heterogéneo y fuertemente castellanizado desde la entronización de los Trastámara.

Disponemos de documentación para confirmar un proceso de progresiva pérdida de independencia del aparato de gobierno valenciano. Un número reducido de personas controla las gestiones en la práctica: el rey mantuvo el sistema de la ceda y el racionalato, desoyendo en su favor las peticiones de insaculación. El incumplimiento de la normativa de renovación de cargos y demás reglas desvirtúa la imagen de las instituciones de gobierno fomentando toda clase de irregularidades como, por ejemplo, el fraude que encubren en 1511 los jurados valencianos, en el cual toma partido Joan Ram Escrivà, el racional del momento (Belenguer Cebrià 1976: 270ss.); en cualquiera de los casos, estas irregularidades se subsanan a costa de los individuos, nunca del sistema. A diferencia del siglo anterior, la ciudad asiste a un recorte de sus funciones autónomas, tanto más acentuado a medida que se disgregan la oposición a la autoridad real y surgen actitudes colaboracionistas con la monarquía en el seno del gobierno municipal.<sup>27</sup>

b.- La *crisis financiera*. El segundo gran problema tiene que ver con los préstamos a los Trastámaras, en especial a Fernando el Católico. En el medio siglo que va desde el rey Católico hasta la crisis de las Germanías (1479-1521), Valencia se convierte en capital financiera de la monarquía hispánica: las empresas italianas de Rey son atendidas por soldados valencianos, pero sufragadas con dinero valenciano (Reglà 1984: 51). Disponemos de textos bien elocuentes del poderío económico de la ciudad, como este de 1494 en el que el Rey Fernando afirma: «Esta ciutat [Valencia] amb molt major facultat pot fer e pagar la dita galera [contra la piratería mediterránea] que non Barcelona ni Mallorques».

Un estudio de los préstamos realizados por la ciudad a los Trastámaras aragoneses arroja un balance *in crescendo* conforme avanza el siglo y, muy en especial, durante el reinado del Rey Católico (Belenguer Cebrià 2001: 104). Solo durante los periodos de 1495-1499 y de 1513 a 1506 se interrumpe la salida de capital. Por mucho que los jurados valencianos insisten al rey sobre el crítico estado financiero del reino, a través de su embajador en la corte, el monarca continúa solicitando préstamos, que finalmente son concedidos por mediación de los funcionarios reales.

A la fuga externa de capitales debemos sumar la propia realidad de la deuda pública interna. Las urgencias pecuniarias de la ciudad encontraron en el *censal* —sucesor natural del usurero judío— una fuente inagotable de liquidez, que fue sumiendo a la ciudad en una dinámica de endeudamiento (Furió *et al.* 1995: 117).<sup>28</sup>

27. Ciertamente, la figura del racional desempeña un papel clave en la estructura política. Tanto es así que en periodos de aguda crisis se hace necesario el nombramiento de un racional severo en sus propósitos, como lo fue, por ejemplo, Guillén Caçera (1456-1477).

28. Véase una tabla de los gastos en pensiones de censales durante el periodo de 1399 a 1518 en Belenguer Cebrià (1976: 58-59). Parece incuestionable que en la Corona de Aragón una gran masa de censales estaba

c.- *La crisis frumentaria*. El tercer y último problema se relaciona con el abastecimiento de alimentos, sobre todo de trigo. La carestía de un cereal tan básico crea momentos de auténtico pánico colectivo, puesto que incluso en periodos de buena cosecha, la producción de trigo no cubre ni la mitad de las necesidades del mercado. Las malas cosechas unidas a la falta de previsión y la ineficacia de las medidas de urgencia crean otro flanco de malestar social.

Y es que la monarquía hispánica tenía abonado el terreno en Valencia mucho antes de su implantación: controladas las clases dirigentes de la ciudad y del campo, las instituciones valencianas a duras penas luchaban por conservar su autonomía y pasaron a ser sutilmente manejadas por la realeza: lo fueron en la capital (con la *ceda* y el *racional*), pero también en los órganos supuestamente representativos del Reino: la *Generalitat* y las *Corts*. No en vano, como apunta Reglà, desde mediados del siglo xv Valencia fue la «soldadura» entre Castilla y Aragón (1984: 46).

En el siglo siguiente, esta soldadura le costará un alto precio al País Valenciano, que se enfrenta a uno de los momentos más nefastos de su historia, a raíz de la crisis de las Germanías y, posteriormente, la expulsión de los moriscos, síntomas ambos hechos de una profunda transformación económica, social y cultural.

A lo largo del virreinato de los duques de Calabria (1526-1536) y hasta 1550, la sociedad valenciana experimenta cambios y procesos que se revelan en unos casos decisivos, y en otros definitivos, como la organización de la nobleza en una corte virreinal—dentro de un proyecto imperial como el de Carlos v—, la consolidación del problema morisco o el inicio de una castellanización literaria, hasta cierto punto irreversible.

#### 1.4. *El declive valenciano del siglo xvi: causas y consecuencias*

Teniendo en cuenta los tres problemas descritos, que se insertan en el seno de otros signos de esplendor, nos hallamos frente a otra perspectiva de la prosperidad valenciana. La guerra de las Germanías (1519-1523) en el siglo xvi y la expulsión de los moriscos (1609-1614) a principios del xvii harán estallar con enorme virulencia el cambio de tendencia—de la prosperidad a la crisis— que estaban preparando desde hacía algunos años las tensiones económico-sociales que vivía la región.

Las Germanías afectaron entre los años 1519-1523 a todos los dominios de la Corona catalana-aragonesa, pero es en Valencia donde sin duda alcanzaron mayor impacto y trascendencia.<sup>29</sup> Hacemos nuestra la definición de M. Ardit, para quien las Germanías fueron:

la resposta violenta de les classes subalternes més desfavorides contra la forma concreta d'estat modern que s'havia plasmat durant el regnat

constituida por las clases medias, con una considerable participación del sector eclesiástico (Belenguer Cebrià 1976: 26).

29. Las Germanías cuentan con una abundante literatura, desde crónicas o relaciones hasta pronósticos, panegíricos o poemas, en latín, castellano y catalán. Cabe suponer que las dos partes se pronunciaron al respecto, aunque hay que mostrarse sorprendidos ante el hecho de que solo haya llegado a nuestro conocimiento la versión anti-germanada, es decir, la oficial, la de los vencedores. E. Duran editó las dos crónicas más importantes en lengua catalana, la de Guillem Ramon y la de Miquel Garcia, que nos permiten percibir ciertos matices ideológicos según la forma en que son narrados los hechos. Véase E. Duran (1984): *Cròniques de les Germanies*, València, Tres i Quatre.

de Ferran el Catòlic i contra els sectors socials hegemònics, la burgesia comercial, l'oligarquia rendista i la noblesa. L'astuta tirania del rei Catòlic havia aconseguit de formalitzar una aliança entre el monarca, per un costat, i els sectors oligàrquics de la ciutat de València, aliança de la qual ambdós sortiren beneficiats. El rei s'assegurava un municipi dòcil, del qual obtingué préstecs abundants per a finançar les seues empreses exteriors (la guerra de Granada, les campanyes d'Itàlia i la política nord-africana), i les oligarquies, el monopoli del govern de la ciutat. La noblesa no sols mantenia el poder local als seus senyories sinó que, com ja començà a fer en els temps d'Alfons V, es beneficià amb càrrecs burocràtics remuneradors a la península i als territoris imperials mediterranis (Furió *et al.* 1995: 139).

Esta revuelta fue la consecuencia natural de un cúmulo de circunstancias que se dieron cita al filo de la segunda década del siglo xv. Una de las causas de mayor peso fue la crisis gremial por motivo de la introducción de mercancías extranjeras, uno de los clásicos problemas del sector mercantil que no había hecho sino agravarse con el paso del tiempo. Otra circunstancia económica con un efecto negativo fue la crisis de subsistencias, que, unida a la epidemia de peste de 1519, abocó a la población a una situación realmente límite. La muerte del rey Católico, finalmente, fue el detonante político de la revuelta: su muerte fue vista por los agermanados como el final del rígido sistema de la *ceda*. Desde su muerte en 1516 hasta el final de la revuelta agermanada, el *Consell General* fue asumiendo un protagonismo cada vez mayor en el gobierno de la capital, tratando de recobrar las funciones que le habían sido usurpadas (Valor Moncho 2001: 12-13).

Los gremios pretendían introducir representantes en el jurado de la ciudad y en 1519 se constituyen en Germanía. El nuevo monarca Carlos I apoya al bando nobiliario nombrando a un virrey, Diego Hurtado de Mendoza, a fin de sofocar la rebelión agermanada. Las alianzas consolidadas durante la época del Católico se perpetuaban a las órdenes del nuevo rey, razón por la cual la crisis adoptó un doble signo antioligárquico y antiseñorial. En su *Germania del menestrals de València*, el notario Miquel Garcia (1519) describía el origen de la revuelta poniendo de manifiesto —desde el lado antiagermanado— el problema de la lucha de clases:

En lo any mil cinch-cents dè nau, en lo mes de juliol, començà pestilencia en València, encara que fonc poca cosa, e durà molt poch. Emperò com la gent staba molt spanxada de la gran pestilència de l'any uit propassat, buidà y fogí molta gent de la ciutat, e special la gent de honor. De manera que restant casi sols los menestrals en València, feren entre si una gran Germania o conjuració per a demanar justícia; emperò après feren lo contrari, segons es veurà. Així que tots los oficis s'adunaren e asagramentaren e armaren de manera que pogueren llançar de València tots los caballers i oficials reals, e lo virrey don Diego Hurtado de Mendoza; e pogueren en après cremar e destruir tot lo regne, segons llargament es porà veure en esta scriptura (Duran, ed. 1984: 329).

Las posiciones se radicalizan durante los años que dura el conflicto armado. El noble valenciano Serafí Centelles (1480-1536) —mecenas y poeta del *Cancionero general*— fue uno de los abanderados del ideal señorial, a juzgar por el destacado papel que le

otorga la crónica de Guillem Ramon Català, la *Breu relació de la Germania de Valencia*, conforme a la ideología antiagermanada (Duran, ed. 1984: 174).

Los agermanados fueron derrotados militarmente a finales del año 1522. La represión posterior fue durísima. Algunos rebeldes pagaron con sus bienes y otros con sus vidas. La virreina Germana de Foix ordenó ajusticiar a cerca de un centenar de personas acusados de «crim de germania»; el castigo fue tan ejemplar como espeluznante, si hemos de dar crédito a la crónica de Miquel Garcia «Y foren a totstemp sentensiats i fets quarts, y alguns caps d'ells foren posats en alguns cantós a parts públiques de la siutat, per memòria per a el temps esdevenidor» (Duran, ed. 1984: 312).

El fracaso de la causa agermanada supuso el cercenamiento del ideal burgués y la hegemonía del modelo señorial, que había estado en la base de la estructura social del reino desde sus mismos orígenes (Reglà 1984: 175). El régimen señorial vuelve a marcar el curso de la economía valenciana, dados los derechos territoriales y jurisdiccionales aplicables a dicho estado (cobro de impuestos designación de oficios, etc.) (Furió *et al.* 1995: 148).

El *Quinientos* valenciano es un siglo plagado de contradicciones. La expansión económica y demográfica con que se salda el fin del conflicto armado es capaz de generar nuevos conflictos sociales, como quiera que «el segle XVI valencià fou ple d'arranjaments violents de comptes entre faccions aristocràtiques, en estreta relació amb manifestacions delictives de les més pures i amb el bandolerisme rural» (Furió *et al.* 1995: 149). De la comunidad islámica emergió otro factor de desequilibrio. Las conversiones forzadas que se llevaron a cabo durante las Germanías marcaban el comienzo de un grave problema de integración social y cultural.

Oprimidos y marginados, los moriscos que habían resistido en el País, serían finalmente expulsados a principios del siglo XVII, una expulsión de consecuencias desastrosas para la economía.

La dura represión tras la derrota agermanada proclamaba el triunfo del autoritarismo monárquico, representado en su más directo representante: el virrey. Siguiendo las órdenes de Fernando II, su nieto Carlos, convertido en emperador, designará a un representante para ocupar en cargo de virrey en la ciudad de Valencia.<sup>30</sup>

Al calor de esta la nueva estructura virreinal se forja una cultura señorial y cortesana que ha sido bien estudiada por Oleza (1984 y 1986), Sirera (1984a, 1984b y 1986) y Ferrer (1991), entre otros. El Palacio Real, sede de los virreyes valencianos, acogió en sus dependencias a don Enrique de Aragón (1497-1505), primo del Rey Católico y a la hermana del rey, doña Juana (1505-1512), con el título honorífico de reina de Nápoles; a doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, casada en segundas nupcias con el marqués de Brandemburgo (1523-1525) y en terceras con el duque de Calabria, don Fernando de Aragón, hijo del destronado rey de Nápoles don Fadrique (1526-1536). Fallecida doña Germana en 1536, el duque se volvió a casar con doña Mencía de Mendoza y continuó el virreinato hasta su muerte, en 1550.

30. Para las coordenadas culturales de esta centuria, véase la síntesis de Berger (1978). Para una visión más centrada en el hecho literario, remitimos a una recopilación de artículos de J. Romeu i Figueras dedicados a la literatura valenciana del siglo XVI, publicada con el título genérico de *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Alacant, Universitat d'Alacant - Departament de Filologia Catalana - Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1999.

Sin duda el *Cancionero general*, publicado en Valencia en 1511 bajo los auspicios del noble valenciano Serafín Centelles, se hace eco del espíritu cortesano de la Valencia de entre siglos. Además, las intensas relaciones políticas y culturales con Italia, a través del enclave de Nápoles, no hacen sino incentivar el sello cortesano de la cultura valenciana. La *Qüestión de amor* (Valencia, 1513), novela de desarrollo narrativo en clave de ficción sentimental, remite a este eje Valencia-Nápoles.<sup>31</sup> Las fiestas, torneos, juegos de cañas, justas e invenciones, aderezadas con alguna composición lírica y semiteatral, reflejan el ambiente cortesano napolitano entre 1508 y 1512, un ambiente de amores, fiestas y armas, de galantería y divertimento.<sup>32</sup> Como personajes de la novela, ocultos bajo nombre ficticios, intervienen numerosos valencianos miembros de la sociedad italo-hispana del momento.<sup>33</sup> Así lo hace constar el desconocido autor en el «Argumento y declaración de toda la obra», que precede a la novela (Perugini, ed. 1995: 42-43).<sup>34</sup>

En contraste con este ambiente festivo y galante, hacia el final de la obra se retoma el pulso de la realidad histórica y se describen las hostilidades entre Francia y España, que cristalizan en la sangrienta batalla de Rávena.<sup>35</sup>

Similar valor documental posee una obrita en verso, hasta hace poco ignorada, que conocemos bajo el título de *Dechado de amor*.<sup>36</sup> Bajo la forma alegórica del dechado, se lleva a cabo un elogio propagandístico de las damas de la corte de doña Juana, Reina de Nápoles, con mención expresa de los caballeros que las sirven.<sup>37</sup> La obra, redactada por Vázquez en 1510 a petición del Cardenal de Valencia, Luis de Borja, se considera una de las principales producciones del círculo de intelectuales de la corte de las «tristes reinas»<sup>38</sup> y es, con la *Qüestión de amor*, uno de los textos que reflejan de un modo más directo las conexiones culturales entre ambas ciudades en las primeras

31. Existe edición de la obra a cargo de C. Perugini (1995). La edición no profundiza en muchos aspectos candentes de la obra, decisivos a la hora de reconstruir el complejo y rico panorama que caracteriza este momento de máximo apogeo de la cultura del Renacimiento.

32. Para la composición fragmentaria de la obra, responsable muchas veces del descrédito por parte de la crítica, véase C. Gonzalo García (1996). No deja de ser interesante que los motes y poemas de la *Qüestión* circularan de forma independiente, lo que explicaría muchos puntos de contacto con poemas y canciones de las primeras ediciones del *Cancionero general*.

33. Para las circunstancias y personas concretas involucradas en la composición y edición de la *Qüestión de amor*, véase Oleza (1986).

34. La obra ha suscitado algunos debates en torno a la autoría, la psicología del amor, el papel del lector. Un estado de la cuestión puede leerse en Gonzalo García (1996): «Notas sobre la difusión y la composición de la *Qüestión de amor*» en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 305-319.

35. Sea o no un aditamento añadido a posteriori, lo cierto es que este sincretismo entre realidad histórica y ficción literaria convierte a la *Qüestión de amor* en una auténtica joya de la cultura valenciana del Renacimiento.

36. El título completo es *Dechado de Amor, hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, endereçado a la señora reina de Nápoles*.

37. La rúbrica presenta la obra como un «Dechado de amor hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, endereçado a la Reyna de Nápoles».

38. Sobre la corte de las dos Juanas, madre e hija, refugiadas en Valencia entre 1502 y 1506 a causa de la guerra, véase B. Croce (1984): «La corte delle tristi Regini di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xix, pp. 140-163. En todo caso, la crítica coincide en señalar que en la corte orquestada en torno a estas dos mujeres reinaba un ambiente menos «triste» de lo que se piensa. Sobre ellas y otros personajes, véase también Cahner (1980: 229-55), Oleza (1986) y Nadal *et al.* (1996: 436-41).

décadas del siglo XVI.<sup>39</sup> Las concomitancias entre ambas obras son tantas que la crítica ha barajado la posibilidad de que ambas producciones, muy próximas en el tiempo, y muy afines en el estilo y contenido, sean obra de un mismo autor (Perugini, ed. 1995: 16-18). En el marco de estas circunstancias, las de una corte dividida entre Valencia y Nápoles, y que es probable que mantuviese círculos cortesanos interrelacionados con doble sede, se entiende mejor el sesgo aristocrático que adopta la cultura en la Valencia de principios de siglo.

Pero si algún texto escrito refleja con fidelidad y detalle el ideal cortesano de la Valencia quinientista bajo el virreinato de los duques de Calabria (1526-1536) es *El Cortesano* de Luis de Milán (Valencia, 1561). La obra fue publicada con cierto desfase respecto a las circunstancias de la vida palaciega que recrea.<sup>40</sup> Tras sus páginas de alambicada estructura y sugerente estilo palpita:

la lluisor de una cort fastuosa, elegant, refinada i culta, ubicada de manera permanent en la ciutat de València —atesa la itinerància dels anteriors sobirans— i amb formes i estils semblants als que podem detectar a les terres de la península italiana, on les corts dels petits estats residien de forma regular en la capital, que esdevenia l'urbs per excel·lència (Escartí y Tordera, eds. 2000: 13).<sup>41</sup>

Según atestigua M. de Viciano en su *Crónica de la ínclita ciudad de Valencia*, la reina Germana, oriunda de Francia, y su marido, Fernando de Aragón, levantaron en Valencia una corte fastuosa inspirada en las mejores cortes italianas «porque sobrava en ellos el valor, la honestidad y religión».<sup>42</sup> En su *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat y regne de València (1308-1644)*, S. Carreres Zacarés se hace eco de algunas de las fiestas celebradas en el Palacio Real.<sup>43</sup>

*El Cortesano* de Luis de Milán (Valencia, 1561) se complace en describir todos aquellos signos de poder aristocrático que caracterizaron la corte de la reina Germana: los vestidos, las joyas o los más de doscientos sirvientes de todo tipo, incluyendo desde un obispo para atender sus necesidades espirituales hasta una serie de bufones que amenizaban los festejos y banquetes.<sup>44</sup> Por lo demás, la obra da buena cuenta del ambiente

39. La primera edición conocida de la obra es la contenida en el *Cancionero general* de 1514 (ff. 189r.- 191r.).

40. Cf. VV.AA, *Germana de Foix i la societat del seu temps*, dirección, edición y coordinación a cargo de Rosa E. Rios Lloret y Susana Villaplana Sanchís, Gereneralitat valenciana - Consorci de Museus de la Comunitat valenciana - Biblioteca valenciana.

41. Contamos con la edición conjunta de V. Escartí y A. Tordera, que se limita a la transcripción del texto y una introducción centrada principalmente en los aspectos socio-históricos y teatrales.

42. Cf. M. de Viciano, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, (Barcelona, 1566), ed. facsimilar de S. García Martínez, que incluye índices y estudio preliminar, Valencia, Universidad de Valencia, 1972-1983, f. 34.

43. Sirva como ejemplo la velada festiva que organizó doña Germana con motivo de la visita de su nieto adoptivo Carlos quinto, quien halló: «la sala que la señora Reyna donya Germana le tenia concertada, de les dames y señores de València, que fon cosa de molta admiració per a l'emperador y cortesans, que pasaren xexanta gonelles de brocat; y la senyora Reyna donà una bella col·lació de molta diversitat de coses de menjar; e durà la festa a les dos ores pasada la mitjanit» (citado por Escartí y Tordera, eds. 2001: 23).

44. Como han explicado sus editores, la fecha de su publicación es muy posterior a la de su redacción, ya que los acontecimientos relatados se corresponden con los primeros años del virreinato de los duques de Calabria (1526-1536). Para las producciones literarias surgidas al calor de este marco cultural, véase Marino (1992 y 2000).

lúdico y distendido de la corte, que conjuga el ideal cortesano renacentista con otros elementos de sabor claramente local.<sup>45</sup>

La nobleza valenciana del primer tercio del siglo XVI ha asimilado los gustos de la cultura italiana: las tertulias literarias —especialmente sobre poesía—, la música, la erudición..., pero también el gusto por la burla y la facecia. La corte de Germana de Foix y Fernando de Aragón, primer duque de Calabria, fue uno de los máximos exponentes de este modelo de cultura señorial. Después de todo, el origen galo de la reina y el origen italiano de su marido venían a reforzar el pretendido europeísmo del proyecto imperial de Carlos I.<sup>46</sup> La numerosa presencia italiana alrededor de los virreyes (las hermanas de Fernando de Aragón, las damas de compañía de la reina, los sirvientes del duque) es solo uno de los indicios de la estrecha conexión con Italia; piénsese, en este sentido, en la rica biblioteca de Fernando de Aragón, heredada de su abuelo Alfonso el Magnánimo.

Las conexiones con Italia y la adopción del ideal cortesano renacentista son uno de los aspectos llamativos del marco social y cultural de principios del siglo XVI. El otro es el fenómeno de la castellanización de la nobleza, favorecida por la procedencia del virrey, por norma general un individuo de origen no valenciano.

La nobleza valenciana, reubicada en la nueva, fastuosa y cosmopolita corte virreinal de los duques, se familiariza con la lengua castellana. Con todo, la castellanización de las élites cultas no hacía sino seguir un curso iniciado al menos desde las últimas décadas de siglo XV, y que se acentúa en el tránsito del cuatrocientos al quinientos.<sup>47</sup> En el caso de Valencia, como en el de Cataluña, el fenómeno contaba con agravantes históricos, sociales y culturales. Después de todo, en el seno de la Corona catalano-aragonesa habían convivido, repartiendo sus funciones, latín, aragonés y catalán.<sup>48</sup> El sustrato aragonés dejaba un frente abierto para la penetración de la lengua y la cultura castellana, penetración que venía reforzada por el devenir de los hechos históricos.

45. De hecho, en la epístola proemial que precede a la obra, Luis de Milán confiesa su intención de componer un manual del perfecto cortesano, a imitación de *Il Cortegiano* de Baldassar di Castiglione, a cuya obra debe su nombre. Sin embargo y como contrapunto, el humor y la ironía son valores omnipresentes. La frescura y realismo con que se abordan las relaciones maritales, además de la alternancia entre castellano y valenciano asociada a ciertos roles sociales, confieren a la obra indiscutible originalidad, originalidad a la que contribuye su extraordinariamente compleja estructura compositiva, que entreteje pasajes en los que se funde y confunde el registro serio con el burlesco, la ficción con la realidad, la oralidad con la escritura, la narración con la teatralidad, la prosa con el verso. Tal vez esta es la razón por la que no disponemos todavía de una edición anotada del texto, fundamental para reconstruir el ambiente cultural de la Valencia de la primera mitad del siglo XVI.

46. La práctica escénica que se impone durante esta época nos es bastante bien conocida gracias a los trabajos de Sirera (1984a y 1986) y Ferrer (1991). Las numerosas canciones y romances de *El Cortesano* de Luis de Milán han dado pie a algún intento de aproximación a otras formas de expresión literaria; véase I. López Alemany (2000): «Cancionero y Romancero efímero en la Corte del III duque de Calabria», *Estudios de Literatura Oral*, 6, pp. 139-154. y 2006 Rafael Beltrán & Estela Pérez: «‘Si amores me han de matar’...»: literatura poesía amorosa en la corte de doña Germana», en *Germana de Foix i la societat del seu temps*, dirección, edición y coordinación a cargo de Rosa E. Rios Lloret y Susana Villaplana Sanchís, Gereneralitat valenciana - Consorci de Museus de la Comunitat valenciana - Biblioteca valenciana, pp. 217-235 (artículo) y 303-304 (notas).

47. Véase M. Cahner (1980): «Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Calalans», en *Actes del Cinqué Col.loqui de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1-6 octubre de 1979)*, ed. J. Bruguera i J. Massot i Muntaner, Barcelona, PAM, pp. 183-255.

48. Véase Tavani (1996a): «El plurilingüisme lingüístic i cultural de la Confederació Catalano-aragonesa», en *Per una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, pp. 179-209.

A lo largo de toda la Baja Edad Media, los estados federales de la Corona de Aragón han sido objeto de sucesivas transformaciones. En lo tocante al Reino de Valencia, la guerra de las Uniones en el siglo XIV había sido responsable de la desaparición de muchos linajes valencianos; en contrapartida, muchas familias castellanas se introdujeron en la sociedad señorial valenciana desde la instauración de la casa de Trastámara. Más tarde, en el siglo XV, la ausencia de una corte real en los territorios de la antigua Corona de Aragón desde la muerte de Juan II propició la emigración a Castilla de ciertos sectores con aspiraciones de ascenso en la escala social: nobles que ambicionan formar parte de la corte y burguesía liberal que pretende ocupar cargos en la administración real. Asimismo, hay que mencionar la llegada de oficiales reales a tierras aragonesas, con lo que la expansión del castellano se realiza desde el interior y hacia el interior de las élites cultas.

Tan prolongada ausencia de la corte terminó por crear mecanismos compensatorios. Los historiadores de la Valencia de fin de siglo han señalado el importante papel de las cortes locales mantenidas por grandes familias parcialmente castellanizadas que se convierten en centro de las actividades de la alta sociedad. En el caso de Valencia, tienen especial relevancia dos centros cortesanos: la corte del Conde de Oliva (1480-1536) y la corte valenciana y napolitana de las llamadas «tristes reinas».<sup>49</sup>

La castellanización literaria será consecuencia de un lento pero progresivo proceso de castellanización social. La cada vez más estrecha convivencia de caballeros castellanos, aragoneses y valencianos dentro y fuera de la península, unida a una efectiva política matrimonial, pone en marcha la castellanización de los territorios de habla catalana.<sup>50</sup>

La convivencia de militares catalanes y valencianos con castellanos en Nápoles estrecha lazos de unión de los levantinos con el castellano. El castellano se convierte en una lengua familiar y es, además, una de las principales lenguas de cultura en Europa. De cultura y de poder, sobre todo en el momento en que los Reyes Católicos inician con éxito su programa expansionista e imperialista, auspiciado, entre otras cosas, por el descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492. En este sentido, son bien elocuentes las palabras de Antonio de Nebrija sobre el papel de la lengua castellana como *lingua franca* que deben conocer todos los reinos unificados merced a la unión dinástica «*que siempre la lengua fue compañera del imperio (...) que después que Vuestra Alteza metiese debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, e con el pensamiento aquellos tenían necesidad de recibir las leyes qu'el vencedor pone al vencido, e con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi Arte, podrían venir en conocimiento d'ella, como agora nosotros deprendermos el arte de la gramática latina para deprender el latín*» (citado por Gómez Redondo 2000: 252).

La hegemonía de la lengua castellana plasmaba la hegemonía que de hecho llegó a ejercer con el tiempo la Corona de Castilla sobre la Catalano-aragonesa. Teóricamente, la unión dinástica y patrimonial de dos reinos distintos adoptaría el modelo federal aragonés y no afectaría a los respectivos sistemas de organización y gobierno de las respectivas coronas. En la práctica, sin embargo, se constata de inmediato una paradoja «rica en proyecciones vers l'esdevenidor, entre l'hegemonia *de iure*, exercida per les

49. Véase la nota 35.

50. Los dos estudios clásicos sobre este fenómeno son los de M. Sanchis Guarner (1962) y A. Ferrando (1980).

institucions catalana-aragoneses, i l'hegemonia *de facto*, en mans de Castella» (Reglà 1973: 94).

El prestigio de la lengua y la cultura castellana va eclipsando el de la catalana, que, habiendo perdido los principales autores que brillaron en la primera mitad del siglo xv (Ausias March, Joan Roís de Corella, Sor Isabel de Villena, Jaume Roig), seguirá generando una importante producción literaria, pero a partir de ahora en castellano. Este fenómeno es el que conocemos en historia de la literatura como la «decadència», un proceso de sustitución lingüística que se constata de un modo manifiesto en las letras catalanas de los siglos xvi y xvii. A finales de siglo xv, el uso del castellano como lengua literaria va unido, como comenta Josep Nadal, al triunfo del artificio (1996: 244), y tal vez por ello las primeras manifestaciones del bilingüismo literario se dan en la poesía antes que en ningún otro género. Es aquí donde tal vez debemos situar la obra poética de los valencianos que nos ocupan, cuyos poemas en castellano del *Cancionero general* tratan de imitar las fórmulas extremadamente conceptuosas y estilizadas de la poesía cancioneril castellana, que a finales del siglo xv ha dado ya sus mejores frutos.<sup>51</sup>

La nueva coyuntura socio-política no minó la expansión cultural de la Valencia del quinientos. La industria tipográfica fue sin duda responsable directa de dicha expansión: su capacidad dinamizadora de la cultura se mide no solo en función del número de impresores, sino sobre todo en función de la calidad del producto y la amplitud del programa editorial.<sup>52</sup> De esta expansión tipográfica dependió enormemente la difusión de las tesis del humanismo. El conocimiento directo de los grandes textos de la Antigüedad y la búsqueda de una religiosidad directamente fundada en la persona y la palabra de Cristo precisaban una herramienta común: el libro.<sup>53</sup>

No menos importante para la expansión del programa humanista sería la implantación de la Universidad, formalmente fundada el 3 de enero de 1500: siguiendo el modelo el educativo de las universidades europeas, el Estudi General se convirtió en centro de difusión de las nuevas corrientes de pensamiento, especialmente en el ámbito científico (medicina, química, ciencias matemáticas), filológico (estudio de las lenguas clásicas) y espiritual (*devotio moderna*).

Todo este entramado de factores de prosperidad y de crisis que se suceden y superponen en el paso del siglo xv al siglo xvi, definen la personalidad de la Valencia pre-renacentista, la misma en la que desarrollan su actividad literaria los autores cuya producción poética en castellano es objeto de estudio. Tanto su trayectoria vital como las inquietudes intelectuales de estos individuos son fiel reflejo de las aspiraciones de

51. El bilingüismo castellano-catalán había sido practicado por renombrados poetas catalanes del siglo xv (Romeu Lull, Pere Torroella, Pere Moner...). A pesar de que hay ciertas directrices comunes en el bilingüismo poético que practican poetas catalanes y valencianos, no significa esto que sea lícito generalizar; antes bien lo contrario: es absolutamente necesario reconstruir las circunstancias vitales y personales de cada autor en concreto para poder valorar justamente el grado y naturaleza de su bilingüismo.

52. Para un estudio de la oferta editorial, obviamente sujeta a las cambiantes condiciones de mercado, véase de nuevo Berger (1988): «La evolución de la producción editorial española entre 1501 y 1520», en *El Libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de 1986)*, ed. al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro Manuel Cátedra, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro.

53. Sobre la relación entre humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo xvi, véase el trabajo de P. Berger (1994): «Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo xv y principios del siglo xvi», en *En el umbral de la Modernidad*, Valencia, Conselleria de Cultura, pp. 543-551.

la sociedad del momento, de sus hallazgos y sus vacilaciones, de sus creencias y sus contradicciones.

Las primeras ediciones del *Cancionero general* se convertirían en testimonio de este ambiente social y cultural que hemos tratado de describir. Obra de Hernando del Castillo, un intelectual castellano afincado en Valencia, que muy probablemente llega a la ciudad convencido de las posibilidades de triunfar allí en su oficio. Obra patrocinada por Serafín Centelles, miembro destacado de la nobleza titulada, cuyo apoyo a la causa monárquica y cuyo amor por las letras castellanas refleja la nueva sensibilidad de la clase dirigente valenciana a finales del siglo xv. Obra de carácter mixto, concebida, según el prólogo, como cancionero «general», pero en algún momento replanteada como tributo a la producción local tanto en castellano (1511) como en valenciano (1514). Obra salida de la prensas de Cristóbal Kofman, impresor de origen alemán, que, como tantos otros, habían establecido en Valencia un importante enclave editorial. Obra, finalmente, pensada por y para la imprenta, de la que depende un nuevo concepto de libro, de lectura y de literatura.

## 2. Marco cultural

### 2.1. Caballería y cortesía. La poesía como estímulo ético y como juego social

El *amour courtois* dejaría una profunda huella en las literaturas románicas, tanto en la poesía como en la prosa. Pero sin duda una de las manifestaciones más genuinas de la doctrina del amor cortés es la poesía trovadoresca de los siglos XII y XIII, forjadora de un tronco común que tendría una enorme incidencia en el desarrollo de la poesía europea de los siglos XIV y XV.<sup>54</sup> Cada una de estas tradiciones literarias llevaría a cabo diferentes adaptaciones de aquellos formulismos temáticos, técnicos y formales que fueron creando, en base a la práctica poética, las cortes de amor provenzales. Aunque el foco irradiador se sitúa en la corte provenzal de Leonor de Aquitania, los frecuentes desplazamientos de nobles y poetas, unidos a la vocación itinerante y pedigrüña de los *trovadores*, fueron extendiendo esta práctica poética, reservada en principio a la aristocracia y a los poetas a su servicio, por muchos lugares de Europa, entre ellos Cataluña, y, en menor medida, Francia y Castilla.<sup>55</sup>

El marco cortesano es esencial para comprender la naturaleza de una poesía de rai-gambre idealista que fue compuesta no para ser leída sino para ser escuchada como canto, con acompañamiento musical. Según ha sintetizado Riquer (1975), esta poesía culta y extremadamente artificiosa, centrada en el amor, el honor, la guerra y otras circunstancias inspiradas en el modelo de vida aristocrático, traspuso al terreno de la corte y del arte los ideales nobiliarios de la sociedad occitana: valor, honor, firmeza, etc.

Por esta razón, los temas predominantes giran en torno a las grandes obsesiones del hombre medieval: asuntos de orden político o social, y, en especial, el amor. La cruda sátira política o personal que expresa el *sirventés* coexiste con el clásico género del *plany* o la lírica más alegre y colorista de la *cansó* y la *dansa*, géneros especializados en la temática amorosa. Un amor revestido de pureza virginal (*fin'amors*). Un amor planteado en términos de conquista progresiva del ideal —pues lo ideal es fuente inagotable de perfección—, pero que, a diferencia de los desarrollos posteriores en la poesía castellana —al menos en apariencia—, aspira explícitamente a la unión carnal y no desatiende aspectos humanos como la sensualidad, el gozo o la tristeza como sentimientos de orden psicológico.

54. Sin ánimo de incluir un imposible listado siquiera de referencias básicas que este trabajo no se propone abordar, es obligatoria la mención de estudios clásicos sobre el tema. Nos referimos a los estudios de Faral (1939), Jeanroy (1934, 1965), Frappier (1954), Bezzola (1958-1967) y Dragonetti (1960), Riquer (1975) y Alvar (1981).

55. Se ha puesto en duda, no obstante, que el amor cortés fuese un descubrimiento de los provenzales. Beysterveldt, siguiendo a R. Bezzola, opina que el amor cortés es la respuesta profana a la exaltación místico-religiosa de que era objeto la mujer en la orden de Fontevault. Dutton, por su parte, insiste en las relaciones entre poesía provenzal y poesía árabe, mientras que G. Serés apunta la relación con la tradición platónica y bíblica. Más recientemente, Whinnom y sus seguidores han aportado nuevos argumentos para descartar el origen provenzal del amor cortés. Ana Rodado (2000a) ofrece una muy útil bibliografía acerca de las diversas teorías sobre el origen de la *fin'amors*.

Los estudiosos de las cortes de amor provenzales parecen estar de acuerdo en que las bases del amor cortés residen precisamente en un encubrimiento del erotismo, en una especie de construcción teórica capaz de dar un cauce ético a los deseos del individuo. Esta construcción, nacida como una respuesta inmediata a la rígida norma social y moral de los siglos XII y XIII, fue enriqueciéndose mediante la incorporación de determinados préstamos culturales que, con el paso del tiempo, forjarían una robusta tradición del *amor cortesano*.<sup>56</sup> Sin embargo, el amor cortés, que en su formulación original albergó tesis auténticamente revolucionarias sobre el amor humano, no fructificó tanto en el terreno ideológico cuanto en el plano social y literario. Su adopción por una pléyade de poetas cultos lo convirtió en un juego de sociedad, en una moda aristocrática.<sup>57</sup>

Y es que, de entrada, para calibrar el significado de este juego de sociedad que fueron las cortes de amor europeas desde el siglo XII hasta bien entrada la Baja Edad Media, debemos comenzar por comprender que nos enfrentamos a una concepción de la poesía esencialmente diferente a la nuestra. Para estos primeros trovadores en lengua romance, la poesía es un ejercicio intelectual cuya excelencia viene dada por el dominio de una técnica, el *arte de trovar*. La uniformidad del corpus de textos provenzales y el desarrollo de toda una tradición teórica que prescribe sobre unos usos determinados y condena los vicios del versificador nos descubre la esencia programática de la poesía provenzal. Y es que, como indica el libro II de las *Leys d'amors* (1355), obra continuadora del legado de la *gaià ciencia* en el consistorio de Tolosa, la poesía es una cuestión de recreación de modelos y hallazgo de correspondencias.

Una lectura atenta de la poesía occitana conservada nos revela las numerosas exigencias formales, temáticas y lingüísticas que imponen las complejas leyes versificatorias, además de las retóricas, inherentes a los distintos géneros poéticos provenzales, definidos según criterios de forma o de contenido. Este componente técnico, una convención surgida del juego, la exhibición y la justa, pone en un primer plano a la retórica y la métrica, y marca la evolución de la lírica amorosa desde los orígenes provenzales hasta los grandes poetas europeos de los siglos XV y XVI. El arte de trovar es una *técnica*: «trovar es far noel dictats, en romans *fi e ben compasat*», nos dicen *Les Flors del Gay Saber*. A fin de preservar el valor de la lírica como piedra angular del elitismo cortés, cada poema ha de discurrir por cauces expresivos prefijados, a los que deben supeditarse las preferencias personales. Un indicio del peso específico de la norma, del código, es su articulación en torno a una lengua literaria común o *koiné*. La imaginería y el léxico feudales son, junto con una elaborada teoría de los géneros, las dos principales características que están en la base de la lírica provenzal, precursora de la lírica castellana que aquí nos interesa.

56. Ya desde sus propios orígenes, en la época de los trovadores, se puede calificar a esta lírica cortesana como una «synthesis of borrowings», que, como ha demostrado Denomy (1994), combina aspectos bíblicos y clásicos con conceptos filosóficos y de índole literaria. Todos estos múltiples préstamos van configurando un lenguaje del amor, que, con el paso del tiempo, se convierte en una herencia cultural ineludible; de este modo: «de poema en poema, de poeta en poeta, de generación en generación, se anuncia sin concretarse, se modela sin coagularse, se metamorfosea, una imagen coherente del amor, a pesar de sus infinitas variaciones y que, sin forzar, obliga» (Cazenave *et al.*, 2000: 10).

57. Cf. L. Von der Walde Moheno (1998): «El amor cortés. Marginalidad y norma», en *La Edad Media. Marginalidad y oficialidad*, ed. A. González - L. Von der Walde Moheno, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico - Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 11-32.

Junto a esta función simbólica de la poesía, esto es, actuar como estímulo de los más nobles y elevados ideales, existe otra de carácter práctico: la de actuar como remedio contra la ociosidad. Como señala Berenguer d'Anoia, en su *Mirall de trovar*: «*E ociositat / May alunyada de me / Que vos mal a tot be / E laix me dell rimar*» (Gómez Redondo 2000: 37).

Patrimonio de unos pocos entendidos, la poesía, deliberadamente preciosista (*trovar ric*) o hermética (*trovar clus*), culmina el ideal de perfección y se cuenta entre las destrezas de todo cortesano que se precie.

El «elitismo intelectual» de que hacen gala los poetas es producto de una suerte de determinismo social vigente en la conciencia del medioevo según el cual linaje, virtud y saber se dan la mano. Al igual que otras actividades cortesanas como la caza, el baile o la justa, la práctica poética tiene una proyección moral y social. Y es que, como apunta J. A. Maravall, el concepto de *cortesía* tiene en la Edad Media una implicación de carácter ético: «la cortesía es una virtud intelectual que, como hábito que es toda virtud, requiere doctrina y uso, lo que solamente pueden alcanzar quienes han sido rectamente enseñados» (1967: 263). La cortesía no es, en consecuencia, una mera forma externa de comportamiento; en cualquiera de los casos, la conducta social no es sino un reflejo de las virtudes y el saber adquiridos. Esta noción de la cortesía explica el gran espectro de cualidades morales y sociales que integran el concepto medieval de cortesía: liberalidad, medida, generosidad, etc. Y explica también por qué razón son las clases nobles las más obligadas a abrazarla.

Las nuevas coordenadas económicas, políticas y sociales que guían el rumbo de la Europa de los siglos XIV y XV transformaron el ámbito de la corte. A medida en que el nuevo clima del viejo continente resta importancia a los *bellatores*, la poesía disminuye el componente de ética caballeresca que la había caracterizado durante la etapa de orígenes. La corte sigue siendo el foco irradiador de la cultura y el saber.<sup>58</sup> Sin embargo, con la crisis tardo medieval de los siglos XIV y XV, que Huizinga definió en su ya clásico libro *El otoño de la Edad Media* [1984 (1930)], la estructura estamental y feudal sobre la que había levantado sus principios la Edad Media se somete a nuevas condiciones, marcadas por la consolidación de un nuevo sector de la nobleza, procedente de una burguesía que ha medrado socialmente gracias a su pujanza económica, por el advenimiento de una crisis ideológica y religiosa que socava las creencias tradicionales y por el final de la caballería que, remedando glorias pretéritas, deviene en caballería social.

El ascenso de la burguesía, la nueva clase social emergente, minó las bases del feudalismo medieval, y las nuevas condiciones de vida sacudieron el elitismo de los primeros tiempos.

Desprovista de todos aquellos elementos que confieren a la clase noble una función destacada y providencial, resulta lógica la tendencia a reforzar aquellos signos de identidad que todavía le pertenecen. Justas, torneos y pasos de armas, versiones lúdicas de la guerra, amenizan la ociosa vida en la corte; el enfrentamiento y la competición vuelven a estar presentes en los debates poéticos y las «cortes de amor», donde los poetas tenían la oportunidad de prodigar públicamente su valía.

58. De hecho, la corte fue uno de los puntos de referencia del humanismo medieval, doctrina que elevó al hombre de letras al nivel de los tipos ideales.

En *Homo ludens* (1999 [1954]), Huizinga pone de relieve la dimensión lúdica de la vida palaciega, concebida en cierto modo como una artificiosa máscara de la cruda realidad. Mientras la decadente sociedad aristocrática luchaba por preservar el lugar privilegiado que había ocupado en los primeros siglos de la Edad Media, la corte se convirtió en el último reducto del ideal aristocrático. Sin embargo y cada vez más, estos valores cortesanos fueron perdiendo su trasfondo ético para adoptar finalmente un valor puramente externo o superficial, más social que moral, más aparente que esencial. El nuevo ambiente de lujo y refinamiento que se vive en la corte, antecedente directo del modelo de corte renacentista, acuña un nuevo marco cortesano. Los valores éticos se diluyen dentro de uno nuevo panorama marcado, de un lado, por el ocio cortesano y, del otro, por el cada vez más acusado clima lúdico, que combina la cultura y las letras con el ritual y el espectáculo.

Esta fisura en la estructura social e ideológica se refleja en la historia social y literaria de la poesía europea. El caso de la Península es complejo pero, en términos generales, bien conocido. Una vez desaparecidas las cortes de amor provenzales, el territorio peninsular queda claramente escindido en dos modos de entender la poesía: mientras que los poetas castellanos del siglo XIV cultivan el gallego-portugués y reiteran sus convenciones, los poetas de la Corona de Aragón preparan una suerte de revitalización del legado provenzal que, por lo visto, todavía seguía teniendo un sentido pleno y vigoroso en la sociedad del momento. Es así como surgen Tolosa (1323) y Barcelona (1393) los dos grandes consistorios del siglo XIV, continuadores en lo esencial de la tradición provenzal que los inspira, que pasa a denominarse *sciència del gay saber*, acentuando el carácter festivo de estas justas poéticas o juegos florales.<sup>59</sup>

De mediados del siglo XIV son las primeras muestras de poesía en castellano, que a partir de entonces conocerá una extraordinaria expansión cultural y territorial. Parte del legado cultural del siglo XIV se transfiere a los primeros poetas en lengua castellana, quienes adaptan los modelos heredados, enriqueciéndolos con otros modelos acordes a sus propios intereses e inquietudes. La lírica castellana del siglo XV toma el relevo de la gloriosa tradición poética peninsular: las cortes castellanas viven así un auténtico resurgir de la cultura trovadoresca, y se convierten en un importantísimo eslabón en el dinámico proceso del amor cortés, de la marginalidad a la norma.

Desde el punto de vista sociológico, la poesía cortés fue un espejo o doctrinal de conducta cortesana para la clase dirigente de la Alta Edad Media europea: no basta con ser noble, también hay que parecerlo. De ahí que, en oposición al *stilnuovismo*, que venera el intimismo y la sinceridad por encima de todo, Juan Alfonso de Baena se centre en las cualidades externas del poeta y del cortejo y se esfuerce en explicar las razones por las cuales todo poeta que se precie deba ser:

[...] noble fidalgo o cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso, e que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su sazonar, e otrossí que sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado (Dutton-González Cuenca, eds. 1993: 7-8).

59. No deja de ser significativo que en la carta de Joan I a los consejeros barceloneses, se aluda a la doble función de la poesía, como ejercicio provechoso para el entretenimiento y el intelecto, por un lado, y como remedio contra la ociosidad por el otro (Ferrando 1983: 41).

Alusiones como ésta a la tendencia de los nobles castellanos a «fingirse enamorados» menudean en los textos del siglo xv, y también aquellas que describen y prescriben las cualidades del galán y del buen caballero y cortesano. Nadie más que la clase ociosa dispone de tiempo y medios para el recreo y el ejercicio de la caza, los torneos y las letras. Esta concepción llega hasta en mismo Juan del Encina, quien, en su *Arte de Poesía castellana* (1496), arguye que la obra que presenta tiene como función «enseñar a trobar en nuestra lengua si enseñar se puede *porque es muy gentil exercicio en el tiempo de la ociosidad*» (López Estrada 1984: 78).

Pese a las reticencias de muchos, arte y sapiencia desempeñan entre la nobleza un papel casi tan importante como el dominio de las armas. La poesía es una de las manifestaciones de aquella dinámica emprendida por la nobleza. En una sociedad en la que la que el destino de la mujer depende de la voluntad del hombre, nos encontramos con una lírica que postula el amor extramatrimonial. En una sociedad en la que Dios es principio y fin de todas las cosas, florece una lírica que confiere al amor un poder absoluto, más allá de la razón, que raya con el sacrilegio. En una sociedad en la que los ideales caballerescos ocupan un discreto segundo plano, cobra prestigio una lírica de inspiración feudal, que no solo practicaron nobles, sino también individuos de modestas profesiones liberales, clérigos, etc.

En el umbral del siglo xv, nadie discute el valor de la poesía como juego aristocrático (Burrus 1985). La poesía es un arte y también una didascalía; en ella se aprenden y se reafirman una pautas de conducta cortesanas basadas en el ritual, el intercambio dialógico o cuasi-dramático, la sublimación de las pasiones amorosas, la dignificación del amor, etc.

Paralelamente al desarrollo de la poesía castellana, en Valencia florecen otras formas de poesía que, a nuestro modo de ver, son indicio del esplendor cultural que hemos descrito en apartados anteriores: la poesía religiosa, la poesía de certamen, la poesía satírica y la poesía cortés. La poesía religiosa, cultivada por casi todos los poetas sea cual fuere su extracción social, es inseparable del arraigo de la literatura de tema piadoso en la Valencia de los siglos xv y xvi, que abarca desde la prosa hasta la poesía, que discurre a través de traducciones, paráfrasis, versiones o adaptaciones, y que contempla un amplio abanico de temas y motivos (vidas de Cristo, hagiografías, el salterio, etc.).<sup>60</sup>

De temática preferentemente religiosa son también los certámenes poéticos que se celebran en Valencia (Riquer 1985, iv: 225ss.): la *joya* que habría de recibir el ganador del certamen actuaba como un estímulo para los participantes que no aspiraban más que al público reconocimiento de su pericia literaria. Es interesante la lectura de uno de los «cartells» de los certámenes valencianos, auténtica paráfrasis de las letras de batalla, en el que se mantiene un estilo retórico y ampuloso y se formula la convocatoria poética en términos de desafío.

De hecho, los certámenes valencianos se convirtieron en todo un referente cultural para los ingenios de dentro y fuera del reino; las intrigas, enfrentamientos y susceptibilidades en que se vieron envueltos son un indicio de la trascendencia social de estas justas, en las que la común afición por la poesía difumina las diferencias sociales, culturales e incluso generacionales. Uno de los certámenes más emblemáticos fue el

60. A su vez, inseparable del fenómeno de la *devotio moderna* (Hauf 1990).

celebrado en honor a la Virgen, que da lugar al ha sido considerado el primer el primer libro impreso en España, *Les trobes en loor de la Verge* (Valencia, 1486).

Por su parte, la llamada «escuela satírica valenciana», de extracción burguesa, con Bernat Fenollar a la cabeza, propone un acercamiento a la realidad más viva a través del instrumento de la sátira. Finalmente, autores de primera (Ausiàs March y Joan Roís de Corella) y segunda fila (Gilabert de Próixita, Andreu Febrer, etc.) mantienen viva la herencia trovadoresca que especula en torno a las complejas leyes del amor y del deseo.

Al igual que en otros cenáculos literarios y cortes poéticas que existen en la península y fuera de ella, la poesía colectiva, los certámenes literarios y la aglutinación de intelectuales en cortes locales pone de manifiesto no solo la teoría del juego y la ociosidad que hemos descrito, sino también el espíritu de los juegos florales, que mantiene en lo esencial los presupuestos de la *gaya ciencia*, tal y como los adaptaron Tolosa y Barcelona en el siglo XIV. El carácter consistorial que les dio sentido sigue vigente en Valencia, tanto en la iniciativa privada —piénsese en las tertulias, *collacions* o *parlaments* de los que habla Guinot (1921), las mismas que dotan de marco literario el *Parlament de la casa de Berenguer Mercader* de Joan Roís de Corella—, como en la consideración de la actividad poética como acto de interés público y urbano, manifiesto en el arraigo de los certámenes poéticos, que se suceden en la ciudad a lo largo de los siglos XV y XVI, mucho más frecuentes y populares que los certámenes en prosa.<sup>61</sup>

En síntesis: en el periodo que va desde el siglo XII al siglo XV tienen lugar en la Península como en otras literaturas europeas una serie de cambios significativos en el concepto de nobleza, y, por tanto, en el concepto de poesía como virtualidad expresiva del individuo noble. Si en la etapa de orígenes el *arte de trovar* actuaba como estímulo de la virtud y albergaba un fuerte componente ideológico, en la última etapa cuatrocentista la poesía forma parte de un amplio programa de entretenimiento social, siendo a la vez un ejercicio de carácter lúdico e intelectual.

Con todo, el trinomio caballería-cortesía-poesía es una constante que se mantiene con ligeros matices. Dicho trinomio marcará la evolución del género lírico desde sus primitivos orígenes provenzales, hasta las últimas muestras del *Cancionero general*, donde el espíritu de clase asoma solo a través de los motes o las letras de invenciones.

## 2.2. La etapa neoprovenzal: Tolosa (1323) y Barcelona (1393)

Tolosa y Barcelona son dos modelos de recreación de las cortes de amor provenzales en parte iguales y en parte distintos. Su papel continuador de la tradición trovadoresca tiene un extraordinario interés para entender lo que fue la poesía en el tiempo que precede a las grandes recopilaciones cancioneriles: un remedio expeditivo contra la ociosidad, un ejercicio de virtuosismo susceptible de ser juzgado y un pretexto para la exhibición de talentos, previo acatamiento de una sucesión infinita de estrictas leyes y preceptos cuyo cumplimiento o incumplimiento distinguen al buen poeta del mediocre.

Los pormenores sobre la creación del Consistorio de Tolosa (1323) nos son conocidos gracias a las *Leys d'amors* (1355), en su tercera redacción. Según informan las *Leys*

61. Para los certámenes poéticos valencianos es imprescindible la monografía de A. Ferrando, que ofrece un amplísimo estudio de los certámenes que se celebraron, de los poetas que concurrieron y de los poemas que presentaron. Cf. A. Ferrando (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Diputació de València.

«redactadas en verso provenzal por Guillem de Molinier», siete aficionados a la poesía que solían reunirse «el pus dels diumenges de l'an» deciden crear una agrupación literaria. A cambio de un premio simbólico, «una violeta / de fin aur», invitan «li subtil dictador et trovador» a participar en un certamen privado en mayo del año siguiente. La clamorosa respuesta transforma la iniciativa privada en un certamen público, cuyo propósito es resucitar la casi desaparecida poesía trovadoresca y conservar la lengua occitana, estandarte de la poesía catalano-provenzal antes de que la batalla de Muret (1213) acabase con la unión de ambos territorios. La «sobregaya companhia», dispuesta, en un principio, a admitir sugerencias a debate, se percata de los peligros de esta formulación. Es entonces cuando encargan a Guillem de Molinier la redacción de las *Leys*, pues la falta de un código, de una normativa escrita a la que dirigirse en casos de duda sobre la legitimidad de una forma o una estructura «no podía sinò produir incertesa i ambigüitat de judici» (Tavani 1996b: 55).

Lo que comenzó siendo un certamen de pocos vuelos se convirtió en un concurso de serias dimensiones. La cada vez mayor implicación de las autoridades municipales y la opinión pública en el certamen complica, de hecho, el funcionamiento del Consistorio. Aparte del recurso al código, otras condiciones fueron modificándose, como, por ejemplo, la no participación de los jueces en el concurso, la sustitución de los siete jueces iniciales por otros o la renovación anual del mantenedor, en contra del anterior carácter vitalicio; tan profundas transformaciones inducen a pensar en posibles reacciones en el medio universitario e intelectual de Tolosa, en el que, todavía vivo el recuerdo del esplendor trovadoresco, una iniciativa como esta habría suscitado un enorme interés (Tavani 1996b: 57). La frecuencia con la que fue convocado el certamen, cada año, demuestra no solo el éxito y prestigio que se labró, sino también la vigencia de esta poesía de corte clasicista neotrovadoresco en la sociedad del momento. Con todo, tras veinticuatro años de juegos florales y la retirada de la escena pública de los primeros mantenedores, el consistorio entra en una dinámica de decadencia. Según Tavani, la principal causa fue la económica, pues aunque el municipio costea los premios, el resto de los gastos de vestuario y aparato ritual corrían a cargo de los mantenedores (Tavani 1996b: 59). Los manuscritos que nos han transmitido buena parte de los textos tolosanos confirman la presencia de catalanes como Guillem de Masdovelles o Lluís Icart en los juegos, sin contar con las poesías anónimas cuya procedencia geográfica nos es imposible determinar (Tavani 1996b: 73-74; Riquer 1950).

En segundo lugar, hemos de abordar de un asunto que nos interesa más directamente: la introducción de las justas poéticas en la Corona de Aragón. Nada nos impide suponer que, antes de la implantación en Barcelona de un consistorio a imitación del modelo tolosano, estas justas se celebrasen en la corte real así como en las cortes de otros grandes señores (Ferrando 1983: 39). De hecho, en el documento fundacional (1393) se declara que la institución que se pretende crear en Barcelona es semejante a otras existentes, como las de Tolosa, París y otras ciudades. Es posible que estos intercambios poéticos cortesanos sugiriesen a Jaume March —hermano de Pere March, autor del *Llibre de concordances apel.lat Diccionari*, dedicado a Pedro del Ceremonioso— la creación en Barcelona de unas justas similares a las que muchos catalanes habían conocido en Tolosa. Junto con Lluís d'Averçó, redactan una solicitud a Juan I para que interceda ante los consejeros barceloneses. Los problemas que atraviesa la ciudad, unidos a la posible reticencia de los consejeros barceloneses a la parte económica de

la propuesta, frenan la solicitud. Juan I y Bernat Metge, su hombre de confianza, envían una carta a los consejeros haciendo oficial la demanda. Pero la coincidencia de esta misiva con serios problemas en la ciudad, proporciona a los consejeros la excusa perfecta para declinar la demanda «que fue redactada, por cierto, cuando el rey estaba en Valencia». Lo realmente interesante, no obstante, es el contenido de la carta, en la que, una vez más, se hace una valoración positiva del ocio como clave de un clima cultural favorable. Únicamente con la entrada de Averçó en el consejo se admite la instauración en Barcelona del consistorio cuyo provecho para la ciudad había sido postulado por el mismísimo rey. Y es que, como comenta Ferrando, el recelo de los consejeros tenía un origen social. Como ya comentamos al hablar de la transformación social de la Corona de Aragón en el siglo xv, se trataba de impedir o frenar el ascenso social de las clases inferiores a través de la cultura. Esta es la razón por la cual Martín el Humano decide subvencionar el consistorio y éste deja de tener un carácter ciudadano para tenerlo real, con todas las limitaciones que ello implica (Ferrando 1983: 42). El mismo rey confirma a Lluís d'Averçó y Jaume March como encargados de la organización, y a partir de este momento, el consistorio barcelonés adquiere carácter anual. Su solemne funcionamiento queda reflejado en el *Arte de trovar* de Enrique de Villena (1384-1424), nieto de Alfonso de Aragón, marqués de Villena, duque de Gandía y primo del nuevo rey Fernando de Antequera. Esta es, por cierto, la descripción más fiel y detallada de la fiesta de la gaya ciencia (Cátedra 1994). La tercera etapa, después de Martín el Humano, transcurre bajo el reinado de Fernando de Antequera, que no solo se muestra tan permisivo como su antecesor, sino que consiente que la fiesta se pueda celebrar durante todo el año.<sup>62</sup> No ocurre lo mismo durante la etapa de Alfonso el Magnánimo que, más interesado en otros asuntos mediterráneos, se desentendió del consistorio al menos durante los primeros años de su reinado.

En suma: lo que a simple vista parecen dos modelos parecidos de reimplantación de la tradición provenzal en un ambiente cortesano, son en realidad dos modos bastante distintos de entender la poesía. Tavani señala cuatro características irreconciliables: el origen privado de Tolosa frente al origen real de Barcelona; el mayor grado de libertad temática de los catalanes, que pudieron cantar al amor profano, a diferencia de los tolosanos, abocados irremisiblemente a la temática devota; la conservación de los textos tolosanos premiados frente a la ausencia de testimonios para el caso catalán; y, finalmente, una diferencia de conjunto, o, como dice Tavani, «de grau de to i de gust» (Tavani 1996b: 80). Sobre todo en el caso de Barcelona, el anacronismo no puede ser más atroz. Anacronismo respecto a la prosa, que ya comienza a asumir los nuevos estilos humanísticos y renacentistas, y anacronismo en cuanto a la ideología, pues, como señala Riquer, el fracaso de Barcelona comienza por la pretensión de convertir en burguesa una lírica esencialmente cortesana como la trovadoresca.

62. Según Ferrando, tal vez esta ampliación no fue sino una estrategia política del rey, por consejo de don Enrique de Villena, para acercarse a los catalanes, que se habían opuesto a su candidatura en el Compromiso de Caspe (1983: 47-48).

### 2.3. La poesía en Valencia: certámenes y parlaments

El legado de la tradición provenzal sigue manteniéndose durante los reinados de Alfonso el Magnánimo y Juan II (Riquer 1985, iv: 9-73; Ferrando 1983: 53-64).<sup>63</sup> De hecho, hasta que Ausiàs March inicie su actividad hacia la década de 1430, la norma común entre los poetas en catalán —Gilbert de Próxima, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Melcior Gualbes—<sup>64</sup> es el mantenimiento del occitano como *koiné* literaria y solo en algunos casos, como en el de Jordi de Sant Jordi, comienzan a intercalarse formas genuinas catalanas.<sup>65</sup> La resistencia de la poesía a abandonar la herencia provenzal es indicativa de su alto grado de artificiosa irrealidad, pues el uso del catalán en la prosa es un hecho consumado desde el siglo XIII y la obra de Ramón Llull. Y es que el binomio poesía-artificio es algo que conviene tener en cuenta a la hora de esbozar una historia de la poesía en la Corona de Aragón, y también a la hora de explicar la adopción del castellano como lengua de la poesía, esto es, del artificio.

Cada vez es más difícil para la nobleza seguir haciéndose la ilusión de que el tiempo no ha pasado: mientras los nuevos valores burgueses (realismo, ironía, sátira...) penetran en la sociedad, Ausiàs March crea una poesía introspectiva y filosófica que utiliza los principios del amor cortés para subvertirlos y, paralelamente al influjo italiano, la poesía inicia un proceso de transformación, o, mejor dicho, de diversificación de modelos.<sup>66</sup> La corte de humanistas y poetas de la que se rodeó en Nápoles Alfonso el Magnánimo<sup>67</sup> realizó tímidos intentos de adaptación de los nuevos modelos italianos, pero quienes no formaron parte de esta corte siguieron fieles a los preceptos de la *gaya ciencia*.<sup>68</sup> Otros poetas, como Romeu Llull o Hug de Rocabertí, se muestran proclives, entre otras, a la influencia francesa. En un tiempo de apertura hacia una Península unitaria y hacia los principios del humanismo y el Renacimiento, los poetas en lengua catalana descubren que hay otras opciones para la poesía. El bilingüismo es una de ellas. Bilingüe, e incluso trilingüe, es la obra de Francesc Moner, Romeu Llull o Pere Torroella, aunque estamos convencidos de que en su opción lingüística hay que buscar razones diferentes a las que caracterizan el bilingüismo de los poetas valencianos del *Cancionero general*, ya sean de tipo personal, político, social.<sup>69</sup>

63. Se trata de poetas como Francesc Ferrer, Francesc Oliver, Joan Berenguer de Masdovelles, Bernat Hug de Rocabertí, Romeu Llull..., por citar a algunos de los principales poetas.

64. Proixita, G. de - A. Febrer - M. de Gualbes - J. de Sant Jordi, *Obra lírica*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Edicions 62, 1982.

65. Cf. Sant Jordi, J. de, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. M. de Riquer y L. Badia, València, Tres i Quatre, 1984.

66. A estas alturas de la historia y teniendo en cuenta la proyección mediterránea de la Corona de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo, es casi imposible obviar la influencia italiana. Es posible detectar huellas de Petrarca en la poesía de Francesc Ferrer, Pere de Queralt o Melcior de Gualbes. Sin embargo, dicha influencia no deja de ser superficial y, en cualquier caso, no es indicativa de una plena asimilación de los modelos italianos.

67. Véase Soria (1956): *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad y J. C. Rovira (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

68. Nos referimos a Lluís Icart, Andreu March, Joan Basset..., etc.

69. Véase Nadal *et al.* (1996: 235-48). Traté de profundizar en algunos de los rasgos singularizadores del bilingüismo de los poetas valencianos en «Algunas muestras de bilingüismo castellano-catalán en el *Cancionero*

El caso de Valencia merece, por todas las razones que hemos comentado, mención aparte, pero de esta cuestión nos ocuparemos más tarde, al planearnos las razones que explican la aparición del valenciano en el *Cancionero* de 1514. Según la clasificación de Antoni Ferrando, se pueden establecer tres etapas en la poesía de certamen en Valencia: el *periodo occitanizante* (1329-1474), donde cabe situar tanto la aportación catalana a los consistorios de Tolosa y Barcelona como los certámenes medievales del siglo xv; el *periodo propiamente valenciano* (1474-1532), donde se enmarcan los certámenes renacentistas del primer tercio del siglo xvi; y el *periodo castellanizante* (1532-1707).

**O**bras fetes en labor de la seraphica sena catherina de sena en lo seu sagrat monestir de les monges de la insigne ciutat de valencia per diuersos trobadors narrades lo dia de sent miachel del any m. d. xi. El sent iutges lo reuerent fratre Baltasar sorio mestre en sacra theologia e vicari general de les frares obseruants del orde de preycadors. E lo reuerent senyor canonge fra y lo noble don francisco fenollet.



Portada de les *Obres en Lahor de la seraphica sena Catherina de Sena* (Valencia, Joan Jofré, 1511)

Los primeros certámenes valencianos se definen, en cierto modo, como una continuación del espíritu consistorial de Tolosa y Barcelona, de donde procede el marbete «occitanizante». Tanto el bilingüismo como el mantenimiento de una poesía especializada en temática religiosa son rasgos comunes a los certámenes de Cataluña y Valencia. Los historiadores de la literatura catalana coinciden en que la limitación temática es una de las varias y nefastas consecuencias de la escuela tolosana que refrenan el pleno desarrollo de la poesía en Cataluña y Valencia.<sup>70</sup> Riquer primero y Ferrando dejan constancia

general de 1511», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Coruña, 18 al 22 de septiembre de 2001), eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia (La Coruña), Toxosoutos, 2005, pp. 355-370.

70. Como ha demostrado J. Ventura (1976), la celebración de dichos certámenes, que abordan cuestiones de alta teología, incide en la gran presión inquisitorial en Valencia: desde 1482 existía en el reino de Valencia toda una infraestructura de representantes y colaboradores del Santo Oficio que se encargaban de vigilaban cualquier actividad al margen de la ortodoxia cristiana. En contrapartida, la extrema vigilancia ejercida sobre estos concursos y sus participantes es una de las causas que explican la elección y tratamiento de los temas.

del modo en que la poesía de certamen coarta la creatividad y tiende al estancamiento, en la medida en que:

imposà les estrofes de decasíl·labs amb cesura darrere de la quarta síl·laba, que tiranitzà els millors poetes catalans a excepció de Ramon Llull, imposà una intolerable limitació dels temes poètics, aspecte en el qual els catalans, que no vivien atemorits per inquisidors ni per francesos, s'expressaren amb una certa llibertat, imposà un arbitrari occitanisme lingüístic que pesarà com una llosa sobre els lírics catalans fins a l'aparició d'Ausiàs March, i, finalment, no deixà veure els catalans del segle XIV, que dominaven políticament i militar una part d'Itàlia, i que mantenien relacions mercantils amb les repúbliques de la península veïna, que en aquelles terres s'estava produint una poesia nova i admirable (Ferrando 1983: 36-37).

Sin embargo, la aparición de un tipo de poesía de signo burgués, que contiene, aunque tras la máscara de sátira y la ironía, la dosis de realidad y libertad expresiva que se le niega a la poesía de certamen, tendrá lugar en territorio valenciano, de la mano de tres de nuestros poetas bilingües: Bernat Fenollar, Jaume Gassull y Narcís Vinyoles. Los mismos poetas que se desprenden de las imposiciones a las que alude Riquer las vuelven a adoptar cuando acuden muy gustosamente a los certámenes que ellos mismos organizan.<sup>71</sup> Y de nuevo las retoman cuando se sumergen en los clichés, formulismos y convencionalismos de la poesía palaciega... Si la poesía, tal y como se concibe antes de la renovación de Boscán y Garcilaso, es artificio, no hay un solo patrón, sino muchos, y no es contradictorio que coexistan, juntos y en contraste.

Llegado este punto, es inevitable introducir una reflexión a propósito de una posible relación de continuidad entre ciertos cenáculos de la segunda mitad del siglo xv y una realidad consustancial al mundo cultural en el Barroco, las *academias literarias*. Más allá de las barreras epocales, una serie de elementos comunes perviven a través de los siglos: la unión de lo útil con lo placentero, la lucha contra la ociosidad, la estilización de unos modelos retóricos y formales, la mezcla del registro solemne con el jocoso, la discusión y la puesta en común de ideas, etc. La corte, el concurso o la fiesta públicos, la tertulia en casa de un particular y, finalmente, la solemne academia literaria de los siglos xvi y xvii son distintos centros o lugares de encuentro que persiguen una misma finalidad: la reunión de personas con intereses artísticos comunes.

En el caso de Valencia, existe toda una tradición que hace de la poesía una excusa para la reunión social y de la reunión social una excusa para la poesía. La afición de los poetas valencianos que estudiaremos a la reunión, y su posible funcionamiento como círculo literario autónomo dentro y fuera del *Cancionero general* sienta, pues, un precedente que diseña un itinerario entre la reunión privada y la academia literaria. Los editores modernos de la *Actas de la Academia de los Nocturnos* no han pasado por alto la conexión de esta importante y fecunda academia valenciana con el ascendente

71. La misma concesión al artificio podemos esperar de poetas tan singulares como Jaume Roig y Joan Roís de Corella, que comparten cartel con Francés de Castellví, Joan Verdansa, Narcís Vinyoles y Jaume Gassull, entre otros, en el certamen de 1474 en honor a la Virgen (Riquer 1985: iv, 232-34).

histórico de las tertulias valencianas habituales en Valencia un siglo antes de su formación en 1591:

Se ha insistido en la evidente conexión de la Academia con el ascendente histórico de las tertulias: sin duda no como consecuencia inmediata, ni como huella en su propia y estricta constitución formal, pero evidentemente en la tradición cultural que suscita las reuniones de los Nocurnos hubo de pesar el recuerdo de los *parlaments* o *collacions* que, en la brillante Valencia del siglo xv espejaban el modelo de la Academia Platónica de Florencia en las evocadas por Jaume Roig (Spill) o Jaume Gassull en *Lo somni de Joan Joan* (1496). La casa de Berenguer Mercader, baile de Valencia, alcaide del castillo de Játiva y camarero de Alfonso v fue escenario de reuniones de este tipo y recordemos el mecenazgo en el mismo sentido de Bernat Fenollar que promovió una obra como *Lo procès de les olives* (1497), tenido como ejemplo de tertulia plenamente desarrollada (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996: 38-39).

### 2.3.1. Los *parlaments* o *col·lacions* en la Valencia del siglo xv

En un artículo de 1921, Salvador Guinot se planteaba el estudio de las principales tertulias literarias del siglo xv, para llegar a la conclusión de que, si bien el conocimiento que tenemos acerca de la efervescencia cultural del siglo xv valenciano prueba su función en la sociedad culta de la época, carecemos de datos históricos que las documenten: los textos literarios son la única vía de acercamiento.

*L'Spill* de Jaume Roig se hace eco de las tertulias valencianas, descritas, eso sí, a través del fino tamiz de la sátira misógina. Muy probablemente Roig, personaje culto y de buena posición social, se ha inspirado en las reuniones que tendrían lugar en su casa, con el propósito de realizar lecturas literarias y debates colectivos, pero también cabe la posibilidad de que el autor se refiera a otros *parlaments* en general. Independientemente de cuál sea su origen, lo importante es la parodia de las prácticas a que acostumbran los contertulios. Es significativo que se reúnan, juntos y revueltos, hombres y mujeres.<sup>72</sup> Las reuniones se realizan en el ámbito doméstico y hasta altas horas de la madrugada. En ellas se mezcla lo serio con lo jocoso y la erudición con la diversión; lo que nos resta es averiguar dónde acaba la realidad y dónde empieza el escarnio:

*En casa mia  
si no hi junyien  
e no corrien  
toros per festa:  
cascuna sesta  
fins llums enceses  
moltes enteses*

72. Indudablemente, este hecho tiene con ver con la carga misógina del libro. Cf. R. Cantavella (1988): «Lectura i cultura de la dona a l'Edat Mitjana: opinions d'autors en català», *Caplletra*, III, pp. 113-122. Sin embargo, a tenor de los últimos estudios de Berger sobre la lectura femenina en Valencia, puede tener también un valor sociológico: podría tratarse de un eco literario de la incorporación de la mujer a la educación y la cultura. Cf. P. Berger (1998): «Las lecturas femeninas en la Valencia del Renacimiento», *Bulletin Hispanique*, 100, pp. 383-399.

(o s'ho cuydaven  
 les que filaven  
 com diu la gent  
 ab fus d'argent)  
*s'hi ajustaven.*  
 També hi cridaven  
 Jovens sabits  
 ben escaltrits;  
 llançat entr'elles  
 a cosseguelles  
 ells començaven;  
*e psalmejaven*  
 de ses endreces  
 teles e peces  
 que fan urdir  
 al bell mentir.  
*Puis una sclama,*  
*l'altra difama,*  
*l'altra sospita,*  
*altra flastoma,*  
*conten prou broma,*  
*tot de mal dien*  
*e hi afegien*  
*ab molts envits*  
*de llurs marits.*  
*Après jugaven:*  
 «voleu palleta?»  
 «daume man dreta?»  
 «qui té l'anell?»  
 «d'ous est ramell»,  
 capsab ab comandes  
 ab ses demandes,  
 un arbre i cant  
 ocell donant,  
 mes dir rahons  
 desvarions  
 e meravelles.  
*De cent nouvelles*  
*e facecies*  
*phylosopies*  
*del gran Plató,*  
*Tuli, Cató, Dant,*  
*Poesies e tragedies,*  
*tots altercaven*  
*e disputaven.*  
*Qui menys sabia*

*mes hi mentia;  
e tots parlaven,  
no s'escoltaven.*

Io be hu sentia  
mas no'm plaïa

llur negre strado (Almela i Vives, ed. 1928: 60, vv. 4-28)

Otro *parlament* cuatrocentista es el que se celebra en la casa de Berenguer Mercader. Tradicionalmente, se ha convenido que la de Mercader fue una tertulia de carácter aristocratizante de la que formó parte, entre otros letrados de ascendencia noble, Joan Roís de Corella (Fuster 1986: 43ss.). Del mismo modo, se ha postulado que el *Parlament de la casa de Berenguer Mercader*,<sup>73</sup> obra que narra en valenciana prosa un conjunto de fábulas ovidianas, es producto de un *parlament* real, y, por tanto, es una obra colectiva en la que intervienen los cinco contertulios que se mencionan: Belenguer Mercader, Joan Escrivà, Ramon de Villarasa, Lluís de Castellví<sup>74</sup> y Joan Próixita. Con el paso del tiempo se ha ido poniendo en entredicho esta interpretación de la obra y del contexto que la origina. De celebrarse tal reunión en los salones de la residencia de Berenguer Mercader, Baile General del Reino de Valencia, hemos de tener en cuenta que lo que leemos es la versión que Corella nos transmite, convenientemente reelaborada (Martines 2002: 33). Sobre la autoría hay que decir que el estilo que recorre la obra revela que la pluma de Corella está detrás no solo del prólogo sino del conjunto de las cinco narraciones; como ya apuntó Guinot, por muy tentador que parezca su parecido con la realidad socio-histórica de esta tertulia, nos encontramos ante una ficción poética, no ante un documento propiamente histórico (Guinot 1921: 41; Martines 2002: 215).<sup>75</sup> La construcción del texto como sucesión de *parlaments* es una técnica discursiva que, conociendo el acercamiento de Corella a los modelos renacentistas, aparte de reflejar el mundo intelectual en que se forjan sus ficciones, puede querer emular el modelo humanista del diálogo —humanista es, a fin de cuentas, el programa clasicista, doctrinal y retórico que caracteriza a sus escritos—. La tertulia de Mercader también se circunscribe al ámbito doméstico: después de una apacible cena, se inicia la velada literaria que tanto recuerda al momento del día elegido por la *Academia de los Nocturnos*, medio siglo más tarde. A propósito de la existencia de dos clases de tertulias, unas de signo burgués y otras de signo aristocratizante que coexisten en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv, hoy son pocos quienes defienden la tesis segregacionista de Fuster (1962: 41-50), aunque todavía hay quien piensa que esta clasificación entre nobles y burgueses puede servir para entender algunos problemas de la sociedad valenciana de finales del siglo xv, como, por ejemplo, la cuestión del bilingüismo (Ferrando 1979-1982).

Pero la tertulia que más nos interesa es, sin duda, la que se articula en torno a Bernat Fenollar, domero de la Seo, catedrático de matemáticas del Estudi General, amigo de

73. El título completo es: *Parlament ho collació que sesdevench en casa de Berenguer Mercader entre alguns homens destat de la Ciutat de Valencia, los quals ordenaren les istorials poesies sequents, ço es, cascú la sua en son elegant estil*. Véase V. Martines (2002) y J. L. Martos (2001a y 2001b).

74. Hermano de Francés de Castellví, poeta de 11CG y juez en el certamen poético valenciano de 1474 en honor a la Virgen María.

75. Contamos ahora con una traducción al castellano de la obra profana de Roís de Corella, incluido el *Parlament* (Martines Peres 2002: 215-54).

Joan Roís de Corella y personaje de gran relevancia en el panorama social y cultural del momento.<sup>76</sup>

Como comenta Riquer, para Fenollar y el resto de los asistentes a su tertulia, la poesía no tiene sentido si no es en forma de diálogo o discusión entre amigos. Precisamente esta adscripción a la sátira ha sido un pesado lastre que han tenido que soportar este grupo de autores en la mayoría de historias de la literatura.



Xilografía de *Lo procés de les olives* (Valencia, 1496). Vinyoles aparece justo al lado de Fenollar. Gassull ocupa el puesto de la derecha, compartiendo protagonismo con Baltasar Portell y Joan Moreno

Desde la publicación de su obra satírica (*Lo procés de les olives*, *Lo somni de Joan Joan*, *La Brama dels llauradors*) en el *Cançoner satíric valencià* de R. Miquel i Planas (1911), se les viene aplicando el marbete genérico de «escuela satírica valenciana».<sup>77</sup> No obstante, examinadas con detenimiento las características que la definen (bilingüismo, generación, temas comunes, etc.), se llega a la conclusión de que la validez de estas pesqui-

76. El carácter más informal y distendido de la tertulia que encabeza, además de la predilección por los temas satíricos y la técnica del debate o *procés*, hizo que Martín de Riquer titulara el capítulo que le dedica en su *Història de la literatura catalana* «Bernat Fenollar i els seus amics» (Riquer 1985, iv: 181-224).

77. Aprovechando el nombre asignado por Salvà cuarenta años antes, Ramon Miquel i Planas publicó a principios del siglo xx el *Cançoner satíric valencià dels segles xv i xvi* (Barcelona, 1911), un volumen notablemente distinto al de su predecesor. Amén de suprimir el *Spill*, se añaden siete obras más: *L'Obra feta per als vells*, de Joan Moreno y el anónimo *Col·loqui de les dames* (ambas obras incluidas en el *Jardinet d'orats*); ya del siglo xvi, dos *Consells* de Andreu Martí Pineda y tres composiciones poéticas de Valeri Fuster. Para la reconsideración del *Cançoner satíric* como obra unitaria, véase el trabajo de T. Martínez Romero (2003a): «Reflexions sobre la categorització del *Cançoner Satíric Valencià* de Miquel i Planas», *Caplletra*, 34, pp. 111-126; asimismo, son interesantes dos trabajos anteriores de mismo autor, en colaboración con I. Micó: el primero, con el título «Realitat i ficció al *Cançoner satíric valencià*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLII, 1989-90, pp. 227-275; el segundo, con el título genérico: «Lectura del *Cançoner satíric valencià*», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXV (*Miscel·lània J. Carbonell* 4), 1992, pp. 5-25.

sas es relativa y que, si por costumbre o tradición, se sigue empleando la denominación «escuela satírica» como descriptor del grupo, debe hacerse con extrema cautela.<sup>78</sup>

El desarrollo de esta tertulia es fundamental para entender el funcionamiento de las letras valencianas del siglo xv, «estimulando entre los hombres de ingenio no solo el cultivo de la poesía satírica sino el cultivo de otros géneros poéticos y aún el mismo estudio de la lengua que servía de *fermosa cobertura* a los destellos de su inteligencia, tan influenciada por las auras novísimas del Renacimiento» (Guinot 1921: 65).

El texto paradigmático de esta tertulia es *Lo procés*, obra colectiva en verso en donde la discusión o disputa en torno a temas mundanos satisface el gusto del grupo por la sátira tan frívola como inofensiva.<sup>79</sup> *Lo somni* continúa el debate a propósito de las capacidades amoratorias de jóvenes y viejos esbozado en *Lo procés*.



En *Lo somni*, un animado grupo de mujeres valencianas reivindican su participación en el debate. Como en tantas obras medievales, el sueño permite plantear cualquier asunto con total libertad, eludiendo incluso las responsabilidades más ineludibles de verosimilitud

78. Jaume Gassull, Narcís Vinyoles y Bernat Fenollar son conocidos dentro la historia de la literatura catalana por su pertenencia a la llamada «escuela satírica valenciana». En un estimulante trabajo, A. Ferrando (1996) rechaza esta etiqueta, que considera una herencia autoimpuesta, fruto del devenir histórico.

79. Las dos principales obras de esta mal llamada «escuela satírica» son *Lo procés de les olives* (1496) y *Lo somni de Joan Joan* (1497). En la primera, las insinuaciones de un entrado en años Bernat Fenollar a Joan Moreno a propósito de su capacidad sexual en la vejez da pie a todo un debate o «procés» que enfrenta las capacidades amoratorias de jóvenes y viejos. *Lo somni de Joan Joan* retoma el debate de *Lo procés* y plantea, en el marco de un sueño, la iniciativa de litigio tomada por un grupo de mujeres valencianas, que consideran intolerable que se sostenga un debate de esta índole sin contar con su opinión. Aunque existen notables diferencias, sobre todo de estructura formal, que convierten a *Lo somni* en una obra de lectura mucho más entretenida, ambas piezas comparten un mismo impulso satírico y una misma voluntad de reflejar el lenguaje vivo y autóctono. Ambas pueden considerarse muestras de la poesía colectiva que originó la tertulia burguesa de Bernat Fenollar, de la que también fueron miembros Joan Moreno, Baltasar Portell, Jaume Gassull, Miser Artés y puede que algún otro valenciano más que interviene en el debate usando un nombre encubierto de «Síndic del Comú». En el caso de *Lo Somni*, no obstante, la diferencia de estilo nos induce a pensar que, si hubo colaboración, fue la pluma de Gassull la responsable del resultado final. Joan Moreno, finalmente, es autor de *L'Obra feta per Joan Moreno per los vells*, en que se aconseja a una muchacha no contraer matrimonio con un viejo.

Los personajes de *Lo somni* evocan no sin cierta sorna la tertulia literaria en casa de Fenollar, una mención que tiene gran importancia aun cuando tenga lugar dentro del universo cerrado y autónomo de la ficción:

Senyores mies: trobareu  
segons me par  
alguns se solen ajustar  
an certa casa  
dun home de corona rasa  
eclesiatic  
molt gracios hi molt fantastich  
hi molt sabut  
y entre la gent molt conegut  
per excellent  
de molt gentil enteniment  
hi singular  
mossen Bernat Fenollar  
¿bél conexeu? (Miquel i Planas, ed. 1911: 100)

El compromiso con el idioma, en última instancia, viene representado por las *Regles d'esquivar vocables y mots pagesívols* y a *La Brama dels llauradors de l'Horta de Valencia*. Ya en el siglo XVI, en plena decadencia de la lengua autóctona, el editor de las obras del grupo, Onofre Almudéver, lamentaría que el camino que trazó Fenollar se hubiese abandonado e incluso olvidado, y trataría de llamar la atención de sus lectores señalando al grupo como modelo literario que habría de ser retomado.<sup>80</sup>

La configuración social de estas tertulias o *parlaments* que asoman a través de los textos literarios es otro de los asuntos que se discuten, a falta de indicios sólidos. Es cierto que, en la segunda mitad de siglo, el papel de la aristocracia en la cultura se ve contrarrestado por las aficiones literarias de un buen número de burgueses como los que encontramos en la tertulia de Bernat Fenollar. Lo que es más discutible, sin embargo, es que la integración de la clase burguesa en la cultura tenga que hacerse a costa de una disgregación de clases. La realidad socio-histórica nos habla de numerosos lazos familiares, financieros y amistosos entre uno y otro grupo. Lazos, por cierto, en virtud de los cuales, no nos produce extrañeza la variopinta nómina de valencianos del *Cancionero general*.

Un buen ejemplo de la aclimatación de la tertulia a la nueva realidad social de la segunda mitad del siglo XV son otros los centros culturales que parten de un objetivo similar: fomentar el cultivo de las letras. Se ha especulado sobre la existencia de una tertulia bilingüe organizada alrededor de la figura de Isabel Suaris, aficionada a las letras y dueña de un hostel que acoge a las clases bienestantes en sus estancias en Va-

80. Onofre Almudéver decide editar en 1561, juntamente con *L'Spill* de Jaume Roig, las tres obras principales de la llamada escuela satírica valenciana: *Lo procés de les olives*, *Lo somni* y *La Brama*. La edición va precedida de una «Epístola proemial» en la que el editor, después de ensalzar la aportación de estos ilustres escritores a las letras valencianas, lamenta el proceso de corrupción que vive la lengua materna, puesto que «ara en los nostres temps nos fan obres semblants a estes y cada dia se va perdent tan virtuos exercici» y apela a la toma de conciencia del lector para que «mostreu a les nacions estranyes —se refiere a Castilla— la capacitat de les persones, la facundia de la llengua i les coses altes que en ella estan escrites».

lencia, ya sean nobles o burgueses, castellanos o catalanes (Ferrando 1979-1982). Esta circunstancia no es nada fuera de lo común, si tenemos en cuenta el auge de la Valencia cuatrocentista y su situación geográfica como paso obligatorio entre Italia y Castilla. Una vez más, las obras conservadas —dos poemas en castellano de Simón Pastor y el Adelantado de Murcia,<sup>81</sup> respectivamente, elogiando las virtudes de Isabel, y un debate epistolar en prosa entre Isabel Suaris y Bernat Fenollar— nos ponen sobre la pista de los hechos históricos, acercándonos a una tertulia que, aproximadamente ubicada entre 1440 y 1460, Ferrando considera un precedente del bilingüismo valenciano de finales del siglo xv y principios del xvi. La temática cortesana e irrealista así como las alusiones librescas que comparten estos textos, confirman la relación entre bilingüismo y artificiosidad que, a diferencia de lo que ocurre con algunos autores catalanes, parece común denominador en las letras valencianas de finales del siglo xv. La ausencia de una corte protectora de las letras en Valencia incentiva la creación de mecanismos compensatorios. Hasta su muerte en 1458, la reina María de Castilla, que reside en Valencia, no tendrá más preocupación intelectual que sus devociones religiosas. La tertulia de Isabel Suariç es un ejemplo palmario de la apertura de vías alternativas para la canalización de inquietudes literarias.

### 2.3.2. Otros círculos de producción cultural a partir de 1480: la castellanización poética

Las nuevas instituciones creadas durante la época de los Reyes Católicos no solucionan el aislamiento entre Valencia, antiguo reino en plena pujanza social y cultural, y la flamante corte real. Durante este periodo, las cortes locales valencianas juegan un papel importantísimo como centros generadores de una cultura cortesana subsidiaria en la que conviven la tradición autóctona local con los modelos llegados de Castilla, incluido el uso del castellano como lengua literaria.

Una de los principales focos donde se gestó esta propuesta cultural fue la corte de Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva (1486-1526), miembro de la aristocracia local al frente de una corte de gustos castellanizantes que, poco después, tendría continuidad en la de los Duques de Calabria. Serafín Centelles ejerció un papel importantísimo en el devenir histórico y cultural de la ciudad de Valencia en el paso del siglo xvi: el *comes litteratus* o «conde letrado», como era conocido entre sus contemporáneos, se convirtió en mecenas de toda una cultura literaria de signo cortesano de la que formaron parte un amplio plantel de intelectuales de la aristocracia local (Juan Fernández de Heredia, Alonso de Cardona, Francisco Fenollete) que compartían sus mismos gustos y aspiraciones. Así parecen probarlo los poemas en castellano de una veintena de autores valencianos presentes en el *Cancionero general* de 1511.

A menudo se ha llamado la atención sobre la estrecha relación entre el uso del castellano y los orígenes conversos de muchos de estos individuos, empezando por el conde de Oliva, descendiente de los Riusech, una familia de conversos muchos de cuyos miembros fueron procesados por el Santo Oficio, según consta en la documentación de la época. Los hermanos Lluís y Francés de Castellví estarían en la misma situación, y lo mismo cabe decir de Jordi Centelles o Narcís Vinyoles, casado con Brianda de San-

81. El *Cancionero general* de 1511 nos ha transmitido algunas composiciones del Adelantado de Murcia (ca. 1438-1482), que figura como tal en la tabla general de autores de la *editio princeps*.

tàngel, del clan de los Santàngel, una importante estirpe valenciana de prestamistas judeo-conversos. Esta es, desde luego, una línea de investigación interesante, aunque no deja de ser una hipótesis:

Quines són les raons, caldria escatir-les; i, sense sentar una relació de causa a efecte, fixar-nos que la utilització de la llengua castellana, en moments fins i tot en què la catalana arriba al seu màxim esplendor, correspon ven sovint a persones d'origen convers (Ventura 1976: 161).

La tesis parece asumible, salvo por el hecho tantas veces repetido de la estrecha relación entre poesía, artificio y cultura aristocrática. La castellanización literaria de estos autores queda circunscrita al ámbito de la poesía, donde la lengua funciona como un elemento expresivo más, que permite al poeta desarrollar ciertas *galas del trovar*. El empleo de varias lenguas aparte del valenciano (castellano, italiano, latín) en los certámenes poéticos nos persuade de que esto era así. Lo cierto es que, fuera del registro poético, la castellanización de estos autores no va más allá de la traducción o de algún intercambio epistolar. Por otro lado, se debe establecer un eje cronológico a la hora de formular cualquier aproximación al fenómeno de la castellanización literaria, que no está expuesta a las mismas condiciones políticas y culturales en la época de Bernat Fenollar, cuando todavía estaba muy vivo el recuerdo de Ausiàs March y Corella, que en la época de los poetas más jóvenes como Francisco Fenollete o Juan Fernández de Heredia.

El hecho literario es, por definición, un diálogo con la tradición a que se remite y una parte importante de dicha tradición es la lengua en la que viene expresada. La poesía cancioneril castellana había alcanzado un momento álgido de su historia, iniciada a mediados del siglo XIV. Los poetas valencianos, próximos por sus vivencias y sus costumbres al estilo de vida de la corte castellana, se sienten atraídos por su lengua y su cultura, especialmente la de signo cortesano, que es al mismo tiempo un medio de arte y de propaganda, o, como dice Fuster (1968: 20), un refugio para una «cultura de la diversión».

Esta cultura de la diversión y la propaganda va estrechamente ligada a las especiales circunstancias que caracterizan a la sociedad valenciana de entresiglos. De ahí que sea muy poco plausible establecer una única directriz en la historia de la castellanización cultural, que afecte por igual a todo el territorio de la Corona de Aragón.<sup>82</sup> En este sentido, debe establecerse una distinción entre los casos de Cataluña y Valencia que, como hemos explicado en otro lugar, siguen caminos bien distintos en el paso del siglo XV al XVI. Fuster (1968) llamaba la atención sobre la «precipitación» con que los escritores valencianos adoptaban el castellano como lengua literaria desde el reinado de Fernando el Católico. Este hecho es sintomático de un bilingüismo de carácter circunstancial, que no es necesariamente sinónimo de decadencia cultural. Dicho en otros términos: la adopción del castellano por los *lletraferits* valencianos de la segunda mitad del siglo XV no implica una crisis de las letras valencianas; al menos no en el tiempo

82. Véanse las aportaciones de J. Rubió i Balaguer (1964): «Sobre les causes d'una decadència», en *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona, Edicions 62, pp. 131-139 y J. Fuster (1968): «Decadència i castellanització», en *Heregjes, revoltes i sermons*, Barcelona, Selecta, pp. 19-26; texto nuevamente publicado en *Caplletra*, 1, 1986, pp. 29-36 y (1985): «Puntualitzacions a la cronología de la decadència», en *La decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, pp. 8-26.

en el que escriben los poetas valencianos del *Cancionero general*. Cosa bien distinta es lo que sucede en Cataluña, que queda estancada en una especie de inmovilismo cultural, incapaz de continuar su tradición o modernizarla.

La poesía fue un género especialmente sensible, tanto en el reino de Valencia como en el Principado de Cataluña. Fueron bilingües insignes poetas catalanes como Pere Torrelas, Francesc Moner y Romeu Lluïll. Sin embargo, a pesar de que es posible corroborar una cierta tendencia hacia el bilingüismo castellano-catalán en la poesía catalana y valenciana del siglo xv, —constatable, como mínimo desde la época de Alfonso el Magnánimo—, la distinta coyuntura política y social de los reinos de Valencia y Cataluña impiden que podamos formular una ley común a todos los casos. Lo que sí parece claro, no obstante, es que el bilingüismo poético de catalanes y valencianos se debió menos a un desgaste que a una ampliación de la propia tradición literaria que, a partir de ahora, entabla un enriquecedor diálogo con la tradición castellana vecina.<sup>83</sup>

Todavía podemos mencionar un tercer factor de castellanización de las letras valencianas, y también de refuerzo de la literatura de signo cortés. Nos referimos a las cortes valenciana y napolitana de las llamadas «Tristes Reinas», Juana de Castilla, viuda del rey Ferrante II, y su hija, también llamada Juana, viuda de un rey napolitano. En 1499, a consecuencia de la influencia francesa que se deja sentir en Nápoles, se trasladan a Castilla. En 1501, Fernando el Católico, el hermano de Juana, la nombra lugarteniente general de los reinos catalano-aragoneses, y madre e hija se instalan a Valencia, para regresar de nuevo a Italia en 1507. Aunque esta cuestión no ha sido muy estudiada, cabe suponer que esta corte ejerció algún influjo como núcleo aglutinador de la aristocracia y generador de una cultura de signo cortés. Porque la verdadera proyección internacional de las clases altas valencianas tiene lugar en la corte napolitana de las «Tristes Reinas», presentes en la vida napolitana antes de 1500 y después de 1507, tras su regreso de Valencia. Damas y caballeros valencianos se integran en la ya mestiza sociedad napolitana, que acentúa a partir de entonces su ya iniciado proceso de castellanización (Cahner 1980).<sup>84</sup> Este periodo produjo una importante literatura, parte de la cual se recoge en las *Obras de burlas* del *Cancionero general* (Valencia, 1519) y, sobre todo, en la *Questión de amor* (Valencia, 1513), novela sentimental anónima y probablemente de autor valenciano. Ya en el siglo xvi, la corte valenciana de Germana de Foix, segunda esposa del desaparecido Fernando el Católico, y su tercer marido, Fernando de Aragón, constituirán un nuevo núcleo de protección y fomento de las letras como parte de un forma de vida refinada, lujosa y señorial a imitación de las cortes italianas donde el espectáculo teatral juega un papel fundamental (Oleza 1984, Sirera 1984a). *El Cortesano* de Luis de Milán, en el que aparecen dos de los poetas bilingües de 11CG (Francisco Fenollete y Juan Fernández de Heredia), es un retrato bastante fiel del estilo de vida en aquella corte fastuosa (Escartí y Tordera, eds. 2001).

83. Véase P. Cocozzella (1987): «Pere Torroella i Francesc Moner. Aspectes del bilingüisme literari (catalano-castellà) a la segona meitat del segle xv», *Llengua i literatura*, 2, pp. 155-172, donde el autor refuta la teoría de que el rasgo distintivo de la cultura catalana durante el siglo xv sea el agotamiento de la propia tradición literaria. Véase también del mismo autor (1986 y 1987).

84. Otras viudas decisivas para la vida cultural de la Valencia de la primera mitad del siglo xvi serán, en primer lugar, Úrsula Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico (1506) y del Marqués de Brandenburgo (1525), que casará con el duque de Calabria y, después, doña Mencía Mendoza, viuda del conde de Nassau (1538), que contraerá segundas nupcias con el también duque de Calabria (véase Muñoz 2001).

Nuestros poetas valencianos están expuestos a todas estas influencias, frecuentando a la vez diversos centros de producción cultural, los cuales, en contra de lo que pensaba Fuster, se entrecruzan unos con los otros a través de vasos comunicantes. Por ejemplo, Bernat Fenollar, el más veterano del grupo, entabla amistad con Joan Roís de Corella, miembro de la tertulia de Berenguer Mercader. Al mismo tiempo, lidera la tertulia de los satíricos, participa en el debate epistolar con Isabel Suaris y, casi con toda probabilidad, es un personaje conocido por el Conde de Oliva, a juzgar por las relaciones literarias que mantiene con personajes allegados al Conde. En cuanto a Juan Fernández de Heredia, el más joven de los poetas de la corte del Conde de Oliva, se convertirá en todo un personaje al servicio de Germana de Foix, compartiendo protagonismo con su amigo y rival, Luis de Milán.

### 2.3.3. Los círculos poéticos valencianos entre fines del siglo xv y principios del xvi: entre el certamen y la Academia

Otra vertiente más en la que estarán presentes nuestros poetas son los certámenes valencianos, que, bajo la modalidad de concurso o justa poética, nos ilustran sobre el concepto de poesía como acto solemne de representación colectiva en la segunda mitad del xv valenciano.<sup>85</sup> De estos certámenes conviene tener en cuenta el marco festivo en que se inscriben, que en cierto modo continua pretendiendo ser una adaptación del espíritu de los juegos florales de Tolosa y Barcelona al contexto valenciano. La exclusividad de la temática religiosa parece un calco de las exigencias tolosanas. En contraste con el periodo occitanizante, ha desaparecido el tema eucarístico; abunda, en cambio, el motivo hagiográfico, aunque la gran mayoría son certámenes marianos.<sup>86</sup>

El encuentro de diversas lenguas es otra de las características a tener en cuenta. Sin embargo, no se puede hablar de lenguas en equilibrio, sino de una especie de poliglotismo cosmopolita: el catalán es la lengua predominante; a su lado, de forma esporádica, el castellano, el latín e incluso el italiano. Este cosmopolitismo pone de manifiesto, entre otras cosas, el carácter culturalista de los certámenes valencianos, que muy a menudo solían dar cabida a concursantes de otras comunidades, desplazados para tales fines a la urbe valentina. Al igual que sucedía en Tolosa y Barcelona, el éxito y popularidad de los certámenes estaba garantizado por la diversa procedencia social de los participantes. Allí encontramos a burgueses como Jaume Roig o Narcís Vinyoles, aristócratas como Francí de Castellví o Jordi Centelles, eclesiásticos como Bernat Fenollar o Jeroni Fuster e incluso miembros de la pequeña y mediana burguesía como Vicent Ferrandis.

Con relativa frecuencia, el protagonismo recae en el sector burgués, que asume la iniciativa de la convocatoria y se hace cargo de las dotaciones. No obstante, la con-

85. Para una aproximación a los certámenes poéticos es de consulta obligatoria la monografía de A. Ferrando (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Diputació de València. Según los datos que proporciona el autor, estos certámenes tuvieron lugar en Valencia en los años 1474, 1473-82, 1481-1491, 1486, 1487; hubo dos en 1488 y 1511 y cuatro en 1513, 1532.

86. Ferrando explica el carácter devocional de los certámenes valencianos desde un punto de vista social, fundado en la campaña de agresión ideológica contra els conversos i els mudèjars (Ferrando 1983: 154). De hecho, las obras de tema hagiográfico engrosan las listas de impresos valencianos en la época (Jorge Costilla, Juan Navarro...). Para más detalles sobre la cuestión ideológica, véase Ventura (1976).

rrencia de representantes de diversas esferas sociales tanto en los certámenes como en el *Cancionero general*, nos lleva a repensar la relación entre lengua, sociedad y cultura. Frente a la aristocracia, que se castellanizó literariamente y, que, si llegó a participar en los certámenes lo hizo como parte del jurado (Francesc de Fenollet, Joan Ferrandis d'Herèdia, Lluís Crespí de Valdaura, etc.), los miembros de la clase burguesa la poesía de certamen s'accentuó el uso de la lengua autóctona.

Los poetas de certamen siguieron fieles no solo a la lengua catalana, sino también al empleo tradicional *decasíl·lab català*, que, salvo raras excepciones, supone un obstáculo para la experimentación métrica y la introducción de los metros italianos que se está llevando a cabo en otras áreas peninsulares y culminará, ya en el siglo XVI, con la polémica literaria entre Boscán y Castillejo. En cuanto al lenguaje, la poesía de certamen se caracteriza por una extremada artificiosidad y una obsesión por la forma, tal y como sucedía en sus antecedentes catalanes y ultrapirenaicos.<sup>87</sup> La unidireccional temática religiosa, la limitación al empleo del decasílabo y la alambicada retórica de los certámenes desemboca en una poesía un tanto monótona por reiterativa y excesivamente formalista, una poesía que los estudios de la literatura del siglo XV pocas veces toman en cuenta, debido a sus innumerables exigencias de forma y fondo.

Concluida esta panorámica sobre la relación entre clase, sociedad y literatura, resulta interesante estudiar los vínculos de tradición poética valenciana con el presente, con el pasado y con el futuro. ¿Acaso son las academias valencianas un descendiente directo de los *parlaments* del siglo XV?

Un aspecto que separa a Tolosa y Barcelona es que proceden, respectivamente, de una iniciativa privada y de una iniciativa real. Sin embargo, coinciden en hacer, al menos teóricamente, *tabula rasa* en la cuestión social. Esta iniciativa tiene un efecto secundario: a pesar de su diversa procedencia social, los aspirantes al premio acuden en busca de prestigio, un prestigio que se consigue al calor de un modelo de tipo humanístico, siempre bajo el amparo y protección que dispensan las clases dirigentes. Esta exhibición pública de talentos, entendida como un gesto simbólico de pertenencia a una determinada élite socio-cultural, es una circunstancia común a los certámenes poéticos valencianos, las academias del Siglo de oro y los poetas del *Cancionero general*. Lo cierto es que el crecido número de nobles que cultivaban las letras, a la vez que ofrecían su protección a poetas y a las reuniones literarias, servía de estímulo en la promoción cultural de la época (Sánchez 1961: 14).

De origen noble es Lluís Despuig, virrey de Valencia y organizador del certamen valenciano de 1474. De origen noble son Serafín Centelles, mecenas del *Cancionero general* y los duques de Calabria (1526-1536), virreyes de Valencia, acogen en su corte al menos a dos de nuestros valencianos: Francisco Fenollete y Juan Fernández de Heredia. La implicación de la nobleza en las academias valencianas de los siglos XVI y XVII es, asimismo, proverbial; a la ilustre concurrencia de la *Academia de los Nocturnos* (Guillem Bellví, Carlos Boyl, Guillén de Castro, Fabián de Cucalón, Lluís de Fenollet, etc.) le siguen,

87. La obsesión por la adecuación entre forma y tema del certamen recuerda el virtuosismo poético en los orígenes occitanizantes. El propósito es el mismo y hasta los modelos formales se repiten. Por ejemplo, la canción retrógrada, es decir, que se puede leer en ambos sentidos, que emplea Joan de Castellnou en Tolosa, vuelve a ser utilizada en los certámenes valencianos del cuatrocientos por Francés de Castellví, Antoni Vallmanya, Joan Senteliment, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles (Ferrando 1983: 34). Para la «retrogradación» dentro de la tradición de la lírica trovadoresca, véase Olivella (2002).

años más tarde, otras academias como la del Marqués de Villatorcas (1690) o algunas creadas en honor a los Reyes a finales del siglo XVII (King 1963: 230ss.).

La presencia si no exclusivamente nobles, al menos sí de personajes ilustres, daba a las reuniones ese aire de distinguida solemnidad que está en la base del saber *académico*. Sin embargo, esta dimensión aristocratizante no ha de impedirnos ver la auténtica revolución que supone la instauración de un saber académico alternativo y, pese a todo, democrático y urbano.

En los *parlaments* valencianos de la segunda mitad del cuatrocientos coinciden un jurista como Vinyoles con un caballero como Jaume Gassull. En la *Academia de los Nocturnos*, un siglo más tarde, concurren a las sesiones literarias miembros de ilustres familias nobles valencianas (Guillén de Castro, Lluís de Fenollet) y, asimismo, individuos de la alta y media burguesía, sobre todo aquellos que ejercen profesiones liberales como la enseñanza (Antonio Juan Andreu, catedrático de Matemáticas), la medicina (Tomás Bux, Juan Andrés Núñez), derecho (Juan José Martí).<sup>88</sup> Unos y otros, nobles y burgueses, forjan una nueva institución del saber, en virtud del acto de la lectura y la escritura que tienen lugar en un marco académico. La dimensión solemne y oficial de estos contenidos deriva de las estrictas reglas que guían el funcionamiento de la mayoría de las academias: en los temas que se tratan, en la regularidad de las sesiones, en la elección de cargos para proponer asuntos y juzgar las intervenciones, en las partes de que consta cada sesión, en el protocolo de ingreso de un nuevo miembro... El encauzamiento de la creatividad dentro de unos modelos preestablecidos resta libertad al individuo.<sup>89</sup> En contrapartida, todo este minucioso protocolo —que debemos buscar, sin duda, en la influencia italiana— apunta, por un lado, al emergente espíritu de progreso «que invocaba su carácter cenacular y urbano llamando a «los ingenios medianos de esta ciudad»» (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996, I: 39), y, por otro, es indicio de la fuerte imbricación de la academia en su contexto, a propósito de la fuerte jerarquización del cuerpo social. Es precisamente esta contigüidad entre saber y poder lo que termina minando los objetivos iniciales de progreso y cultura:

Ambos escapismos (banalidad y aristocracia culta) parecen conjugarse en la *Academia* valenciana [...] La «aristocratización» de la cultura estaría en consonancia con el fasto de una nobleza en busca de la autocelebración lúdica en juegos de cañas y encamisadas, y, con ello, en una especie de recuperación arqueológica de su función (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996, I: 41-42).

88. Para un estado de la cuestión y una bibliografía básica sobre la *Academia de los Nocturnos* como paradigma de las academias literarias que, a imitación del modelo italiano, proliferan en España durante los siglos XVII y XVIII, son fundamentales los estudios introductorios a las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, publicadas conjuntamente en varios volúmenes por J. L. Canet, E. Rodríguez Cuadros y J. L. Sirera, entre los años 1988 y 1996.

89. Los editores de las *Actas de la Academia de los Nocturnos* ponen de manifiesto la «progresiva esclerosis de la creatividad académica, sometiéndola a la rigidez burocrática que denuncia, por ejemplo, Aurora Egido: ‘Los estatutos, los cauces administrativos, los nombres, las divisas, los emblemas, el aplauso, los laureles y todas las demás formas externas terminaron por anular los altos ideales humanísticos con que nacieron’» (citado por Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996: 41).

El mismo carácter protocolario observábamos en Tolosa, gracias a la detallada descripción de Enrique de Villena, que nos describe los prolegómenos de la justa, el orden en que se colocaba el jurado, el público y los participantes, la exquisita ornamentación, la ceremoniosa entrega del premio... La existencia de un tema prefijado, la programación de las sesiones es otro de los aspectos comunes entre Tolosa, los certámenes valencianos y la *Academia de los Nocturnos*; en el caso de las tertulias o *parlaments*, que solo nos son conocidos a través de la literatura, solo podemos hacer conjeturas. Aunque el ámbito doméstico y el número limitado de contertulios nos haga pensar en un clima de informalidad, la distinta temática y modelos expresivos pueden ayudar a formular hipótesis: el tema mitológico y estilo clasicista del *Parlament de Berenguer Mercader*, frente al realismo satírico y el lenguaje vivo y directo de *Lo procés de les Olives* nos hablan de dos modos diferentes de entender la creación literaria. Pero no estamos ante compartimentos estancos, sino ante momentos y registros diferentes. Diferente momento y registro es el de un Jaume Roig o un Roís de Corella pasando desapercibidos como poetas de certamen. Diferente momento y registro es el la concesión de Castillo a la producción local en el *Cancionero general*, pues con ello conseguía no solo atraer la atención de un público valenciano importante sino que además, se congraciaba con su protector, el Conde de Oliva, al incluir producción de su círculo literario. Los poemas casi exclusivamente amorosos y en castellano de los valencianos exploran aquello que no contemplan los certámenes. Una visión alternativa al tópico de la decadencia pasa por el replanteamiento de las relaciones entre lengua, cultura y sociedad, y se sustenta en una visión global de la poesía valenciana —a diferencia de la castellana hegemónica—, como una tradición esencialmente multifacética y multicultural (diversos temas, diversas lenguas, diversas clases, diversas agrupaciones, diverso grado de formalidad...).

Aunque las academias del Siglo de oro, y, en concreto, la de los Nocturnos, imitan el modelo de la Academia italiana, hay una suerte de continuidad entre *gaia ciència*, certamen y academia, empezando por la predilección por la poesía como género privilegiado por encima de la prosa, dada la dificultad técnica que entraña. Otros aspectos que invitan a la reflexión sobre la herencia común de trovadores, justadores, contertulios y académicos son la existencia de un reglamento interno, las tensiones internas y recelos que a menudo acaban en enfrentamientos y peleas, la erradicación de ocio, la búsqueda de cualquier pretexto como estímulo del ingenio y, finalmente, el hecho de que no se propongan nada más que perpetuar una tradición cuya validez no se cuestiona. En cuanto a las academias, se da una doble tipología: las que, como los *parlaments*, tienen carácter periódico, y las que, como los certámenes, conmemoran algún acontecimiento importante o se centran en la discusión de algún tema de interés. Por otro lado, de nuevo la idea de poesía como juego desemboca en el ocultamiento del nombre tras un seudónimo. Este recurso es muy habitual en los poetas valencianos del *Cancionero general*. Por ejemplo, en una composición en que Nicolás Núñez responde una demanda de Fenollar (*Cancionero*, 1511, f. 180v.), este alude indirectamente a su interlocutor haciendo referencia a «vuestros granos de oro», jugando con el significado de «fenoll» en valenciano (hinojo). La misma ocurrencia encontramos en unos versos de Pere Vila-espínosa en las justas de 1496:

*Fenoll molt dolç*, esculpir-vos han en marbre  
on serey tret del viu en bella pedra.

Otro ejemplo claro son los *Escacs de amor*, un poema colectivo de F. Castellví, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles, cuyo título exacto es: «Hobra intitulada Scachs d'Amor, feta per don Franci de Castelvi e Narcis Vinyoles, Mossen Fenollar, sots nom de tres planetas, ço es Març, Venus e Mercuri, per conjunccio e influencia dels quals fon inventada».

La *Academia de los Nocturnos* da un paso más y propone la asunción de un sobrenombre ficticio —Guillén de Castro es *Secreto*; Carlos Boyl, *Recelo*, etc.—. Si en los certámenes menudean los agravios y desagravios y son frecuentes los cruces de acusaciones por plagio o trato de favor,<sup>90</sup> la nota alegre de las academias la constituye el *vejamen*, sátira alegre y jocosa al final del programa, con picantes alusiones a los que han asistido a la reunión.

¿Es posible replantearse, a la luz de estos ejemplos y muchos otros, una mayor imbricación entre las distintas formas de poesía que han existido en Valencia durante los siglos xv, xvi y xviii? El influjo del modelo italiano marcaría la frontera entre certámenes y *parlaments*, por un lado, todavía imbricados en la tradición medieval, y academias, por el otro, deudoras de los nuevos patrones culturales que llegan desde la península italiana (King 1963: 22 n.1). Sin embargo, existen los suficientes paralelismos ideológicos y estructurales como para concebir la hipótesis de que, por mayor que fuese el empuje del modelo italiano, las Academias valencianas del siglo xviii todavía mantenían vivo el germen que habían heredado de las tertulias, *parlaments* y *col·lacions* cuatrocenistas.

90. Un resumen de todas estas incidencias se puede leer en Riquer: «Literatura de certàmens», en su *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1985, iv, pp. 225ss.



## 3. Marco literario

### 3.1. Poesía, poetas y cancioneros

Partiendo de un tronco común, la poesía provenzal, la lírica culta europea experimentaría a finales de la Edad media una revitalización de la poesía de tradición cortés. Los aspirantes a formar de la clase dirigente en los siglos XIV y XV, agrupados en torno a una corte, se convertirán en poetas e intelectuales capaces de sublimar sus pasiones amorosas y expresar y discutir sus inquietudes filosóficas, morales, políticas y literarias a través de formas poéticas. El origen de este fenómeno, de alcance europeo, debemos buscarlo en las especiales circunstancias socio-políticas que atraviesa la Europa bajomedieval, que desembocan en la creación de un nuevo concepto de cultura nobiliaria, basada en el ideal ciceroniano que reconcilia el clásico valor de la *fortitudo* con el nuevo valor de la *sapientia*.<sup>91</sup>

La nueva alianza entre «armas» y «letras» anuncia el comienzo de una nueva etapa que revoluciona las bases de la cultura cortesana.<sup>92</sup> La crisis de los valores e instituciones medievales, fundamentados en el poder de la nobleza y la teoría de los tres estados, hacen que se tambalee la clásica estructura feudal medieval. Como respuesta a esta crisis, el resurgimiento de las convenciones del amor cortés se cuenta entre las muchas prácticas cortesanas que vendrían a restablecer los viejos ideales cortesanos y caballerescos.

El panorama de la España de finales de la Edad Media, presenta similares características. El ya clásico estudio de Roger Boase, *The Troubadour Revival* (traducción al castellano de 1981) pone de manifiesto las condiciones sociales y culturales que propiciaron un auténtico *revival* de la cultura cortesana en la Castilla en tiempos de la dinastía de los Trastámara (1369-1514) en Castilla y, desde el compromiso de Caspe (1412), también en Aragón. Para Boase, el renacer de la cultura cortesana se explica como una maniobra de resistencia ante el cambio.

A nuestro modo de ver, no se trata solo de la nostalgia del pasado. En el florecimiento de la lírica castellana del siglo XV confluyen tanto factores sociales como literarios.

91. Para la relación entre el *topos* de las armas y las letras y el ideal de ocio literario propuesto por Cicerón en *De officiis* y ejemplificado a través de la figura de Escipión Africano, véase M. Morrás (1993): «Un tópico ciceroniano en el Debate sobre las Armas y las Letras», en *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. IV, pp. 115-122.

92. El debate entre los partidarios y los oponentes a que los caballeros reciban una educación integral, más allá del arte de la caballería, se mantiene durante todo el siglo XV. Ante el hecho cada vez más irreversible de la consolidación de una caballería «social» y no solo militar, será frecuente encontrar actitudes como las del Marqués de Santillana cuando en las páginas iniciales de su *Centiloquio*, sostiene que: «la ciencia non enbota el fierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del caballero» (Gómez Moreno - Kerkhof, eds. 1988: 218-19). Se trata de una temprana alusión al motivo de las *armas* de las *letras*, que fue estudiado, entre otros, por N. Round (1962): «Renaissance Culture and Its Opponents in Fifteenth Century Castile», *Modern Language Review*, 57, pp. 194-210 y P. Russell (1967): «Arms versus Letters: Towards a Definition on Spanish Fifteenth-Century Humanism», en *Aspects of a Renaissance. Papers presented at a Conference of the Meaning of the Renaissance*, Austin-London, University of Texas Press, pp. 47-58.

La quiebra de la estructura social es el principal agente motor de los cambios. Los antiguos miembros de la nobleza, que habían sido caballeros durante cuatro siglos de Reconquista, perdían su función militar originaria y se enfrentaban con una nueva coyuntura: la del ocio y la vida galante. El caballero medieval, tradicionalmente entrenado para la guerra, debe ahora reorientar sus funciones dentro del marco de la corte:

El siglo xv marca un aburguesamiento de este estrato social. Exentos de sus obligaciones defensivas, los nobles (*bellatores*) ya no se distinguían por su función, sino por su rango y patrimonio. La posición de esta caballería social dependía ahora de su grado de participación en la corte, en la que se integran como consejeros, burócratas, diplomáticos, etc. Por esta razón, la formación del cortesano ya no pasa solo por el adiestramiento militar.<sup>93</sup> El conocimiento de la historia y la literatura se estiman fundamentales para el recto discernimiento de la verdad y la justicia; de ahí que sean cualidades imprescindibles para quienes ostentan cargos de poder.<sup>94</sup> Estas ideas se repiten a lo largo del siglo.<sup>95</sup>

Una vez perdida la superioridad moral de otras épocas, esta recién consolidada cultura nobiliaria «cultivó las reglas literarias y las prácticas caballerescas asociadas a un pasado utópico» (Boase 1978: 6), edificando una identidad simbólica a base de cacerías, torneos, pasos de armas y cortes de amor e incluso, a veces, borrando límites entre vida y literatura (Riquer 1967).

La cultura y el saber fue una de las aspiraciones de la clase noble. El juego y la exhibición fue otra. Aparte de las cualidades estrictamente eruditas e intelectivas, se requieren otras cualidades —signo de los nuevos tiempos— como la elocuencia, la erudición, el buen gusto, el ingenio, la improvisación, el juego galante, etc.<sup>96</sup> El perfecto cortesano es aquel que, es capaz de comportarse en sociedad.

La corte se convierte en escenario de esta nueva faceta del cortesano como *homo loquens* y, sobre todo, como *homo ludens*, cuyo quehacer vital, carente de contenido o finalidad, encuentra justificación en lo accesorio o secundario de estas mismas expresiones, es decir, de la belleza o colorido de las formas externas.<sup>97</sup>

93. Para la supervivencia y transformación del ideal caballeresco europeo, desde la Edad Media al Renacimiento, véase el estudio de T. Tzabó (1989): «Dal mito della cavalleria al mito della corte», en *L'immagine riflessa*, Genova, xii, pp. 343-366. Para la evolución de la figura del caballero en los siglos xvi y xvii y un amplio recorrido por la tratadística de la época, véase F. Erspamer (1989): «Metamorfosi del cavaliere. Un percorso nella trattatistica del Cinque e Seicento», en *L'immagine riflessa*, Genova, xii, pp. 433-460.

94. La apertura de la corte hacia el mundo letrado favorece la penetración de las ideas del humanismo: la recuperación y traducción de los clásicos, el debate sobre la dignidad del hombre, etc. Para las bases del humanismo del siglo xv, véase el artículo de J. Lawrence (1986): «On Fifteenth-century Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Brian Tate*, Oxford, Dolphin Book, pp. 63-79.

95. Para la caracterización de la nobleza castellana cuatrocentista desde un punto de vista socio-histórico, véase M<sup>a</sup> C. Quintanilla (1990): «Historiografía de una élite del poder: la nobleza castellana medieval», *Hispania*, L, pp. 719-736.

96. Cf. A. del Río Nogueiras (1993): «Del caballero medieval al cortesano renacentista», en *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 73-80, donde se examinan los efectos de este cambio de orientación, del caballero medieval al cortesano renacentista, a través de su plasmación en los libros de caballerías.

97. Cf. Juan Alfonso de Baena, *Prologus Baenensis*, según el cual el poeta debe ser: «de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juizyo, e tal que aya visto e oído e leído muchos lenguajes, a aun que aya cursado cortes de reyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo, e, finalmente, que sea noble fydalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso

Son diversas las fuentes escritas que se recrean en la descripción de las fiestas y juegos que, con carácter público o privado, se suceden en la Castilla Trastámara, en las cortes de sus respectivos monarcas, desde Juan II hasta los Reyes Católicos.<sup>98</sup> Nos encontramos, en efecto, ante una sociedad extremadamente estilizada, ritualizada, que se deja seducir por las formas externas.<sup>99</sup> Podemos comprender entonces por qué, dada su condición de juego social, la poesía debe ajustarse a unas reglas y convenciones. La observancia de este código, con sus géneros, tópicos y preceptos, no pone límites a la individualidad; antes bien lo contrario: supone un reto al ingenio, la sensibilidad y el virtuosismo.<sup>100</sup>

Por esta razón podemos afirmar, con Patrizia Botta, que la poesía que nos transmiten los cancioneros fue «un hábito, un modo de vivir, antes de ser literatura» (1996: 355). A la zaga del legado provenzal, la cortesía poética es todo un ideal de vida en el cuatrocientos hispano, pues crea un sistema poético propio con el que autor, poeta culto y noble, y público, que asimismo pertenece al ámbito social de la Corte, se identifican.

El trabajo de estos poetas es testimonio de la actividad de la cortesía, en tanto en cuanto conjuga *ars* y *natura*, a saber, vocación infundida por Dios, y técnica aprendida en las poéticas y en el ejercicio del arte. *Enseñanza* y *deleite* son posibles a través de la poesía<sup>101</sup> Esta reflexión sobre el carácter provechoso de la poesía se repite en los prólo-

---

e polido e donoso e que tenga miel e açúcar e sal e donayre en su razonar, e otrosí que sea amador» (Dutton - González Cuenca, eds. 1993: 7-8).

98. Para el reinado de Juan II, véase Ruiz, T. (1988): «Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. A. Rucquoi, Valladolid, Ámbito. Para la corte de los Reyes Católicos, resulta interesante el trabajo de Díez Garretas sobre los festejos con motivo de la boda de la Infanta doña Isabel, hija mayor de los soberanos de Castilla, con el Príncipe don Alfonso, hijo de Juan II de Portugal; véase M<sup>a</sup> J. Díez Garretas (1999): «Fiestas, torneos y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.

99. Los aspectos lúdicos de la vida cortesana de la última Edad Media (ritual, teatralización, juego social, etc.) están en la base de muchos estudios literarios, históricos y sociales sobre este periodo. Para el caso de la poesía cancioneril, destaca el estudio de A. V. Burrus (1985): *Poets at Play. Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Tesis Doctoral Inédita, University of Wisconsin-Madison. Para un resumen de las principales conclusiones de este trabajo véase, de la misma autora (1998): «Role Playing in the Amatory in the Cancioneros», en *Poetry at Court in Trastamara Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michael Gerli & Julian Weiss, Arizona, *Medieval & Renaissance Texts and Studies*, pp. 111-137.

100. «Quien no conozca bien los cancioneros (...) podría pensar que el clima de agresividad o competitividad es exclusivo de las series de debate (...) Hay en los poetas un continuo prurito de demostrar que se es el mejor, el más agudo, el más *soitil*. Era una de las normas del juego, y, por la impresión de inautenticidad que causa, viene a ser uno de los factores más influyentes en el rechazo que posteriormente producirá este tipo de poesía. Lo cierto es que todo este artificio era para ellos el criterio por el que querían ser juzgados» (González Cuenca 2001: 198).

101. Esta es, sin ir más lejos, una de las reivindicaciones del cortesano Mosén Hugo de Hurríes, poeta del *Cancionero de Herberay*: «Hay muchos q(ue) dize(n) de la poesía ser mala e fallace, de muchas ficciones y muy apartada de lo q(ue) verdad nos muestra camino, e q(ue) por ello nadi la debe tener por amiga. E bien parece, los que tal afirman, tener poca parte de lengua latina e ser ajenos del conocimiento de las hystorias e fechos antiguos d(e) los muy claros e nobles varones. ¿Por qué se fallaron las muchas ficciones sino por loar los fechos humanos d(e) los virtuosos e abandonar los actos informes? [...] Por esso, fallamos las comparaciones moralizadoras en alabanza de la virtud e bondad y en represión de su contrario». Véase el trabajo de C. Buezo (1995) sobre la aportación de Mosén Hugo de Hurríes (1407-1494) a la doctrina de la cortesía poética. La cita, en la p. 36.

gos y dedicatorias de la época, y que llega hasta el mismo *Cancionero general* («trabajé ponerlo en impresión para común *utilidad o pasatiempo*, mayormente de aquellos a quien semejante escritura más que otra plaze»). Además de preservar la entidad de la nobleza como élite intelectual, la poesía posee, como la música, el efecto terapéutico que le reconoce Pedro Ximénez de Urrea:

Porque la fuerça de la tristura (...) no tomasse en mí posesión antigua, he de contino trabajado (...) que me olvidasse lo injusto y acordase lo devido (...) y con la *dulçe poesía alivio a los amargos pensamientos que en mí moran*, causados por el triste pleyto (...) en lo qual nadi deve hablar (citado por Boase 1977b: 103).<sup>102</sup>

En definitiva: excepción hecha del ocio y el ritual cortesanos, la corte abre sus puertas a los valores que durante mucho tiempo habían sido patrimonio exclusivo de los *oratores*.<sup>103</sup> Poco a poco, nace una nueva sociedad destinada a romper barreras que parecían inquebrantables.

Al cambio de rumbo de la cultura cortesana contribuye notablemente el factor de la movilidad social. El impulso de la cultura cortesana estuvo íntimamente ligado a la expansión de la nobleza, que había ido aumentando y diversificándose merced a los privilegios concedidos por los reyes Trastámaras a aquellos burgueses de extracción humilde que les ofrecían su apoyo militar. En los reinos peninsulares, ciertamente, a diferencia de otros países europeos, el número de personas que entraban en la nobleza —la clase ociosa por definición— aumentó vertiginosamente en el siglo xv, justamente cuando escribían los poetas del *Cancionero general* que nos ocupa. El ingreso en la corte de estos advenedizos, nobles de nuevo cuño, pasaba por la imitación del estilo de vida de la vieja nobleza y de todo aquello que les era propio: los pasatiempos cortesanos (torneos, luchas poéticas, etc.), el lujo y el boato como pruebas de poder y generosidad, la doctrina del amor cortés como ejercicio privativo de la clase noble, el valor positivo del ocio, etc.<sup>104</sup>

De la superposición, no exenta de fricciones, de estos dos estratos cortesanos —el de las clases nobles que se entregan a la vida elegante y acomodaticia de la corte, y el de las clases burguesas que, gracias a los beneficios obtenidos en el siglo anterior, van adqui-

102. Extracto de la epístola de Pedro Manuel Ximénez de Urrea a don Luis de Hajar (1513).

103. Este cambio en el orden social no se vivió como una crisis en el sentido estricto. El ocio cortesano anunciaba el despertar de la razón: el gusto por la lectura, la discusión, el debate... La secularización de la cultura, origen de la erosión de la sociedad estamental, afianzaba este descubrimiento de las letras: el entusiasmo por la Historia fue uno de sus principales logros. Los frecuentes viajes e intercambios entre las cortes peninsulares y extrapeninsulares favorecen el contacto entre cortesanos garantizando la difusión de ciertos saberes comunes. Este panorama nos permite ver el siglo xv como una etapa que en muchos aspectos se anticipa al ideal renacentista. Cf. J. A. Maravall (1983): «El Pre-renacimiento del siglo xv», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 9 al 11 de diciembre de 1981)*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, pp. 18-36.

104. Un ejemplo de esta nueva fórmula se observa en la corte del condestable Miguel Lucas de Iranzo, encumbrado a los puestos rectores del Estado, sin tener las mínimas exigencia de edad ni capacidad para el cumplimiento de los deberes requeridos. Para la descripción de las fiestas y ceremoniales que tuvieron lugar en la corte del Condestable, véase Giménez (1984): «Ceremonial y juegos de sociedad en el condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Boletín del Instituto de estudios gienenses*, XXX, 120, pp. 83-103.

riendo conciencia de su propia valía—, nace una nueva y moderna sociedad destinada a dirigir el futuro estado moderno.<sup>105</sup>

Con todo, los factores sociales no son suficientes. El amor cortés no solo fue resultado del meteórico ascenso de la clase ociosa, sino también la expresión de un cambio de sensibilidad artística y literaria. Hasta mediados del siglo XIV los poetas castellanos se habían mantenido fieles al modelo de la lírica galaico-portuguesa, que actuó como *koiné* literaria en Castilla del mismo modo que lo hizo el lemosín en Aragón.<sup>106</sup> A mediados del siglo XIV, el nacimiento de una nueva cultura de signo cortés favorece el desarrollo de una lírica castellana de signo propio, que, merced a su conservación a través de cancioneros individuales o colectivos, conocemos como poesía cancioneril.

La reflexión teórica sobre la actividad poética no es, muy a nuestro pesar, frecuente ni sistemática. Las tres obras fundamentales son el *Prologus Baenensis*, la *Carta-Proemio* del Marqués de Santillana y el *Arte poética de poesía castellana* de Juan del Encina —este último texto, de finales del siglo XV, vendría a ser el correlato teórico del *Cancionero general*—. Cuestiones relativas a la definición de poesía, las normas básicas sobre poética, las relación entre poesía y nobleza, etc. irían apareciendo a lo largo de los siglos XIV y XV, partiendo de una tradición preceptiva que tiene puntos de contacto con las artes poéticas provenzales, la gramática y la retórica latinas, el humanismo, los tratados doctrinales, etc. Todos estos problemas son abordados no solo en los grandes tratados, sino también en numerosos prólogos y dedicatorias y glosas que, en un discreto pero importante segundo plano, muestra una continuidad en la reflexión metapoética.

Se trata en efecto, de declaraciones poéticas menores en comparación con el *Prólogo* de Baena, con la *Carta-Proemio* de Santillana o con el *Arte Poética* de Encina. Sin embargo, nos preguntamos si ensayos de este tipo no deben ser considerados concisos tratados de cortesía poética, y si, como tales, constituyen una cala obligatoria en el estudio del «ars poetica» medieval.

Las epístolas del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513)<sup>107</sup> o las reflexiones de Hugo de Urriés<sup>108</sup> anteriormente citadas son algunos ejemplos válidos de esta tratadística menor.<sup>109</sup>

105. De hecho, este rompimiento de barreras desencadenó todo un debate sobre la verdadera nobleza. El fenómeno de la movilidad social podía lograr que en un mismo nivel coincidiesen personas de oficio diferente; de ahí que, ahora más que nunca, se destaquen la virtud y la cortesía como distintivos de la verdadera nobleza. Para las líneas maestras de dicho debate, véase Lawrence (1986: 73ss.).

106. Sobre el paso del gallego-portugués al castellano como lengua de la lírica, y de los estadios intermedios a los que dio lugar, véase Lapesa (1953-54) y Botta (1996).

107. Cf. R. Boase (1977b): «Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, pp. 101-106.

108. Cf. C. Buezo (1995): «Mosén Hugo de Urriés: la cortesía poética como ideal de vida en el cuatrocientos hispano», en *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont Ferrand, Association des Publications de la Faculte des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, pp. 27-42.

109. Para una visión de conjunto sobre la tradición de las artes poéticas medievales, véase F. Gómez Redondo (2000): *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto. Para las bases de la teoría poética en la primera mitad del siglo XV castellano, véase Weiss, J. (1990): *The poet's Art. Literary Theory in Castile c.1400-1460*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literatures. Un estudio específico sobre las ideas poéticas que dan sustento al cancionero castellano es el de I. Toro Pascua (1999): *El arte de la poesía: el cancionero (teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, Salamanca, SEMYR.

### 3.2. Evolución y tradiciones en la lírica cortés

El fomento y crisis moral de la clase ociosa, unida a los acontecimientos históricos que anuncian un cambio en la estructura social peninsular durante esta etapa (rey como mesías, privilegios económicos para los numerosos miembros de la corte, riqueza y educación como nuevos valores, agitación social y luchas de poder...) se convertirán en excelente caldo de cultivo para un nuevo capítulo en la historia social y literaria castellana: el triunfo de la lírica culta, que alcanzará su etapa dorada en tiempos de Juan II de Castilla (1406-1454) y vivirá su última etapa de esplendor durante la época de los Reyes Católicos (1474-1516).

El tiempo transcurrido entre estas dos épocas históricas y literarias nos dejaría una gran cantidad de muestras del esplendor del género lírico, muchas de las cuales pasarían a formar parte de alguno de los cancioneros que hemos conservado. Por «cancionero» entendemos «siguiendo un uso largamente consolidado (...) cualquier volumen que contenga mayoritariamente poesía, en especial si va destinado a un público cortesano y refleja sus intereses» (Beltran 2002b: 1043).<sup>110</sup> Bajo esta consigna, nos enfrentamos a un ingente y multiforme corpus de cancioneros: colectivos o de autor, manuscritos o impresos, monolingües o plurilingües, cuidadosamente elaborados para ocupar la biblioteca de un noble o circulando en forma de pliego suelto, y con distintos criterios de compilación (temáticos, cronológicos, sociológicos...), etc.<sup>111</sup>

A continuación, resumimos las principales características que definen, muy a grandes rasgos, la evolución de la lírica castellana desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XV: ciento cincuenta años de intensa actividad poética sin parangón en el resto de Europa, cuyas principales líneas evolutivas queda patentes en los grandes cancioneros del periodo. Este esbozo de los principales rasgos singularizadores de la lírica castellana nos ayudará a entender y valorar la aportación del *Cancionero general* en la recta final del proceso.<sup>112</sup>

La *etapa primera* o de génesis (1350-1400) es un periodo de transición hacia la nueva lengua de la poesía, el castellano, y también hacia nuevos gustos y modelos poéticos. Esta transición va a estar marcada por el gusto por la poesía didáctica, en detrimento de los temas líricos subjetivos, y por la aparición de los temas de la vida cortesana como materia de poesía.<sup>113</sup>

110. Sobre la etiqueta de «cancionero» referida a florilegios literarios que eventualmente contienen otros materiales no estrictamente poéticos, véase D. Severin (1994): «'Cancionero': un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV, 1-2, pp. 96-105.

111. En fechas recientes, V. Beltran ha llevado a cabo una excelente síntesis sobre la problemática que rodea al estudio de los cancioneros: véase (2002b): «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura española medieval*, Madrid, Castalia, pp. 1043-57.

112. Para un amplio y documentado resumen de las distintas etapas que jalonan la historia de la poesía castellana medieval, véase el «Prólogo» de V. Beltran (cf. *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002).

113. El aspecto más característico, desde el lado de Portugal, es la rápida desaparición de los últimos trovadores tras la muerte del rey don Denis en 1325. Esta cuestión ha sido ampliamente discutida (véase, por ejemplo, Deyermond 1982). Para Beltran (1988: 27) no hace falta pensar en una decadencia inmediata del cultivo de poético sino en un cambio en la valoración estética que relegará la lírica al cultivo oral.

El *Cancionero de Baena* es el primer testimonio del hibridismo inicial: hibridismo de lenguas (gallego y castellano),<sup>114</sup> de escuelas (*antiquiores*, activos hacia finales del siglo XIV y que escriben en un gallego contaminado de elementos castellanos; *recentiores*, activos en las primeras décadas del siglo XV —escuela sevillana de Imperial—, que escriben en un castellano con restos gallegos) y de géneros. Con respecto a los géneros, las escasas muestras de poesía lírica, breves, de tema amoroso, contrastan con el predominio de un tipo de poesía de propósito narrativo, de función ceremonial y de intención didáctico-moralizante; proliferan los elogios, los testamentos, las coronaciones, etc. —cada vez más cerca de planteamientos simbólicos y alegóricos—.<sup>115</sup> Es en esta clase de obras donde más se deja sentir el influjo de la tradición italiana de los *stilnuovisti*, así como la huella de la propia tradición castellana, antes confiada al metro de la cuaderna vía. En el plano formal, los poetas del *Cancionero de Baena* son los primeros en hacerse eco de los modelos italianos, sobre todo en el terreno de la alegoría; sin embargo, son los últimos en cultivar la «cantiga de maestría», un modelo de canción sin estribillo.

El papel de este *Cancionero* como reflejo documental del pasado y presente, y proyección hacia el futuro, en el enclave de la década de 1440, ha sido muy bien resumido por P. Botta:

El *Cancionero de Baena*, escasamente lírico por estar sobrecargado por el peso de las muchas reflexiones filosófico-morales, tiene valor como testimonio de la ya acontecida subversión, en el panorama lírico, del equilibrio mantenido hasta entonces entre los Estados peninsulares. Galicia, al librarse de la antigua unión con Portugal, pierde fuerza y autonomía cultural, y su lengua, desposeída de literatura, decae en el uso dialectal. Portugal se detiene antes de recuperar el viejo y a la vez nuevo camino. El primer cancionero se nos presenta, pues, por sus poetas más antiguos, *anclado al pasado* (pero sin la inspiración popular de estos) y, al mismo tiempo, *proyectado hacia el futuro*, por sus poetas más jóvenes que anuncian el florecimiento poético que después se producirá en el siglo XV (Botta 1996: 354).

Si la batalla de Aljubarrota (1385) marcaba el fin de la orientación portuguesa de la lírica, la inestabilidad política provocada por los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XIV —reinados cortos y refuerzo del poder de la nobleza, convulsiones demográficas, espirituales y políticas— determinaría la base sociológica para la evolución hacia posiciones más comprometidas con la moral, a consecuencia

114. Sobre la convivencia entre gallego y castellano, véase el clásico estudio de R. Lapesa (1953-54): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 7, pp. 51-59; interesantes son, asimismo, las observaciones de P. Botta sobre la relación entre ambas lenguas en el periodo que va del *Cancionero de Baena* al *Cancionero de Resende* (1996): «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena*, *Cancionero de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, pp. 351-359.

115. Téngase en cuenta, sin embargo, que en la época en la que Juan Alfonso de Baena recopila su cancionero, la lírica castellana había iniciado ya un cambio de rumbo, y que las coplas de amores ocupaban ya un espacio similar en importancia al de las preguntas y respuestas o los decires doctrinales. Y es que el compilador, consciente de los cambios que se estaban gestando en el terreno de la poesía, rescató del olvido la producción poética del pasado inmediato que amenazaba con extinguirse a expensas de las nuevas modas.

de lo cual se produjo una sobrevaloración de la poesía doctrinal: el *Rimado de Palacio* del Canciller de Ayala y el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz nos ofrecen visiones dispares de la profunda crisis de valores del siglo XIV. En cuanto a la lírica amorosa, como queda dicho, esta perdió vigor y hubo de reorientar sus metas, su ética y sus procedimientos.

Durante la etapa de *esplendor* del género (1400-1450), y sobre todo a medida que nos acercamos a la frontera de mediados de siglo, el panorama de la lírica comienza a experimentar nuevas transformaciones, tal y como se observa en los poetas del *Cancionero de Estúñiga* y en los trovadores más antiguos del *Cancionero general*, con Mena y Santillana a la cabeza. Durante la primera mitad del siglo, se consolida la moda del *dezir*, un género que carece de precedentes trovadorescos. Al lado de los géneros didácticos, políticos o doctrinales que triunfaron en el siglo anterior, comienzan a cultivarse de una forma contenida los géneros líricos como poesía menor. Los años previos a la década de 1450 marcan un progresivo retorno a la poesía amorosa centrada en el sujeto lírico, si bien no se abandona la tradición del decir alegórico o narrativo.

La revigorización de los géneros líricos que tendría como resultado la eclosión de la canción y sus variantes, que dejarían de ser consideradas un género menor.<sup>116</sup> La lírica castellana empezaba a construirse una identidad propia, ultra la dependencia e imitación de modelos del pasado y del presente. Los pilares de dicha identidad son básicamente cuatro: 1.- tendencia de los géneros a la *forma fija* (canción y villancico) «oponiéndose a la organización de los géneros según criterios de contenido, propia de poesía trovadoresca y galaico-portuguesa»; 2.- recuperación y adaptación de géneros de origen popular (*romance* y *villancico*); 3.- creación del nuevo género de la *glosa*; 4.- mayor elaboración *retórica* y *conceptual* del poema. Esta última característica, por cierto, guarda relación con la primera: la forma fija de los géneros se construye gracias a una mayor trabazón formal que actúa tanto en el plano estrófico y métrico como en el retórico y conceptual. La nueva orientación de la lírica durante el siglo XV, resumida de forma muy general en estas cuatro directrices, es importante por cuanto anticipa la que va a ser la trayectoria del género a lo largo del siglo XV.

El trasfondo social durante los primeros cincuenta años de la centuria, nos obliga a trazar puentes de unión entre política y poética, con una vida cultural que, a pesar de individualidades y mecenazgos, se encuentra fuertemente centralizada en torno a la corte real.

En efecto, tal y como se observa en los cancioneros del periodo, fue decisiva la existencia de una corte central, que supuso el refuerzo simbólico de los ideales cortesanos. Esta centralización sería mayor al contar con el apoyo de un monarca implicado en la cultura, que gustaba rodearse de un número importante de poetas, músicos e intelectuales. Ciertamente, desde la época de Juan II, los distintos géneros poéticos asumirían definitivamente la etiqueta de «cortesanos» e irían depurando su funcionalidad lírica en

116. Recuérdense las palabras del Marqués de Santillana en el *Proemio e Carta* al Condestable Pedro de Portugal. Dando prioridad a su obra de madurez, más próxima a los ideales de la escuela poética italiana, el Marqués expresaría explícitamente su rechazo por sus canciones amorosas de juventud: «Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la vuestra hedad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos ejercicios. E asý, senyor, muchas cosas plazen agora a vós que ya no plazen o no deven plazer a mí» (Gómez Moreno - Kerkhof, eds. 1988: 438). Con todo, debemos tener presente que afirmaciones como esta constituían un lugar común ya no de la literatura medieval.

detrimento de la carga doctrinal que habían arrastrado durante la segunda mitad del siglo XIV.

El acontecer histórico iba a decidir el futuro de la poesía castellana. Con el paso del tiempo, la Corona de Aragón iría cobrando una cierta autonomía dentro de la Confederación. El cambio dinástico tras el Compromiso de Caspe (1412) tendía un puente de entrada a las letras castellanas.

La corte de Juan II en la Península y la del Magnánimo fuera de ella promovieron el desarrollo de esta lírica, cada vez más prestigiosa a raíz de la castellanización de la nobleza y la internacionalización de la cultura catalano-aragonesa, basada en el eje cultural Valencia-Nápoles. En la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo no solo hay aragoneses, sino también valencianos y castellanos.<sup>117</sup> El estrecho contacto entre lenguas y culturas diferentes, incluida la de los italianos que formaron parte de la corte, tuvo como resultado la creación de una corte multicultural y multilingüe (Vozzo Mendia 1995).<sup>118</sup>

El *Cancionero de Estúñiga* (MN54), copiado en Nápoles entre 1460 y 1463, es el más conocido de los cancioneros de la familia italiana, a la que también pertenecen otros dos cancioneros copiados en Italia: el de *Roma* (VN1) y la *Marciana* (RC1). La poesía castellana que nos ha transmitido este cancionero nos informa sobre los gustos del círculo napolitano; en líneas generales, triunfan los distintos géneros de la tradición cortés, en especial la poesía de circunstancias y los diversos especímenes de las coplas de amores (géneros de forma fija, decires amorosos, etc.). A esta escuela debemos atribuir, asimismo, los primeros ensayos en el terreno del conceptismo.

La pujanza cultural de la época de Juan II se vería truncada en tiempos de Enrique IV (1454-1474). La desaparición de los cancioneros colectivos y la proliferación de los individuales hasta las postrimerías del siglo XV es sintomática del debilitamiento de aquella brillante corte literaria del pasado.

La corte regia no reunía unas condiciones óptimas para el desarrollo de una actividad cortesana y, por ende, poética. No obstante, esto no necesariamente implica una crisis de dicha cultura, que esta vez se refugia en otras cortes peninsulares auspiciadas por la nobleza. De hecho, no se entendería buena parte de la producción de muchos grandes poetas de mediados del siglo XV (Juan Álvarez Gato, Gómez Manrique, Jorge Manrique...) sin estas otras cortes nobiliarias que ejercieron un mecenazgo fundamental para el desarrollo de la lírica. En realidad, la mayor parte de la producción de Jorge Manrique fue producida durante la época de Enrique IV. El *Cancionero general* se hace eco de muchas composiciones compuestas al calor de estas cortes, como, por ejemplo, la del Duque de Albuquerque.<sup>119</sup>

117. Para la corte del Magnánimo, véase Rovira (1990).

118. A medida que el castellano gana prestigio en la Península, también lo hará en tierras italianas. La presencia del catalán como lengua literaria y oficial —que había estado garantizada por el origen del Papa Alejandro VI—, cada vez será menor, y cederá el protagonismo al castellano, que será objeto de imitación y admiración en Italia, tras alguna que otra resistencia, hasta el siglo XVI. Conocida es, por ejemplo, la costumbre de los poetas italianos del siglo XVI de escribir en castellano las letras e invenciones de justadores.

119. Cf. O. Perea Rodríguez (2004b): «Una posible corte poética del siglo XV: la de Beltrán de la Cueva, duque de Albuquerque», comunicación presentada en el I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los Cancioneros (Granada, 13-16 de octubre de 2004).

La lírica castellana de tradición cortés escribiría el último y más importante capítulo de su historia en los años que van de Enrique IV al reinado de los Reyes Católicos (1474-1516).<sup>120</sup> La guerra de Granada, en tiempos de Isabel y Fernando, marcaba el resurgir de los ideales caballerescos, maltrechos y agonizantes desde el reinado precedente. El enlace entre ambos monarcas sentaba las bases de la primera monarquía hispánica, e inauguraba un camino expedito hacia el estado moderno. Las campañas militares en distintos lugares de Europa y el descubrimiento del Nuevo Mundo reforzaban la proyección internacional del territorio peninsular. Como más tarde nos recordará Antonio de Nebrija, el proyecto imperial de los monarcas implicaba asimismo un proyecto cultural dentro del cual el castellano ya no solo era la lengua de la Península sino la lengua del imperio. Como consecuencia de esta esplendorosa dinámica, la vida de la corte retomaba su actividad pasada, siendo de nuevo un lugar de reunión y expansión lúdica y galante; de hecho, tenemos testimonios de la existencia de una corte alrededor de Isabel la Católica.<sup>121</sup>

En cuanto a las características de este último periodo de madurez, se mantienen básicamente las mismas que describíamos para el periodo 1400-1450. Al triunfo definitivo de los géneros líricos y breves (esparsa, canción, mote, etc.), se suman una serie de novedades como el cultivo de la glosa (canción glosada, glosa de motes, etc.), la recepción culta de géneros populares como el villancico, la tendencia a la forma fija, o la consolidación de la moda alegórica y la poesía dialogada.

La obra de Castillo se considera, por tanto, la última gran antología de la lírica cortés, situada cronológica, socialmente y estéticamente al final de un proceso que a principios del siglo XVI toca a su fin. Así se comprende la insistencia del prólogo en justificar la edición de este florilegio de poemas, por tratar cosas de «utilidad y provecho» y por ser la manera de perpetuar la merecida fama de los autores que contiene. La advertencia sobre la dificultad en hacerse con los materiales «porque no pude haver las obras de los verdaderos originales» también es indicio de la distancia con que se enfrenta Castillo a la tradición.<sup>122</sup>

La época en cuestión nos trae nuevos ejemplos de la interacción entre poesía ibérica y poesía italiana. En efecto, como ha estudiado A. Gargajo (1996), dicha interacción no debe limitarse únicamente al periodo alfonsí, sino que se extiende al menos hasta las primeras décadas del siglo XVI, en plena crisis de la corte aragonesa.

120. Véase Jones (1962) y Beltran (2000).

121. La eclosión de la poesía lírica de tema amoroso discurre en paralelo al cultivo de la poesía política, producto de una campaña de legitimación de la monarquía hispánica. Sobre esta cuestión, véase D. Severin (1986): «Songbooks as Isabelline Propaganda: the Case of *Oñate* and *Egerton*», en *Medieval Spain. Culture, conflict and coexistence. Studies in Honour Of Angus Mackay*, ed. Roger Collins and Anthony Goodman, Londres, Pgrave Macmillan, pp. 176-182.

122. Ello no significa que el *Cancionero general* deje de interesar; antes bien todo lo contrario, a juzgar por las numerosas ediciones que tuvo durante el siglo XVI, la imitación de Resende para Portugal en el *Cancionero geral* (1516) y la admiración de Gracián por los poetas del *Cancionero general*, que en muchas ocasiones fue el modelo retórico de su *Agudeza y arte de ingenio*. De hecho, a lo largo del siglo XVI se produce una convivencia armónica entre la vieja poesía octosilábica y la nueva poesía de corte italianizante. Sobre esta cuestión, véase Lapesa (1982a): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171. Para una visión panorámica de las corrientes poéticas en el siglo XVI, así como la relación entre poesía e imprenta, véase la síntesis de J. M. Bleuca (1970: 11-43).

La evolución de nuestra lírica, resultado de la adaptación al nuevo contexto y de la adopción de nuevos modelos expresivos, lejos de producir una literatura servil, confirmaba el sello individual de la poesía castellana, que no solo mantuvo y depuró el legado provenzal y galaico-portugués, sino que supo crecer y madurar prestando la debida atención hacia nuevos horizontes. Más allá de su común dependencia de unos esquemas culturales y una tradición literaria, pocas semejanzas de contenido encontraremos entre el *Cancionero de Baena* y el *General*: la ideología cortés sigue siendo la misma; sin embargo, no coinciden los temas ni el lenguaje ni tampoco las formas escogidas para representarlo.

Si examinamos el repertorio provenzal, es fácil percatarse de que la mayoría de sus géneros, tópicos y rasgos de estilo perviven de uno u otro modo en la poesía castellana. Por ejemplo, la *serranilla* es heredera de la *pastorela* provenzal; el recurso de *macho e fembra*, que consiste en la alternancia de una palabra en terminación masculina y otra en femenina en posición final de verso es heredero dels *rimms derivatiuus* de la tradición trovadoresca, etc. Esta es una consecuencia del papel europeizador que, de forma consciente o no, ejerció la poesía provenzal, que puede explicar interesantes afinidades entre diferentes ramas de la lírica románica. No obstante, por innegable que resulte la herencia provenzal, las tradiciones que confluyen en el cancionero castellano ascienden a más de una: la poesía provenzal y la gallego-portuguesa actúan como modelos del pasado lejano e inmediato: la poesía francesa y la catalana como modelos vecinos que los castellanos conocían a través de los frecuentes contactos y trasvases entre los reinos peninsulares.<sup>123</sup>

La *poesía provenzal* llegaría a la península a través de la recuperación de la gaitana en los juegos florales de Barcelona (1393), a imitación de aquellos que se habían celebrado primero en Provenza y luego en otras ciudades francesas. La *poesía francesa* (Machaut, Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans) proporciona sobre todo nuevos modelos formales —alegoría, artificio, musicalidad, etc.— para expresar los mismos contenidos provenzales (Le Gentil 1949-53). La *poesía italiana* del primer renacimiento (*stilnuovisti*) reacciona contra el fingimiento y el excesivo artificio y propone un nuevo modelo de «poesía pura», centrada en la historia interior, la reciprocidad y la idea del amor como salvación de la miseria humana: Dante (Farinelli 1905) inaugura un nuevo valor de alegoría —que conocemos como «alegoría dantesca»— y Petrarca se convierte en paradigma del sentimiento sincero, pero esencialmente dialéctico, por ser resultado de una pugna entre los impulsos de la sensibilidad y los dictados de la conciencia moral (Fucilla 1930 y 1960, Caravaggi 1971-73). La *poesía gallego-portuguesa* habría de dejar huella en la lírica castellana de los primeros tiempos (Tavani 1987), si bien su presencia es puramente testimonial, pues los gustos han cambiado. Finalmente, la *poesía catalana* del siglo xv, mantendrá, a través de las relaciones amistosas, literarias y políticas entre los poetas, un estrecho diálogo con la castellana. Ausiàs March y Jordi de San Jordi, ambos valencianos, son las máximas figuras del siglo, el primero, poeta «solitario», en tanto en cuanto propone un modelo diferente a los que le brinda la cultura del momento, se caracteriza por la humanización del sentimiento lírico, que cobra una dimensión filosófica y se muestra despreocupado de los aspectos retóricos;

123. Ana Rodado remite a los principales trabajos que estudian las distintas tradiciones que confluyen en la lírica castellana de tipo cortés (2000a: 13-46).

el segundo, en cambio, conserva en lo esencial el espíritu trovadoresco, pero, siguiendo el ejemplo de Petrarca, lo reconduce hacia su historia individual.<sup>124</sup>

A la luz de este panorama, nos parece muy acertado el planteamiento puntualizador de Rafael Lapesa (1967) que, de paso, nos sirve para introducir todas las dificultades que se concentran en el análisis de una obra como el *Cancionero general*, verdadero alambique de todo este complejo proceso que de manera tan injustamente esquemática hemos tratado de resumir:

La lírica (castellana) de la Baja Edad Media hunde sus raíces en un *terreno común a todo el Occidente europeo. La triple herencia que suponen el espíritu y liturgia cristianos, la tradición clásica latina y el ejemplo de los trovadores provenzales*, constituyen una base general que permite encontrar fáciles semejanzas entre unas literaturas y otras; pero si estos paralelos demuestran el parentesco histórico, no prueban que uno de los términos comparados proceda necesariamente de otro (1967: 147).

La poesía de los cancioneros nos depara, en fin, gratas sorpresas. Todo producto literario retrata de forma inevitable a la sociedad que lo ha producido. Los cancioneros, que eclipsaron el panorama cultural de los siglos centrales del medioevo, no son solo un registro documental de las aficiones literarias que arraigaron en los ambientes palaciegos de la España medieval, sino también una excelente fuente de información lingüística, sociolingüística, historiográfica, etc. Por añadidura, el interés por la poesía octosilábica se proyecta, no lo olvidemos, más allá de su propia centuria, hasta bien entrado en siglo xvii.<sup>125</sup>

124. Sobre la obra de March, Corella y Sant Jordi, véase el trabajo de Terry (2000). Preparé una reseña sobre dicho estudio para la *Revista de Literatura Medieval* (2001).

125. La influencia de los cancioneros camina en muy diversas direcciones. La lírica cancioneril está presente en todos los géneros en auge de los siglos xvi y xvii: en los libros de caballerías, en el teatro, en los poetas místicos, etc. Su difusión aumenta en estos siglos merced a la cultura popular de pliego suelto, un fenómeno complementario al de la elaboración impresa y manuscrita de florilegios poéticos. Para la continuidad poética en el tránsito del periodo medieval a la sociedad moderna de los siglos de oro, son interesantes los trabajos de De Lama (1995, 2003) y Rubio Árquez (2001) y, especialmente estimulante, la serie de artículos de Labrador, J. y R. Di Franco (1996, 2001 y 2003). Para la huella de los cancioneros en teóricos del lenguaje como Baltasar Gracián y Alfonso Valdés, véase respectivamente Battesti-Peigrin (1985b) y Pérez Priego (2000).

## 4. Marco textual: el *Cancionero General*

La historia crítica del *Cancionero general* había ido desarrollándose en paralelo a la idea de su importancia «documental». A priori, merced a su vocación antológica, Hernando del Castillo habría salvado del olvido una parte importante de la lírica del siglo xv que, de no ser por este monumental proyecto, no habría llegado hasta nosotros. A lo largo del siglo xx se han sucedido distintas interpretaciones sobre el *modus operandi* de Castillo. A la cabeza de todas estas distintas aproximaciones se sitúa el capítulo que dedica Marcelino Menéndez Pelayo al *Cancionero general* en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1944-1946, III, cap. xxiv). Prejuicios epocales y probablemente también personales impiden al ilustre filólogo sostener un análisis aséptico de una lírica que estima «insulsa», «tiquismiquis».

Durante las últimas décadas, se ha revisado el sistemático vilipendio al que ha sido sometida la poesía de cancionero en otras épocas, un esfuerzo colectivo que ha convertido a los estudios sobre el cancionero en una de las principales líneas de investigación dentro de la literatura medieval.<sup>126</sup> El *Cancionero general* se ha beneficiado de muchos de estos hallazgos. La meritoria edición facsímil que preparó A. Rodríguez Moñino (1958), acompañada de una muy útil introducción y un nutrido material de apoyo, sirve para una primera toma de contacto con los textos, pero, pese a todo, se echaba de menos una edición crítica del *Cancionero* que, facilitara a los estudiosos el acceso a este importante *corpus* de poesía, la más influyente a principios del siglo xv y una de las más leídas a lo largo de los siglos xvi y xvii.

Esta carencia se ha visto subsanada con la magna edición de la obra, en cinco volúmenes, que ha llevado a cabo Joaquín González Cuenca (Editorial Castalia, 2005), fruto de un riguroso y prolongado proyecto de investigación cuyos resultados se reflejan en el producto final.<sup>127</sup>

En los siguientes apartados trataremos de sintetizar algunas de las principales conclusiones en torno a las fuentes, los autores, la estructura y la historia editorial.

### 4.1. El prólogo

El *Cancionero general*<sup>128</sup> es, si hemos de dar crédito a las palabras del compilador en el prólogo, resultado de veinte años de trabajo en los que Hernando del Castillo llevó a cabo el ambicioso proyecto de confeccionar un *cancionero general* de la lírica castellana. Su pasión por la poesía «en cualquier lengua que sea, mayormente en la castellana

126. Para un balance general, véase V. Beltrán (2001): «El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero», en *Canzonieri ibERICI*, ed. Patrizia Botta - C. Parrilla - I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos, Universidade da Coruña, pp. 77-104.

127. Sobre las dificultades que, a nivel de crítica textual, plantea la edición de los textos *Cancionero*, véase J. González Cuenca (2002): «La inalcanzable 'editio optima' del *Cancionero general*», *La Coronica*, 30, 2, pp. 317-333.

128. El título completo de la primera edición de 1511 es: *Cancionero general de muchos y diversos autores...*

maternal y propia», llevó a Hernando del Castillo a coleccionar durante veinte años cuantos versos caían en sus manos, que, por fin, vieron la luz en un cancionero:

*general de muchas e diversas obras de todos o de los más principales trovadores de España en lengua castellana, así antiguos como modernos, en devoción, en moralidad, en amores, en burlas, romances, villancicos, canciones, letras de invenciones, motes, glosas, preguntas, respuestas (f. 1r.).*

Estas primeras líneas de la rúbrica introductoria apuntan hacia dos problemas importantes vagamente tratados en el prólogo: la cuestión de los «modernos» y la de la voluntad de selección de los autores «principales». Ambas cuestiones son importantes porque crean unas expectativas en el lector que solo hasta cierto punto van a cumplirse.

El prólogo de Castillo se nos revela interesantísimo porque constituye una fuente de información sobre las pautas que guiaron el trabajo del compilador-editor.

La *editio princeps* de 1511 está dedicada a Serafín Centelles, segundo conde de Oliva, mecenas de la cultura y poeta del *Cancionero general*.<sup>129</sup> La presencia de algunos poemas del Conde, así como de una importante nómina de poetas valencianos de su entorno pone de manifiesto la deuda con el ambiente local que le acogió, aunque no demuestra el patrocinio directo del Conde, ni menos que se trate de una obra por encargo. La escasez de datos sobre la figura de Castillo nos impide emitir un juicio certero. Conocer el momento exacto en el que Castillo entra a trabajar a las órdenes del Conde sería de gran utilidad para determinar el alcance de dicho mecenazgo y descubrir hasta qué punto el *Cancionero general* refleja gustos preferencias del Conde y su círculo.

La estructura del prólogo es muy clara y ordenada, y se atiene, en líneas generales, al esquema del prólogo medieval: tras el *elogio* de la figura *del protector* —de quien se ensalza su capacidad para apreciar el ejercicio virtuoso de las letras y, en especial la presentación de la poesía como ciencia infusa—, se explican los avatares de un largo y dificultoso proceso de recopilación, así como los límites cronológicos de la obra («de Juan de Mena acá»); acto seguido, se *justifica la edición* de la obra mediante dos tópicos medievales: la alianza entre *docere* y *delectare* («juzgava ser útil y agradable», «para común utilidad y pasatiempo») y el tópico de la fama, ligado a su vez a la idea de canon o tradición; lo contrario se habría considerado una injuria a los autores de las composiciones, «que por ser muy buenas dessean con ellas perpetuar sus nombres». <sup>130</sup> Lo que sigue es una extensa *loa* de la altura intelectual del conde, a quien Castillo insta a *juzgar, corregir y enmendar* la obra si lo considera oportuno; siguiendo el cauce tradicional del prólogo medieval, dicho ofrecimiento se hace extensivo a los lectores y los autores de los poemas antologados; finalmente, Castillo detalla la *estructura* del cancionero, en torno a una fórmula híbrida temática y formal, por materias y por géneros:

129. El subtítulo que antecede al prólogo introduce la figura del *destinatario*: «Copilacio o cancionero de obras en metro castellano de muchos y diversos autores, dirigida al muy espectral y magnífico señor, el señor Conde de Oliva». Debe existir un error en la primera palabra («Copilatio» por «Cõpilatio»), que carece de la marca tipográfica al uso en representación de la consonante nasal <n>.

130. Para el prólogo en el Renacimiento y Barroco, ha de consultarse el trabajo clásico de Porqueras Mayo (1958): *El prólogo en el Renacimiento y el Barroco español*, Madrid, CSIC. Para el campo medieval, no obstante, resulta más útil y actualizado el libro de Montoya y Riquer (1998): *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED.

Que luego en el principio puse las *cosas de devoción y moralidad* y continué a estas *cosas de amores*, diferenciándolas unas y otras por los títulos y nombres de sus autores; y también puse juntas a una parte todas las *canciones*; los *romances*, así mismo, a otra y luego los *villancicos* y después las *preguntas y respuestas*. E por quitar hastío a los lectores (...) puse a la fin las *cosas de burlas* provocantes a risa con que concluye la obra (Prólogo).

Estas necesidades organizativas se reflejan muy especialmente en la *tabla* de poemas, reseñados a través de un *incipit*, según el orden en que van apareciendo: «por donde en modo tan cierto como breve con poco trabajo se hallarán las materias generales y particulares que por toda la obra son difusas», que van facilitan al lector el recorrido por su poemario.

Castillo había hecho referencia a los límites cronológicos de su antología, que daría cabida a «todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron o a mi noticia pudieron venir de los autores que en este género de escribir autoridad tienen en nuestro tiempo». Esta afirmación se traduce en un periodo cronológico que va desde algo después de 1411 (fecha de nacimiento de Juan de Mena) hasta 1511 (fecha de publicación de la primera edición). Y es que, aunque tradicionalmente se alude al *Cancionero general* como el cancionero consagrado a la lírica del reinado de los Reyes Católicos, lo cierto es que también recoge a muchos poetas que componen su obra en el reinado de Enrique IV.

Sin embargo —según dijimos anteriormente— los criterios de este compilador, venido de Castilla para trabajar a las órdenes del Conde valenciano, no podían ser totalmente asépticos, y en algo habrían de influir tanto los gustos de la época como los del propio compilador y los de su mecenas. Tal vez es por eso por lo que, contraviniendo la promesa de ofrecer al lector lo más selecto de los autores que «en este género de escribir autoridad tienen en nuestro tiempo»:

Castillo parece ignorar lo que estaban haciendo los poetas castellanos nacidos con posterioridad a 1460, incluso después de que el éxito de su *Cancionero* lo facultase para ser el crítico mejor situado de su tiempo. Resulta muy sintomático que solo encontremos seis poemas atribuibles a este periodo: uno del Marqués de Astorga, otro de Diego de Mendoza y solo cuatro de Juan del Encina, que había publicado gran parte de su obra; *de los poetas jóvenes, solo tiene en cuenta los ingenios valencianos* (Beltran 1988: 24).<sup>131</sup>

Sean cuales fueren las motivaciones de Castillo para obrar de este modo, tanto los límites cronológicos como la naturaleza y ordenación de los materiales deben ser puestas en relación con el *problema de las fuentes*. Dice Castillo que, llevado por su natural inclinación a la poesía, ha empleado veinte años en reunir la mencionada antología a fuerza de:

131. Los ingenios valencianos a los que se refiere el autor son Juan Fernández de Heredia, Alonso de Cardona y Francisco Fenollete, miembros del círculo aristocrático más joven, que comparten protagonismo con poetas de edad más avanzada, integrantes de la tertulia de Bernat Fenollar, de los cuales trataremos más adelante.

*investigar, aver y recoger de diversas partes y de diversos autores con la más diligencia que pude todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron o a mi noticia pudieron venir* (Prólogo).

La tarea que se propone llevar a cabo implica, claro está, una gran dificultad no solo por los criterios de selección y ordenación de los textos sino por la propia obtención de las fuentes. Para Antonio Rodríguez-Moñino, la ausencia de poetas y poemas de renombrada fama cuya obra circulaba de forma impresa demuestra que Castillo «apenas conoció otros materiales que los manuscritos que llegaban casualmente a sus manos y no estaba al corriente de la producción tipográfica de su tiempo» (1968: 41).

Condicionado en parte por esta dependencia de fuentes manuscritas hoy en día desconocidas para el investigador, lo cierto es que Castillo no juzga perfecta su obra. En el marco del *topos* de modestia que venía siendo habitual en todos los prólogos dedicados de la época medieval, Castillo excusa los posibles errores de atribución o transcripción, derivados de la escasez de medios:

E escúseme también la manera que tuve en la recolección d' estas obras que con toda la diligencia que tuve (aunque no pequeña) *no fue en mi mano aver todas las obras que aquí van de los verdaderos originales o de cierta relación de sus autores que las hicieron por ser cosa imposible según la variación de los tiempos*.<sup>132</sup>

Otras cuestiones interesantes a las que alude el prólogo son el concepto de «antología» y el problema de la nueva recepción, a expensas de la imprenta. En cuanto a la primera, conviene recordar que a lo largo del siglo xv y desde la desaparición de los poetas de la corte de Juan II, la tendencia predominante es la cada vez más frecuente proliferación de cancioneros individuales en detrimento de los colectivos; la iniciativa de Castillo, excepcional en este sentido, dice mucho acerca del valor de esta antología, como meritoria compilación —en el sentido clásico del término, esto es, selección y refundición— de los mejores frutos de la poesía castellana.<sup>133</sup>

Esta noción de «antología» de lo más selecto de los trovadores en lengua castellana tiene otras implicaciones: el sistema organizativo por materias parece no ser algo habitual o, cuanto menos, algo que puede crear problemas a un lector interesado en localizar algún poema o poeta concreto dentro del extenso repertorio. Como medida para «aliviar [...] el enojo que se suele causar en buscar las materias por la obra derramadas», Castillo elabora dos tablas: una que contiene todos los *poemas* con la indicación de su folio correspondiente, identificados mediante rúbricas supuestamente añadidas por el compilador y una segunda tabla general de *autores*.

132. Castillo nunca juzga directamente su obra, sino que deja que sean los demás quienes lo hagan, escudándose bajo una máscara de falsa modestia. Para el *topos* de modestia y su incidencia sobre la imperfección de la obra, véase Montoya y Riquer 1998: 299-307). Merece la pena confrontar estos tópicos con los esgrimidos por Juan Alfonso de Baena en el *Prologus Baenensis*. A este respecto, véase el clásico estudio de Kohut (1982).

133. En su *Arte de poesía castellana* (1496), una obra publicada pocos años antes, Juan del Encina afirmaba estar convencido de que la poesía castellana de su época en su pleno apogeo; después de traer a colación el elogio de la lengua castellana de Nebrija en su gramática aduce que «por esta misma razón *creyendo nunca haver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trovar*, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas porque ninguna antigüedad de tiempo le pueda traer olvido» (Prólogo).

Este interés por poner orden y facilitar el acceso a partes concretas tiene que ver con el segundo aspecto: el universo de la recepción. El prólogo prefigura dos tipos de receptor: el Conde de Oliva es el receptor interno, la existencia del cual justifica el tono encomiástico y los diversos recursos de la *captatio*; pero además, Castillo está pensando en otro tipo de lector, un *lector especialista*, cuando dice que:

no menos agraviava a los claros entendimientos y afectados a la galanía de semejante escribir encelándoles el tesoro que más que otra cosa poseer desean (Prólogo);

y asegura que:

trabajé ponerlo en impresión para común utilidad o pasatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escritura más que otra plazze (Prólogo);<sup>134</sup>

La obra no excluye, pues, a un *lector* menos entendido pero igualmente *interesado* «porque la cosa más propia y esencial de lo bueno es ser comunicado». En suma, como afirma el propio compilador castellano, su intención ha sido la de «aprovechar y complacer a muchos y servir a todos». El cancionero que ofrece es, pues, una obra polivalente que tanto puede servir para disfrute del Conde y los poetas de su círculo como para endulzar los ratos de ocio de otro tipo de lectores habituados a la lectura de versos galantes. Tanto como obra dirigida a un público general como en calidad de didascalia para el adiestramiento de cortesanos en el ejercicio de la poesía —de ahí las *tablas* e índices onomásticos, de carácter fundamentalmente práctico—.

En consonancia de la extensa lista prólogos y dedicatorias que, paralelamente a la praxis poética, establecen un ideal poético unitario a lo largo de los siglos XIV y XV, el Prólogo de Castillo presenta algunas reflexiones tópicas sobre el ejercicio de la poesía.<sup>135</sup> La definición de poesía como ciencia infusa aparece explícitamente formulada en el *Prologus Baenensis* «la cual ciencia e avisación e doctrina que d'ella depende e es avida e percebida e alcançada *por gracia infusa*». Inspirado muy probablemente en la obra de Boccaccio, el tópico volverá a aparecer en el famoso *Proemio e Carta* del Marqués de Santillana «como es cierto que sea este un zelo celeste, una afección divina [...] nunca esta sciencia buscaron nin se hallaron en los ánimos gentiles, claros ingenios y elevados espíritus».<sup>136</sup>

Otros puntos coincidentes con Juan Alfonso de Baena —muchos de los cuales corresponden al pensamiento medieval— son la idea del saber como un tesoro y la alianza natural entre nobleza y poesía. En cambio, también existe una notable diferencia respecto a la consideración de los distintos «ejercicios en el género de las letras»: mientras que para toda la tradición que culmina en el *Proemio e Carta* de don Íñigo López de Mendoza la poesía está por encima de los demás géneros, para Castillo la

134. Desde tiempos antiguos, tratadistas como San Isidoro o Bruneto Latini habían establecido dos modalidades básicas del discurso: la prosa y el verso. La escritura a la que se refiere Castillo es, por antonomasia, la «escritura poética», que puede llegar a ser tan placentera y loable como la prosa.

135. «También existen traducciones, con sus correspondientes comentarios y dedicatorias, así como diálogos y epístolas en donde se prueban y experimentan estos procesos de afirmación lingüística y política. De algún modo forman parte de esta centuria, aunque no todos hayan sido estudiados» (Gómez Redondo 2000: 8).

136. Véase Montoya y Riquer (1998: 199-217).

poesía se equipara a otros «diversos estudios», inspirados, claro está, por una natural disposición.

En conclusión, el prólogo constituye una fuente de información de primer orden sobre los criterios teóricos de Castillo. El siguiente paso será contrastar dichos criterios con la realidad que nos ofrece la obra. El desequilibrio entre el plan inicial y el resultado final ha sido objeto de distintas interpretaciones por parte de la crítica, que resumimos en los siguientes apartados.

#### 4.2. Problema y tratamiento de las fuentes: textos «únicos» y textos «omitidos»

Frente al juglar, cuya obra en España está casi totalmente perdida porque apenas llevaba en su escarcela tal cual breve piececilla, guardando en la memoria el repertorio, se alza *el compilador de cancioneros, sedentario, cortesano, viviendo en lugares desde los que podía adquirir poco a poco los materiales para su volumen*. Es difícil suponer que un aficionado con escasa capacidad económica y residiendo en un perdido pueblecillo pueda ser el formador de un cancionero: el conocimiento no podía tenerse *sino cuando se vivía en importantes centros culturales, políticos y religiosos* (Rodríguez-Moñino, ed. 1958: 8).

Nuestro compilador parece reunir todas esas condiciones: Castillo es un hombre culto y cortesano, trabajando con los medios económicos suficientes en una ciudad como Valencia, al servicio del Conde de Oliva, señor de una importante y dinámica corte local. Sin embargo, poco se sabe acerca de su modo de proceder. ¿Qué clase de fuentes pudo o quiso manejar para llevar a cabo la nada despreciable tarea de reunir en un solo volumen alrededor de ciento cuarenta poetas y más de mil composiciones poéticas?

Haciéndose eco de una afirmación de Lope de Vega, Menéndez Pelayo afirma que el *Cancionero general* «se formó a bulto [...] y por eso hay en él *desigualdades grandes*» (1944-1946, III: 219);<sup>137</sup> más tarde, sin embargo, el autor añade que, pese a todo (atribuciones erróneas, gustos subjetivos del compilador, preferencia por los poetas de su época), su colección es digna de la mayor estima, por lo mucho que contiene y que no se halla en ninguna otra parte (1944-1946, III: 204).

Para A. Rodríguez-Moñino (1968: 48), la impresión que da el examen del *Cancionero* es la de que se ha cuajado un libro «desproporcionado», que muestra lo que pudo ser la colección reunida por Castillo, implacablemente desmochada y desajustada al pasar sus originales a la imprenta.

K. Whinnom (1981: 15) considera la obra de Castillo una fuente inestimable para los historiadores de la literatura, aunque admite que su deseo de reunir un amplio muestrario de la producción inédita de su época daría paso, inevitablemente, a una gran cantidad de versos insulsos, triviales, convencionales y derivativos de escaso interés.

137. Hay que advertir, sin embargo, que el erudito tergiversa las palabras de Lope, sacándolas de su contexto. El Fénix no contempla las desigualdades grandes como un demérito; las disculpa como un mal menor: «Verdaderamente en el *Cancionero* antiguo que llaman *general* hay desigualdades grandes, pero lo mismo sucedería ahora si a bulto se imprimiesen las obras de todas los poetas de este siglo». Cf. J. González Cuenca (2003): «Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 387-413.

Whinnom coincide, pues, con Menéndez Pelayo en la idea de un *Cancionero* que amalgama sin concierto, aunque repara en un hecho de gran relevancia que el erudito decimonónico había pasado por alto: la cuestión de los textos inéditos.

El estrecho vínculo del cancionero con Valencia alimentaba el prejuicio de la ausencia de una deuda local. P. Botta (1996: 355), denuncia, en este sentido, la manía del coleccionismo, es decir, la inclusión sistemática de autores del entorno del compilador o de su mecenas, a despecho, en algunos casos, de la calidad.

M. Moreno ha llamado igualmente la atención sobre el carácter indiscriminado y acumulativo de la obra de Castillo. En opinión de este autor (2001a), el cotejo entre la obra de Castillo y LB1, un cancionero cronológica y estéticamente emparentado con el *General*, con el que comparte una buena parte de su caudal poético, pone de manifiesto el carácter medievalizante de la obra de Castillo: a diferencia de LB1, la obra que nos ocupa se mantiene al margen de las producciones más modernas que circulan a través de pliegos sueltos, con poemas de Garcí Sánchez de Badajoz, Juan del Encina, etc.

Las cinco aproximaciones relacionadas (Menéndez Pelayo, Rodríguez-Moñino, Whinnom, Botta, Moreno) aciertan en la particular idea de «antología» que concibió Castillo, en la que alternan factores sociales y literarios, subjetivos y personales. Sin embargo, las cinco posturas contienen un cierto grado de apriorismo acerca de las fuentes, y es que dan por supuesta la inclusión indiscriminada de cuantos materiales llegaron a manos del compilador, y el criterio cuantitativo que Botta bautiza como «manía del coleccionismo».

El trabajo de Whettnall (1995) ofrece algunas reflexiones que permiten relativizar ambos postulados.<sup>138</sup> Los veinte años de trabajo invertidos por Castillo no produjeron solo una cantidad ingente e indiscriminada de textos, sino que, muy al contrario, fueron consecuencia de un cuidadoso plan de selección, en función de unos criterios de orden lógico y editorial. La alta proporción de textos únicos y el gran número de textos omitidos marcan dos pautas a seguir, y presuponen una mínima *intencionalidad* en el tratamiento de las fuentes.<sup>139</sup>

Solo son textos no únicos los de los trovadores «antiguos». El cotejo de textos que Carla de Nigris, editora de las obras de Juan de Mena, ha llevado a cabo, revela que las versiones del *Cancionero general* demuestran un constante parentesco con un determinado grupo de manuscritos que pertenecen a una misma tradición textual; aunque no podemos precisar la relación exacta ni conocemos las hipotéticas fuentes, las versiones del impreso nos hacen pensar que supo elegir entre las fuentes que manejaba y elaboró un corpus bastante representativo de los poetas de una época lejana. No ocurre lo mismo con los «modernos»: más de la mitad de las mil y pico obras que se incluyen son textos únicos, esto es, que solo conocemos a través de su publicación en

138. Del trabajo de J. Whettnall (cf. «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol IV, 1995, pp. 505-515) tomo prestado el título del epígrafe y algunas de las principales ideas que se exponen en él.

139. Dicho proceso de elaboración a partir de las fuentes ya había sido, por otro lado, apuntado en el prólogo. Como señala Whettnall, en el prólogo se señalan al menos *tres etapas*: una primera de recolección («investigar, aver y colegir de diversas partes y autores»), una intermedia que daría lugar a un prototipo o borrador («sacar en limpio el cancionero») y una de elaboración final («así ordenado y corregido (...) trabajé de ponerlo en impresión») (1995: 505 n.1).

el *Cancionero*. Son textos únicos las obras de algunos autores importantes como Soria o Quirós<sup>140</sup> y, además, Castillo conserva casi todas las poesías castellanas de los poetas valencianos que estudiamos,<sup>141</sup> algunos de los cuales solo escribieron, por lo que sabemos, poesía en castellano<sup>142</sup>.

Para el resto de poetas importantes de los que Castillo no ofrece ninguna obra única, más valdría enumerar las excepciones —Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Garci Sánchez de Badajoz—, ya que casi todos los poetas incluidos en la recopilación vienen representados por textos que solo aparecen en el *Cancionero general* y sus derivaciones. Frente a la gran abundancia de textos únicos, llaman igualmente la atención los textos omitidos: ningún soneto del Marqués de Santillana, ninguna serranilla; de los poetas de la época de Juan II solo ocho cuentan con un apartado individual.<sup>143</sup> Todas estas irregularidades, ciertamente, indican el propósito ecléctico que había anunciado en el prólogo, esto es, su intención de recopilar, dentro de un periodo comprendido entre Juan de Mena y su propia época, todas aquellas obras de los autores «que en este género de escrevir *autoridad tienen en nuestro tiempo*».

No obstante, el propósito ecléctico no parece ser la razón para no incluir ningún poema religioso del Marqués de Santillana o de Montesinos, o para excluir las *Coplas* de Jorge Manrique. ¿Cómo interpretar la inclusión de casi toda la obra lírica de Diego de San Pedro, con la exclusión, en cambio, de la *Pasión Trovada* si no es por un deliberado propósito de omitir lo que era de sobra conocido por el público? Y por si fuera poco, son todas poesías muy extensas; evidentemente, al excluirlas podía ahorrarse espacio para sacar a la luz las novedades que había encontrado.

Las tesis de Whetnall vienen a refutar la opinión de Antonio Rodríguez-Moñino (1968: 41ss.) para quien todas estas desproporciones, tanto las referidas a los textos únicos como a los textos omitidos, son directamente proporcionales a la dependencia de fuentes manuscritas y la ignorancia de las fuentes impresas.

Todavía podemos formular alguna hipótesis más sobre los motivos de Castillo en el momento de elaborar una obra que combina un propósito ecléctico con el deseo de omitir lo publicado y con el de dar a conocer obras inéditas —hoy, textos únicos—.<sup>144</sup> No olvidemos que el de Castillo nace como cancionero para la imprenta, y que el negocio editorial impone una nueva condición a la obra literaria: la ley de la oferta y la demanda. En una época en la que cabría esperar los primeros testimonios manuscritos de la poesía lírica de la época de los Reyes Católicos, lo que nos encontramos es, en

140. Los más importantes, en cuanto al número de sus composiciones son Soria (47), Quirós (43), Lope de Sosa (17), Luis de Vivero (15), Rodrigo Dávalos (13), Sacedo (7), Alonso de Proaza (7), Serrano (6) y el Duque de Medinasidonia (5) (Whetnall 1995: 507).

141. Es el caso de Mosén Crespí de Valldaura y Lluís Crespí de Valldaura, Jeroni d'Artés, Francés Carroç, Jaume Gassull, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles.

142. Nos referimos a Alonso de Cardona, el Conde de Oliva, Francisco Fenollete y el Comendador Escrivá.

143. A saber: Santillana, Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Lope de Stúñiga, Juan Rodríguez del Padrón, el bachiller de la Torre y Pedro Torroellas.

144. Cuanto se ha dicho hasta ahora se refiere a 11CG. No obstante, el afán por las novedades sigue vigente en la segunda edición de 1514, con la inclusión de textos de Jorge Manrique (3), Diego de San Pedro (5), Lope de Sosa (2), Diego López de Haro (3), Costana (6), Pedro de Cartagena (2), Soria (2), el duque de Medinasidonia (1), Alonso de Proaza (1), Luis de Salazar (3), Gonzalo Carrillo (1), etc. (Whetnall 1995: 509, n.10).

cambio, que de las imprentas españolas salen versos de índole moral o religiosa. La pregunta es: ¿es esto un reflejo real de los gustos poéticos?

La favorable acogida del *Cancionero general*, obra fundamentalmente profana y de asunto amoroso, parece indicar todo lo contrario. La obra de Castillo no solo cubría un hueco importante en el panorama lírico de la época, sino que lo hacía asegurándose el éxito editorial, incluyendo las máximas novedades que pudo obtener de fuentes manuscritas y equilibrando la inclusión de poemas y poetas consagrados por la tradición.

La originalidad era, y Castillo lo sabía, garantía de éxito. La precaria situación de la transmisión textual de la poesía de la época y el mantenimiento de unos gustos cortesanos todavía anclados en el pasado dejan al descubierto los intereses comerciales del compilador, y nos obligan a preguntarnos hasta qué punto las «rarezas» del *Cancionero* tienen que ver con el azar o con una clara *intencionalidad*.<sup>145</sup> Dicho de otra manera: cabe preguntarse si no habría relación de causa y efecto entre los esfuerzos coleccionistas de Castillo y la pobreza del registro manuscrito de la poesía de finales del siglo xv.

Hasta ahora hemos tratado de ofrecer algunas reflexiones sobre qué seleccionó y por qué lo seleccionó. La siguiente cuestión será preguntarse de dónde obtuvo el material seleccionado ¿Obtuvo Castillo los materiales de primera o de segunda mano? ¿Manejaba cuadernos de corte o acaso tuvo acceso a cuadernos personales de autor?<sup>146</sup>

Aparte de establecer una compleja red de relaciones temáticas, estilísticas o genéricas, la poesía de cancionero tiene una *historia textual* que el estudioso debe intentar reconstruir, bien a partir de datos positivos que nos brindan los cancioneros que se conservan, bien a partir de las hipótesis que los errores, semejanzas, distintas atribuciones de autoría, etc., nos permiten formular. Las inquietudes de Brian Dutton en torno a esta cuestión cristalizaron en la publicación de varios artículos sobre las fuentes cancioneriles. Más concretamente, Dutton se ocupa de la obra de Castillo en «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511» (1984), donde, después de resumir los pormenores sobre el desarrollo del *Cancionero* con posterioridad a su edición, objeta que, aunque conocemos el desarrollo del *Cancionero general* desde su publicación en 1511, poco se ha dicho de los veinte años en que Hernando del Castillo, al servicio del Conde de Oliva, iba compilando su cancionero.

Aunque conocemos las circunstancias en que fueron compuestos los cancioneros predecesores del *General*, nos es difícil precisar la relación entre estos cancioneros y el de Castillo, de principios del siglo xvi. La poesía que se publicaba con anterioridad a la edición de 1511 era de contenido «serio» (religioso o didáctico): nada que ver con el

145. Se mire como se mire, la obra es muchos menos azarosa de lo puede parecer a simple vista. Los cuidadosos criterios de selección y ordenación con que Castillo da forma a algunas secciones clave como la de canciones o la de romances son prueba de la *intencionalidad* que en demasiadas ocasiones le ha sido negada.

146. V. Beltrán ha investigado la relación del *Cancionero general* con la obra individual de dos autores clave de la segunda mitad del siglo xv: Jorge Manrique y Juan del Encina. En «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv (Actas del coloquio internacional, celebrado en Valencia, del 29 al 31 de octubre de 1990)*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad-Departamento de Filología Española, 1992, pp. 167-188, Beltrán ha sentado las bases para la reconstrucción de un *cancionero de autor* de Jorge Manrique, a partir de los testimonios que nos ofrece el *Cancionero general*. Una vez más, el *Cancionero general* es decisivo en el descubrimiento de dos posibles autógrafos de Juan del Encina, que habrían llegado a manos de Castillo a través de los Condes de Oliva (cf. «Dos *Liederblätter* posiblemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995c, pp. 41-71).

espíritu amoroso y profano que domina la obra en cuestión. La escasez de datos hace prácticamente imposible la identificación de las *fuentes directas* del *Cancionero*, si bien algo se puede hacer respecto a las *tradiciones textuales* implicadas en él:

Es evidente que Castillo tuvo que compilar su cancionero a base de copias y otras colecciones. Parece muy improbable que podamos identificar las fuentes directas del *Cancionero general*, pero un análisis textual de cada poema podría indicar por lo menos las tradiciones textuales que siguió. La envergadura de tal empresa imposibilita por ahora esta investigación, pero algo se puede hacer (Dutton 1984: 89).

Como modo de aproximación a las que pudieron ser sus fuentes, Dutton estudia la relación de nuestra obra con el manuscrito de Londres o de Rennert (LB1). Según sus datos, de los 470 poemas de LB1 y los 1033 poemas del *Cancionero general*, 209 coinciden.<sup>147</sup> Otros dieciocho cancioneros presentan distintos índices de coincidencia, siendo el de mayor coincidencia LB1 (209/407) y el de menor SA7 (3/367).<sup>148</sup> El cotejo de Dutton resulta revelador por cuanto nos permite concluir que los manuscritos que tienen relación con el *Cancionero general* son pocos, si consideramos los que coinciden en más de diez poemas (Dutton 1984: 90).

Así las cosas, los 209 poemas que comparte LB1 con el *General* obligan a plantearse las relaciones de *filialidad* entre ambos cancioneros, que datan de principios del siglo XVI.<sup>149</sup> Esta llamativa coincidencia condujo a H. Rennert, el primer editor del manuscrito, a la exclusión sistemática de los poemas compartidos.<sup>150</sup> Este error de método está en la base del pretendido parentesco entre LB1 y el *Cancionero general*. Decimos «pretendido» porque la realidad de los textos nos demuestra que no existe una dependencia directa de 11CG, y que, en el mejor de los casos, la obra de Castillo no fue la única fuente que tuvo en cuenta el desconocido autor del manuscrito londinense.

La línea de investigación reabierto por Dutton hizo fortuna entre la crítica, sobre todo en lo que respecta a la relación de las dos ediciones del *Cancionero* —denominadas a partir de ahora 11CG y 14CG, respectivamente— y el *Cancionero* del British Museum —comúnmente denominado LB1—. <sup>151</sup> Como comenta C. Alvar, sorprende que Hernando del Castillo no recurriera a textos impresos de los que circulaban en la Península Ibérica a finales del siglo XV: este silencio nos lleva a pensar que, a pesar de las afirmaciones del prólogo, la colección ya debía de estar acabada hacia 1490, o que el interés del

147. Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG, remitimos a los artículos de Alvar (1991), y muy especialmente de Moreno (1997, 1999a, 2000a y 2001a).

148. La primera cifra indica el número de poemas que coinciden con 11CG; la segunda indica el número total de poemas. Estas coincidencias, claro está, tienen un valor relativo que depende del número total de poemas que contiene el cancionero. La tabla completa puede consultarse en Dutton (1984: 93).

149. Este estudio comparativo se ha llevado a cabo de una forma parcial para dos de las secciones del *Cancionero general* de 1511: los romances (Di Stefano 1996) y las invenciones y letras de justadores (Gornall 2003).

150. Véase H. A. Rennert (1899): «Der Spanische Cancionero des British Museums (Ms. Add. 10.431). Mit Einleitung und Anmerkungen zum erstenmal herausgegeben», *Romanische Forschungen*, III, pp. 1-176.

151. Los trabajos de Carlos Alvar (1991) y Manuel Moreno (1999a, 1997, 2000a y 2001a), entre otros, han contribuido a esclarecer algunos aspectos sobre las pautas de composición de los cancioneros, y, en concreto, sobre la relación de 11CG y 14CG con LB1. Tenemos noticia de una edición (en prensa) de este curioso manuscrito, a cargo del mismo Manuel Moreno.

compilador por la poesía había decaído en los últimos años del siglo, sin recuperarse con el paso del tiempo (1991: 489).

De un tiempo a esta parte, M. Moreno viene estudiando a fondo la estructura y naturaleza del cancionero de Londres: sus trabajos son fundamentales no solo para esclarecer las relaciones de LB1 con el *Cancionero general* de 1511 y 1514, sino también para la controvertida datación de la obra.<sup>152</sup> Gracias a sus pesquisas, conocemos mejor esta colectánea: sabemos que, siendo familiar, por los autores que contiene, a los lectores del *Cancionero general*, aporta interesantes novedades que apuntan hacia la renovación y el cambio de gusto poético (Moreno 2000a); sabemos que muchas de las variantes que presenta no son simples errores, sino variantes intencionadas (Moreno 1999a); finalmente, conocemos también las relaciones nucleares que cohesionan cada una de sus partes, que, a diferencia del *Cancionero general*, reflejan una estructura por autores (2000a).

A la luz de estos datos, la crítica parece estar de acuerdo en que, lejos de poder establecer relaciones de dependencia entre ambos cancioneros, 11CG-14CG por un lado y LB1 por otro derivan de un *arquetipo común* hasta ahora desconocido.<sup>153</sup> Esto explicaría muchas lecturas inverosímiles (por divergentes) de LB1 y desharía muchas incongruencias derivadas del cotejo entre los distintos testimonios.<sup>154</sup> La datación exacta del manuscrito de Londres contribuiría al establecimiento de un eje cronológico determinante para fijar los lazos de dependencia con 11CG y 14CG. Esto es precisamente lo que ha pretendido M. Moreno en sendos trabajos suyos (1997 y 2001a), donde el estudio comparativo de los poemas y grupos de poemas permite afirmar que LB1 es posterior a 1514, es decir, a 14CG.<sup>155</sup>

Todos estos datos nos dan una idea de las pretensiones de una obra de autor, cronología y procedencia imprecisos. ¿Estaba ya presente dicha cohesión temática en las fuentes que manejó? ¿Qué criterios determinaron la selección de autores y textos?<sup>156</sup> Una de las últimas investigaciones de M. Moreno apunta hacia la *especificidad de las fuentes* de LB1. A diferencia del *Cancionero general*, que daba la espalda a la producción impresa de la época, muchos de los poemas del *Cancionero de Londres* circulaban por vía impresa a través de pliegos sueltos (2001a). Para Moreno, esta circunstancia destacaría la *modernidad* de LB1, en claro contraste con el carácter *medievalizante* de la obra de Castillo.

152. *Vid. supra*.

153. Esta es la opinión que mantienen los principales estudiosos del *Cancionero*: es la que postulan Alvar (1991), Beltran (1992) o Parrilla (1996), entre otros.

154. A partir de tres canciones con sus correspondientes variantes, Maurizi se ha planteado las relaciones entre 11CG-14CG y LB1 por una parte y LB1 y el *Cancionero de Juan del Encina* por otra. Cf. Maurizi (1999): «Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló, Universitat Jaume I, pp. 461-470. La cita corresponde a la p. 470 del citado trabajo.

155. Para un estado de la cuestión sobre la datación de la obra, véase Moreno (1997: 1070).

156. Cf. P. Botta (en prensa): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el *Cancionero de Resende*», *Coloquio Cancioneros, Materiales y Métodos* (Londres, 27-28 de junio de 1997).

Sobre LB1 planea, además, la cuestión no resuelta de la autoría. Hace bastantes años, R. O. Jones atribuyó la composición del manuscrito a Juan del Encina.<sup>157</sup> Hoy en día cobra fuerza la hipótesis un supuesto borrador del *General* que, en algún momento y por alguna razón que desconocemos, se convirtió en un cancionero definido según unos criterios autónomos. En síntesis, lo dicho hasta ahora es solo un pequeño anticipo de lo que queda por hacer.

#### 4.3. Los autores: generaciones, sociología y denominación

En el prólogo inicial, Castillo confesaba a los lectores su natural inclinación hacia la poesía, especialmente aquella compuesta en lengua castellana, la «maternal y propia mía». Esta predilección por los poetas en lengua castellana marcaba la orientación de su *Cancionero* y constituía toda una declaración de intenciones.

Este criterio lingüístico le permitía la inclusión de un amplio y variado elenco de trovadores en lengua castellana, cuya obra en poética en la lengua nacional se incluye en el *Cancionero*, con independencia de su procedencia social o geográfica. Ceñirse a la obra de los castellanos habría sido algo no solo improductivo, sino muy poco representativo de la situación real de la poesía cortés castellana, que en estos momentos había alcanzado una extraordinaria difusión en los distintos reinos peninsulares sin excepción.

Aunque el *Cancionero general* es conocido por ser el principal transmisor de la poesía compuesta en el reinado de los Reyes Católicos (1474-1516), lo cierto es que da cabida a poemas que se remontan a la época de Juan II (1406-1454), como el Marqués de Santillana y Juan de Mena, e incluye la obra de los principales poetas que brillaron en el periodo de Enrique IV (1454-1474), entre los que se incluyen poetas de la talla del comendador Román o el mismísimo Jorge Manrique. Al lado de estos poetas castellanos figuran otros portugueses (como Hernando de Silveira o Juan de Meneses),<sup>158</sup> catalanes (como Torroellas), valencianos (como Alonso de Cardona o el comendador Escrivá) y de la corte de Navarra (como el Bachiller Alfonso de la Torre). De uno u otro modo, los textos del *Cancionero* van dando buena cuenta de las distintas cortes literarias del siglo XV. Estas cortes, que se suceden a lo largo y ancho del territorio hispánico, se articulan en ocasiones en torno a la figura de un monarca (tal es el caso de Juan II o Isabel la Católica), y otras veces en torno a algún un noble alrededor del cual se aglutina un grupo de poetas que comparten unas mismas aficiones literarias —dos casos emblemáticos son, respectivamente, el círculo literario de Gómez Manrique, noble de la aristocracia titulada, y el grupo del Conde de Oliva, noble de la aristocracia local valenciana—. <sup>159</sup>

El problema de los autores constituye una de las bases para descubrir la verdadera intención antológica de Castillo, y, según creemos, de la influencia de sus gustos per-

157. Cf. R. O. Jones (1961): «Encina y el Cancionero del *British Museum*», *Hispanófila*, 4, pp. 1-21.

158. Cf. O. Perea Rodríguez (2003): «Poetas portugueses en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511)», en prensa para las *Actas de las V Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval: La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, (Cádiz, 1 al 4 de abril de 2003).

159. Son fundamentales los trabajos de O. Perea Rodríguez. Un resumen se puede leer en (2003): «Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251. Sus investigaciones arrancan de su tesis doctoral, con el título: *Las cortes literarias hispánicas: el entorno histórico del Cancionero general*, Madrid, Universidad Complutense, material que ha sido refundido en un libro publicado en 2006 (*Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid, CSIC- Revista de Filología Española), muy útil para reconstruir el marco histórico y social, tan difuso en algunos casos.

sonales y los de su benefactor, el Conde de Oliva. Y es que, un análisis histórico de los autores que selecciona todo cancionero nos puede dar la clave para entender uno de los puntos de vista de la antología.

Aparte del número de poetas, interesan otras cuestiones como la distribución entre «viejos» y «modernos» trovadores, el origen social, el lugar de procedencia o el factor generacional, pautas todas ellas que guían y dan sentido a esta recopilación dentro del contexto de recepción de las primeras ediciones: la Península de la primera mitad del siglo XVI, y, en especial, la de los amantes de la poesía cortés con suficiente desahogo económico para adquirir un ejemplar del *Cancionero*.

La proliferación de nobles y poetas es, como hemos visto anteriormente, una característica del siglo XV peninsular. José Simón Díaz clasifica unas cuatrocientas personas como compositores de poesía en España durante el siglo XV, una cifra que casi iguala al número de poetas que escribieron en provenzal desde Guillermo XI (1071-1126) hasta Guiraut Riquier (muerto alrededor de 1292) (1963-65: «Índice»). Posteriores investigaciones bibliográficas más recientes sugieren que, aun teniendo en cuenta considerables superposiciones y anomalías, existían por lo menos 900 poetas en la España del siglo XV (Boase 1981: 3).

¿Cuántos autores incluye el *Cancionero general* de 1511? El propio Castillo —que identifica a 138 poetas— se concede un cierto margen, añadiendo al final de la tabla que en su obra hay: «más algunos que por no saber sus nombres no van aquí nombrados». El índice de autores de Antonio Rodríguez-Moñino recoge 201 nombres, aunque en algunos casos puede tratarse del mismo autor (1958: 169-174). Roberto de Souza propone la cifra de 185, pero en nota a pie reconoce que es más acertado hablar de 178 (1964: 7). Según Boase, que ha estudiado la relación de causa y efecto entre el incremento de los miembros de la nobleza y el resurgimiento de los ideales y la literatura cortés en la península durante el siglo XV, un tercio de los poetas del índice original del *Cancionero general* pueden clasificarse como pertenecientes a la alta nobleza, es decir, un 38 por 100 del total (1981: 5).<sup>160</sup> No andaba mal encaminado Menéndez Pelayo cuando llamó la atención sobre todos aquellos autores que «no tienen más recomendación que lo ilustre de sus títulos y apellidos, ni sirven más que para confirmar el hecho tan notorio como es la cultura intelectual que alcanzó la nobleza en todo aquel siglo» (1944-1946, III: 126).

El dato no debe extrañarnos. La gran presencia de nobles poetas es representativa de la nueva cultura aristocrática, que encontró en la poesía una de sus principales señas de identidad; la segunda es que el cancionero estaba dirigido a un noble, el Conde de Oliva, de quien Castillo alaba su «claro ingenio» para las «cosas del metro», encareciendo sus virtudes intelectuales y morales «que en vuestra señoría más que en otro están».<sup>161</sup> La incursión de trovadores de alcurnia era imprescindible desde un punto de

160. La tabla general de autores, obra del propio Castillo, los identifica por sus *títulos*, si los tienen. La lista, sin embargo, no es completa, porque faltan los nombres y no sabemos con exactitud el total de poetas. Muchos de los poemas son *anónimos* y tampoco se recogen los nombres de los autores de letras e invenciones. Resulta útil, para determinar un número muy aproximado de poetas de 11CG, la consulta del «Índice de títulos» y el «Índice de autores» de Brian Dutton (1990-91, VII).

161. Menéndez Pelayo subraya el gran crédito que tuvo entre sus contemporáneos; según refiere Juan Bautista Agnesio, Serafín Centelles, el noble de Oliva, era conocido en su época como «el conde letrado» (Menéndez Pelayo 1944-1946, III: 401).

vista político —un ejemplo paradigmático es la sección de invenciones y letras de justadores, que contiene un buen puñado de poemas de poetas ocasionales, no profesionales—. De todos modos, si bien es cierto que una parte importante de los mejores poetas del siglo xv eran de ascendencia nobiliaria, entendemos que el compromiso político con la nobleza de su tiempo es cosa muy distinta al compromiso literario con los mejores poetas de su tiempo suponemos.

Desde el punto de vista del estatus social, hemos de distinguir entre poetas aristocráticos y otros que, sin serlo, se mueven en círculos cortesanos, condición obviamente necesaria para su inclusión en este cancionero destinado a ocupar las mejores y más ilustres bibliotecas. La *tabla general de autores* nos ayuda a identificar a los poetas por sus títulos (marqués de Santillana, conde de Haro, duque de Medinasidonia...); es más, tal y como lo concibe Castillo, es el título y no el nombre lo que importa, de modo que, en el marco de una rigurosa estratificación, encontramos agrupados a los duques primero, seguidos por el título de marqués, conde, vizconde, almirante, adelantado, mariscal y finalmente, aquellos con título de «don».<sup>162</sup> Otro título importante reservado a los nobles y sacerdotes es el de «mosén», que poseen cinco poetas de origen valenciano o catalán en 11CG.

Aunque no se sigue un criterio alfabético, el *orden de aparición* parece significativo; la mención de Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Lope de Stúñiga entre los grandes grupos de poetas con título se debe a su condición de nobles no titulados. La importancia que se le concede al estatus social incide, como hemos visto, en las denominaciones que reciben los poetas.

Pero el asunto de la *denominación* nos plantea otra serie de problemas. Al igual que otros compiladores de cancioneros colectivos, el del *Cancionero general* identifica a los poetas de modo desigual, tal y como seguramente fueron conocidos en la época. No son muchos los poetas del *Cancionero* que conocemos por su nombre y apellidos. Son más habituales las denominaciones por el *título* (marqués de Santillana, comendador Román, adelantado de Murcia), el *apellido* (Guevara) o el *alias* (El Roperero, Juan Poeta). Sobre todo en lo que respecta a los trovadores contemporáneos, la imprecisión a la hora de referirse a los poetas revela una cierto trato familiar: el compilador no siente la necesidad de precisar los nombres y apellidos de quienes eran de sobra conocidos en los círculos cortesanos.<sup>163</sup> Con todo, la denominación *sui generis* de algunos de los poetas puede proporcionarnos datos interesantes, como la edad del poeta (*donzel*), su formación cultural (*bachiller*), su oficio (*comendador*) o su alias (*Juan Poeta*, *Badajoz el Músico*). En principio, y tratándose de autores consagrados del pasado o del presente, no hay razón para desconfiar de estas identificaciones. Cuestión aparte son algunos problemas que se le presentan al estudioso; por ejemplo, los casos de rúbrica imprecisa, autores homónimos, valor histórico de los títulos o designaciones, etc.

162. Los grandes cancioneros del siglo xv suelen respetar dicha jerarquía. La tabla final de autores elaborada por Juan Alfonso de Baena revela que había una ordenación por autores, según una jerarquía social.

163. Cf. V. Beltran (2000): «La reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22 al 26 septiembre 1999)*, ed. M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 353-364.

Si atendemos a la representatividad de los distintos poetas que tienen «autoridad en nuestro tiempo», observamos una notable desproporción entre un *reducido* número de trovadores «antiguos» (Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón, Lope de Stúñiga), y un *elevado* número de poetas «modernos» que desarrollaron su actividad poética durante el reinado de Enrique IV (Gómez Manrique, Antón de Montoro, etc.) o —y estos son la gran mayoría— durante la época de Isabel Católica (Garcí Sánchez de Badajoz, Pedro de Cartagena, Quirós, etc.). En lo referente a este último grupo, estamos de acuerdo con Menéndez Pelayo en la necesidad de establecer una distinción entre poetas «mayores» (Guevara, Costana, el vizconde de Altamira, Rodrigo Cota...) y «menores» —es decir que «no cultivaron la poesía por nativa vocación, sino por solaz y esparcimiento cortesano» (Menéndez Pelayo 1944-46, III: 127). Sin embargo, la propia idea de cultura cortesana, que asocia y reconcilia poesía, juego y corte, nos obliga a no perder de vista a estos poetas que a nosotros nos parecen menores pero que pudieron desempeñar un papel influyente en aquel entorno cortesano.

Dos poetisas, la Marquesa de Cotrón y Florencia Pinar, introducen la *nota femenina* en la lírica del *Cancionero general*.<sup>164</sup> El hecho de que las mujeres compongan versos no es algo frecuente, pero tampoco extraño.<sup>165</sup> Ya durante el periodo trovadoresco (siglos XII y XIII) existieron *trovairitz* que llegaron a alcanzar cierto prestigio en la poesía provenzal.<sup>166</sup>

Completan la lista un considerable grupo de autores *anónimos* que lo son de canciones, romances, villancicos, etc.; tampoco debemos pasar por alto posibles *errores de atribución* o *atribuciones divergentes* respecto a otros testimonios conservados, ya que todos estos detalles pueden tener una incidencia decisiva en el estudio y datación de los textos, así como en la relación entre fuentes impresas y fuentes manuscritas.<sup>167</sup>

#### 4.4. Estructura: materias, géneros, autores

Tras observar la importancia que los ingenios de los hombres conceden al orden, Castillo anuncia que su obra se organizará por materias, que ordenará como sigue:

Que luego en principio puse las cosas de *devoción y moralidad* y continué a estas las cosas de *amores*, diferenciándolas unas y las otras por

164. La poesía de Florencia Pinar ha sido estudiada, entre otros, por A. Deyemond (1978): «The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar», *Mester*, 7, pp. 3-8. Con todo, algunos autores han defendido que la obra de Pinar en el *Cancionero* no es de Florencia sino de Gerónimo Pinar. Cf. B. Fluks (1989-1990): «The poet named Florencia Pinar», *Corónica*, XVIII, pp. 33-44.

165. Para el tema de la poesía femenina en los cancioneros, siendo la mujer objeto o sujeto lírico, véase Miguel Ángel Pérez Priego (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia. Sobre la presencia de voces femeninas en el *Cancionero de Baena*, véase J. Whetnall (1992): «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica*, XXI, 1, pp. 59-82.

166. La Comtesa de Dia, Na Castelloza, Azälais de Porcraigus, Clara d'Anduza o María de Ventadorn son algunas de las principales *trovairitz*, para cuya poesía disponemos hoy en día de la edición de Martinengo (1997): *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés* (Textos provenzales con traducción castellana), ed. de C. Jourdan, introd. de M. Pereira, trad. de A. Mareñu Méndez y M. M. Rivera Garretas, Madrid, Horas y Horas.

167. Para una muestra del alcance de esta problemática, véase el trabajo de Moreno, centrado en el caso concreto de Nicolás Núñez (1999b): «La autoría como problema en la edición de la obra poética de Nicolás Núñez, poeta del *Cancionero general* (Valencia, 1511)», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25 al 28 de septiembre de 1996)*, ed. C. Parrilla, B. Campos, A. Chas, M. Pampín y N. Pena, A Coruña, Servicio de Publicacions da Universidade da Coruña, pp. 468-478.

los títulos y nombres de sus *autores*, y también puse juntas a una parte todas las *canciones*; los *romances*, así mismo, a otra; las *invenciones y letras* de justadores en otro capítulo y tras estas las *glosas de motes* y luego los *villancicos* y después las *preguntas y respuestas*; por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las cosas de *burlas* provocantes a risa con que concluye la obra (Prólogo).

Como ya estudió Antonio Rodríguez-Moñino, el *Cancionero* presenta una estructura en nueve secciones o bloques de materias, que responden a los distintos géneros líricos cortesanos más apreciados en la época.<sup>168</sup> La estructura externa por materias se combina, en la práctica, con el criterio de clasificación por autores, que podríamos decir que articula internamente algunas secciones de la obra. El propio compilador advierte que en la sección dedicada a las cosas de amores, la más extensa de todas, se diferencian unas obras de otras «por los títulos y nombres de los autores». Las obras de devoción (1r.-22r.)<sup>169</sup> no tienen la distribución por autores que sí tienen, en cambio, las obras de amores (22r.-122r.)<sup>170</sup>; las seis secciones siguientes —canciones (122r.-131r.); romances (131r.-140r.); invenciones y letras (140r.-143v.); glosas de motes (143v.-146v.); villancicos (146v. - 150v.); preguntas y respuestas (150v.-160v.)— vienen a recuperar el criterio exclusivo del género o materia, el mismo que siguen las obras de burlas, la sección final (219r.- 234r.).

Hasta aquí las nueve secciones que planeó el compilador, como parte de un esquema ordenado y razonable. Mucho se ha insistido en las modificaciones de que fue objeto el proyecto inicial de Castillo, presumiblemente producidas en la etapa final, es decir, cuando iba a ser entregado a la imprenta (Rodríguez-Moñino 1968: 41). En efecto, la estructura que había anunciado en el prólogo sufre algunas alteraciones: después de las preguntas y respuestas comienza una sección por autores (160v.-218v.) que tiene una distribución bastante irregular.<sup>171</sup> A partir del folio 160 v. aparecen las obras de Puertocarrero y, en los folios siguientes, las obras de Tapia, Nicolás Núñez, Soria, Pinar, Perálvarez de Ayllón y Badajoz. Parece que Castillo ha decidido completar su obra con pequeñas *antologías de autor*, pero al poner en marcha su idea no se percató de que,

168. En realidad, se trata de un doble criterio temático y genérico. Los dos primeros bloques «de devoción» y de «cosas de amores» y el último, «de burlas», se ajustan a un criterio temático; los cinco restantes, responden a un criterio de género. La mezcla de ambos criterios puede crear problemas. Cuando existe un conflicto entre criterios, es el tema lo que predomina. Esta es la razón de que encontremos villancicos o romances religiosos en la sección de devoción y no dentro de sus correspondientes secciones. Lo mismo sucede con algunas preguntas de tema satírico, emplazadas en la sección de «obras de burlas».

169. Se trata de 46 composiciones de 15 poetas: Juan Tallante (16 composiciones), Hernán Pérez de Guzmán (5) Tapia (5), Sacedo (4), Ginés de Cañizares (2), Alonso de Proaza (2), marqués de Santillana (2), vizconde de Altamira (1), pero Guillén de Segovia (1), el conde de Oliva (1), Nicolás Núñez (1), Juan Rodríguez del Padrón (1), Soria (1), Losada, más tres piezas anónimas.

170. Los autores son el marqués de Santillana, Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Lope de Stúñiga, el vizconde de Altamira, Diego de Burgos, Diego López de Haro, don Luis de Vivero, Hernán Mexía, Rodrigo Cota, Francisco Vaca, Costana, Suárez, Cartagena, Juan Rodríguez del Padrón, el bachiller dela Torre, Pedro Torrellas, Rodrigo Dávalos, Jorge Manrique, Guevara, Juan Álvarez Gato, comendador Román y el marqués de Astorga.

171. José Simón Díaz ofrece una útil relación de las rúbricas que introducen los 1033 poemas que integran la obra del Castillo, así como indicaciones sobre primeros versos (1963).

a diferencia del resto, no ha introducido, como en todas las demás, una rúbrica de presentación del estilo «Aquí comienzan las obras de...» para introducir la obra de Puertocarrero; además, el bloque de autores queda interrumpido por otra sección de «obras menudas» —de autores diversos— insertadas entre las obras de Puertocarrero y las de Tapia (165v. - 173v.). Más intencionada parece la presentación de los valencianos (el conde de Oliva, Alonso de Cardona, Francés Carroç Pardo, mossén Crespí de Valdaura, Francisco Fenollete, Narcís Vinyoles, Juan Fernández de Heredia, mossén Gasull y Gerónimo de Artés) como un subgrupo compacto dentro de este bloque de autores (191v. - 206v.), seguido por otro grupo de poetas castellanos (Quirós, Francisco Hernández Coronel, comendador Estúñiga y el bachiller Ximénez).

La inclusión de este último apartado de *autores* rompe el criterio de clasificación genérica: los poemas que componen estas pequeñas antologías de autor son, sobre todo, canciones o glosas de canciones, decires narrativo-alegóricos, esparsas o poesía de circunstancias de la vida cotidiana en la corte (cartas, despedidas, etc.). No aparecen, sin embargo, villancicos, romances, glosas de motes, invenciones o letras, ni preguntas y respuestas: cada una de estas secciones forma una unidad independiente dentro del *Cancionero*, a diferencia de las anteriores, cuyas obras aparecen dispersas entre su sección correspondiente y las obras individuales.

En algunos casos como este, el orden de presentación es significativo. De hecho, según creemos, todo el conjunto de la estructura lo es. No es casual que un *cancionero* dirigido a un noble culto y que ha de hacerse un hueco en un mercado valenciano dominado por la poesía religiosa comience con las obras de devoción y coloque la sección de burlas al final, no sin antes eludir toda responsabilidad moral en unas palabras del prólogo que convergen con muchas obras didácticas de la literatura medieval:

puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa con que concluye  
la obra *por que coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito*  
(Prólogo)

Otro aspecto interesante y, a nuestro juicio, nada casual, es la presentación de las *obras de amores* —lo más sustancioso y seguramente más apreciado del *Cancionero*— después de las obras de moralidad, ya que éstas podían suavizar el sentido profano de muchas de aquéllas.<sup>172</sup> Así las cosas, tal vez no solo fuese estratégica la ubicación de las obras de amores, sino el propio título de la sección.

La sección de *canciones* inaugura la parte consagrada a los nueve géneros enumerados en el prólogo. Esta estaba llamada a ser una de las partes más apreciadas de la obra: no en vano es una de las secciones más cuidadosamente elaboradas. Como apunta Rodríguez-Moñino, «de ella procede mucho de lo que ha pasado a florilegios y antologías al seleccionar ejemplos de la lírica del siglo xv» (1968: 43).

La sección de romances y la de villancicos son buena muestra de la moda neopopularizante del último cuarto del siglo xv, que pervive, con algunas modificaciones, durante el siglo xvi. En la sección de *romances* «con glosas y sin ellas», la combinación de romances viejos con refundiciones, desfechas y glosas de romances pone de manifiesto la búsqueda de singularidad en el cultivo del género y el esfuerzo de experimen-

172. Como factor añadido, el contexto valenciano de las dos primeras ediciones, tan familiarizado con la poesía religiosa de certamen, encarecía el valor de esta sección de obras de devoción.

tación sobre la materia tradicional. El *Cancionero general* es el primero en usar el término *villancico* para designar una forma métrica característica. Algo similar sucede con la sección de *preguntas y respuestas*; podemos afirmar que Castillo es el primero en elaborar una antología temática, sistematizando los que hasta entonces habían sido modalidades dispersas. Los *motes* (glosados) e *invenciones y letras de justadores* son los géneros breves que mejor demuestran la relación de la poesía con el entorno lúdico cortesano.<sup>173</sup>

El broche final del *Cancionero* corresponde a la sección de *obras de burlas*. Esta última sección recupera el criterio antológico, reuniendo una serie de obras de índole satírica o burlesca, que van desde la sátira más furibunda hasta la burla más inofensiva pasando por todo tipo de estadios intermedios.<sup>174</sup>

De todo lo dicho se deduce una forma peculiar de elaborar una antología, que, a juzgar por el éxito del *Cancionero*, contó con una acogida más que favorable.

El antiguo método acumulativo de los cancioneros del siglo xv dará paso a un nuevo sistema *antológico-clasificador* (por temas, autores, etc.) que es el que, con ligeras variantes, elige Castillo para su obra.<sup>175</sup> Dutton piensa que el origen de este nuevo sistema está en la publicación de los cancioneros personales, las obras de Mena y las antologías clásicas, guiadas por un propósito antológico, basado en el convencimiento de que la poesía castellana ha alcanzado su máximo esplendor (1984: 94), pero también en un manifiesto sentido de la oportunidad editorial. A propósito de los cancioneros personales que mencionábamos en primer lugar, merece la pena llamar la atención sobre el paralelismo entre el sistema organizativo del *Cancionero general* y el más complejo y elaborado de los cancioneros de autor, el *Cancionero de Juan del Encina* (1496).<sup>176</sup> Al igual que este, el *General* cuenta con un prólogo-dedicatoria y está organizado por géneros.<sup>177</sup> La tradición de los cancioneros colectivos empezaba a cambiar:

En vez de una colección de poesías, canciones y decires creada al azar, o sea, usando el núcleo a mano y añadiendo algunas obras que podría-

173. El orden de las secciones releva un cierto *programa estético*. No puede sorprendernos, por ejemplo, la presentación de las canciones en primer lugar o el hecho de que los dos géneros breves por excelencia, el mote y la invención, se coloquen uno a continuación del otro.

174. Cf. J. González Cuenca (2004): «¿Lira ínfima? ¿Lira infame?», en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colab. de A. J. Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 145-162.

175. Para la evolución en los criterios y sistemas de clasificación desde el periodo provenzal hasta las grandes compilaciones del siglo xv, son fundamentales los trabajos de V. Beltrán (1992, 1995a, 1995c, 1996, 1998a, 1998b y 1999). Para una visión panorámica, véase (1995a): «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265. Estas primeras conclusiones fueron ampliadas en otro trabajo suyo (1998b): «The Typology and Genesis of the *Cancioneros*. Compiling the materials», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michael Gerli & Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 111-137.

176. Para las relaciones del *Cancionero* de Juan del Encina con el *General*, véase V. Beltrán (1999): «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-54.

177. Siguiendo el modelo del cancionero de autor del Marqués de Santillana, Juan del Encina organiza su cancionero por géneros, manteniendo dentro de cada sección un sistema de ordenación cronológica que se supone refleja el mismo orden en que los poemas fueron creados. Para Beltrán (1999), esta organización por géneros, unida a la presencia de las rúbricas, obedece a un propósito didáctico.

mos llamar *locales* (como en el caso de *Herberay LB2*), tenemos cancioneros colectivos elaborados con un *criterio selectivo, a base de autores, temas, géneros, que podemos llamar «clasificados»* (Dutton 1984: 91).

El *Cancionero general* de 1511 y 1514 parece reunir ingredientes de ambos sistemas: el *local* (con la inclusión de los valencianos) y el *clasificador* (combinando el criterio de géneros y el de autores).

No menos importante es la técnica misma de recopilación de los materiales, un asunto importante y desatendido en el estudio de los cancioneros tardíos.<sup>178</sup> La complejidad de un cancionero como el de Castillo obliga a pensar en un sistema de *cuadernos sueltos*. Para los nueve bloques genéricos, resulta factible el empleo de este método, máxime cuando tenemos razones para sospechar que el compilador invirtió un largo tiempo en la recogida de los materiales. Como era habitual, cada sección ocuparía y daría comienzo en un cuaderno distinto. Una vez elaborada cada una de las secciones, el cancionero se concebiría como una yuxtaposición de cuadernos independientes, lo que, por otro lado, nos permite suponer que, antes de formar parte del *Cancionero*, el cuaderno tuvo una existencia autónoma. La copia sobre un volumen ya encuadernado era frecuente y plausible; sin embargo, tanto las palabras de Castillo haciendo hincapié en la dificultad de su empresa, como la propia magnitud objetiva de la obra y el carácter funcional y autónomo de las partes que lo integran, nos disuaden de esta creencia.

Los argumentos esbozados hasta ahora obligan, cuanto menos, a replantearse algunos apriorismos: más allá de la «manía del coleccionismo» a la que aludía Patrizia Botta hay todo un plan de seducción de un público receptor. La meteórica trayectoria editorial que estudiaremos en el siguiente apartado así lo confirma.

#### 4.5. *Fortuna editorial: ediciones y derivaciones*<sup>179</sup>

Sin ningún género de duda, se puede hablar de un auténtico y tal vez inesperado éxito editorial del *Cancionero general*: los mil ejemplares de la primera edición y las nueve ediciones siguientes —incluso más allá de las fronteras peninsulares— hablan por sí solos.<sup>180</sup>

La armónica amalgama, merced a una estructura híbrida por materias, géneros y autores, de poemas de antiguos y modernos trovadores en lengua castellana convierte al *Cancionero* en uno de los textos más influyentes en la cultura literaria de los siglos XVI y XVII.

178. Para una visión panorámica, véase V. Beltran (2004): «Del cartapacio al cancionero», ponencia leída el I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los cancioneros (Granada, 13-16 de octubre de 2004).

179. Toda la información detallada sobre portadas, colofones y otros detalles tipobibliográficos se ha de buscar en Rodríguez-Moñino (1958 y 1973).

180. En este sentido, apuntamos aquí dos aportaciones a las estrategias editoriales del *Cancionero general*: la de Manuel Herrera al estudio de los precios de edición, y la de María José Osuna sobre el diseño de estrategias de difusión editorial. Cf. M<sup>a</sup> J. Osuna (2003): «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477 y M. Herrera Vázquez (2003): «El precio del *Cancionero general*», *ibíd.*, pp. 415-427.

Las múltiples ediciones y reediciones de que fue objeto, entre 1511 y 1573, prueban la vigencia de la obra, que, no obstante, sufrió importantes transformaciones en su estructura y contenido, en manos de los distintos editores, que, por un lado, buscaban hacerse un hueco en el mercado editorial del siglo XVI con un producto de nuevo cuño y, por el otro, iban dando respuesta a las necesidades y gustos de cada época. En líneas generales, se puede hablar de una «línea pura» de transmisión de la obra, que incluye las dos primeras ediciones valencianas de 1511 y 1514, frente a una línea más «impura», constatable a partir de la edición sevillana de 1535. Las ediciones toledanas de 1517, 1520 y 1527, salidas de la imprenta de Juan de Villaquirán, no son auténticas ediciones, sino más bien reimpressiones de la edición de 1514. La versión de 1514, que no solo refunde la *versión* original a base de supresiones y adiciones, sino que incorpora además importantes correcciones y enmiendas, se impondrá, pues, sobre la de 1511 en sucesivas ediciones, fuera ya del contexto valenciano.

El principal trabajo sobre la trayectoria editorial del *Cancionero general* se lo debemos a Antonio Rodríguez-Moñino, que estudia este y otros asuntos en la introducción a la edición facsímil para la Real Academia Española (1958).<sup>181</sup> Siendo, hoy por hoy, los estudios más completos que tenemos, no haremos apenas otra cosa más que resumir sus conclusiones.<sup>182</sup>

Salvados los obstáculos relativos a la obtención, tratamiento y clasificación de los materiales, Castillo entrega el voluminoso cancionero al impresor Cristóbal Kofman, alemán de Basilea establecido en la próspera ciudad del Turia. Se conserva el contrato, establecido en 1509 entre Kofman, Micer Lorenzo Ganoto y Hernando del Castillo, ante el notario Juan Casanova, para la impresión de mil ejemplares del cancionero, que se pusieron en circulación en 1511.<sup>183</sup> El resultado: un abultado volumen *in folio* de más casi quinientas páginas, a dos y tres columnas, muestra de la pujante actividad tipográfica valenciana.

En calidad de autor, Hernando del Castillo percibiría el 25 % de los beneficios de la venta de estos mil ejemplares. La sociedad obtuvo, además, el privilegio para que, en el periodo de cinco años en Castilla y diez en Aragón, la obra no pudiese ser total o parcialmente publicada ni tampoco distribuida salvo de los primitivos editores.

181. La edición de Rodríguez-Moñino completa y actualiza la edición decimonónica de J. A. Balenchana: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, 2 vols. Actualmente, contamos con la monumental y actualizada edición de J. González Cuenca en cinco volúmenes (Valencia, Castalia, 2005).

182. El trabajo de M<sup>a</sup> J Osuna (2003): «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477, no aporta nada sustancialmente nuevo.

183. El 22 de diciembre de 1509 quedó oficialmente establecida dicha sociedad entre Kofman, Ganoto y Castillo. Las condiciones mercantiles del acuerdo pueden leerse en Enrique Serrano Morales (Serrano Morales 1898-89: 79).



Portada de la segunda edición del *Cancionero general* (Valencia, Jorge Costilla, 1514)

La actuación de Kofman, que en el espacio de dos años tuvo el volumen de ejemplares pactados, demuestra el dinamismo de la imprenta en la Valencia de principios del siglo xv, y subraya la eficiencia del impresor, seguro de que el proyecto llegaría a buen puerto.

En efecto, el éxito de la obra desbordó todos los cálculos. En tan solo dos años se agotaron los mil ejemplares, ocasión que aprovechó Castillo para refundir la primera y lanzar una segunda edición, entregándola esta vez a las prensas valencianas de Jorge Costilla,<sup>184</sup> que la sacaría a la luz en 1514.<sup>185</sup> La refundición que lleva a cabo se basa en tres principios: supresión, adición y corrección, principios de los que se hace eco el nuevo título en portada:

*Cancionero general de muchos y diversos autores otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo autor, con adición de muchas y muy escogidas obras las quales quien mas presto querrá ver vaya a la tabla y todas aquellas que ternan esta señal ☩ son las nuevamente añadidas.*

La portada nada dice de los textos suprimidos, pero, en cambio, informa sobre cómo reconocer los textos añadidos: de nuevo la novedad editorial es el criterio preponderante.<sup>186</sup>

184. Según M. Herrera, la edición de 1514 no implicaba necesariamente la extinción de los mil primeros ejemplares pues, aunque quedase ejemplares de la primera edición, era previsible la venta de los nuevos ejemplares, que contarían con el incentivo de la novedad editorial.

185. A juzgar por las fechas, resulta lógico creer que fuese el mismo Castillo el encargado de llevar a cabo esta refundición de 1514.

186. Es posible que la competencia con otros cancioneros, individuales y colectivos, esté en el origen de esta nueva y temprana segunda edición. De hecho, M. Moreno afirma que, de entre las innovaciones de LB1: «Es posible que se adelanten y pisen el terreno a LB1 al publicarse la segunda edición del cancionero de Hernando del Castillo» (2001a: 296).

<p>           Otra a vna señora porque ella se venia de            confellar fo. <span style="float:right">clxxxij</span>            Otra de vna maldició q haze assi mismo            fojas. <span style="float:right">clxxxij</span>            ¶ Glosa de geronimo de artes a vna can-            con q dize vega mal qtro quisiere. <span style="float:right">clxxxij</span>            Otra a glosa supa a otra cancion de moſen            fenollar fo. <span style="float:right">clxxxij</span>            Otras coplas supas a vna dama. <span style="float:right">clxxxij</span>            Otra glosa supa a otra cancion que dize            siempre crece mi seruitos fo. <span style="float:right">clxxx</span>            Otras coplas q embio a vna dama con            vnas cuenias fo. <span style="float:right">clxxx</span> </p>	<p>           ¶ Una nao de amor hecha por el mismo            fojas. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ El paria supa / el primer dia de quareſima            romando ceniza su amiga fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra por que pendo vnas damas a mō-            te no hizieron caça fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra por que pendo vnas damas acaça            no fue su amiga fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra supa por q vido a su amiga penan-            dose al sol fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra embiando vnas zereças a vna da-            ma fojas. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra porque estubo mucho q no vido a            su amiga fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra por que le culpauan q reia mucho            estado deſtaueſcido d su amiga. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otras coplas supas a vna pida. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra sola supa a vna dama q le dize que            le fabia vnos amores fo. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Otras coplas supas que dizen verdade            ras a vnas mias fo. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Una carta q hizo a su amiga fo. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Sola supa q dize en aquel punto que os            vi fojas. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Otra que dize nunca po puede mirarte.            fojas. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Otra q dize donar el oro a mi ver. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Coplas de diego del castillo mal dizen-            do a su amiga q dize pues con si me despe-            diste fo. <span style="float:right">clxxxj</span>            ¶ Coplas de diego nuñes de queros glo-            fando vn mote q dize mal es el bien que no            dura fo. <span style="float:right">clxxxj</span> </p>
<p>           ¶ Otra obra de moſen viñoles en lengua            valenciana fo. <span style="float:right">clxxx</span>            ¶ Otra obra supa en la mesma lengua sobre            que su amiga le pregunto qual era mayor:            dolo: perder a su amiga por: muerte: o por            otro nuevo amor qlla ruielſe fo. <span style="float:right">clxxx</span> </p>	

Fragmento de la tabla de composiciones del *Cancionero general* de 1514

Las modificaciones de 14CG respecto a 11CG no afectan a la estructura que hemos descrito, pero sí plantean cambios significativos. Es importante describir dichos cambios en tanto en cuanto las tres siguientes ediciones (1517, 1520, 1527) parten de la edición de 1514. La lista de modificaciones dentro de las nueve secciones de materias es como sigue. Treinta y dos nuevos poemas se suman a las *obras de devoción* —entre ellos dieciocho sonetos italianos de Berthomeu Gentil y tres textos en catalán del valenciano Vicent Ferrandis—, y solo se suprimen seis. En la nueva versión de las *obras de amores* se suprimen 37 piezas de trovadores antiguos, como Mena, Santillana y Manrique, o no tan antiguos, como Álvarez Gato; las adiciones dan entrada a obras de poetas de diversas generaciones, como Juan Rodríguez del Padrón o Diego de san Pedro. Las *canciones* pierden el mismo número de textos que ganan, es decir, veintiséis, y tampoco existe una voluntad de dar prioridad a los antiguos o a los modernos. Las mayores adiciones son a favor de Garcí Sánchez de Badajoz, el Comendador Escrivá y Jorge Manrique. La sección de *romances* sufre pocos retoques: el romance de «Rosa fresca, rosa fresca» acompañado por la glosa de Quirós es reemplazado por dos textos de Garcí Sánchez de Badajoz; el romance «Despedido de consuelo» y la glosa del mismo autor a «Que por mayo era por mayo», prueba inconfundible de la sintonía de esta sección con los gustos del público. La sección de *invenciones y letras* y la de *glosas de motes* repiten el mismo equilibrio entre supresiones y adiciones de las canciones: la primera gana cuatro y pierde cinco; la segunda, tres y tres. No ocurre lo mismo con la de *villancicos*, de los cuales desaparecen siete para dar entrada a doce. La sección de *preguntas* elimina veintidós textos castellanos para dar cabida a once en catalán y seis en castellano. Las *obras menudas* sufren una eliminación de nueve poemas que no son sustituidos por ninguno nuevo. Costana (Constancio) encabeza las obras de burlas en 14CG; además, se suprimen quince textos, que se compensan con diez piezas nuevas, entre las que se encuen-

tra el famoso *Pleito del manto*. En síntesis: 190 adiciones y 186 supresiones. Ahora bien, cada una de las secciones es objeto de diferentes refundiciones tanto cualitativa como cuantitativamente, algo que debemos examinar en relación con la extensión relativa de cada una.<sup>187</sup> La aparición del italiano y el catalán a fecha de 1514 y en una antología de poesía castellana será un factor a tener en cuenta, así como el mantenimiento de las obras de burlas. Otro tanto sucede con el bloque de autores (160v. - 218v.), el resultado de cuya refundición ha sido descrito con detalle por Rodríguez-Moñino (1958: 19-20). De entre las incidencias que afectan a esta sección, destaca una circunstancia de indudable valor histórico y literario: la incorporación de tres composiciones de Juan Boscán, probablemente las primeras que se imprimieron del poeta catalán, reflejo de la primera etapa del poeta, caracterizada por la temática amorosa y el estilo netamente cancioneril. Los textos de los valencianos son objeto de un doble impulso: frente a las supresiones que afectan a Francés Carroç, Fenollete o Gassull, la obra de otros como Cardona o el Conde de Oliva permanece intacta, mientras que el Comendador Escrivá, ya bien representado en la edición de 1511, ve aumentada su obra en diecisiete nuevos poemas.

En último lugar, la adición del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña<sup>188</sup> es un ejemplo de «adición» sustancialmente diferente: con cierta frecuencia, los cancioneros misceláneos solían ser soporte de otro tipo de textos no estrictamente poéticos pero de una forma u otra relacionados con la poesía de cancionero.<sup>189</sup> La presencia del *Doctrinal*, un texto en verso que pertenece a la tradición cuatrocentista de los manuales de gentileza, está justificada menos por su forma en verso que por el tema de la obra: la reflexión teórica sobre los ideales cortesanos de la gala, la cortesía y la gentileza.

Aparte de añadir o suprimir composiciones, la edición de 1514 incorpora, como había anunciado la portada, algunas correcciones y enmiendas. Sin que Castillo se propusiera limpiarlos de muchos errores y erratas como salieron en 1511, en algunos casos, pocos, se advierte que han sido *ligeramente retocados para completar algo que faltaba* (Rodríguez-Moñino 1958: 20).

El texto de 1514 se impondrá sobre el de 1511 en sucesivas ediciones, fuera ya del contexto valenciano. Las imprentas toledanas toman el relevo. La tercera edición, de Juan de Villaquirán, en 1517, es en realidad una simple reimpresión de la de 1514; por esta razón la portada es la misma y solo cambia el colofón. Lo mismo le ocurre a la cuarta edición (Toledo, 1520), a cargo del mismo impresor, lanzada en respuesta al éxito de la anterior, que ya empezaba a agotarse.<sup>190</sup> La quinta edición (Toledo, 1527)

187. Antonio Rodríguez-Moñino (1958) facilita un índice alfabético de todas las composiciones que se aumentan en 1514 (1958: 55-64) y otro de los poemas de 1511 que no vuelven a aparecer en ninguna de las posteriores ediciones (1958: 46-53).

188. Existe una edición moderna del texto, a cargo de G. Mazzochi (Hernando de Ludueña. *Doctrinale di gentileza / Doctrinal de gentileza* [edición bilingüe castellano-italiano], Liguori, Napoli, 1998). Este texto del italiano Hernando de Ludueña es un reflejo de eje Valencia-Nápoles, que será determinante en la evolución de los gustos y las formas.

189. La *Questión de amor* (Valencia, 1513) es uno de estos textos portadores de verdaderos cancioneros.

190. Rodríguez-Moñino observa que Balenchana se equivoca: «Si Balenchana hubiese visto las ediciones de 1514, 1517, 1520 habría podido observar que la de 1527 se limita a copiar el texto de ellas en su propio orden —y hasta con sus propios errores—» (1958: 24).

no añade nada nuevo a las dos anteriores, salvo algunas correcciones útiles (por ejemplo, Costana por Constancio).

Con estas primeras cinco ediciones (1511, 1514, 1517, 1520, 1527) se cierra un ciclo primitivo cuya principal característica es la fidelidad a la estructura primigenia de la obra (Rodríguez-Moñino 1958: 24).

La copia casi servil de los textos de 1517, 1520 y 1527 respecto a 1514, pone al descubierto las falsas adiciones que seguían marcándose con el mencionado símbolo †. En efecto, con la quinta edición concluye lo que podemos denominar una línea «pura» en la trayectoria editorial del *Cancionero*. Dentro de ella, hay que diferenciar dos grupos: de una parte, el texto de 1511 que no vuelve a repetirse; de otra, los de 1514, 1517, 1520 y 1527 que, salvo lo ya indicado, son idénticos y prescinden de unas doscientas piezas presentes en 1511, añadiendo casi otras tantas. Con respecto a las alteraciones sufridas por el *Cancionero general* en el periodo comprendido la primera y la quinta edición, podemos afirmar, con Rodríguez-Moñino que, si el compilador es el mismo que imprime en Nápoles (1526) el Paraíso de amor en coplas, nada impide pensar en que al menos los volúmenes anteriores a esta fecha estuviesen supervisados por el (1968: 52).

Las cuatro ediciones siguientes (1535, 1540, 1557, 1573) corresponden a una nueva etapa editorial, cuya tónica general son las constantes modificaciones o mutilaciones que van alejando a la obra del que fue el plan original de su autor. Sevilla es la ciudad donde se imprime la sexta edición por Juan Cronberger, bien representativa de esta nueva línea «impura». La portada se encarga de anunciar las correcciones y enmiendas, a buen seguro impuestas por el nuevo clima espiritual de la España de 1535. Por otro lado, además, el prólogo original ha sido eliminado y sustituido por una advertencia en la que se informa al lector de la supresión de algunas piezas «deshonestas y torpes» y de la incorporación de «otras muchas así de devoción como de moralidad».

Pese a las expectativas que crea esta advertencia, las mutilaciones son relativamente pocas respecto a la edición e 1527, aunque hay algunas significativas, como la desaparición del «torpe y deshonesto» *Pleito del manto*. En cuanto a las adiciones, hay que notar algunas importantes: la edición de unas justas poéticas sevillanas (esto es, poesía de circunstancias) y la adición de una serie de obras devotas al principio y al final de la obra, buscando un marco o estructura cerrada.<sup>191</sup> En 1540 aparece reimpresa la obra por el mismo impresor, idéntica en todo a la de cinco años antes, hasta el extremo de que pueden ser confundidas. El hecho de que no se reimprima en España después de esta fecha le parece a Antonio Rodríguez-Moñino un síntoma de decadencia de esta clase de poesía:

Hacia 1550 la poesía del *Cancionero general* estaba virtualmente muerta, aunque no enterrada, con excepción de algunas cancioncillas y villancicos. Todavía rebrotes del añejo gusto exhumaban de cuando en cuando algunos de sus textos. Harto significativo es el hecho de que desde 1540 no se imprima en España: las dos únicas ediciones son de Amberes, remanso, reducto y final trinchera del arcaísmo literario español (1958: 33).

191. Antonio Rodríguez-Moñino facilita una lista de composiciones que se añaden a la edición de 1535 (1958: 70-72), así como una tabla de todos los romances que incluye (1958: 99-104).

En las dos siguientes ediciones, el cambio de ubicación supone también un cambio de orientación y recepción.<sup>192</sup> La población en lengua española residente en Amberes garantiza el éxito de la octava y novena edición (Amberes, Martín Nucio, 1557; Amberes, Martín Nucio, 1573).

La de 1557 elimina el prólogo, la advertencia que figuraba en tiradas anteriores y el nombre del primer compilador.<sup>193</sup> Esta edición supone también un cambio en la factura editorial: desaparece el *Cancionero general* como obra cara y aparece un nuevo concepto de libro manual (Rodríguez-Moñino 1958: 38) —idea que ya había puesto en práctica la *Segunda parte del Cancionero* (Zaragoza 1552), de la que hablaremos más adelante—. El texto sigue la edición de 1517 y las siguientes, excepto en algunos aspectos que buscan la seducción de la moderna sensibilidad poética, como la inclusión de algunas obras petrarquistas y la creación de un apartado de «obras nuevas», que equivale a «inéditas». Algunos de los cambios que incorpora hacen sospechar a Rodríguez-Moñino que esta edición se planeó en Londres en el año 1555. Aunque se publica bien entrado el siglo XVI, este cancionero es una buena muestra de la poesía del primer renacimiento. Entre estas poesías, algunas de ellas muy notables, alternan los endecasílabos italianos con las coplas castellanas de arte mayor y menor y con las formas de la poesía popular o popularizada.<sup>194</sup>

Al agotarse esta última, el mismo Nucio lanza la novena y última edición en 1573. Dicha edición no añade nada a la anterior, aunque es la primera de la que se expurgan por completo las obras de burlas.<sup>195</sup>

Pero el *Cancionero general*, obra vastísima y ambiciosa en sus propósitos, ejerció otras muchas influencias en el panorama lírico a lo largo del siglo XVI.<sup>196</sup> La primera en el tiempo es el *Cancioneiro geral*, obra que recopila Garcia de Resende en 1516 a imitación de la de Castillo, enciclopedia de la poesía cortesana de tiempos de don Juan II y don

192. Rodríguez-Moñino insiste en esta idea más adelante: «En 1557 el *Cancionero general* era cosa muerta en España, donde soplaban vientos poéticos muy distintos de los que airearon en 1511; solo se explica su aparición antuerpiense como un acto de pura nostalgia de gente que se halla fuera de su tierra y quiere volver los ojos a una época de mocedad o a un clima del país nativo» (Rodríguez-Moñino 1958: 40). A la luz de posteriores investigaciones, la anterior afirmación es bastante discutible. La edición en Amberes no fue una fuga ni una «trinchera»; de hecho, algunas de las mejores ediciones de los años 40, 50 y 60 se producen en aquella ciudad.

193. *Cancionero general que contiene muchas obras de diversos trovadores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido e impreso*. La edición de 1573 tiene la misma portada.

194. Para la convivencia entre ambas tradiciones, véase el trabajo clásico de Lapesa (1982a): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171.

195. Los textos nuevamente añadidos al *Cancionero general* entre 1514 y 1573 pueden leerse en A. Rodríguez-Moñino, ed. (1959): *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Valencia, Castalia.

196. Para una descripción detallada de las obras que se citarán a continuación (características tipobibliográficas, índice de primeros versos, etc.), véase el *Manual bibliográfico de Cancioneros y romanceros* de Antonio Rodríguez-Moñino (1973).

Juan Manuel I,<sup>197</sup> mucho más interesante incluso, desde el punto de vista de la uniformidad y la cronología, que el cancionero castellano (Rodríguez-Moñino 1958: 21).<sup>198</sup>

De este otro lado de la Península, el eco de Castillo también se dejaría notar muy pronto. Rodríguez-Moñino desmiente la idea de Menéndez Pelayo (1944-46, III: 207), según la cual el *Cancionero llamado guirnalda* recopilado por Fernández de Constantina (ca. 1515)<sup>199</sup> precedió al de Castillo y fue su fuente de inspiración; como demostró Foulché-Delbosch, fue antes bien al contrario: Constantina saqueó el *General*, y solo en un caso mejoró la lectura.

Otra derivación importante es el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), cuya fuente es la sección de burlas del 11CG, pero que añade un poema inédito, la *Carajicomedia*, parodia obscena de la conducta amorosa cortesana.<sup>200</sup> Perdida su integración como variedad temática del *Cancionero general*, no hizo fortuna como obra independiente, pero, dada su naturaleza popular, sí pudo dar lugar a alguna literatura de pliego suelto como el *Padre nuestro de las mujeres*.

En lo tocante a los pliegos sueltos —formato popular de la literatura desde finales del siglo xv—, no es fácil precisar su relación con el *Cancionero general*, dada la falta de documentación sobre su localización, inventario y tiradas.<sup>201</sup>

Por otro lado, contamos con un breve cancionero, el *Dechado de galanes*, especie de compendio sintético de las primeras ediciones de la obra de Castillo.<sup>202</sup> El *Espejo de ena-*

197. Del *Cancioneiro geral* existe una edición moderna; véase Aida Fernanda Dias, ed. (1990-1993): *Cancioneiro geral de García de Resende*, Imprensa Nacional - Casa de Moeda, Lisboa. La misma autora ha elaborado una antología temática de la obra en plena sintonía con la obra de Castillo; véase A. F. Dias (1998): *Cancioneiro geral. Antologia tematica*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. V.

198. El cotejo entre esta y las primeras ediciones del *Cancionero general* resulta muy interesante en lo concerniente al estilo, la teoría de los géneros o el fenómeno de la castellanización literaria. Para las relaciones del *Cancioneiro geral* con la poesía cuatrocentista, véase A. F. Dias (1978): *O «Cancioneiro geral» e a poesia peninsular de quatrocento (contactos e sobrevivência)*, Coimbra, Almedina.

199. *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes y elocuentes decires de diversos autores*. Índice de composiciones de este cancionero en Rodríguez-Moñino (1958: 82-88). El *Cancionero de Fernández de Constantina*, como es conocido entre los críticos, fue editado en 1914 por Foulché-Delbosch, a petición de la Sociedad de Bibliófilos Madrileños.

200. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 90-91). Hay varias ediciones modernas de la obra. Una de las más relevantes, por sus cuidadosas y útiles anotaciones, es la de L. Usóz (Madrid, 1841), reeditada por J. A. Bellón y P. Jauralde (Madrid, Akal, 1974). Digna de mención es la edición facsímil de A. Pérez Gómez (Valencia, 1951). En la última década del siglo xx, F. Domínguez, vuelve a editar el texto (Valencia, Albatros, 1978).

201. Listado de pliegos sueltos fechables antes de 1540 (tomados del registro de D. Fernando Colón), en Rodríguez-Moñino (1958: 115-126). Para el estudio de los pliegos, es indispensable la consulta del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura (Col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12), 1997, edición corregida y actualizada del *Diccionario de pliegos sueltos* de A. Rodríguez-Moñino, llevada a cabo por A. L. Askins y Víctor Infantes.

202. Se trata del *Dechado de galanes en castellano, en que se contienen diversas obras de diversos autores*. Durante mucho tiempo, esta obra era conocida únicamente de forma indirecta gracias al *Regestrum* de Colón, que da noticia de ella y elabora una tabla de las composiciones que contiene. El ejemplar descubierto en fechas recientes confirma la estrecha dependencia con respecto al *Cancionero general*. Cf. F. Bacchelli (1986): «L'edizione del *Dechado de Galanes*, Sevilla, 1550», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, pp. 187-196. Para la relación del *Dechado* con la tradición textual del *Cancionero general*, véase también G. Caravaggi (2003): «Un eslabón perdido en la cadena cancioneril: el *Dechado de galanes*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 63-85.

*morados*<sup>203</sup> (ca. 1535-1540), salido de la imprenta de los Cronberger, deriva, asimismo, de nuestro cancionero. De cuarenta y cuatro composiciones que lo componen, no menos de treinta se hallan en el *Cancionero general* —11CG es la fuente—, ordenados según ciertas pautas de clasificación. Aparte del de Castillo otras fuentes para el *Espejo* son la *Guirnalda*, el *Cancionero* de Velázquez de Ávila y algunos pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino, ed. 1951).

La sección de romances nutriría otra serie de obras. Después de publicar obras de gran éxito comercial como *La Celestina* o el *El Cortesano* de Castiglione, Martín Nucio decide publicar lo más selecto del romancero viejo español; es así como nace el *Cancionero de Romances*, publicado en Amberes (1547-1549), un florilegio cuya elaboración advierte que no ha sido tarea fácil y, que desde luego, no es definitivo (corrupción de textos, omisión de romances...). Las fuentes principales son, como apuntó Menéndez Pidal, una serie de pliegos sueltos y el *Cancionero general* (36 de los 150 romances que incluye proceden de Castillo).<sup>204</sup>

Volviendo a la poesía lírica, los treinta y siete poemas del *Vergel de amores*,<sup>205</sup> caprichosa selección sin orden que nos plantea numerosos problemas de atribución, son descendientes del *Cancionero general*. Con todo, el éxito del *Vergel* animó a su impresor, Esteban Nájera, a publicar una *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza 1552).



Portada de la Segunda Parte del *Cancionero General* (Zaragoza, Esteban Nájera, 1552)

203. *Espejo de enamorados, guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 96-97). Editó esta obra en 1945 Ramón Menéndez Pidal y en 1951 A. Rodríguez Moñino.

204. Para el contenido del *Cancionero de romances*, véase Rodríguez-Moñino (1958: 98-104).

205. *Vergel de amores recopilado de los más excelentes poetas castellanos así antiguos como modernos*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 98-106). Cf. Rodríguez-Moñino, ed. (1950): *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, 1551), Madrid, Castalia.

Se trata de una reducción en octavo del de Castillo, que, por cierto, conserva su estructura básica.<sup>206</sup> Las ediciones que sirven de fuente son las que constituyen la segunda etapa de la línea «pura», es decir, 1514, 1517, 1520 y 1527, pero también hay materiales de otras fuentes, sobre todo de pliego suelto. Se trata, en realidad, de una falsa segunda parte porque no solo no completa sino que reproduce buena parte del *Cancionero general*.<sup>207</sup>



206. *Segunda parte del Cancionero general agora nuevamente compilado de lo más gracioso y discreto de muchos afamados trovadores*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 108-114).

207. No obstante, Rodríguez-Moñino alude a un *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas* (Zaragoza, 1551) que podría ser la primera parte de este cancionero. Véase su estudio introductorio (1956: ix-xxviii).

## 5. Estudio literario

### 5.0. Cuestiones previas

#### 5.0.1. Delimitación del corpus

Las 182 composiciones pertenecen en su casi total integridad a autores valencianos del *Cancionero general*, aunque también se incluyen poemas de otra procedencia —anónimos o bien de autor no valenciano— que forman parte de una unidad poética compleja (canción + glosa, pregunta + respuesta).

Un examen de la vida social y cultural valenciana del último tercio del siglo xv y una atenta lectura de las respectivas biografías nos muestra los lazos sociales, culturales y de parentesco existentes entre los poetas que estudiamos, que conforman al menos dos generaciones: una más veterana encabezada por Fenollar y otra generación de poetas jóvenes que sigue la estela de Juan Fernández de Heredia. A la hora de trazar este mapa generacional, juegan un papel importante no solo la edad, sino también el origen social, las relaciones interpersonales, la educación, los ambientes culturales frecuentados, etc.

Uno de los aspectos más llamativos es el problema del *bilingüismo*, tendencia que no podemos desvincular de otra serie de factores aledaños que emergen del contexto histórico y social, personal y colectivo. Llegados a este punto, conviene hacer una puntualización, y es que por bilingüismo entenderemos no la evolución lingüística de una lengua a otra, sino el uso simultáneo de dos lenguas, que reparten sus funciones dando lugar a una especie de «diglosia» literaria. El hecho de que el fenómeno bilingüe afecte principalmente a la clase aristocrática y se manifieste sobre todo en el ámbito de la poesía es sintomático de que se debe a un factor casi exclusivamente *circunstancial*, fruto de las intensas relaciones de la clase dirigente valenciana con la corte central castellana. Sus causas deben buscarse no tanto en un declive de los modelos poéticos autóctonos, cuanto en el contexto histórico y cultural del reino, hecho explica que podamos asignar grados de bilingüismo distintos para cada autor valenciano del *Cancionero general*.

#### 5.0.2. Criterios para el análisis

La obra poética en castellano y catalán de los poetas valencianos del *Cancionero general* se ve inmersa dentro de una doble circunstancia histórica y literaria, razón por la que nos vemos obligados a simultanear distintas perspectivas de análisis. El contexto más inmediato es el de la Valencia de la segunda mitad del siglo xv, cuyas características, según veíamos, la sitúan entre la prosperidad y la crisis en el plano socioeconómico, pero en un momento de indudable esplendor en lo cultural. En el terreno cultural, las letras valencianas reciben la influencia —que no imposición— del cancionero castellano, cuyos temas, estilo y código lingüístico adoptan como imitadores del género. Sus composiciones escritas en la lengua áulica conforman un capítulo más de la moda

castellanizante de finales del cuatrocientos, que llevaron a la práctica los portugueses, los catalanes, los valencianos y hasta los italianos.

La inclusión de los valencianos es uno de los temas candentes en torno a la génesis del *Cancionero general* y puede arrojar algo de luz sobre el complejo proceso de su estructura y composición. La pregunta es hasta qué punto Hernando del Castillo incluyó a estos poetas intentando reflejar un ambiente lírico que conocía, o, por el contrario, buscó simplemente el beneplácito de la ciudad donde su compilación vería la luz por vez primera.

Un análisis temático, estilístico y genérico de los textos nos dará un conocimiento más exacto sobre la integración de los valencianos en un «cancionero general» de la poesía cuatrocentista castellana.<sup>208</sup> Con este propósito estimamos necesario su estudio en paralelo a otros textos con los que se observan distintos grados de dependencia o afinidad. Nuestro trabajo arranca con la convicción de que el estudio minucioso de los poemas a la luz de otros textos, poéticos y en prosa, de la tradición hispánica, logrará refutar algunos de los tópicos sobre los que se basa el general desinterés que estos temas han suscitado en otras épocas.

### 5.1. Temas y tópicos

El amor cortés es, debido a su ascendencia caballeresca y feudal, un amor de iniciados: amar es servir y es pelear; de ahí que, fracasar en el amor, sea una forma de morir. Pero aparte del muy fecundo componente feudal, se registran otros tópicos, procedentes de diferentes tradiciones, que se funden y confunden en la poesía amorosa cancioneril: la religión del amor, el paralelismo entre amor y muerte, la definición del amor como enfermedad, etc. Estos motivos, que tienen una función distintiva y uniformizadora dentro del mundo cifrado y refinado del amor cortés, constituyen lo que la crítica denomina, a veces con cierto tono de desprecio, sus *lugares comunes*. Lo que para nuestra sensibilidad moderna puede parecer repetitivo y ser causa de desdén, tiene una justificación antropológica en el medioevo. El hombre medieval, que todavía ha iniciado tímidamente la conquista del individuo y la razón, acude a las grandes verdades universales que encierran los lugares comunes, que suelen venir avalados por la autoridad de la Iglesia y del saber heredado y transmitido a través de los siglos.<sup>209</sup> El fenómeno del

208. Las citas y pasajes extractados se acompañan de su correspondiente número de identificación en *El cancionero del siglo xv. 1360-1520*, de B. Dutton (Biblioteca española del siglo xv, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.), pues es el sistema que de un tiempo a esta parte vienen siguiendo todos los estudios sobre temas de cancionero. Los textos redactados en valenciano, que, junto a un ramillete de poemas en castellano, fueron incorporados como novedad en la segunda edición del *Cancionero general*, se citan de acuerdo con el número que les asignó A. Rodríguez-Moñino en el *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557 (Valencia, Castalia, 1959). Los índices que se incluyen al final («Índice de primeros versos» e «Índice de poetas y composiciones») han sido pensados como una guía de referencia, ordenada y completa, en relación con este muestrario de textos escogidos, que, sin el respaldo de otras informaciones complementarias (autor, fuente, rúbrica), puede, parecer azarosa o sin rumbo. Cuando es necesario, usamos la cursiva para señalar las enmiendas realizadas sobre la fuente impresa.

209. «La Edad Media no se preocupaba por la originalidad. Es la gran época de los lugares comunes. Legados de la retórica griega, el *koinos topos*, de Aristóteles, transmitidos por Cicerón, *comunes loci*, donde valían por argumentos generales útiles en la discusión, vinieron a significar poco a poco algo así como puntos de vista generales, sobre los grandes temas de la realidad» (Salinas 1981: 78).

amor cortés en la Península, de naturaleza eminentemente medievalizante, no escapa a estos planteamientos generales de la Edad Media europea. Como apunta J. M<sup>a</sup> Aguirre, los cientos de poetas que cantan al amor constituyen una «comunidad artística al servicio de una unidad metafísica amorosa» (1981: 61).

Qué duda cabe de que reconocemos un poema cortés en cuanto percibimos sus «lugares comunes». ¿Significa esto acaso que la poesía de cancionero es una construcción teórica y convencional al margen de la experiencia individual? Creemos que no, por dos razones. La primera es que en la lírica cancioneril, la *forma significa*, es decir, tiene un significado que debemos descodificar en arreglo a las coordenadas sociales y culturales de la época:

La banalidad misma de los temas («lugares comunes») nos invita, por una parte, a buscar en otro lugar, en su forma misma, el verdadero asunto del poema. Por otra parte, si atendemos al ambiente lúdico, tal vez de improvisación, por cierto de manifestación dramática y de «convención» social de esta poesía, se nos explica, se nos hace más comprensible el código que la rige (Battesti-Pelegrin 1988: 1085).

La segunda razón tiene que ver con la *conciencia del código*, que difumina la voz individual dentro de la convención del tópico. El único modo de comprender la filosofía del amor cortés es aceptando que la voz individual se canaliza a través del tópico, y que esto es una constante en toda la poesía culta de nuestra literatura clásica.<sup>210</sup>

Sin embargo, el carácter convencional y formulario de esta poesía le ha valido los calificativos de «manida» e «insincera», algo que ha actuado como lastre para el reconocimiento y aprecio de su valor artístico y literario. Estos prejuicios, carentes muchas veces de fundamento, suelen ignorar que la poesía de cancionero fue una actividad cultural que se prolongó en España durante casi ciento cincuenta años, que, gracias a los pliegos y las reediciones, se mantuvo en auge hasta bien entrado el siglo xvii y que el lenguaje y las técnicas empleadas supusieron una verdadera revolución de la poesía como forma de arte y como actividad para el cultivo del intelecto.<sup>211</sup>

La visión estilizada del mundo que nos ofrece esta lírica, y que depende tanto del empleo de tópicos como del trabajo sobre las formas y el lenguaje, ha propiciado su estigmatización, al considerarla mero juego intelectual, métrico y retórico. Con todo, detrás de toda esta sistematización que a nuestra moderna sensibilidad puede parecer vacía y frívola, late un nuevo sentido del amor: un amor sublime, intenso y obsesivo, aparentemente desligado de todo interés material.

Este nuevo *arte de amar* perduraría en nuestra civilización durante siglos: su invención es sin duda «una de las más ricas en consecuencias para la vida afectiva de los hombres y para la historia de la lírica» (Salinas 1981: 13). Pocas manifestaciones culturales consiguen ser, como ésta, un producto epocal y universal. El esquema conceptual sobre el

210. «Hasta fines del siglo xvi si un escritor deseaba comunicar su propia experiencia generalmente lo hacía de forma indirecta, utilizando una filosofía dominante bien para criticarla, o, más normalmente, para hacer que su propia experiencia personal fuese más comprensible y aceptable según los parámetros comunes» (Parker 1986: 18).

211. Cf. M. Gerli (1998): «Reading Cartagena: Blindness, Insight, and Modernity in a Cancionero Poet», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michael Gerli & Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 171-187.

que se alza es un esquema, como trataremos de demostrar, anclado en el pasado, que refleja y dialoga con la realidad del pasado (amor y matrimonio, amor humano y amor divino, ritual del cortejo y cortesía, amor sublimado y honor caballeresco...). Al mismo tiempo y por otro lado, muchos de sus elementos integrantes rebosan modernidad: la búsqueda del amor humano trascendente, la dialéctica entre sensualidad y castidad, las innumerables paradojas que envuelven al sentimiento del amor han logrado trascender las fronteras de aquella moda que, gracias a unas condiciones sociales y literarias favorables, gozó de gran acogida en la Península durante al menos siglo y medio.

En las páginas que siguen trataremos de identificar, analizar y comprender el origen de las principales fórmulas o lugares comunes sobre las cuales se sustenta la filosofía del amor cortés, entendida ésta como una utopía y como una teoría amorosa de referencia para el hombre culto medieval. Es un hecho probado que, con el paso del tiempo, sus esquemas sufren modificaciones. Los lugares comunes que nos disponemos a estudiar, avatares de una vetusta y rica tradición, van perdiendo o ganando protagonismo de acuerdo con el sentir de cada época.

Con todo, no se discute que la personificación del amor como Dios todopoderoso, la relación feudal entre amante y amada, la idea del amor como enfermedad, el temor y la timidez del enamorado, el culto a la amada no son privativas del amor cortés, sino que, por su carácter universal, son patrimonio de la literatura amorosa de todos los tiempos...

### 5.1.1. Poesía feudal y cortés

La poesía cortés, es, ante todo, una poesía de culto masculino a la mujer, que ocupa el más alto lugar en el orden jerárquico de la *fin'amors*. La relación entre el galán y la dama se equipara al ritual de vasallaje feudal, y se expresa a través de muchos de sus términos jurídicos y políticos. En palabras de Otis Green:

El amor cortesano es el amor de culto a la mujer. Empieza asignando al hombre el papel de humilde vasallo y a la amada el de soberana: *Frauendienst und Vassallität* (1969: 95-96).<sup>212</sup>

El principal legado de la poesía trovadoresca radica en el mantenimiento ideológico y léxico de valores feudales que equiparan amor y servicio.<sup>213</sup> Esto no significa que el cancionero castellano reproduzca con exactitud roles y fórmulas aprendidas en los textos provenzales. Al margen de las similitudes, existen diferencias insalvables entre ambas tradiciones, como el carácter adúltero de la relación amorosa, el equilibrio entre *marrimen* (tristeza) y *joi* (alegría), los grados del amor o la figura de los *laussengiers* (maldicientes), entre otras.<sup>214</sup>

212. Sobre la base de esta libertad amorosa en la relación entre hombre y mujer se fundamentan teorías como las de R. Bezzola, según la cual el amor cortés nació como contrapunto profano a la exaltación místico-religiosa de la Orden de Fontevault—monasterio que acogía a religiosas procedentes de la aristocracia de Poitou y Aquitania— basada en una concepción elevada de la mujer, exaltadora de los valores de la pureza y la virginidad. Véase R. Bezzola (1958-67): *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, 3 vols.

213. Sobre la noción de servicio amoroso y sus diversas formulaciones en la poesía castellana y portuguesa en la Baja Edad Media, véase Le Gentil (1949, I: 129ss.).

214. Para una aproximación al tema, véase únicamente M. de Riquer (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 vols.

El mundo sentimental poetizado en Provenza llega a Castilla tras su asimilación por parte de sucesivos ámbitos sociales y culturales. La poesía de los trovadores actúa como indudable poso cultural para la lírica cortés: el hecho de que exista una fuente de inspiración en otras épocas u otros lugares no niega la sistematización y europeización que llevaron a cabo los provenzales (Rodado 2001a: 14, n.3).

#### 5.1.1.1. EL AMOR COMO SERVICIO

La *metáfora feudal* (Casas 1995: 70ss.) se encuentra tan lexicalizada en el cancionero amoroso castellano que pasa desapercibida a un lector familiarizado con la lectura de sus versos. El Conde de Oliva justifica, a modo de *sententia*, sus «males sin cuenta»:

porque es ley del servidor  
servir bien a su señor  
en cosas de mucha fruente (ID6664, vv. 16-18)

El particular servicio que el poeta rinde a la dama tiene como finalidad la iniciación y ascenso en la aventura del amor. El amor, el verdadero amor, supone una entrega total y absoluta al ser amado. Esta entrega se realiza con total libertad y con el máximo respeto y compromiso; de ahí la relación analógica entre amor y vasallaje.<sup>215</sup>

El mundo referencial que actuaba como telón de fondo durante el periodo provenzal —la esposa del señor feudal, erigida, simbólicamente, en *domina* y maestra del amor— no es el mismo que el que rodea a los poetas del siglo xv castellano, pero el concepto de vasallaje sigue siendo válido para expresar la entrega abnegada e incondicional del poeta. La reelaboración poética de la relación vasallática es ya un lugar común entre los poetas del *Cancionero de Baena* y lo sigue siendo en la lírica posterior, desde Mena hasta el Comendador Escrivá, pasando por Jorge Manrique.<sup>216</sup>

Con el paso del tiempo, el término «servicio» irá perdiendo las connotaciones feudales para pasar a designar, simplemente, la adopción de un papel activo en el cortejo amoroso. El Renacimiento europeo sigue otorgando importancia al servicio del galán hacia la dama. El *Cortesano* de Castiglione, obra cumbre del ideal cortesano renacentista europeo, concibe el servicio como una máxima de claras reminiscencias medievales. La naturalidad con la que la filosofía del servicio se populariza a lo largo de los siglos xv y xvi prueba la resemantización del tópico, en la cual la influencia del amor cortés castellano tuvo que ser decisiva. En el *Corpus de la antigua lírica popular* de Margit Frenk, encontramos esta coplilla dentro del apartado de las de «Amor gozoso»:

Una dama me mandó  
que *serviese* i no cansase,  
que *sirviendo* alcanzaría  
todo lo que dessease (Frenk, ed. 1987, n° 94)

215. Para el origen del concepto de vasallaje en los primeros trovadores, véase S. Pellegrini (1994-95): «In torno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori», *Cultura Neolatina*, IV-V, pp. 21-37.

216. Para el motivo del servicio en el cancionero amoroso castellano, véase la aportación de Juan Casas Rigall en su *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185, Santiago, Universidad, 1995, pp. 67-81.

## 5.1.1.2. EL GALARDÓN CORTESANO

Los valencianos que estudiamos heredan y adaptan los modelos anteriores, especialmente los cultos; su poesía prueba la vigencia y el peso de la metáfora feudal en la lírica amorosa. En los versos que siguen, por ejemplo, Jaume Gassull se queja por:

*ser poco galardonados  
mis servicios y desseo,  
que sin muerte, cierto, creo  
nunca serán olvidados* (ID6707, vv. 32-35)

El *galardón* o premio al que alude Gassull no reclama la satisfacción del deseo, sino su mantenimiento como anhelo puramente ideal

Porque lo que se crea es la *ficción de una situación psicológica* donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan y pasan, de excepcionales, a normales. A esto se llega por el camino del servicio: servir con desinterés desemboca en no pedir nada sino seguir sirviendo, en no alcanzar, sino en continuar aspirando, anhelando (Salinas 1981: 13).

Desde esta perspectiva, se comprende que el poeta-amante fantasee con la muerte como fin de todos los males, lo que constituye una forma enfática de expresar el drama de la cortesía. El deber del amador es servir sin desfallecer. Así lo expone Alonso de Cardona en la primera redondilla de una de sus canciones:

*Si por la pena s'alcança  
de la gloria el merescella,  
quien padescé'n quexar d'ella  
de sí quita ell esperança* (ID6244, vv. 1-4).

La «gloria» en el amor se alcanza por la «pena», por el sufrimiento, una idea en la que subyace la exaltación del valor, la más viril de las cualidades que adornan al caballero ideal en la Edad Media. Se necesita valor para albergar esperanzas pese a todo; valor para afrontar los obstáculos que entorpecen la aventura amorosa, aventura de perfección. Idéntico es el complejo sentimiento de desesperanza que invade al personaje que dialoga con Lluís de Castellví en uno de los pocos romances del *corpus*:

*Galardón se m'a negado;  
la esperança del remedio  
no la espero yo, cuytado,  
porque quien me da la pena  
ya con ella m'a pagado* (ID6341, vv. 16-20)

El placer de servir es recompensa suficiente «porque quien me da la pena / ya con ella m'a pagado» (vv. 19-20). Esta idea queda reflejada en un enigmático mote del *Cancionero general*: «En la causa está el consuelo» (ID6984). La causa es el amor por la dama y el consuelo la satisfacción de poder rendirle pleitesía. En el *De amore* de Andrés el Capellán —tratado teórico que, sin querer ser un manual de cortesanía, sistematiza sus principales preceptos— se afirma:

Dice el hombre: «aunque vuestras palabras me rechazan, mientras viva yo no renunciaré a mi propósito de ser amado por vós, pues aunque no

haya alcanzado el fruto deseado, *solo la esperanza que obtuve de la mera generosidad de mi corazón consigue que mi cuerpo lleve una vida tranquila*, y Dios quizás os inspire al final un remedio para mi dolor» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 105).

El servicio es un acto de naturaleza desinteresada por que el amor en un fin en sí mismo. El cometido del enamorado es, como dice el mote de Jorge Manrique en 11CG: «Siempre amar y amor seguir». Todos aquellos textos que teorizan sobre la conducta amorosa contienen un apartado dedicado al servicio amoroso, un requisito de la cortesía que, con el paso del tiempo, retomará el ideal cortesano renacentista.<sup>217</sup> El servicio constante ocupa, por ejemplo, el quinto de los siete «Gozos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón:

El quinto gozo  
el quinto gozo afinando  
(...)  
*es poder en la señora  
el servidor entender  
su servicio qualquiere ora,  
ofreciéndole placer* (Beltran, ed. 2002: 281)<sup>218</sup>

Sin embargo, este juego de desigualdades es un arma de doble filo; de la dama nada conocemos, aparte de su nobleza, belleza y crueldad; del varón, en cambio, sabemos que resulta purificado, dignificado y prueba con su esfuerzo su calidad moral. En una demanda del *Libro de las veynte cartas e quisiones*, Fernando de la Torre solicita a Alfonso de Velasco que se pronuncie sobre cómo debe conseguir el honor, si por las armas o sirviendo a su dama (ID3306). El cancionero amoroso castellano se centra en la segunda de las opciones: en el honor que deriva del servicio a la mujer. En el libro primero del *De amore*, donde se describe el amor y se enuncian sus preceptos fundamentales, Andreas Capellanus afirma una ley que persiste en el universo del amor cortés castellano: «El verdadero amante considera bueno solo aquello que complace a su amada» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 363). Una canción anónima, que sirve como pie para una de las glosas que integran el corpus, vuelve a expresar este recurrente axioma de la lírica amorosa:

Venga mal cuanto quisiere,  
*pues soys vós la que lo mbía,*  
y contenta l' alma mía  
si la vida lo sufiere (ID6709, vv. 1-4)

Esta máxima de subordinación a la dama es una de las huellas más fehacientes del modelo provenzal sobre el amor cortés castellano. Con todo, la metáfora feudal y la

217. Los textos a medio camino entre la Edad Media y el primer Renacimiento siguen reflejando la importancia del servicio amoroso; un ejemplo se puede leer en las estrofas CVI-CXXVI del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña, un texto tardío, que, según ha explicado su editor, Guiuseppe Mazzocchi, se sitúa entre la seriedad y la comicidad.

218. En lo sucesivo, nos referiremos a algunos textos editados por Beltran en una antología reciente (cf. *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002).

subordinación del amante son preceptos que, dando sustento y cohesión a otras tradiciones paralelas de la literatura cortesana, aparecen recogidos en la mayoría de tratados castellanos del siglo xv. En el *Sermón ordenado...*, de Diego de San Pedro, por ejemplo, leemos:

¡O, amador! Si tu amiga quisiere que penes, pena; e si quisiere que mueras, muere; e si quisiere condenarte, vete al infierno en cuerpo y en ánima ¿Qué más beneficio quieres que querer lo que ella quiere? Haz igual el corazón a todo lo que te pueda venir. E si fuere bien, ámalo; e si fuere mal, súffrelo, que todo lo que de su parte viene es galardón para ti (Whinnom, ed. 1985, I: 178).

Como afirma el autor de la *Cárcel de amor*, todos los bienes o males que proceden de la dama son *galardón*, esto es, recompensa para el amante. De los males que le inflige la dama —y no sin cierto tono de ironía— se lamenta Jaume Gassull:

Por descansar mi tristura,  
*galardonar* mi querer,  
 trocastes vós mi ventura  
 en continua desventura,  
 en gemir y en padecer (ID6706, vv. 96-100)

Atrapado en un sentimiento de profunda desesperanza, Mosén Crespí de Valldaura describe en versos de arte mayor el trato desigual que se profesan los amantes:

De do mi *servicio* sienta'l *gualardón*,  
 pues *pagan desdenes* en tiempo *servido*;  
 con *cruda* respuesta y sin *compassión*  
 retractan el bien tan *desgradescido* (ID6688, vv. 41-44)

Dolor y desamor es lo único que el amante recibe en pago por sus servicios; sin embargo, al igual que sucede en el código de la caballería, su empeño y su esfuerzo en luchar por una causa sin gozar de ninguna clase de ayuda, le honra como soldado del amor («¿en qué puedes más honrarte / qu'en morir sin beneficios?», ID6663, vv. 119-120).

### 5.1.1.3. VALORES CORTESES, VALORES CABALLERESCOS

El amor cortés o, mejor dicho, la filosofía del amor cortés, existe dentro del mundo de los grandes ideales. El propio adjetivo «cortés» hace referencia a la categoría social de los amantes; la consolidación del sistema feudal y la teoría de los tres estados a lo largo de toda la Edad Media europea había asociado nobleza y virtud, pues es la clase noble la única que por su linaje, educación y costumbres puede aspirar a la conquista de dichos ideales.

Al igual que sucede en otros ámbitos de la sociedad feudal, el honor se logra con las hazañas. La máxima gesta del poeta-amante es resistir y hacer valer su constancia, por espinoso que sea el camino; como afirma el viejo sabio que dialoga con el poeta en un poema alegórico-narrativo del Conde de Oliva:

No queda la *honra* sana  
 del que huye cevilmente,

*mas, el que sirve y no gana,  
de su firmeza le mana  
el renombre de paciente* (ID6663, vv. 165-169)

El amante debe soportar las inclemencias del servicio, pues su firmeza, obediencia y resignación certifican la autenticidad de sus sentimientos, tal y como dan a entender los versos de Fenollete:

Y, aunque de aquí s'acrescianta  
mi tristeza y desventura,  
no me pena tal tormenta,  
*pues os doy razón y cuenta*  
por do está mi fe segura (ID6699, vv. 100-105)

Son numerosísimos los versos que podríamos citar y que ejemplifican este concepto del amor como gesta en un sentido simbólico y caballeresco. El *Sermón ordenado...*, de Diego de San Pedro, se hace eco del paralelismo entre amor y caballería para afirmar que el amor es «como las heridas que los cavalleros resciben con honra: aunque las sienten en las personas con dolor, las tienen en la fama por gloria» (Whinnom, ed. 1985, I: 178).<sup>219</sup>

En el villancico «mudado por otro que dize *Montesina era la garça*», el menor de los Crespi formula claramente esta concepción del amor (simbolizado en la garça) como aventura llena de peligros:

Con buen saber y mesura  
y la gracia tan graciosa  
*da la vida peligrosa*  
*a quien amar s'aventura* (ID6474, vv. 25-28)

Los mismos derroteros sigue un poema de Juan del Encina glosando un mote que dice: «Quien no aventura no gana» («Pues que mi grave dolor / nunca mejora ni sana / quiero perder el temor, / *que en la aventura de amor / quien no aventura no gana*», Alonso, ed. 1995: 390).

La «alta empresa» que el galán pretende exige un esfuerzo que pueda estar a su altura. Como afirma un mote atribuido a Catalina Manrique, una de las pocas poetisas del *Cancionero general*, en el amor como en la vida, «Nunca mucho costó poco».

Como hemos visto, el servicio se fundamenta en el propio placer de amar, un placer que coloquialmente podríamos denominar «masoquista», por ir unido, paradójicamente, al sufrimiento y al rechazo. En el celeberrimo *Diálogo entre amor y un viejo* de Rodrigo Cota, es el propio Amor convertido en personaje alegórico quien define el amor en estos términos:

219. La relación entre amor y caballería parece ser una transposición de una costumbre social al terreno de la poesía. Según informa O. Green, la relación entre amor y valor es muy anterior al siglo xv y se remonta a las primeras crónicas y documentación oficial del reino de Castilla. Así, por ejemplo, las *Siete Partidas* de Alfonso x el Sabio recomiendan que los caballeros que sirvan a una dama la tengan presente durante la batalla, para fortalecer de este modo su vigor combativo, siendo ella un estímulo para no incurrir en ninguna acción inno-ble o indigna. Para la continuidad de este motivo en la literatura española, véase Green (1969: 117ss.).

D'allí dizen que es locura  
 atreverse por amar;  
*mas allí está más ganar  
 donde está más aventura.*  
 Sin mojarse, el pescador  
 nunca coma muy gran pez;  
*no hay placer do no hay dolor;*  
 nunca ríe con sabor  
 quien no llora alguna vez (Alonso, ed. 1995: 321-322)

#### 5.1.1.4. EL SERVICIO HASTA LA MUERTE. LA MUERTE COMO SERVICIO

El drama del poeta es, en realidad, su gloria y su triunfo. Partiendo de esta idea, es muy corriente el tópico del *servicio hasta la muerte*. La determinación de servir hasta la muerte incide de una forma hiperbólica en el drama del amor cortés, abocado siempre al fracaso; asimismo, este tópico redunda en la *firmitas* del amante, un requisito indispensable en el código de la cortesía. En otro poema del corpus, el concepto de la muerte como servicio es el verdadero eje estructural del poema; al ocupar los versos de vuelta en el estribillo, se convierte automáticamente en el epicentro del texto, pues no solo actúa como concepto principal, sino que impone una determinada estructura métrica, sintáctica e incluso léxica:

Pues no me puedo apartar  
 de contemplar y servir  
 vuestra presencia sin par,  
*aunque me ayáys de matar*  
*sirviendo's he de morir* (ID6699, vv. 46-50)

El tópico de la muerte como servicio jalona los textos de los grandes poetas castellanos del siglo xv. Véase por ejemplo este villancico de Garci Sánchez de Badajoz, que sentencia:

Lo que queda es lo seguro,  
 que lo que conmigo va  
*desseando's morirá* (Gallagher, ed. 1968: 72)

El servicio hasta la muerte tiene una variante: *la muerte como servicio*. La muerte como servicio constituye, debemos decir, una de las metáforas más lexicalizadas de la poesía cortés, sin prácticamente potencial expresivo como metáfora *sotil*. Un ejemplo nos lo brinda el estribillo de un villancico de Fernández de Heredia:

Señora, pues soys *servida*  
 en que *muera*,  
 es forçado que lo quiera (ID2882, vv. 1-3)

El tema del villancico de Heredia coincide con la mudanza de una canción anónima del *Cancionero d'Herberay des Essarts*:

Señora, si en yo *morir*  
 entendéis de ser *servida*,

evat que por vós *servir*,  
yo quiero *perder la vida* (Alonso, ed. 1995: 221-222)

En otra ocasión, Francés Carroç brinda su muerte como servicio en un final de poema lleno de patetismo:

Y no's duela mi *morir*  
al bevir yo bienamando,  
que *morir* por vós *servir*  
es vida de mi bevir  
y la gloria tras que ando (ID6684, vv. 126-130)

Morir sirviendo a la dama es vida, es gloria. El siguiente ejemplo, extraído de un poema de Jeroni d'Artés, es casi un calco del anterior:

Qu'esta vida que yo vivo  
con trabajos y sospiros  
*de la muerte no l'asquivo*,  
*pues la tengo por serviros*  
desde só vuestro cativo (ID6710, vv. 21-25)

Presumiblemente a partir de su presencia en la lírica culta, el motivo del servicio hasta la muerte pervive en el siglo XVI; lo reencontramos en un cancionero misceláneo y bilingüe como *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), una de cuyas canciones dice:

Aunque pensase perder  
por vós el alma y la vida  
*no's dexaré de querer*,  
*siendo vós d'ello servida*

Pero no todos los enamorados se muestran tan optimistas. Otros, como Jaume Gasull, expresan sus recelos:

de *serviros* soy contento,  
si bien veo qu'es *perderme* (ID6706, vv. 59-60)

pero, finalmente, la fuerza del amor vence todos los miedos, pues todo juega a su favor: la ventura, el amor, la hermosura de la dama y hasta la voluntad del poeta. Después de debatir consigo mismo sobre la fatuidad del sentimiento amoroso y la insensatez de querer evitar lo inevitable, el poeta concluye que tan nefasto es el servicio como su contrario, el «desservicio»:

Por do es mejor ponerse  
en poder de quien *serví*  
mi vida por no perderse,  
pues no puede *defenderse*  
del *enemigo* de sí (ID6706, vv. 111-115)

Entre los poemas amorosos del corpus todavía se registra una variante más de este mismo motivo: el *servicio más allá de la muerte*. En unas coplas del Conde de Oliva, el poeta verbaliza su dolor recurriendo a un procedimiento muy común cuando se quie-

re insinuar, sin afirmar, la proximidad de la muerte: la antítesis entre alma y cuerpo. Además de capturar un sentimiento de profundo desasosiego emocional, esta antítesis sirve al poeta para expresar de forma hiperbólica la constancia en el servicio: inspirada por el amor, la vida seguirá al alma para que, juntas, puedan continuar sirviendo a la dama en el otro mundo:

Mas suplico que s'acuerde  
de la triste *alma* mía  
y, pues la *vida* se pierde,  
no vaya sin compañía.  
*Anden juntas, pues penaron*  
*las dos juntas por seguiros,*  
y, si en algo acá erraron,  
emienden lo que faltaron  
*en mejor allá serviros* (ID6664, vv. 19-28)

Sin ignorar el influjo que, durante siglos, que ejerce la tópica cortés, es legítimo pensar en el famoso poema de Quevedo, «Amor más allá de la muerte» como depositario de una herencia que tiene una importante deuda contraída con los poetas del *Cancionero general*.

La muerte como servicio es un motivo que, por sus virtualidades expresivas, aparece de forma reiterada en la poesía cuatrocentista. Conviene recordar, sin embargo, que este también es un motivo con desarrollo narrativo en la *Cárcel de Amor*, novela en la que el motivo cumple una importante función estructural, pues sirve como cierre y clímax indiscutible.<sup>220</sup>

#### 5.1.1.5. EL PACTO DESIGUAL

El vínculo que se establece entre la dama y el poeta es, como en el contrato feudal, un *vínculo desigual*. El desequilibrio entre las dos formas de afrontar la relación que les une es otro de los motivos que se repiten hasta la saciedad. Dicha desigualdad se despliega en un plano no tanto social cuanto moral, y afecta tanto a la descripción estereotipada de los protagonistas como a la propia configuración retórica y conceptual del discurso. Con respecto a lo primero, y como ya se verá en el apartado dedicado al estudio de los «personajes», los pocos adjetivos que definen a la dama (*belleza, nobleza, gracia...*) se encargan de señalar la *distancia* que existe entre ella y el poeta. La dama es el objeto del deseo del poeta; las virtudes que reúne, tópicas y abstractas por otro lado, son un reflejo de los más altos ideales del ser humano: la belleza, la verdad, la bondad; su perfección es tanta que es inalcanzable, sobrehumana. El poeta palidece ante la luz que irradia su dama; la unión de ambos es, por tanto, imposible, dada su naturaleza dispar. Y si desigual es su condición, desigual es su actitud ante el amor: resignación por parte del poeta; indiferencia y frialdad por parte de la dama:

*Es menor mi sufrimiento*  
*que vuestro desgradescer:*  
pues perderlo soy contento

220. Cf. M. Gerli (1981a): «Leriano's Libation: notes on the cancionero lyric, *ars moriendi*, and the probable debt to Boccaccio», *Modern Language Notes*, XCVI, pp. 414-420.

sin poderos ya vencer.  
 Ni s'espere d'él más gloria  
 sino'l gemir entre nós,  
 pues no ay de mi memoria  
 ni d'otra sino de vós (ID6694, vv. 41-48)

En el ejemplo anterior, de Lluís Crespí (hijo), el poeta se sirve de una sutil comparación para ponderar la ingratitud de la amada: «Es menor mi sufrimiento / que vuestro desgradescer». En el ejemplo que citaremos a continuación, del Conde de Oliva, la *anthiteton* y sus diversas variantes proporcionan un marco adecuado para ponderar la distinta posición de él como víctima y de ella como verdugo:

Quando el bien mayor s'espera  
 las *mercedes* *adolescen*;  
 mis *servicios* siempre *crescen*  
 y *esperança* *desespera* (ID6255, vv. 1-4)

En este sentido, conectado con la metáfora feudal o con algún otro tópico de la erótica cortés, conviene destacar las posibilidades expresivas del motivo de la desigualdad. La que hemos mencionado se ajusta al esquema «a más (servicios)... más (desdenes)». Otro ejemplo se lee, de nuevo, en unos versos de Mosén Crespí:

Quando *muere* la *esperança*  
 se *abiva* el padecer,  
 y, en *perder* la *confiança*,  
 más se *dobla* mi querer (ID6694, vv. 33-36)

La poesía en catalán de 14CG también emplea mismo recurso. Sirva como ejemplo un verso de Miquel Peris en una pregunta que dirige a Joan Verdansa: «Quant só *més* humil, *tant* me desampara» (*suplem.* 108, v. 18). En otras ocasiones, se opta por esquemas diferentes, del tipo «a menos, más» o «a más, menos», como sucede, respectivamente, en los tres ejemplos siguientes, que proceden de Mosén Crespí (hijo) y el Conde de Oliva y otra vez del Conde de Oliva:

*Desfallescen* beneficios  
 por el desdén que blasona  
*quando más* *crescen* servicios (ID6692, vv. 45-47)

—  
 quanto *más* tiempo sirviere  
*menos* *mercedes* espere (ID6663, vv.68-69)

—  
 En quantas *mercedes* pido  
 en ninguna hallo mella,  
 porque *daña* vuestro *olvido*  
 todo quanto mi fe *sella* (ID6664, vv. 1-4)

Si leemos atentamente, registramos incluso un ejemplo en que ambas fórmulas se combinan:

Porque quando *más* merescas  
*más* esperança s'alexa,  
 y, si *mil* vidas *offreces*,  
 de servicios tú *caresces*  
 si bien miras quién t'aquexa (ID6663, vv. 31-35)

Como se observa, dicho desequilibrio se expresa de diversas maneras, mediante una oposición semántica, un adverbio, una hipérbole numérica... Términos como *desdén*, *cruenza*, *piedad*, *humildad*..., o de la misma familia léxica o semántica, aparecen frecuentemente asociados al principio de desigualdad feudal; así, por ejemplo, en estos versos de Narcís Vinyoles en los que el poeta reclama piedad a su señora, una piedad que el poeta-amante considera justa y merecida:

Pues *suplícote*, *señora*,  
 hayas de mi *piedad*,  
 que mi ser y mi verdad  
 y mi fe que por ti llora  
 es d'ello *merescedora* (ID6704, vv. 151-155)

Dirigiéndose al Amor en primera persona, Francés Carroç vuela a implorar merced en una escena que, en algunos momentos, recuerda mucho a un pasaje épico:

De cuya pasión movido,  
*ante sus pies rodillado*,  
*Amor, merced yo te pido*  
 de quien con beldad vencido  
*que se mude lo tratado* (ID6685, vv. 41-51)

Otro de los recursos habituales de trasfondo feudal son las perífrasis —procedimiento del *ductus complejo* (Casas 1995: 39)— para designar a la persona del galán o la dama: Jeroni d'Artés se autodenomina como «*el que muere por serviros*», Jaume Gassull afirma que es mejor ponerse «en poder de quien serví» (de la dama), pues no puede defenderse «del *enemigo de sí*» (ID6706): Mosén Crespi prueba la ingratitud de ella, lamentando estar dispuesto a morir «*por quien servirla tanto busqué*»; Narcís Vinyoles pregunta a la dama quién es dueño de su ser, «*tu merced a quién me dio*».

En sintonía con la filosofía de amor cortés, el verdadero asunto del poema gira en torno a la introspección del poeta amante, esto es, a la forma en que el yo experimenta los efectos y secuelas de un amor que crece y se alimenta de dolor y desesperanza. Más que la belleza de la dama o la perfección del amor, lo que se celebra es el duro y prolongado martirio del amante. A despecho del incontestable virtuosismo formal, el sufrimiento desmedido es el denominador común de estas composiciones.

Por esta razón nos encontramos con textos fuertemente modalizados. La tensión entre el tú (vós) y el yo se contempla siempre desde la óptica del sujeto lírico; conocemos la insensibilidad de la dama a través de las súplicas, quejas y lamentaciones del poeta que agoniza y sufre de desamor. En el ejemplo siguiente, el poeta recurre al tópico de la timidez del enamorado. El amor inhibe y hace enmudecer al poeta, pero esto no obstaculiza su constancia en el servicio, código sustitutivo del lenguaje verbal:

Y, por no's ser enojoso,  
callo yo, triste, muriendo;  
esperando y sin reposo  
*lo que yo decir no oso*  
*quiere pediros sirviendo* (ID6713, vv. 31-35)

En el amor, como en la guerra, hay aliados y enemigos. Uno de los principales enemigos del poeta-amante es la propia actitud de la dama, que en la mayoría de los casos se muestra altiva e inaccesible, según el modelo de la *Belle dame sans merci* de Alain Chartier. La indiferencia de la dama encarece aún más si cabe el mérito de su servidor. Ambos contraen una especie de pacto desigual análogo al del contrato feudal. Una glosa de Lluís Crespí contiene un ejemplo de esta visión indirecta y victimista de la crueldad de la dama; la glosa amplifica el tema de la canción base, a propósito del envío del corazón del poeta como presente a la dama, pues ella es su verdadera dueña:

Recibiendo este presente  
gozaréys de libertad,  
porque virtud lo consiente  
que uséys de *caridad*.  
Mas conmigo *piadosa*  
es dubda si ser podréys,  
pues *desamor* es la cosa  
que tomar no lo queréys (ID6694, vv. 9-15)

Si la relación entre la dama y el galán es equiparable al orden y los valores del homenaje feudal, también lo es al resto de valores caballerescos, entre los cuales el valor y la fortaleza son las dos virtudes por excelencia. El amor se plantea, pues, como una ardua aventura en la que el amante ha de soportar peligros, desdenes, ausencias, silencios y toda clase de obstáculos. No faltan, como hemos visto, alusiones explícitas al amor como aventura (ID6672, vv. 51-52), aunque son más frecuentes las alusiones al amor como lance, justa o combate, como proceso judicial o como arduo cautiverio. La metáfora legal, la metáfora bélica y la metáfora carcelaria se convierten en tres procedimientos corrientes, estrechamente ligados al componente feudal de la poesía amorosa cortés.<sup>221</sup> Este tipo de imágenes «serve to define the inner strife provoked by love, the subservience of the lover's will to that of his beloved, and the experience of alineation caused by the unrequited love» (Boase 1980b: 57).<sup>222</sup>

No debe sorprendernos la recurrencia de estos tres campos metafóricos dentro de una lírica de signo aristocratizante como la que estudiamos. Como apunta Battesti (1988b: 1088), estos referentes son el único vínculo con la realidad y, al mismo tiempo, son una realidad figurada: la del poema como experiencia. Aunque conforman una red de isotopías en la poesía amorosa cancioneresca, estas imágenes no son exclusivas de

221. Cf. J. Casas, *Agudeza y retórica...*, 72ss. Aunque aplicado al caso concreto de Jorge Manrique, también resulta interesante la propuesta de P. A. Porras (2001): «El derecho y la guerra en la obra de Jorge Manrique», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. J. L. Serrano y J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 337-348.

222. Cf. R. Boase (1980b): «Imagery of Love, Death and Fortune in the poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, pp. 17-32.

la casuística amorosa; la imagen de la cárcel, el asedio o el exilio sirven a diversos fines literarios o didácticos, y, por lo tanto, aparecen tanto en un contexto amatorio como moral y devocional; desde en siglo XI y a lo largo de toda la Edad Media, por ejemplo, los predicadores medievales acostumbran a incluir este tipo de metáforas en sus sermones, con una finalidad edificante.

#### 5.1.1.6. AMOR Y DERECHO: LA METÁFORA LEGAL

En unos versos de Francisco Fenollete glosando una canción suya, se lee:

Vuestras gracias y excelencias  
me *prendieron* de manera  
que no me basta la ciencia  
para *escusar* la *sentencia*  
que Amor da para que muera (ID6698, vv. 116-120)

Vocablos como *sentencia*, *ley*, *querella* o *queja* se insertan entre los textos amorosos confiando al deseo amoroso una entidad jurídica. Véanse los siguientes ejemplos, procedentes de Gassull, el Conde de Oliva, Narcís Vinyoles y, por último, Alonso de Cardona:

pues que mis *quexas* mortales  
causastes, con otros males,  
vós, por me haver desamado (...) (ID06706, 42-45)

Las escuchas escusañas  
que pornás serán *querellas* (...) (ID6062, vv. 140-143)

En tal parer yo vull morir y viure  
cercant les *lleys d'amor* car a la letra (...) (*suplem.* 149, vv. 59-60)

voy a recibir la *paga*  
de mi mal, que no se *apaga*.  
Voy a donde avré *sentencia*  
de nueva *confirmación*  
de más querer (ID6665, vv. 13-17)

El imaginario medieval no tardaría en trasladar esta noción de proceso judicial al terreno de la ficción poética, creando de este modo una tendencia con mayor o menor carácter lírico o narrativo, metafórico o alegórico: el juicio de amor. Las preguntas y respuestas son un género apropiado para esta clase de formulaciones, dada su conexión con la tradición de las *demandes d'amour*, que tuvieron un amplio desarrollo en la cultura medieval y dejaron una huella importante en obras como el *De amore* o el *Filocolo* de Boccaccio. En el propio *Cancionero general* tenemos abundantes ejemplos de la pervivencia de esta fecunda tradición de las *cuestiones de amor* en los poetas de finales del siglo XV. En nuestro corpus de textos de autor valenciano, las preguntas de tema amoroso son las que dan lugar a un mayor número de intercambios. Un ejemplo nos lo brinda esta respuesta de Juan Fernández de Heredia a una pregunta del Maestre Racional sobre qué causa amor dolor, ausencia o desamor:

Mas, ¿querés que dé *sentencia*,  
 como *juez* de desventura?  
 Digo qu'es más mal aussencia (...) (ID6538, vv. 26-28)

La poesía cuatrocentista se llena de toda clase de tribunales y juicios de amor, que tampoco faltan en los autores en prosa a lo largo de toda la tradición europea. En el corpus de textos que manejamos contamos con un ejemplo paradigmático: la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá. La obra, escrita en prosa y verso, relata el enfrentamiento legal entre un enamorado y su dama en calidad de querellante y acusada. La acción narrativa, ralentizada por partes más líricas, avanza según el esquema de un *proceso judicial* (requerimiento judicial, lectura de los cargos, argumentos de la defensa, réplica de la acusación...). Sirva como ejemplo el momento en que el nuncio notifica a la dama la celebración del juicio:

A vós, cruel matadora,  
 sin querer llena de olvido,  
 a vós, do piedad no mora,  
 manda el dios d'Amor Cupido  
 que vengáys sin más tardar  
 delante de su presencia.  
 Y daos prissa sin vagar,  
 porque luego quiere dar  
 en vuestros males sentencia (ID6892 - *suplem.* 150)

No debe sorprendernos el registro legal en los textos de autor valenciano, conocida la afición de la tertulia de Fenollar a discutir temas en la forma habitual del pleito jurídico, sabidas las frecuentes rivalidades entre los concursantes o los jueces de los certámenes y conocida también la importancia de la profesión jurídica en la ciudad de Valencia.

#### 5.1.1.7. EL AMOR Y LA GUERRA. LA «MILITIA AMORIS»

##### 5.1.1.7a- El amor como porfía

En cuanto a la metáfora bélica, se hallan ejemplos por doquier, desde los casos en que la ocurrencia se limita a unos pocos versos (ID6713, vv. 21-25; ID6257, vv. 1-2; ID2878, vv. 25-30; ID6696, vv. 41-45), hasta aquellos en los que la *translatio* deriva en alegoría y cohesionan partes enteras de un poema.

La definición del amor como guerra sirve en ocasiones como base para la alegoría; así, en clave alegórica, es como debemos leer el *Escala de amor* y el *Castillo de amor* de Jorge Manrique, la *Guerra de amor* de Diego del Castillo o el *Desafío de amor* de Juan Álvarez Gato, los tres primeros textos incluidos por Hernando del Castillo en la primera edición del *Cancionero general*. Mucho más frecuente, sin embargo, que la alegoría es el uso poético de conceptos y vocablos de origen militar.

Estos poetas tratan en vano de reconciliar la experiencia convulsa del amor con la convicción de que el éste puede sujetarse a las reglas de la razón y el libre albedrío. El conflicto psicológico que atraviesan se asemeja a una guerra, cuyo escenario es el propio sujeto (*bellum intestinum*).

Las coplas que citamos a continuación, extractadas de una glosa de Francés Carroç, contienen una referencia muy explícita a este concepto de *bellum intestinum*, o, en sus propias palabras, a la «guerra tan dura / como es la del dessear»:

D'estas passiones que digo  
 que por amar he cobrado  
*yo me soy de mí enemigo*  
 por nunca acabar conmigo  
 de no ser enamorado.  
 Que, si pudiesse acabar  
*de huyr guerra tan dura*  
*como es la del dessear,*  
 para jamás me mudar  
 mi firmeza me asegura (ID6699, vv. 196-205)

La *militia amoris* recorre la poesía del *Cancionero general*. El cancionero amoroso castellano da buena cuenta de la frecuencia y las múltiples posibilidades expresivas de esta metáfora, que, por un lado, plasma el concepto del amor como enfrentamiento entre intereses o roles masculinos y femeninos, y, por otra, dinamiza el discurso inyectándole una aparente dosis de acción. Estas virtualidades expresivas de la *militia amoris* explican su presencia en Ovidio y la poesía latina, mucho antes de que nuestros poetas castellanos se apropiasen de ella.<sup>223</sup>

En una «ficción de un sueño», obra del Conde de Oliva (ID6663), el personaje alegórico del ermitaño sabio pronuncia un extenso monólogo sobre la *orden de amor* a la que pertenecen él y otros «tristes que nos perdemos / tras estas vanas conquistas». Explica la formación de la orden y enumera los votos a cumplir. El amor es comparable a una batalla a muerte, en la cual «el que no perdió la vida / no se vido en mucha fruenta». El texto sigue ahondando en esta idea y nos presenta al amor como una guerra civil en el sentido de vulgar, de no oficial: «que en los civiles debates / aunque tu enemigo mates / no quedas victorioso»; la milicia amorosa implica *porfía y guerra, valedores, escuchas escusañas, noches de vigilancia, destierro, cañones, pólvora*, etc. La *militia amoris* crea imágenes cinegéticas, pues lleva al terreno de la acción el conflicto metafísico que subyace tras la doctrina del amor cortés. Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los pocos poemas amorosos en valenciano que se incorporan en la segunda edición del *Cancionero general*. El autor del poema es Miquel Peris, quien opta por dar comienzo al texto con una muy pertinente imagen bélica del amor que combina dinamismo y patetismo:

D'amor los combats encalcen ma vida  
 ab *força tan gran* que vixch sens recort:  
*ferit tinch mon cor de mortal ferida*  
 que, si no'm valeu, veg prest desunida  
 dels hosos la carn, donant-me la mort (*suplem.* 108, vv. 1-5)

223. Véase F. Pejenaute (1978): «La 'militia amoris' en algunas colecciones de poesía medieval», *Helmántica*, XXIX, 89, pp. 195-203. Este mismo autor estudia la presencia y usos de la *militia amoris* en otro de los textos clave de la doctrina amorosa cortés, el *De amore* de Andreas Capellanus.

No obstante, como otras tantas imágenes comunes al cancionero amoroso (caza de amor, fuego de amor...), su dinamismo se supedita a un propósito lírico: poetizar la paradoja del amor cortés, que es esencialmente estática y mental. Véanse, por ejemplo, estos versos de Mosén Crespi de Valldaura:

Do veo mi alma ser siempre *vencida*  
 con agena *fuerça* qu'el grado refuerça:  
 de tales *combates* la tengo *perdida*,  
 la pena sintiendo la causa ser tal (ID6688, vv. 17-20)

La imagen del amor como guerra es una constante de la literatura amorosa desde la antigüedad clásica y a lo largo de toda la Edad Media, desde la poesía de los trovadores hasta el *Tirant lo Blanch* pasando por el *De amore* de Andrés el Capellán; en el cancionero amoroso castellano, la frecuencia con que es utilizada por los poetas llega hasta el punto de la lexicalización de verbos y sustantivos como *defenderse*, *perderse*, *vencer*, *victoria*..., que forman parte del vocabulario al uso del cancionero amoroso —«No sé por qué me fatigo / pues con razón *me vencí*» (ID0666)—; otros como *batalla*, *combate*, *enemigo* se insertan en metáforas de escaso valor sutil, debido al uso y abuso.

Los siguientes versos de Francisco Fenollete expresan la realidad fatídica del amor. La copla se divide en dos quintillas que mantienen una relación de tensión-distensión; la primera expresa una realidad hipotética, casi onírica (*argumentum a fictione*):

Si en *batalla* tan oscura  
 tan gran bien presente fuesse  
 que alegrasse mi tristura,  
 ¡o, qué sobida ventura!  
 ¡o, qué dicha, si viniese!,

mientras que en la segunda quintilla cobra protagonismo el Amor como fuerza suprema que impone su ley tiránica y destruye todos los anhelos del poeta-amante:

Mas, quando Amor determina  
 de *romper* y *destruyr*  
 al que más alto s'empina,  
 tarde falla medecina  
 para matar el morir (ID6696, vv. 41-50)

Los poemas que estudiamos ejemplifican, en cierto modo, la famosa máxima virgiliana *Omnia vincit amor*. El amor es una fuerza arrebatadora contra la que no se pueden emprender acciones evasivas. Esta misma idea aparece recogida en el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena:

Como dice Boecio en el tercero *De consolación*: «Quis legem elet amantibus cum lex amor maior est sibi»; quiere decir: «¿Quién dará ley a los amadores como no puede ser la ley tan fuerte para mandar que más fuerte no sea el amor para quebrantar?» (Pérez Priego, ed. 1989: 391).

De hecho, en la iconografía clásica y medieval, dos de los atributos constantes de Cupido son el arco y las flechas; sobre ellas, una vez más, nos dice el propio Mena en su *Tratado de amor*:

E pintavan a este Cupido, más verdaderamente llamado ídolo que Dios, con *dos goldres llenos de frechas* e con *un arco dorado*. E las frechas que traía en el un goldre eran doradas, las del otro plumbias, es a dezir de plomo. E dezían que al que este dios fería con la frecha dorada siempre le cresçía el deseo de amar, e al que fería con la frecha de plomo más le cresçía aborrescer a quien le amase (Pérez Priego, ed. 1989: 379).

El del amor que viven y sueñan los enamorados cortesés es, por muchas razones que hemos expuesto, un amor evanescente y vertiginoso. En efecto, el enamorado cortés, vive sometido al permanente asedio de toda clase de fuerzas que coartan su deseo. Todo aquel que milita en las filas del Dios Amor se enfrenta a dos tipos de enemigos, los que proceden de *fuera* (el desdén de la dama, la desventura, los caprichos de Cupido) y los que emanan del propio *sujeto* (su temor o timidez, la excesiva *cogitatio*...). En los versos que citamos a continuación, Francisco Fenollete se dirige a la Ventura como enemiga del amor, advirtiéndole, como si de un cartel de desafío se tratara:

Siendo tu gran *fortaleza*  
de *muro* tan singular  
que excede a toda grandeza,  
contra mi flaca flaqueza  
no te cures de tomar;  
porque, según el tormento  
con que procuras matarme,  
*bien me basta el mal que siento,*  
*sin que me dé el pensamiento*  
*cuydado para penarme* (ID6697, vv. 21-30)

#### 5.1.1.7b- El amor como *bellum intestinum*

Queda claro que el amor es una *batalla* que libra el *sujeto consigo mismo*. La siguiente invención de E. Monteagudo se hace eco de este motivo, muy recurrente en el cancionero amoroso castellano:

Do la libertad perdí  
no puedo sino perderme  
que, si quiero defenderme,  
mis armas son contra mí (ID6393)

El verdadero enemigo, pues, es la propia inclinación del poeta a sufrir los daños del amor; de esto mismo se queja Alonso de Cardona en uno de los pocos romances del corpus:

Mi mal está en mi *porfía*,  
y mi *porfía* en la fe  
*c'Amor en el alma cría* (ID6327, vv. 10-12)

Esta *porfía* que se autoimpone el enamorado cortés es tan inevitable como dichosa, tal y como expresan estos versos de Alonso de Cardona:

Alegre, lleno de *gloria*,  
 va constante el corazón  
 contento de su *victoria*,  
 pues de su firme afición  
 nunca le faltó *memoria* (ID6667, vv. 6-10)

La *militia amoris* crea un doble plano metafórico: uno activo, que emana del propio sujeto, y uno pasivo, que hace del sujeto un sujeto paciente. Un ejemplo que ilustra muy bien este doble plano es la glosa de J. Gassull al poema de Jorge Manrique «No sé por qué me fatigo» (ID6706). La segunda décima de la glosa dice así:

La causa de me perder  
 bien m'acuerda cómo fue:  
 qu'en ver vuestro merescer  
*os quise dar en poder*  
*mi libertad y mi fe.*  
 Y vos, solo en mirarme,  
 tomastes más que no's di,  
 do, pues holgáys en penarme,  
 dexaré ya de quexarme,  
 pues con razón *me vencí* (ID6706, vv. 6-15)

A veces, los valencianos nos sorprenden con algún poema que, pese a no eludir las directrices del tópico, destaca por su originalidad. En esta esparsa de Juan Fernández de Heredia, «porque una dama le dio un real y después dixo que quién lo havía hecho», se establece una ambigüedad en torno al término «real», uno de cuyos significados (*fortaleza*) lo vincula con el mundo de la milicia:

Bien guardado está el *real*,  
 señora, que vos me distes,  
 por memoria y por señal  
 del que sobre mí posistes (ID2880, vv. 1-4)

El «real» con que la dama le obsequió representa, de acuerdo con el segundo de sus significados, el asedio al que ella le somete. Con todo, el poeta desmiente esta afirmación, pues no hay derrota sino gustosa rendición:

Aunque, cierto, no fue tal,  
 porque fue d'un merescer  
 y de cosa sin *debate*  
 que pudieron,  
 que mis *fuercas y poder*  
 sin esperar más *combate*  
 se le dieron.

La propia afición del amante consiente libremente los daños del amor y no teme sus peligros; por este motivo, la derrota es victoria, o, parafraseando un mote de la sección de motes de 11CG: «No se pierde, aunque se pierda».

Las lides amorosas abocan al poeta a los peligros y tormentos más insospechados; sin embargo, sucumbir ante las huestes del dios Amor forma parte de la dinámica del servicio firme, leal e incondicional:

Pues vós con vuestra lindeza  
y yo esperando *serviros*;  
vós con virtud y nobleza  
y yo con firme firmeza;  
vós con mortales *tíros*,  
vós con un solo mirar  
con vuestro gesto garrido  
y yo con el desear  
*sin gran rato pelear*  
*avemos a mí vencido* (ID6706, vv. 66-75)<sup>224</sup>

Detrás de esta afirmación reencontramos una idea que ya hemos expuesto con anterioridad: la del amor como gesta, algo que coincide plenamente con la mentalidad de una sociedad medievalizante. En este sentido, el *De amore* avisa:

Estamos obligados a desear más ardientemente lo que se nos niega porque entraña un gran peligro y lo que no podemos obtener sin un penoso esfuerzo, pues después de una triste enfermedad la salud es más dulce (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 211).

En ocasiones, el poeta se muestra abatido ante el poder abrumador de la pasión amorosa; éste sentimiento queda perfectamente plasmado en estos versos del Conde de Oliva:

Do *victoria's* tan incierta  
quan cierta mi *perdición*,  
ni la vida m'aconuerta  
ni el morir me da pasión (ID6257, vv. 1-4)

Las más de las veces, es el propio poeta el que se rinde y hace entrega de su libertad, reconociendo su impotencia ante la hermosura y virtud de la dama. Otras veces, se enumeran los daños recibidos como gloriosas heridas de guerra que el poeta muestra orgulloso:

Yo, Juan Fernández, deudor,  
de vós, porque vós me distes  
*congoxas, males, dolor,*  
*muertes, penas, ansias tristes,*  
*por daros muy buena cuenta*  
de mí, por que no's quexéys (ID2879, vv. 1-6)

En los versos 26-30 y 76-80 de la misma composición registramos enumeraciones similares, estilísticamente asociadas a la *definitio* —procedimiento de la *perspicuitas* u *oscuritas* (Casas 1995: 65)—.

224. El propio diseño del poema, que enfrenta alternativamente las acciones del *vós* y del *yo* recrea la idea de un enfrentamiento.

## 5.1.1.6c- La herida de amor

La *herida de amor* es otra de las posibles variantes de la *militia amoris*. Gassull habla de «llagas mortales» (ID6707, v. 28) y Vinyoles afirma que «Amor me *fir* pels ulls que yo tant ame» (*suplem.* 148, v. 76). A resultas de este concepto del amor-herida, se introduce un motivo complementario, el del *sufrimiento oculto en el interior*. Las heridas internas duelen más que las externas del mismo modo que el asedio que procede de agentes externos (la crueldad de la dama, la ventura, etc.) no tiene parangón con la voluntad y deseo del propio individuo, que anhela por encima de todo una prisión autoimpuesta e interior. En el siguiente poema, Juan Fernández de Heredia se queja a su pensamiento y su voluntad, responsables directos de la libertad perdida:

*Maldigo mi pensamiento  
y también mi voluntad,  
pues ha sido  
causa de mi perdimiento,  
causa de la libertad  
qué perdido* (ID2878, vv. 25-30)

## 5.1.1.8. LA «CÁRCEL DE AMOR»

## 5.1.1.8a- El cautiverio de amor

Enlazando con esta visión del amor como mal infligido, nos encontramos otra complementaria: el amor como privación. El amor es, ante todo, un acto de entrega y de renuncia a una serie de libertades, lo que nos conduce a una definición del amor *per negationem*. De hecho, la *antítesis* y la *lítóte* son dos recursos que suelen ir unidos a este concepto del amor y que, dicho sea de paso, multiplican la fuerza expresiva del tópico. El que se enamora renuncia a la alegría para acoger la tristeza; renuncia a la razón para experimentar cierta forma de locura; renuncia a la libertad porque prefiere vivir bajo el yugo de su pasión. Los siguientes versos de F. Carroç ejemplifican esta definición negativa del amor, a través de la oposición *ganar / perder*:

*Perdí el don de libertad,  
de razón los fundamentos,  
cobré mortal padecer* (ID6683, vv. 20-22)

Pero sin duda la queja más habitual y la más fecunda en la poesía amorosa de cancionero es la que se refiere a la privación de libertad. En efecto, el ritual del servicio encuentra en la metáfora carcelaria otra de sus imágenes favoritas; esto explica que sea una de las metáforas más explotadas por los poetas castellanos desde la generación de Macías hasta la de Garci Sánchez de Badajoz. El motivo hay que buscarlo en orígenes más primitivos, que se remontan a Ovidio y la poesía latina; asimismo, se rastrea la influencia de la metáfora carcelaria en la poesía hispanoárabe, a la que pidieron tener acceso nuestros primeros poetas el lengua castellana (Boase 1977a: 62-75).

Haciendo honor a toda esta tradición, que Diego de San Pedro vendría a consagrar en su *Cárcel de amor*, los poemas del *Cancionero general* recurren a esta figura, que cobra importancia no solo a nivel retórico sino también conceptual. El poeta amante ha sido privado de su libertad y su razón; el amor es como una cárcel, y el poeta un cautivo en sus cel-

das, porque así lo ordenan la ventura, el Amor y/o la propia inclinación, *afición* o *desseo* del poeta. El ejemplo citado más arriba se enmarca dentro de una de estas situaciones tópicas: el poeta-amante reprocha al «desastrado signo» la pérdida de su libertad y su razón —una pérdida que, según se verá más adelante, los textos médicos atribuyen a causas físicas—:

*Ordenados mis tormentos  
por fado triste maligno,  
a quien no pude vencer,  
el ayre siguió los vientos  
de mi desastrado signo  
y los tiempos el plazer* (ID6683, vv. 14-19)

El cautiverio de amor produce, igual que la metáfora militar, ocurrencias puntuales de escaso valor sutil, como en estos versos de Narcís Vinyoles:

On és lo jorn? On és lo punt y l'ora  
on yo *perdí* los bens de *libertat*?  
On és lo laç qu'així·m té cativat? (*suplem.* 148, vv. 25-27)

o como en estos otros de Alonso de Cardona:

y assí me trae *afición*  
donde vengo:  
a ver nuestra perfección  
y a *cobrar mayor prisión*  
que no tengo (ID6665, vv. 36-40)

Son corrientes, asimismo, calificativos o perífrasis que aluden al galán como «vuestro cativo», «vuestro siervo», como en estos versos de Badajoz el músico, autor de una pregunta que responde Francisco Fenollete:

Tiéneme *preso y cautivo*  
quien se *suelta* y me *cativa*,  
tal que, de mi vida esquiva,  
yo mismo d'ella m'esquivo (ID6513, vv. 33-36)

En otras ocasiones, sin embargo, el motivo carcelario tiene mayor peso específico en el poema, llegando a desarrollar auténticas alegorías dentro y fuera de la poesía cuatrocentista —piénsese, por ejemplo, en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, obra, por cierto, traducida al catalán por Bernardí Vallmanya, esbribano al servicio del Conde de Oliva, que publicó en Valencia *Lo carcre d'amor*—. <sup>225</sup>

Debemos tener en cuenta la influencia recíproca más que probable entre la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y la imagería carcelaria de la poesía cortés. Como afirma Carmen Parrilla, editora de la novela sanpedrina: «la interpretación de otras particularidades de la torre así como de las acciones que se ejecutan sobre el prisionero coinciden con las claves presentes en las alegorías amorosas de la poesía cancioneril» (1995: 66).

225. La obra de San Pedro fue traducida, asimismo, por el autor catalán Francesc Oliver. Sobre esta traducción, véase M. de Riquer, ed. (1993): Alain Chartier. *La belle dame sans merci. Amb la traducció catalana del segle xv de fra Francesc Oliver (estudi y edició)*, Barcelona, Quaderns Crema.

El *cautiverio del corazón* es el tema central de este villancico de Juan Fernández de Heredia, tema que se concentra en los tres primeros versos del estribillo:

*Preso está mi corazón,  
preso está,  
mas muerte le librará* (ID6448, vv. 1-3)

El poeta-amante prefiere vivir bajo el yugo del amor a gozar de libertad sin sentir amor. En un emblemático poema, Garci Sánchez de Badajoz juega con los conceptos de cárcel física (exterior) y cárcel espiritual (interior), que queda formulado en la redondilla inicial:

En dos prisiones estó  
que me atormentan a mí:  
la una me tiene a mí  
y la otra tengo yo (Gallagher, ed. 1968: 78)<sup>226</sup>

#### 5.1.1.8b- Cárcel dichosa, cárcel interior

Por su parte, Yvonne Tillier, autora que ha estudiado en profundidad los usos del término «pasión» en la poesía de los cancioneros, ha insistido en la relación *prisión-pasión*: ambas son consentidas y dignifican a aquel que las sufre. Para Tillier, el auditorio de la época vería en esta poesía: «the echo of the doctrine of redemption: Men freed from a prison of sin by Christ's death and resurrection».<sup>227</sup> El poeta amante se ata a la realidad del amor pero se libera ante una nueva realidad al margen de todos los obstáculos sociales y morales, una realidad que, ante los ojos del cortesano medieval, se reviste de una serie de valores ideales (belleza, nobleza, honor...). Por esta razón, la cárcel en la que vive el amante es una *cárcel voluntaria e interior*. Tillier comenta un poema de LB1 que, llegados a este punto, parece oportuno citar:

La prisión qu'es consentida  
por parte del corazón  
es prisión que su pasión  
jamás no halla salida

Tanto si el amor es una guerra como si es un cárcel, son trances que el poeta acepta gustoso. Sirvan como ejemplo estos versos de J. Verdanza: «En *carcre* tan *fort delit* may trobí» (*suplem.* 109, v. 15). Las ataduras que le obligan a rendir pleitesía a la dama —expresadas o no a través de la metáfora carcelaria— son una bendición para el enamorado que las sufre:

Do gané por conoceros  
tan *dichosa perdición*  
que alabo con gran razón

226. Para el tópico de la cárcel de amor en la lírica y su posterior desarrollo en la poesía de los siglos de oro, véase E. L. Rivers (1996): «A note on love's prison: from Quirós to Garcilaso», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 543-547.

227. Cf. Y. Tillier (1985): «Passion Poetry in the Cancioneros», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, p. 73.

a quien pudo tal hazeros  
y con tanta perfección (ID6672, vv. 6-10)

La *carta de amores* del Comendador Escrivá contiene unos versos que merece la pena transcribir. La carta, convertida en confidente e intermediaria, recibe el encargo de transmitir un mensaje lleno de angustia y resentimiento; una de las partes del mensaje contiene la siguiente afirmación:

Di que bivo  
en la cárcel de mis daños,  
tan de grado  
c'allí un día de cativo  
vale más que ni mil años  
libertado (ID6904- *suplem.* 162, vv. 39-44)

El motivo de la *cárcel dichosa* reaparece en un villancico de Quirós en 11CG, un texto que tuvo mucha resonancia entre sus contemporáneos y cuya fama se prolonga hasta los siglos de oro; los versos del estribillo son como sigue:

Nací libre y soy cautivo;  
mi libertad lo consiente  
por que sabe lo que siente (11CG, f. 148r.; ID6453)

Este tipo de formulaciones no son en absoluto privativas del amor cortés castellano: la aparición recurrente de afirmaciones tan paradójicas como la anterior en otros muchos lugares y autores certifica su arraigo en la cultura occidental, donde ya han pasado a formar parte del lenguaje del amor.

Para concluir: estos tres ámbitos metafóricos y conceptuales, *el legal*, *el militar* y *el carcelario*, no se excluyen unos a otros. Uno de los poemas en catalán registra una combinación de la metáfora legal, la del cauterio de amor y la metáfora bélica:

La *causa* que tant m'*ofen* sens *defensa*  
mons cors tan *catiu*, sotsmés a treball,  
és ser namorat de qui bé *defensa*  
la fama y onor y-m *nafra* la pensa (*suplem.* 108, vv. 6-9)

### 5.1.2. *Entre lo humano y lo divino*: el lenguaje religioso del amor

Uno de los campos semánticos de que se nutre la poesía cortés y que ponen de manifiesto un importante vínculo con la realidad circundante es el religioso, y, en el caso concreto del amor cortés castellano, el de la religión cristiana. Desde los albores de la historia de la literatura española diversos mecanismos permitieron que se traspasara sin dificultad la línea entre el amor profano y el amor sagrado.<sup>228</sup> Este nuevo maridaje entre lo religioso y lo profano, con claros antecedentes en la literatura latina y goliardesca, venía a romper los muros entre dos mundos tradicionalmente enfrentados dentro del sistema dual y escolástico medieval; según habían demostrado los trabajos de Huizin-

228. Véase Gerli, M. (1981b): «La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo xv», *Hispanic Review*, 49, pp. 65-86.

ga, entre otros, este hecho se convertía en un claro indicio de crisis: algo en la sociedad medieval estaba cambiando.

En la literatura hispánica contamos con ejemplos más que suficientes. La *Razón de amor* del siglo XIII da el paso primero a través de la alegoría; en el *Libro de buen amor*, del siglo XIV, amor humano y amor divino se funden hasta difuminar sus límites, una ambigüedad, por otra parte, deliberada y funcional. Antes de que los poetas cuatrocentistas de cancionero impusiesen su visión ideal de la dama según el principio de la *religio amoris*, se habían llevado a cabo análogos procesos de acercamiento entre la esfera de lo divino y la esfera de lo profano. Tanto las cantigas de Alfonso X como la obra del catalán Ramon Llull incorporan elementos de origen trovadoresco en sus versos dirigidos a la Virgen; mediante esta apropiación de códigos profanos, se pretende aprovechar con fines devotos un lenguaje que contaba con una larga tradición y gozaba de un gran prestigio y popularidad. Esta mundanización y secularización de la literatura devota y edificante, lejos de ser un fenómeno exclusivo peninsular, afecta a toda la literatura europea medieval a partir del siglo XIII, a raíz de la revolución social, cultural y espiritual que trajo la consolidación de un nuevo modelo de vida urbana organizada alrededor de la *urbs*.

En paralelo a este proceso, se perfila un fenómeno inverso y complementario, en virtud del cual lo profano se apodera de los valores y el lenguaje del culto religioso como una nueva forma de espiritualidad.<sup>229</sup>

La *religión de amor* como principio esencial de la poesía de cancionero es uno de los aspectos más polémicos y discutidos, teniendo en cuenta que, como apunta B. Wardropper, «el lenguaje del amor profano está completamente confundido con la religión durante los siglos XV y XVI» (citado por Gerli 1981b: 66). Con la adopción de ciertos conceptos o vocablos del campo semántico de la religión, la lírica de cancionero se espiritualiza, al tiempo que el concepto o término prestado se sacraliza.<sup>230</sup> La religión del amor no es un elemento que destaque especialmente en las cantigas de amor gallego-portuguesas, el modelo poético peninsular más inmediato para los poetas castellanos. En cuanto a modelos pretéritos, este diálogo entre amor cortés y cristianismo es, sin duda, uno de los aspectos que mejor subrayan el distinto momento cultural que caracteriza la *fin'amors* de los trovadores, por un lado, y el amor cortés castellano, por otro. Esto no significa que el elemento religioso no estuviese presente en la lírica de los trovadores y dejara sentir su influencia en toda la tradición europea de «l'amour courtois» durante los siglos XII y XIII.

229. «tan pronto como la veneración por la *majestad temporal* se apodera del hombre medieval, sírvele el lenguaje de la adoración religiosa como medio de expresar su sentimiento. Los servidores de los príncipes del siglo XV no retroceden ante ninguna profanación» (Huizinga 1984: 225).

230. Para una visión panorámica y resumida del alcance y características la *religio amoris* en la poesía amorosa cuatrocentista, pueden consultarse los clásicos trabajos de O. Green (1949) y M. Gerli (1981b). Por su parte, Francisco Crosas ha llevado a cabo un estudio de las distintas manifestaciones de la *religio amoris* en la poesía cancioneril castellana, un trabajo que presenta como «la incoación de un futuro trabajo, más amplio, sobre uno de los fenómenos más interesantes de la lírica medieval, no solo la castellana». Cf. F. Crosas (2000): «La *religio amoris* en la literatura medieval», en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128). Un análisis más exhaustivo, que incluye tanto la poesía castellana como la portuguesa peninsular, viene de la mano de P. Le Gentil (1949, I: 201ss.). Finalmente, P. Salinas (1981: 26-28) y F. Márquez Villanueva (1981: 234ss.), nos brindan otras referencias útiles, centradas, en este caso, sobre poetas particulares.

Lo cierto es que todos, trovadores y poetas, nos hablan de un amor que nace de la paradoja entre *folla amor* y *fin'amors*, entre amor obsceno y amor cortés, entre sensualidad y espiritualidad; una de las consecuencias de esta paradoja es la amalgama, desde sus mismos orígenes, de elementos realistas e idealistas, procedentes de muy distintas tradiciones.<sup>231</sup>

La materia clásica proporcionaría otra estrategia de yuxtaposición de lo humano y lo divino: la personificación del Dios amor, su iconografía, sus reglas y su poder. Ya desde los *Carmina Burana*, que instauran el culto a Venus, se perfila una mezcla de valores cristianos y paganos, nada extraña a la poesía de cancionero que estudiamos. Las condiciones históricas, sociales y religiosas que imperan en la Península Ibérica favorecen este hibridismo cultural, que se manifiesta en muchos aspectos de la vida urbana y cortesana.

Así, por lo tanto, uno de los aspectos que mejor definen el amor cortés castellano es esta peculiar mezcla de tradiciones, la pagana y la cristiana, fenómeno que tendremos ocasión de observar en los textos del corpus.

En su adaptación peninsular, este modelo de amor humano que concibe a la mujer como un ser supremo había de encontrarse con un obstáculo que acabaría teniendo una influencia decisiva en su nueva orientación: el cristianismo. En un intento de superar las barreras entre amor humano y amor divino, el amor cortés castellano se impregna de religiosidad cristiana, pues, como apunta Round, «religious imaginery is the most dramatic way of representing the overmastering power of passion» (1970: 185).

Habiendo observado la frecuencia con que los poetas de cancionero toman prestadas fórmulas y expresiones de la liturgia y el ritual cristianos, Otis H. Green fue el primero en acuñar la expresión «religión de amor» para singularizar el amor cortés castellano.<sup>232</sup> Llegados a este punto, la crítica del pasado se escandalizaba por este uso indebido y adoptaba una postura reaccionaria y puritana. Esta creencia es la que condujo a Menéndez Pelayo a estigmatizar las «parodias» religiosas de los cancioneros, pues «no prueban otra cosa que el detestable gusto de sus autores y no se les debe dar más trascendencia ni alcance que éste».<sup>233</sup> En el siglo xx, críticos como A. Parker o P. Salinas interpretan la religión del amor paralelamente a la importancia del componente idealista; el ideal de pureza y nobleza que defienden los poetas cortesanos sería, pues, una especie de reescritura del cristianismo en su vertiente más ascética. En los últimos tiempos, la corriente que lidera K. Whinnom ha puesto de manifiesto una nueva faceta erótica hasta ahora inexplorada; a través de un conjunto de selectos ejemplos, Whinnom ha venido a demostrar que la lectura idealista tradicional no es la única posible. Esta nueva aproximación a los textos cancioneriles es pertinente en este apartado. Desde que Whinnom

231. Jessie Crosland (1947) ha explicado con acierto la razón de ser de dicha amalgama y cómo, con el paso del tiempo, el elemento realista, de raíz ovidiana, tendería a desaparecer, dejando una huella profunda a su paso.

232. Cf. O. H. Green (1949): «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXIV, 1, pp. 247-301. El contenido de este artículo fue refundido en un libro clásico que lleva por título *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969.

233. Cf. M. Menéndez Pelayo (1944-46): *Antología de poetas líricos castellanos...*, III, p. 10. Como Menéndez Pelayo, otros críticos del siglo pasado han suscrito estas opiniones prejuiciosas sobre el componente sagrado de la poesía de cancionero (véase Gerli 1981b: 66-67 n.6).

pusiera en tela de juicio la tesis idealista, también se discute el verdadero significado, idealista o erótico, de algunos elementos religiosos.

La aclimatación del código religioso puede desarrollarse en un doble nivel: conceptual y formal. Esta triple clasificación no es excluyente, de modo que en muchas ocasiones los niveles se entrecruzan en la práctica; de hecho, en el segundo de los casos, la adaptación de letanías, plegarias y demás elementos del rito cristiano implica una ideología subyacente.

#### 5.1.2.1. ACOMODACIÓN CONCEPTUAL

En este primer caso, lo que se adapta, más que un modelo formal, es un determinado concepto con connotaciones religiosas. Muy a menudo esta adaptación precisa la adopción de vocabulario de origen sacro.

##### 5.1.2.1a- Acomodación léxico-conceptual

Lo primero que nos llama la atención es el empleo de un léxico de origen sacro, como *gloria*, *pasión* o *fe*. Son pocos los poemas del corpus que no contengan alguna de estas palabras de connotaciones religiosas, que recorren todos los géneros amorosos sin distinción. Su utilización por parte de los poetas del amor, como trataremos de mostrar en el siguiente apartado, no implica necesariamente una actitud blasfema o paródica. En la mayoría de las ocasiones, el empleo de estos términos viene ligado a tópicos comunes de la doctrina cortés (el servicio, el martirio, la tristeza, el desdén...), y, como tales, ocupan un lugar complementario en la organización conceptual, léxica, retórica y métrica del poema. Sirva como ejemplo esta primera redondilla de una canción de Alonso de Cardona:

Quien nunca tuvo *passión*  
no siente *pasión* agena,  
por esto es buena la pena  
en el crudo corazón (ID0823, vv. 1-4)

En esta otra canción de loor de Alonso de Cardona, el elogio a la dama se funde con el concepto de la fe cristiana:

Tanto más que no creya  
vio mi seso quando's vio,  
que, por la gran mejoría  
de lo que creya yo,  
*la fe se me despidió.*  
*Despidiósse* y queda acá  
*conformando lo que cree;*  
nunca de mí partirá  
qu'en mi alma quedará  
*porque's más lo que se vee* (ID6672, vv. 21-30)

La analogía sacro-profana es evidente: del mismo modo que para el cristiano la fe supone la salvación del alma, la fe del enamorado es el modo en que se revisten de trascendencia sus sentimientos por la dama. De todos modos, hay un cierto trasfondo heterodoxo en los versos de Cardona, que, sin embargo y como suele ser habitual en

esta poesía, se resuelve con la máxima naturalidad y mesura. Desde el momento en que el enamorado ha sido cautivado por la perfección de la dama, el enamorado se convierte en un apóstata, al servicio de un nuevo Dios: la dama.

Esta misma «apostasía» la reencontramos en un poema breve de Juan Fernández de Heredia, que llega incluso a invertir el orden establecido, imaginando un Dios al servicio de la dama:

Y por esto es de creer  
que Dios, para contentaros,  
mundo y mundos para daros  
de nuevo querrá hazer (ID2874, vv. 5-8)

Los versos de Heredia nos recuerdan un poema de Juan de Mena que acumula, una tras otra, una serie de estrategias de divinización de la dama;<sup>234</sup> casi hacia el final del poema, el poeta cordobés se pregunta:

Quién vos dio tanto lugar  
de robar  
la fermosura del mundo  
es un misterio profundo  
e segundo (Pérez Priego, ed. 1989: 11)

Este planteamiento traza una línea circular que va del amor humano al amor divino, aproximándose así al concepto teológico de la *caritas*. En este sentido, como apunta G. Serés:

La *divinización de la dama* de la tradición cortés, así como la «*donna angelicata*» del «*dolce stil nuovo*» se tenía que concebir, obviamente, *según el modelo cristiano* (...) O sea, *para llegar a unirse con Dios, basta seguir la vía que de Dios desciende a las criaturas, y desde las criaturas vuelve a ascender a Dios; camino que debe ser taxativamente amoroso, porque sólo al Amor se le permite el milagro de la síntesis de los contrarios o diversos* (1996: 91).

#### 5.1.2.1b- Acomodación circunstancial (situaciones, objetos...)

En algunos casos, el poeta recrea con fines poéticos situaciones que pertenecen al ritual cristiano. Un poema de Juan Fernández de Heredia «porque una dama vino de confessarse», establece una interesante comparación entre el pecado moral y el pecado del amor:

Más necesidad, señora,  
tuviera quien tal se siente  
de *confessar* de doliente  
que no vós de *pecadora* (ID1092, vv. 1-4)<sup>235</sup>

234. Este tipo de usos en la poesía castellana han sido estudiados, entre otros, por M<sup>a</sup> R. Lida, en dos trabajos fundamentales (1997a): «La hipérbola sagrada en la poesía castellana del siglo xv», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turanzas, pp. 291-309; publicado primeramente en la *Revista de Filología hispánica*, 8, 1946, pp. 121-30, y «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1977, pp. 179-289.

235. El texto es muy interesante porque retoma el tema baladístico de la *bella en misa* (un ministro de la Iglesia queda prendado de la belleza de la feligresa que acude a misa). Los versos de Heredia son como sigue: «si no

Una vez más, el poema contiene un mensaje que va más allá del inocente parangón entre amor y religión. Lo que el poema propone es una inversión de los roles de confesor y confesado y una relectura del sacramento de la confesión. No hay confesión sin culpa ni culpa sin pecado. La dama, centro del universo que imagina el poeta y culmen de todas las virtudes, no necesita confesión porque, al estar exenta de todo pecado, no cabe en ella ningún rastro de culpa. Para hacer esta afirmación, el poeta recurre a una perífrasis tan original como sacrílega: ella, desafiando las leyes de Dios, es un ser perfecto, libre de toda mácula; quien verdaderamente necesita confesión, por encontrarse al borde la muerte, es todo aquel que cae enfermo de amor por ella.

En la segunda edición del *Cancionero general*, el Comendador Escrivá nos ofrece un ejemplo más de poema creado sobre la base de una circunstancia religiosa, el miércoles de Ceniza. Haciendo gala del principio de la *religio amoris*, el poema establece una comparación entre la pasión amorosa y el ritual religioso que, como se verá en el análisis del poema, cuenta con muchos antecedentes en la poesía cuatrocentista (Diego de San Pedro, Juan Álvarez Gato, Tapia...).<sup>236</sup>

Otra de las incursiones del mundo de la religión en la lírica se produce a través del fetiche, es decir, del objeto religioso. El *Cancionero general* sigue la estela de los cancioneros cuatrocentistas al incluir poemas que utilizan el objeto como pretexto para el discurso poético.<sup>237</sup> La poesía de circunstancias, un género que triunfa en la segunda mitad del siglo xv, menos sujeto a rigidez propia de los géneros de forma fija, suele ser el más proclive a este tipo de formulaciones poéticas. Entre los textos de autor valenciano, encontramos un poema de Jeroni d'Artés, que «embió con unas *cuentas* a una dama»:

Mas podréys *rezar* con ellas  
por este vuestro *defunto*  
que, contento de querellas,  
muere y bive todo junto (ID6714, vv. 5-9)

La alusión a las cuentas (en la actualidad, rosario) sirve para introducir una nueva faceta del ritual cristiano, la *oración*, y, una vez más, reconducirla hasta el terreno del amor. El enamorado envía las cuentas y, con ellas, un desesperado mensaje de auxilio. Con ellas podrá rezar por el alma del poeta, que se autodenomina «defunto» porque se debate entre la vida y la muerte. El motivo de las *cuentas* gozó de gran éxito en la lírica de los cancioneros y llega hasta la poesía del primer Castillejo.<sup>238</sup> El empleo de un objeto como excusa para la digresión amorosa también deja su huella en la *Celestina*;

---

fuera por los males / que vuestra merced me dio / y siempre da / y estos son y fueron tales / que si el fraile os absolvió / poco menos que yo está» (ID1092, vv. 5-11). Véase el romance «La bella en misa», con el mismo motivo (Díaz-Mas, ed. 1994: 339-342).

236. Todos estos poemas que recrean una ocasión o situación religiosa establecen un diálogo, consciente o inconsciente, con el *Canzoniere* petrarquista: recuérdese que el primer encuentro con Laura se produce en una iglesia; de todos modos, es arriesgado hablar de «petrarquismo», pues tales situaciones se habían convertido en tópicos dentro de la literatura medieval.

237. Cf. A. Alonso (2001a): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Papers on the Medieval Hispanic Research Seminar, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

238. Recopila más ejemplos Y. Tillier (1984): «The Devout Poet in the *Cancionero de Herberay*», *La Corónica*, 12, pp. 265-274.

nos referimos al archiconocido parlamento de Calisto cuando recibe de manos de Celestina el cordón de Melibea. El discurso hiperbólico del personaje, construido sobre la base de la retórica cortés, tiene un fin claramente paródico, una parodia que, de ser cierta la advertencia de sus editores, actúa como «reprensión de los locos enamorados». ¿Acaso son estos locos enamorados los que prestan su voz y su poesía al *Cancionero general*? ¿O más bien son los que se empeñan en mantener un culto a las antiguas formas del amor cortés que ya no sirven para explicar los nuevos valores de la dinámica y materialista sociedad del pre-renacimiento?

#### 5.1.2.2. ACOMODACIÓN FORMAL

Las razones para esta reacción de humanistas y moralistas hay que buscarlas no solo en el préstamo de léxico religioso o en ocurrencias puntuales cuyo fin es la creación de una imagen divinizada de la dama. A los ojos de los moralistas, la religión del amor comenzaba a tomar dimensiones preocupantes cuando no solo se conformaba con préstamos parciales, sino que saqueaba literalmente otros elementos sagrados del ritual cristiano para convertirlos en eje estructural de muchas de sus composiciones:

Una de las prácticas más notables y menos estudiadas de la poesía amorosa de los cancioneros es la adaptación sistemática de plegarias, rezos, y ritos cristianos, pasajes bíblicos y aún conceptos teológicos a contextos eróticos. En el amor cortés de la lírica cancioneril se observa una deliberada paganización del cristianismo en que el hombre adora y «sirve» a la mujer así como el cristiano adora y sirve a Dios (Gerli 1981: 66).

En el corpus que manejamos nos encontramos con un texto que ilustra esta deliberada paganización, llevando el principio de la *religio amoris* hasta sus últimas consecuencias. Se trata de un poema de Jaume Gassull, «aplicando el salmo *De profundis* a sus pasiones de amor». Se trata de un texto *contrafactum*, es decir, que vierte o traduce sistemáticamente la forma, lenguaje e ideología de un código a otro: de un salmo litúrgico a una canción cortés, en este caso. De ahí el uso del latín, la extensión y estructura del texto, la denominación de la dama como «señoría», etc.:

¡O *exaudi* sin porfía  
 los suspiros de dolor  
 que, por gran desdicha mía,  
 mi placer y alegría  
 se tornaron en tristor! (ID6707, vv. 6-10)

Tenemos razones para creer que esta práctica poética gozó de aceptación entre los poetas y el público de la segunda mitad del siglo xv. Su popularidad explicaría la inclusión en el *Cancionero general* de una glosa de Pedro Guillén de Segovia a los siete Salmos Penitenciales, emplazada en la primera sección de «obras devotas».



**D**os siete salmos penitenciales trobados por Pero Guillén de Segovia.

Grabado que acompaña al texto de los «Siete salmos Penitenciales» glosados por Pero Guillén de Segovia. Este es el único grabado interior de la *editio princeps* del *Cancionero general* (Valencia, 1511)

El texto de Gassull es, lo dice la rúbrica, un caso de «literatura aplicada». La dependencia respecto al modelo bíblico, lejos de ser un asunto trivial, se convierte en el más claro indicio de la intención de su autor y los valores de la época en que escribe. En contraste con el texto de Pedro Guillén de Segovia, que lleva a cabo una relectura religiosa del salmo, Gassull presenta una propuesta profana del mismo, que transforma las claves de lectura del texto bíblico, remodelando o transformando sus principales constituyentes. Un poeta culto como Jaume Gassull tuvo que percatarse del enorme potencial expresivo que encerraban los salmos. En este sentido, el *De Profundis* bíblico proporciona un modelo de pecador arrepentido y suplicante que reclama en sus plegarias los actos de justicia divina (Núñez Rivera 2001: 113). Esta situación es equiparable a la que postula el amor cortés, ficción de un estado psicológico en el cual el enamorado doliente se humilla ante la dama, centro indiscutible de su particular universo:

*Et ipse tu*, mi señora,  
redimiendo mis porfías,  
las tristezas que agora  
por ti sufro cada ora  
bolverás en alegrías.  
*Ex omnibus* penas mías  
presto libre me verás,  
si conoces que devías  
no darme tan malos días  
sin culpable ser jamás (ID6707, vv. 71-75)

Este tipo de contrahechuras venían siendo habituales desde los propios orígenes del amor cortés,<sup>239</sup> y no pueden entenderse sin el fenómeno complementario, la poesía lírica «a lo divino»<sup>240</sup>. De hecho, no pensamos que este tipo de contrafacturas funcione de modo distinto a otro tipo de acomodaciones que son habituales en la poesía de cancionero, desde Macías hasta Jorge Manrique o Juan Álvarez Gato (procesos judiciales, batallas, etc.). Al igual que en otros casos, la acomodación de textos religiosos no pretende desvirtuar el modelo, únicamente lo instrumentaliza, es decir, lo utiliza como un medio para expresar nuevos fines.<sup>241</sup>

En suma, los casos en los que se hace un empleo paródico o irreverente del léxico y dogmas religiosos son los menos, frente a una gran mayoría de usos que representan una refundición seria, a veces solemne, de conceptos o de motivos cristianos en forma vulgar y secular, cuyos antecedentes literarios se hallan en el *dolce stil nuovo* con sus *domine angelicatte* (Gerli 1981b: 67).

Aunque la base literaria se localice en la poesía de Dante, Cavalcanti o Guinizelli, lo cierto es que el origen de este sincretismo entre lo profano y lo divino nos ha dejado muchos los testimonios en el arte y en la literatura. Los medievales afrontaron con verdadero entusiasmo el elemento sobrenatural (mitológico, religioso, fantástico) y detectaron en él un potencial expresivo que, aunque hoy nos parezca frívolo, fue una práctica cotidiana dentro de las literaturas romances.

### 5.1.2.3. USOS Y FUNCIONES DE LA «RELIGIO AMORIS»

Cuando se trata de este asunto, hay que actuar con cautela; y es que con la «religión del amor» se han querido explicar muchas cosas, tal vez demasiadas. Los términos *pasión*, *gloria*, *fe* y todos los que derivan de verbos como *contemplar*, *redimir*, etc. pueden resultar engañosos si no se tiene en cuenta un fenómeno clave para la interpretación de los versos cancioneriles: la enorme *polisemia* de su vocabulario. Esta polisemia, además, puede darse de modos muy distintos: bien en el marco de un solo poema, bien en el marco general del cancionero amoroso, donde palabras como *deseo*, *afición*, *voluntad*, *grado*, etc., adquieren muy distintos significados y funciones dependiendo de la intención del autor.

En un villancico de inspiración popular, por ejemplo, Juan Fernández de Heredia se refiere en tercera persona a su corazón cautivo: «Preso está mi corazón, / preso está, / mas muerte le libraré. / Prendióle querer y *fe*, / do quedó sin libertad. / Tiene muerte *piEDAD* / d'él, y tómale a mercé; / nunca tan dichoso fue / donde está, / mas muerte le libraré» (ID6448, vv. 4-7).

En el preciso contexto del poema, no procede buscar un origen sacro para los términos de *fe* y *piEDAD*, cuyo significado depende del tema central del poema: la cárcel de amor y

239. Los trovadores practicaron el uso de la contrafactura, no tanto en el plano amoroso-religioso cuanto en el plano amoroso-político, general-personal, etc. Cf. J. H. Marshall (1980): «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 3, pp. 289-335.

240. Cf. J. Crosbie (1983): «Medieval contrafacta: a Spanish anomaly reconsidered», *Modern Language Review*, LXXVII, pp. 61-67, y, muy especialmente, B. W. Wardropper (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*, Madrid, Revista de Occidente.

241. Cf. E. Pérez Bosch (2004): «La *religio amoris* a través del *Cancionero general*: la versión profana de Jaume Gassull del Salmo *De Profundis*», en *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH)* (Valencia, 30 de marzo al 2 de abril de 2004), Valencia, Universitat de València, pp. 93-104.

la muerte como liberación de la misma. Estos dos temas ejercen sobre el resto lo que algunas teorías de la literatura denominarían una «función dominante». En «prendióle querer y fe», la bimembración formada por el verbo *querer* y el sustantivo *fe* parece indicar una relación de complementariedad muy del gusto de la poesía de cancionero, que nos tiene acostumbrados a otras parejas de conceptos complementarios (ej. *cuero* y *alma*). Esta bimembración nos ofrece una pista para desentrañar el significado que la palabra *fe* presenta en el villancico de Fernández de Heredia. El *querer* podría aludir a la parte más sensible y corporal, mientras que la *fe* podría hacer referencia a la parte anímica del individuo. Lo que obtenemos, en definitiva, es una variante del tópico de la cárcel de amor, del que ya hemos hablado en el anterior apartado. En el proceso que lleva a desposeer al individuo de su razón y libertad, intervienen dos facultades, corporales y anímicas, el *querer* y la *fe* —el *soma* y el *pneuma*, en términos aristotélicos—. Una forma de comprobar la polisemia del término es la búsqueda de otros sinónimos; en el poema propuesto, lo serían las palabras *voluntad*, *grado*, etc.

La paganización de estos términos y conceptos, que son clave en la interpretación del texto cancioneril, se confirma cuando contrastamos la distinta acepción que poseen estas palabras según se localicen en textos de tema amoroso o no amoroso. Veamos un ejemplo del primer tipo:

Razón es muy bien sabida  
que, do Amor causa *pasión*,  
do halla más discreción,  
más le lleva de vencida (ID6542, vv. 9-11)

Según el principio de la *religio amoris*, el paralelismo entre amor y religión que se consolida mediante el empleo de un léxico común nos induce a pensar en dos significados simultáneos del término «pasión», los cuales se corresponden con distintos niveles de lectura: 1.- En una lectura superficial, «pasión» significa «sufrimiento, penuria». 2.- Una segunda lectura sacro-profana sugeriría significados como «sacrificio, calvario», en virtud del paralelismo *pasión amorosa* / dogma cristiano de la Pasión. 3.- Algunos críticos como Whinnom, mostrando su desconfianza hacia las teorías idealistas del amor cortés, postulan todavía una tercera lectura erótica; «pasión» significaría, entonces, «goce», «arrebato», «placer sensual», algo que también apunta la corriente naturalista del amor, una pieza fundamental en el debate sobre el amor que se produce en los siglos xv y xvi.

¿Cuales son las consecuencias del entrecruzamiento de dos códigos, el religioso y el profano? Como apuntábamos anteriormente, una forma de comprobar hasta qué punto la lírica amorosa desvirtúa el significado sacro de términos como *pasión*, *gloria* o *fe* es el cotejo de estos textos con otros que hagan un uso propio, no metafórico de estos mismos términos. Compárense los ejemplos anteriores con otro poema del corpus; el texto en cuestión, obra de Jaume Gassull, gira en torno a otro de los lugares comunes de la literatura medieval: el desprecio del mundo —junto con el diablo y la carne, uno de los tres enemigos del hombre según el pensamiento cristiano medieval—:

Lloro yo por mi *pecados*  
con boz alta, no fengida  
[...]

Lloro no por mi *passión*,  
mas lloro mi poca *fe* (ID6712, vv. 81-90)

El texto de Gassull se sitúa en el lado opuesto al amor cortés. En este caso, los términos *pecado*, *pasión* y *fe* adoptan un trasfondo devocional; desengañado de la trascendencia del amor humano, quien habla opta por una solución radical: la renuncia al mundo y sus vanidades. La poesía amorosa, en el extremo opuesto, postula una filosofía inversa. En su intento de concebir un amor humano capaz de trascender las limitaciones del ser, los poetas de cancionero recurren al mundo de la religión adueñándose de su léxico, expresiones y fórmulas. La pregunta es, ¿dónde se encuentra el límite entre la religión del amor y la parodia impía? El problema radica en la fijación del alcance semántico de estos términos, puesto que la mayoría de las veces su uso queda atrapado en una deliberada ambigüedad y en un deliberado sincretismo de valores sagrados y profanos.<sup>242</sup> Mientras que en algunos poemas el valor sacro-profano se diluye dentro de un contexto netamente metafórico, otros casos se sitúan en el límite de la irreverencia, pues juegan a sugerir otros significados, aparte de la estricta comparación entre *eros* (amor humano) y *ágape* (amor divino). El término *pasión* es uno de los que más se presta a esta retórica de la insinuación.

El poema que citamos refleja perfectamente un uso ambiguo del término «pasión», doblemente profano y sagrado. Los versos exactos del poema que transmiten esta idea son como sigue:

*Donáu-me descañç a tal medicina,  
algun cordial yo-s prech, afligint,  
que mal sens repós dins l'ànima mia  
e greu passió d'amor tan constant  
me fa demanar, cridant, com poria  
tal mur ynvençut portar en tal via  
qu'entrada-m donàs d'amor compensant* (suplem. 108, vv. 24-30)

Como se observa, la palabra *pasión* se inserta en un contexto claramente amoroso. El empleo de los términos concretos *medicina*, *cordial* y de los términos abstractos *repós*, *descans*, *afligint* crean una conexión explícita y deliberada con la tradición naturalista aristotélica del amor como enfermedad (*amor hereos*) de cuya influencia en la teoría amorosa cancioneresca nos ocuparemos más tarde —«Amor est *passio* quaedam innata»; así, como *pasión*, define el amor Andreas Capellanus en el siglo XII—. <sup>243</sup>

Dentro de la vida cotidiana medieval, marcada por un omnipresente sentido de la religiosidad, los versos que acabamos de citar invitarían a pensar en la escena de la *pasión*

242. Cabe señalar, siguiendo a Keith Whinnom, que los escritores medievales eran menos sensibles que nosotros al decoro en los asuntos religiosos; de ahí las misas de amor (Suero de Ribera), romerías de amor (Juan Rodríguez del Padrón), sermones de amor (Diego de san Pedro), etc. Luego, se les ofrecían, ya establecidas, varias picantes coincidencias léxicas. Otro modelo indiscutible para Whinnom es la influencia del lenguaje de los místicos, y, en especial, del *Cantar de los Cantares*. Cf. K. Whinnom *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 22-23.

243. Para las dos acepciones del término *pasión* como «sufrimiento pasivo» y como «martirio voluntario», véase E. Auerbach, «Gloria passionis», en su *Literary Language and its public Late Latin Antiquity ad in the Middle Ages*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965, pp. 67-81. Según sus pesquisas, estos dos significados «coexist in all manner of combinations, especially in late Scholasticism and the Philosophies of the Renaissance» (1965: 67).

de Cristo, concretamente en el momento bíblico en que Jesús pide un poco de agua para aplacar su sed; la imagen del amor como muro que hay que franquear —«*cridant com poria / tal mur invençut portar en tal via*»— podría sugerir, por analogía, el peso de la cruz sobre las espaldas del Mesías.<sup>244</sup> La *devotio moderna* y la tradición de las *meditatione vitae Christi* habían creado una imagen cercana, dramática y humana de la vida y muerte de Cristo. La analogía entre la pasión de Jesús y la pasión del enamorado venía, pues, reforzada por el propio entorno cultural; en efecto, como apunta Tillier, si los sufrimientos de Cristo son el centro de la devoción medieval, «it is not surprising that the creative mind not only accepts the episode of religious terms, but also exploits it for profane purpose» (1985: 76).

En nuestra opinión, debe establecerse una diferencia entre *dos tipos de textos*: los que, por un lado, emplean estos términos como una parte integrante más del código del amor cortés, y, por otro, los que explicitan algún tipo de ambigüedad con fines más o menos serios o paródicos (la mayoría de las veces, porque ocultan un sentido inequívocamente erótico o sensual). Sobre el primer tipo de textos, que llevan a cabo lo que hemos denominado un uso «propio» de la *religio amoris*, asumimos, con Round (1970: 184) que la analogía entre amor y religión es una retórica, no una ideología, y que por ello puede ser clasificada como una hipérbole llevada al extremo.

Un ejemplo nos lo brinda un poema de N. Vinyoles en 14CG. La expresión «fe de amor» actúa como pieza angular, en el plano retórico y estructural, de la siguiente copla:

En fe d'amor, per vós passe tal vida  
 que dels pus trists me feu ser envejós;  
 en fe d'amor, al terme dolorós  
 yo só atés hon tot recort m'oblida.  
 En fe d'amor seguex l'ús de rahó  
 la voluntat per sospitosa senda;  
 en fe d'amor, de mi ha feta venda  
 l'enteniment, per preu d'un vostre «no» (*suplem.* 148, vv. 49-56)

En el extremo opuesto, hay casos que sí contienen buenas dosis de ideología y, por tanto, nos vemos obligados a buscar o, al menos, sospechar, segundas y terceras intenciones. Estos textos desarrollan lo que hemos denominado un uso «ambiguo» de la *religio amoris*. Un ejemplo significativo nos llega de la pluma de Mosén Fenollar, autor de una demanda sobre «qué era mejor servir: a donzella o a la casada o a la beata o a la monja». El texto que contendría la demanda no se ha conservado, pero la conocemos a través de la rúbrica que encabeza la respuesta de Nicolás Núñez. La respuesta es una especie de palinodia del amor en la cual se reniega sistemáticamente de todos los posibles estados. De las doncellas se dice:

Las donzellas suelen dar  
 más *passión* que recibir (ID6622, vv. 31-32)

244. De manera genérica, Auerbach ha estudiado la repercusión del dogma de la pasión en el imaginario europeo (cf. E. Auerbach: «Gloria passionis...» op. cit). Por su parte, Y. Tillier se ha ocupado del estudio del término «pasión» y sus connotaciones para el caso concreto de la lírica de los cancioneros (cf. «Passion Poetry...», pp. 65-78).

y de las viudas opina:

qu'el qu'es digno de tal *gloria*  
 qu'es muy bien aventurado,  
 porqu'es pequeño el *pecado*  
 y muy grande la victoria (ID6622, vv. 57-60)

Examinado el tono jocoso de la composición y conocida la vena satírica de Fenollar, no extraña que su interlocutor emplee el mismo registro paródico al que acostumbra el clérigo de la Seo. Cuando afirma que las doncellas dan *passión*, habilita dos lecturas, y ambas son factibles en el contexto del poema: las doncellas dan pasión porque enardecen a sus enamorados, pero también dan pasión porque causan padecimientos —vigiladas por sus padres, su amor es muy difícil de conseguir, lo que convierte el cortejo de la doncella en una especie de calvario—. Asimismo, cuando pondera la *gloria* que se puede alcanzar sirviendo a la viuda, idealismo y sensualismo coinciden, y en el marco de este ambiguo sincretismo reside la sutileza que el poeta persigue.

En suma: este ramillete de ejemplos escogidos demuestra el alto grado de conciencia y control del autor sobre este tipo de usos, que va modulando de acuerdo con sus intenciones poéticas. El *Cancionero general* contiene y contempla un gran espectro de posibilidades; no en vano la de mayor parte de los estudios que se han consagrado al fenómeno de la *religio amoris* se centran en textos que contenidos en la colectánea de Castillo.

#### 5.1.2.4. EL AMOR CORTÉS, UNA VISIÓN HERÉTICA DEL AMOR HUMANO

Los casos como los que comentábamos anteriormente, que rezuman ironía y humor, son más puntuales que aquellos en los que el léxico y conceptos de la *religio amoris* se insertan en un discurso serio en torno a la divinización del amor y de la dama. Algunos críticos postulan que esta amalgama de lo sagrado y lo profano procede de las parodias irreverentes de la tradición goliárdica y la literatura francesa (Le Gentil 1949, I: 194-204). Nosotros, sin embargo, creemos, con Gerli, que «el elemento clave que les falta para enlazarlos con la tradición goliárdica es el humor» (1981: 67). Dentro de la literatura castellana, la parodia de las horas canónicas que lleva a cabo Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* en el siglo XIV sería el antecedente más directo de la apropiación profana de modelos de origen religioso; en este caso, la parodia emana del propio sentido unitario de la obra. No obstante, en términos generales, lo que encontramos en el siglo XV no son parodias. La pregunta es, ¿a qué se debe esta deuda con el mundo de la espiritualidad cristiana?<sup>245</sup> M<sup>a</sup> R. Lida ofrece una explicación factible al aseverar que

Para la Edad Media, la esfera de lo sagrado representa casi toda la esfera de lo espiritual, casi todo el conjunto de valores ideales obligados. La intimidad con estos valores, la constante apelación a ellos, es esencial, como lo es para la Edad Moderna, poseedora ya de otros términos (1977a: 291).

245. Gerli resume algunas de las tesis que se han defendido, pero matiza que, aunque se estudian las causas y consecuencias del contacto sacro-profano, nadie se ha ocupado del sincretismo de ambos como nuevo valor literario e ideológico. Así, C. S. Lewis estudia la divinización del amor profano en relación con la tradición ovidiana, O. H. Green y P. Salinas establecen las características del amor cortés, M<sup>a</sup> Rosa Lida estudia la hipérbole sagrada como recurso de la *religio amoris*...

En el corpus que estudiamos, documentamos un ejemplo altamente significativo de hasta qué punto la esfera de lo sagrado constituye, como señala Lida, un «referente de valores ideales». En el poema panegírico que Crespi de Vallaura y un desconocido «Trilles» dedican a la muerte de Isabel la Católica, la hiperbólica comparación de la difunta con la Virgen es una estrategia para ponderar la santidad de la soberana:

La Muerte, que tira con tiros de piedra,  
matando de todas las reynas el fénix  
ennoblescer quiso un baxo sepulcro  
*e aquella tan alta, después de la Virgen,*  
*y santas benditas, ganó tal triunfo*  
que fue d'este mundo la firme columpna (ID6690, vv. 1-6)

Un rápido repaso por el cancionero cuatrocentista demuestra el grado de familiaridad de esta hipérbole entre los poetas del amor. En un poema de loor que el *Cancionero de Vindel* atribuye al Bachiller de la Torre y otros cancioneros a Juan de Mena, registramos una hipérbole aún más osada si cabe, pues el valor de la dama elogiada se iguala con el de la Virgen María:

Non reclamando herejía,  
que non lo digo, par Dios,  
*non nació nin nacería,*  
*salvo la Virgen María,*  
*ninguna tal como vos* (Alonso, ed. 1995: 133)

La expresión «Non reclamando herejía» deja constancia de la polémica que envuelve al cancionero desde sus comienzos bajo el reinado de Juan II, tildada de herética por moralistas como Fray Íñigo de Mendoza («que por el Dios de Macías / perderán mill Jhesus Crhistos»). Esta nueva visión del amor triunfaba en los medios cortesanos y era favorecida por los propios monarcas y dirigentes. El amor cortés estaba de moda, y, como ocurre con todas las modas, siempre se alzan voces disidentes. Esta corriente reaccionaria de la que dan buena cuenta O. H. Green (1949) M. Gerli (1981b), se convierte, sin pretenderlo, en un indicio sintomático del enorme éxito que está cobrando el amor cortés en suelo castellano, y, en particular, en indicio de las proporciones que en su seno comienza a adoptar la llamada *religión del amor*. Textos como la *Misa de amor* de Suero de Ribera estuvieron en el punto de mira del sector más ortodoxo de la Iglesia y algunos como las *Liciones de Job* de Garci Sánchez de Badajoz figuraron en los índices de textos prohibidos por la Inquisición.

Las tensiones entre el amor humano y la religión cristiana son constantes. A consecuencia de este choque, se fragua una visión del amor como herejía, que irá adquiriendo distinta virulencia según la época y los autores. Lo más interesante es que toda esta corriente moralizante terminaría filtrándose hacia el propio discurso cortés, que de forma indirecta e incluso involuntaria, refleja estas tensiones de una sociedad que se debate entre los viejos y los nuevos valores.

A continuación citaremos un par de ejemplos que hemos registrado en el conjunto de poemas de autor valenciano del *Cancionero general*.

Uno de los textos del corpus que estudiamos contiene una copla que llama la atención por la oposición que plantea entre la ley del amor humano y la ley de Dios y la

Naturaleza. Se trata de una glosa de Narcís Vinyoles a una famosa canción («No soy mío, ¿cúyo só?», ID6703), que circuló entre los cancioneros con distintas atribuciones de autor. La canción expone uno de los temas favoritos del drama del amor cortés: la enajenación o transformación del amante en la amada, con la consiguiente pérdida de libertad. Tras manifestar la angustia que provoca especie de alienación causada por el amor, la copla XII afirma:

O totalmente sería  
 que lo que es no fue jamás,  
 que será de dar compás  
*en divina gerarchía*  
*que consiste en eregía.*  
*Que quien nunca cosa erró*  
*ató este nudo tan fuerte,*  
 tanto que suerte o muerte  
 (¡que sepan quien tal ató!)  
 no hay quien pueda pensar, no (ID6704, vv. 111-120)

Guillermo Serés (1996) ha descrito muy bien el proceso que desencadena esta pérdida de identidad y esta transformación del amante en el amado. El amante no solo nos cuenta el proceso de su transformación, sino que además, reflexiona sobre sus causas y, por extensión, sobre su naturaleza humana o divina. Esta *conversio* enajenatoria cuestiona las leyes naturales y divinas por dos razones: porque postula una separación de cuerpo y espíritu y porque atribuye al amor una cualidad sobrenatural, la de la transustancialización, solo atribuible a Dios. Por esta razón, el poeta-amante se ve en la obligación de afirmar que este fenómeno que experimenta «consiste en eregía» (v. 15). Para evitar cualquier sospecha, se afana en dar la vuelta al enunciado: su caso no implica herejía en tanto en cuanto su enamoramiento obedece a un plan divino «Que quien nunca cosa erró» (v. 16), es decir, Dios, «ató este nudo tan fuerte» (v. 17). No queremos decir con esto que el poeta —fuera ya de la ficción— realice ninguna maniobra de autocensura moral; la idea que se apunta sirve perfectamente a la propia ficción poética y desempeña una función hiperbólica o enfática. La primera afirmación, la que define la enajenación amorosa como herejía, sirve para ponderar el sentimiento de temor y perplejidad del poeta ante su transformación; la segunda afirmación, que describe la unión de los amantes por voluntad divina, sirve para reafirmar la naturaleza fatídica e inevitable de un amor que está más allá de lo que la razón humana es capaz de comprender; el amante no es nadie para juzgar como buenas o malas las decisiones del altísimo:

tanto que suerte o muerte  
 (¡que sepan quien tal ató!)  
 no hay quien pueda pensar, no.

#### 5.1.2.5. MÁS ALLÁ DEL CRISTIANISMO: EL DIOS DE AMOR

La religión del amor es, como veremos, uno de los principales flancos a través de los cuales el amor se pone a la altura de los grandes ideales. Tenga o no una lectura erótica o sensual, lo cierto es que la *religio amoris* se convierte en un rasgo distintivo, que marca la diferencia entre el amor del vulgo y el amor cortés, entre el falso y el verdadero

amor. Lo que no se suele destacar con tanta frecuencia es otro fenómeno que a nuestro juicio debe ir asociado a la *religio amoris* como una variante más: la huella del Dios pagano del Amor —llamado «Cupido» en unas ocasiones, «Dios de amor» en otras—. La adopción de la figura del Dios de Amor como personaje y como motivo argumental para los textos cancioneriles afecta muy especialmente a aquellos que giran en torno a la casuística del amor cortés. Con todo, la naturalidad con que el dios pagano pasa a formar parte de la materia poética al uso no se puede desvincular de un fenómeno general que ha estudiado Francisco Crosas y que él denomina el «estatuto de la Antigüedad», esto es, la participación de la materia clásica y su función estatutaria, como saber autorizado.<sup>246</sup> El *Ars amandi* de Ovidio y todos los textos que le fueron a la zaga se habían encargado de familiarizar a la sociedad medieval con el dios alado, con sus vicios y sus virtudes. La poesía de cancionero únicamente se limitaba a recoger dicha herencia y extraer los elementos más adecuados a su propia filosofía del amor. La *Misa de amores* de Suero de Ribera advierte acerca de esta fusión de deidades paganas en la poesía amorosa cuatrocentista:

*Cupido, Venus y Apolo  
tres personas y un dios solo.*

En una glosa del mismo Artés a una canción anónima, el concepto de *gloria passionis* deriva en metáfora religiosa. La décima siguiente pone de manifiesto la amalgama de referentes paganos y cristianos a la que ya nos hemos referido. Ambos referentes sirven al propósito de describir el poder supremo y trascendente del amor:

Amor, pues que tal os hizo,  
es gran *gloria* contentaros.  
Soys un nuevo *paraíso*,  
pues Fortuna assí lo quiso:  
morir y nunca enojaros.  
No enojaros, sospirar;  
sospirar y no deziros;  
no deciros su callar;  
callar y siempre penar,  
pues es *victoria serviros* (ID6713, vv. 51-60)

La personificación del Amor y la descripción de su reino como «nuevo paraíso» prefigura la imagen sacro-profana. Del mismo modo que el cristiano debe mostrarse humilde ante su Dios, el enamorado debe obediencia al dios del Amor; y del mismo modo que la fe recompensa a los fieles con el consuelo de una vida interior, los fieles al dios de Amor experimentan el consuelo y la recompensa del servicio firme y constante, «pues es victoria serviros».

Alusiones al dios de Amor como las que acabamos de leer permiten al amante recrear en su interior un mundo ideal en el que el objeto mismo, auspiciado por un amor que reviste propiedades de mito, aspira a ser reflejo de la divinidad.

246. Cf. F. Crosas (1995): *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Reichenberger, Kassel.

### 5.1.3. El amor al amor imposible

Las características del amor que sienten o fingen sentir nuestros poetas se encuentran bien representadas en los versos de los valencianos. O. Green lleva a cabo un estudio completo de las distintas facetas del amor cortés castellano. En definitiva, los principales pilares a los que alude Green (*humildad, secreto, cortesía*), coinciden con los aspectos que señala A. Denomy para la lírica de los trovadores: la superioridad de la dama, el poder ennoblecedor del amor y la concepción del amor como un deseo insaciado y siempre creciente (1947: 20). Estos tres elementos, que son axiomáticos en la tradición del amor cortés, tienen en común un mismo esquema de fondo: la aspiración, desde un plano inferior, a un plano superior, o, lo que es lo mismo, la aspiración a un *ideal*.

En lo que sigue, cotejaremos esta triple consigna —superioridad de la dama, amor como virtud, sublimación del deseo— con ejemplos concretos de nuestros corpus, y llevaremos a cabo un examen minucioso de estos tres principios a fin de comprobar hasta qué punto del amor cortés castellano contrae una deuda con la *fin'amors* de los trovadores o, si esto no se cumple plenamente, cuáles son los nuevos valores que se dan cita en el amor cortés de nuestros poetas, desde Mena y Santillana hasta el Comendador Escrivá, y qué factores históricos, sociales y culturales alimentan dichas transformaciones.<sup>247</sup>

#### 5.1.3.1. LA SUPERIORIDAD FEMENINA: EL CULTO A LA MUJER

Si existe una constante a lo largo de toda la tradición europea, desde los trovadores hasta los poetas del *Cancionero general* pasando por Ausiàs March, Petrarca y el *dolce stil nuovo*, es la caracterización de la dama como un ser perfecto y sublime. La dama es un ente superior y supone para el amante una meta inalcanzable que sirve como un estímulo social y moral. Como apunta Andreas Capellanus: «los hombres no son nada ni pueden beber de la fuente de la bondad a menos que lo hagan por la persuasión femenina» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 203).

La posición de la dama como señora (*domina*) tiene, como hemos visto en anteriores apartados, un claro antecedente en la lírica de los trovadores y forma parte de la metáfora feudal que está en la base de la doctrina del amor cortés (Riquer 1975: 77ss.). Los poemas de autor valenciano del *Cancionero general* certifican este culto a la mujer. J. d'Artés, por ejemplo, declara mediante una metáfora esta superioridad de la dama, dueña de la voluntad del poeta:

Pues lo que vós merescéys  
 nos ata, prende y desliga,  
 y tan gran poder tenéys  
 que de fuerça nos obliga  
 a querer lo que queréys (ID6710, vv. 1-5)

247. De hecho, el binomio amor-idealismo es constante en toda la tradición literaria medieval y es, como apunta A. Parker: «conocido en lo filosófico desde Platón, y en lo literario sobre todo desde el surgimiento del amor cortés» (1986: 20-21). Myrrha Lot-Borodine ha analizado los tres presupuestos que señala A. Denomy a fin de demostrar que, lejos de ser una teoría aislada, la concepción sentimental del amor trovadoresco se encuentra perfectamente anclada dentro del sistema de valores medieval y que, por esta razón, alberga influencias de muy distinto origen y procedencia. Cf. M. Lot-Borodine (1928): «Sur les origines et les fins du *service d'amour*», *Mélanges Jeanroy*, Paris, pp. 223-242.

Por su parte, Juan Fernández de Heredia se rinde ante la superioridad de la dama declarándose suyo; nótese el uso de la *perífrasis* aplicado al personaje de la dama («soy de quien...»), lo que permite la recreación en el concepto, más que en el nombre:

Soy de quien siempre contento  
me tuvieron sus desdenes;  
soy de quien llevó en rehenes  
mis fuerças y pensamiento (ID2876, vv. 5-12)

Esta copla de Francisco Fenollete reitera la idea, recurriendo esta vez a una metáfora arquitectónica, de baja frecuencia pero significativa presencia en el cancionero amoroso (Casas 1995: 79):

Siendo tu gran fortaleza  
de muro tan singular  
que excede a toda grandeza,  
contra mi flaca flaqueza  
no te cures de tomar (ID6697, vv. 21-25)

Esta gran fortaleza metafórica que Fenollete imagina rodeando a su dama alude a esta dominación de la mujer respecto al varón, y que, como hemos explicado, puede adoptar diversas formas (expresión de la desigualdad, cárcel, guerra...). En otras ocasiones, la superioridad de la dama no supone un motivo de queja o resignación, sino de celebración y autocomplacencia. Un ejemplo de ello es la siguiente canción del Comendador Escrivá en 14CG:

Tan gran bien es conosceros,  
dama muy desconocida,  
*que no conosco por vida  
lo qu' é bevido sin veros.*

Porque tal os hizo Dios,  
tan perfecta en tantas cosas,  
que cualquier cosa de vós  
haría dos mil hermosas;  
y assí yo, sin meresceros,  
en teneros conocida,  
*conoscí que no era vida  
lo qu' é bevido sin veros* (ID6848 - *suplem.* 79)

La dama representa la perfección, una perfección que inspira vida, una perfección que su servidor admira sin merecer. El ideal de belleza, nobleza y virtud que encarna la dama no tiene valor en sí mismo; su función es la inspirar en el servidor una integridad moral que solo se puede alcanzar a través de la experiencia dolorosa del amor. Como apunta Capellanus en el libro primero del *De amore*: «Todos deben esforçarse en consagrar sus servicios a las damas, para poder así recoger la luz de su gracia» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 205). La virtud de la dama es inconmensurable, lo mismo que su belleza y perfección; este culto a la dama inspira la letra una invención de E. Monteagudo: «No tocando en lo de Dios / no ay lisonja para vós» (ID6394), y está en

la base de los hiperbólicos versos del Comendador Escrivá, que encumbra a su dama evocando —como ya lo hicieran los stilnovistas— su naturaleza angelical (ID6907 *-suplem.* 165, v. 8).

La luz de la gracia femenina es lo que hace posible que, lo que comienza siendo una queja amorosa:

*Ya mi alma entristescida  
recela su sepultura,  
pues que yo, por mi ventura,  
no puedo ver más la vida  
después de ver tal figura*

termine siendo una exaltación de la mujer como iniciación en el camino de la virtud:

*Do gané, por conosceros,  
tan dichosa perdición  
que alabo con gran razón  
a quien pudo tal hazeros,  
y con tanta perfección (ID6672, vv. 1-10)*

Lo importante de la «dominación de la mujer» es que únicamente existe en un nivel moral; esto la convierte automáticamente en una barrera que separa la realidad física de la realidad espiritual.

En efecto, basta con ojear la sección de burlas del *Cancionero general* para comprobar otras visiones menos idílicas de la feminidad, mujer más acordes con el sentir de los tiempos.<sup>248</sup> Lo que hace posible que la dama tenga una categoría moral superior es, precisamente, la creación de un arquetipo femenino abstracto. En efecto, Pedro Salinas, quien ha bautizado este culto a la mujer como «gineolatría», define el amor cortés como un «ideal de feminidad idealizada que no reside en mujer alguna en particular y es superior a todas» (1981: 25). Estas palabras de Salinas subrayan dos elementos básicos del amor cortés: la superioridad de la mujer y la concepción abstracta e idealizada de la feminidad, basada en cualidades ideales como la belleza, la gracia, etc. Veamos solo un ejemplo ilustrativo, de la mano de Jeroni Vich:

*Después de ver tal figura  
y con tanta perfección,  
ni el hablar será cordura  
ni callar cabe en razón.*

*La fe se me despidió  
porque's más lo que se vee:  
¡maldito quien nunca os vio!  
¡bendito quien os posee!  
D'esta perfeta pintura  
sobre todas quantas son,*

248. Cf. Pérez Bosch (2003): «¿Ángeles o demonios? La imagen de la mujer en la poesía satírica castellana del siglo xv», en prensa para las *Actas del Primer Congreso Internacional «Mujeres Malas y Transgresoras en el mundo luso-hispánico» (Oporto, 25 al 28 de junio de 2003)*.

ni el hablar será cordura  
ni callar *cabe* en razón (ID6671)

Los datos que nos proporciona el poeta sobre la dama que elogia son insuficientes para reconocer a una persona concreta, y, además, responden a cualidades tópicas e hiperbólicas del retrato femenino en la poesía de cancionero. De estas cualidades y los problemas de interpretación que plantean hablaremos más extensamente, cuando estudiemos las características de la mujer como personaje del discurso cortés.

Toda la literatura de signo cortesano mantiene esta visión de la mujer, que es la gran protagonista del nuevo *modus vivendi* de la vida palaciega. La mujer confiere elegancia a las fiestas cortesanas e inspira un concepto elevado y refinado del amor, que, se corresponda o no con la realidad social, cumple una función ontológica como seña de identidad en el desarrollo de la cultura nobiliaria. En el *Doctrinal de gentileza*, el elogio de la mujer ocupa casi cien estrofas (LXXVIII-CV); transcribimos la última de las coplas, que reproduce argumentos de un discurso familiar:

Ellas ponen al covarde  
esfuerzo sin le tener,  
y le hazen ser varón,  
y al sobrado que se guarde,  
que pase, sin ofender  
con sobervia la razón;  
y por ellas se refrena  
el vicioso y se condena,  
y algunas menguas crecidas  
son por ellas convertidas  
en honrras a mano llena (Mazzocchi, ed. 1998: 132-152)

La mujer inspira virtud («*por ellas la gentileza / de la virtud s'aprovecha*»); su perfección irradia una especie de magnetismo capaz de generar la transformación del entorno masculino, merced a la práctica de la cortesía: «¿Qué haríades, cortesanos, / si, en estas cortes reales, / dama ninguna no hoviesse? / ¿Los pensamientos ufanos, / crecidos de dulces males, / quién seríe quien los sintiesse?» (Mazzocchi, ed. 1998: 148-150).

Durante las primeras etapas del Renacimiento, el ideal cortesano sigue perpetuando esta imagen ideal de la mujer. Bajo los auspicios de la corte, la ella seguirá siendo el centro del universo cortesano. Idénticas palabras referidas a las cualidades de las damas volvemos a encontrar en los preliminares al *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis de Milán:

pues soys tan señoras que no hay poder humano que sea poder delante el vuestro. Si no, dígame alguno *qué poder humano ay en esta vida que pueda hazer una tan gran cosa como las damas hazen en mudar un hombre y hazelle todo lo que es. Ninguno en este mundo podrá hazer de un covarde valiente ni de un avaro liberal sino estas poderosas señoras que mudan condición, ser y vida al hombre que por ellas es hombre* (Noguera, ed. 2001: 1).

Esta visión de la mujer viene a coincidir con la imagen que nos transmite la literatura profeminista (*Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, etc.). Un ejemplo en la poesía lo hallamos en Juan del Encina. El gran poeta, músico y dramaturgo tomó partido a favor de la mujer después de que, a mediados del siglo xv, el debate pro y antifeminista llegara a la poesía a raíz de la repercusión de las *Coplas de las calidades de las donas* del poeta catalán Pere Torroella. En opinión de Encina «quien dice mal de mugeres / a sí mismo destruye» pues: «Ellas nos hacen devotos / corteses e bien criados; / de medrosos, esforçados, / muy agudos de muy botos (...)» (Pérez Priego, ed. 1990: 206).

El texto de Torroellas desencadenó una serie de respuestas de autores contemporáneos que se fueron posicionando a favor o en contra de las tesis del catalán, quien, pretendiéndolo o no, terminó por convertirse en prototipo de misógino en la Edad Media. Podemos dar crédito o, no obstante, dudar de muchos de estos ataques y defensas sobre la mujer, máxime cuando, más que de ataques personales, estos textos dejan constancia de una serie de relaciones literarias muy habituales en la época. Lo que no podemos negar es que, si la condición de la mujer se somete a debate es porque es un tema candente, independientemente del grado de trascendencia en los confines de los salones y las fiestas cortesanas.

La ficción sentimental también se vería salpicada por el tema de moda. Un ejemplo de ello lo tenemos en el famoso debate entre Leriano y Tefeo de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, esbozo a pequeña escala del debate pro y anti-feminista que recorre toda la Baja Edad Media peninsular. Tefeo actúa con buenas intenciones; su discurso antifeminista es, en realidad, la aplicación de uno de los clásicos *remedia amoris*. Si la enfermedad del amor se inicia con la creación de una imagen ideal de la dama, su curación será posible solo si se combate dicha imagen, a base de una degradación sistemática de la misma. Las palabras de Tefeo, sin embargo, tienen el efecto contrario en Leriano, quien inicia un discurso de defensa de la mujer que guarda mucha afinidad con los que se han visto hasta ahora:

porque ellas crecen las fuerzas de los braceros y la maña a los luchadores, y la ligereza a los que voltean y corren y saltan y hazen otras cosas semejantes (...); los trovadores ponen en ellas tanto estudio en lo que troban, que lo bien dicho hazen parecer mejor. Y en tanta manera se adelgazan, que propiamente lo que sienten en el corazón ponen por nuevo y galán estilo en la canción o invención o copla que quieren hazer (...). Por ellas se ordenaron las reales justas y los pomposos torneos y alegres fiestas; por ellas aprovechan las gracias y se acaban y comienzan todas las cosas de gentileza (Parrilla, ed. 1995: 71).

Con relativa frecuencia, la superioridad de la dama cristaliza en la visión de *Cupido enamorado*, hipérbole que se atisba en la *Quexa* del Comendador Escrivá:

No pude guardar que muy junto cabe mí no pasase. Y mi triste corazón, ya de las passadas guerras vencido, sobrado del querer, de temor desmayado, quitando de mi rostro la ya mudada color, perdida la poca fuerça que le quedava, fue forçado que del golpe de su vista los dos cayésemos. Passó delante mi señora y, llegando delante dell Amor, con un gesto que al mismo Cupido enamorava dixo (ID6892 - suplem. 150).

La dama de la *Quexa* conseguirá desarmar al propio Cupido, que se confiesa incapaz de doblegar la férrea voluntad de la acusada («Pues, ¿cómo quieres que haga / *que no la puedo forçar...*»). Para concluir este apartado, queremos comentar un último poema del Comendador Escrivá en 14CG. El texto gira en torno a la superioridad de la dama y, a tales efectos, se invierten los roles tradicionalmente asociados a cada sexo, permuta que es posible merced a la metáfora de la *caza de amor*. La rúbrica inicial («Otra suya porque yendo las damas de la señora reyna de Nápoles a monte no hizieron caça») proporciona el adecuado marco para el posterior desarrollo poético de dicha metáfora. El texto, que se limita a una sola décima, continúa:

Las damas que a monte fuystes  
vosotras solas caçastes,  
pues los ciervos que matastes  
fueron almas que prendistes  
de quantos allí mirastes;  
de suerte que se hizieron  
dos casos bien denodados:  
sin las vidas los que os vieron  
y, en lugar de los venados,  
*los caçadores caçados* (ID6895 - *suplem.* 153, vv. 1-10)

El texto apenas precisa comentario. El poeta se apoya sobre la metáfora de la caza de amor cuyos términos se invierten para aumentar su eficacia expresiva. Si en el poema anterior, la superioridad de la mujer quebranta una regla literaria, el mito de Cupido, en el poema de Escrivá quebranta una norma social, el papel activo en la conquista amorosa. Papel activo, eso sí, que no significa actividad, sino causalidad. Una vez más, nos encontramos, pues, con una metáfora falsamente cinegética. De este tipo de metáforas hablaremos cuando estudiemos más a fondo los pormenores de la retórica cortés.

### 5.1.3.1a- Amor cortés y norma social

Mucho se ha insistido en el protagonismo de la mujer en la lírica de cancionero. Lo cierto es que sin ella, sin su crueldad arquetípica y su condición etérea e impenetrable no serían posibles las numerosas quejas y lamentos de las canciones de amor. Por un lado, su dureza y su inconstancia hacen posible que destaque, por contraste, la sensibilidad, fragilidad y firmeza del amante. Por el otro, su belleza y su nobleza hacen que afloren los más íntimos pensamientos y sensaciones del enamorado, que, aun sirviéndose de una serie de tópicos, desnuda su alma en cada poema.

A pesar de todo, esta superioridad femenina es engañosa y merece un breve comentario. De entrada, lo primero que sorprende es el choque frontal entre el culto que el amor cortés dispensa a la mujer y el contenido de la norma social. En efecto, a lo largo de toda la Edad Media se nos presenta una imagen de la mujer que por muchas razones (sociales, morales e incluso físicas) ha de ser una mujer custodiada, privada de todas las posibles libertades: no posee autonomía sobre su cuerpo y, mucho menos, dispone de la libertad de la palabra.<sup>249</sup> Sin embargo, procede aquí hacer una pausa para

249. Para una panorámica sobre la historia de la mujer en la Edad Media, véase el volumen segundo, dentro de la colección *Historia de las mujeres*, coordinada por el historiador George Duby, que dirige Christiane Klapisch-Zuber: *La Edad media*, Madrid, Taurus, 1992.

denunciar un hecho en el que pocas veces solemos reparar y es lo paradójico que resulta hablar de «silencio» de las mujeres cuando nuestra tradición eclesiástica y, por tanto, nuestra tradición cultural, las concibe charlatanas hasta lo imposible.

Y es que la historia de la mujer en la Edad Media es, en realidad, una historia masculina de la mujer. Las mujeres no tienen derecho a réplica, y, cuando lo tienen, se considera su escritura como una especie de aditamento excepcional al margen del *canon*. Casi toda la información que poseemos sobre su vida, costumbres y aspiraciones nos llega a través del filtro de la masculinidad. A este filtro cabe añadir un segundo filtro que siempre pesa más que ningún otro aspecto en la descripción del universo femenino: el filtro de la moral, que es, a su vez, producto de una determinada política social y sexual.

La mujer en la Edad Media es, más que nunca, el «otro» del varón y representa para él el gran abismo de lo desconocido. No se puede describir lo que no se intenta conocer. El acento recae no en el ser, sino en el deber ser. Esto explica por qué la creencia en la *inferioridad* del sexo femenino llegó a su punto álgido en los mismos años en que más floreció la poesía de *culto a la mujer*.<sup>250</sup> La imagen de la mujer tiende a polarizarse en dos visiones teóricas y autosuficientes: la misógina, que la coloca en el origen de todos los males y la cortesana, que eleva a la mujer a la categoría teológica del *summum bonum*.

Al margen de estas dos visiones —inferioridad y culto— condenadas a enfrentarse y a generar múltiples contradicciones, debemos imaginar la verdadera situación de la mujer, que no es la pérfida y libidinosa que describen los moralistas ni la sublime ni angelical a la que cantan los poetas.<sup>251</sup> No podemos, sin embargo, seguir la estela de los *gender studies* para afirmar que estas dos imágenes de la mujer son «falsas imágenes literarias de la mujer» y que, por lo tanto, se oponen a otras imágenes más «realistas» o más «verdaderas» de la misma.<sup>252</sup> Todo texto, y mucho más los producidos en la época medieval, revisten una ideología histórica que, como tal ideología, cumple la función no de reflejar la realidad, sino de moldearla de acuerdo con unos objetivos e intereses históricos y culturales. Tanto la corriente misógina como la corriente idealista del amor cortesano obedecen a una política sexual que nos dice mucho sobre la realidad y el modo de vida de la sociedad culta del siglo xv, una sociedad en la que la mujer juega un papel cada vez más sobresaliente, tanto en el seno de la cultura nobiliaria como en el nuevo desarrollo del modelo de vida burgués.

Un cúmulo de aspectos ideológicos hace posible un nuevo modelo de mujer, una mujer cada vez más concienciada de su condición y de su diferencia que, en contra de la

250. Cf. J. Orsterin (1941): «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, III, pp. 219-232 y E. Gascón (1979): «La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo xv», *BRAE*, LIX, pp. 119-155. Aparte de estos dos trabajos clásicos, que esbozan en pocas páginas las líneas maestras del problema, contamos en la actualidad con estudios más amplios sobre el tema: una obra de referencia son las *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992)*, ed. Túa Blesa et al., Zaragoza, Universidad, cuyo primer volumen está dedicado al elogio y vituperio de la mujer.

251. Para la condición de la mujer en la Edad Media, pueden consultarse, entre otras, estas dos monografías que citamos: *Las mujeres en las ciudades medievales*, Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma, 1984 y *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, Casa de Velázquez - Universidad Complutense, 1986.

252. Cf. A. Olalla: «Bajo el signo doble (La mujer en textos de «agravio» y «defensa» medievales)», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes, 4 vols, Granada, Univ. Granada, III, 1995, pp. 475-489.

norma social y a pesar de estar capturada dentro de obras escritas por hombres, manifiesta su superioridad y ejerce la libertad propia de su sexo y de su singularidad como individuo. En efecto, el lector familiarizado con la literatura del siglo xv descubre en *La Celestina*, el romancero, la novela sentimental o la lírica tradicional a mujeres que reivindican su libertad y luchan por hacer realidad sus deseos amorosos.

El debate sobre la mujer, y, dentro de él, el modelo idealista cortesano, sería, a tenor de este enfoque, un indicio de la crisis del feudalismo y un prelude del advenimiento de nuevos tiempos, en los que la mujer va a disfrutar de una posición cada vez más importante en el pleno desarrollo de la sociedad. Por esta razón:

La dignidad del hombre, recién descubierta por los humanistas, es también y paralelamente la dignidad de la mujer, en un momento histórico en que en Castilla prolifera la literatura cortesana con su «deificación» femenina, pero también con su correlato de degradación total. Parece evidente que la cosificación y manipulación de la mujer es obvia tanto en uno como en otro caso, y con multitud de facetas (Rodríguez-Puértolas 1989: 38).

El amor cortesano, y, con él, el culto que dispensa a la mujer suscita un dilema: ¿pretende acaso esta concepción sentimental desafiar las leyes que regulan las relaciones entre hombres y mujeres o acaso se trata, como se advierte más arriba, de una mera manipulación de la figura femenina?

Muchos han llamado la atención sobre el carácter subversivo de esta lírica, en el marco de una sociedad rígidamente estamental, dominada por varones y en la que el adulterio femenino era considerado el más execrable de los pecados. ¿Cómo se explica, por tanto, esta osadía de trovadores, poetas y defensores del *amour courtois* en general? La perplejidad desaparece si, correctamente examinado, se define el amor cortés como un perpetuo diálogo con la mujer, que, en realidad, es un perpetuo monólogo de las aspiraciones y contradicciones masculinas. En realidad, toda la Edad Media tiene un marcado signo masculino y el amor cortés no es precisamente una excepción.<sup>253</sup>

El amor cortés produce una literatura que «desprecia» a la mujer, en cuanto la convierte en un objeto ideal y abstracto, silenciando o manipulando su voz como sujeto. La mujer a la que cantan los poetas no existe; cualquier huella individualizadora ha sido cuidadosamente borrada y sus posibles cualidades drásticamente reducidas a aquellos valores que imperan en el marco de una cultura cortesana: la belleza, la gracia, la discreción.

Entre la imagen idealizada de la mujer que nos transmiten cancioneros, esparsas y villancicos del *Cancionero general* y la imagen esperpéntica que proponen algunos de los textos de la sección de burlas no hay diferencias sustanciales: ambas ofrecen una imagen deformada de la mujer, que no podemos identificar con una mujer real. Du-

253. «Ciertamente, la Edad Media es viril, ya que todas las informaciones que caen en mis manos y me enseñan algo son proporcionadas por hombres, convencidos de la superioridad de su sexo; solo les oigo a ellos, y, sin embargo, les oigo hablar ante todo de su deseo y, en consecuencia, de las mujeres. Las temen, y, para tranquilizarse, las desprecian. No obstante, debo conformarme con este testimonio que deforman la ocasión, los prejuicios y las reglas de juego del amor cortés». Fragmento del prólogo al clásico libro de Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos...*, p. 9.

rante siglos, se observa en toda Europa la contradicción y paradoja resultante de esta interminable ambivalencia del hombre con respecto al otro sexo.

#### 5.1.3.1b- El amor cortés y el debate en torno a la mujer

El tratamiento que se otorga a la mujer en la doctrina del amor cortés no será bien recibido por el sector eclesiástico y moralista de la sociedad. Al fin y al cabo, «todo amor humano es un amor de Dios que se ignora» (Serés 1996: 91). Cuando se habla del amor cortés, se insiste en su carácter lúdico y se estudian aquellos aspectos (formulismo, conceptismo, etc.) que nos permiten clasificar estas producciones dentro de un canon social y literario. Sin embargo, si prestamos atención a los protagonistas de aquel momento cultural, observaremos que son muchos los que no entendieron este culto a la mujer como una simple moda literaria. La moda del amor cortés no hizo sino reabrir el debate en torno o a la mujer, un debate constante a lo largo de toda la Edad Media europea. De hecho es en el siglo xv cuando el debate cobra mayor virulencia: tanto detractores como defensores lo son con más fuerza y convencimiento. El éxito inusitado del amor cortés en Castilla hizo que los moralistas cargaran las tintas de sus ataques contra la mujer, ataques que, no obstante, siguen reproduciendo motivos y fórmulas heredadas de una rica y extensa tradición (su egoísmo, su falsedad, su volubilidad son algunos de los vicios femeninos más comunes).<sup>254</sup> En contra de estos ataques, uno de cuyos máximos ejemplos lo constituye el famoso *Maldezir de mugeres* de Pere Torroellas, surgen textos de defensa que postulan una larga lista de virtudes femeninas (la ternura, el cuidado de los hijos y la casa...). Pero la tensión entre estas dos corrientes de pensamiento, muy sintomáticas de una sociedad dinámica y de transición, como la sociedad del siglo xv, no es la única que señala a la mujer como objeto de discusión. El debate en torno a la mujer se enmarca dentro de un macro-debate que venía siendo frecuente a lo largo de toda la baja Edad Media: el debate sobre el amor. El protagonismo que el amor cortés concede a la dama tendría una consecuencia inmediata: la creación del binomio amor-mujer. Muchos de los discursos que comienzan advirtiendo contra los peligros del amor terminan advirtiendo sobre los peligros de la mujer, a la que el saber autorizado de la época considera el centro de la pasión amorosa. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de las obras cumbres de la misoginia castellana medieval: el *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera.

La tensión entre las actitudes tolerantes e intolerantes frente al amor y la mujer era una tensión irresoluble porque la realidad siempre es más variopinta de lo que suele abarcar la literatura «oficial». En un interesante artículo, Albert Hauf ha demostrado cómo, a lo largo de la Edad Media coexisten y se superponen dos discursos paralelos sobre el amor: por un lado, lo que Hauf denomina el «discurso de la seducción», que tiene dos vertientes complementarias: la vertiente realista de corte ovidiano y la vertiente idealista de la *fin'amors*; por otro lado, y manteniendo constantes tensiones con el anterior, se desarrolla un «discurso de la antiseducción» que mantiene una deuda con la literatura

254. Para una visión panorámica del discurso misógino hispánico, véase J. L. Canet (1995): «La seducción a través del discurso misógino hispánico medieval», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, Valencia, Universitat de València, pp. 76-93. Por su parte, M<sup>a</sup> Cruz Muril ha llevado a cabo un estudio monográfico sobre el debate pro y anti femenino, bajo el título *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991.

didáctico-moral y la corriente misógina anti-feminista. Ambos discursos entablan un fructífero diálogo que ha dejado importantes huellas en nuestra civilización.<sup>255</sup>

Ambos discursos son *construcciones de la realidad* y, como tales construcciones, generan fórmulas que se repiten. En lo que se refiere a la definición del amor, sorprende ver hasta qué punto el amor heroico se opone a la visión ovidiana de la seducción, y viceversa. En el primer caso, la belleza inspira virtud, en el segundo deseo; en el primer caso, la insensibilidad de la dama garantiza la pureza de la pasión; para Ovidio y sus seguidores no hay mujer que no se pueda vencer pues, en el fondo, la mujer que rechaza a su pretendiente desea ser poseída.

En cuanto a la situación de la mujer en la literatura misógina, por un lado, y en el amor cortés, por otro, tampoco resulta baldío el cotejo entre sus respectivos modelos de mujer, que parecen definirse el uno como oposición del otro. Los misóginos pecan por su excesivo pragmatismo; las de los poetas por exceso de idealismo; los misóginos deforman la realidad; los poetas la embellecen. Si en los textos anteriormente citados (*Cárcel de amor*, el *Libro de motes de damas y caballeros*, etc.) la mujer es el centro de la gala cortesana, la rama misógina define a la mujer como todo lo contrario; así, por ejemplo, en el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo la mujer es «cáncer de cortesanos».

#### 5.1.3.2. EL AMOR VIRTUD. EL PODER ENNOBLECEDOR DEL AMOR

«Nada *bueno o cortés* se ejerce en este mundo si no procede de la *f fuente del amor*», dice el *De amore*. Uno de los principales ingredientes del llamado idealismo cortesano es el binomio amor-virtud: el *amour vertu* al que aluden Le Gentil (1949) y Green (1949: 260ss.). Son prácticamente innumerables los versos que expresan el poder ennoblecido del amor, una máxima que, de un modo más o menos explícito, actúa como trasfondo ideológico del corpus amoroso trovadoresco. Los siguientes versos son un claro exponente de esta nueva teoría de la *fin'amors*; enfrentándose a las reticencias de la moral eclesiástica, Montanhagol insiste en la *pureza* del amor trovadoresco:

Ben devon li amador  
de bon cor servir amor  
*qar amors no es peccatz*  
*anz es vertutz qe·ls malvatz*  
fai bons, e·ll bo·n son meillor,  
e met hom en via  
de ben far tot dia;  
e d'amor mou castiatz,  
qar qí·n amor ben s'enten  
non pot far qe pueis mal renh (Riquer, ed. 1975 : iv, 1439)

Montanhagol lo expresa muy claramente: «*qar amor no es peccatz / ans es vertutz*». Más allá del componente lúdico inherente al tipo de actividades organizadas en el marco de la corte, lo cierto es que la teoría del amor cortés que pusieron de moda los trovadores nació como respuesta a las presiones ideológicas, sociales, sexuales y re-

255. Cf. A. Hauf: «Sedució i antisedució: d'Ovidi a l'*Heptamerón*, passant per *Tirant lo Blanch*», en el *El arte de la seducción...*, vid. *supra*, pp. 119-144.

ligiosas, que a lo largo de toda la Edad Media muestran la tendencia a identificar amor y pecado. Frente a esta concepción negativa, pesimista y apocalíptica del amor se alzó una teoría del amor como escuela de virtud, un dogma que se iría afianzando en la Europa medieval con la consolidación de la cultura nobiliaria.

Esta idea original que se forja en la Provenza de los siglos XII y XIII se irá transformando a medida que transcurre el tiempo y a medida en que otros autores y otras tradiciones literarias no exclusivamente líricas incorporan nuevos elementos que dinamizan la idea inicial.

El concepto de amor-virtud continúa siendo una de las constantes del amor cortés castellano. El amor dignifica; inspira e infunde virtud. Esta es la idea que se desprende de la lectura de miles de poemas amorosos desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Cancionero general*, y en progresión creciente. En la *misa de amores* de Suero de Ribera leemos:

Pero bien considerado  
*las virtudes que resciben*  
*muchos de los que te sirven,*  
 reposo del mal pasado.  
 Cierto es visto, provado,  
*que con tu poder amor*  
*fazes al bueno mejor,*  
*del malo bueno loado*  
*mas non libre de cuidado* (Alonso, ed. 1995: 191-192)

El *Cancionero de Estúñiga* nos deleita con unos versos reveladores, salidos de la pluma de un poeta anónimo:

De mí uos digo, señor,  
 bien que sea maltractado,  
 aue morir quiero amador,  
 aunque biua desamado;  
*que al amante et non al amado*  
*se atribuye la virtud,*  
 e al amado ingratitud  
 lo deshonra en mucho grado (Salvador, ed. 1987: 638)

Como ha demostrado José Antonio Maravall (1967), existe una larga tradición que reconcilia los conceptos de *nobleza*, *cortesía* y *virtud*, tres elementos que se fusionan en el cancionero amoroso castellano.

Pese a todo, el componente moral del amor cortés seguiría siendo una de las cuestiones más debatidas. Como es bien sabido, un rasgo definitorio del amor cortés castellano es la tensión entre poetas y moralistas representantes de la ortodoxia cristiana.<sup>256</sup> Este divorcio entre amor y pecado es el aspecto verdaderamente revolucionario del amor cortés, y el principal acicate para su integración dentro de la norma social.<sup>257</sup>

256. Véase la obra de J. Menéndez Peláez (1980): *Nueva visión del amor cortés. El amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Oviedo, Universidad.

257. Según Aguirre: «El amor cortés no hace sino eliminar el elemento ‘pecado’ de la realidad amor-naturalidad (...) es, pues, moralizante, casi de carácter mítico, sirve como mediadora entre las leyes universales del

Con todo, tendemos a prestar mayor atención a los valores estéticos y literarios —la reafirmación del estamento nobiliario, habida cuenta del lujo y la aparatosidad de la vida en la corte—, en detrimento de los filosóficos o metafísicos.

Es cierto que para nuestros poetas lo que cuenta es la propia experiencia poética. La experiencia formalmente queda reflejada en el propio poema; de ahí la importancia no solo de lo que se dice sino de cómo se dice. Sin embargo, la experiencia poética, que no tiene por qué ser sentida ni real, está inspirada en un sentimiento, en una verdad, en una idea del amor. Dicha idea del amor no solo existe sino que, además, está dotada de una gran coherencia. La idea del amor como virtud es uno de los pilares fundamentales de dicha filosofía, pues de ella dependen otros conceptos secundarios. ¿Cuáles son las causas que justifican esta visión del amor como virtud?

Como apunta Denomy, entra en juego un factor puramente ontológico, que es el deseo innato de alcanzar la perfección. No en vano el *De amore* define el amor como un sueño de perfección, pues se da la circunstancia de que:

La esperanza del amor deseado mantendrá siempre mi propósito de hacer el bien (...) ya que *el amor es principio de todo lo bueno que sucede en el mundo*, también hay que buscarlo, no sin razón, como raíz y causa principal de todas las cosas buenas (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 121).

### 5.1.3.3. EL SUEÑO MEDIEVAL DEL AMOR

#### 5.1.3.3a- Sufrir es merecer

Sufrir es merecer: esta es la idea que subyace a decenas de versos que, de uno u otro modo, contienen este mensaje. El amador cortés es triste y desdichado por vocación; su recompensa es el placer de experimentar el gozo de lo prohibido e inalcanzable. Una canción anónima, glosada por J. Artés, expresa este axioma, que se concentra en la primera redondilla:

Venga mal quanto quisiere  
pues soys vós la que lo'mbía,  
y contenta l'alma mía  
si la vida lo sufriere (ID6709, vv. 1-4)

La idea viene a coincidir con lo que dice Capellanus en el tercer libro del *De amore*:

Un amante fiel debe preferir los más terribles tormentos antes que abusar del pudor de su dama (...) pues no sería llamado enamorado sino traidor el que solo tuviera en consideración el cumplimiento de sus propios deseos» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 297).

---

instinto erótico y las de la moral de una época (...) Todo ello (...) es prueba fehaciente de la verdad psicológica del modelo cortés, de su «realismo» (1981: 81). Para la tradición amor cortés como fundamento del amor romántico, véase C. S. Lewis (1969): *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba. Traducción al castellano de *The Allegory of Love, Londres*, Oxford University Press, 1936.

En la práctica, esta filosofía del amor como entrega incondicional que honra al poeta se expresa de muy diversas maneras, que nos conducen a otros conceptos tópicos de la *fin'amors*.

#### 5.1.3.3b- La paradoja amorosa: «un dolor en que hay plazer»

Si, como hemos afirmado anteriormente, sufrir es merecer, el amor no se entiende sin el dolor. En este sentido, hay un acercamiento entre amor cortés y amor romántico en virtud de la identificación amor-dolor como unidad indisoluble. Pero el amor cortés no se funda solo en la experiencia del dolor, sino en la experiencia del dolor como una forma de placer. Como comenta Battesti-Pelegrin: «le seul plaisir de l'amour se réduit-il au désir d'aimer, et à la certitude de souffrir» (1985a: 72). El amante vive inmerso en una especie de neurosis que transforma el dolor en placer. Sobre esta cuestión ya advierte Bernardo de Gordonio en su capítulo sobre el *amor hereos*, cuando afirma que para el enfermo de amor «lo triste semeja deleitable». Para Gordonio y la perspectiva médica que representa, esta confusión es producto de una disfunción cognitiva (sobre las causas y la etiología del *amor hereos* hablaremos más adelante).

El siguiente poema, atribuido a Diego de San Pedro, ya advierte sobre esta alianza entre amor y dolor:

El principio de gozar  
de la gloria del amor  
es comienço de dolor.

La copla, que sintetiza uno de los principios básicos del amor cortesano, tuvo que haber tenido un amplio desarrollo en los reinos peninsulares, pues casi con en los mismos términos la encontramos recogida en *Flor de enamorados*:

Se-us dir que el mal d'amor  
que es nomena ben voler  
*lo principi és de plaer,*  
*la fi de molta dolor* (Romeu, ed. 2000, n° 334)

Amor y dolor son conceptos complementarios y forman parte de una misma experiencia amorosa. La *Misa de amor* de Suero de Ribera confirma el tandem en lo que constituye el profacio de la misa:

Verdat e justa razón  
es que padezca dolor  
el muy leal coraçón  
del padesciente amador  
que sufre gran passión  
como es la cuita de amor (Alonso, ed. 1995: 194)

El verdadero amador da por bien empleados los innumerables trabajos, penas y tormentos a los que le arrastra el amor; todas estas penurias son su mejor homenaje:

Dadme penas y tormento  
que, quanto más lo sintiere,  
sin mudar de pensamiento

beviré yo más contento  
si la vida lo sufriere (ID6710, vv. 36-40)

—  
No busques en tus afanes  
que la fin sea muy presta,  
que mejor es que no sanes:  
qu'en pasar los gavilanes  
se prueba bien la ballesta (ID6663, vv. 156-160)

En otras ocasiones, son los peligros del amor los que dan la medida del mérito del poeta-amante; a este no le queda otro remedio que aceptarlos de buen grado, pues la hermosura y perfección de la dama bien vale dicho sufrimiento:

Y con todo el mal que siento  
de desdichas y amargura  
lo recibo y lo consiento,  
*y é plazer con mi tormento*  
viendo vuestra hermosura (ID6699, vv. 79-85)

El dolor es lo único que el amante verdadero puede esperar, porque mientras exista dolor pervive la llama del amor, una llama que, paradójicamente, como apunta la canción de Juan Rodríguez del Padrón (*Ardo sin ser quemado / en bivas llamas de amor...*), no quema sino que da la vida. La glosa de Carroç al poema del gallego recoge unos versos que se hacen eco del simbolismo de la «salamandria» en el bestiario medieval para expresar la coexistencia (*cohabitatio*) de amor y dolor:

Y bivo, triste amador,  
qual la salamandria haze,  
en bivas llamas de amor,  
*pues lo que más me desplaze*  
*sin fin aquello me plaze* (ID6685, vv. 26-30)

Atendiendo a estos versos de Carroç, ya no pueden sorprendernos afirmaciones paradójicas como las siguientes. En este primer ejemplo, elegido de entre los textos del Conde de Oliva, se asume que el dolor es el único remedio para el amor, o, en otras palabras, la única *defensa* para el mismo, por seguir con la metáfora bélica que el texto desarrolla:

Y pues que tienes de verte  
en tal fatiga y tormento,  
mira bien en *defenderte*  
*que ya no puede valerte*  
*sino solo sofrimiento.*  
Darle has por compañía,  
por que tus males *descansen*,  
una importuna porfía  
que, si mil muertes sentía,  
*sufra y calle y no se canse* (ID6663, vv. 106-115)

Los nuevos poemas de 14CG nos deparan más ejemplos de este concepto que aúna los conceptos de placer y dolor; así, por ejemplo, Escrivá se vuelve a servir de la *antitheton* —del oxímoron, en esta ocasión— para expresar abiertamente esta especie de vocación de sufrimiento del amante cortés:

Gloria de mis pensamientos,  
descanso de mis porfías,  
do mis tristes alegrías  
hazían vanos cimientos,  
do con muertas esperanças  
*tan contento*  
*estava de mi tormento*  
quanto en merecer alcanças  
al mayor merescimiento (ID6901 - *suplem.* 159, vv. 1-8)

El poeta Narcís Vinyoles nos acerca a esta gran paradoja del amor en uno de sus poemas en valenciano de 14CG, mucho más jugosos y originales que los castellanos, como veremos en el análisis pormenorizado de los textos. Vinyoles comienza afirmando la máxima que ya conocemos: el poder ennoblecedor del amor; el amor, como la verdadera nobleza, es privilegio de unos pocos y no se adquiere mediante la posesión de un derecho (*de iure*) sino mediante una conducta adecuada (*de facto*):

No és negú que sols per si merexca  
aquell gran do qu'Amor amant li dóna (*suplem.* 122, vv. 31-32)

Acto seguido, se nos detalla el contenido de «aquell gran do qu' amor amant li dóna», que, como ya sabemos de antemano, se basa en un círculo vicioso que conduce del placer al dolor, y viceversa:

y així jamés ni mata ni perdona,  
ni viure vol, y tem que no pereixca.  
Viu trist, confús, morint de ora en ora,  
vol lo desig y no lo que desiga;  
*escriu «tristor» on par que «goig» se liga,*  
*riu-s'ab dolor y d'alegria plora;*  
fuij de l'engan, seguint lo que l'engana;  
desdiu parlant lo que callant demana (*suplem.* 122, vv. 33-40)<sup>258</sup>

Cuando mayor es el sentimiento del amor, mayor es el sentimiento de confusión al que alude Vinyoles («Viu trist, *confús*, morint de ora en ora», v. 34). El análisis de la pasión amorosa desvela sus múltiples contradicciones. La poesía se convierte entonces en una forma de autoconocimiento. En palabras de P. Gallagher: «The more he suffers, the more his verses will tend to reflect the paradox of his aspirations» (1968: 285). El complejo y cerebral proceso de autoconocimiento la dota de un marcado

258. La técnica empleada por el valenciano recuerda a la serie de *opposita* que, de manera recurrente, vienen asociadas a la definición del amor. La más cercana estética y cronológicamente a la Vinyoles es la de Pedro de Cartagena, que no duda en afirmar que el amor «Es plazer en c'ay dolores, / dolor en c'ay alegría, / un pesar en c'ay dulzores...» (Rodado, ed. 2000b).

componente intelectual que marca la diferencia entre amor cortés y amor romántico (Aguirre 1981: 38).<sup>259</sup>

La idea del amor como mezcla de dolor y placer recorre la mayoría de los géneros que guardan alguna filiación con la tradición del amor cortés. En uno de los pasajes más emblemáticos de *La Celestina*, el que refleja el momento inicial en la evolución del personaje de Melibea, la metáfora lírica inspira la acción dramática, al tiempo que profundiza en la psicología de los actantes:

Melibea: ¿Cómo dices que llaman a este mi *dolor*, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

Celestina: *Amor dulce*.

Melibea: Eso me declara qué es, que en solo oírlo me alegro.

Celestina: Es un fuego encendido, *una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte* (Severin, ed. 1995: 244).<sup>260</sup>

Basta con hojear cualquier antología de la poesía cuatrocentista para encontrar abundantes muestra de este tópico, formalmente asimilado al *oxímoron*, la *cohabitatio* o la *paradoja*. Las mismas palabras que adornan el parlamento de Celestina, se encuentran, por ejemplo, en el anónimo diálogo entre *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, un texto temática y formalmente integrado dentro de la estética de los cancioneros. Por su parte, en el poema 18 de Ausiàs March leemos:

*Una sabor d'agre e dolç amor lança  
que lo meu gust departir-les no sap:  
dins mos delits, dolor mortal hi cap  
e tal dolor ab delit ha lligança* (Ferraté, ed. 1997: 51)

La *sinestesia* confiere a estos versos unidad retórica y de sentido. El gran poeta valenciano rescribe el tópico fusionando el plano sensorial con el intelectual; de este modo, el tópico se revigoriza y adquiere un marcado estilo personal.

Todos estos ejemplos, juntos y en contraste, son bien significativos porque afianzan el círculo que va desde los trovadores hasta los poetas castellanos pasando por Petrarca. La propia lírica petrarquista —el *Canzoniere*, en especial— es una refundición de la herencia trovadoresca con ideas neoplatónicas y con su propia experiencia individual. El amor cortés no es, pues, una copia servil de la lírica de los trovadores sino un *proceso dinámico* en permanente cambio (von der Walde Moheno 1998).

#### 5.1.3.4. LA «GLORIA DE AMOR»

No hay duda de que el verdadero sentimiento se crece con los obstáculos y que el dolor no es un revulsivo, sino un incentivo para el amor. Por esta razón, y parafraseando uno de los motes de la sección, el que ama se muestra «contento con padecer».

259. Acerca del amor cortés como fundamento del amor romántico, véase C. S. Lewis (1969): *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba. Traducción al castellano de *The Allegory of Love*, Londres, Oxford University Press, 1936.

260. Este último párrafo está tomado de uno de los textos que, según se ha demostrado en los últimos tiempos, más influyen en la obra de Fernando de Rojas, el *De Remediis* de Petrarca (Severin, ed. 1995: 244n.)

Hemos visto muchos ejemplos de cómo se justifica este precepto y cómo suele funcionar en el plano de la *elocutio*. Pero asociado a la idea del amor como dolor hay un concepto más al que debemos prestar atención por su alta frecuencia en el corpus que estudiamos. Se trata de la *gloria de amor*, entendida como especie singular de un sufrimiento amoroso próximo al del mártir o al del místico. Al igual que estos, el amante considera su dolor como un triunfo, por el simple hecho de merecer padecerlo. El que ama vive inmerso en un éxtasis permanente del que solo disfrutaban algunos pocos elegidos.<sup>261</sup> Así debemos interpretar los siguientes versos de Fenollete:

D'esto fuelgo porque quien  
del mal d'amores no sabe,  
aunque mil glorias le den,  
jamás sabrá mal ni bien,  
determinar dónde cabe (ID6699, vv. 141-145)

El amor puede conducir al que ama hasta los extremos de la muerte, pero su constancia le reporta una nueva vida mucho más preciada, la vida de la fama cortesana. En el corpus de textos de autor valenciano hay una canción que concentra en sí misma esta idea:

Si por la pena s'alcança  
de la gloria el merescella,  
*quien padescé'n quexar d'ella*  
*de sí quita ell esperança.*

Porqu'está en el padecer  
quanto se puede ganar,  
pues que no's más el plazer  
qu'el dolor del desear.  
Es dichoso quien alcança  
mucha pena y merescella,  
*pues qu'está la gloria en ella*  
*y en la gloria ell esperança* (ID6244)

Para Alonso de Cardona, el sufrimiento es, en consecuencia, sinónimo de victoria moral. Así vuelve a expresarlo en otro de sus textos breves:

Sostiene tal pensamiento  
que no s'acaba el bevir,  
*porqu'es victoria sofrir*  
*el dolor del sentimiento* (ID6985, vv. 5-8)

La siguiente cuarteta, procedente de un poema de F. Fenollete es una reescritura de la redondilla de A. Cardona:

261. La pasión del amante y la de Jesucristo se definen ambas por un equilibrio entre el sufrimiento y la gloria. Ambos sujetos se inmolan por deseo de un ser superior. Sobre esta cuestión escribe Auerbach: «What strikes a significant in these mystica texts is not only the rapprochement between suffering and *passio*, but even more so the yearning for *passio* in both senses *desiderium et gloria passionis*. In marked contrast to all ancient conceptions and specially to the ideas of Stoics, *passio* is praised and desired: the life and stigmatization of Francis of Assisi embody this union of *passio* and suffering, the mystical leap from one to the other» (1965: 78).

Porque la mayor *victoria*  
 que desamor me procura  
 es tener mucha *memoria*  
 de cómo mi mayor *gloria*  
 es la vida con tristura (ID6699, vv. 106-110)

Con todo, la mención de este segundo ejemplo no es banal porque da cuenta de un recurso muy habitual en la poesía del *Cancionero general*; nos referimos a la agrupación, en posición de rima, de los términos *victoria-memoria-gloria* agrupación en la que no solo prima el tópico de la gloria de amor, sino también cuestiones retóricas y métricas.

«Vi mi mal por mayor gloria»; «Haya la pena por gloria»; «Cualquier pena por más gloria». Estos que citamos son tres motes de la sección correspondiente de 11CG. Su afinidad con los versos de Cardona demuestra hasta qué punto esta es una idea tópica y formulaica en la lírica amorosa del *Cancionero general*. La antítesis *pena / gloria* es una variante expresiva de la antítesis *dolor / placer* y aparece por doquier. Otro ejemplo de este tópico nos llega de la mano del mismo Alonso de Cardona, glosando un mote anónimo («En la causa está el consuelo»). Los versos que siguen contienen una afirmación casi proverbial:

*Que en la pena está la gloria*  
 del que vive enamorado,  
 y da la causa el consuelo  
 al corazón lastimado (ID6341, vv. 35-38)

Muy a menudo la *gloria* concebida como ‘pena amorosa’ se asocia hiperbólicamente con la experiencia de la muerte; de este modo, el arte de amar se convierte en arte de morir, o, mejor dicho, en el arte de bien morir, metafóricamente hablando. Así lo expresa esta bella canción del Comendador Escrivá en 14CG:

Vós me matáys de tal suerte  
 con *pena tan gloriosa*  
 que no sé más dulce cosa  
 que los trances de mi muerte (ID6846- *suplem.* 78, vv. 1-4)

La muerte, como comprobaremos, actúa como una especie de límite del amor. En los siguientes versos del Conde de Oliva, el sujeto recibe el consejo de cruzar dicho límite como prueba de la entrega total y absoluta al amor. Estar dispuesto a morir por amor es una forma de alcanzar *gloria*:

Pues desdicha t’ es amiga  
 y soledad compañera  
*no tomes por enemiga*  
*la muerte, por que se diga*  
*que sentiste gloria entera* (ID6693, vv. 81-85)

Otras veces, sin embargo, la muerte marca ya no el límite del amor sino el del desamor. En el ejemplo siguiente, es la muerte la que pone fin a la gloria de amor que se reclama y que, en este caso, no es el martirio sino la actitud clemente de su dama:

Desespera en ver mi muerte  
meresciendo tanta gloria:  
muero, pues no ay memoria  
de mudar jamás mi suerte (ID6255, vv. 5-9)

El siguiente ejemplo encontramos un enfoque similar de la gloria de amor como sinónimo de piedad, clemencia; este texto de Carroç posee, eso sí, un enfoque que combina conceptismo y dramatismo:

De cuya pasión movido,  
ante sus pies rodillado,  
Amor, merced yo te pido  
*de quien con beldad vencido*  
que se mude lo tratado,  
y será razón entera  
que sea, pues padesciendo  
*me tiene so su bandera,*  
tan sojuzgado sirviendo  
que siento gloria muriendo (ID6685, vv. 43-50)

La idea de una muerte gloriosa sirve aquí a un doble propósito: por un lado, explota los valores de la *antitheton* (pena / gloria vs. muerte / gloria); por otro lado, rememora otra muerte gloriosa, la de Jesucristo. El texto en cuestión guarda un cierto paralelismo con la vida de Jesús y su breve instante de debilidad ante la llegada de una muerte inevitable (*amor, merced yo te pido... / que se mude lo tratado*). El miedo a morir se desvanece cuando el amante comprende que su muerte sirve a una causa que le sobrepasa; si, por un lado, es un sufrimiento inmerecido, por otro, es un sufrimiento glorioso. Lo único que el poeta desea es reconocimiento; el gesto piadoso de la dama es su verdadera gloria de amor; así, por tanto, el poema sigue:

Y no consientas que quiera  
la tu divina virtud  
que diga yo, quando muera:  
¡O, mi pena postrimera!  
¡O, cruel ingratitud! (ID6685, vv. 51-55)

Los poetas valencianos, tal y como hemos visto, no muestran ningún pudor a la hora de invadir el espacio de la religión, del mismo modo que lo hacían sus modelos castellanos. Si no existen inconvenientes para que un clérigo como Fenollar participe en una obra tan picante como *Lo procés de les olives*, tampoco lo hay de tomarse algunas libertades en el tratamiento de conceptos de origen sacro. En el siguiente texto de F. Fenollete, se juega a invertir los referentes cristianos de Infierno y Paraíso, proponiendo una lectura alternativa. Si la pena es la máxima recompensa del que ama, es el Infierno, lugar del eterno sufrimiento, el lugar en el que alcanzan gloria los fieles al amor:

A vós solo da victoria  
el mal c'a todos condena:  
dichosa vuestra memoria,

*pues que vós estáys en gloria  
do nunca cessa la pena* (ID6700, vv. 11-15)

La gloria de amor, como hemos visto, define la singularidad de la pena amorosa, una especie de martirio semi-religioso. No obstante, no faltan los casos en los que la gloria de amor reviste valores más mundanos, que, en según qué casos, pueden ser sinónimo de *clímax sexual*.

El amor es una dura ascesis en la que el poeta-amante debe superar difíciles pruebas que lo van capacitando para merecer experimentar la más noble de las pasiones. Todos los elementos que se interponen entre el amante y el objeto de su pasión alimentan, aún más si cabe, dicho sueño de perfección. Esta concepción de la pasión amorosa obliga a entenderla como un proceso y no como un producto. La esencia de la verdadera cortesía no es el resultado sino el propio curso de la misma. Rosanna Cantavella ha sacado a la luz un desconocido corpus de *demandes d'amour* de la tradición catalana. Estas demandas, normalmente textos breves se inscriben dentro de una importante tradición cultural europea y, en su conjunto, funcionaron como una especie de catecismos de la *fin'amors*. El texto 47 de los recogidos por la profesora Cantavella sintetiza muy bien la idea que rige la filosofía del amor cortés, como proceso y no como producto:

Què fa amors fortment durar, ambriagar e inflamar?  
Respon: Cortesia (Cantavella 2000: 41)

Las distintas modificaciones y variantes que esta concepción del amor-virtud fue experimentando con el paso del tiempo, no alteraron las bases de esta teoría amorosa que se mantuvo en vigor durante siglos en los diversos géneros literarios consagrados al análisis de la pasión, desde la primitiva lírica castellana hasta Calderón.

#### 5.1.3.5. DEL AMOR Y EL DESAMOR: LA *AEGRITUDO AMORIS*

Pero el cortejo no siempre se desarrolla dentro de la estricta ortodoxia que hemos referido hasta ahora. Frente a la visión resignada y melancólica de los poetas que aceptan las injustas leyes del amor, otros poemas del corpus exploran su lado más amargo desde la perspectiva de la queja, la *reprobatio* o la *aegritudo amoris*. No se trata de dos visiones enfrentadas, sino de dos etapas de una misma realidad:

*Ex omnibus* penas mías  
presto libre me verás,  
si conosci que devías  
no darme tan malos días  
sin culpable ser jamás (ID6707, vv. 76-80)

Esta copla es el prelude de toda una serie de quejas del poeta privado de razón para defenderse, copla, que, por cierto, nos sirve para introducir el motivo de naturaleza paradójica del amor, bastante habitual también entre los poetas valencianos. En este caso, se trata más que de una paradoja de una *cohabitatio*, es decir, de la convivencia de dos contrarios sin que exista contradicción entre ambos (Casas 1995: 201). Amor ofende al poeta; lo lógico es defenderse, pero el Amor impone sus leyes y quiere todo lo contrario. Otras veces —las menos— la desesperanza es más fuerte que la firmeza

y el deseo. Es un poema de desesperanza el de Juan Alonso de Cardona, que contiene una poco frecuente copla exclamativa:

¡O bevir desventurado!  
 ¡O pena qu'es venturosa!  
 ¡O corazón lastimado  
 donde no se halla cosa  
 que t'alivie en tu cuidado!  
 ¡O dolor sin redempción! (...) (ID6674, vv. 31-36)

Aunque prácticamente todos los poemas amorosos, y, en especial, las canciones, oscilan entre el amor y el desamor, entre la afición y la tristeza, entre la pasión y la razón, no es infrecuente encontrar poemas —nunca canciones— claramente inclinados hacia la imagen negativa del amor. Los géneros dialogados despliegan una amplia gama de posturas, pues la técnica del debate posibilita la argumentación a favor o en contra. Cada caso concreto requiere soluciones concretas. Por ejemplo, en la pregunta del Conde de Oliva a Badajoz pidiendo consejo para solucionar el dilema entre amor y vejez, Badajoz recomienda «paciencia con cordura» (ID6542, vv. 15-16). Lluís Crespí pone en un aprieto a sus interlocutores cuando solicita ayuda para afrontar la lucha interna entre los designios del seso y los dictados de la voluntad «que contraria guerra muestra»; Gabriel juega a la defraudación del lector (Whinnom 1981: 63-73), pues si en la primera copla afirma que amor es nuestro enemigo y «a nadie de quanto sigo / le consejo que le siga», en la copla final aduce que solo el amor puede inclinar al poeta hacia la razón o la pasión (ID6548, vv. 31-32); Verdansa es más optimista en la respuesta a Miquel Peris sobre cómo vencer el infranqueable muro del amor:

Qui ama's amat, no y cal maestia:  
 amau, donchs, amau, qu'amant se cambia  
 lo vent del voler, de Grech en Levant (*suplem.* 109, vv. 29-30)

La «maldición que haze a sí mismo» Juan Fernández de Heredia (ID2878) llama la atención por encima de los demás. A través de la fórmula de la maldición, el poema subvierte sistemáticamente, todos los pilares de la doctrina amorosa: el enamoramiento por culpa de los ojos, el pensamiento, la voluntad, la memoria —es decir, las tres potencias del alma racional—, sin olvidar la razón y el propio deseo. Otros poemas del corpus se hacen eco de lugares comunes de la *aegritudo amoris*, como la noción de un amor caprichoso que premia a quien menos lo merece

qu'esta es vuestra condición:  
 olvidar al sin olvido;  
 y al que siente pasión,  
 quanto más tiene servido,  
 más lexos el galardón (ID6892- *suplem.* 150)<sup>262</sup>

o la idea de un amor banal, concebido como un espejismo, como pura y falsa apariencia:

262. Los siguientes versos, de Ausiàs March, nos revelan las proporciones del tópico dentro de la poesía amorosa peninsular: «Savis són cells qui les festes no colen / d'aquella amor qui en les dones cau: / ab deslleals sovent elles han pau, / lleixant aquells qui per ben amar moren» (Ferraté, ed. 1997: 90).

pues querer de amor gozar  
 es pintar sin las colores,  
 sin alas ser boladores (ID6681, vv. 158-160)

Pero sin duda es en el marco del *decir* donde se dan las condiciones idóneas para esbozar una diatriba contra el amor, comoquiera que el marco narrativo, el intercambio dialógico y la intervención de personajes secundarios permiten abordar el tema de una forma más analítica. Es así como F. Carroç, pone en boca de su personaje un extenso alegato contra el amor humano («Porque's un daño plazible / que su paz de guerra fuerte...»), que desemboca en una defensa de la virtud en un sentido cristiano («que, si nuestros passos vanos / no los arrienda *Cordura*, / en la más baja hondura / al tiempo de más ufanos / daremos d'ojos y manos», vv. 196-200). La pérdida de la razón es una de las consecuencias inmediatas («Entonces vi, por mi mal, / *que'l qu'en sino d'amor nasce* / y en sus campos bive y pasce, / *aunque's ombre racional / pierde su ser humanal*», vv. 106-110). Sin ir más lejos, el mismo bimonio amor-dolor al que nos hemos venido refiriendo ofrece a menudo uno de los argumentos más socorridos para la condena del amor. Gabriel, por ejemplo, ratifica esta idea en un triple intercambio con el mayor de los Crespí y con Alonso de Proza («Y pues causa tal tamaño / nuestra inclinación tamaño / aproveche el desengaño / *pues el mal nos desengaña*», ID6548, vv. 17-20).

#### 5.1.3.6. LA AUTOFINALIDAD DEL AMOR

El poder ennoblecedor del amor lo convierte en una pasión ideal, perfecta y eterna. Desde la Antigüedad clásica el amor había recibido un tratamiento especial por ser considerado la más noble de las pasiones. El mundo medieval, por su parte, había heredado la concepción clásica del amor como única alternativa humana de trascendencia y había sumado un nuevo elemento: el concepto de *caritas*, piedra angular de la doctrina cristiana. Habida cuenta de esa doble rama pagana y cristiana, no extrañan estas palabras puestas en boca de Tirant en el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, compuesto hacia 1460:

Diu Ovidi que lo major bé de aquest mon és amor (...) per amor Jesu-  
 crist pres mort e passió (Hauf 1995: 126).

El amor cortés que estudiamos parte, pues, de una tradición bien consolidada y en la que vienen a confluir múltiples referentes filosóficos y teológicos.

La definición del amor como el mayor de los bienes se funda, una vez más, en una paradoja: la *racionalización del deseo*. El deseo es legítimo; lo que no es legítimo es su satisfacción:<sup>263</sup>

El amor es un deseo y el deseo busca su satisfacción, pero, una vez satisfecho, muere. La naturaleza del deseo es desear su muerte. Y si desea vivir su vida de deseo desea su frustración, no la satisfacción. Por eso el amor es contradictorio: es por esencia y no por accidente alegría y sufrimiento, angustia y exaltación. Es ese sentimiento que

263. En este sentido, dada la concepción del amor como bien perdurable, el concepto de *coresía* se opone, como comenta Riquer, al concepto de *villanía* (1992: 78), pues fundamenta su esencia en potenciar el deseo sin satisfacerlo.

los trovadores designan mediante la palabra *joi*, diferente de alegría, que se dice *joya*, palabra que participa de la alegría, pero también de la sombra que pesa siempre sobre ella cuando es alegría de amor (Caze-nave *et al.* 2000: 11).

Esta teoría del deseo viene a coincidir con las tesis de Capellanus sobre el amor *purus*, teoría en virtud de la cual se puede establecer distintos grados de pureza del amor, en función de la mayor o menor participación de los sentidos. Para el capellán, el amor *purus*:

Consiste en la *contemplación del espíritu y de los sentimientos del corazón*; incluye el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico, pero púdico, con la amante desnuda, con la *exclusión del placer último* (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984 : 229).<sup>264</sup>

La exclusión del coito —designado mediante el eufemismo «placer último»— dilata y perpetúa el deseo de forma que:

este tipo de amor *crece sin fin* (...) Tanta es su fuerza que de él proceden todas las *virtudes morales*, no conlleva prejuicio alguno y *Dios no ve en él más que una mínima ofensa* (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 229).

En otras palabras, y parafraseando a Pedro Manuel Ximénez de Urrea —un autor que por su edad y su sensibilidad se encuentra más próximo a los poetas valencianos más jóvenes—:

El amor qu'es fino amor  
ningún galardón procura.

El amor que es *fino amor* ningún galardón procura porque está basado en la sublimación del deseo, que se circunscribe a la contemplación de la belleza. Y es que amar es desear el galardón. El amante cortés resuelve la paradoja renunciando al galardón —no al deseo mismo— o, simplemente reconociendo que este es inviable.

Se puede afirmar, por tanto, que, en principio, el amor que dicen sentir estos poetas es un amor casto. Los tratados amorosos de la época vienen a corroborar la naturaleza casta del amor cortés. Así, el *Sermón de amores* de Diego de San Pedro llama a la reflexión a las damas de la corte, a quienes les reprocha su actitud insensible con sus servidores, una actitud, a juicio de San Pedro, desmedida e injustificada:

porque el que es *afinado amador* no quiere de su amiga otro bien sino que le pese de su mal, y que tratándolo sin aspereza le muestre buen rostro, que otras mercedes no se pueden pedir (Whinnom ed. 1985, i: 181).

Esta castidad autoimpuesta, o, en términos trovadorescos, esta renuncia al *galardón* no tiene una justificación moral, sino más bien metafísica: la idea del deseo como bien perdurable. De ahí los elocuentes versos de Ausiàs March:

Si bé amor les passions avança,  
en ser primer lo desig li da força

264. Cf. L. Friedman (1965): «Gradus amoris», *Romance Philology*, xix, 2, pp. 167-177.

*e puix delit li sosté dins son regne:  
fallint aquest, defall d'amor lo ceptre.  
No sia entés present deshonest acte,  
car fina amor d'altra amor se contenta:  
si no l'ateny, vi d'esperança sola  
e la gran por segueix lo seu contrari* (Ferraté, ed. 1997: 81-82)

La belleza de la dama colma la sed de perfección del amante; además, se da la circunstancia añadida de que:

*Estamos obligados a desear más ardientemente lo que se nos niega porque  
entraña un gran peligro, y lo que no podemos obtener sin un penoso es-  
fuerzo, pues después de una triste enfermedad, la salud es más dulce*  
(Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 211).

La razón cumple una función esencial en todo este proceso que conduce desde la percepción belleza hasta la contemplación de la misma en forma de puro deseo. El amor, ya lo hemos visto, es la fuente de todas las virtudes y, en especial, incide en la facultad más excelsa de las todas que conforman el alma humana: la razón. Así pues, la razón no actúa, al contrario de lo que pueda parecer, como un elemento censor, sino como el prisma a través del cual se percibe la belleza y el bien. El amor, ayudado por la razón, trasciende la materialidad del objeto deseado. Más tarde veremos cómo explican este proceso los médicos, artífices de otra teoría del amor ligada a las teorías cognitivas medievales. Lo que nos interesa ahora es el papel de la razón en el trayecto que va de la belleza como cualidad contingente a la belleza como principio absoluto. La razón es la encargada de percibir la belleza y transformar lo particular en universal. Aunque el amante se sienta afligido y confuso, es la razón —que, según los médicos, sufre una alteración de sus facultades— la que gobierna sus deseos:

¡O dolor sin redempción!  
¡O fe que tan grande fue!  
*Que siendo tal mi pasión  
yo la alabo porque sé  
qu'és muy conforme a razón* (ID6674, vv. 36-40)

El jurista y poeta Narcís Vinyoles da fe de esta concepción del amor. Vinyoles nos describe a un amante triste, confuso; merece la pena transcribir los versos exactos, habida cuenta la influencia ausiasmarquiana que se deja sentir en ellos:

Viu trist, confús, morint de ora en ora,  
*vol lo desig y no lo que desiga;* (*suplem.* 149, vv. 35-36)

El sujeto amante, dice Vinyoles «vol lo desig y no lo que desiga». En otras palabras: el enamorado ama más bien el deseo («vol lo desig») que *el objeto de su deseo* («y no lo que desiga»). El deseo se repliega sobre sí mismo y se convierte en una fuente inagotable de placer y de energía. Los tormentos del amor pueden menguar las fuerzas, pero nunca consiguen aplacar el deseo:

De nueva manera, con más sentimiento,  
*me dexe de bivo solo el dessear*

por que fin no tenga el tanto tormento  
ni dexarse pueda el siempre matar (ID6688, vv. 61-64)

El deseo que atormenta a nuestros poetas, como dice uno de los motes de 11CG, «Es imposible y forçado». El amante se debate entre dos pulsiones de signo opuesto, las de la *razón*, que le fuerzan a sentir dolor, y las del *deseo*, que subliman el dolor en placer. El deseo, a diferencia del ánimo, es inalterable, como apunta Vinyoles:

Porque el desseo aborresce  
quanto el mundo puede dar  
fuera de su dessear (ID6704, vv. 131-135)

El deseo es un fin en sí mismo; por esa razón, el deseo ignora «quanto el mundo puede dar / fuera de su dessear». En estos versos de Vinyoles se expresa el conflicto del amor cortés, es decir, el amor al amor imposible.<sup>265</sup> Dicho imposible, como sabemos, gira en torno al deseo, que, sublimado a través del ritual de la cortesía, se opone diametralmente al placer. Ciertamente, como advierte Capellanus:

La obsesión por el placer impide el amor, ya que hay quienes están  
enfrentados por un deseo tan grande de placer que no pueden ser rete-  
nidos por las redes del amor (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 69).

El deseo es el estadio anterior al placer y, por tanto distinto de él. Esta dicotomía entre *deseo* y *placer* es esencial en la filosofía del amor cortés y marca la diferencia entre el verdadero y el falso amor. Ya los trovadores apuntaban la diferencia entre la *fin'amors* y la *folla amors*. El amor verdadero, la *fin'amors*, es el amor que, alimentándose de deseo, crece sin fin; el otro, la *folla amors*, es el amor que solo busca el placer. El primero, como dice Capellanus «*es origen y causa de todo bien*»; el segundo es perecedero, egoísta y embrutece al individuo.

El amor cortés construye una teoría del amor como puro deseo, una teoría del amor como bien supremo y perdurable. Los poetas que estudiamos y, con ellos, todos los que conforman el corpus del *Cancionero general*, son herederos de la tradición de la *fin'amors*. Las canciones castellanas siguen siendo expresión de un sentimiento paradójico del amor. Narcís Vinyoles explica magistralmente dicha paradoja, que viene a desarrollar el tópico del amor como fuente de vida para el amante. Los ocho primeros decasílabos describen una *realidad sin amor*:

Per lo desig, qui pert la companyia  
resta content, vençut de sa empresa.  
És de tot mal sa voluntat defesa :  
cessa·l recel que viva·l constrenyia,  
cessa·l treball c'ab tot fos agradable,  
cessa·l perill y cessa la sopita.  
Lo seu stat en mans de Déu abita,

265. Los textos Vinyoles guardan siempre un exquisito parecido con la poesía de Ausiàs March. El gran poeta de Gandía expresa mediante un símil la noción del *amor como fin en sí mismo*: «Si com l'avar los diners per ells ama / que no veu res per què aquells despenga / a si mateix no diu que no se n'ampre / mas no en sap cas ne pensa que ésser pusca / així amor no veig a que em profite / e en tant em plau que de la fi no pense» (Ferraté, ed. 1979: 168).

no·l pot lançar fortuna variable  
ni·ls accidents de passió·l turmenten (*suplem.* 149, vv. 41-49)

La situación es meramente hipotética pero de validez universal. El poema busca recrear esta circunstancia, de modo que el *decir* coincida con el *sentir*; el uso del presente crea un *efecto de realidad* (ahoridad, si se quiera); el empleo reiterativo de recursos de la *antitheton* trasladan al lenguaje las contradicciones del que se abandona al deseo. Llegado a este punto, se rompe inesperadamente la progresión temática, de forma que el último verso inclina la balanza hacia el lado del amor:

ni sent dels *mals qu'els trists desamats senten* (*suplem.* 149, v. 50).

Quienes no aman, es cierto, son inmunes a los «accidentes de pasión» (v. 48). Sin embargo, estos accidentes dan la vida al que ama —y al que no los posee, según se deduce, la muerte—. Es por esta razón por lo que algunos explican el amor cortés como una metafísica del amor humano. Los poetas del amor cortés glorifican el deseo porque ser la forma más pura de perfección, una perfección que se estima sobrehumana. Las aspiraciones del amante son más grandes que su propia persona y eso le dispensa una nobleza de espíritu que solo se puede alcanzar mediante la vía amorosa. Petrarca y los stilnovistas llevarán esta idea hasta las últimas consecuencias; en la rima XXIII del *Canzoniere*, Petrarca se autodenomina «la llama que un ver le ha inflamado / y un ave que muy alto se ha sobido, / en mis versos alzando a la que adoro» (Prieto, ed. 1989: 20).

Sea como fuere, tanto en el poema de Vinyoles como en el ejemplo citado del *Purgatorio*, hay un perpetuo contraste entre el *ser* y el *querer*, entre el *ser* y el *desear*. Tradicionalmente, esta paradoja del amor viene recibiendo distintas interpretaciones. Para unos, la paradoja deriva del choque entre deseo y realidad, entre idealismo y erotismo, con lo que lo que se obtiene es una dicotomía que enfrenta *amor cortés* y *mundo exterior*. En nuestra opinión, el principal impedimento no procede del exterior sino del propio sujeto. El sujeto lucha en vano por legitimar sus deseos, aun sabiendo que la única forma posible de legitimación es la sublimación, y, por consiguiente, la aniquilación de los mismos. No se trata, por tanto, de un conflicto del *yo* con el mundo sino del *yo* consigo mismo. En el siguiente poema, un romance trovadoresco de Alonso de Cardona, el sujeto celebra el amor como un estado anímico, como una vivencia íntima y cerebral:

Maldigo la triste aussencia,  
alabo mi fantasía,  
porqu'en ella resplandece  
lo que tanto ver quería.  
*Aquí s'abiva mi pena  
y s'esfuërça la porfía  
del fuego de mi desseo,  
qu'en mis entrañas ardía* (ID6333, vv. 13-20)

El vacío que deja la ausencia es ocupado por la fantasía, cuya función es recrear el objeto amoroso y concederle una existencia independiente y sustitutoria en el corazón y la mente del amante («porqu'en ella resplandece / lo que tanto ver quería»).

El deseo se instala en el sujeto y se encuentra a salvo de todo perjuicio. Y no solo adquiere entidad propia sino que, una vez interiorizado, corta sus lazos con la realidad

exterior y se crece ante la adversidad; así lo expresa este poema de Artés, «porque le dixo una señora que pensava en qué podelle enojar»:

Vós podéys con gran crüeza  
dar tal vida qual posseo.  
Vós podéys darme tristeza,  
mas porfía con firmeza  
*más aumentan mi desseo* (ID4360, vv. 16-20)

El gesto de la dama tiene el efecto contrario: en lugar de coartar el amor, lo estimula. Lo mismo le ocurre a otro enamorado emblemático de la literatura medieval: Calisto. Cuando Sempronio vitupera a las mujeres para abrirle los ojos a su amo Calisto, este se muestra más encendido de amor por Melibea («Mientras más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé qué es», Severin, ed. 1995: 98).

El camino que inicia el amante cortés está plagado de contradicciones porque el deseo, instaurado en el alma, no se somete a las mismas reglas que el cuerpo. Por este motivo, Alonso de Cardona se lamenta de que su vida y su alma no sientan lo mismo:

El remedio no s'espera  
y mi daño siempre crece,  
porque va d'esta manera  
*qu'ell alma se favoresce*  
*do'l bevir se desespera* (ID6674, vv. 41-45)

Amar cortésmente es contemplar la belleza de la amada, considerada fuente de todo bien. Carroç nos transmite su alegría por poder gozar de dicho bien, asegurando que:

amador y desamado,  
soy más contento qu'escrivo.  
Porque todos mis sentidos  
y los ojos s c'os miraron  
*vieron bienes tan crescidos*  
*que vencen a los nascidos*  
*de quanto bien alabaron* (ID6684, vv. 84-90)

#### 5.1.4. *Anima verius est ubi amat quam ubi animat*

En el amor cortesano se confirma la ecuación belleza-bondad, una asociación de conceptos que hunde sus raíces en una tradición filosófica medieval que va desde Platón hasta San Agustín y, a través de Petrarca y los stilnovistas, continúa hasta el Renacimiento.

A pesar de la sintonía que parece existir entre trovadores medievales y los diferentes cultivadores de las doctrinas de raíz platónica en el siglo XVI, no podemos definir el amor cortés como una teoría literaria neoplatónica pues, al lado de las similitudes, se constatan otros aspectos irreconciliables. Para Platón, hay dos tipos de amor: el que trasciende la simple belleza sensible para alcanzar lo que de eterno encierra (*eros ouranios*) y el que se limita a lo sensible (*eros pandemos*). El primero de ellos es, por supuesto, el amor puro y el único que por el que el alma puede salvarse. Hasta aquí existe una afinidad entre amor cortés y platonismo. Aspectos puntuales como la importancia de la

vista como el más noble de los sentidos, la huida del corazón o la alienación del amante son conceptos esenciales en la filosofía del amor cortés que ya están presentes en la doctrina platónica. El amor cortés propone una *metafísica del amor humano*, con dos únicos individuos, el amante y la amada, como centro del universo; Platón, en cambio, defiende una *metafísica del amor universal*, en virtud de la cual el alma del hombre debe tender a integrarse en el alma del mundo. En ambos casos el amor es el puente que une la belleza (fenoménico) con el mundo de las ideas (nouménico); no obstante, la transformación del amado en el amante, que es un acto esencialmente irracional, no implica para Platón una *renuncia o una alienación (de la razón, de la libertad...)*, sino que supone un proceso de *anagnórisis*, esto es, de reconocimiento en el otro del propio ser y de descubrimiento de los lazos invisibles que unen las almas de los enamorados.

Lo cierto es que las ideas platónicas encontraron acomodo en la cultura cortesana solo en la medida en que encajaban dentro de un determinado estilo de vida, pues:

Para que una filosofía del amor pueda constituir la base de un juego socialmente elegante debe presentar ante todo las características de frivolidad sexual y ser aplicable a las relaciones eróticas personales. El «eros» platónico cumplía estos requisitos ofreciendo la belleza idealizada, pero sobre una base humana y personal (citado por Green 1969: 107-108).

En cierto modo, en lo que respecta al amor cortés castellano, podemos hablar de un *platonismo parcial o selectivo*, reconducido hacia la erótica cortés. No creemos que, como hace Francisca Vendrell, editora del *Cancionero de Palacio*, se pueda afirmar que toda la poesía castellana es neoplatónica, pero tampoco se puede afirmar taxativamente lo contrario.<sup>266</sup> Esto no significa que los poetas de cancionero pretendan expresamente entablar un diálogo con el modelo platónico. El platonismo había ido penetrando en diversos ámbitos de la cultura occidental; son estas adaptaciones, y, sobre todo, la asimilación que llevó a cabo Petrarca y los stilnovistas las que explican el surgimiento de toda una corriente heredera del ideal platónico del amor (Bembo, León Hebreo), responsable del éxito de las tesis neoplatónicas en distintas ramas de la literatura castellana en los siglos XVI y XVII.

El primero y más importante filtro con que contó la filosofía platónica fue la tradición bíblica, el otro tronco común de la cultura occidental que «comparte con el platónico varias nociones y analogías, especialmente desarrolladas, claro está, en los comentarios, doctrinas y exégesis de los Padres «platonizantes»» (Serés 1996: 24). Guillermo Serés ha explicado muy claramente las conexiones entre amor platónico y tradición mística:

De este modo, si en el *Banquete* se plantea que los amantes quieren integrarse en el andrógino, o sea, en la unidad perdida, la escatología biblio-cristiana tiene como modelo central el círculo y, consecuentemente, como pilar fundamental la vuelta, el retorno a la Unidad, la unión con Dios. De modo que en principio la transformación amoro-

<sup>266</sup> Piénsese, en este sentido, en las miniaturas eróticas que adornan el manuscrito del *Cancionero de Palacio*.

sa se concibe, intelectual y circularmente, como retorno a Dios, pues el hombre, *creatio ex nihilo* al fin y al cabo, no existe por sí mismo, sino que recibe la existencia de Dios y debe integrarse (o reintegrarse) en Él. No en balde Dios está en todo y todo está en Él. A diferencia de la concepción de Platón, convencido de la naturaleza esencialmente espiritual del hombre, cuya alma participa del alma del mundo, los autores sacros creen que el hombre es una criatura y, en consecuencia, vinculado contingentemente a Dios, a quien debe volver. Y si para Platón y los neoplatónicos el alma entraba en contacto con Dios de manera casi instintiva, al despertar de su letargo terrestre gracias al súbito recuerdo o anámnesis de la belleza divina (burdamente reflejada en la belleza de la naturaleza), y se inflamaba de deseo y anhelaba salir del cuerpo humano en el que se encontraba y entusiasmarse, para los Padres, en cambio, el reencuentro era solo posible gracias a un acto caritativo de un Dios condescendiente, pues el alma *per se* no estaba preparada (1996: 24-25).

Aunque los términos coinciden con exactitud, la Patrística, al igual que Platón, concibe el amor verdadero como una fusión del amado con el amante, que únicamente puede llevarse a cabo a través del amor y mediante un ejercicio de contemplación intelectual capaz de trascender la corporeidad.

No se piense, por tanto, que esta larga cita de G. Serés pretende formar parte de una mera digresión erudita. Uno de los aspectos que mejor definen a la Edad Media es su intento por conciliar el saber heredado de la antigüedad greco-latina con las verdades y misterios de la fe cristiana. Las analogías que han sido señaladas propiciaban un diálogo recíproco entre la filosofía pagana de Platón y los tratados y disquisiciones teológicas de los Santos Padres, pues «cuando los Padres piensan en su misticismo, platonizan» y, viceversa, cuando muchos tratadistas del amor platónico componen sus obras, se sirven de planteamientos místicos cristianos, o los alternan con los de Platón (Serés 1996: 38). La herencia platónica, redescubierta por el pensamiento neoclásico, explica la confluencia entre poesía amorosa y poesía mística, que muchas veces hablan un lenguaje común. Piénsese en las imágenes de la luz y la oscuridad, el martirio, el cautiverio, la herida, el fuego, etc.<sup>267</sup>

Así, por tanto, el corpus de textos que manejamos deja constancia de algunas de las nociones y tópicos a medio camino entre la tradición neoplatónica y el misticismo bíblico, hibridismo que ya estaba presente en anteriores eslabones de la cadena del amor cortesano, desde los trovadores hasta Petrarca. Una vez más, la mutua influencia entre lo sacro y lo profano dificulta el deslinde de los modelos latentes, aunque, por otro lado, va consolidando una nueva y compleja teoría del amor, que, como hemos tratado de

267. «All these themes of course occur in profane love poetry, sometimes treated with such intensity that one wonders whether the poems are indeed profane. To be without love is unworthy of a noble heart; love is the way to all virtue and knowledge; and yet love is equal measure torment and delight; suffering and passion are one; not only his yearning but the loved one's presence as well is a source of suffering to the lover; her greeting ang her words so overwhelm him that he thinks he is dying. All they are familiar themes of love poetry. Through gradually taking on a secular and often conventional character, they run from the Provençal poets and Dante well into modern times awaken to fresh vigor wherever an intense mystical movement makes its appearance» (Auerbach 1965: 81).

demostrar, forma parte de un *proceso dinámico* en permanente renovación. Y es que, si algo caracteriza a la concepción sentimental que subyace a ciento cincuenta años de poesía amorosa cortés castellana, es la *fusión de tradiciones*.<sup>268</sup> Por esta razón, Denomy se permite la siguiente afirmación, que nosotros compartimos, y que es aplicable no solo al periodo trovadoresco sino también al amor cortés castellano:

Amor, fin'amors, bon'amors is neither *caritas*, *platonian love* nor purely *carnal love* or lust. *It is a special type of love we call Courtly Love* (1945 b: 147-148).

Dicha fusión de concepciones ya se aprecia, en efecto, entre los trovadores, en tanto que para ellos el amor consiste en la unión de corazones y en la contemplación intelectual, tomado este concepto en su doble acepción profana y cristiana. Un ejemplo nos lo proporciona el célebre poeta Bernat de Ventadorn:

Donna, s'eu fos de vos auzitz  
si charamen com vos volh mostrar,  
al prim de nostr' enamorar  
*feiram chambis dels esperits*

Azautz sens m'i for a cobitz,  
cá donc saubre'eu lo vostr' afar  
e vos lo meu, tot a la par  
e foram de *dos cors unitz* (Riquer, ed. 1975: 377)

De entrada, los distintos campos metafóricos que hemos analizado bajo el rótulo de «poesía feudal» (servicio amoroso, *militia amoris*, cárcel de amor...) implican la idea de anulación y fusión de la propia voluntad en la voluntad del otro. No vamos a insistir más en estas cuestiones, pero sí merece la pena apuntar algunas conexiones del cancionero amoroso con otras disciplinas paralelas; dichas conexiones ponen de manifiesto la fusión de tradiciones en la poesía del siglo xv y, de paso, sirven para cuestionar la tendencia reduccionista y generalista de los que ha sido objeto por parte de la crítica.

Así, en la poesía de cancionero se verifica la convivencia armónica de dos motivos que alternan a lo largo de la Edad Media: el de la *visio* (*conversio*) amorosa y el de la vivencia en y por el amado, o sea, la *alienación* de uno en el otro, expresada mediante el concepto aristotélicotomista de «movimiento», que «ayunta las orgánicas potencias» (Serés 1996: 87). No resulta difícil comprobar esta alternancia en el corpus de textos que manejamos.

La definición del amor como *fusión con el otro* se manifiesta muy especialmente a través del movimiento del corazón o del alma. Nuestro corpus proporciona diversas variantes de este motivo, de resonancias petrarquistas y estilnovísticas. B. Fenollar se centra en la *entrega del corazón*, un motivo que juega con la literalidad de la idea de

268. Esta confluencia, lejos de ser un impedimento para el estudio de los textos medievales, es una señal de identidad que nos acerca al verdadero funcionamiento de su sistema ideológico y cultural. Cf. T. Silverstein (1949): «Andreas, Plato and the Arabs: Remarks on some Recent Accounts of Courtly Love», *Modern Philology*, XLVII, pp. 117-126 y A. Denomy (1994): «An Inquiry into the Origins of Courtly Love», *Mediaeval Studies*, vi, pp. 175-260.

movimiento, al tiempo que retoma la idea del regalo de amor, tópico importado de la lírica italianista:

El corazón vos embío  
y tomar no lo queréys.  
*Pues no puede ya ser mío*  
*vós, crüel, le mataréys* (ID6693, vv. 1-4)

el Comendador Escrivá, en cambio, nos ofrece una visión más tópica de la entrega como arrebató involuntario:

Mi alma, que desde el día  
que tu claro gesto vi  
nunca se partió de ti  
ni la tuve más por mía (ID6901 - *suplem.* 159, vv. 19-23)

Entrega del corazón o entrega del alma: ambos conceptos están al servicio del concepto de alienación: morir uno mismo para vivir en el amante. Después de todo, «Ubi est thesaurum tuum, ibi est cor tuum» —(Mateo, vi, 21)—.

Los ejemplos citados están en plena sintonía con el concepto cristiano de la *caritas* y la concordia de voluntades mediante el milagro del amor. Lo que sucede, es que el nuevo contexto cortesano reconduce el concepto original hacia la doctrina amorosa del amor cortés, según la cual los amantes están condenados a no encontrarse más allá de la pura especulación del amante, que es el verdadero protagonista —es decir, allí de donde parte la voluntad de fusión con el otro—. De todos modos, y a pesar de las limitaciones obvias, centradas sobre todo en la relación desigual que contraen los amantes, los versos aludidos transmiten, en el fondo, una idea que se había convertido en un principio común a todos los tratados sobre el amor: la definición de la pasión amorosa como *suma de voluntades*. Así, por ejemplo, la encontramos en el siglo XII en el *De amore* de A. Capellanus, donde se explica que

el que ama es cogido por las cadenas del deseo y anhela coger a otro con su anzuelo (...) *intenta unir dos corazones distintos con un vínculo inmaterial* o, si ya están unidos, conservarlos siempre juntos (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 63).

Con dos siglos de diferencia y dentro de una nueva coyuntura socio-cultural, reaparece la definición del amor como suma de voluntades en el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena:

Porque se dize que amor es un medio de pasión agradable que *pugna por fazer unas, por concordia de dulçedumbre, las voluntades que son diversas* por mengua de comunicaçión delectable (Pérez Priego, ed. 1989: 380).

Esta definición del amor, que entronca con la definición ciceroniana del amor como una subespecie de la *amicitia*, anticipa lo que años más tarde encontraremos en la *Octava rima* de Boscán, uno de los textos que inauguran la apretura definitiva hacia el influjo italiano y la creación de un nuevo modelo de poesía castellana. En el famoso poema del catalán —cuyos comienzos en la lírica estuvieron marcados por un apego a la poe-

sía octosilábica cuatrocentista—, un representante de Venus se dirige a las damas con estas palabras:

Y dígoos mas, que mientras estrangeras  
serýs d'Amor, y biviréys d'ess'arte  
*seréys medias personas y no enteras*  
*hasta que os junte amor con la otra parte.*

Otro modo de expresar la idea de fusión es la transfiguración en el amante. Esta metamorfosis es posible gracias a la contemplación intelectual:

Y aunque tu merecimiento  
me tiene ante ti turbado,  
en mi gesto va pintado,  
*señora, mi pensamiento* (ID6901 - *suplem.* 159, vv. 28-31)

La poesía de los cancioneros está, pues, plagada de «transfiguraciones» que buscan un paralelismo entre el arrebatado del místico y la pasión amorosa. El siguiente texto de F. Carroç ejemplifica el empleo poético de este recurso. Nótese, además, la oportunidad en el uso de términos como «transportar» y «contemplar», verbos con connotaciones metafísicas, usualmente empleados en un registro filosófico o religioso:

Estava yo *transportado*  
*contemplando* vuestro ser,  
hecho sombra y assombrado,  
no sé si bivo o finado  
de amar, querer y os ver (ID6684, vv. 1-5)

La ocurrencia se repite en la *Carta de amor* del Comendador Escrivá:

dile: aquel triste l'embía  
sin ventura,  
qu'en ti dexo *contemplando*,  
*transportado* noche y día  
en tu figura (ID6904 - *suplem.* 162, vv. 10-14)

Y si los poemas en castellano nos ofrecen sendos ejemplos sobre la *conversio* amorosa y la contemplación intelectual, otro tanto podemos decir de los poemas valencianos. Véanse, si no, estos versos de Vinyoles, formulados a modo de pregunta retórica dirigida al propio corazón:

Què sent lo cor stant dins la qu'ús ama,  
tot *transportat* quan veu aquelles festes,  
los dolços mots, les naturals requestes  
que sols d'oyr l'*enteniment s'inflama?* (*suplem.* 159, vv. 51-54)

Los versos de Vinyoles nos traen a la memoria el famoso poema 18 de Ausiàs March, que comienza:

*Fantasiant*, amor a mi descobre  
los grans secrets que als pus subtils amaga

e mon jorn clar als hòmens és nit fosca  
 e visc de çó que persones no tasten.  
*Tant en amor l'esperit meu contempla*  
 que par que tot fora del cos s'aparte,  
 car mos desigs no són trobats en home  
 sinó en tal que la carn punt no el torbe (Ferraté, ed. 1997: 49)

El enamorado se convierte en una especie de iluminado, en una especie de elegido para experimentar el milagro del amor. Pero, a pesar de las implicaciones metafísicas presentes en los ejemplos citados, el proceso de transformación de los amantes tiene un alcance distinto al de la *caritas* cristiana y al concepto de *ascensus* platónico: el concepto de unidireccionalidad, que, obviamente, parte del amante hacia el amado. En efecto, el sentimiento ante el que nos enfrentamos se define como un tipo de *amor simple* (unidireccional), que se opone al *amor recíproco* (bidireccional) (Serés 1996: 100). En efecto, tanto para Platón como para los Santos Padres, la verdadera unión con el amado solo es posible a partir de un principio de semejanza entre los amantes. Transformarse en el amado implica una vuelta al todo, del que el amante es una emanación. En ambos casos, el amante inicia un movimiento de retorno hacia la unidad perdida: para el platonismo, un movimiento *ascendente* hacia el alma universal; en el caso de la tradición mística, un movimiento *descendente* desde la cárcel de cuerpo hacia Dios. En el caso del amor cortesano, no se cumple el requisito de la igualdad ni el de la unidireccionalidad; la transformación no está, por tanto, completa y el arrebato o la salida del amante no sobrepasa la pura especulación.

En suma, todos los tópicos mencionados constituyen imágenes del amor que se repiten desde la antigüedad clásica hasta los siglos de oro, acomodándose a los distintos géneros, autores y tradiciones literarias. En realidad, el amor cortés, que crea su propia una filosofía del amor entre un hombre y una mujer, se sirve de los sistemas filosóficos que le rodean, para adaptarlo a su propia idea del amor, una idea del amor que se debate entre la castidad y el erotismo. Por esta razón, conviene no olvidar que por mucho que se parezca a la *caritas* este amor es profano, pero nunca debe confundirse con la *cupiditas*.

La transformación del amante en el amado está condenada al fracaso porque se circunscribe al deseo unidireccional del amante y, aún suponiendo que está basado en un deseo no libidinoso, confunde la belleza particular con la belleza absoluta, creando una falsa imagen de la misma. La perspectiva médica que veremos a continuación cree tener una explicación científica para este fenómeno.

### 5.1.5. Amor y muerte

La muerte y todas sus diversas manifestaciones, desde las más humanas hasta las más escabrosas, tenía, según sabemos, una presencia permanente en la vida del hombre medieval. Los numerosos textos, tratados y ritos folklóricos que conocemos, desde las danzas medievales de la muerte hasta la tradición de las *artes moriendi*, demuestran hasta qué punto la muerte constituye una cala obligatoria para la reflexión por parte del hombre culto medieval, reflexión que el dogma cristiano hizo extensiva a todas las clases sociales.<sup>269</sup>

269. Un resumen iniciador sobre las principales formas de abordar el tema de la muerte en la literatura española de la Baja Edad Media se puede leer en el trabajo de A. Prieto (1960): «El sentimiento de la muerte a través de la literatura española (siglos XIV y XV)», *Revista de Literatura Moderna*, 2, pp. 115-170. Véase también M. Morrás

El amor cortesano es, según hemos visto, un canto al amor atormentado, imposible y fatídico, pero glorioso al fin y al cabo. Dada esta definición del amor como sentimiento hiperbólico, y conocido el gran protagonismo de la muerte en la formación espiritual y personal del hombre medieval, no es extraño, por lo tanto, el constante y productivo acercamiento entre los conceptos de *amor* y *muerte* en el cancionero amoroso castellano. No hemos de indagar mucho para tropezar con versos como estos que siguen, de F. Fenollete:

Siempre es mi pena mayor,  
siempre veo mi triste suerte  
cubierta de disfavor,  
*porqu'esperanças d'amor*  
*para mí todas son muerte* (ID6699, vv. 61-65)

#### 5.1.5.1. AMOR, DOLOR Y MUERTE

Aquel que ama no alberga ninguna esperanza de vida; su sufrimiento y su destino trágico son metafóricamente comparables a la muerte, que es igual de fría e implacable que el amor. La afinidad entre amor y muerte era un motivo tan familiar a la tradición del amor cortesano que, en una demanda dirigida al Conde de Oliva, su interlocutor no duda en definir su problema sentimental como «este mal d'amor y muerte» (ID6520, v. 3).

La muerte es la lógica culminación de los sufrimientos del enamorado, una forma efectista de describir las consecuencias extremas del amor (Le Gentil 1949, I: 132ss.). N. Vinyoles nos brinda un ejemplo, en lengua valenciana, de esta imagen de la *muerte inminente* —una imagen que, en este caso, podemos catalogar de *signo negativo*—:

sens vós tinch yo mon esperit amarch;  
sens vós tinch yo la vida tan amarga  
que, si mercé *lo terme* no m'allarga,  
sens haver fi lo meu *plant* será llarch (*suplem.* 148, vv. 21-24)

La analogía entre el amor y la muerte, además, venía dada desde los propios textos sagrados, punto de referencia indispensable del hombre culto medieval. El *Cantar de los Cantares* —un texto que inspiró a nuestros poetas cortesanos antes de convertirse en la cumbre espiritual y literaria para los místicos de los Siglos de Oro—<sup>270</sup> lega a los medievales una sentencia tan breve como lapidaria: «Tan fuerte es el amor como la muerte». Siguiendo la estela del texto bíblico, los dos ejemplos que citaremos a continuación perfilan una imagen del *amor más fuerte que la muerte*:

(2002): «*Mors bifrons*: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano», en *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Jaume Aurell y Julia Pavón, eds., Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 157-195.

270. **Sobre la influencia del *Cantar de los Cantares*** en la poesía medieval de tema amoroso véase P. Dronke (1984): «The Songs of Songs and Medieval Love-Lyric», en *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storie e Lettere, pp. 109-236 y T. Hunt (1981): «The Song of Songs and Courtly Literature», en *Court and Poet: Selected Essays of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Glyn S. Burgess, Liverpool, François Cairns, pp. 189-196.

Puso tanto sentimiento  
 en mí el veros partir  
*que la pena de morir,  
 de pequeña, no la siento* (ID2874, vv. 1-4)

-----  
 El fin que d'aquí s'espera  
 como quier que por venir  
 me da de nueva manera  
 un bevir de tal sentir  
*que mata más qu'el morir* (ID6685, vv. 6-10)

Se da, además, la coincidencia de que en ambos ejemplos la proximidad de la muerte viene provocada por la separación de los amantes. El primero de los ejemplos procede de la «Canción de Heredia a una partida». El texto segundo se inserta en una glosa a un famoso poema de Juan Rodríguez del Padrón; los versos inmediatamente anteriores (vv. 1-5) introducen el citado motivo:

*De nuestra vista partido,  
 con peor vida que muerte,  
 embaxada me ha tráydo  
 cuydado nuevo venido  
 de muy peligrosa suerte* (ID6685, vv. 1-5)

#### 5.1.5.2. LA MUERTE, UN MAL MENOR

A tenor de los ejemplos anteriores, se puede decir que el amor que describen nuestros poetas es un sentimiento que mide su intensidad con la propia muerte, y que en muchas ocasiones la sobrepasa. Por esta razón, el valenciano Narcís Vinyoles afirma:

No sab d'amar lo qui mort acompara  
 a la dolor que'es mostra cara a cara (*suplem.* 149, vv. 59-60)

En este sentido, para aquel que vive acechado por el dolor constante del amor no correspondido, la muerte se convierte en un mal menor. Los siguientes versos de F. Fenollete explicitan este concepto de la *muerte como el menor de los males*:

Con crüeza y con rigor  
 yo vi tan mortal mi suerte  
*qu'en los peligros d'amor  
 el morir es el menor,  
 según es el mal tan fuerte* (ID6696, vv. 26-30)

La idea reaparece en un poema de Alonso de Cardona. Tanto el anterior ejemplo como el siguiente de Cardona combinan la fuerza expresiva del tópico —en el plano de la *inventio*— con la fuerza expresiva de la *sententia* —en el plano de la *elocutio*—:

*Mal que mayor mal escusa  
 tenerse debe por bien  
 pues ¡venga la muerte a quien  
 por su bien no la rehúsa!* (ID6676, vv. 1-4)

La ocurrencia, lejos de ser original, se nos revela como una verdadera fórmula. Véanse, si no, estos versos de Álvaro Gómez que acompañan su traducción del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca:

Si no tengo de sentir  
después de muerto el dolor,  
*el menor mal es el morir*  
*de quanto hace el amor* (Recio, ed. 1998: 128)

Después de todo, la idea había sido expresada con anterioridad. Así, por ejemplo, Ausiàs March, en su poema 27, cuando afirma:

natura en mi usa de maestria  
*e pren la mort per major dan fugir* (Ferraté, ed. 1997: 61)

El motivo de la muerte adopta diversas formas en su adaptación a la filosofía del amor cortesano y, dependiendo del contexto en que se inserte, cumple diversas funciones. En anteriores apartados ya hemos analizado dos de las funciones del tópico: la *muerte como servicio* y la *muerte como gloria de amor*. En ambos casos, se trata de una muerte deseada que se recompensa con honor; ambas representan una muerte ideal del amante cortesano, con un valor que podemos denominar *superlativo*.

#### 5.1.5.3. MUERTE COMO FIN DEL DOLOR

Una de las formas de expresión más comunes es la noción de una *muerte deseada*, concebida como una vía de escape para el calvario amoroso:

Venga, porque mal tamaño  
qual el mío y tan extraño,  
sin ella, no tiene medio.  
Assí que por el remedio  
se puede juzgar el daño (ID6676, vv. 5-8)

En este caso, el poeta-amante invoca a la *muerte como liberación*, como *remedio* o como bálsamo contra el dolor. Este lugar común, que asigna un *valor positivo* a la muerte, resulta sencillo de detectar en el corpus de textos que manejamos. En el siguiente romance trovadoresco de Lluís de Castellví, por ejemplo, el protagonista reclama la llegada de la muerte como único modo de poner fin a su «congoxa» amorosa:

¡Ay, que más quiero la muerte  
*que bevir enamorado!*  
Pues que da congoxa amor  
al que sigue su mandado (ID6341, vv. 21-24)

En otras ocasiones, sin embargo, ni la vida ni la muerte son consuelo para un desconcertado poeta-amante. De este modo, el Conde de Oliva, vencido por el dolor de la ausencia, se pregunta:

¿Qué gloria puede esperar  
el que se parte y no muere,

*pues la muerte no le quiere  
y el bevir le da pesar?* (ID6256, vv. 1-4)

Versos que siguen de cerca estos otros de Pedro de Cartagena, poeta del *Cancionero general*:

No sé para qué nascí  
pues en tal extremo estó  
*que el bevir no quiero yo  
y el morir no quiere a mí* (Rodado, ed. 2000b: 178)

Como afirma Santonja: «Ese tópico de la ‘muerte de amor’ o deseo de morir del enamorado va unido al sentimiento cristiano que asocia la muerte con el fin de las desdichas humanas» (1999: 140).<sup>271</sup>

Pero sin duda el ejemplo que colma las posibilidades expresivas de este tópico de la muerte como liberación es la famosa canción del Comendador Escrivá, ejemplo del perfecto equilibrio entre el plano del contenido y el plano de la expresión:

Ven, muerte, tan escondida,  
que no te sienta conmigo,  
*porqu’el gozo de contigo  
no me torne a dar la vida.*

Ven como rayo que hierre  
que hasta que ha herido  
no se siente su ruydo  
por mejor herir do quiere.  
Assí sea tu venida;  
si no, desde aquí me obligo,  
*qu’el gozo que avré contigo  
me dará de nuevo vida* (ID6278)

A partir de estos ejemplos, se entiende mejor la siguiente afirmación del *De amore*, donde leemos que «mejor sería elegir una muerte rápida a yacer para siempre bajo tormentos tan terribles» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 93). Se refiere Capellanus, claro está, a los «tormentos tan terribles» del amor...

#### 5.1.5.4. MUERTE NO QUIERO. LA MUERTE NO ME QUIERE

El amante sabe que la muerte es el único remedio para dejar de sentir dolor, pues, como afirma March «si l’hom és a mals aparellat, la veu de mort li és melodiosa» (poema x, vv. 23-24). En repetidas ocasiones, el poeta-amante se lamenta de que no se produzca su llegada; su lamento se convierte, entonces, en una manera de enfati-

271. El autor ha llevado a cabo un ambicioso análisis de la tónica «muerte de amor» que, por un lado, estudia y compara la repercusión del tópico en los reinos vecinos de Castilla y de Aragón, y, por el otro, observa su evolución en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Véase P. Santonja (1999): «La mujer en la literatura provenzal. Influencia del ‘amor cortés’ en la literatura de la Corona de Castilla y de la Corona de Aragón durante los siglos xv y xvi. El tópico literario ‘morir de amor’», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXV, I-II, pp. 125-159.

zar la falta de remedio para sus males. Un ejemplo se puede leer en un poema del valenciano F. Carroç:

Mas soy aquel aflegido  
que podré siempre contar  
que jamás he padescido  
mayor causa de llorar  
*que la muerte no hallar* (ID6685, vv. 16-20)

La muerte pone límites al amor. Estos límites, sin embargo, existen para ser transgredidos en una y otra dirección, ora desde el lado de la muerte, ora desde el lado del amor. Se comprende así que algunas veces sea la muerte la que, como en el ejemplo anterior, huya del enamorado, mientras que, en otras ocasiones, sea el enamorado el que reniegue de la muerte. Un ejemplo de esta segunda opción se puede leer en un texto de Jeroni d'Artés:

*Y quiero, por contentaros,  
si os desplaçe ser querida,  
pues que no puedo olvidaros  
que alarguéys mi triste vida,  
por que pene por amaros* (ID6710, vv. 31-35)

El amante pide explícitamente *prolongar su vida* (es decir, no morir), para poder seguir ofrendando su sufrimiento a la dama. La razón de esta determinación encuentra en la base misma de la *fin'amors*. El enamorado:

no puede desear la muerte a no ser que esta proceda directamente del sufrimiento amoroso, y, aun en este caso, la muerte, con mucha frecuencia, *aunque deseada es a la vez inaceptable por implicar el fin del dolor, y este ser la única experiencia verdaderamente apetecible para el amante cortesano* (Aguirre 1981: 73).

Se comprende entonces que el poeta-amante desee la muerte, pero se vea en la obligación de declinar sus beneficios. Esto es exactamente lo que propone Alonso de Cardona en el siguiente poema:

*Bien librara con morir  
mi pena tan dolorida,  
qu'es sin medio,  
mas mi fe no ha de sufrir  
que te haga desservida  
mi remedio* (ID6675, vv. 17-22)

Nótese el parecido razonable entre este texto de Cardona y los siguientes versos de Juan del Encina. El protagonista del romance se queja:

Connmigo estaba la Muerte  
por tenerme compañía.  
Lo que más me fatigava  
*no era porque muría,*

*mas era porque dexava  
de servir a quien servía* (Alonso, ed. 1995: 391)

Los poetas valencianos del *Cancionero general* nos han legado numerosos ejemplos de este tópico. Uno de los más claros lo registra una canción del Comendador Escrivá:

Soledad triste que siento  
y cuidados me combaten:  
la gloria del pensamiento  
*no consiente que me maten*  
*por que biva mi tormento* (ID6279, vv. 1-5)

#### 5.1.5.5 LA MUERTE IMPOSIBLE. EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Una lectura atenta de los textos del grupo de valencianos pone de manifiesto la existencia de al menos dos variantes más del binomio amor-muerte: la *muerte imposible* y el *amor más allá de la muerte*. La primera fórmula es más común que la segunda porque adopta una dimensión cercana a la paradoja: la muerte del enamorado es imposible, simplemente, porque éste ya estaba muerto (o mortificado) antes de su llegada. No se puede matar a un muerto, es lo que vienen a decir los ejemplos que citamos a continuación; a propósito de este tópico que hemos bautizado como *muerte imposible* debemos, por cierto, reconocer que es algo más original que el resto de los mencionados hasta ahora. Los dos ejemplos siguientes, todos en castellano, corresponden, respectivamente, a poemas de Juan Fernández de Heredia y Jeroni Artés:

En otra dubda está cierto  
y podría ser que acierte:  
*que de verme tal la muerte*  
*quíçá me dexa por muerto* (ID2881, vv. 55-58)

-----  
al que muere por serviros  
con amor, que claro véys  
en el toque será oro  
de cendrada.  
*Y, pues matarme queréys,*  
*díremos que a muerto moro*  
*days lançada* (ID4360, vv. 25-31)

El *amor más allá de la muerte* es otra variante que se intuye como telón de fondo de algún que otro pasaje. En este que citamos, del Comendador Escrivá se sugiere la idea de un amor que, dotado de vida propia, puede ser alcanzado por la muerte en cuerpo, pero no en alma:

Tú, muy triste alma mía  
en quien tanto pesar mora,  
bien sabes que tu señora  
all *otro mundo* m'embía;  
y pues no puede escusarse  
mi morir y mi partida,

*el cuerpo podrá apartarse  
pero la fe con la vida  
no trocarse* (ID6903 - *suplem.* 161, vv. 55-63)

Prácticamente todas las variantes del tópico literario de la «muerte de amor» siguen una pauta común: todas se insertan dentro del ámbito de la *translatio*, esto es, de la metáfora. Juan Casas ha estudiado la presencia y continuidad del tópico literario del «morir de amor» desde Villasandino hasta los poetas del *Cancionero general* para llegar a la conclusión de que, junto con la feudal, esta es una de las metáforas más lexicalizadas en el corpus lírico castellano y, por lo tanto, una de las de menor valor *sotil*.

En el siguiente ejemplo de F. Fenollete, el poeta viene a insinuar el presumible desgaste del tópico; habiendo sido requerido en una demanda que solicita un remedio para las cuitas de amor, Fenollete responde:

pues el mal que a vós condena  
es el con que me condeno,  
*sabed que la muerte buena  
nunca mató ningún bueno* (ID6514, vv. 17-24)

La muerte de amor crea, como toda metáfora, una «ilusión de realidad» como experiencia imaginada. Que exista la posibilidad de deconstruir la «ilusión de realidad» jugando con los conceptos de muerte metafórica (muerte buena) y muerte real (muerte que mata) no es sino una manera de constatar la vigencia del tópico.<sup>272</sup> Los versos de Fenollete tienen, además, otra lectura muy factible dentro del cancionero amoroso: la *asimilación entre vida y muerte* merced al amor. La «muerte buena» sería, según esta interpretación, la muerte por amor; el poeta la califica como «buena», porque, a diferencia de la muerte física, no mata, sino que da la vida al enamorado. De ahí el famoso mote: «En la muerte está la vida», un mote anónimo que recoge la sección de motes de 11CG y que fue glosado por numerosos poetas de la corte de los Reyes Católicos.

#### 5.1.5.6. EXPRESAR LA MUERTE: IMÁGENES CANCIONERILES

Del mismo modo que la muerte desempeña diversas funciones (incidir en la falta de remedio, enfatizar los efectos del amor, etc.), puede adoptar distintas formas. Así, es bien frecuente encontrar distintas *expresiones de la muerte*, ya se trate de perífrasis o circunloquios: «darán fin a mi bevir» (ID6707, v. 30), «veg prest desunida / dels hosos la carn» (*suplem.* 108, vv. 4-5), o de otras imágenes comunes a toda la tradición del *amour courtois*. Nos referimos a imágenes tradicionalizadas de la muerte como la *sepultura* («Esle cierta *sepultura* / quien l'es fuerça de morir», ID6694, vv. 81-82; «Ya mi alma entristescida / recela la *sepultura*», ID6672, vv. 1-2), el *luto*, *el otro mundo* (ID6903 - *suplem.* 161, vv. 57-58), etc.

272. A juzgar por la casuística que hemos esbozado hasta ahora, el tópico del «morir de amor» había llegado a finales del siglo xv hasta el extremo de la hipertrofia. En cuanto a la lírica castellana, no podemos dejar de citar unas coplas de Quirós «a una señora que se burlaba de los que dicen que se mueren de amores y están muertos, no creyendo que tenga amor tanto poder de matar a ninguno». Estas coplas, por cierto, están recogidas en el *Cancionero general* de 1511.

La asimilación entre tristeza y muerte da pie a todo un poema de Cardona «a otra dama que le preguntó por qué yva tan cargado de luto». A través del simbolismo del color negro, el luto proyecta hacia el exterior la amargura que se siente interiormente:

Tan grave dolor me diste  
que, porque *muerte* recelo,  
llevo el *luto* que me viste  
porqu'el triste en lo qu'es triste  
ha de hallar el consuelo (ID6675, vv. 1-5)

El *color negro* (ID6669), el *luto* (ID6675), la definición del enamorado como *difunto* (ID6714, ID6681, vv. 177) o como *condenado en el Infierno* (ID2878, vv. 66-71), etc., proporcionan una imagen plástica de la *muerte en vida* —distinta a la identificación de la *muerte como vida*—. El motivo cancioneril que establece una identificación vida del enamorado = muerte se plasma unas veces de forma concreta:

Y éste dexa de venir  
por matarme más en vida,  
y porque piense el morir  
que no tengo de bevir,  
ell esperança perdida (ID2881, vv. 41-45)

mientras que en otras se convierte en el eje de toda la composición, como sucede en la canción «Si por caso yo biviesse» (ID0847), glosada por F. Fenollete.

Concluyamos afirmando todas estas variantes expresivas de la *muerte de amor* no impiden el desarrollo paralelo de este tópico literario, muy cultivado dentro de otras tradiciones literarias, en tanto en cuanto forma parte de una concepción literaria a la que se atienen los autores con mayor o menor fortuna.

La cercanía de la muerte puede formar parte, como hemos visto, de un discurso metafórico o simbólico de tipo conceptista; al lado del registro literario, hay asimismo una explicación empírica para tales extremos: el *amor hereos*. Tal y como se define en el *Lilium Medicinae* de Bernardo de Gordonio y en otros tratados médicos, el amor es una especie de neurosis obsesiva que, en casos extremos, puede ocasionar la muerte del enfermo. Del *amor hereos* y los paralelismos con el amor cortés hablaremos en el siguiente apartado.

#### 5.1.6. Ante el amor. La perspectiva médica del amor heroico

El sentimiento que preconizan estos poemas amorosos se encuentra próximo a la alienación y mantiene conexiones con muy distintas tradiciones literarias y no literarias. Hasta el momento hemos tratado de esbozar algunas pinceladas sobre esta compleja encrucijada de tradiciones, intentando razonar, desde el propio material que nos proporcionan los textos, sobre sus puntos de encuentro y desencuentro con la filosofía del amor cortésano.

A medida que nos acercamos al siglo xv, entra en juego una nueva teoría del *amor como pasión* que pondrá al alcance de los poetas un nuevo conjunto de imágenes y tópicos: la belleza como *causa efficiens*, los síntomas físicos y anímicos que hacen reconocible el enamoramiento, la descripción del amor como proceso, etc.

Este relanzamiento de las tesis naturalistas nace al calor del cambio social; la nueva y moderna sociedad tardomedieval demandaba nuevas claves de análisis para un viejo problema: la naturaleza del amor. La noción del amor como pasión no es, sin embargo, una creación de clase intelectual del siglo xv, sino es deudora de una corriente que, teniendo su origen en el mundo clásico oriental y occidental —la filosofía árabe y grecolatina— continúa su andadura por toda la Edad Media.<sup>273</sup> Con el paso del tiempo, dicha corriente llegaría a fusionarse con la propia tradición literaria, que discurre por caminos paralelos.

Los cancioneros castellanos —y, junto a ellos, toda la literatura de tema amoroso— se harían pronto eco de todas estas ideas, muy en boga en la Castilla del siglo xv, y que alcanzaron una rápida difusión en y desde el mundo académico.<sup>274</sup> Así, por ejemplo, en el *Cancionero de Vindel* leemos la siguiente coplilla de Hugo de Urriés, que reproduce la definición del *amor heroico*:

Es amor una pasión  
en las estrañas nascida,  
que faze su producción  
en nuestra cogitación  
por desorden conocida,  
la qual es introduscida  
por alguna facultad  
del objeto produscida  
e del todo retenida  
a la nuestra voluntad (Arellano, ed. 1976: 83)

Al igual que el anónimo poeta del *Cancionero de Vindel*, otros poetas se harían eco de las tesis naturalistas sobre el amor; de todos modos, la mayoría de paralelismos entre medicina y poesía no indican una necesaria dependencia entre uno y otro registro; la literatura médica debió contribuir a fijar unas fórmulas que ya debían existir de forma intuitiva en la imaginación del poeta:

Che un amore appagato porti dolore e sofferenza è un concetto comune a tutte le civiltà di tutti i tempi, fa parte del folklore di ogni popolo (...) *ciò che inizialmente nel poeta era un'intuizione, trova poi conferma nella letteratura medica ove il concetto era già ordinato e illustrato profusamente* (Ciavolella 1976: 137).

La tradición del *amor hereos* está bien presente en el corpus que manejamos, donde no es infrecuente advertir dos vertientes complementarias: imágenes del *enfermo* o del «llagado» —metáfora no siempre enmarcable en el ámbito bélico— e imágenes de la

273. Podemos encontrar huellas de la enfermedad del amor no solo en la poesía trovadoresca, sino incluso mucho antes, en Ovidio y en la poesía hispanoárabe (Ciavolella 1970; Boase 1977: 65ss.; Cátedra 1989: 57-69). Para más detalles sobre esta cuestión, véanse los estudios clásico de Livingstone (1913) y Ciavolella (1976).

274. Pedro Manuel Cátedra ha estudiado los principales autores y textos que jalonan esta tendencia, que el autor bautiza como «naturalismo amoroso universitario». Véase su ya clásico libro sobre el tema: *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

curación de amor (Casas 1995: 73). El siguiente poema del Comendador Escrivá parte de la imagen del enfermo como *metáfora del amor*:

Quando el mal va de huýda  
mucho se guarda el doliente  
porque siente  
qu'es peor la recaýda  
que no'l primer accidente (...) (ID6899 - *suplem.* 157, vv. 1-4)

Más que de una deliberada intertextualidad, este es un ejemplo de la afinidad entre medicina y poesía que, a través de la identificación entre amor y dolor, se constata, como apuntaba Ciavolella, en todos los tiempos y civilizaciones.

No faltan en nuestro corpus imágenes de la *curación del amor*, otra de las imágenes que, según Casas, desarrollan los poetas de cancionero. En una de las canciones amorosas incorporadas a la segunda edición del *Cancionero general*, Miquel Peris nos deleita con esta metáfora:

Sens vida vivint, he feta *triagua*  
que de grans mals levàs tot *verí*.  
Serveis, donatius li dóne per pagua  
cantar y sonar, scriure no vagua,  
y may los seus ulls se giren a mi (*suplem.* 108, vv. 11-15)

Peris equipara el amor a un veneno (*verí*) cuyo efecto debe ser contrarrestado con el antídoto (*triagua*); el antídoto, en este caso, no es otro que el propio servicio amoroso (*cantar y sonar*), que ha curtido al poeta en el arte de sufrir. Esta incursión en el ámbito de la metáfora, con imágenes de la enfermedad o de su curación, es uno de los caminos que abonan un acercamiento entre medicina y poesía. Una, pero no la única. Los propios textos nos obligan a ir más allá. Los cancioneros de finales del siglo xv y principios del xvi atesoran, en verdad, otras fórmulas que revelan una conexión más directa entre amor cortés y *amor hereos*.<sup>275</sup>

Debemos a Aristóteles la sistematización de las pasiones, y la primera descripción de una teoría del *amor-pasión*.<sup>276</sup> La salud del individuo precisa un movimiento común de alma y cuerpo. Este sistema fisis-psicológico de raíz aristotélica está en la base de posteriores teorías acerca de la enfermedad del amor. Si el *amor-pasión* se define como una alteración fisis-anímica de las funciones vitales que garantizan la salud del organismo, no nos sorprenderá que, tanto en la descripción del *proceso*, como en el del los *síntomas*, *pronóstico* y *remedios*, el plano fisis y el psicológico o anímico se encuentren fuertemente entrelazados.

275. Hay dos poemas de Juan Álvarez Gato, poeta del *Cancionero general*, que llevan hasta las últimas consecuencias el paralelismo entre poesía y medicina. Estos textos han sido estudiados por A. Martínez Crespo (2001): «Amor y Medicina en dos composiciones cancioneriles del siglo xv», *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. L. Funes y J. L. Morue, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 253-260.

276. El amor sería un impulso que, nacido del corazón, se expande por todo el cuerpo merced al *pneuma*, que es el principio vital del organismo, fuente de calor animal y que, vinculado a la sangre, determina la constitución física y mental del individuo (Serés 1996: 54).

## 5.1.6.1. EL PROCESO

Como tal patología, el amor sigue un proceso: entra por los ojos, llega hasta el corazón y, de ahí, al resto de las potencias anímicas. La belleza es la *causa efficiens*, el detonante del amor:<sup>277</sup>

*Viendo vuestra hermosura  
vi la muerte y el bevir  
por do está mi fe segura* (ID6698, vv. 1-3)

El sentido de la vista tiene una función mediadora en el proceso del *amor-pasión*, pues «*l'agente causale dell'amore è il piacere determinato dalla vista divina di una bella forma*» (Ciavolella 1976: 131).

Si los *ojos* son la ventana a través de la cual el amor penetra en el individuo en forma de imagen, el *corazón* es la sede donde se depositan los deseos y el lugar en el que se origina y se transmite al resto del cuerpo el aumento el calor que estos provocan. Ambos, los *ojos* y el *corazón*, tienen un gran protagonismo en la lírica de los cancioneros, y con frecuencia dan lugar a personificaciones.<sup>278</sup> Un ejemplo del tratamiento poético que recibe el binomio ojos-corazón es el siguiente villancico del Comendador Escrivá:

¿Qué sentís, *coraçon* mío?  
¿No dezís  
qué mal es el que sentís?

¿Qué sentistes aquel día  
*quando mi señora vistes,*  
*que perdistes alegría*  
y descanso despedistes? (ID3583, vv. 1-7)

La sola contemplación de la figura de la dama inicia un proceso que «daña» al corazón, desposeyéndole de su «alegría» (v. 6) y «descanso» (v. 7). El corazón fue considerado, junto con el hígado y el cerebro, uno de los tres centros vitales del ser humano. De estos centros vitales parten una serie de corrientes (*humores*) que circulan través del cuerpo sano. Estos tres centros vitales gobiernan, a su vez, tres facultades que, además de ubicarse en distintas partes de cuerpo, se corresponden con las tres partes del alma racional: la *facultad animal*, la *facultad vital* y la *facultad natural*. El corazón es, en última instancia, el órgano que regula la energía de los *espíritus vitales*, auténtico motor de la vida. Cuando el objeto de deseo enciende los sentidos rompiendo el equilibrio de humores y calor, el corazón se inflama poniendo en peligro la armonía físico-anímica del individuo.

277. Así, como pasión innata que suscita en un individuo la belleza del sexo opuesto, lo define Capellanus en las primeras páginas del *De amore*: «amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et amplexi amoris praecepta compleri (...)» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 55).

278. Un rastro de ejemplos sacados de la lírica galaico-portuguesa puede leerse en A. Zinato, «Meus ollos morte son de vós, meu coraçón»: lo sguardo dell'amore», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, AISPI, pp. 351-363.

En un poema del poeta y jurista Narcís Vinyoles se detecta una huella clara de todo este sistema físico-anímico naturalista; el empleo de términos de origen médico, como *esperits* y *scorça*, no parece casual, sino deliberado:

De que us han vist, mos ulls jamés es tanquen  
per dar descans a la cansada força;  
*los esperits s'aparten de la scorça*  
*fogint de mi per què a vós no manquen* (suplem. 149, vv. 65-68)

Los ojos del amante han quedado impactados por la belleza del objeto, de ahí la afirmación inicial: «De que us han vist, / mos ulls jamés es tanquen». El deseo de fusión con la amada provoca una violenta agitación de los espíritus vitales; a causa de esta agitación («causada força»), los espíritus abandonan su lugar habitual («fogint de *mi*») con rumbo al objeto («per què a vós no manquen»). La teoría de los espíritus vitales que huyen del sujeto en busca del objeto constituye la explicación médica para la transformación del amante en el amado, que ya hemos tratado en anteriores apartados.

Los ojos y el corazón son los «cómplices del amor», no únicamente por la función que les asignan las teorías médicas —que también pudo influir en unos poetas que eran, ante todo, intelectuales— sino por la función que les venían asignando filósofos y poetas desde antes de la creación de las literaturas en lengua romance.<sup>279</sup>

Sobre este último, el corazón, se advierte una evolución dentro de la tradición naturalista. Los filósofos «naturales» que, en principio, parecen apoyar a Aristóteles —para quien el corazón es la sede del alma—, en realidad, dan la primacía al cerebro. El verdadero proceso de transformación del amante no se completa, si, además de un factor externo —«la vista divina de la bella forma»— no interviene el pensamiento y la voluntad del individuo. En el siguiente texto, que firma el valenciano F. Carroç, se señala esta *doble vía de entrada* del amor, *externa e interna*:

Belleza sin par y Amor  
*y mis ojos que miraron,*  
*todos juntos concertaron*  
*darme su gozo y favor*  
*quando l'alma me robaron,*  
y desque me vi sin ella  
y de mí mismo tan lexos,  
por más que yo diesse quexos  
bozes, llantos y querella  
pude salvar no perdella (ID6681, vv. 81-90)

Dos son las causas que desencadenan la enfermedad: «belleza sin par y amor» son la causa extrínseca; como causa intrínseca, «mis ojos que miraron» —y *mirar*, frente a *ver*, implica un sujeto activo—. Entre el «ver» y el «amar» tiene lugar todo un mecanismo gradual que implica una participación activa de las potencias anímicas del individuo.

279. Sobre las distintas tradiciones que atribuyen a los ojos una función mediadora, puede consultarse el artículo de Carlos Alvar (1989): «*Li occhi in prima generan l'amore*: Consideraciones sobre el concepto de 'Amor' en la poesía del siglo XIII», en *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 9-21.

En este poema de Alonso de Cardona, se explicita esta idea del amor como proceso gradual en virtud del cual el que el sujeto va interiorizando el objeto, desde la percepción hasta la adoración:

En veros quise *miraros*  
y en miraros *conosceros*  
y en conosceros *amaros*;  
amaros para *quereros*,  
quereros para *adoraros* (...) (ID6672, vv. 1-5)<sup>280</sup>

Es todo un acierto por parte del poeta la elección de la *anadiplosis*, que refuerza formalmente la *gradatio* conceptual sobre la que gira el poema —*ver* implica menor intensidad / voluntariedad que *mirar*; *mirar* menor intensidad / voluntariedad que *conocer*, etc.—. Para Capellanus, parece claro que el amor es una pasión muy cerebral, en la que tanta importancia tiene la *visio* como la *cogitatio*:

Esta pasión no nace de acción alguna, sino únicamente de *reflexión del espíritu a partir de aquello que ve*. Pues cuando alguien vea una mujer dotada para el amor y moldeada a su gusto, al punto empieza a desecharla en su corazón. En efecto, luego, *cuando más piensa en ella, tanto más arde de amor por ella, hasta el punto que llega a obsesionarse* (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 57).

El amor-pasión avanza *desde los sentidos al intelecto*, por la vía emotiva del deseo. Asimismo, lo expresa la siguiente quintilla puesta en boca del protagonista de la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá en 14CG:

Agora estáys por saber  
que *Beldad* pone Afición  
y Afición fuerça *Querer*,  
según es el merescer  
de quien causa la pasión (ID6892 - *suplem*, 150)

La quintilla de Escrivá reduce a la mínima expresión los pasos de un complejo proceso que Ciavolella ha analizado con una precisión forense en su clásico trabajo *La malattia d'amore*. La literatura médica explica más detalladamente el concepto que, a grandes rasgos, nos presentaba Escrivá. Así, una vez que *Beldad* ponga *Afición*:

Dalla vista la foma passa ai sensi interni, per poi venire estratta dall'intelletto agente, tramite un processo d'illuminazione, *purificata da ogni residuo di materialità* e quindi comunicata all'intelletto possibile, che è così in grado di *intendere* l'essenza della *species* percepita dai sensi (Ciavolella 1976: 131).

El enfermo interioriza el objeto y crea una imagen ideal del mismo, una imagen desprovista «da ogni residuo di materialità». Esta idealización del objeto es obra de la *fantasía*, la facultad intermedia entre el sentido común —el sentido de la percepción—

280. Otras ocurrencias similares, de los ojos al corazón / alma, se localizan en ID6699 (vv. 96-97), ID6672 (vv. 31-34), ID2878 (vv. 29-30), etc.

y el intelecto. Se produce entonces un error de juicio<sup>281</sup> La fantasía actúa donde debiera actuar la razón («en fe d'amor seguex l'ús de *rahó* / la *voluntat* per sospitosa senda», su-plem. vv. 52-53).<sup>282</sup> El amante no percibe este error, y cree estar obrando correctamente. Véase, en este sentido, la copla v del *Sermón de amores* de Francesc Alegre:

Con esperança se cría  
el bivo amor deste son  
aplazible,  
*que juzga la fantasía*  
*por las leyes d'affición*  
ser possible  
la cosa según querría (Cátedra 1989: *Apéndice* 3)

Basta escuchar el siguiente discurso para comprobar que así es. Los versos son de Alonso de Cardona:

¡O dolor sin redempción!  
¡O fe que tan grande fue!  
Que siendo tal mi pasión  
*yo la alabo porque sé*  
*qué es muy conforme a razón* (ID6674, vv. 46-50)<sup>283</sup>

Desde una perspectiva idealista, esta copla puede leerse como un manifiesto a favor del *amor-virtud*; desde una perspectiva médica, en cambio, estas palabras responden a un caso claro de *melancolía*.<sup>284</sup> El enfermo ha confundido el objeto de deseo con el deseo en sí mismo. A consecuencia de ello, percibe como un bien absoluto lo que es un bien particular.

Las canciones de loor suelen contener ejemplos de esta especie de arrebato que el enamorado experimenta. En concreto, en la siguiente de canción de loor J. Vich se confiesa «en muy grave confusión» tras haber contemplado «el valer más escogido sobre / todas quantas son»:

Queriendo de vós hablar  
la razón falta y no dura,

281. Es la *fantasía* la que, a partir de entonces, bloquea la razón del individuo e, irracionalmente, guía su voluntad tras el deseo. El personaje de Flamiano (*Qüestión de amor*, Valencia, 1513), aclara esta función estorbadora de la voluntad: «*Es cosa que nasce de la fantasia / y ponese en medio de la voluntad / su causa primera langendra la cria / sostienela biva penosa porfia / dale salud dudosa esperanza / si tal es qual debe no haze mudanza / ni alla donde esta nunca entra alegría*» (Perugini, ed. 1995: 111).

282. Los textos denuncian constantemente este divorcio entre *amor* y *razón*. Así, por ejemplo, en las coplas de Crespi de Valldaura (hijo): «No siento que biva, viviendo, mi vida / pues tengo *el desseo por mi enemigo*; / haziendo su liga me tiene vencida / *mi firme razón contraria conmigo*» (ID6688, vv. 1-4).

283. Lo cierto es que, tanto por su contenido como por su forma, estos versos de nos recuerdan algunos pasajes de *La Celestina*, obra en la que encontramos múltiples referencias a la enfermedad del amor. Sobre la relación entre el amor hereos y la obra de Fernando de Rojas, puede consultarse el artículo de M. V. Amasuno (2000): «Calisto, entre *amor hereos* y una terapia falaz», *Dicenda*, 18, pp. 11-49.

284. Son comunes las alusiones a la «*ciega afición*» —una manera más específicamente lírica de nombrar la *fantasía*—: «*C'aunque ciegue ell afición / bien conoce el desdichado / qu'en dalle tanta pasión / se le haze sinrazón*» (ID2881, vv. 23-26). Piénsese en la iconografía medieval, representaba a Cupido como un niño ciego: e así como el niño faze cosa que todos ríen, así el amador, çiego del desordenado fuego del querer, asi ha e pone en obra cosa que todos ríen y escarnecen (Juan de Mena, *Tratado de amor...*, *op. cit.*, p. 378).

pues, do´stá cierto el errar,  
 ¿quién osará razonar  
*de tan perfeta pintura*  
*que no halle su sentido*  
*en muy grande confussión,*  
 acordándose que vido  
 el valer más escogido  
*sobre todas quantas son?* (ID6672, vv. 41-50)

Esta «grande confussión» no ocurre siempre que se produce un contacto con el sexo opuesto; el amor se convierte en patología solo cuando existe, como advierte Capellanus, una «inmoderata cogitatione». Entonces es cuando el amor corre el peligro de degenerar en *melancolía*, el grado más extremo del *amor heroico*. Así, cuando el impulso pasional amoroso es muy vehemente, impide a la razón funcionar correctamente, haciéndole creer que el sujeto puede satisfacer su pasión y, por lo tanto, anulando su capacidad de discernir lo conveniente de lo inconveniente. Otro poema de Alonso de Cardona, hace explícita dicha anulación de la *razón* —*virtus aestimativa*— por parte del *pensamiento* —*virtus imaginativa*—:

En passar de aquí el desseo  
*razón quitó'l pensamiento,*  
 porqu´es en vós lo que veo  
 de tanto merescimiento  
 c´al más loco porná tiento (ID6672, vv. 6-10)

El poema de Cardona lleva a la práctica la «*corruptio imaginationis*» a la que alude Bernardo de Gordonio:

Desta pasión es *corrompimiento determinado por la forma e la figura* que fuertemente está aprehensionada, en tal manera que quando algún enamorado está en amor de alguna mujer, e assí concibe la forma e la figura e el modo, que cree e tiene opinión que aquélla es la mejor e la más fermosa e la más casta e la más honrrada e la más especiosa, e la mejor (...), e por esso muy ardientemente la cobdicia sin modo e sin medida, teniendo en opinión que si la pudiese alcanzar, que ella sería su felicidad e su bienaventurança. *E tanto está corrompido el juicio e la razón*, que continuamente piensa en ella e dexa todas sus obras, en tal manera que si alguno fabla con él non lo entiende, porque es en continuo pensamiento (Cátedra 1989: *Apéndice* 5).

El pensamiento percibe una imagen magnificada del objeto, desprovisto ya de todo lastre de materialidad, «e por esso muy ardientemente la cobdicia sin modo e sin medida, teniendo en opinión que si la pudiese alcanzar, que ella sería su felicidad e su bienaventurança»; no es extraño, a partir de aquí, el empleo de un léxico religioso aplicado a la descripción de la dama; la fantasía (*phos* = luz) «ilumina» la imagen que ha recibido de los sentidos equiparándola, en última instancia, al *summum bonum* del pensamiento teológico cristiano.

La intervención de la *fantasía* o *imaginación* es importante por dos razones: primero porque establece una comunicación directa entre los sentidos y el intelecto. Juan Fernández de Heredia nos ofrece un ejemplo de cómo la fantasía alimenta el deseo en un plano intelectual:

Mi *desseo*, no cansado  
de su loca *fantasía*,  
haze crescer mi porfía  
a la par con su cuydado (ID2875, vv. 4-7)

La *fantasía* mantiene una permanente actividad (*virtus imaginativa*), generando imágenes que, al margen de la razón (*virtus aestimativa*), avivan el deseo y empujan al amante a anhelar lo inalcanzable. El enamorado cree haber percibido su esencia y vive desde entonces en un permanente estado de felicidad. Sin embargo, esta es una felicidad ilusoria, al ser el resultado de un error de cálculo. El amor cortés es, por tanto, un amor que aspira al *ascensus* platónico o el *descensus* místico, pero que se queda en el intento. La fantasía mantiene la ilusión, pero, frente a ella, se alza implacable la realidad. Fenollete se queja de que:

Para forçar la porfía  
de mi penoso sofrir  
díxome la *fantasía*  
qu'el remedio ya venía,  
mas yo nunca vi venir (ID4360, vv. 11-15)

El *fantasma* no solo media entre el sentido y el intelecto, sino que, además, genera sensaciones que perduran incluso *cuando el objeto de deseo no está presente*:

Questo stato anomalo dell'organismo non sparisce neppure quando il contatto diretto visivo o altro con l'oggetto che si desidera viene a mancare (...) *la forma appresa rimane saldamente impressa nell'organo della immaginazione e polarizza l'attenzione del pensiero* (Ciavolella 1976: 77-78).

La *memoria* funciona como una especie de almacén de imágenes y gracias a ella, como afirma J. Artés, cuando se trata de amor: «Razón no consiente olvido» (ID6713, v. 41).

La *memoria* —lo contrario al *olvido*— es otro de los grandes aliados del amor cuando este es bienvenido, y se convierte en el remedio más eficaz contra la ausencia. Así, en el siguiente poema, como paliativo de la ausencia, el poeta aclama a la fantasía, capaz de hacer resplandecer en la memoria una imagen del objeto amoroso:

Maldigo la triste aussencia,  
*alabo mi fantasía*,  
*porqu'en ella resplandesce*  
*lo que tanto ver quería* (ID6333, vv. 13-16)

No es difícil de reseñar esta naturaleza vicaria de la memoria en ausencia de la dama. Véase, si no, el poema de Jorge Manrique:

Cada vez que *la memoria*  
*vuestra beldat representa*

mi penar se torna gloria,  
 mis servicios en victoria,  
 mi morir vida contenta (Beltran, ed. 1988: 428)

Cuando, en el extremo opuesto, el amor no es bienvenido y el poeta quiere incidir en sus aspectos más dolorosos, la *memoria* representa el peor de los enemigos. Así ocurre, por ejemplo, en el siguiente poema de Alonso de Cardona, glosando un mote que no precisa comentario: «Mi enemiga es la memoria»:

Pues que ya perdí la gloria  
 con morir devo alegrarme  
 pues, si quiero aconsolarme,  
*mi enemiga es la memoria* (ID6408, vv. 1-4)

En la *Nao de amor* del Comendador Escrivá, el recuerdo es un impedimento a la hora de afrontar la dolorosa separación, pues el dolor del recuerdo, en la ausencia, es incluso mayor que el dolor que se siente en presencia del ser amado:

Porque el bien que sentirá  
 mientras *delante* os tuviere  
 en contemplaros,  
 doble pena le dará  
 quando tan *lexos* se viere  
 de miraros (ID6893 - *suplem.* 151, vv. 19-24)

La *memoria* —junto con el *entendimiento* y la *voluntad*, una de las tres potencias del alma racional según las teorías cognitivas medievales— es también garantía de la lealtad y firmeza que ha de profesar el galán a su dama. Un ejemplo en unas coplas del Comendador Escrivá:

*Mi memoria, tan constante  
 que no sé con que os ygual:  
 agora veréys que vale  
 ser más firme que diamante,  
 que ya es el tiempo venido  
 que Amor os quiere pagar  
 vuestro acuerdo tan crecido,  
 vuestro mucho contemplar,  
 con olvido* (ID6903 - *suplem.* 161, vv. 28-36)

De todos estos ejemplos se obtiene una conclusión: la enorme importancia que el amor cortés concede al intelecto, lo que le ha valido las etiquetas de poesía cerebral, abstracta, etc. En el apartado que sigue analizamos las posibilidades expresivas de esta definición del amor como *experiencia interior*.

#### 5.1.6.2. SINTOMATOLOGÍA

Como tal patología, el amor tiene una sintomatología que hace reconocibles a sus enfermos. Dado que, como hemos apuntado, el *amor hereos* supone un grave desorden del organismo, los síntomas que presenta el enfermo son la lógica manifestación —en

el plano físico o anímico— de dicho desorden. Las *lágrimas*, los *suspiros*, el *pulso acelerado*, la *falta de sueño* y *apetito* son algunos de los síntomas más repetidos. Basándose en la teoría de los humores, la literatura científica tiene una explicación médica para todos y cada uno de ellos. Es difícil, sin embargo, determinar hasta qué punto la tradición literaria se nutre o no de fuentes médicas; lo cierto es que poetas, dramaturgos y autores en general se harían apropiarian de estos síntomas del amor en sus obras literarias.

Frente a la literatura de signo narrativo, la lírica de los cancioneros selecciona los más acordes con la doctrina del amor cortés, aquellos a los que, desde una perspectiva poética y cortesana, se les puede sacar una mayor rentabilidad poética. La *tristeza*, es, sin duda, el síntoma más aducido por los poetas. La función de la tristeza en la filosofía del amor cortés está justificada, como hemos visto, desde muchos flancos (la superioridad de la dama, el servicio amoroso, la gloria de amor...) y no implica necesariamente una dependencia de la tradición del *amor hereos*.

La *palidez del rostro* es reflejo directo del dolor, la impaciencia y turbación a la que somete el amor. Las coplas son de Alonso de Cardona:

Atierra tanto el amor  
a quien le lleva encerrado  
*como muestra mi color,*  
y así publica el dolor  
*mi rostro desfigurado* (ID6680, vv. 31-35)

Las *lágrimas* y *suspiros* son dos «efectos colaterales» del *amor heroico*, y a menudo se convierten en la prueba fisiológica irrefutable para probar la autenticidad de la pasión amorosa. Así, por ejemplo, en el siguiente poema dedicado a tres damas valencianas, Juan de Cardona pone a los suspiros como «testigos» de su verdad:

Y si esto tal tenéys  
por fengido y no verdad  
con mi vida lo aprobad,  
que perdí la libertad  
con la una de las tres.  
Miradlo por mi pasión,  
juzgando la fe que sigo;  
*mis suspiros den testigo*  
*y veréys por mi razón*  
*ser muy cierto lo que digo* (ID6702, vv. 11-20)

Otro de los síntomas habituales en los tratados médicos es el *insomnio*. La literatura científica vino a proporcionar una explicación médica para el estado de continuo desasosiego que caracteriza a los enamorados y que, irremediamente, conlleva trastornos del sueño. El *insomnio de amor*, no obstante, es un tópico explotado en la literatura de todos los tiempos; la medieval, en concreto, cuenta con ejemplos abundantes (*La Celestina*, el *Romancero*, etc.). Y es que el *nerviosismo* y *agitación* es uno de los aspectos que definen la situación del enamorado. Ya Alfonso de Madrigal, el Tostado, en su *Tratado sobre cómo al hombre es necesario amar* había insistido en que «es necesario que los que aman se turben». La *Quexa de amor* del Comendador Escrivá comienza con una

descripción en prosa sobre el estado de desasosiego del amante, que le impide conciliar el sueño:

Sin esperança de algùn remedio, cansado de tan sobrados dolores, no por falta de sufrimiento mas por la fuerça d'ellos, *del trabajo dell alma fatigado el cuerpo, provava en las tinieblas de la escura noche si pudiera durmiendo tomar algùn descanso. Abiertos los ojos de la fantasía cerrávalos defuera por provar si dormiría;* y al tiempo que más reposado el coraçon estava, despertava mi memoria un nuevo dolor de mis passados dolores (ID6892 - *suplem.* 150).

### 5.1.6.3. PRONÓSTICO: LOCURA Y MUERTE DE AMOR

El pronóstico de los *hereos* es muy claro para los médicos. Breve y conciso lo expresa Bernardo de Gordonio en el capítulo que le dedica al amor heroico: «La pronosticación es tal que si los hereos no son curados, caen en manía o se mueren».

Los poetas de cancionero nos brindan muchos ejemplos de cómo el deseo se convierte en una obsesión, que priva al sujeto de censurar objetiva y racionalmente todo lo que rodea al objeto. Ya hemos tenido ocasión de comprobar la recurrencia en la definición del *amor como privación de la razón, la libertad, la voluntad*, etc.

Al entender de la literatura médica, cuando es la *virtus imaginativa* la que gobierna las potencias anímicas del amante, el enamorado entra en una dinámica que le aboca a la *locura*, en primer lugar, y, en última instancia, a la muerte.<sup>285</sup>

Retomemos ahora el discurso científico, según el cual la *fantasía* recrea el objeto amoroso, a la vez que lo distorsiona «iluminando» sus cualidades esenciales e ignorando las corporales o materiales. Esta distorsión de la realidad, unida a la intensidad de la pasión, que acapara sobre el objeto toda la actividad cogitativa, convierte al amor en una sensación parangonable a la *enajenación* o la *locura*:

Dentro de la casuística cancioneril, la muerte simbólica es susceptible de adopatr otra representación: la muerte física no importa puesto que el amante ya no vive en él, está enajenado, por tanto vive en la amada (encarnación del repetidísimo *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*), idea que se repite en múltiples poemas de la época (Rodado 2000a: 101).

En nuestro corpus localizamos un emblemático poema de Narcís Vinyoles:

No hallándome comigo  
de mí a mí pregunté:  
*dime, ser, ¿mi ser, do fue,*  
*que ni es en sí consigo,*  
*ni tú le tienes contigo?* (ID6704, vv. 1-5)

285. Sobre las conexiones entre medicina y poesía en lo que respecta a la *muerte de amor*, véase P. Meneses (2000): «Fenomenologia da morte-por-amor: do influjo das teorias medicas antigo-medievais na actividade poetica trovadoresca», en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Galero*, ed. J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia – Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 491-506.

El poema de Vinyoles es tan solo una pequeña muestra de un tópico que cuajó con fuerza entre los poetas contemporáneos al *Cancionero general*. Sirva como ejemplo el siguiente poema de Luis de Vivero:

Porque a la hora que os vi  
os di quanto en mí tenía,  
*assí que no soy en mí*  
*más en vós, señora mía* (Alonso, ed. 1995: 352)

El amante se concentra hasta tal punto en el objeto de su deseo que sufre una especie de neurosis. Para los médicos, esta alienación es un motivo de alerta ya que, dado que el *amor-pasión* está basado en un equilibrio entre cuerpo y alma, la pérdida de autoconciencia puede suponer la autodestrucción.<sup>286</sup> La perspectiva de los poetas del amor cortés es muy distinta, pues ya hemos visto cómo la falta de libertad, el tormento y la muerte son gloria. La locura es vista como una revelación y por eso, como se apunta en el *Cancionero de Estúñiga*, los enamorados «non son locos / antes bienaventurados» (Salvador Miguera, ed. 1987: 195).<sup>287</sup>

Si la enfermedad del amor no es detenida a tiempo, puede ocasionar la muerte. Dentro del cifrado código del amor cortesano, la muerte actúa, ya lo hemos dicho, como una especie de límite del amor. En este sentido, hay un cierto paralelismo entre la literatura científica y el amor cortesano: la concepción negativa y apocalíptica de la muerte como destrucción de la vida, en cuerpo y alma. Sin embargo, la relación entre amor y muerte posee, como hemos visto, un gran número de matices que proceden de otros lugares y tradiciones.

#### 5.1.6.4. TRATAMIENTO: LOS «REMEDIA AMORIS»

La poesía cortesana supo redefinir desde una perspectiva poética las *lágrimas*, *suspiros*, *insomnio*, y, en definitiva, los clásicos síntomas del *amor-pasión*. Este maridaje es comprensible habida cuenta de que los poemas del amor cortesano son, ante todo, detallados análisis de los efectos del amor frustrado o no correspondido. Esta es, por decirlo, la norma general; son poquísimos —apenas un puñado dentro de corpus ingente de poemas amorosos— los poemas que celebran la alegría de un amor correspondido o gozoso. El lado gozoso y sereno del amor discurre por otros caminos que no tienen cabida dentro de la filosofía del *amor al amor imposible*.<sup>288</sup> Es tal vez por esta razón por

286. Según hemos tratado en anteriores apartados, hay otras lecturas posibles que influyen en el tópico poético de la alienación amorosa. Si los médicos ven en ella una patología grave, el misticismo platónico, en cambio, considera esta alienación una vía de unión o retorno hacia el absoluto o hacia Dios.

287. La creencia en que el amor puede conducir hasta el extremo de la locura tuvo que tener mayor resonancia social de lo que se piensa. Si Macías y Juan Rodríguez del Padrón, trovadores de la primitiva lírica castellana, pasaron a la historia como amantes atormentados, Garcí Sánchez de Badajoz, poeta del periodo de los Reyes Católicos y contemporáneo de los autores valencianos, sería recordado por su locura de amor —una locura que, según cuenta la leyenda, provenía del amor incestuoso que sentía por su hermana—. Patrick Gallagher (1968) se hace eco de esta leyenda, que conocemos gracias a un anecdotario que recoge vida y milagros del poeta.

288. Esta incidencia en los aspectos más traumáticos del amor y la subsiguiente tendencia al análisis psicológico es, sin duda, uno de los aspectos que diferencian el amor cortés castellano de la lírica de los antiguos trovadores. P. Le Gentil hace hincapié en el tono más amargo de la canción de amor peninsular. Más recientemente y de un modo más específico, ha estudiado esta cuestión J. Battesti-Pelegrin (1983): «L'héritage des troubadours

lo que, en contra de la trascendencia de los síntomas del amor, es mínima la trascendencia de la complementaria tradición de los *remedia amoris*, tal y como los conciben los filósofos naturales, que siguen apostando por una curación basada en el equilibrio entre cuerpo y alma.

El enfoque del poeta-amante es, ahora sí, distinto al del médico y ello es debido a una razón elemental: el médico cree en la curación; para el poeta-amante, la curación es impensable porque vive por y para el amor.<sup>289</sup>

Vive para el amor, aunque no deja de componer desgarrados versos para exorcizar su dolor. Por eso, al lado de las declaraciones de amor eterno asistimos a otros momentos de flaqueza en los que el amante solicita remedio. Ciertamente, una de las quejas más habituales que dota de cohesión al discurso cortés es la falta de *remedio* (ID6676, vv. 8-9; *suplem.* 108, vv. 22), *socorro* (ID6513, v. 26), *ayuda* (ID6920, vv. 57), *cura* (ID6521, vv. 20) o cualquier otro término similar. No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, se trata de un *remedio nominal*, en la mayoría de los casos. El que ama busca en vano un remedio porque, como apunta Diego de San Pedro en el *Sermón de amores*, «deve el que ama templarse y sufrirse porque en tales casos quien buscare su remedio hallará su perdición» (Whinnom, ed. 1985, I: 175).

Sea como fuere, amar es sufrir; pero amar también es decir, es vivir el sufrimiento del amor a través de la palabra. Esta alianza entre el dolor y la palabra se traduce en una rica casuística de posibles *remedios*, comunes a los diversos géneros, independientemente de su extensión o su condicionamiento formal.<sup>290</sup>

#### 5.1.6.4a- Remedio no hay

Así, por ejemplo, el protagonista de un romance de Lluís de Castellví se lamenta:

Galardón se m'a negado;  
la esperança del *remedio*  
no la espero yo, cuytado (ID6341, vv. 16-18)

Castellví reconoce haber perdido la esperanza del remedio; Fenollete vuelve a afirmar que no hay consuelo posible para el que ama:

Ya de mí no tengo duelo  
viendo ser mi daño tal,  
porque tengo gran recelo  
que no bastará consuelo  
para consolar mi mal (ID6699, vv. 91-95)

---

et la lyrique cancioneril: pour en finir avec l'amour courtois», en *Hommage a Madame Maryse Joulard à l'occasion de son départ à la retraite*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 117-137.

289. Médicos y poetas ofrecen lecturas distintas de una misma realidad. Un ejemplo es la ausencia, considerada por los poetas una prueba del amor eterno y por los médicos una terapia contra la obsesión amorosa. Juan de Mena, que en parte se hace eco de ideas comunes en su época, dice claramente a este respecto: «grand melezina para aborrescer es el ausencia, porque luego se faze dura e muy amarga para los que aman (...). Quanto más grave fallare el amador de se absentar, tanto más aína se absente, ca en la pena que se siente de se absentar va encubierta su salud» (Pérez Priego, ed. 1989: 387).

290. En el caso de los géneros dialogados, la petición de *ayuda*, *remedio* o *consejo* da lugar a un tipo específico de pregunta de tema amoroso.

La falta de remedio no es en absoluto privativa de la lírica en castellano. En un poema en valenciano incorporado a la edición de 1514, M. Peris se vuelve a quejar en los mismos términos que Castellví y Fenollete:

Així, destentant, ma vida camina  
de dia en nit, *remey no sentint*  
del mal que tan fort aquella, trist, fina (*suplem.* 108, vv. 21-23)

#### 5.1.6.4b- Remedio no quiero

Recordemos las palabras de San Pedro: «debe el que ama templarse y sufrirse»; ya hemos expuesto suficientemente las razones que llevan al amante a elegir una vida de entrega y sufrimiento. Desde la filosofía del amor cortesano, la renuncia al remedio parece un acto sensato porque, como afirma el Bachiller Ximénez, «el consuelo da más vida»:

*No quiero ser consolado  
en pena tan sin medida,  
qu'el consuelo da más vida:  
yo' estoy tan desesperado  
que la tengo aborrescida* (ID6744, vv. 61-65)

#### 5.1.6.4c- El dolor es el remedio

Con esta frase nos situamos de pleno dentro del terreno de la paradoja, por el que tan cómodamente transitan los poetas del *Cancionero general*. Examinadas las condiciones del amor (la pena como gloria, el amor al amor imposible), la conclusión que se obtiene es la que ya nos habían sugerido las fórmulas y lugares comunes recapitulados hasta ahora: el *dolor es el remedio*. El Conde de Oliva razona muy inteligentemente esta paradójica afirmación; puesto que todo es causa de desasosiego, no queda otra alternativa que convertirse en mártir del amor, aceptando el sufrimiento con valor y resignación:

El no veros le da pena,  
el miraros más dolor,  
el servicio le condena,  
el huyros es peor.  
*El remedio es descansar  
con qualquier mal que viniere,  
pues la muerte no le quiere  
y el bevir le da pesar* (ID6256, vv. 5-11)

Alonso de Cardona retoma la fórmula desde otra perspectiva; en esta ocasión, el daño es el remedio porque el daño es el rastro que ha dejado la dama en su ausencia:

Siento, sin poderos ver,  
tan gran pena, tan sin medio,  
que ser más no puede ser,  
*por do m'es fuerça querer  
mi daño para remedio* (ID6665, vv. 31-35)

El tópico debió ser muy socorrido en la época. No hemos de esforzarnos demasiado para localizarlo en otros poetas del *Cancionero general*. Las coplas son de Gabriel el Músico:

¡Mirá qué mal es el mío  
que me consuelo con él  
porque no hay remedio en él! (Alonso, ed. 1995: 374)

Una variante del dolor como remedio es la *constancia como remedio*; constancia, se entiende, para hacer frente al dolor. Veamos un ejemplo, de la mano del Conde de Oliva:

*Es el remedio paciencia  
y el descanso no cansarse,  
pues en tu crüel sentencia  
quando s'espera clemencia  
más la vemos apartarse* (ID6663, vv. 36-40)

#### 5.1.6.4d- La muerte es el remedio

El amante, sin embargo, no siempre se muestra predispuesto a «no cansarse». El mártir se despoja entonces de su santidad para adoptar la imagen excéntrica del enfermo, del loco o del suicida. En estas ocasiones, y presa de la desesperación, la *muerte es el remedio*:

Desesperado cuydado  
es quien por aquí me guía;  
*voy buscando el mal remedio  
que la muerte me daría* (ID6327, vv. 17-20)

La muerte es, claro, un «mal remedio» porque, además de ser indigna, priva al amante de seguir ofreciendo su vida como tributo.

Al indagar las posibilidades expresivas de la muerte de amor, hemos anticipado el tópico de la *muerte como remedio*. El poeta cancioneril, sin embargo, bucea en las palabras buscando la variedad en la monotonía, para regalarnos sorprendentes y nuevos matices:

Este es el mejor partido  
qu'en mi mala vida hallo:  
*jved qué mal es el que callo  
quando tal remedio pido!* (ID2881, vv. 37-40)

En la pluma de Juan Fernández de Heredia, el amante aclama la muerte como tabla de salvación. Pero la muerte no tiene aquí valor *per se*. Lo tiene como una imagen directa, plástica y efectista que nos permite medir el grado de sufrimiento.

#### 5.1.6.4e- Ella es el remedio

Ya hemos visto hasta qué punto la vida del amante está en las manos de la amada. Únicamente ella puede cambiar el destino de su siervo: *ella es el remedio*. Puede, pero, dentro de la erótica refinada de la *fin amors*, no quiere, ni puede, ni debe. Estas limitaciones convierten al amor en un callejón sin salida; dentro de un mundo de ensueño, ella es el remedio; dentro de la realidad del amor, ella es la causante del daño:

Y, si quiero remediar  
 este mi dolor estraño,  
 será con Dios porfiar,  
*porque quien m'a de salvar*  
*es la causa de mi daño* (ID6664, vv. 5-9)

Ya hemos visto hasta qué punto la vida del amante está en las manos de la amada. Únicamente ella puede cambiar el destino de su siervo: *ella es el remedio*. Puede, pero, dentro de la erótica refinada de la *fin amors*, no quiere, ni puede, ni debe. Estas limitaciones convierten al amor en un callejón sin salida; dentro de un mundo de ensueño, ella es el remedio; dentro de la realidad del amor, ella es la causante del daño:

Y, si quiero remediar  
 este mi dolor estraño,  
 será con Dios porfiar,  
*porque quien m'a de salvar*  
*es la causa de mi daño* (ID6664, vv. 5-9)

#### 5.1.7. Ausencia, presencia, recuerdo

Como hemos podido comprobar en el anterior apartado, el amor cortés es una experiencia que se desarrolla en la *imaginación* o *fantasía* del sujeto; de ahí las altas cotas de abstracción que puede llegar a alcanzar; de ahí también la tendencia a magnificar el sentimiento hasta el punto de tornarlo irreal —por lo desproporcionado— y prácticamente incomunicable.

La regla xxiv del *De amore* insiste: «Toda la actividad del amante termina en el pensamiento de la amada». El pensamiento (*imago cogitata*) es un vínculo invisible que ata al sujeto con el objeto. Cuando el sujeto no percibe directamente el objeto y la imagen creada por la *fantasía* pierde intensidad, el recuerdo almacenado en la *memoria* brilla con toda su fuerza. Por eso, en ningún caso la separación física supone el fin del amor: «y si la mort lo bé dels ulls s'emporta / *recort d'amor l'enamorat conforta*» (*suplem.* 122, vv. 28-29). Estos decasílabos de Vinyoles, recuerdan una máxima ausiasmarquiana que identifica el verdadero amor con aquel que no conoce límites:

Dos cors units en una voluntat  
 deu fer amor e, lo qui s'en parteix,  
 en ell amor de continent pereix:  
 no ama fort l'amador limitat (Ferraté, ed. 1997: 102)

La ausencia, como hemos dicho, es *motivo de dolor*, pero *nunca de olvido*. Así nos lo recuerda el famoso poema de Tapia:

*Ausencia* puede mudar  
 amor en otro querer  
 mas no que tenga poder  
 para poder *olvidar* (Alonso, ed. 1995: 356)

En ocasiones, al poeta le interesa *recrear el dolor de la ausencia*, como en este romance de Alonso de Cardona. Precisamente, Cardona ha rehecho el romance viejo *Triste estava el caballero* para reconducirlo hacia el tema virtualmente lírico de la ausencia:

Triste estava el cavallero,  
triste está, sin alegría.  
Con lágrimas y suspiros,  
a grandes bozes dezía:  
«¿Qué fuerça pudo apartarme  
de veros, señora mía?  
¿Cómo vivo, siendo aussente  
de la gloria que tenía?» (ID6333, vv. 1-8)

En otras ocasiones, en cambio, el interés se centra no tanto en la ausencia cuanto en el *poder del recuerdo*. Y es que la ausencia, partida o separación no hace más que acrecentar el pensamiento. Nada que ver con la tesis de Mena, quien en su *Tratado sobre el amor* enumera la ausencia entre las principales «causas d'aborrescer» (Pérez Priego, ed. 1989: 387).

La casuística que rodea a este tema es muy diversa. Con bastante frecuencia, el tema se presta a *antítesis* del tipo *ver / no ver; partir / quedarse; presencia / ausencia; olvido / memoria*, etc. Estas parejas de conceptos, que parecen antónimos perfectos, no siempre constituyen verdaderas antítesis. En los ejemplos que analizamos a continuación se observa cómo van cobrando distintos sentidos en función de la unidad poemática en que se insertan.

Juan Fernández de Heredia retoma la antítesis *ver / no ver* para adaptarla a un dilema amoroso: la disyuntiva entre el temor que se siente en presencia de la dama y el temor a que otro galán ocupe su lugar en su ausencia:

Que *con su vista* no puedo  
d'este mal sino salvarme,  
y en *no verla* tengo miedo,  
estando vós ay quedo,  
pues quiso Dios apartarme (ID6537, vv. 26-30)

La antítesis *presencia / ausencia* articula la siguiente décima del Comendador Escrivá. El subgénero al que pertenece el poema, el de las *cartas en verso*, justifica el empleo de la antítesis, pues la función de la carta no es otra que la de facilitar la comunicación entre dos interlocutores que no comparten unas mismas coordenadas espaciales o temporales. El sujeto convierte a la carta en confidente e intermediaria, diciendo así:

Y pues mi morir se alarga  
dile que mi fe será  
la que sufrirá la carga  
de los males que me da;  
porqu'es tal  
que crece con los suspiros  
en *presencia*,  
forjada de tal metal  
que no la mellan los tiros  
dell *aussencia* (ID6904 - *suplem.* 162, vv. 25-33)

La pasión amorosa es, simplemente, invencible; por eso «crece con los suspiros / en presencia» (v. 30) y «no la mellan los tiros / del ausencia» (vv. 32-33). Nótese que, atendiendo al sentido de la estrofa, los conceptos de *ausencia* y *presencia* se equiparan más bien que se oponen.

Pero, sin duda, la antítesis más común y la mejor se adapta a la estética conceptista del *Cancionero general* es la antítesis *partir / quedarse*. Ya que la actividad del amante, como decía Capellanus, termina en el pensamiento de la amada, nada, ni siquiera las leyes del espacio físico, podrán separar al amante de su amada. Los vates valencianos juegan con este concepto del *yo en el tú*, una especie de viaje a través del pensamiento que tanto nos recuerda a la  *fusión de voluntades*, la *visio enajenatoria* o el *la corruptio imaginationis* que ya hemos tenido ocasión de examinar en otro momento. Es el concepto que está en la base de la siguiente canción del Comendador Escrivá:

No saben ni sé do stoy:  
ni partiendo partir puedo,  
*ni do quedo no me quedo,*  
*que tras mis suspiros voy* (ID6845, vv. 1-4)

Alonso de Cardona nos acerca a este motivo, jugando, una vez más, con los conceptos de *ausencia* y *presencia*:

*Mi alma de mí está ausente,*  
sus nuevas no las sé yo,  
que, después que me dexó,  
*allá está con vós presente:*  
vós verés lo qu'ella siente (ID6667, vv. 16-20)

La separación de los amantes y las distintas reacciones con que se afronta dan lugar a todo un *subgénero de poemas* que giran en torno a una *partida* o *ausencia* real o fingida.<sup>291</sup>

La ocasión de la partida sirve a dos propósitos: por un lado, crea una «ilusión de realidad» al introducir un marco circunstancial (real o fingido); mucho más importante que el anterior propósito es la creación de un pretexto para la introspección.

Son poemas de ausencia uno de Fernández de Heredia «a una partida que su amiga hizo» (ID2874) y una esparsa del mismo Cardona, «a una partida de una dama» (ID6672). La diferencia entre ambos es el punto de vista: mientras que el poema de Heredia se centra en el *yo*, el de Cardona —esparsa y no canción— recurre a un *plural sociativo* que, por cierto, no es nada extraño en la lírica amorosa:

Quedan de vuestra *partida*,  
con tristeza tan crecida,  
todos los que vuestros son,  
que de ver su gran pasión  
la muerte se les combida (ID6672, vv. 1-5)

La partida de la dama es secundaria: el verdadero *leit motiv* es el efecto —tristeza al borde de muerte— que dicha partida provoca en «todos los que vuestros son» (v. 3).

291. Véase, sobre este motivo cancioneril, el apartado que le dedica Le Gentil (1949, I: 140-155). Rafael Lapesa (1989) también le reserva un apartado.

La ausencia es un motivo que, según hemos visto, da mucho juego en la poesía amorosa. Menos frecuentes son los poemas que se componen con ocasión de un *encuentro*, real o fingido. Uno de los valencianos, Alonso de Cardona, nos sorprende con dos poemas de encuentro (ID6665, ID6667), formulados entre el gozo del reencuentro:

Voy a renovar la llaga  
que sobresanava ausencia;  
voy a recibir la paga  
de mi mal, que no se apaga (ID6665, vv. 11-14)

y el recelo de nuevos pesares:

voy a donde avré sentencia  
de nueva confirmación  
de más querer,  
do consentirá razón  
que acreciente el corazón  
su padecer (ID6665, vv. 15-20)

#### 5.1.8. Amor y fatalidad

El amor es una fuerza arrolladora contra la que no se puede luchar. Semejante situación no puede ser fruto de la casualidad. *Ventura, Fortuna, Providencia y Naturaleza*, consideradas todas como intérpretes de la voz de Dios, son, en términos generales, *enemigos del amor*, un nuevo obstáculo para el *amor al amor imposible*. Se trata de una *idea complementaria* que quiso utilizarse como pretexto para elevar el amor cortesano al plano de lo sobrenatural.

Los textos medievales prueban que existía una pauta para ordenar las distintas parcelas de actuación de todas estas fuerzas sobrenaturales, de procedencia pagana o cristiana. Las teorías antropológicas y médicas heredadas de la Antigüedad clásica vinieron a enriquecer la propia tradición cristiana, lo que, en definitiva, se tradujo en la creación de nuevas posibilidades expresivas para el concepto de *fatalidad*.

La *Ventura, Fortuna, suerte, Dios, los astros* o los *hados* que marcan el destino según el criterio del hombre medieval, reaparecen guiando el destino amoroso del amador cortés.<sup>292</sup> En el siguiente texto, de F. Carroç, es *Fortuna* la que guía al poeta como un «camino de perdición»:

Pues la Fortuna me guía  
camino de perdición  
a mayor mal que pensé,  
o, alegre canción mía,  
tracada lamentación,  
ya, ¿cómo vos cantaré? (ID6683, vv. 1-5)

292. La idea no es nueva ni exclusiva del cancionero. Los libros de caballerías, por citar un ejemplo, explotan a menudo la misma idea del *amor como destino*. A propósito de la creencia en el influjo astral y zodiacal sobre la pasión amorosa, véase, solamente, el capítulo que, en pleno siglo xv, le dedica el Arcipreste de Talavera en su *Corbacho*: «De cómo los sygnos señorean las parte del cuerpo» (cap. vi, Tercera Parte). Cf. P. M. Cátedra (1989): «Aegritudo amoris y determinismo astrológico», dentro de su *Amor y pedagogía...*, op. cit., 57-84.

Unos versos más adelante, leemos lo siguiente:

Ordenados mis tormentos  
 por *fado* triste maligno  
 a quien no pude vencer,  
 el ayre siguió los vientos  
 de mi *desastrado signo*  
 y los tiempos el plazer (ID6683, vv. 14-19)

En el corto espacio de unos pocos versos, La *diosa Fortuna*, tan bien conocida por Mena y los autores cultos de la época, ha cedido su protagonismo a los fados (*fado*)<sup>293</sup> y a los astros (*desastrado signo*).<sup>294</sup> La explicación: la poesía cancioneril mantendría *dos posturas* muy distintas frente a toda esta tradición que hemos dado en denominar «enemigos del amor». Los poemas doctrinales suelen respetar escrupulosamente la entidad específica de cada una de ellas; en general, los autores de estos textos, filosóficos o teológicos —que se concentran especialmente en los primeros tiempos de la lírica castellana (*Cancionero de Baena*)—, parten de la base de un profundo conocimiento de los saberes heredados. La poesía amorosa parte de un enfoque muy distinto; el poeta cancioneril no indaga en las diferencias sino en las semejanzas. Más allá del origen de estos términos, el *determinismo* es su común denominador. Determinismo que supone un enfrentamiento del *yo* con las fuerzas universales que lo condicionan y sobrepasan.

La amalgama de referentes no supone un problema para la expresión poética, que prefigura valores relativos para cada uno de estos términos. A veces el amante se siente *reconfortado* al pensar que, por causa de fatalidad, las cosas no pueden ser de otra manera; así, por ejemplo, en el romance de Lluís de Castellví:

No desmayes d'aflegido,  
 mas consuela tu cuydado  
 con la causa de tu mal,  
 pues ha sido tal tu *hado* (ID6341, vv. 27-30)

En otras ocasiones, en cambio, la actitud es de auténtica *rebeldía*. Veamos un par de ejemplos. Las coplas son de F. Fenollete:

Y si véys que no se alexa  
 de mí pasión lastimera,  
 ni me suelta ni me dexa,  
 no tengo de vós la quexa,  
 mas de mí, porque pudiera

293. Sobre la *influencia de los hados* en el amor, véase N. Salvador (1977: 315-325).

294. «Buena parte de las menciones de Fortuna son difíciles de clasificar, pues es difícil distinguir qué papel atribuyen exactamente los poetas a la antigua diosa. Es arriesgado extraer demasiadas conclusiones a partir de poemas que no sean estrictamente doctrinales y tengan por objeto la entidad de Fortuna. De todas formas, distingo claramente dos posturas: la positiva, minoritaria, que explica la intervención de Fortuna, no considera que se piense en un ser real por designio divino; la otra, negativa y minoritaria, ve en Fortuna la expresión del caos, del desorden moral y cósmico, que sirve de aviso al prudente y de piedra de tropiezo al insensato y vano» (Crosas 1995: 30). Los textos amorosos que manejamos corroboran la preeminencia del valor negativo de Fortuna como imagen del desorden cósmico y moral. Esta *imagen negativa* es la misma que representan, en términos generales, los *astros*, *hados*, la *suerte*, la *ventura* o *desventura*, etc.

apartarme de tener  
 pasión tan triste y oscura;  
 mas no se pudo hazer,  
 que vuestro tengo de ser  
*aunque no quiera ventura* (ID6699, vv. 31-40)

La voluntad del amante tiene ciertos límites. En principio, el sujeto se autoproclama el responsable de una pasión «triste y oscura» (v. 112) que habría podido evitarse. Acto seguido, el poema da un giro radical: «mas no se pudo hazer, / que vuestro tengo de ser / aunque no quiera ventura» (vv. 113-115). No estaba en las manos de su *voluntad* evitar lo inevitable; ni siquiera lo estaba en manos de la *ventura*. Lo que, en última instancia, viene a ser una defensa a ultranza del *amor fatal*.<sup>295</sup>

Nada puede impedir que el amor siga su curso. El hecho de que el amante desafíe las leyes de la ventura es un gesto que coloca en primer plano los clásicos valores corteses (la *fe*, la *firmeza*...). Este exactamente es el tema del siguiente pie de copla, objeto de glosa por parte de Juan Fernández de Heredia:

Al dolor de mi cuydado  
 siempre le cresce tristura,  
*mas no por esso mudado*  
*por mal que diga ventura* (ID1961, vv. 1-4)

Otro de los elementos que dan forma al amor es *Naturaleza*:

Tuyo soy, pues que *Natura*  
 para ti me hizo ser,  
 si para ti mi querer,  
 aunque no quiera ventura,  
 es parte de tu hechura (ID6704, vv. 11-15)

El poema en cuestión, de Narcís de Vinyoles, contiene la única mención a la *Naturaleza* como elemento que *determina* la pasión —muchísimo más frecuentes son, desde luego, las alusiones a *Ventura* o *Fortuna*—. *Naturaleza* impone al sujeto otro tipo de condicionamiento innato, que contrasta con la volubilidad de *Ventura* o *Fortuna*. El poema explota el contraste entre estas dos facetas del *determinismo*, aceptadas y consensuadas por parte de la intelectualidad medieval. Puesto que lo que se quiere afirmar es la fusión de voluntades («para ti me hizo ser», v. 12), es el estatismo de la *Naturaleza* el que se impone al dinamismo de *Ventura*.

### 5.1.9. Amor y voluntad

La antítesis *voluntad* / *fatalidad*, en todas sus diversas manifestaciones, contribuye a la definición del amor cortés y su naturaleza esencialmente dialéctica. El problema del libre albedrío es un tema que había preocupado al hombre medieval durante muchos siglos y que, con la penetración del humanismo y el debate sobre la dignidad y auto-

295. Sobre el papel de la Fortuna en los poetas cancioneriles de la última generación, la más cercana al *Cancionero general*, véase R. Boase (1980b): «Imaginery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, pp. 17-32.

nomía del hombre, estaría cada vez más presente en la literatura de la época, tanto en los textos doctrinales como en la propia ficción literaria.<sup>296</sup>

El *libre albedrío* hace su aparición en el poema «Gracia Dei» de J. Artés, uno de los pocos textos doctrinales de nuestro corpus. En medio de un tosco paisaje de muerte y terror, se le aparece un ángel que, apelando al libre albedrío, le infunde coraje para abandonar la oscura senda en que se halla:

Y ansí, bien mirando con vista encubierta,  
 en ábito blanco venir vi vestido  
 mancebo, diciendo: «¡Amigo, despierta!  
 Salir, si tú quieres, la senda es muy cierta  
*ca nunca queriendo fue nadie perdido* (ID6708, vv. 126-129)  
 (...)  
*Poder te fue dado de donde veniste*  
*d'entrar y salir venciendo las fieras,*  
*que tal poderío de allá le troxiste*  
 y, al tiempo qu'errando acá te metiste,  
 guardar el camino también tú pudieras (ID6708, vv. 131-135)

El asunto cobra otro cariz cuando se traslada al terreno del amor. Las distintas representaciones del amor (la enfermedad del amor, la muerte de amor, el fuego de amor...) lo representan como el más poderoso de los ideales. Todas estas fórmulas habían dado pie a una especie de inercia según la cual el amante es *sujeto y objeto* de su propia pasión, que en parte propicia, pero que, en última instancia, no está en sus manos controlar. Esta idea está en la base de la famosa canción de Jorge Manrique glosada por J. Gassull:

Vós por m'aver desamado,  
 yo por averos querido,  
*con vuestra fuerça y mi grado*  
 avemos a mí vencido (ID6706, vv. 5-8)

Son frecuentes las expresiones que describen el amor como una alianza entre *fatalidad* y *voluntad*; es frecuentísima la pareja de conceptos *fuerza / grado* sintetizando esta alianza de la determinación personal con otras fuerzas ajenas al sujeto:

Do veo mi alma ser siempre vencida  
*con agena fuerça qu'él grado refuerça:*  
 de tales combates la tengo perdida  
 la pena sintiendo que nunca retuerça (ID6688, vv. 17-20)

Esta visión del amor coloca a la dama en el epicentro del *amor fatal* que vence la voluntad del individuo. Así las cosas, la dama representa es la *mujer cruel* por antonomasia en tanto en cuanto desencadena el deseo sin intención de satisfacerlo. El amante la responsabiliza de su dolor y le recrimina su ingratitud. Los textos que estudiamos están plagados de alusiones a la ingratitud femenina concebida como un agravio:

*Et ipse* tú, mi señora,  
 redimiendo mis porfías,

296. Piénsese, por ejemplo, en el papel del albedrío en *La Celestina* ¿Qué es lo que aboca a esos «locos enamorados» a su trágico final: la fatalidad, sus propios deseos o una combinación de ambos factores?

las tristezas que agora  
 por ti sufro cada ora  
 bolverás en alegrías.  
*Ex omnibus* penas mías  
 presto libre me verás,  
*si conosces que devías*  
*no darme tan malos días*  
*sin culpable ser jamás* (ID6707, vv. 71-80)

Esta forma de concebir la relación entre los sexos había dado ya muchos frutos en la literatura medieval:

Está visto, tanto por la continuación de la *Cárcel de amor* que escribió Nicolás Núñez como por los comentarios de los traductores extranjeros de *Arnalte*, que muchos hombres de los siglos XV y XVI creían que una mujer ya les estaba obligada solo por haberlos enamorado y hasta que era culpable de la situación (Whinnom, ed. 1985, I: 60).

Esta máxima aparece recogida en el séptimo de los *Gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón:

Pues obra de caridad  
 es amar al enemigo  
 conviene que al amigo  
 ames de necesidad;  
 si voluntad no consiente,  
 virtud la debe forçar  
 a amar tu leal sirviente  
 en el grado tranzendente  
 que te ama sin mal pensar (Beltran, ed. 2002: 283)

La mujer está obligada a amar, si no espontáneamente, al menos sí en pago por los servicios recibidos. Este planteamiento masculinista y unidireccional alimenta un debate en torno a la conducta de la mujer y el concepto de la libertad en el amor. ¿Está realmente obligada la mujer a corresponder el servicio de su amante con una actitud clemente? ¿Es la amada responsable de los efectos de la pasión que inspira en su enamorado? Todas estas preguntas actúan como telón de fondo de la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá, en el que la dama, requerida ante el tribunal del dios Amor, tendrá que defenderse de las acusaciones que recibe por parte de su enamorado:

*La dama*  
 Y a vós, ¿quién vos forçava  
 de quererme sin quereros?

*El autor*  
 Ell Amor me lo mandava  
 y, por poder mereceros,  
 Afición, que m'esforçava.

*Ella*

¿No sabiedes que Bondad  
y Vergüença son amigos  
y tienen enemistad  
con Querer y Piadad,  
de vuestro bien enemigos?

*Él*

Agora estáys por saber  
que Beldad pone Afición,  
y Afición fuerça Querer,  
según es el merescer  
de quien causa la pasión.  
Y si vós beldad tenéys  
tanta que pudo matarme,  
y muerte darme queréys,  
pudiendo tan bien salvarme,  
si me quexo, ¿qué diréys? [...] (ID6892 - *suplem.* 150)

Este es, sin ir más lejos, el tema principal de la famosa obra de Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, obrita que analiza el problema de la *conducta femenina* enfrentando la postura idealizada del enamorado con los argumentos objetivos de una dama que se autoproclama abanderada de la libertad de la mujer. La actitud del enamorado está en perfecta armonía con la actitud del amante arquetípico de la lírica de los cancioneros, quien no juzga el desdén como un acto de libertad, sino como un gesto de crueldad.<sup>297</sup>

Esta consigna, que es fácilmente reseñable en la literatura medieval de tema amoroso, sigue estando vigente en la definición del amor de los siglos de oro (el teatro, la novela pastoril, etc.).<sup>298</sup>

Lo que se obtiene, por tanto, es una definición del amor que oscila entre los parámetros de libertad / prisión, voluntariedad / involuntariedad. En uno de los diálogos del primer tratado del *De amore*, leemos la siguiente reflexión:

297. Véase, en este sentido, un pasaje de *Sermón de amores* de Diego de San Pedro en el que el autor acusa a las damas de incurrir en cuatro pecados: la soberbia (a causa de la sobrestimación de la hermosura), la avaricia (porque usurpan la libertad), la ira (porque encienden los animos de sus servidores) y la pereza (por el silencio acostumbrado). Cf. Diego de San Pedro, *Obras completas...*, Whinnom-Severin eds., 1985, I, p. 180.

298. Miguel de Cervantes no perdería su oportunidad de intervenir en este debate abierto sobre el papel de la mujer en el amor. El famoso parlamento de la pastora Marcela desarticula, uno por uno, todos los argumentos de esta utopía masculina, que habían monopolizado la literatura amorosa durante muchos siglos. He aquí algunas de las reflexiones de Marcela, tras ser acusada de la muerte de Grisóstomo: «Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera que, sin ser poderoso a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aún queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama (...)» (*Quijote*, I, cap. XIV). Aparte de denunciar la tiranía de la belleza, Marcela reivindica la tesis del amor libre y recíproco y el derecho de la mujer a vivir en soledad. La pastora elude la responsabilidad ante la muerte de Grisóstomo, pues la indiferencia es la actitud más sensata y honesta en un caso de amor no correspondido: «A los que he enamorado con vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad».

A cualquiera parece que militar bajo el escudo del amor es libertad y además algo apetecible, sin embargo a mí me parece la peor servidumbre y algo que hay que rehuir por todos los medios (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 114).

Dentro del amor cortés castellano, es posible documentar ambas posturas, la ortodoxa, que incide en la voluntariedad y el goce que obtiene el preso de amor, y la heterodoxa, que, como en el texto del Capellán, desmiente dicha afirmación y describe el amor como la peor de las servidumbres. También en los textos que estudiamos se registran ambas actitudes. De la primera ya hemos dado ejemplos suficientes. En cuanto a la segunda, queremos destacar dos textos que plantean, si bien de distinto modo, el problema de la *libertad en el amor*. El primero de ellos se lo debemos a Francés Carroç y en él se enfrentan dos tipos de argumentos sobre el amor. Unos, puestos en boca de los seguidores de Cupido, retoman los preceptos del amor cortés, en especial el que define el amor como cárcel, como falta de albedrío:

Cada cual de todos nós,  
 personas de señorío,  
*dimos todo el poderío*  
*en poder de Amor, qu'es Dios*  
*de nuestro franco alvedrío* (ID6681, vv. 31-35)

Como contrapartida, el testimonio vivencial del protagonista (*recuenta los males que passó*) pretende disuadir a los amadores transmitiendo un mensaje negativo del amor como vanidad, locura, tentación, engaño. A diferencia de misóginos y moralistas, la *reprobatio amoris* no significa un ataque contra la mujer —así, por ejemplo, en el *Corbacho* del Arcipreste Talavera—. Muy al contrario de lo que cabría esperar, esta refutación del Amor persigue una defensa de la Razón:

Y quando ternés rompido  
 el velo de la pasión  
 ¡huyd tanta perdición,  
 huyd deleyte vencido,  
 y amad, amad la Razón! (ID6681, vv. 241-245)<sup>299</sup>

## 5.2. ¿Amor cortés? Reflexiones sobre el llamado «idealismo cortés»

El estudio que hemos llevado a cabo certifica que nos encontramos ante un tipo de amor unívoco del hombre hacia la mujer, un amor de raíz idealista que reconcilia el amor con la virtud y la belleza con la perfección. Esta filosofía del amor se opone diametralmente a la óptica naturalista del amor como *cupiditas* que, por los mismos años, se está comenzando a adoptar en algunos ámbitos universitarios.<sup>300</sup>

299. Este planteamiento coincide con las tesis del humanismo; de hecho, como se estudiará más detenidamente en la edición del texto, el poema de 11CG es una versión lírica de una obra en prosa valenciana del mismo autor: la *Regoneixença e moral consideració contra les persuassions, vicis e forces de l'amor*, tratado que podemos considerar uno de los ejemplos más puros del humanismo valenciano.

300. Cf. P. M. Cátedra (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

El amor que describen nuestros poetas exige sufrimiento y fatalidad, dos condiciones que, como hemos podido comprobar, son su razón de ser. En raras ocasiones se hacen concesiones a la sensualidad, y la *descriptio* femenina queda inscrita en una abstracción e imprecisión deliberadas. Sin embargo, teniendo en cuenta que en la recta final del siglo xv la poesía es, ante todo, un juego de ingenio y de provocación, algunos autores han defendido que las intenciones de los poetas no son tan inocentes como parecen y que, tras una red de conceptos, un lenguaje figurado y otras estrategias expresivas, se oculta un sentido erótico latente. Después de todo, el amor que martiriza a nuestros poetas tiene su origen primero en la contemplación de belleza femenina y el consiguiente goce de los sentidos, de modo tal que se desencadena una reacción en el sujeto con un doble componente físico y emocional. El *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo, es tajante en este sentido: «Nuestra sensualidad hace que nos humillemos» (Reyes, ed. 1986: 185).

Hace ya unos cuantos años, K. Whinnom dedicó unas jugosas páginas al estudio de esta cuestión y quiso demostrar, a través de una serie de ejemplos escogidos, algunos puntos problemáticos del mal llamado «idealismo cortés». Si los valores del amor cortés se confunden —dice Whinnom— con los de la caballerosidad y los de la virtud, ¿a qué viene tanta queja? Para el estudioso inglés, la respuesta debemos buscarla en el amor sexual, o, mejor dicho en la frustración del mismo en nombre del amor.

Una de las claves de este erotismo encubierto sería la utilización de un léxico ambiguo, que se presta a equívocos de tipo sexual. Desde esta perspectiva, la *gloria* que dice sentir el amante o el *remedio* que anhela por encima de todo pueden entenderse como eufemismos de «clímax sexual»; considérese, por cierto, que entre los muchos remedios de tradición ovidiana (amonestaciones, azotes, aislamiento, nuevos amores, consejo de las viejas...), los tratados medievales recomiendan la práctica del coito, si fuera posible, con la dama que provocó la dolencia.

El planteamiento de Whinnom cuajó en un artículo sobre la sección de canciones del *Cancionero general* de 1511 (1968-1969), que ofrecía un marco idóneo donde calibrar el alcance de esta nueva línea de investigación.<sup>301</sup> Más tarde, Whinnom siguió ampliando y matizando sus tesis revisionistas con nuevos ejemplos que venían a demostrar el modo en los textos cancioneriles llevan a cabo una determinada «defraudación del lector», que establece un juego de insinuaciones con un trasfondo marcadamente sensual y sexual, ocultas bajo el disfraz de la abstracción y el conceptismo. Whinnom publicó las principales conclusiones de su trabajo como parte su libro *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos* (1981), una monografía que pretendía ser un compendio o síntesis de los principales problemas que debe afrontar cualquier estudio sobre la poesía de los cancioneros. Entre otras cosas, el capítulo dedicado al «Idealismo cortesano» denuncia la deformación interpretativa de la que ha sido objeto esta lírica a base de supresiones o falsificaciones, y trae a colación diversos ejemplos que a su juicio contienen un mensaje claramente erótico.

Las tesis de Whinnom no eran absolutamente novedosas,<sup>302</sup> no obstante, sus argumentos, apoyados en multitud de ejemplos escogidos, marcaron un antes y un después

301. Cf. K. Whinnom (1968-69 [1970]): «Hacia una interpretación y apreciación de la canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, 13 (Homenaje a Ramón Menéndez Pidal), pp. 361-81.

302. La hipótesis de un realismo erótico subyacente al lenguaje abstracto y conceptual ya había sido esbozada por otros teóricos del amor cortés castellano, como J. M<sup>a</sup> Aguirre (cf. *Calisto y Melibea, amantes cortesés*, Zaragoza, Almenara, 1962) y o A. Van Beysterveldt (cf. *La poesía amatoria del siglo xv y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972).

en los estudios cancioneriles, que, a partir de este momento, experimentaron una quiebra de los postulados tradicionales (amor romántico, neoplatonismo, idealismo cortesano, etc.).

El debate estaba servido. La propuesta de Whinnom desató susceptibilidades y cosechó no pocas opiniones en contra. La principal objeción tiene que ver con su visión reduccionista e interesada del corpus cancioneril. Frente a un pequeño grupo de textos que se prestan a una interpretación erótica, hay una abrumadora mayoría de textos «ortodoxos» para los cuales resulta difícil y forzada una interpretación más allá de los acostumbrados códigos de la cortesía. No es legítimo, por lo tanto, generalizar un fenómeno que más bien se manifiesta como una excepción que como una regla. Por otro lado, no se puede catalogar los textos de una forma indiscriminada, juzgando según unos mismos criterios los textos amorosos que se acogen a la ortodoxia cancioneril y los textos burlescos de intención claramente erótica, diseñados y pensados muchas veces como parodia de estos primeros. La primera objeción recae, pues, sobre la naturaleza y delimitación del corpus. La segunda es de tipo semiótico y está en proporción directa con la concepción de la lírica cortés como una estética de grupo, articulada y cohesionada en torno a una tradición literaria cuyos valores y convenciones distan mucho de los actuales. Un ejemplo: la esparsa de Guevara «...a su amiga, estando con ella en la cama»), tantas veces aludida por Whinnom como un ejemplo de erotismo explícito («¡Qué noche tan mal dormida! ¡Qué sueño tan desvelado!...») no es ni más ni menos que la adaptación cortesana de un motivo folkórico medieval, el insomnio de amor.

En el marco de este debate, J. Casas (1995: 29) ha realizado tres objeciones importantes a la tesis de Whinnom con las que coincidimos: el peligro del anacronismo, la inconveniencia de utilizar textos burlescos para interpretaciones globales y el hecho de que los poemas que contienen notas eróticas son excepcionales. Y es que, después de todo, el discreto cortés es un paso previo a la consumación sexual, y, en consecuencia, distinto de ella.

Esta postura perfectamente válida para el caso de los poetas valencianos, pone sobre el tapete el arduo y resbaladizo problema del idealismo cortés.

A nuestro modo de ver, el idealismo es una exigencia de fondo en la doctrina del amor cortés. Sin embargo, la puesta en escena elige un lenguaje ambiguo que enriquece el espectro de significaciones. Al lado de los poemas más prototípicamente cortesanos, no faltan ejemplos que dejan entrever el pulso entre amor y erotismo. Sirvan como ejemplo estos versos J. de Artés confesándose envidioso de unas cuentas que tendrán el privilegio de entrar en contacto de la piel de la dama:

Vosotras, cuentas dichosas,  
 más que nadie nunca fue,  
 gozarés de aquellas cosas  
 que más dessea mi fe (ID6714, vv. 9-13)

o estos del Comendador Escrivá fantaseando con un posible beso de amor:

A quien por mi lealtad  
 da la fe de parte mía  
 y tome la voluntad  
 con que yo *la besaría* (ID6904 - *suplem.* 162, vv. 65-68)

Muchas veces, el texto amoroso no se ajusta a ninguna de las dos interpretaciones, ni a la específicamente erótica ni a la puramente idealista, sino que se detiene en el centro de una ambigüedad picante pero decorosa. Sin embargo, los casos en que el poeta nos invita a inclinarnos por una lectura en clave erótica son los menos. En el siguiente poema de Alonso de Cardona, «que fizo yendo a ver a su amiga», la rúbrica inicial y el poco habitual sentimiento de un amor gozoso y correspondido dan la clave para el significado sexual de *gloria* (= reencuentro con la amada) *victoria* (= encuentro sexual) y *muerte* (= clímax sexual):

Voy a ganar una *gloria*  
de tal suerte  
que ganada la *victoria*  
en otra *muerte* notoria  
se convierte (ID6665, vv. 6-10)

En cualquiera de los casos, el de los poetas cancioneriles sería un erotismo sutil, no declarado. Con este propósito, ponen en marcha todo un dispositivo de ambivalencia semántica como en el caso del poema citado más arriba, un texto bivalente en el que ambas lecturas, la erótica y la cortés, son igualmente factibles.<sup>303</sup> Y es que:

Si ya de por sí resulta difícil adivinar qué oculta el caletre de cada poeta cuando acomete la difícil tarea de plasmar en un papel sueños y desilusiones, aún o es más al habérmolas con unos autores que enarbolaron la bandera del símbolo, la ambigüedad y la oscuridad en consonancia con los espejismos del amor puro que amagaron en más de una ocasión de manera consciente (Morros 2000a: 246).

Conclusión: la lectura erótica es virtualmente posible, pero no debe ser forzada a toda costa. De hecho, según creemos, una de las principales características del amor cortés y sin duda uno de los garantes de su vigencia a través de los siglos es precisamente su capacidad para mantener una constante tensión entre el deseo y virtud, entre espiritualidad y sensualidad.

### 5.3. Otros temas

Como hemos visto, el tema por excelencia es el amor humano, en toda su complejidad de forma y de fondo, en todos sus mil matices y contradicciones. Al hilo del amor cortés, desfilan otros temas conexos como el elogio femenino, el amor entre amantes de distinta condición social, o la distancia insalvable entre amor y matrimonio.

Pocos son los textos que plantean una temática al margen del amor. El lado más luctuoso del elogio lo ponen Mosén Crespi y Trilles, autores de un poema panegírico con motivo del deceso de la reina Católica. Por su parte, la reducida nómina de poemas religiosos postulan el amor a Dios como una alternativa al amor humano. A su lado, como paradigma de un moralismo laico muy propio del humanismo medieval, otros poemas doctrinales fustigan el amor humano para hacer apología de la virtud y la razón. Secundariamente, se atisban otros temas filosóficos o de la vida cotidiana, circunscritos al ámbito de las preguntas y respuestas.

303. Cf. B. Morros (2000a): «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura medieval*, pp. 193-246.

## 5.3.1. Algo más sobre el amor

## 5.3.1.1. EL ELOGIO CORTESANO Y EL ELOGIO DE CORTESÍA

Del encomio de las virtudes femeninas se encarga un género específico, la *canción de elogio* o de *loor*, tipológicamente emparentada con el macrogénero clásico del *laus* (Le Gentil 1949, I: 96-117). Nuestro corpus da buena cuenta de este género, con quince textos clasificables como composiciones de elogio: doce de ellas en castellano (ID6314; ID6670; ID6671-6672; ID6247; ID6702; ID6847 - *suplem.* 79; ID6865 - *suplem.* 104; ID6897 - *suplem.* 155; ID6906 - *suplem.* 164; ID6907 - *suplem.* 165; ID6394) y las restantes compuestas en su valenciana lengua materna (*suplem.* 110-111; *suplem.* 121; *suplem.* 122).

Dentro de este subgénero se dan cita los géneros más diversos, desde la canción (ID6671) hasta la esparsa (ID6670), pasando por la glosa (ID6672), el villancico (ID6865 - *suplem.* 104) y las invenciones (ID6394).

Pese a la coincidencia con tópicos del elogio propios de los géneros amorosos, el elogio femenino puede formar parte del protocolo y admiración propios de un marco cortesano, y no estar vinculado necesariamente con el servicio amoroso. De otro modo no se explica que la rúbrica haga explícito el nombre de la dama; en este sentido, hemos de diferenciar entre el elogio *cortesano* y el elogio *de cortesía*. Son elogios dirigidos a damas concretas, y por tanto, según creemos, elogios de cortesía, el de Mosén Crespi a *doña Marina de Aragón* (ID6314), la del mismo Crespi a la *condessa de Concen-tayna* (ID6672) y la de Juan de Cardona a *doña Isabel, doña Brianda y doña Ana Maças* (ID6702). Las excelencias de doña Marina de Aragón, por ejemplo, hacen afirmar a Mosén Crespi que:

Quien presume de loaros  
a sí mismo desatina  
con la vista, por miraros,  
y el sentido'n contemplaros  
con razón se descamina (ID6314, vv. 1-5)

El resto de ejemplos se dirigen a un «vós» sin correlato en el contexto histórico —al menos es lo que nos hace pensar tanto la ausencia de rúbrica como la tonalidad de los textos, más próximos a los temas y estilo de la canción cortés—.

Entre otras características de una y otra clase de elogio, destaca el *tópico de lo inefable*:

Después de ver tal figura  
y con tanta perfección  
ni el hablar será cordura  
ni callar cabe en razón (ID6671, vv. 1-4)

o el tópico de la dama como obra maestra de Dios:

Hizo's Dios en este suelo  
trasladada de un dechado,  
que no ay d'él otro traslado  
sino el que quedó en el cielo (ID6847 - *suplem.* 79, vv. 1-4)<sup>304</sup>

304. Cf. M<sup>a</sup> R. Lida (1977b): «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turanzas, pp. 179-289.

Ambos tópicos aparecen fusionados en una invención de Monteagudo con una lisonja por divisa, cuya letra sentencia: «No tocando en los Dios / no hay lisonja para vós» (ID6394). No menos habituales que los anteriores son otras estrategias del elogio femenino como la hipérbole sagrada:

Hízo's Dios merescedora  
y en tanto grado hermosa  
*qu'és el mundo poca cosa*  
*para ser vós d'él señora* (ID6247, vv. 1-4)<sup>305</sup>

o el uso del símbolo: simbolismo animal en *suplem.* 121 («Bell *papagay* ab penes d'esperança, / *pagó* smaltat de celsitud insigne...», vv. 1-2), simbolismo petrarquista en ID6897 - *suplem.* 155 («Yo vi al sol que s'escondía / d'embidia de unos *cabellos*...», vv. 1-2), simbolismo de base pragmática en ID6907 («Dorar el *oro*, a mi ver, / con el  *cobre* es muy gran falta...», vv. 1-2).

A nivel expresivo, son rasgos recurrentes son el empleo del relativo indefinido para universalizar el sentimiento («¡maldito *quien* nunca os vio!», ID6672, vv. 35) o el efecto turbador sobre el poeta («*Quien* presume de loaros / a sí mismo desconcierta», ID6314, vv. 1-4) o sobre la concurrencia («Reyna de todos y todas, / dios de quantos os miraron», ID6666, vv. 1-2), etc.

En los dieciséis textos citados, el elogio es *leit motiv* de la composición, lo que no significa que sea el único motivo de la misma. El peso específico del elogio hacia la mujer, tema central de muchas composiciones cancioneriles, es la razón por la cual los textos amorosos en general no puedan sustraerse al influjo puntual de los tópicos y expresiones características del elogio. Después de todo, se trata de un subgénero firmemente arraigado en las convenciones del amor cortés. Compárese cualquiera de los poemas laudatorios con otros textos de la época compuestos al calor de un entorno cortesano; por ejemplo, con estas palabras de Luis de Milán en el prólogo al *Libro de motes de damas y caballeros*:

Pues siendo la misma virtud resplandecéis tanto en virtudes que cegáis a todos los ojos que con vicio os miran, como el rayo de sol a la vista humana (...) también con mucha razón os podemos decir estrellas relumbrantes (...) también con mucha razón hos podemos decir gloria de caballeros (...) espejo de gala (...) celestial hermosura (...) exemplo de criança (...) graciosa conversación (...) leyes y mando en la tierra para dar vida y muerte y fama de inmortal memoria (...) ¿quién no trabajará en servir las y alabarlas? (...) (Noguera ed. 2001: 1-2).

### 5.3.1.2. AMOR Y MATRIMONIO

Otro de los temas que se atisban en el corpus son las relaciones entre amor y matrimonio. El secreto, el servicio y el galanteo no tienen sentido a menos que se trate de un amor clandestino y no de un afecto legítimo entre cónyuges. Ténganse en cuenta,

305. Cf. M<sup>a</sup> R. Lida (1977a): «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turanzas, pp. 291-309; publicado primeramente en la *Revista de Filología hispánica*, 8, 1946, pp. 121-130.

si no, las palabras de Capellanus estableciendo una distancia insalvable entre amor y matrimonio:

¿Qué es el amor sino el deseo de gozar apasionadamente de abrazos furtivos y secretos? Y ¿qué abrazos furtivos —pregunto— pueden existir entre dos esposos cuando se dice que ellos se pertenecen mutuamente y que pueden cumplir todos sus deseos recíprocos sin temor de reproche? (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 191).

El tema del matrimonio aparece de forma indirecta en una esparsa de Lluís Crespí, «conortando una dama que estava muy triste porque un galán que la servía se era casado». No debe sorprendernos que el consejo que se da a la dama no sea el de buscar nuevos amores, sino la paciencia para recuperar el amor de su enamorado, obviamente, fuera del matrimonio:

El ave que mata la garça'n el cielo  
a su señor vemos muy presto volver:  
pues, dama discreta, beví sin recelo  
que presto veréys tornar el plazer (ID6689, vv. 5-8)

A diferencia del modelo provenzal, nada en el amor cortés castellano indica que se trate de un amor adulterino (Aguirre 1981: 70);<sup>306</sup> no es menos cierto, sin embargo, que el amor que obsiona a los poetas de cancionero es, cuanto menos, extramatrimonial. Es esta una condición indispensable para el idealismo del que hace gala, un idealismo que entra en contradicción con cualquier otro fin social:

Whether this idea is designed to offer «atonement» for adultery, one may doubt (...). Courtliness in Garci Sánchez and his contemporaries seems *neither playful nor redemptive, but in the strict sense idealizing* (Round 1978-79: 288).

Amor y matrimonio son dos cosas diferentes que siguen pautas diferentes con fines diferentes.

Pocos son los poetas que han cantado a su mujer (Menéndez Pelayo 1944-46, III: 427). Pero esto no significa que el amor matrimonial quede del todo excluido, incluso en el marco de la poesía de cancionero.<sup>307</sup> Dentro del corpus que nos ocupa, sin ir más lejos, la adivinanza de Mosén Fenollar a Vinyoles (*suplem.* 110-111) parece estar inspirada en el nombre de su mujer, Brianda Santángel (Ferrando 1978: 18). De ahí los versos finales de la respuesta, insinuando el lazo conyugal entre ambos, un lazo invisible une a los esposos hasta la muerte los separe:

306. Cf. C. F. Blanco (1993): «Acerca de una idea de matrimonio en la poesía provenzal», en *Actas del IV Congreso de la Associação Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 227-235. Para una aproximación al problema de la conyugalidad dentro del corpus de cantigas de amor gallego-portuguesas, véase C. M. Vilhena (1991): «A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?», *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 209-221.

307. Para una visión panorámica de los principales autores y textos, véase A. Orozco (1995): «El amor conyugal en algunos textos cancioneriles», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval* (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, 4 vols, Granada, Univ. Granada, III, pp. 513-530.

Brianda, crech, és de tal font la vena,  
y aquell dins mi ab voluntat serena  
viu y viurà lo terme natural (*suplem.* 111, vv. 8-10)

### 5.3.1.3. AMORES HETERODOXOS

Amén de su carácter extra-matrimonial, otra exigencia del amor cortés es la igualdad entre los amantes. A este respecto, dice el *De Amore*:

Busca, pues, el amor entre los de tu propia clase, y no intentes atacar a una mujer que pertenezca a otra, para que no tengas que sufrir el rechazo que mereces por tu presunción (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 127).

Cuando este principio no se cumple se desestabiliza el orden natural del amor, una osadía que, como bien señala Capellanus, se salda con sufrimiento para el enamorado. La poesía de los cancioneros se hace eco de esta circunstancia, que redundará en los efectos negativos del amor. El motivo la desigualdad social entre los amantes desemboca con cierta frecuencia en lo que Le Gentil denominó «amores heterodoxos» (1949, I: 122-124), es decir. Esta etiqueta servía para expresar el amor al margen de la ortodoxia, un amor transgresor que, en la mayoría de los casos, tiene como protagonistas a una mujer que pertenece a un status socialmente inferior y a un enamorado incauto que se deja seducir por su canto de sirena.

Un villancico de Fernández de Heredia constituye, a nuestro modo de ver, un ejemplo claro de dichos «amores heterodoxos» (1949, I: 122-124). Casi con toda seguridad, es una dama mora la que se oculta tras el nombre de *Haxa*, nombre que, a estas alturas de siglo, ya debía funcionar como paradigma de «mora que enamora». El poeta se lamenta del doble atrevimiento, el amoroso y el religioso, y por eso sentencia:

mira que por ti más hago,  
que tengo *ell alma perdida* (ID2875, vv. 6-7)

En el fondo de esta «caída» sensual y moral que nos sugiere el poeta, subyace un error de juicio:

El Amor a menudo vuelve noble y hermosa a los ojos del amante a una persona de bajo nacimiento y fea, y hace que se la considere más noble y bella que todas las demás. *Pues la belleza de la mujer a la que alguien se digna a amar de todo corazón acostumbra siempre a encantar a su amante aunque los demás la consideren muy fea y vulgar* (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 127).

### 5.3.2. Temas filosóficos, religiosos, morales

La poesía de temática no amorosa contenida en el corpus ocupa escasos pero significativos versos. Son de tema religioso unas coplas del Conde de Oliva y un grupo de poemas en lengua valenciana, a cargo de Vicent Ferrandis.

El poema de Serafí Centelles «sobre aquella palabra que dixo Pilato a los judíos quando les mostró a Nuestro Señor Jesucristo diciendo *Ecce Homo*» (ID6062) constituye la única representación del grupo valenciano en la sección de «obras devotas» de 1511:

¡O, juez inconstante, civil y muy triste,  
 cruel y covarde, prescito *ab inicio!*  
 ¿Y tanto temías perder el officio  
 qu'en crudo madero al justo posiste? (ID6062, vv. 41-44)

Es plausible suponer que Castillo no podría sustraerse de incluir al menos un poema de su benefactor en la sección inaugural, que concede a este *Cancionero general* el aldabonazo de equilibrio y prestigio que necesita una obra con vocación esencialmente profana. De hecho, no es descabellado pensar que sea el entorno valenciano, impregnado por la literatura piadosa en sus más diversas manifestaciones (certámenes poéticos, fiestas litúrgicas, etc.) el impulsor de esta sección de obras devotas justo al principio del *Cancionero*. En este sentido, no deja de ser significativo que sea Juan Tallante, un poeta estrechamente vinculado con Valencia, el encargado de abrir el *Cancionero*, y que algunas de sus dieciséis composiciones recogidas por Hernando del Castillo formulen los mismos temas y motivos propuestos con motivo de los certámenes poéticos valencianos.

Las «Coplas del *Ecce homo*» se inspiran sin duda en el ambiente profundamente religioso que caracteriza a la sociedad valenciana en el paso del siglo xv al xvi,<sup>308</sup> pero también participan de la nueva espiritualidad cristiana que, poco a poco, se ha ido consolidando en la Península: de un modo general, de la *devotio moderna*, que postula una religiosidad emotiva e intimista; de un modo particular, con la tradición de las «pasiones en verso», de la que constituyen dos ejemplos bien representativos la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro (ca. 1485) y las *Coplas de la Pasión* del Comendador Román.

La sección de «obras devotas» de 1514 entabla un diálogo explícito al entorno valenciano, dando entrada a tres composiciones de Vicent Ferrandis que, procedentes de distintos certámenes poéticos, obtuvieron la «joya», es decir, se erigieron en ganadoras del concurso. Tanto las rúbricas como los temas, la expresión extremadamente formalista e incluso algunos rasgos lingüísticos dialectales revelan la procedencia de los textos.

Los dos primeros viene a ser manifestaciones complementarias de una misma tradición: el culto a los nombres de Jesús y de María. Los nombres de Madre e Hijo se convierten en motivo de indagación teológica y filosófica y poética, sobre la base no solo de un simbolismo conceptual sino también de tipo gráfico y fónico:

Nom imposat al Fill pels alts compares  
 en lo bateig de l'Eternal prepòsit;  
 Nom declarat per *dos síl·labes* clares  
 dient en Déu *dos natures* preclares  
 en unitat d'un excel·lent supòsit (*suplem.* 30, vv. 26-30)

El tercer poema de Ferrandis es uno «Del mateix, en honor del bienaventurat lladre, lo gloriós San Dimas». El tema hagiográfico elegido en esta ocasión no modifica esen-

308. Las obras más emblemáticas del ambiente cultural valenciano son la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y *Lo Cantoixà* de Joan Roís de Corella; no faltan obras religiosas de la mano de los propios autores valencianos que estudiamos, como *La vida de Santa Magdalena* de Gassull o *Lo Passi en cobles*, obra colectiva de Bernat Fenollar, Joan Escrivá y Pere Martines.

cialmente las convenciones a nivel expresivo, formal e incluso métrico, excepción hecha del ritmo interno del poema, algo menos denso al existir una anécdota, la del buen ladrón, como hilo conductor:

Saltejador hi ladre fós molt digne  
 en l'últim pas del viure passat vostre,  
 quant pel barranch de mort leia y maligne  
 vé's afrontar lo Redemptor insigne  
 ab lo tresor molt rich del rescat nostre (*suplem.* 32, vv. 37-40)

El lenguaje al servicio de contenidos piadosos es, por cierto, contrariamente a lo que cabría esperar, bastante afin al del cancionero amoroso: al igual que en aquél, predomina el virtuosismo formal, a base de hipérbolos, anáforas, paralelismos, perífrasis, etc.

Los temas doctrinales encuentran acomodo en el decir alegórico (*débat narratif*): en vano la alegoría constituye uno de los moldes expresivos más idóneos para contenidos de carácter filosófico, didáctico o edificante, tradición medieval que, última instancia, se remonta a la Biblia. El poema que inaugura la sección de obras poética de Jerónimo de Artés ilustra bien este uso de la alegoría con fines doctrinales. La alegoría sitúa al protagonista de este poema, que el rubricador bautiza con el título de *Gracia Dei* (ID6708), en medio de un escenario de claros ecos dantescos, en el seno del cual se libra una batalla entre el pecado —representado por siete fieras alegóricas— y la virtud —opción de vida y de salvación anunciada por el ángel que guía al perplejo visitante en su periplo fantástico—:

Las fieras crüeles qu'entorno tenía  
 echavan contino ardientes centellas.  
 Cerrando los ojos, los ojos abría  
 por ver si, no viendo, partir yo podría  
 delante mi vista, la vista d'aquéllas (ID6708, vv. 121-125)

El corpus atesora otro decir doctrinal de Francés Carroç en el que el viaje alegórico a la corte del Dios amor sirve como marco para la reflexión moral (ID6681). Persuadido de las maldades del amor, que ha podido experimentar personalmente, el protagonista de esta ficción alegórica se convierte en portavoz de un mensaje pesimista de desencanto. Contra todo pronóstico, el diálogo entre el «autor» y los «amadores» deviene en un debate sobre los peligros del amor humano (sufrimiento, enajenación, etc.), responsables de la caída moral del hombre. La furibunda condena del Amor deriva en una defensa igualmente vehemente de la virtud y la razón, dos armas imprescindibles en la incesante lucha del hombre contra el pecado («Y quando ternés rompido / el velo de la pasión, / ¡huyd tanta perdición, / huyd deleyte vencido, / y amad, amad la Razón!», vv. 241-245).

Entre los poemas de tema no amoroso hemos de mencionar un planto a la reina Católica y dos diatribas contra sendas personificaciones, *mundo* y *ventura*. El panegírico en dodecasílabos «a la Reyna doña Isabel, Reyna de España y de las dos Cecílias» (ID6690), además de proporcionarnos una fecha aproximada para la composición (1504), pone de manifiesto las buenas y cercanas relaciones de los valencianos con la monarquía hispánica. El poema, obra de Mosén Crespi (hijo) en colaboración con Trilles, posee un

extraordinario valor documental por cuanto constituye el primer ejemplo de sextina en castellano:

La Muerte, que tira con tiros de *pedra*,  
matando de todas las reynas el *fénix*,  
ennoblescer quiso un baxo *sepulcro*  
e aquella tan alta, después de la *Virgen*,  
y santas benditas, ganó tal *triumfo*  
que fue d'este mundo la firme *columpna* (ID6690, vv. 1-6)

La pareja formada por una canción de Mosén Fenollar y la subsiguiente glosa de J. de Artés (ID6711-6712) constituye una de las pocas incursiones líricas en otro de los temas clásicos de la poesía: el desprecio del *mundo*. Formulado desde la óptica del desengaño, el *yo actual* y maduro, conocedor de los peligros, falsedades y vanidades del mundo, se lamenta de los errores del *yo pasado*, joven e inexperto, deslumbrado por mundanas apariencias: por *dulçores*, por *colores*, por el *falso lisonjar*... Con todo, ni el lenguaje ni el léxico varían demasiado respecto al cancionero amoroso, pues en este contexto *mundo* equivale a «amor profano»; la clave nos la facilita el propio poema:

Lloro no a ti, Cupido,  
mas lloro que diligente  
en un tiempo te seguí (ID6712, vv. 95-97)

Algo parecido ocurre con la glosa de Fenollete a una canción de Tapia, alzando esta vez la voz y los reproches contra *ventura*. La *conclusio*, sin embargo, es totalmente diferente: no hay tal contraste moralizante entre pasado y presente en el texto de Fenollet; lo que para Fenollar es objeto de desengaño es para Fenollet causa de resignación:

que, pues de ti me vencí,  
Ventura, bien puedes ver,  
qu'és razón que dende aquí  
pierdas enojo de mí  
pues que yo pierdo el plazer (ID6697, vv. 46-50)

Las preguntas y respuestas (*débat réel*), permiten la introducción de temas generales, de mayor o menor trascendencia. Con bastante frecuencia, las preguntas son el molde expresivo en el que cobran forma problemas y reflexiones de tipo filosófico, como la lucha interna entre pecado y virtud en el seno del ser humano (ID6550-6551-6552) o como el inexorable paso del tiempo:

¿Qué cosa es aquélla de tanta potencia  
que todas las cosas deshaze y destruye?  
Ni'l fuerte resiste ni'l sabio le huye,  
que contra sus fuerças no vale ciencia,  
ni puede placarse por grande eloqüencia (ID6533, vv. 1-5)

Otras veces, las preguntas son el escenario de debates más intrascendentes, como el dilema entre justicia y clemencia que plantea Mosén Crespí (padre) con motivo de unas justas poéticas (ID6539-6540).

## 5.4. Los personajes. Hacia una tipología

### 5.4.1. Los personajes protagonistas: el galán y la dama

#### 5.4.1.1. EL GALÁN

El *galán* enamorado es el sujeto y protagonista indiscutible de estos textos amorosos, pequeñas y ficticias estampas de su inconsolable aflicción. Las cualidades del galán se rigen por una tradición preceptiva clásica y medieval. Ya Ovidio en su *Ars amandi* ofrece algunos consejos de carácter pragmático para llevar a buen término la conquista amorosa. Las primeras manifestaciones del amor cortés en la lírica (siglos XII y XIII) prefiguran una serie de cualidades globales de la *cortesía*, que incluyen tanto aptitudes morales (humildad, firmeza, virtud, honor) como personales (juventud) y sociales (discreción, refinamiento).<sup>309</sup> Uno de los productos surgidos como consecuencia del renacer de los valores cortesés en el siglo XV castellano son los *doctrinales de gentileza*, breves opúsculos compuestos normalmente en verso que retratan de las cualidades ideales del galán y que hasta hace muy poco habían despertado poco interés entre los críticos.<sup>310</sup>

De un modo directo o indirecto, todas estas referencias —ora teóricas ora procedentes de la ficción poética y literaria—, inciden sin lugar a dudas en la construcción de la figura del galán, personaje arquetípico donde los haya.<sup>311</sup>

*Tristeza, firmeza, humildad y discreción* son las cuatro cualidades esenciales del enamorado. Solo aquel capaz de hacer de estas cualidades su ideal de vida, posee la nobleza de corazón necesaria para adentrarse en la aventura del amor. El iniciado solo podrá ponerlas en práctica después de haber vencido la *timidez* inicial.<sup>312</sup>

Por mostraros mi pasión  
querría mi mal contaros,  
mas, con sobras d'afición  
túrbase mi corazón:  
*no oso merced pedirós* (ID6713, vv. 16-20)

La falta de atrevimiento se confunde en muchas ocasiones con el temor, otra de las emociones clave de la psicología amorosa:<sup>313</sup>

Mi alma, que desde el día  
que tu claro gesto vi  
nunca se partió de ti

309. Sobre las relaciones entre amor cortés y cortesía, véase A. Denomy (1953): «Courtly Love and Courtlyness», *Speculum*, XXVII, pp. 44-63.

310. Desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña pasando por las *Coplas sobre la gala* de Suero de Ribera. Al género pertenecen también otros textos afines como el *Sermón ordenado...*, de Diego de San Pedro.

311. Cf. A. Menéndez Collera (1996): «La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 495-505.

312. En el *Roman de la Rose*, la *Timidez* es uno de los defensores alegóricos del honor de la dama.

313. Para Ovidio, sin embargo, la vergüenza es una cortapisa para el cortejo, por lo que el autor del *Ars amandi* desaconseja las actitudes temerosas y anima al enamorado a mantener una conducta valiente y decidida en el amor.

ni la tuve más por mía,  
 te dirá quál parto yo  
 sin ventura,  
*pues delante tu figura  
 nunca temor me dexó  
 publicarte mi tristura* (ID6901 - *suplem.* 159, vv. 19-27)

El *temor* del enamorado subraya la inferioridad del galán frente a la superioridad de la dama, por lo que es frecuente encontrar muestras de esta actitud timorata en las canciones y poemas de elogio; valgan como ejemplo estos versos de Juan de Cardona «en loor de doña Isabel y doña Brianda y doña Ana Maças»:

Busco esfuerço a mi desmayo  
 para averos de loar,  
*mas, ¿quién os podrá juzgar?  
 Que, si os tiene de mirar,  
 temor pone tal ensayo* (ID6702, vv. 1-5)

#### 5.4.1.1a- Tristeza

Sobre la *tristeza* como motivo hemos examinado ejemplos a propósito del *amour vertu* (Le Gentil 1949, I: 234). Como ya observó Le Gentil (1949, I: 93 y 132-139), tanto la lírica galaico-portuguesa como la castellana apuestan por una concepción triste y melacólica del amor, claramente divergente del sentimiento gozoso o *joie* de la tradición provenzal. La tristeza es el sentimiento que acompaña indefectiblemente al enamorado, su seña de identidad —«Qui no és trist, de mos dictats no cur...», dirá Ausiàs March en el poema XXXIX—. En la práctica, la expresión de la tristeza —que suele ir asociada a otros términos semánticamente afines como *cuidado*, *pena*, *trabajo*, etc.— son múltiples y formalmente diversas.

En la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá es el *Cuidado* quien, en calidad de personaje alegórico, conduce al enamorado en su barca hasta la corte del Dios de amor, donde va a tener lugar el juicio de amor contra su dama:

A mí me llaman Cuydado  
 y mi barca es el sofrir,  
 sin el qual no passa el vado  
 ni gloria puede sentir  
 d'amores l'enamorado.  
*Mi bevir es sin reposso,  
 sin plazer, sin bien, sin gozo;  
 mi vestido es de tristura  
 y mi figura* (ID6892 - *suplem.* 150)

El «vestido de tristura» al que alude el personaje se materializa en otro motivo muy recurrente del género amatorio y sentimental, el *luto* como signo de extremo dolor:

Tan grave dolor me diste  
 que, porque muerte recelo,  
 llevo el luto que me viste

*porqu'el triste en lo qu'es triste  
ha de hallar el consuelo* (ID6675, vv. 1-5)

Dos poemas de Alonso de Cardona (ID6675, ID6669) giran en torno a este motivo, que ya hemos comentado a propósito de la relación entre amor y muerte.

La tristeza es consustancial al amor. Es preciso destacar, en este sentido, una canción del Comendador Escrivá que presenta la *tristeza como forma de vida*; el enamorado ha convivido tanto tiempo con la tristura que la fuerza de la costumbre ha dado paso a una perversa dependencia:

¡Ved qué tal es mi ventura  
que, deseando perdella,  
fuy tan dado a la tristura  
que me sostengo por ella! (ID6281, vv. 1-4)

La tristeza se refleja en ciertas *actitudes* (melancolía, soledad...) y sobre todo, como hemos estudiado a propósito del *amor hereos*, a través de ciertos *signos externos* (gesto abatido, lágrimas, suspiros) («Triste estava el cavallero, / triste está, sin alegría. / Con lágrimas y sospiros, / a grandes bozes dezía (...)», ID6333, vv. 1-4). De entre todos estos signos externos, las *lágrimas* son una de las expresiones más genuinas de la tristeza y el dolor, y uno de los tópicos trovadorescos que seguirá teniendo continuidad en la poesía renacentista. Las lágrimas son el *leit motiv* de la siguiente copla en valenciano de Narcís Vinyoles:

Làgremes són los bens que puch atényer,  
làgremes són les leis en que yo crech;  
làgremes són senyals ab que conech  
que·l bé que us vull a més no u pot estrényer.  
Làgremes són lo dolç past que·m nodrix:  
tot altre gust mon apetit desdenya;  
làgremes són les qu'encenen la lenya  
del foch secret, callant, que·m destroix (*suplem.* 148, vv. 65-72)

El motivo de las lágrimas —en íntima consonancia con la personificación de los ojos— cobra especial protagonismo en otros poemas del corpus (ID2883, ID0958, ID6892 - *suplem.* 150).

Y es que «la esperanza de realización infinita debe, sin embargo, chocar con la limitación humana» (Parker 1986: 20). La tristeza y todos los elementos negativos son portadores del *mensaje pesimista* inherente a la filosofía del amor cortés, entendido éste como un *proceso frustrado de fusión con el amante*.

Pese a todo, la tristeza no empaña el sentimiento de *esperanza* que alienta al enamorado. Véase, en este sentido, la glosa del Juan Fernández de Heredia al famoso mote anónimo «Esperança me consuela»:

Aunque vuestro desamor  
cause que mi mal no's duela,  
yo, como buen servidor,  
aunque crezca mi dolor,  
*esperança me consuela* (ID2877, vv. 1-5)

## 5.4.1.1b- Firmeza

La *firmitas* es el gran pilar que sustenta el edificio de la cortesía (Le Gentil 1949, I: 155-161):

Pues no puede ya crueza  
hazer señal ni mudança  
en mi muy *firme firmeza* (ID6710, vv. 13-15)

En efecto, la firmeza es un máxima presente de una forma sistemática en todo tipo de tratados que teorizan sobre el amor. En el *Sermón ordenado...*, Diego de San Pedro insiste: «aunque lágrimas vos cerquen y angustias vos congoxen nunca vos apartéis de seguir y servir y querer» (Whinnom, ed. 1985, I: 171).<sup>314</sup>

La firmeza es un acto de voluntad que, dada la crueldad de la dama, antepone el sentimiento al sentido común; por esta razón, y también por una cuestión de estilo, es frecuente que el poeta-amante acuda a la *lítóte* y declare su firmeza en términos de *no mudanza*:

Siempre cresce mi cuidado  
pensamientos de tristura,  
dolor que muertes procura,  
*mas de no verle mudado*  
mi mucha fe m'asegura (ID6425, vv. 1-5)

Firmeza para soportar los desmanes del amor... La tristeza, la crueldad, el desamor o la ausencia *ponen a prueba* la firmeza de un amador cortés, que casi siempre sale airosa y robustecida; de ahí la pregunta retórica que Diego de San Pedro dirige a los amadores en su *Sermón ordenado...*: «¿Pues qué más queréis de vuestras amigas sino que *con sus penas experimentéis vuestra fortaleza?*» (Whinnom, ed. 1985, I: 179); en este sentido debemos, pues, interpretar afirmaciones como la siguiente:

Assí, con esta tristeza,  
en mis entrañas s'encierra  
fe de tanta *fortaleza*  
que el crescer de mi *firmeza*  
haze *más fuerte* mi guerra (ID6699, vv. 51-55)

Firmeza para entregarse al amor de una sola mujer... La *lealtad a una sola mujer* define la magnitud y autenticidad del sentimiento; ya Andrés el Capellán en su *De amore*, se mostraba preocupado por el problema de la lealtad entre los amantes:

Un hombre digno de estima debe dedicar todas sus buenas acciones

314. Juan de Mena insiste en la importancia de la constancia o «seguimiento» como garante del triunfo amoroso: «De tanto poderío es el seguimiento. Nunca el montero cobraría la fiera bestia si no la siguiese. Los griegos jamás tomaran Troya si se enojaran de seguir por diez años. Muchas cosas se vencen por el seguimiento que en otra manera non se acabarían» (Pérez Priego, ed. 1989: 387). Por su parte, Juan Rodríguez del Padrón consagra el segundo de sus *Siete Gozos de amor a la constancia* del galán: «Solo yo triste diré, / de este plazer no goçando, / que nuestra ley, más amando / de lo que manda passé; / amador que tanto amase / no digan que ser pudiese; / yo solo dirán que fuese / aquél que la ley pasase / de amar, e amor venciese» (Beltran, ed. 2002: 277).

a una sola mujer, y toda mujer inteligente, por mucho que esté obligada a acoger con agrado las buenas acciones de todos y cada uno de los hombres, también puede aprobar, sin deshonra, los actos de uno solo y debe considerarlos como destinados especialmente a su gloria (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 183).

La lealtad amorosa preocupa de una forma constante y se plasma en todos los géneros, desde los géneros líricos hasta la tradición de las *demandes d'amour*:

En què aymants qui volen compliment de amors són més tenguts?  
Respon: *Amar leyalment* (Cantavella 2000: 40)

En términos generales, el problema de la lealtad amorosa es uno de los temas nucleares de la literatura medieval, sobre todo cuando se trata de la *lealtad femenina*.<sup>315</sup> Por su parte, la literatura cortés manifestó su inquietud acerca de la *lealtad masculina* desde unas coordenadas igualmente preceptivas, pero de sentido inverso a las de la misoginia medieval.

La lealtad a una sola mujer es una exigencia ampliamente divulgada dentro de la vertiente más idealista del amor. El *amor como compromiso exclusivo* es el tema principal de un poema de Carroç, en el cual la dama a la que sirve le pregunta si es posible volver a enamorarse después del primer amor. La respuesta es afirmativa: sí se puede amar después de primer amor, siempre y cuando este nuevo amor supere al antiguo. Toda una declaración de intenciones:

Si dezís que yerro ha sido  
desamar a quien servía  
*fue causa ser combatido*  
*de vós y de amor vencido*  
*y razón que fue la guía,*  
que de fuerça do s'entiende  
*perfección más esmerada*  
tan ciega d'amor s'enciende  
qu'encendida no se atiende  
del grado ser reparada (ID6684, vv. 91-100)

#### 5.4.1.1c- Humildad

La *humilitas* es, junto con la *firmitas*, el otro gran pilar de la cortesía, en el sentido plenamente feudal. Las palabras de humildad son una constante en el discurso poético. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos a cargo de Alonso de Cardona, convergentes con el concepto feudal del servicio:

315. Los ejemplos que podríamos citar son tan abundantes como extendida es la creencia medieval en la imperfección natural y social de la mujer (cf. Duby, *Historia de la mujer...*, op. cit). En su *Tratado sobre el amor*, Juan de Mena defiende que la constancia por parte del enamorado es una manera de combatir la natural tendencia desleal y voluble de la mujer: «Lo undécimo e postrimero, persequimiento. Esto consiente bien la razón como la voluntad humana sea mudable, espeçialmente en el linaje feminil, como escribe Virgilio en el quarto de la *Eneyda* diziendo así: «Varium et mutabile semper femina»; quiere dezir: 'La fenbra es una cosa varia e mudable sienpre'. E puesto que algunas vegadas sea fallada blanda e muda el propósito e escucha mejor las razones e compassa la imagen que las dize dales mejor cara» (Pérez Priego, ed. 1989: 287).

Y, porque muy claro veo  
 qu'es tu gloria mi dolor,  
 quando mayor le posseo  
 hallo mi suerte mayor  
 en la fe de mi desseo (ID6675, vv. 12-16)

Aparte del propósito del concepto de *pleitesía* que refleja el poema anterior, la *humilitas* abarca los conceptos de *admiração*:

Porque sé, cierto, deziros  
 qu'en la ora que os miré  
 tanto pensé de serviros  
 quanto agora mis sospiros  
 hazen más cierta mi fe (ID6699, vv. 21-25)

y de *subordinación*:

Y el bien que me causó  
 fue robarme ell alegría  
 y mostrar, llorando yo,  
 de ser triste el alma mía  
*pues que nunca os mereció* (ID6892 - *suplem.* 150)

#### 5.4.1.1d- Juventud

La gallardía del poeta va íntimamente ligada al vigor y la juventud. La juventud (*jovens*) es un requisito sinequánon, bien documentado en la teoría y práctica de la *fin'amors* desde la etapa provenzal. El *De amore* de Andreas Capellanus prescribe una edad máxima para el lance amoroso, tanto en el hombre como en la mujer.<sup>316</sup> En su célebre *Proemio e carta*, el Marqués de Santillana alude a su obra amorosa temprana como un pasatiempo propio de la juventud.

El hombre medieval parecía tener asumida la *caducidad de la pasión amorosa*. El amor es una pasión de juventud, pues, con el paso del tiempo, el individuo va perdiendo la energía e inocencia requeridas para amar.<sup>317</sup> Del mismo modo que al joven se le supone el *brío y la temeridad*, al viejo se le exige *prudencia y la cordura*. Esta es una creencia generalmente aceptada como principio de vida durante la Edad Media.

El perfil caricaturesco que domina la *figura del viejo enamorado* en la Edad Media corrobora esta ley. Dentro de la poesía de cancionero, contamos con ejemplos emblemáticos, como el *Diálogo entre Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, en el que el Amor se aprovecha de la lujuria de un anciano para engañarlo y ridiculizarlo. La incompatibilidad entre amor y vejez es el tema de una pregunta de Lluís Crespí a Badajoz. El

316. Según confirma el *De amore*, las mujeres se desgastan con la edad antes que los hombres, que conservan el vigor sexual; por esto no es de extrañar si su plenitud se consolida antes.

317. Los poemas que satirizan sobre esta cuestión refrendan la validez de la norma. Es emblemático, en este sentido, el subgénero lírico de la «justa de amores», del que contamos con algunas muestras interesantes en los siglos xv y xvi. El *Cancionero general* de 1511, sin ir más lejos, recoge una «Justa que hizo Tristán de'Stúñiga a unas monjas porque no le quisieron por servidor ninguna dellas; y él tóvose por dicho que no le dexavan por ser de hedad de treynta y cinco años; y dízeles assí». Cf. B. Morros (2000a): «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura medieval*, pp. 214ss.

asunto, que parece estar basado en la situación personal del valenciano, contraviene, dicho sea de paso, el tradicional carácter antiautobiográfico del cancionero:

De cansado descansara  
de fantasías livianas;  
confiando con mis *canas*  
el desseo reposara.  
Y sin más atalayar  
del amor y su porfía,  
me prendió por no dexar  
la voluntad qu'era mía (ID6541, vv. 1-8)

#### 5.4.1.1e- Discreción

La *discreción* es una virtud que debe adornar la conducta del galán en todo momento: «todo falta al galán / si le falta la discreción» (*Doctrinal de gentileza*, vv. 55-56).

Con mayor razón, el galán debe ser discreto en el amor; es fundamental —y así lo prescriben los tratadistas— que el enamorado se esfuerce en *callar el amor* y mantenerlo en secreto. El amor cortés proclama un deseo ordenado y racional, y, por tanto, prudente y discreto ante todo. La discreción del enamorado llega hasta el paroxismo en el siguiente poema del Comendador Escrivá «porque le culpaban que reya mucho siendo desfavorecido de su amiga»:

Sabemos d'un animal  
qu'en la muerte huelga tanto  
que haze más dulce canto  
quando más está mortal,  
*y así yo siendo contento*  
*de morir por quien vivía*  
*hago muestras d'alegría:*  
*y no de poco tormento,*  
*mas por cubrir lo que siento* (ID6900 - *suplem.* 158)

En el siguiente poema de Lluís de Crespí (padre), el autor se jacta de su capacidad para disimular la pasión amorosa:

Mi temor es tan a mano,  
gentil dama muy discreta,  
qu'en ser la pena *secreta*  
el mundo's parece llano (ID6313, vv. 1-4)

El buen enamorado debe, como sugiere Fray Diego de Valencia, «sofrir y callar / que fama non buele...» (ID1635). Una de las razones que imponen la ley del silencio es el problema de la honra, proyectada directamente sobre la figura de la mujer, en virtud de lo que Battesti (1985a: 73) denomina la *ley del padre*.

El *problema de la honra* se atisba en una esparsa de Alonso de Cardona, «porque estando delante una señora sospiró y ella le dixo que no devía sospirar pues que dezía que se tenía por dichoso de su pasión» (ID6677). Nótese la perífrasis de obligación («no devía sospirar») que traduce las palabras de la dama, presumiblemente preocupada por la mirada crítica de la sociedad que le rodea.

En el *Sermón ordenado...*, Diego de San Pedro insiste en la importancia de la discreción y el comedimiento en los gestos y la expresión:

*E aquel mudar de la color, y aquel encarniçar de los ojos, y aquel temblar de la voz, y aquel atenazar de los dientes, y aquella sequedad de la boca, que traen los disfavores, develo cerrar el juicio, cerrando la puerta con el aldaba del sufrimiento, hasta que gaste la razón los accidentes de la ira, que las armas con que se podría vengar cortarían la fama de la amiga, cosa que más que muerte se debe temer (...) Sean los passos del que ama espaciosos, y las passadas por do está su amiga, tardías; y tenga en público la tristeza tenplada, porque ésta es un rastro por donde van las sospechas a dar en la celada de los pensamientos, cosa de que todo enamorado se debe apercebir, porque diversas vezes las apariencias del rostro son testigos de los secretos del corazón* (Whinnom, ed. 1985, i: 175).

Capellanus ya había sido muy explícito en este sentido: «El amor que se divulga no conserva la estima del amante, sino que acostumbra a dañar su reputación con rumores adversos y a menudo hace que el amante se arrepienta» (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 71).

La ley del padre no es la única razón, sin embargo, para la conducta discreta y comedida del amante. Esta conducta le viene dada por la propia naturaleza del amor cortés, un diálogo sordo —o, mejor dicho, de sordos— en donde la pasividad de la dama refrenda la perfección inaccesible a la que aspira el amante.

#### 5.5.1.1f- *Decir/Callar. A propósito de un motivo cancioneril*

En el reglado mundo de la poesía cancioneril, la antinomia *decir / callar* ocupa un espacio importante cuantitativa y cualitativamente.

J. Battesti-Pelegrin ha dedicado unas jugosas páginas al estudio de este motivo cancioneril, que pone al descubierto una faceta más del accidentado universo sentimental del amador cortés. Como intuye Battesti, la antítesis *decir / callar* tiene un alcance semántico mucho más amplio y complejo de lo que sugiere su «monótona recurrencia engañosa». En este sentido, el motivo se comporta de la misma manera que el resto de tópicos cancioneriles. Podemos agrupar, eso sí, dos registros antitéticos (*registro del decir; registro del callar*) y uno intermedio: el *registro del decir-callar*.<sup>318</sup>

#### *REGISTRO DEL CALLAR*

Amar es callar. El silencio de nuestros poetas no es tanto sinónimo de privacidad cuanto de *incomunicación*. Este silencio, impuesto o autoimpuesto, obedece a distintas razones que dependen de las etapas del amor y de la psicología del amante. El silencio de nuestros poetas refrenda la timidez, el temor, el dolor del amor, la capacidad de sufrimiento; en definitiva, se convierte en un camino abierto hacia la *introspección*; de ahí la necesidad de detectar su presencia y reconocer su función. Todos estos sentimientos acuñan una serie de fórmulas que, juntas y en contraste, certifican la preeminencia del *registro del callar* (incluso en expresiones de un *no decir, no mostrar, no quejar...*).

318. En lo sucesivo nos servimos de la sistematización llevada a cabo por Battesti-Pelegrin (1992) como soporte teórico.

El *secreto de amor* es un motivo de carácter universal que subraya la privacidad de la pasión, que, de este modo, proclama su autosuficiencia frente al mundo exterior. Esta necesidad de proteger el *amor compartido* origina el motivo del *secretum*, que se plasma tanto en la vertiente romántica y cortesana como en la vertiente realista y ovidiana del amor. El mundo sentimental poetizado por los trovadores contempla el lado *más externo* del *secretum*, ocultando el nombre de la dama tras la *senyal* y protegiendo aquella pasión prohibida de la maledicencia de los *lauzengiers*.

La *unidireccionalidad* del amor cortés castellano hace que el motivo del secreto se mueva en un plano *más íntimo* y complejo que el de la *fin'amors* provenzal. Si los trovadores provenzales ocultan su pasión frente al mundo exterior, callando el *nombre* de la dama, los poetas castellanos ocultan su pasión a la propia dama.

Con todo, el *secreto de amor* sigue siendo una necesidad imperiosa dentro del amor cortés castellano; las leyes de la cortesía exigen la máxima *discreción* para salvaguardar el honor de la dama y el suyo propio (Le Gentil 1949, I: 102-104; Green 1949: 261-265); la obsesión por el mantenimiento de una conducta discreta refleja las inquietudes de una sociedad que se rige por las apariencias. Baste mencionar, de la mano del Comendador Escrivá, una «Copla sola suya porque le culpavan que reya mucho siendo desfavorecido de su amiga» (ID6900). El poema establece un problema de *conducta social*. Lo reprochable no es que el amante sea incoherente con sus sentimientos, sino que manifieste una conducta impropia de un galán: la soberbia, la vanidad.

Alonso de Cardona es autor de otro poema «porque estando delante d'él una señora sospiró, y ella dixo que no devía sospirar pues que dezía que se tenía por dichoso de su pasión» (ID6677); este tipo de anécdotas nos permiten intuir la preocupación por la fama de la mujer, una fama que, a juzgar por nuestros conocimientos de la época, es mucho más frágil y quebrantable que la del varón, y, en ocasiones, de mayor trascendencia social.

En un primer momento, la pasión sobrepasa al amante, de manera que es el *temor* el que fuerza el silencio; una de las razones para temer nombrar el amor es la falta de atrevimiento, la *timidez* del amante, un tópico de ascendencia provenzal que se manifiesta, asimismo, en la poesía cancioneril; véase como ejemplo la mudanza de esta composición anónima, glosada por J. de Artés:

Y de tal temor vencido,  
callando y pena sufriendo,  
quiero pedirlos sirviendo  
las mercedes que no pido (ID1960, vv. 5-8)

Asociado al sentimiento de temor, el registro del callar se convierte en un símbolo del *calvario amoroso* —«callando y pena sufriendo»—. Narcís Vinyoles nos brinda una curiosa imagen del amor como *fuego secreto* que corroe el alma del enamorado:

làgremes són les qu'encenen la lenya

del foch secret, callant, qu'em destroix (suplem. 148, vv. 70-71)

El dolor del amor inhibe el habla, sumiendo al enamorado en una especie de *afasia*:

No me dexa mi dolor  
decir más en lo que siento  
por la sobra del tormento (ID6328, vv. 1-3)

El poeta-amante confiesa sentirse paralizado por el dolor. Alonso de Cardona compone unas coplas «porque estando en una sala cabo su amiga no la habló»; Cardona «da razón de su callar», reconociendo que:

Quando no pude queixar  
la pena del sentimiento  
fue porque  
me tenía mi penar  
adormido en el tormento (ID6668, vv. 1-5)

Sin embargo, no nombrar el amor no consigue mitigar sus efectos; todo lo contrario: los intensifica, tal y como da a entender Juan Fernández de Heredia:

Siento tanto en lo que callo  
que no sé lo que me pida  
sino muerte, porque hallo  
qu'esto solo en desseallo  
*me da muerte conocida* (ID2881, vv. 68-72)

El amante muestra sin ambages su falta de elocuencia para traducir las emociones al lenjuaje verbal:

Amor consent que senta nit y dia  
un sentiment que *no·l sab dir ma veu* (*suplem.* 148, vv. 79-80)

La *incapacidad lingüística* es uno de los lugares comunes de las canciones y poemas de elogio, y, más concretamente una variante expresiva del tópico del *elogio imposible*. La inefabilidad del elogio traduce la inefabilidad de la belleza y perfección femeninas; así, en los siguientes versos de Alonso de Cardona, que glosan una canción de J. Vich a la condesa de Concentayna:

*Queriendo de vós hablar  
la razón falta y no dura,  
pues, do'stá cierto el errar,  
¿quién osará razonar  
de tan perfeta pintura  
que no halle su sentido  
en muy grande confusión,  
acordándose que vido  
el valer más escogido  
sobre todas quantas son?* (ID6672, vv. 41-50)

Otro ejemplo de la fórmula *decir no sé*, cuando esta se asocia al elogio hiperbólico de la mujer, la hallamos en una canción del Comendador Escrivá:

Ni sabe dizir qué vido  
quien vee tal perfición  
porque no ay comparación  
  
al qu'en vós ha conocido (*ID6847 - suplem.* 79, vv. 5-8)

Dentro de este ámbito, una las fórmulas más divulgadas entre los poetas del siglo xv es el *tópico de lo indecible*, a menudo asociado con el elogio de la belleza:

Es imposible loarse  
 vuestra grande hermosura  
 que, pues no puede estimarse,  
 ni el seso podrá acordarse  
 ni el hablar será cordura (ID6672, vv. 11-15)<sup>319</sup>

En muchas ocasiones, *Amar es decir*. El lenguaje da forma a la pasión. Amor al amor imposible hecho posible a través de la palabra:

Los trovadores occitanos primeros habían consagrado ese descubrimiento de que el amor también es una gramática, de que encuentra su eco en el lenguaje, de que se confunde con las palabras (Battesti- Pellegrin 1992: 194).

A medida que aumenta el amor, el dolor se vuelve incontenible, de modo que la palabra poética se convierte en una especie de *catarsis* o escritura terapéutica. Con cierta frecuencia, el poeta incide en el *acto de la escritura* como una forma de ponderar la intensidad del amor:

los terribles pensamientos,  
 los innumerables daños,  
 ya no puedo más sofrillos  
 aunque son en mí testigo.  
 Mas ¿qué cumple escrivillos  
 si es forçado sofrillos...? (ID6706, vv. 79-84)

*Decir* para celebrar, responder, confesar, lamentar, declarar... la belleza de la dama, la firmeza del amante, la inconstancia del amor, etc. Las palabras del amante se convierten en caja de resonancia de sus sentimientos:

Y, si por ser vós de tanto  
 dixes más que no deviera,  
 mi lengua, que hizo el canto  
 que causastes, y mi llanto  
 enmudezca, pene y muera (ID6684, vv. 71-75)

La palabra es fiel al sentimiento y a todos sus innumerables matices y contrastes. De ahí la ecuación *decir / maldecir*, que marca el giro emocional que va del amor glorioso a la *aegridudo amoris*. La *Quexa de amor*, del Comendador Escrivá, muestra la versión cancioneresca del fecundo tópico de la *reprobatio amoris*:

Acordándome con cuánta ingratitud el falso del Amor mi fe satisfazía,  
 / alçava la boz, ronca, / y, con tantos sospiros que hablar no me dexaban,  
 maldiziendo le dezía:

¿Quién le puso nombre Amor  
 al cruel desamorado?

319. Cf. S. Arizaga (2003): «El tópico de lo indecible en el *Cancionero de Baena*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 159-172.

Decir el amor, reduciéndolo a tópicos y categorías estéticas, es una forma de racionalizarlo, de hacer tangible lo intangible. Sea como fuere, como afirma el Comendador Escrivá en la *Quexa de amor*, la poesía es el lenguaje del corazón («Estas palabras, con hondos gemidos envueltas, *mi lengua como mensajera de mi corazón* hablava (...)», ID6892 - *suplem*, 150).

Fisura psicológica, decir provisional. Los argumentos del decir se modulan en función de las verdades psicológicas, esto es, en función de cada experiencia poemática. Llama la atención, en este sentido, la cuestión sobre el amor en la vejez planteada por Lluís Crespí de Valldaura (padre), que recibe las respuestas de Gabriel y Alonso de Proaza.

El primero en responder es Gabriel, quien, tras una coherente argumentación sobre el amor, concluye su exposición con una *suspensio* que desdice sus palabras iniciales:

Si manda que me desdiga  
yo digo que me desdigo,  
pues que solo de su amiga  
ha de ser el ombre amigo.  
No busquéys otra maestra:  
creédme y seréys maestro.  
Yd a siniestro o a diestro  
por donde amor os adiestra (ID6548, vv. 25-32)

A renglón seguido, la respuesta de Alonso de Proaza contradice la respuesta de Gabriel, la cual, desde este momento, censura como inválida; la preponderancia de la *razón* sobre la *pasión* es el mensaje que se colige:

Si por flaco me desdigo,  
¿quién dubda que se desdiga  
la razón, que no consigo  
y quiero que me consiga?  
No tomés, señor, siniestro,  
ni sigáys parte siniestra  
si la victoria más diestra  
desseáys como más diestro (ID6549, vv. 25-32)

La solución de continuidad entre el sentimiento y la palabra es una realidad que se remonta a la tradición trovadoresca. Como apunta Battesti, el amor es también una gramática. Los poetas del *Cancionero general*, en la recta final de este proceso, llevan hasta las últimas consecuencias esta aventura del lenguaje.

Discurriendo por caminos paralelos al resto de la poesía europea (en especial, la poesía italiana), la poesía castellana se vuelve deliberadamente artificiosa, reforzando esta clásica concepción del *amor como gramática*.

El *Cancionero general* reúne un importante grupo de poemas que se rinden a la magia del lenguaje: metáforas, juegos lingüísticos, símbolos, y todo tipo de artificios expresivos tienen la clave interpretativa de todo un poema.

Juan Fernández de Heredia es autor de una esparsa «porque una dama le dio un real y después le dixo que qué lo havía hecho». La esparsa en cuestión se sirve de la polisemia del sustantivo real (1. moneda; 2. fortaleza militar) para declarar el amor hacia su

dama. La polisemia o *reflexio* se convierte, pues, en un artificio del decir que articula y da sentido a todo el poema, que comienza de esta manera:

Bien guardado está el *real*,  
señora, que vós me distes,  
por memoria y por señal  
del que sobre mí posistes (ID2880, vv. 1-4)

El *símbolo* es otro artificio del decir que a menudo se convierte en el eje estructural de un poema amoroso. Sirvan como ejemplo dos poemas de nuestro corpus indiscutiblemente concebidos desde esta perspectiva. El Comendador Escrivá potencia el simbolismo de la fruta verde o madura («Coplá sola d'él embiando unas cerezas a una dama, y eran amargas por no estar maduras y eran verdes y coloradas»), mientras que Alonso de Cardona («Otra suya porque su amiga le preguntó por qué yva vestido de negro») aprovecha el tópico simbolismo del color negro para extremar la tonalidad amarga de su queja amorosa.

En último lugar, llama la atención el uso cada vez más frecuente de la *anédocta cotidiana* como *metáfora del amor*, un artificio que, como se estudiará más adelante, cobra protagonismo en más de un poema de nuestro corpus. El mismo poema de Juan Fernández de Heredia «porque una dama le dio un real y después le dixo que qué lo había hecho» sienta las bases para una lectura metafórica de la entrega anecdótica del real por parte de la dama.

La copla esparsa del Comendador Escrivá «porque yendo las damas de la señora reyna de Nápoles a la monte no hizieron çaça» y la «Coplá sola suya porque vido a su amiga peynándose al sol», del mismo Comendador Escrivá, hace lo propio, es decir, se esencializa la anédocta cotidiana y la convierte en metáfora del amor.

La antítesis *decir / callar* nos acerca a la región informe del amor al amor imposible. Con bastante frecuencia, el amante se interroga sobre las *repercusiones de su conducta*. Ante la tesitura de tener que responder a una pregunta tendenciosa formulada por su dama, Carroç baraja las consecuencias de ambas posturas, *callar, decir*:

Pensava, en tal estrechura:  
«Si callo, ¿qué me dirá?  
Si hablo, y por mi ventura  
me contrasta desventura,  
¿qué mundo me sufrirá?» (ID6684, vv. 31-35)

Siendo ambas perjudiciales para el demandado, la muerte se le antoja la única solución:

Quisiera que nunca fuera,  
o nascido me levaran  
*ad tumulum*, que dixera  
aquella lición postrera  
del que llagas la quexaran (ID6684, vv. 31-40)

Este dilema callar-decir pone de manifiesto la *escisión del amante*, dividido entre el imperio de la *norma* (social) y el imperio del *deseo* (personal):

Porque ley de bien amar  
no se sufre pregonar,  
ni callar cabe en razón (ID6672, vv. 58-60)

Esta modulación entre la palabra y el silencio pone de manifiesto la naturaleza paradójica del amor, *paradoja* que está en la base del razonamiento de F. Fenollete:

Y d'aquesta vida cruda,  
pues amor se haze crudo,  
*quien más habla está más mudo*  
y assí va mi razón muda (ID6514, vv. 57-60)

Callar es, como hemos visto, una experiencia poco menos que traumática para el amante. Por este motivo, el amante se apoya en un tipo de *elocuencia no verbal* que le permite exteriorizar sus sentimientos. Esta forma alternativa de elocuencia, muy común en la lírica de los cancioneros, desarrolla lo que podríamos denominar un modelo de silencio elocuente. Elocuentes son los *suspiros* de esta copla esparsa de Alonso de Cardona:

Quando mi suspiro va  
de mis entrañas partido,  
triste, yo no le despido,  
mi sentimiento le da,  
d'aquexado y aflegido.  
Porque siendo yo contento  
de mi penada querella  
*no puedo quexarme d'ella,*  
*pero toca al sentimiento*  
*dar señal de lo que siento* (ID6677)

Los *suspiros*, *las lágrimas*, *el gesto* testimonian la pasión, son la huella física de los efectos de la misma sobre el sujeto.<sup>320</sup> A menudo el poeta se sirve de estos «indicadores» de la pasión para establecer una antítesis entre el plano físico y anímico, entre interior y exterior, entre apariencia y realidad. Un ejemplo de Alonso de Cardona, basado en la antítesis *seso / gesto*:

Mi *seso* siempre *encubrió*  
pasiones d' enamorado;  
mi *gesto* desfigurado  
del todo las *descubrió* (ID6679, vv. 1-4)

En cierto modo, *guardar silencio* es una forma tácita e íntima de *decir*, de decirse a sí mismo, de decir hacia dentro. De ahí los versos de Soria: «encubro's el mal que siento / porque hallo / que más sirvo cuando callo». El amante que calla interioriza el deseo, lo preserva sin que este se desvirtúe:

320. «y tenga en público la tristeza tenplada, porque ésta es un rastro por donde van las sospechas a dar en las celadas de los pensamientos, cosa de que todo enamorado se debe apercevir, porque diversas vezes las apariencias del rostro son testigos de los secretos del corazón» (*Sermón ordenado...*, *op. cit.*, p. 175).

Tened esto en mi pasión:  
*que quando menos la digo,*  
*más la siento* (ID6668, vv. 10-12)

Este voto de silencio no hace más que alimentar la pasión; en realidad, el secreto que postulan estos poetas puede ser entendido como una subespecie del idealismo cortesano, en los términos que ya conocemos, y que responden a una psicología muy precisa:

En tales circunstancias [cuando no se puede expresar el amor], no pudiendo solazarse, empieza a *crecer sin medida* y lleva a los amantes a lamentar sus enormes tormentos, *porque nos esforzamos en conseguir lo prohibido y siempre deseamos lo que se nos niega* (Creixell Vidal-Quadras, ed. 1984: 71).

#### 5.4.1.2. LA DAMA

La dama es el objeto, el universo referencial, el centro gravitatorio. La construcción de este personaje es más arquetípica si cabe que la del galán, ya que este personaje solo existe a través de los sentimientos contradictorios de gloria y dolor, de queja y de alabanza que inspira en el sujeto. Como el galán, la dama reúne una serie de cualidades físicas, morales y sociales, que en ocasiones cristalizan en los mismos adjetivos (la hermosura, por ejemplo, funciona como atributo polivalente).

La dama que colma los deseos amorosos de los poetas del *Cancionero general* es heredera del modelo poético occitano de mujer bella, perfecta e inaccesible. El modelo occitano no es, sin embargo, el único a tener en cuenta; el petrarquismo cuatrocentista dejaría en la lírica peninsular del siglo xv alguna impronta del modelo de *dama angelicata* de los stilnovistas.

Es proverbial la dualidad *belleza-crueldad* en la configuración del personaje de la dama en la lírica de los cancioneros; así, como bella y cruel, representa a su dama el valenciano Jaume Gassull:

De quien *gracia y beldad*  
 trae tanta consigo,  
 sin merced ni piedad,  
 llena de tal *crueldad* (ID6706, vv. 101-105)

En «Una carta del mismo a su amiga», el Comendador Escrivá, por su parte, encabeza la misiva de este modo:

Del amador más constante  
 a la *dama más hermosa*  
 va la carta temerosa  
 de ver *sañoso semblante* (ID6904 - *suplem.* 162, vv. 1-4)

El modelo de la *bella dama cruel* es muy común desde la primera mitad del siglo xv, en la poesía de Juan de Mena y los poetas del *Cancionero de Estúñiga*. El doble signo positivo y negativo que caracteriza a la dama la convierte en un ser excepcional explica la convivencia de dos líneas interpretativas complementarias: el paradigma de la divinización y el paradigma de la estigmatización (*reprobatio amoris*).

La crueldad de la dama es un auténtico *leit motiv* de los textos amorosos de la segunda mitad del siglo xv:

Pues dama *sin compassión*  
a vós quiso criar Dios (...) (ID6694, vv. 61-62)

La dama es fría y despiadada, y mantiene una actitud de rechazo sistemático hacia el galán. Véanse, como muestra de la crueldad de la dama, los siguientes versos del valenciano Miquel Peris en los que el poeta cede la voz a la dama para acentuar el potencial dramático de su negativa:

De làgrimas grans yo regué la cara,  
postrat als seus peus, clamant-li mercé;  
quant só més humil, tant me desampara  
dient: «Sus! Anau !Anau, anau vos ne ara,  
que no m'aveu fet encara perquè» (*suplem.* 108, vv. 16-20)

La crueldad de la dama tiene una *doble motivación social y literaria*. Una vez más, la crueldad, que las más de las veces es sinónimo de indiferencia, es el arma con la que la mujer aplica la *ley del padre* y defiende su honestidad.<sup>321</sup> Por eso no es infrecuente encontrar a *Crueldad* o *Desdén* convertidos en las armas alegóricas que defienden la honestidad de la dama, en poemas que responden al paradigma del castillo o el asedio de amor. El mismo de Miquel Peris, citado más arriba, alude a la dama como «aquella que bien defiende la fama y el honor»:

La causa que tant ofén sens defensa  
mon cors tan catiu sostmés a treball  
és ser namorat *de qui bé defensa*  
*la fama y onor y·m nafra la pensa*  
y·m fa, so perdut, ballar en tal ball (*suplem.* 148, vv. 6-10)

Aparte de por una ley social, la crueldad de la dama se explica según una pauta literaria. La crueldad de la dama es requisito *sinequanon* del idealismo cortesano, basado, como hemos visto, en una dinámica de sublimación de las emociones (dolor como gloria, muerte como vida, etc.).<sup>322</sup> En este sentido, es muy habitual que la queja sobre la crueldad derive en una queja sobre el capricho femenino. Un ejemplo lo hallamos en la *Quexa* de amor:

Él  
No, que vuestra vista llama  
a quien el gesto despide;  
despide luego y desama

321. Es frecuente, sin embargo, el planteamiento contrario. La tradición misógina y muchos poemas amorosos en la línea de la *reprobatio amoris* denuncian la *instrumentalización de la honestidad* femenina, arguyendo que muchas veces la mujer disfraza de honestidad lo que no es más que un gesto de crueldad, o, peor aún, una maniobra para ocultar sus malas acciones. Véase, sin ir más lejos, la copla 6 del famoso *Maldezir de mugeres* de Pere Torroellas: «Muchas por non descobrir / algunas faltas secretas, / a las personas discretas / non dexan al fin venir; / bien les demuestran amar / y que bondat las detiene, / mas con aquello tractar / han sus engaños lugar / lo que en secreto contiene».

322. Véanse los versos de Gutierre de Cetina: «Solos tengo yo por damas / las de mala condición / que las otras no lo son (...)», que, a nuestro modo de ver, ponen de relieve una cierta nostalgia del modelo femenino medieval.

al que más arde'n su llama  
 y al que no meresce pide;  
*qu' esta es vuestra condición:*  
*olvidar al sin olvido*  
*y, al que siente pasión,*  
*quanto más tiene servido*  
*más lexos el galardón* (ID6892 - *suplem.* 150)

Son muchos los estudiosos que, en busca de las raíces literarias del modelo lírico femenino peninsular, se han acercado al modelo de la *belle dame sans merci* que construye el célebre poeta francés Alain Chartier (Le Gentil 1949, I: 117ss.). La influencia del poema de Chartier está probada, tal y como lo certifican algunas traducciones peninsulares;<sup>323</sup> sin embargo, pensamos que se ha sobreestimado dicha influencia sin tener en cuenta que la crueldad de la dama forma parte de un arquetipo femenino que se remonta, como mínimo, a las canciones de Bonifacio Calvo.

La hermosura es uno de los atributos por excelencia de la mujer noble:

En Castilla es proeza  
 franqueza, bondat, mesura;  
 en los señores largueza,  
*en donas, gran hermosura* (Salvador, ed. 1987: 303)

Por esta razón, la *hermosura* —que, como ha estudiado T. Irastortza (1986-87) incluye los planos *físico, social y moral*—, es la cualidad que con más frecuencia encontramos aludida.

La belleza es un rasgo tan esencial en la caracterización de la dama que da lugar a denominaciones del tipo de la que citamos a continuación, en las que la dama pasa a ser designada como *la hermosa*, por antonomasia:

Voy a ver *la hermosa*  
 que causa todo mi daño.  
 Voy a doblar mi tristura.  
 Voy a ver vuestra figura,  
 do veré que no m'engaño  
 en tener la fe que os di (ID6665, vv. 21-26)

El idealismo cortesano tiende a magnificar la belleza femenina a través de una serie de *patrones convencionales*. La hipérbole está bien presente en la caracterización de la belleza femenina; uno de los tópicos más frecuentes en la tradición castellana es el de la *belleza homicida*, hipérbole que cristaliza en estos versos de la *Quexa* de Escrivá:

Y si vós beldad tenéis  
*tanta que pudo matarme*  
 y muerte darme queréys,

323. Sobre el poema de Chartier, es imprescindible la consulta de dos traducciones y ediciones. Para la versión catalana, véase M. de Riquer, ed. (1993): Alain Chartier. *La belle dame sans merci. Amb la traducció catalana del segle XV de fra Francesc Oliver (estudi y edició)*, Barcelona, Quaderns Crema. Posteriormente, el poema ha sido traducido al castellano y convenientemente editado por Carlos Alvar (1996): Alain Chartier. *La bella dama despiadada*, 'Clásicos Medievales', 1, Madrid, Gredos.

pudiendo tan bien salvarme,  
si me quexo, ¿qué diréys? (ID6892 - *suplem.* 150)

Como ha estudiado T. Irastortza, el poeta cancioneril se apoya en una serie de fórmulas comunes de la *descriptio puellae* (comparación con personajes mitológicos, metáforas referidas al mundo vegetal o animal, etc.). En el corpus que estudiamos, además de la belleza homicida, se registran algunas imágenes relacionadas con la *luz*, acaso por influjo del modelo stilnovista de la *dama-ángel*. Las coplas son, una vez más, de Escrivá:

porque aunque al sol miremos  
nunca bien le figuramos,  
ni en ti los que te miramos  
no podemos  
discernir *la luz* que vemos  
porque con ella cegamos (ID6906 - *suplem.* 164, vv. 5-10)

#### 5.4.1.2c- Nobleza y virtud

Aunque la causa aparente que motiva el amor es la belleza física, el poeta subraya otras cualidades femeninas como la *gentileza* (ID6707, vv. 66-70), la *gracia* (ID6694, v. 57), la *virtud y nobleza* (ID6706, v. 68), etc.<sup>324</sup>

El poeta precisa que su dama sea un ser excepcional para justificar el hecho de amar a un ser socialmente inferior. De este modo deben ser interpretadas todas las fórmulas de divinización a las que nos referiremos al examinar el *subgénero del elogio*.

La dama no solo es hermosa y virtuosa, sino *la más hermosa, la más virtuosa, la mejor*. Los siguientes de Carroç son, en este sentido, toda una declaración de principios cuando asegura que:

soy vuestro y siempre seré,  
pues saben que soys y sé  
*la mejor que al mundo biva* (ID6684, vv. 68-70)

Se trata, a nuestro modo de ver, de una *discriminación positiva* perfectamente reglada dentro del código cortesano. En las *Coplas sobre la gala*, Suero de Ribera afirma que:

Damas e buenos olores  
al galán es gran folgura,  
e dançar so la frescura  
todo fardido de amores;  
a fiestas con amadores  
non perder punto ni ora  
*et desir que su señora*  
*es mejor de las mejores* (Beltran, ed. 2002: 460)

*Belleza, crueldad, nobleza, virtud...* Todo este compendio de cualidades constituye un *modelo descriptivo común* a todos los cancioneros del siglo xv. La *descriptio puellae* está

324. A. Chas ha llamado la atención sobre la escasa afición de los poetas castellanos a establecer debates poéticos teniendo como motivo las virtudes femeninas, una realidad que contrasta con la tradición provenzal y francesa, muy dada a este tipo de disputas (2000: 107).

sembrada de tópicos y marcada por la misma deliberada abstracción. Más que de una mujer, el poeta se confiesa prendado de un *modelo de mujer* producto de su imaginación y de los valores de una época. La excepcionalidad de la mujer se mide según criterios fijados por la norma masculina. La mujer es digna de ser servida en tanto en cuanto reúne las cualidades ideales del modelo teórico de mujer noble: humildad, castidad, discreción...

La reiteración de fórmulas descriptivas, la falta de concreción en los detalles y la necesidad de distinguir a la dama entre el resto hasta el extremo de la deificación responden a un proceso de *deshumanización* que en pocas ocasiones señalan los críticos:

No se puede hablar de idealización de la mujer cuando se la menosprecia hasta el punto de que para alabarla hay que enaltecerla y divinizarla, hay que deshumanizarla y considerarla diferente del resto de las de su sexo (Irastortza 1986-87: 204).

El varón solo se somete aparentemente a la mujer; la dama es la *domina*, pero también la enemiga, la ofensora emplazada en los juicios de amor... La dama es el ser en el que el enamorado proyecta sus miedos, inquietudes y esperanzas.

Como objeto de deseo del varón, la dama es un *personaje pasivo* y carece de voz propia.<sup>325</sup> Lo único que sabemos de ella nos llega filtrado a través del sujeto. El corpus que estudiamos presenta unas pocas excepciones a esta norma general. Con cierta frecuencia, la dama desempeña un *papel activo* en algunas composiciones en las que su actividad se limita a ofrecer un motivo para la introspección poética:

[*suplem.* 149] Resposta del mateix a una senyora que li demanà què es major dolor: perdre sa namorada per mort o per noves amors

---

[ID4360] Otras suyas porque le dixo una señora que pensava en qué podelle enojar

---

[ID6684] Otra obra suya por que estando en una sala delante de una señora, arrimado a un paño de ras mirándole la señora y conociendo en su rostro que deviera estar apasionado, le dixo: «¿soys vos la pintura del paño o soys vos el que yo veo?». Él, con una risa, dissimuló la respuesta. Entonces ella, sabiendo que avía servido a una muy hermosa dama, le dixo: «Dezidme, ¿puedesse bien amar más del primer amor?» A la qual respondió que no, si era ella la primera. Y porque mostró ella enojarse de la respuesta, él haze esta obra.

325. Excepcionalmente, hay un grupo reducido de mujeres que compusieron poesía al estilo cortesano; sobre la participación de la mujer en la lírica de los cancioneros, bien como sujeto o como objeto, véase Miguel Ángel Pérez Priego (1990). Véase también V. Blay (2000c): «El discurso femenino en los cancioneros de los siglos xv y xvi», *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, vol. 1, Madrid, Castalia, 2000, pp. 48-58.

En todos estos casos, la intervención de la dama es un pretexto para la digresión poética —en realidad, toda la anécdota lo es—; en ninguno de los poemas citados la dama toma la palabra para exponer sus argumentos en primera persona; de este modo, su protagonismo no solo queda reducido a la mínima expresión, sino que se supedita por completo al protagonismo del enamorado.

El único poema en el cual la dama adquiere dimensión de auténtico personaje protagonista es la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá, un texto que, dada su proximidad con los *autos de amores*, presenta un diseño parateatral.

#### 5.4.2. Los personajes secundarios

Además del galán y la dama, y en vinculación directa con estos, desfilan por la poesía amorosa castellana una serie de personajes secundarios que completan el ya de por sí complejo mapa sentimental del sujeto (Le Gentil 1949, I: 161-184).

Dentro del corpus que estudiamos, los personajes secundarios responden a una *doble tipología*: según el grado de ficcionalización, podemos distinguir entre personajes alegóricos y personificados; en un segundo nivel, se encuentran, asimismo, los personajes colectivos, que se oponen a los individuales en función del número. Obviamente, la tipología que proponemos no es excluyente.

##### 5.4.2.1. PERSONAJES ALEGÓRICOS Y PERSONIFICADOS

La lírica castellana del siglo gusta de las alegorías y personificaciones (Le Gentil 1949, I: 179-185). Los géneros breves presentan una innegable predilección por las personificaciones, que lo suelen ser de accidentes de la personalidad (*deseo, cuidado, afición*), partes del cuerpo (*corazón, ojos, lengua*), y, en menor medida, de *objetos* que el poeta suele elegir por el simbolismo, la anécdota o el juego retórico de que son susceptibles.

La personificación no implica necesariamente la presencia de un diálogo en estilo directo. El supuesto diálogo con el personaje personificado se limita en ocasiones a un simple monólogo con un destinatario explícito que sirve como apoyo al sujeto en la búsqueda de sí mismo.

Los *ojos y el corazón* son dos de las personificaciones más habituales de nuestro corpus y, en general, de toda la lírica peninsular del siglo xv (Le Gentil 1949, I: 171-179). J. Fernández de Heredia compone un villancico sobre el motivo de los *ojos* tristes que no cesan de llorar. Este texto, de resonancia popular, guarda relación con los tópicos de la discreción y la constancia; el enamorado trata de convencer a sus propios ojos de que contengan las lágrimas: «que no digan que lloráis / para descansar mi pena», a lo que ellos le replican: «Yo no sé cómo podremos» (ID2883).

Los *ojos que lloran* ocupan un primer plano la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá:

¿Para qué queréys llorar,  
mis ojos tristes,  
que doblays el mal que distes?

Con suspiros que quebrando el corazón las entrañas me arrancavan,  
no cessando su llorar respondieron:

Lloramos, pues no podemos  
el mal que os dimos pagar  
sino con nuestro llorar (ID6892 - *suplem.* 150)

El *corazón* aparece personificado en al menos cuatro poemas de nuestro corpus, dos de los cuales, curiosamente, también son villancicos. El comendador Escrivá entabla un diálogo con el corazón, sede y refugio de la pasión amorosa, interrogándole acerca de los efectos del amor:

¿Qué sentís, corazón mío?  
 ¿No dezís  
 qué mal es el que sentís? (ID3583, vv. 1-3)

El motivo de la huida del corazón, apuntado en los versos finales del poema de Escrivá («¿Cómo a mí nunca volvistes? / ¿No dezís / dónde estáys, que no venís?»), pasa a ocupar un primer plano en una canción de Fenollar que hemos citado en páginas anteriores («El corazón vos embío / y tomar no lo queréys. / Pues no puede ya ser mío, / vós, crüel, le mataréys», ID6693, vv. 1-4). Alonso de Cardona, por su parte, imagina un corazón a la espera de recibir la triste noticia de su perdición por causa del amor:

Esperando está el cuytado  
 corazón  
 nuevas de su perdición (ID6441, vv. 1-3)

Menos delimitadas que aquellas referidas a los ojos, el corazón o la lengua están las personificaciones de emociones o accidentes de la personalidad (*deseo, esperanza, afición...*). El siguiente villancico de Juan Fernández de Heredia se apoya en la personificación de los conceptos de *deseo, pasión, fantasía, porfía* y *cuydado*, términos todos que forman parte del léxico básico cancioneril:

Yo pensé que mi *desseo*  
 descansara la *passión*  
 y EL FATiga el corazón.

Mi *desseo*, no cansado  
 de su loca *fantasía*,  
 haze crescer mi *porfía*  
 a la par con su *cuydado*.  
 Y a la postre, de llagado  
 tiene mala condición,  
 qu'EL FATiga el corazón (ID2875, vv. 1-10)

Es preciso, en estos casos, discriminar la personificación de la *silepsis*, un procedimiento expresivo muy habitual de la poesía amorosa en virtud del cual se produce un desdoblamiento del yo lírico. Como tendremos ocasión de comprobar en el apartado dedicado al estudio de los textos, la *silepsis* es un recurso frecuentísimo en la lírica amorosa sea cual sea su extensión y naturaleza. El poema que acabamos de citar es un caso de *silepsis* desarrollada a lo largo de todo un poema. Por nuestra parte, consideramos *personificación* solo aquellos casos en los que, a diferencia de la *silepsis*, el desdoblamiento se localiza dentro de una unidad superior a la copla.

La lista se cierra con otras personificaciones que, siendo menos frecuentes que las dos anteriores, también afectan a la *unidad poema*. La primera es con motivo del envío de unas *cuentas* a una dama, un regalo de amor cargado de simbolismo:

Vosotras, *cuentas dichosas*,  
 más que nadie nunca fue  
 gozarés d'aquellas cosas  
 que más dessea mi fe (ID6714, vv. 9-12)

En virtud de la personificación, las cuentas adoptan un papel de intermediario, pero también de confidente y de *alter ego* del yo lírico, quien proyecta sobre ellas todo un torrente de sensualidad contenida («gozarés d'aquellas cosas / que más dessea mi fe»). El *diálogo con el objeto*, un esquema que se repite con cierta frecuencia en el *Cancionero general*, es un procedimiento nuevo en la lírica amorosa castellana que posiblemente sigue los pasos de la poesía napolitana del *Cinquecento*.

Al margen de esta tendencia general, el diálogo con el objeto es una exigencia del subgénero de la *carta de amor en verso*. La personificación de la carta añade patetismo a la lamentación amorosa, pues la carta hace las veces de confidente e intermediaria entre el enamorado y el objeto inalcanzable de su deseo. En «Una carta del mismo a su amiga» del Comendador Escrivá, podemos apreciar la mezcla de sentimientos proyectados sobre la carta como *alter ego* del sujeto (tristeza, rabia, resignación...):

Anda, dichoso papel,  
 y lleva mis tristes quejas  
 ante'l conspecto crüel  
 por que vea cuál me dexas;  
 y, en llegando,  
 dile: aquel triste l'embía  
 sin ventura,  
 qu'en ti dexó contemplando,  
 transportado noche y día  
 en tu figura (ID6904 - *suplem.* 162, vv. 5-14)

Otras personificaciones dignas de mención son las que afectan a los conceptos de *Fortuna*, *Ventura*, *Providencia*, fuerzas naturales y sobrenaturales que guían el destino del enamorado. Un ejemplo de esta clase de apóstrofes lo observamos en la glosa de Francisco Fenollete a una canción de Tapia («Di, *Ventura*, ¿qué t'é hecho?...», ID0844). A expensas de su modelo, la personificación y el uso de la segunda persona siguen marcando la pauta retórica y gramatical que vertebra la glosa:

No sé, triste, qué me diga  
 pues contra todo derecho  
 desdicha m'es enemiga:  
 ¿porque cresces mi fatiga?  
 ¿di, *Ventura*, qué te hecho?  
 Pues que siempre fui contigo  
 siguiendo tras tu poder,  
 pues nunca te fui enemigo,  
 ¿qué me quieres?, ¿qué as conmigo,  
 que assí me quieres correr? (ID6697, vv. 1-10)

Los personajes alegóricos, por su parte, conforman un grupo más heterogéneo, pues cada tipo de alegoría prefigura un tipo de personajes alegóricos de distinto orden, jerarquía y naturaleza.

La *Nao de amor* del Comendador Escrivá, una *alegoría* de carácter lírico, está basada en una descripción alegórica de la nave; la analogía entre *amor* y *travesía naval* potencia la alegorización de los conceptos clave de la lírica amorosa cortesana (*Pensamiento, Sofrimiento, Fe...*):

Voy por marinas riberas  
que, llorando, haré crecer  
con gemido,  
dando quejas verdaderas  
de vuestro desgradecer  
no merecido.  
La Nao, señora, será  
de un contino *Pensamiento*  
muy guerrero,  
y el árbol qu'ella terná  
del leño de *Sofrimiento*  
todo entero,

cuyas antenas serán  
d'estas tres piezas juntadas  
sin engaño:  
de *Fe, Memoria y Afán*,  
que jamás fueron quebradas  
por mi daño;  
las velas, de *Dessear*,  
que d'ayre de mis *Sospiros*  
yrán llenas (...) (ID6893 - *suplem.* 151, vv. 37-57)

En contrapartida, en el marco de las alegorías de carácter narrativo, personaje secundario y protagonista comparten un mismo escenario, una misma realidad alegórica. El personaje secundario de la alegoría narrativa cobra una dimensión de *dramatis personae* y en ocasiones llega a ocupar un considerable número de coplas que subraya su protagonismo.

Los personajes que desempeñan un papel secundario en esta clase de alegorías responden a necesidades concretas de la alegoría como *género para la reflexión* sobre algún tipo de verdad o argumento.

El sabio ermitaño del *sueño* del Conde de Oliva (ID6062) es militante y portavoz de una *orden de amor* que describe con detalle y patetismo a fin de que su interlocutor tome conciencia de los sacrificios a los que obliga el servicio amoroso:

pues desdicha t'es amiga  
y soledad compañera,  
no tomes por enemiga  
la muerte, por que se diga

que sentiste gloria entera,  
 que no puede ser complida  
 la victoria no sangrienta,  
 qu'en la batalla reñida  
 el que no pierde la vida  
 no se vido'n mucha afruenta (ID6663, vv. 81-90)

Por su parte, Francés Carroç es autor de un texto que utiliza la alegoría como instrumento retórico para reflexionar sobre la licitud y los peligros del amor humano (ID6681). El protagonista se encuentra de pronto rodeado de un grupo de gente manifestando grandes gestos de dolor. Los dolientes se presentan ante el recién llegado como «personas de señorío», que «dimos todo el poderío / en poder de amor, qu'es Dios / de nuestro franco albedrío» (vv. 32-35). A partir de este momento se inicia un diálogo en el que los amadores y el protagonista intercambian sus relativas experiencias en materia amorosa. En este caso, son los personajes secundarios los aleccionados por el protagonista, en un extenso parlamento en que explica cómo se inició en el servicio amoroso, cuenta los males que pasó, describe las condiciones de Amor y finalmente, los hace partícipes de la realidad engañosa de la pasión, «pues querer de amor gozar / es pintar sin las colores, / sin alas ser boladores» (vv. 158-160). Los amadores, por su parte, se declaran incapaces de escapar al amor, subrayando el poder de la Voluntad sobre la Razón («Deque vencedora queda / *Voluntad*, qu'es nuestra guía, / mató a *Razón*, que bivía, / ni vemos qu'el muerto pueda / ser bivo como solía», vv. 171-175). El protagonista retoma su discurso en contra del amor y les insta a abrazar el camino de la *Virtud* y la *Razón*, que coincide con el camino de la *espiritualidad*, en un sentido cristiano. Los amadores deciden seguir su consejo y proclaman su renuncia al amor:

Por el bien que de ti vemos  
 s'abiva tanto y despierta  
 la Razón que'stava muerta,  
 que seguimos y queremos  
 lo que tu querer concierta.  
 Y tú, Amor, a quien dexamos,  
 vete, vete, y busca quien  
 elija tu mal por bien,  
 que de ti nos alexamos  
 do virtud manda que vamos (ID6681, vv. 271-280)

De distinta entidad alegórica es la aparición del mismísimo dios Amor mediando en el conflicto entre un enamorado y la dama a la que sirve, en la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá. Profundamente afligido y víctima del desamor, el protagonista de la *Quexa* pronuncia un solemne alegato contra los peligros y falsedades del Amor logrando con ello que la deidad, ofendida por su desprecio, decida intervenir. Finalmente, Amor se apiada del dolor de su sirviente y, ejerciendo de dios justo, decide someter a juicio la supuesta crueldad de la dama. Conducidos la dama y su enamorado ante la presencia de tan ilustre juez, comienza el intercambio de argumentos por parte de ambos sin que medie la presencia de Cupido, que se limita a ser un mero testigo presencial de la disputa. Finalizado el turno de intervenciones, el dios dicta sentencia fallando a favor del querellante:

Nos, Cupido, dios de amores,  
 oýdas las partes dos  
 y vistos cuántos dolores  
 sufristes por amar vós,  
 mejor de los amadores,  
 mandamos que aborrecida,  
 desamada, con dolor  
 biva, y en amarga vida,  
 la qu'en vós no pudo Amor,  
 tan crüel desgradescida (ID6892 - *suplem.* 150)

La sentencia, sin embargo, no satisface al enamorado, que no desea el castigo de la dama sino ser correspondido por ella. El Amor propone entonces una solución alternativa («Pues que no quiere quererte / yo te haré desamalla») que es igualmente rechazada por el protagonista. De este modo, el enamorado reafirma su *lealtad*, la dama declara su *libertad en el amor* y el Amor confiesa los *límites de su poder*.

El dios Amor es un personaje secundario fundamental en los cancioneros castellanos (Le Gentil 1949, I: 166ss.). Su incorporación activa en textos como el que acabamos de comentar es una de las pruebas más fehacientes del intenso diálogo del cancionero castellano con la *materia clásica* (Crosas 1995: 43ss.). La proliferación de sentimientos y pensamientos en materia sentimental expuestos siempre desde la experiencia individual permite dar el salto *de la psicomaquia a la alegoría*. Como se observa de una forma clara en el texto de Escrivá, la transición de la *cogitatio* a la *visio* del dios Amor es inmediata y, por qué no decirlo, también convencional, brindando al sujeto la posibilidad de:

ricreare dentro di sé un mondo ideale ove l'oggetto stesso potrà, sotto il comando di un amore diventato mito, assurgere a divinità (...) e giacché sono dettati dal Deus Amor circondato dalla sua corte, la psicomachia d'amore sembrerebbe risolversi in allegoria (Ciavolella 1976: 104).

Así las cosas, el dios de Amor de la *Quexa*, introducido unas veces como el «Amor» y otras como «Cupido», encarna las contradicciones de un amor que se cree justo y todopoderoso pero que, en definitiva, se sabe limitado y debe reconocer su fracaso ante el problema del amor recíproco. El fracaso del dios Amor, quien termina expulsando al protagonista de sus dominios, supone, lógicamente, el fracaso sentimental del sujeto.

En un nivel inferior, y sujetos a las necesidades de la trama, aparecen en la «Quexa» otros personajes secundarios, a saber: 1.- el *nuncio* enviado a la dama para ordenar su comparecencia ante el Dios amor; 2.- el *Cuidado*, identificado con un barquero que transporta al protagonista al lugar donde se encuentra la corte del Dios Amor; 3.- la *Esperanza*, que conduce al enamorado en presencia del Dios y le infunde coraje para expresar su queja e intercede por su protegido en el juicio logrando que el Dios dictamine una sentencia favorable; 4.- un *número indefinido de personas* que frecuentan el lugar con la supuesta intención de presentar sus respectivas quejas ante Cupido; 5.- unas «angélicas voces» que subrayan la entrada triunfal del Amor, quien preside la disputa desde lo alto de un cadalso.

En un nivel más propiamente lírico que narrativo, no faltan tampoco las *personificaciones* habituales de conceptos abstractos del *mundo afectivo*, referidas a sentimientos, cualidades o valores:

La dama  
Y a vós ¿quién vos forçava  
de quererme sin quereros?

El autor  
Ell *Amor* me lo mandava,  
y, por poder mereceros,  
*Afición*, que m'esforçava.

Ella  
¿No sabiedes que *Bondad*  
y *Vergüença* son amigos  
y tienen enemistad  
con *Querer* y *Piudad*,  
de vuestro bien enemigos?

Él  
Agora estáys por saber  
que *Beldad* pone *Afición*  
y *Afición* fuerça *Querer*  
según es el merecer  
de quien causa la pasión (ID6892 - *suplem.* 150)

Por último, una cuarta alegoría narrativa se desmarca de todas las demás por su carácter piadoso: nos referimos al poema titulado «Gracia Dei», de J. de Artés. El ángel «en ábito blanco vestido» (v. 127) desempeña la función de *personaje-guía*, una fórmula frecuente en las alegorías narrativas que, como esta, proponen algún tipo de viaje revelador.

El *ángel* conduce al protagonista en presencia de un personaje, dándole instrucciones sobre cómo debe comportarse ante él («Yo, siendo del ángel con tiempo avisado, / juntando las manos con rostro *inclinado*, / hinqué las rodillas con gran reverencia», vv. 153-155); concluida esta visión maravillosa, el ángel serena a su protegido ofreciéndole una explicación lógica del suceso milagroso que acaba de presenciar.

En contrapartida, la presencia alegórica de *Jesucristo* se adapta a la naturaleza espiritual del personaje, que no se objetiva a través de la descripción ni la narración, sino que se intuye a través de las palabras y los gestos de los demás personajes: el ángel se santigua, el protagonista le besa las manos («Merced de ti tenga —*aqué*l *santiguando* / *me dixo*— el que quiso morir por que bivas. / Tus yerros y males del todo dexando / *in pace* tu vade, y guarda que andando / vías no quieras tomar tan nocivas. / *Sus manos besadas*, los pies endreçava, / sintiendo en mí fuerça mayor que solía», vv. 156-162).

#### 5.4.2.2. PERSONAJES INDIVIDUALES Y COLECTIVOS

En otro plano distinto al de la personificación y la alegoría se encuentran los personajes de los *romances trovadorescos*. La función de estos personajes es, por norma general,

la de testimoniar el sufrimiento del personaje principal y, eventualmente, la de ilustrar un estado psicológico que sirve como contrapunto al estado emocional del sujeto:

Un triste que allí penava,  
viendo lo que padescía,  
quiso saber de mi mal  
en qu'estava y dó nascía.  
A quien respondí, cuytado:  
«Mi mal está en mi porfía  
y mi porfía en la fe  
c'Amor en ell alma cría (...) (ID6327, vv. 5-12)

El intercambio entre personaje principal y secundario adopta distintas formas en cada uno de los casos: unas veces, el personaje principal monologa en primera persona (ID6327); otras veces, el personaje principal y secundario entablan un diálogo de sentido unitario y extensión equilibrada (ID6431). Excepcionalmente, el romance trovadoresco prescinde de la dualidad entre personaje principal / secundario presentando a un único personaje principal introducido por un narrador en tercera persona:

Triste estava el cavallero,  
triste está, sin alegría.  
Con lágrimas y sospiros,  
a grandes bozes dezía:  
«¿Qué fuerça pudo apartarme  
de veros, señora mía? (...) (ID6333, vv. 1-6)

A esta reducida lista de personajes debe sumarse, claro está, la lista de personificaciones y alegorías que se construyen a partir de un referente unitario (*el corazón, la ventura...*).

Frente a todos estos personajes individuales se añaden otro grupo de personajes que podemos denominar *colectivos o corales*. Es el caso de los *amadores* que van a conocer los desengaños del amor (ID6681); y, si bien con un grado de protagonismo ínfimo, también es el caso de las *innumerables gentes* y las angélicas voces que visitan o habitan, respectivamente, la corte del dios Amor en la *Quexa* del Comendador Escrivá.

### 5.5. Los géneros poéticos de la segunda mitad del siglo xv

La segunda mitad del siglo xv marca una nueva orientación para la poesía lírica, propiciada en parte por el nuevo clima galante y refinado que se está gestando en el marco de la corte, y en parte por la propia evolución de los gustos literarios.

Los distintos géneros que se dan cita en el *Cancionero general* permiten fijar algunas pautas de dicha evolución. A pesar de las innegables diferencias que existen con respecto al periodo de los orígenes, no podemos afirmar que los poetas del cuatrocientos sean responsables de la creación de ningún género totalmente nuevo. Los cambios sociales y culturales determinan una *redistribución* de los géneros líricos, que ven cómo se amplían, reducen o modifican sus funciones de acuerdo con la nueva sensibilidad cortesana.

El desarrollo de la música polifónica y la nueva comprensión de poesía como un arte combinatoria que conjuga la retórica de la forma con la retórica del concepto juegan un papel decisivo en el cambiante rumbo de los géneros líricos. La música desempeña un papel crucial en la formación y consolidación de los géneros llamados de *forma fija*, en

clara oposición a los géneros no sujetos a condicionamientos formales tan rigurosos, para los que la crítica ha acuñado el término de *poesía estrófica libre*. La antigua distinción entre *canción* y *dezir*, que en la época de Villasandino enfrentaba la *poesía cantada* y la *poesía recitada*, adquiere a principios del siglo xv un carácter mucho más restringido, que contempla no solo el modo de ejecución de la pieza sino también su estructura compositiva.

Es importante señalar que, en última instancia, la forma fija de canciones y villancicos debe ser puesta en relación con su estructura musical. Contamos con documentación suficiente sobre el papel del arte musical en la formación integral del cortesano. A la alta sociedad cortesana le gustaba rodearse de músicos que amenizaban la ociosa y refinada vida en la corte. Pocas eran las cortes peninsulares que no disponían de una capilla musical a sueldo. Los Reyes Católicos son el ejemplo más claro de monarquía volcada con el arte musical; el *Cancionero musical de Palacio* es, de hecho, un compendio de las piezas más célebres que formaron parte del repertorio poético-musical de aquella corte.

Conocido es también el desarrollo de la música polifónica en las diversas cortes europeas del siglo xvi. La implantación del sistema polifónico transforma el arte musical en una disciplina especializada, que exige de la experiencia y el conocimiento de unos pocos entendidos. La nueva situación no implica necesariamente la desaparición del referente musical, es decir, no implica que la poesía cantada se convierta en poesía recitada. Los nuevos poemas podían recurrir a melodías conocidas presentes en la memoria de todos y, viceversa, los músicos se encargaban de adaptar musicalmente las mejores canciones y villancicos del momento. Y es que esta progresiva dificultad del arte musical no interrumpe las antiguas relaciones de música y poesía, solo las transforma. La poesía lírica acusa entonces este nuevo orden de cosas, caracterizado por una estrecha colaboración entre músicos y poetas.

Las nuevas reglas del juego terminaron por transformar las primitivas características de los géneros líricos. La estructura compositiva es ahora decisiva porque de ella dependen sus posibilidades de ejecución musical, con diferentes melodías para canciones, villancicos, romances, etc.

Lo que permite distinguir unos géneros de otros es, ante todo, su diversa *configuración formal*, que, pese a la inexistencia de una poética oficial común, los poetas acatan en la práctica. Se consolida una tendencia hacia la forma fija que ya había dado importantes frutos en otras literaturas románicas: así el *virelai* francés o a la *dansa* trovadoresca, poemas con estribillo o *refrain* que condicionan la estructura y desarrollo de las coplas.

Frente a los géneros sujetos a condicionamientos formales, se alzan otros géneros que no se adaptan a ninguna estructura estrófica preestablecida y que, por su oposición con respecto a aquellos, se conocen como géneros de *forma estrófica libre*. No significa esto que estos géneros carezcan de criterios formales que los definan, sino que sus criterios formales no condicionan la estructura y desarrollo de las coplas, sino que se centran en otras cuestiones como la simetría, la extensión, el equilibrio entre narración y diálogo, etc.

La doctrina del amor cortés conoce en este momento una expansión inusitada, que encuentra acomodo entre las diversas posibilidades expresivas a su alcance: la poesía de *forma fija* para la expresión de pensamientos acabados y concisos; la poesía de for-

ma estrófica libre para reflexiones más complejas y elaboradas, que exigen otros modos de análisis: la *anécdota cotidiana* en la poesía de circunstancias, la *alegoría* en el decir alegórico, el *debate* dialéctico en las preguntas y respuestas, etc.

Más allá de la hegemonía de la forma estrófica, se produce un cambio en el concepto global de la poesía como disciplina artística. La forma significa. El estilo, conceptista y artificioso, se convierte en un objetivo poético de primer orden, con todas las implicaciones métricas, retóricas y expresivas que ello conlleva. Esta apuesta por el preciosismo técnico y formal, unida a una revitalización de las coplas de amores, convulsiona los cánones clásicos. *Canción, esparsa o villancico* se consideran ahora géneros mayores, por encima incluso de otros géneros narrativos y doctrinales, los cuales, no obstante, siguen ocupando un lugar importante en los cancioneros castellanos. Por otro lado, la poesía se involucra cada vez más en el ambiente que le es propio; en algunos géneros, como el *mote* y la *letra de invención*, es el reflejo de un juego de sociedad convertido en literatura; otros, como la *esparsa* o la *poesía de circunstancias*, revitalizan los clásicos tópicos cortesanos anclándolos a anécdotas, objetos y acontecimientos de la realidad inmediata que de un modo u otro, gracias a la eficacia del código, mantienen algún vínculo con la realidad compleja del amor.

Mención aparte merece la aclimatación cortesana del villancico y el romance, formas populares de la tradición hispánica, que, convenientemente asimiladas a las convenciones de la lírica cortesana, dan lugar a sendos géneros nuevos: el *villancico cortés* y el *romancero cancioneril*.

### 5.5.1. Los géneros de forma fija: canción, villancico, mote, invención, esparsa y romance

La *canción* es sin duda el género de forma fija por excelencia, el más regular desde el punto de vista expresivo y formal. Siguiendo el camino marcado por la canción, surgirán otros géneros de forma fija (glosas, esparsas, etc.) que se distinguen de los demás por su singularidad formal.

#### 5.5.1.1. LA CANCIÓN Y SUS VARIANTES

La canción fue considerada por los poetas del *Cancionero general* como un objetivo de primer orden. Por su brevedad, lenguaje artificioso y estricta observancia de la forma fija, la canción es el género que mejor define los gustos de la segunda mitad del siglo XV; el propio término «canción» es reciente, desconocido todavía para el antólogo del *Cancionero de Baena*, que prefiere la denominación de «cantiga». En efecto, es hacia la segunda mitad de siglo cuando, gracias al extraordinario empuje que adquiere por parte de los poetas del reinado de Enrique IV y, sobre todo, del reinado de los Reyes Católicos, la canción

extendió su rarefacción estilística y sus peculiaridades literarias al conjunto de los géneros líricos, las *coplas* casi siempre amorosas, y el recién creado villancico cortés. Sin embargo, por ser la heredera más genuina de la escuela gallega, en la que la castellana se basaba, y por ser el único género volcado casi exclusivamente a la expresión amorosa, resultó ser desde el principio un punto de referencia para la tradición cortés en su conjunto (Beltrán 2002: 47).

El triunfo de la canción y todos los géneros tipológica o temáticamente emparentados con ella es el triunfo de toda una revolución estética y cultural que marca la definitiva transición del decir a las coplas de amores. A partir de 1460 asistimos a lo que desde el punto de vista histórico hemos de considerar su *fosilización formal*; la canción se convierte en un poema de una sola vuelta, casi siempre con *retroux*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial (Beltran 1988: 132).

Dicha fosilización formal obliga a un deslinde entre los géneros de la *canción* y el *villancico*, el cual, como veremos, reproduce buena parte de sus restricciones formales. P. Le Gentil (1949, II: 263-264) ha sintetizado en cuatro los principales aspectos que definen la *especificidad de la canción* con respecto al villancico cortés del siglo xv:

- 1.- el *estribillo* de la canción es *más largo*, normalmente de *cuatro o cinco versos*;
- 2.- la *vuelta* suele reproducir exactamente el esquema estrófico del estribillo siendo, en consecuencia, una composición *más regular*;
- 3.- la canción es un poema que consta por norma general de *una sola copla*, raramente de dos o de tres;
- 4.- la canción, heredera de la antigua *chanson* provenzal, es un género esencialmente cortés, y está reservado a los *temas amorosos subjetivos*.

Estos son los aspectos que, en términos generales, singularizan a la canción cortés tal y como aparece en la sección de canciones del *Cancionero general* (122r. - 131r.). La sección en cuestión reúne algo más de 150 canciones de los autores más reputados de la segunda mitad del siglo xv (Cartagena, Tapia, Jorge Manrique, Nicolás Núñez), a cuya lista debemos añadir algún que otro texto anónimo.<sup>326</sup>

Las canciones de los valencianos, compendiadas entre 11CG y 14CG, deben ser catalogadas, pues, dentro de la etapa de plenitud del género. La canción cortés que cultivan los poetas del *Cancionero general* y, a la zaga de estos, los émulos valencianos que estudiamos, es un tipo particular de poesía de forma fija que adopta un esquema tripartito *estribillo + mudanza + vuelta*:

Estribillo	¡Ved qué tal es mi ventura que, desseando perdella, <i>fuy tan dado a la tristura que me sostengo por ella!</i>
Mudanza	Y, si esta no estuviesse solamente solo un día, no'stá tal la vía mía que sin ella se sufriesse.
Vuelta	El fin que siempre procura mi dicha para vencella

326. La sección de canciones de 11CG ha sido objeto de dos trabajos de muy distinta índole, desde su virtual lectura en clave erótica en base a un léxico ambiguo (Whinnom 1968-69) hasta la problemática entre *canción / recitación* (Whetnall 1989). Lo que aquí nos interesa analizar, sin embargo, es su arquitectura formal, en la etapa culminante de su evolución.

*es la causa de tristura,  
porque no ay vida sin ella*

El *estribillo* (vv. 1-4) de esta canción del Comendador Escrivá, presenta el tema de forma directa y sucinta: el amante, cansado de ser víctima de la ventura, ha terminado dependiendo emocionalmente de la tristeza que esta le dispensa. El tema anunciado en el estribillo va a ser desarrollado en la *mudanza* (vv. 5-8), donde el poeta explica y amplía el contenido de su primera afirmación («Y, si esta no estoviese / solamente solo un día...»); nótese el uso de la *deixis* (*esta*, v. 5 = la tristura; *ella*, v. 8 = la tristura) y la presencia de la conjunción copulativa «y», funcionando, respectivamente, como conectores semánticos y oracionales entre la mudanza y el estribillo. La *vuelta* (vv. 9-12), por su parte, *reescribe* el tema inicial, que tras ser glosado por mudanza, deviene en una conclusión o recapitulación que cierra el discurso. Los cuatro versos de la vuelta profundizan en el sentido global del estribillo, la idea de que la tristeza puede alentar al enamorado. La *deixis* (*vencella* = a la tristura) sigue operando como garante de la progresión temática.

De un modo general, cada uno de estos tres núcleos temáticos constituye una *unidad de sentido*, lo que sintácticamente se plasma a través de una frase de punto a punto. Hemos de suponer, con Beltran (1988: 90), que la creación de estructuras sintácticas paralelas a la disposición de las estrofas debió resultar de la confluencia de varios factores: la tendencia de la canción a periodos estróficos rítmicamente muy marcados, la reducción de la canción a una sola vuelta y su identificación con este tipo de estrofa, y el cultivo del *retronx*».

Según se observa en este texto, la canción se plantea como un *compuesto de sentido unitario* articulado sobre la base de tres núcleos temáticos; el ejemplo propuesto ilustra una de las modalidades más comunes de canción desde el punto de vista semántico: la canción como comentario a una *antítesis*. Como se observa, los cuatro primeros versos del estribillo contienen una afirmación a todas luces antitética: del desprecio a la adhesión de la ventura, que causa tristura. La antítesis, de hecho, se apoya en la propia estructura estrófica habilitando una quiebra deliberada entre los dos primeros versos («¡Ved qué tal es mi ventura / que, desseando perdella») y los dos segundos («fuy tan dado a la tristura / que me sostengo por ella!»); paralelamente, el entorno exclamativo y el apóstrofe en segunda persona del plural («Ved qué tal es...») magnifican el valor de la antítesis *ventura-tristura*, palabras clave en posición de rima.

Teniendo en cuenta la voluntad de simetría de la vuelta, conviene observar cómo esta no solo interpreta el contenido del estribillo, sino que también captura su mismo eje vertebrador, la antítesis. La pareja *dicha-tristura* funciona, en la vuelta, como una variante de la pareja *ventura-tristura* del estribillo.

Todos los elementos concernientes al vocabulario, la sintaxis, la semántica y la retórica cooperan con el propio diseño estrófico, que, como se puede observar, divide el texto en tres bloques de cuatro versos cada uno: 1.- estribillo (*abab*); 2.- mudanza (*cddc*); 3.-vuelta (*abab*), de forma que la vuelta reproduce el mismo esquema estrófico del estribillo (*abab*) e, incluso las mismas rimas (*-ura* / *-ella*). La mudanza registra una variante métrica (*cddc*) que no puede darse en el caso de la vuelta, la cual, en virtud de la estructura regular de la canción, debe ser simétrica con respecto al estribillo.

Muy apreciadas fueron las canciones planteadas como *resolución de una paradoja*, que marcaron sobremanera el estilo y lenguaje de la canción. La siguiente del Conde de Oliva nos lo certifica:

Do victoria's tan incierta  
 quan cierta mi perdición,  
*ni la vida m'aconhuerta*  
*ni el morir me da passión.*  
 Ni plazer me descansan  
 ni enojos m'entristescen,  
 mis servicios nunca cansan  
 y desdichas s'enbravescen.  
 Pues el alma está tan muerta  
 que no la rige razón,  
*ni la vida m'aconuerta*  
*ni el morir me da passión* (ID6257)

El estribillo (vv. 1-4) está formulado como una *paradoja* en forma de *cohabitatio* «ni X ni Y» (Casas 1995: 202): el enamorado expresa la abulia del amor con patetismo desmedido, presentándose a sí mismo atrapado entre la vida y la muerte: «ni la vida m'aconhuerta / ni el morir me da passión» (vv. 3-4). No es extraño que la canción fuese uno de los géneros líricos más apreciados por los poetas barrocos. En el discurso XXIV de la *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián muestra su predilección por aquellas canciones en las que, como en esta del Conde de Oliva, tanto la proposición inicial como la resolución son paradójicas.

En síntesis, la canción se ciñe a una estructura lógica tripartita y unitaria tanto desde el punto de vista semántico-conceptual, como métrico y melódico. Solo desde este punto de vista global podemos hablar de tendencia a la *forme fixe* que postula Le Gentil para los géneros líricos del siglo xv.

Sin embargo, a medida que la canción va alcanzando su madurez como composición de forma fija, la estructura *trimembre* da lugar a una estructura *bimembre*, según la cual estribillo y vuelta se oponen a la mudanza, según un esquema del tipo *reiteración / variación* (Beltran 1988: 112).

Pero la forma, esto es, la identidad formal entre estribillo y vuelta, no es suficiente para explicar la verdadera naturaleza compositiva de canciones y villancicos a parir de 1450. Los textos compuestos a lo largo de la segunda mitad del cuatrocientos confirman una *nueva modalidad de canción* que concibe el discurso como un conjunto de dos constituyentes, prótasis y apódosis. La canción queda, de este modo, segmentada en dos partes lógicas: el *estribillo*, la parte que contiene el enunciado inicial, y la *mudanza-vuelta* o parte que glosa e interpreta dicho enunciado. Véamoslo a través del siguiente texto del Comendador Escrivá:

PARTE I

Vós me matáys de tal suerte, [Estribillo]  
 con pena tan gloriosa,  
*que no sé más dulce cosa*  
*que los trances de mi muerte.*

PARTE II

Y d'ella só tan ufano, [Mudanza]  
 tan penado y tan contento,  
 que no trocaré un tormento

por mil bienes de otra mano.  
 Y, pues que quiso mi suerte [Vuelta]  
 darme pena gloriosa,  
*no quiero más dulce cosa*  
*que los trances de mi muerte* (ID6846 - *suplem.* 78)

La muerte gloriosa, la «muerte dulce», es el motivo de esta canción, reductible a los cuatro versos del estribillo. Mudanza y vuelta no hacen sino ofrecernos nuevos argumentos a propósito de esta afirmación, metafórica y paradójica: la *mudanza* subraya que aquel trance le hace sentir penado y contento (vv. 5-6), y que su tormento es preferible a otros mil placeres (vv. 7-8); la *vuelta* declara la conformidad del enamorado con un sufrimiento que tiene por providencial (vv. 9-12).

El mecanismo es similar para el resto de canciones sea cual fuere su tema, estilo o estrofismo: canciones y villancicos —sobre todo, de una vuelta— son concebidos como una *estructura bimembre* integrada por *un enunciado y su explicación*. De hecho la *dispositio* bipartita de canción y villancico puede ser incluida, desde otra perspectiva, en el terreno de la *interpretatio*: el estribillo introduce una idea que es *glosada* por *mudanza* y *vuelta* (Casas 1995: 215).

Desde la época de Villasandino y tal vez por influjo de la antigua *dansa* provenzal, los poetas rechazan los *estribillos* cortos para la poesía refinada. Aunque el estribillo podía constar de tres, cuatro o cinco versos, los trísticos no son frecuentes y no hay ningún caso en el *Cancionero general* (Whinnom 1968-69: 362-63).<sup>327</sup> El estribillo de cuatro versos (*abba / abab*) es el habitualmente empleado por los poetas durante la etapa de plenitud del género, razón por la cual es el esquema predominante dentro de la sección de canciones de 11CG en general y dentro del grupo de canciones que estudiamos en particular.<sup>328</sup> El empleo de *quintillas* en el estribillo es una innovación de Jorge Manrique y su círculo (Beltran 1988: 135). Como muchos poetas castellanos, los valencianos secundaron esta moda. La canción de Fenollar sobre el desprecio del mundo (ID6711) opta por el estribillo de cinco versos (*ababa*), tal vez buscando desmarcarse del clásico estribillo de cuatro versos propio de la canción de amor. Sin embargo, la canción de Vinyoles vuelve a usar una quintilla en el estribillo (*abbaa*) en el contexto de una canción amorosa prototípica (ID6704), y lo propio sucede en una canción de loor de Mosén Crespi (ID6314), en una canción de Fenollete (ID6698) y en una canción anónima (ID6682). Un autor que cultiva el estribillo de cinco versos casi en la misma medida que el de cuatro es el Comendador Escrivá, con cinco canciones a base de quintillas en 11CG (ID6425, ID6379, ID6280, ID6282). Comparadas con las veinte canciones que funcionan a partir de combinaciones de cuatro versos, las nueve canciones organizadas en base a la quintilla demuestran el carácter minoritario de esta moda manriqueña.

La fisonomía del *estribillo* es determinante ya que, concebida la canción como una variación sobre el tema inicial, este condiciona la extensión y estrofismo de la *mudanza* y

327. En uno de los casos, la canción que sirve como texto base está incompleta, tal y como advierte la rúbrica: «Glosa a estos quatro pies d'esta canción, que dize» (ID6709). Se trata de cuatro pies, es decir, cuatro versos, y, por su carácter conclusivo, muy probablemente los cuatro últimos de una canción anónima.

328. Contienen estribillos de cuatro versos todas estas canciones: ID0739, ID6278, ID6281, ID6713, ID6313, ID6671, ID6257, ID6255, ID6691, ID6693, ID0666, ID2874, ID6247, ID0847, ID6697, ID6244, ID0739, ID6278, ID6281; ID6845 - *suplem.* 77, ID6846 - *suplem.* 78, ID6847 - *suplem.* 79, ID6848 - *suplem.* 80.

la *vuelta*. Los estribillos de cuatro versos dan lugar a canciones de doce versos (4+4+4); los estribillos de cinco son responsables de combinaciones mixtas (5+4+5).

En cuanto a la *vuelta*, la de la canción es la *más regular* de todos los géneros de forma fija; a diferencia del villancico cortés, que habitualmente presenta más de una mudanza con su respectiva vuelta, la tendencia a la concisión y a los paralelismos internos condiciona la extensión del poema, de modo que las canciones se caracterizan por ser poemas de *una sola copla* (estribillo más una sola mudanza y vuelta). La canción de Mosén Fenollar (ID6711) constituye un *caso excepcional* de canción con doble mudanza y vuelta. El texto es digno de mención por ser una de las dos únicas canciones del *Cancionero general* que incumplen el sistema de la copla única.

Este caso es, como decimos, la excepción que confirma la regla. La unión formada por el *estribillo* y la *vuelta* en oposición a la *mudanza* garantiza el mecanismo de *reiteración / variación* que señalábamos anteriormente. Sobre la base de la *vuelta*, Le Gentil establece una dicotomía entre lo que él denomina *canción imperfecta* y la *canción perfecta* (Le Gentil 1949, I: 266-269). Por «canción imperfecta» entendemos un tipo de canción que se muestra vacilante en la norma de simetría con respecto al estribillo; con todo, este modelo de canción, del que podemos encontrar algún ejemplo en el *Cancionero de Baena*, constituye un caso excepcional, ya que lo habitual es el pleno paralelismo entre la vuelta y el estribillo. Es entonces cuando hablamos de «canción perfecta», el modelo que terminará imponiéndose a medida que avanza el siglo xv y alcanzará su momento álgido en el último tercio de esta centuria.

El aludido paralelismo se puede concretar de diversos modos: una de las facetas más originales de la canción reside en las distintas *posibilidades de la vuelta*, que en términos generales se reducen a tres: repesa de rimas, repesa de rimas más alguna palabra o palabras-rima, y, por último, repesa a modo de estribillo.

La repetición o *repesa* de las rimas del estribillo es el sistema más antiguo. En una famosa canción de Jorge Manrique glosada por J. Gassull, la vuelta repite el modelo del estribillo, tanto en la terminación (*-igo / -í*) como en la ordenación de la rima (*abab*):

Estribillo	No sé por qué me fatigo pues con razón me vencí, no siendo nadie conmigo y vós y yo contra mí.
Mudanza	Vós, por m'aver desamado, Yo, por averos querido, con vuestra fuerça y mi grado avemos a mí vencido.
Vuelta	Pues yo fuy mi enemigo en darme como me dí, quién osará ser amigo dell enemigo de sí (ID0666)

A medida que la canción se afianza como género de forma fija, se observa una tendencia cada vez mayor a combinar la repetición de las rimas con la repetición o *retroux* de alguna palabra o palabras del estribillo. Es el caso de la siguiente canción de Mosén Fenollar:

Estribillo	El coraçón vos <i>embío</i> y tomar no lo <i>queréys</i> ; pues no puede ya ser <i>mío</i> , vós, cruel, le <i>mataréys</i> .
Mudanza	Ya ser <i>mío</i> más no puede ni de otra sino de vós, y que tan perdido quede será culpa de los dos.
Vuelta	De vós más, a quien l' <i>embío</i> , por c'os quiere y no'l <i>quereýs</i> , no de mí, que ya no es <i>mío</i> , mas de vós, qu'el <i>mataréys</i> (ID6693)

Este segundo tipo da lugar a distintas combinaciones con repetición total o parcial de las palabras rimas del estribillo. Júzguese por las palabras destacadas en cursiva que la repetición es *total* en la citada canción de Fenollar.

La tercera y última de las opciones es la de la *represa a manera de estribillo* en la que la vuelta refleja no solo las rimas, sino versos enteros del estribillo, de ahí la denominación «a manera de estribillo». En tal caso, la elección recae sobre los dos últimos versos del estribillo, que son trasladados a los dos últimos versos de la vuelta. En realidad, esta última modalidad puede ser entendida como un desarrollo de la anterior. Parece lógico que, dentro de un género con tendencia a la fosilización formal, la repetición de versos culmine el proceso iniciado por la repetición de rimas y la repetición de palabras. La *represa a manera de estribillo* da forma a esta canción del Comendador Escrivá:

Estribillo	Soledad triste que siento y cuidados me combaten: la gloria del pensamiento <i>no consiente que me maten</i> <i>por que biva mi tormento.</i>
Mudanza	Y assí no puedo morir ni bivo, pues que os veo, aunque biva mi sufrir y la fe con el desseo.
Vuelta	Este gran dolor que siento y tristezas me combaten; la gloria del pensamiento <i>no consiente que me maten</i> <i>por que biva mi tormento</i> (ID6279)

Asumiendo que, en efecto, este último sistema (*de versos*) surge como un desarrollo del sistema anterior (*de palabras*), se entienden mejor algunos poemas resueltos de una forma ambigua, a caballo entre ambas modalidades. Una muestra la hallamos en la célebre canción del Comendador Escrivá (ID6278), en la que el estribillo dice: «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta conmigo / *porqu'el gozo de contigo / no me torne a dar la vida*» y la vuelta reza: «Assí sea tu venida; / si no, desde aquí me obligo, / *qu'el gozo que avré contigo / me dará de nuevo vida*».

Los ejemplos examinados ponen de relieve la compleja estructura de la canción, cuyas partes son formalmente autónomas pero interdependientes, merced a un complejo despliegue de recursos retóricos, sintácticos, semánticos y métricos que cooperan en la creación de una unidad discursiva.

Llegado este punto, es necesario hacer notar la confluencia de la canción cortés castellana con el *virelai* francés y la *dansa* trovadoresca. La estructura tripartita, la reducción a una sola copla y el preciosismo formal son algunas de las marcas formales que señalan la deuda con estos modelos románicos.

Algunas canciones del *Cancionero de Baena* ya confirman la tendencia a *reducir el número de coplas*, tendencia que se afirma a finales del siglo xv. La simplificación del número de coplas es una medida que también caracteriza a algunas formas de la lírica francesa (Le Gentil 1949, II: 277).

La *vuelta a manera de estribillo*, propia de la última etapa manierista del género, también se inspira en modelos líricos ultrapirenaicos; en este caso, la *dansa* catalana juega un papel decisivo en la adaptación peninsular de los modelos del norte.

En cuanto a la *fijación del retronx*, debemos considerar, asimismo, el aprecio cada vez mayor por la canción tradicional, formada por un estribillo y un número indeterminado de coplas glosadoras con vuelta.

Todas estas transformaciones discurren en paralelo a una acusada tendencia románica al *preciosismo formal*, que en Francia cuajó en el *rondeau*, en Italia en el soneto, y en Castilla y Aragón cristalizó en la canción.

Menos cambiantes que la forma de la canción son los *temas* que esta aborda, que a grandes rasgos coinciden con la tópica básica del amor cortés: los sufrimientos del enamorado y el elogio de la dama.<sup>329</sup> Estos dos grandes núcleos temáticos, que aparecen fusionados en la práctica totalidad de los géneros líricos, constituyen las dos modalidades de canción que, ateniendo a su contenido, señala Le Gentil: la canción como queja (*requêtes* o *complaintes*) y la canción como elogio (*chanson d'elogie*).<sup>330</sup>

Los *temas*, que hemos analizado en otro lugar, desarrollan tópicos habituales de la erótica cortés desde un punto de vista subjetivo. La diferencia con respecto a otros géneros líricos como la glosa o la poesía de circunstancias radica en el *estilo* ingenioso y sutil que tienden a adoptar dichos lugares comunes en el seno de la rígida y fija estructura que es la canción.

Volvamos, por poner un ejemplo, sobre la última canción citada de Alonso de Cardona. La antítesis *esperar / desesperar* vertebrata el mensaje amoroso resumido en el estribillo: «dolor de tan gran cuidado / no espera consolación»; al mismo tiempo, la pareja de conceptos genera una *annominatio* repartida entre los versos 4, 5, 6, 8, 11 y 12 (*espera-desespera-esperança-desepera-desperado-esperar*) muy propia en este tipo de argumentaciones. La *antítesis* y la *paradoja* proporcionan una base retórica que ora se refleja en la *annominatio* («*desepera de esperança*», v. 6), ora se construye a través de otros conceptos en el marco de la *antitheton* («*me es fuerça ser libertado*», v. 10).

329. Los dos únicos textos del corpus que divergen en los temas —*ventura*, en ID6697, y *desprecio del mundo* en ID6712—, son la excepción que confirma la regla.

330. El Comendador Escrivá, por poner un ejemplo, es autor de una bella *canción de elogio*, digna de ser citada entre las más osadas en el manejo de la hipérbole sagrada, cuyo estribillo dice: «Hizo's Dios en este suelo / trasladada de un dechado / que no ay d'él otro traslado / sino el que quedó en el cielo» (ID6847 - suplement. 79).

El motivo central se apoya, asimismo, en la repetición de *palabras clave* que funcionan como sinónimos, a saber: *consolación* (v. 4), *consuelo* (v. 7) y *remedio* (v. 9).

Mención aparte merece la acomodación de cada una de las partes a la técnica de la *dispositio bipartita*. Estribillo, mudanza y vuelta, formando estrofas de cuatro versos abrazados (*abba*), se integran en la canción bajo el esquema de la *dispositio bipartita*, en virtud de la cual se concibe el discurso como un conjunto de dos partes: el estribillo, por un lado; mudanza y la vuelta, por otro. La creciente *trabazón* del texto conduce a su fosilización retórica (con paradojas cada vez más sorprendentes) y formal (con ponderaciones que vinculan las distintas partes en una unidad discursiva).

Todas estas técnicas confieren a la canción tardomedieval el carácter *manierista* que la convierte en el modelo indiscutible de los géneros líricos en general y de los géneros breves en particular. Es precisamente esta compleja y concentrada red de correspondencias conceptuales, estróficas y formales la que ha llevado a algunos a definir la poesía amatoria cancioneril como el «arte de la miniatura» (Whinnom 1981: 50-51).

En suma: durante la segunda mitad del cuatrocientos asistimos al momento de máximo esplendor de la canción, que fija su estructura y amplía sus funciones. Entre sus muchas virtudes está el haber dado paso a dos nuevos géneros que florecerán en la segunda mitad de la centuria: la *canción glosada*, potencialmente más extensa y técnicamente más flexible, y la canción como *glosa de motes*, de brevedad comparable a la de la canción pero dependiente del contexto lúdico y enigmático del mote.<sup>331</sup>

#### 5.5.1.2. LA GLOSA Y SUS VARIANTES

La adaptabilidad de la glosa a géneros de muy distinta índole incide en su morfología estrófica (independiente o supeditada a los modelos fijos de moda) y en su variedad estructural (desde la glosa de muchas estrofas propia de las «canciones glosadas» a la glosa de una o dos estrofas característica de los «motes glosados»).

##### 5.5.1.2a- La glosa de motes

Por *mote* entendemos un breve poema de uno o dos versos octosílabos que sintetiza un pensamiento o estado de ánimo, centrado, por lo general, en aspectos tópicos de la filosofía del amor cortés (el sufrimiento, el secreto, la indiferencia...), expresados de una forma enigmática, a modo de una máxima, proverbio o sentencia («Contento con padescer»; «Todo es poco lo posible», etc.).

Damas y caballeros componían e intercambiaban estos motes o divisas en fiestas y reuniones como un *juego de sociedad*, por lo que, como las invenciones y letras de justadores, los motes deben ser entendidos en el marco de la poesía de circunstancias (Le Gentil 1949, I: 214ss.).<sup>332</sup> Muchos de ellos, incluso, son piezas entresacadas de canciones de moda que, respaldadas por una poética propia y singular, se independizan del texto del que proceden disfrutando desde entonces de una vida autónoma.

331. A tenor de la evolución que sufre la canción durante el siglo xv (Whinnom 1981, Beltran 1988), se echa de menos en la obra de Le Gentil una aproximación a este fenómeno y sus consecuencias: apenas una página le dedica el crítico francés a la *glosas de motes*; por otro lado, resulta inexplicable el caso omiso hacia la *glosa de canciones*.

332. La continuidad en el éxito del mote la prueba la publicación en 1561 del *Libro de motes de damas y caballeros*, de Luis de Milán. El mote es, como indica el prólogo, parte de un juego de sociedad entre damas y caballeros valencianos de la época (Battesti-Pelegrin 1987).

Los cancioneros nos han transmitido algunos de los *motes* más populares de la época, acompañados de una *glosa explicativa* que adopta la forma de canción a casi todos los efectos. El mote y su glosa tienen una vida independiente el uno de la otra. De ahí el hecho que un mismo mote pudiera ser objeto de varias glosas, y que raramente el autor del mote y el autor de la glosa sean una misma persona.

El *Cancionero general* de 1511 dedica a este género una sección exclusiva que ocupa los folios 143v. a 146v. («Aquí comienzan las glosas de motes...»). Castillo recopila en ella algunos de los motes más populares del periodo, glosados por los autores más prestigiosos: el mote anónimo «Yo sin vós, sin mí, sin Dios», glosado por Cartagena (ID6987-ID6404), «Siempre amar y amor seguir» de Jorge Manrique seguido de una glosa suya (ID4229-ID6405), el mote anónimo «En la muerte está la vida» glosado por el Comendador Ávila (ID6986-ID6410), y así hasta un total de cuarenta y un motes, acompañados de su glosa respectiva. Otras cinco glosas ajenas a la sección y emplazadas en distintos lugares del *Cancionero general*, completan la lista de motes glosados en la *editio princeps* de la obra de Hernando del Castillo.<sup>333</sup> Los reajustes que soporta la sección de glosas de motes en la segunda edición de 1514 son insignificantes si las comparamos con las que sufren otras secciones de la obra.<sup>334</sup>

En su conjunto, los motes de 11CG y 14CG hacen gala de un amplio espectro de fuentes, fórmulas y registros. Sin embargo, no es menos cierto, que, en comparación de la sección de «invenciones y letras de justadores», la de «los motes con sus glosas» reproduce un ambiente cortesano más selecto, tanto en el plano social como en el plano literario.<sup>335</sup>

Alonso de Cardona, Juan Fernández de Heredia y el Comendador Escrivá, son los tres autores valencianos implicados en la sección correspondiente en calidad de glosadores. Precisamente, se trata de tres autores de origen aristocrático, que dada condición caballeresca, debían participar con asiduidad en el intercambio de motes y divisas. Sus respectivas glosas se hacen eco de conocidísimos motes de la época. Cardona glosa dos motes anónimos: «Mi enemiga es la memoria» (ID6984) y «En la causa está el consuelo» (ID6985). Juan Fernández de Heredia es autor de la glosa a otros tres motes: «Siempre soy quien ser solía» (ID2324), «Esperança me consuela» (ID2362) y «Menos y más olvidado» (ID6947). El sexto poema es obra del Comendador, que se ocupa de glosar otro conocido mote: «Mi mucha fe m'asegura» (ID6718).

333. Para todas estas *glosas de motes*, repartidas entre 11CG y 14CG, contamos con una monografía de reciente publicación en la que se editan y estudian los textos con sus glosas correspondientes, acompañados de una breve reseña biográfica del autor de la glosa y /o del mote. Véase I. Macpherson (2004): «*Motes*» y «*Glosas*» in the «*Cancionero general*», Papers on the Medieval Hispanic Research Seminar, 46, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

334. «For the second edition, printed in 1514 (14CG), Castillo retains this section with its heading (fols 122<sup>v</sup>. -125<sup>v</sup>.), but omits three of these compositions (...) and adds three previously unpublished *motes* and *glosas*. The material is grouped roughly according to the authors of the glosses but the authors are presented in no particular order» (Macpherson, ed. 2004: 27).

335. «The *invenciones* show clear evidence of having developed spontaneously and naturally from the tournaments and jousts in vogue over the Peninsula towards the end of fifteenth century. (...) In contrast, the glossed motes of the *Cancionero general* give every indication of deriving from a more literary environment, and the glossed of *Cancionero general* are composed by working poets. The great majority of these are attached to the courts of southern Spain, with a high proportion in Valencia» (Macpherson, ed. 2004: 24).

Los seis motes aludidos nos dan una idea aproximada del *arte de motejar* en seno de la sociedad galante de la segunda mitad del cuatrocientos hispano. El mote arranca con el propósito de encapsular un pensamiento o un estado de ánimo, reduciéndolo a una sola frase cargada de significado: en «Menos y más olvidado» (ID6947), por ejemplo, la *elipsis* o *zeugma* es la base del mote, la forma más común de la *brevitas*. En «Siempre soy quien ser solía» (ID2324), el poeta juega a contrastar dos planos temporales, el del presente (*soy*) y el del pasado (*ser solía*), que se dan la mano en virtud de la *annominatio* y llegan a confundirse mediante el recurso fónico de la aliteración de /s/.

No obstante, la expresión lacónica y elíptica del mote, unida a la relación entre literatura y espectáculo, ha propiciado a veces el desdén de la crítica. J. Casas, por su parte, estudia el mote como parte de la *brevitas* de la retórica cancioneril y lo define como una especie de «literatura aplicada» pues sus contenidos y artificios formales —salvo, claro está, la rima—, son los mismos de canción o villancico.

Whinnom puso fin al tradicional desprecio del mote, que también afecta a otros géneros breves como la invención:

Si nos vemos obligados a conceder que nuestros poetas apuntaban a la *concentración*, la *condensación* y la *brevidad*, el género por excelencia que encarna este ideal es el mote, el poema reducido a un solo verso, a un solo octosílabo [...] El ideal estético de nuestros trovadores tardíos lo tienen que definir ellos, en parte por lo que dicen los teóricos contemporáneos, en parte por las evidentes preferencias de los poetas mismos (1981: 47-59).

Como ocurre con las invenciones, la naturaleza jeroglífica de muchos de estos motes invita a la glosa. De todos modos, conviene tener presente la tipología fijada por Whinnom, quien discrimina los motes que son verdaderos epigramas originales de aquellos otros que no son más que puntos de arranque para la glosa (1981: 58-59). En cuanto a la mecánica de la glosa:

Nos podríamos imaginar que la dama ofrecía el refrán, verso octosilábico impecable, y, además, por la antítesis y por el lenguaje abstracto, idóneo para la poesía cancioneril, y decía: «A ver quién me compone una canción incorporando este verso como estribillo». Pero aún así nos vemos obligados, por ahora, a aceptar esta inocua explicación, debemos andar con mucho cuidado y aceptarla solo como explicación provisional y no definitiva (1981: 59).

La glosa de motes es una variante introducida por Jorge Manrique, el más influyente de los poetas del *Cancionero general*; la implantación de esta moda manriqueña coincide, además, con la entrada de este género menor en los cancioneros finiseculares.

En su *Arte de la poesía castellana*, Juan del Encina define «mote» como poema de un solo verso que puede servir de cabeza a una glosa que consta de tres partes: 1.- el mote; 2.- una breve paráfrasis (redondilla o quintilla) que termina con el verso del mote; 3.- un comentario (copla castellana o real) que amplía la paráfrasis y concluye con el verso del mote. El *objeto de la glosa* es la explicación del mote, que expresa y concentra un pensamiento oscuro muy frecuentemente en forma de paradoja. Por eso cada parte de la glosa (paráfrasis y comentario) ha de repetir el verso del mote.

El esquema señalado por Juan del Encina [mote – paráfrasis – comentario] se asemeja, con algunas pequeñas diferencias, al esquema de la canción [estribillo-mudanza-vuelta]: el mote hace las veces de *estribillo*, que es glosado en la *mudanza* (primeros cuatro versos) y recapitulado en la vuelta (copla castellana o real). Como en la canción, la glosa de mote establece una *ley de simetría* entre el enunciado y la vuelta. El ejemplo siguiente ilustra dicho paralelismo entre canción y glosa de mote. La cursiva indica el *retroux* del mote en la glosa de motes (*retroux de versos*):

(ID2324)

*Siempre soy quien ser solía*

(ID2876)

Soy de quien fuy y seré  
que, aunque es muerta ell alegría,  
pues que está biva la fe,  
*siempre soy quien ser solía.*

Soy de quien siempre contento  
me tuvieron sus desdenes;  
soy de quien llevó en rehenes  
mis fuerças y pensamiento.  
Suyo soy, mas, ¿qué haré  
si mi dicha lo desvía?  
Pues que está biva la fe,  
*siempre soy quien ser solía*

Lo más característico de la glosa de motes es, pues, su convergencia formal con la canción cortés: desde una perspectiva métrica, son canciones de una vuelta, de unos doce o quince versos (Casas 1995: 56).

La glosa a «Siempre soy quien ser solía» es, desde una perspectiva métrica, una *canción de una vuelta*. La vuelta (vv. 9-12) recupera las rimas del estribillo (*abab*). Estribillo y vuelta acogen, pues, un mismo esquema de rimas que contrasta con el de la mudanza (*cddc*); de este modo, como en la canción, se establece un sistema bimembre de *reiteración / variación*. La glosa de motes está regida por el mismo *esquema unitario* de la canción en un sentido lógico y formal. Baste señalar el rendimiento formal y funcional de la *dispositio bipartita*, con una función *delimitadora* (cada parte, una unidad de sentido) y *cohesionadora* (las tres partes son simétricas entre sí en estructura y extensión). Recursos como la *antítesis* («que, aunque es muerta ell alegría, / pues que está biva la fe», vv. 2-3) y la *anáfora* («soy») contribuyen a embellecer la idea y moldear la expresión. Por último, el *retroux* del *verso-mote* prescrito por Juan del Encina (v. 4, v. 12) se solapa con el *retroux de versos* propio de la canción («pues que está biva la fe, / siempre soy quien ser solía», vv. 3-4, vv. 11-12), obteniéndose así una fórmula híbrida que resulta de la combinación de la leyes de la glosa con las leyes internas de la canción.

Considerando que la glosa de motes es, desde el punto de vista métrico, una canción de una vuelta, su *tipología del retroux* es como la del género que emula: desde el simple de *retroux de rimas* hasta el *retroux a manera de estribillo* (ID2876, ID2877, ID6438) pasando por el *retroux de rimas y palabras* como solución intermedia (ID6409). En cuanto al

*retronx* del verso-mote, también se barajan distintas posibilidades: en ocasiones, el poeta apuesta por la *transcripción literal* (ID6408, ID2876, ID2877); en otras, se introducen *pequeñas modificaciones* que resultan de la integración del mote al nuevo contexto de la glosa. Es lo que sucede, por ejemplo, en la glosa de Alonso de Cardona (ID6985-ID6409), donde el mote reza: «*En la causa está el consuelo*» y el verso retronxado de la vuelta dice: «la causa me da consuelo».

Aparte de las posibilidades formales del *retronx*, otro recurso que homologa la glosa de motes con la canción es la adopción de la moda manriqueña de las quintillas como alternativa a las redondillas o las cuartetas. Como se puede comprobar, nuestro corpus no queda al margen de dicha moda, ni en el ámbito de la canción ni en el de la glosa de motes. El autor de la glosa en cuestión no es otro que Juan Fernández de Heredia. El estribillo, cuyo último verso reproduce el mote, dice así:

Aunque vuestro desamor  
cause que mi mal no's duela  
yo, como buen servidor,  
aunque crezca mi dolor,  
*esperança me consuela* (ID2877)

Estas composiciones constituyen, en definitiva, un modelo intermedio entre la canción y la glosa. Un aspecto definitorio es el alto grado de libertad de que dispone el glosador para parafrasear el texto base, pues éste, al estar constituido por un solo octosílabo, carece de contexto rígido y, así, es fácilmente moldeable en un marco verbal mayor (Casas 1995: 57).

Más allá de las condiciones formales del género, las posibilidades de la glosa dependen muchas veces de la propia enjundia del mote. En este sentido, conviene diferenciar los motes epigramáticos («Menos y más olvidado», «En la causa está el consuelo») de los motes que simplemente condensan tópicos de la erótica cortés: el poder del *recuerdo* en «Mi enemiga es la memoria», la *firmeza* en «Siempre soy quien ser solía», la *esperanza* como llama del amor en «*Esperança me consuela*».

Si la glosa de motes se rige, ante todo, por las leyes de la canción, la glosa de canciones se rige por las leyes de la glosa, cuya estructura no depende, como en la poesía de forma fija, de un modelo preestablecido, sino que refleja un modelo elegido arbitrariamente por cada poeta, cuya única norma es la identidad formal de las coplas y la coherencia en la técnica glosadora.

La paráfrasis es mucho más importante en la «glosa de motes» que en la «glosa de canciones», que concede prioridad al simple engaste de los octosílabos del texto base en el interior de la composición derivada. La razón de esta disparidad es que, mientras que el mote es un poema con sentido completo, los octosílabos de la canción se entienden solo en relación al conjunto y no disgregados; de ahí que en el primer caso sea oportuna una interpretación concreta, pero no en el segundo.

#### 5.5.1.2b- La glosa de canciones

La glosa es el subgénero más característico de la *interpretatio* cancioneril, que, a grandes rasgos, puede ser definido como una «paráfrasis amplificante de un poema previo, cuyos versos son engastados en el seno de una nueva composición» (Casas 1995: 54). Sea cual fuere el tipo de glosa, adviértase que el glosador no introduce nada nuevo, sino

que desarrolla algún aspecto ya presente de forma explícita o implícita en el texto de partida.<sup>336</sup>

Como ya explicó P. Le Gentil, la glosa que se desarrolla en el marco de la lírica cortés hunde sus raíces en la tradición medieval, enlazando, de un modo general, con las técnicas de aprendizaje escolástico y, de una forma más particular, con la propia definición de poesía como una disciplina dominada por el virtuosismo técnico.<sup>337</sup>

Como forma poética independiente, la glosa cancioneril florece en los cancioneros castellanos a partir de la segunda mitad del cuatrocientos, caracterizándose desde el principio por su enorme versatilidad, que la convierte en un género de infinitas posibilidades (Le Gentil 1949, II: 291-317).<sup>338</sup> Prácticamente todos los géneros son susceptibles de ser glosados, siempre y cuando el poeta respete las condiciones formales de la glosa, razón por la que no son infrecuentes las glosas de villancicos, motes y letras de invenciones, romances, decires, etc., sin olvidar las versiones a lo divino —los *contrafacta*— muy frecuentes en los cancioneros espirituales del siglo XVI.

Aunque en distinta proporción, todas estas variantes se documentan en el *Cancionero general* y en su homólogo portugués el *Cancioneiro geral*.<sup>339</sup> El tratamiento que reciben por parte del editor dependen del tratamiento del género con el que aparecen vinculadas: por ejemplo, las glosas de villancicos o las glosas de romances se registran en la sección correspondiente, mientras que las glosas de canciones aparecen ubicadas fuera de la sección, dado el interés editorial de reunir una pequeña antología de la canción cortés.

Uno de los objetivos de la glosa fue la canción cortés, cuya perfección técnica, retórica y formal debieron encontrar estimulante la pléyade de poetas cultos del XV. Según decíamos antes, las glosas de canciones se ubican fuera de su correspondiente sección, principalmente en la sección por autores o en la sección miscelánea de obras de varios autores. A diferencia de lo que acontece con las «glosa de motes» (fols. 143v. - 146v.), es inconcebible la elaboración de una sección de «glosas de canciones», lo que, a juzgar por el elevado número de muestras del género, no tienen por qué ser indicio de su reconocimiento o no como género, sino que obedece simplemente a una cuestión de tipo editorial.

La glosa de canciones es, de hecho, una de las prácticas poéticas que mejor definen la sensibilidad poética del último tercio del siglo XV: la gran variedad de técnicas y es-

336. Adviértase, en este sentido, la diferencia entre la «glosa», género que *interpreta* y amplía el contenido del texto-base, y el «contrafactum», género que *re-interpreta* el texto de partida, dándole otro carácter u orientación.

337. Se comprende así por qué la glosa permite satisfacer ciertos gustos estéticos más desarrollados en España que en otros lugares.

338. Para más detalles sobre el origen, proyección histórica y carácter autóctono de la glosa española, véase el trabajo H. Janner (1943): «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27, pp. 181-232.

339. Para una aproximación al género de la glosa en el *Cancioneiro* de García de Resende, véanse los trabajos de C. Ribeiro (2001): «Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta - C. Parrilla - I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova-Toxosoutos, Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 345-358 e I. Tomassetti (2003): «La glosa en Portugal, entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro geral* de García de Resende», en prensa para las *Actas del X Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alicante, 16 al 20 de septiembre de 2003).

tilos desarrollados para la glosa de canciones en el *Cancionero general* prueba hasta qué punto la glosa es, a mediados del siglo xv, un género en auge.

Los autores valencianos que estudiamos se rinden a esta moda poética castellana asumiendo escrupulosamente sus restricciones formales. Como sabemos, el objetivo de la glosa es la paráfrasis amplificante del texto base, que, en este caso, es una canción cortés. Dicha paráfrasis debe procurar, asimismo, el engaste de los versos del texto base en la nueva composición. El modo de llevar a cabo dicho engaste es decisión del autor de la glosa, a quien únicamente se le exige que sea consecuente con el método de glosa elegido.

El corpus de textos cuenta con un grupo de nueve glosas de canciones. La mayoría de las canciones que sirven como base para la glosa son de autor anónimo (ID6682, ID1961, ID6703...), aunque en algunos casos se trata de autores de autor conocido (Jorge Manrique en ID0666, Tapia en ID0844, Juan Rodríguez del Padrón en ID0450...). Estas nueve glosas de canciones son fiel reflejo del gusto de los poetas cortesanos por un género que conjuga la *paráfrasis* —en el plano intelectual— con la *dificultad técnica* —en el plano poético y literario—.

Más comúnmente, los autores optan por la glosa de *dos versos por copla*, que muy a menudo suelen ir ubicados en el *primer y último verso* de cada copla. Nuestros autores, sin embargo, optan por un sistema en el cual los versos del texto base se engastan en el quinto y décimo verso de una copla de diez versos, o, lo que es lo mismo, en el último verso de cada quintilla. De esta manera, se consigue una mayor integración —formal al menos— entre el texto-modelo y el texto-paráfrasis. La copla que citamos a continuación encabeza la glosa de Fenollete a «Si por caso yo biviessse...» (ID0847), canción que el *Cancionero general* atribuye a Nicolás Núñez:

¡O, qué gozosa partida  
sería quando partiesse  
mi alma, de vós vencida!  
Bien perdida yrié tal vida  
*si por caso yo biviessse,*  
que aunque ya supiesse cierto  
que se podié resistir  
mi mal d'angustias cubierto,  
puesto qu'estó bivo y muerto  
*esperaría morir* (ID6696, vv. 1-10)

Siguen esta misma técnica las glosas y J. Artés (ID6712) y Fenollete (ID6697). Cuando el autor de la glosa decide engastar *un solo verso* por copla, suele hacerlo bien al principio de la copla, bien al final. En la siguiente glosa de J. Artés a una canción anónima, el poeta prefiere la última de las opciones:

Pues lo que vós merescéys  
nos ata, prende y desliga,  
y tan gran poder tenéys  
que de fuerça nos obliga  
a querer lo que queréys.  
Esfuerço ya mi sofrir

a sufrir quanto pudiere;  
 no m'espanto de morir  
 ni quiero más resistir:  
*venga mal quanto quisiere* (ID6710, vv. 1-10)

y lo mismo se cumple para la glosa a la canción anónima «Al dolor de mi cuydado...» a cargo de Juan Fernández de Heredia (ID1961-2881), para la glosa de Narcís Vinyoles a la canción «No soy mío, ¿cúyo só?...» (ID6703-6704), y para la glosa de Gassull al texto de Jorge Manrique «No sé por qué me fatigo...», una de las canciones más populares del más ilustre de la saga de los Manrique (ID6666-6706).

Las variantes apuntadas entran dentro de las tendencias regulares del género tal y como este se comporta en el panorama lírico de la segunda mitad del siglo xv. No obstante, hay otras opciones posibles permitidas. Uno de los autores que muestran mayor interés en experimentar modelos alternativos de glosa es Francés Carroç. En ID6685, en lugar del clásico engaste en el quinto y décimo verso, el poeta valenciano opta por el *cuarto y sexto verso* de una estrofa de diez. En este caso, el sistema elegido disloca el equilibrio entre las dos semiestrofas, simétricas en extensión pero no en el sistema de rimas:

De nuestra vista partido,  
 con peor vida que muerte,  
 embaxada me ha traýdo  
*cuydado nuevo venido*  
 de muy peligrosa suerte.  
 El fin que d'aquí s'espera,  
 como quier que por venir,  
*me da de nueva manera*  
 un bevir de tal sentir  
 que mata más qu'el morir (ID6685, vv. 1-10)

Mucho más arbitraria si cabe es la técnica empleada por Carroç para glosar la canción anónima «¡O, alegre canción mía!...» (ID6682); nada sino el deseo de *experimentación* y la búsqueda de la *dificultad técnica* parece guiar a nuestro poeta a elegir los emplazar la glosa en los versos 4, 6, 11, 12 y 13, de una estrofa de trece («Pues la Fortuna me guía / camino de perdición / a mayor mal que pensé, / o, alegre canción mía, / tracada lamentación, / ya, ¿cómo vos cantaré? / En boz de triste armonía, / por contras, graves quebrantos / de dolor y firme fe; / el tenor serán mis llantos, / pues el ayre y alegría / yo no sé / con la qual vos assoné» (ID6683, vv. 1-13).

Lógicamente, la técnica condiciona la extensión de la glosa: cuantos más versos glose cada copla, más breve es la composición resultante, y viceversa. Una canción regular de una vuelta ocupa *doce versos* si su estribillo es de cuatro [4 estribillo + 8 mudanza-vuelta], *catorce* si su estribillo es de cinco [5 estribillo + 9 mudanza-vuelta]. La extensión de la glosa dependerá, en tal caso, de la extensión del texto base y del número de versos glosados en cada copla. Un ejemplo de canción regular de doce versos es la atribuida a Juan Rodríguez del Padrón «Cuydado nuevo venido...», ID450), glosada por Francés Carroç (ID6685). Dado que son *dos* los versos glosados por cada copla, obtenemos una composición de *seis*. Ante la misma situación, la glosa de Juan

Fernández de Heredia a la canción anónima «Al dolor de mi cuydado» tiene un total de *doce coplas*, una por cada verso glosado.

Visto de este modo, se comprende entonces que J. Artés opte por el sistema de *dos versos por copla* al glosar la *canción de dos vueltas* de Mosén Fenollar (ID6711); de haber optado por el verso único, la glosa habría alcanzado un total de veinticuatro coplas: demasiado extenso para la glosa de canciones, cuyo objetivo es la paráfrasis de los versos en el marco de un poema breve y unitario por definición. Y lo mismo sucede en la glosa de Carroç a la canción anónima «¡O, alegre canción mía!...» (ID6682), que, como la de Fenollar es una canción de *dos vueltas* y un total de veintitrés versos.

Por su parte, Artés ajusta la extensión de la paráfrasis a la del modelo glosado, que excepcionalmente se reduce al estribillo de una canción (*Glosa suya a estos quatro pies d'esta canción, que dize: «Venga mal quanto quisiere, / pues soys vós la que lo'mbía / y contenta l'alma mía / si la vida lo sufriere»*, ID6709-6710).

En cuanto al *estrofismo* de la glosa, el género es tan versátil en el terreno métrico como en el terreno formal. La copla de *diez versos* (copla real) es la más habitual cuando se glosan canciones de una vuelta (ID6709-6710; ID1961-2881; ID0450-6685, ID6711-6712; ID6703-6704; ID6706-6707; ID0844-6697).<sup>340</sup> Sin embargo, esta no es una norma con carácter prescriptivo: la glosa de Lluís Crespí (hijo) a una canción en valenciano atribuida a Jordi de San Jordi opta por la estrofa de *ocho versos*, tal y como se observa en el ejemplo:

En tardar es enemiga  
la muerte de mi persona,  
pues salir de tal fatiga  
*esperança res no dóna.*  
Ni l'amor por desatino  
no se dexa olvidar,  
ni crüeza de contino  
*a ma pena comportar* (ID6692, vv. 1-8)

En lo concerniente a la «paráfrasis amplificante», su estilo y contenido depende en gran medida del genio e intencionalidad del autor de la glosa.

En términos generales, las glosas más breves suelen ceñirse al tema del texto base, mientras que las glosas más extensas son objeto de una mayor dispersión. La libertad a la hora de amplificar el contenido del texto también suele ser mayor cuando se emplea la técnica del verso al final o al principio; el engaste de versos en posición interior de la copla suele limitar mucho más el desarrollo de nuevos tópicos factibles en el contexto de la canción-modelo y vinculados al contenido del verso glosado.

En cualquier caso, estas son dos tendencias generales que no pueden inducirnos a conclusiones equivocadas: únicamente el análisis contrastado del texto de la glosa con la canción correspondiente nos puede iluminar sobre el tipo de paráfrasis al que nos enfrentamos.

340. De hecho, como apunta Janner (1943: 185), la décima fue la opción estrófica considerada el «tipo normal» de la glosa regular, compuesta por un tema de cuatro versos comentados en cuatro décimas de octosílabos, siendo el «verso temático» el décimo verso de cada décima. Esta modalidad de glosa tiene importancia para la historia del género, pues este *tipo normal* «lejos de ser el punto de partida de su evolución es, precisamente, resultado suyo. Solo a mediados del siglo XVI llegó a convertirse en una forma obligatoria».

Veamos, para terminar, en qué consiste la *interpretatio* que lleva a cabo el poeta cancioneril, sobre la base de un poema de una sola copla que reza:

Venga mal quanto quisiere,  
 pues soys vós la que lo' mbía,  
 y contenta l' alma mía  
 si la vida lo sufriere (ID6709)

La glosa de Artés —transcrita ya parcialmente, unas página antes—, ejemplifica el procedimiento amplificativo de la glosa, que, de un modo general, persigue el equilibrio entre la paráfrasis cuantitativa y cualitativa. El engaste de versos garantiza el vínculo con el tema de la canción, si bien la acomodación de dichos versos a una copla nueva e independiente asegura la progresión del tema hacia nuevos matices e incluso hacia nuevos tópicos convenientemente imbricados en el contexto de partida. Sirva como ejemplo la primera estrofa de la citada glosa de Artés, donde se lee:

Pues lo que vós merescéys  
 nos ata, prende y desliga,  
 y tan gran poder tenéys  
 que de fuerça nos obliga  
 a querer lo que queréys,  
 esfuerço ya mi sufrir  
 a sufrir quanto pudiere.  
 No m'espanto de morir  
 ni quiero más resistir:  
*venga mal quanto quisiere.*

Venga, venga la tristeza;  
 huya de mí la sperança,  
 pues no puede ya crüeza  
 hazer señal ni mudança  
 en mi muy firme firmeza.  
 Vengan ya más disfavores,  
 consúmasse l' alegría;  
 vengan contino dolores,  
 tormentos, penas mayores,  
*pues soys vós la que lo' mbía.*

Qu' esta vida que yo bivo  
 con trabajos y sospiros  
 de la muerte no la'squivo  
 pues la tengo por serviros  
 desque soy vuestro cativo.  
 Mas, pues ya sigo de grado  
 lo qu' el coraçón porfía,  
 hasta'l fin determinado  
 yo estoy siempre aparejado  
*y contenta l' alma mía.*

Y quiero, por contentaros,  
 si os desplaze ser querida,  
 pues que no puedo olvidaros  
 que alarguéys mi triste vida  
 por que pene por amaros.  
 Dadme penas y tormento  
 que quanto más lo sintiere  
 sin mudar de pensamiento  
 beviré yo más contento  
*si la vida lo sufriere* (ID6710)

Confinando el verso glosado al final de la copla, el autor consigue un mayor margen de libertad en el comentario. Esta no es una forma de renunciar a la paráfrasis, sino de enriquecerla con nuevos matices en el plano de la expresión y del contenido, de la forma que se verá:

-*Venga mal quanto quisiere* (v. 1): la *primera copla* enlaza el verso glosado con el motivo de la superioridad de la dama: dado el poderío de ella, es inútil que el amante oponga resistencia («y tan gran poder tenéys / que de fuerça nos obliga / a querer lo que queréys»);

-*pues soys vós la que lo mbía* (v. 2): la copla segunda desarrolla un *apóstrofe* al dolor. La invocación al dolor introduce, por un lado, el tópico de la *firmeza* (vv. 13-15) y, por otro, el de la *obediencia* feudal (v. 20). La autonomía formal de la copla se logra en virtud del *isocolon* (venga + sustantivo). La invocación a la diversas formas del dolor (dolores, tormentos, penas mayores) funcionan como un preámbulo para la introducción del verso glosado: el enamorado *desafía* de este modo *al dolor* «pues soys vos la que lo mbía»

-*y contenta l'alma mía* (v. 3): el desafío enunciado en la copla anterior se hace extensible en la copla tercera incluso para la forma más extrema del dolor: la muerte (vv. 21-24); el enamorado está dispuesto a entregarse a la *porfía del amor* sin reservas y hasta el final (vv. 26-30).

-*si la vida lo sufriere* (v. 4): la última copla postula el dolor como la forma más pura del servicio amoroso; teniendo en cuenta que *prolongar la vida es prolongar el dolor*, el enamorado pide encarecidamente a su dama («pues que no puedo olvidaros / que alarguéys mi triste vida / por que pene por amaros»).

#### 5.5.1.2b- Otras modalidades de glosa

Haciendo gala de la versatilidad de la glosa, nos encontramos con glosas de poemas que no son canciones, que el compilador denomina simplemente *coplas*. El mecanismo de la glosa es en estos casos idéntico al que hemos descrito para la glosa de canciones. Contamos con un único ejemplo. Se trata de la glosa de Mosén Crespi «a una copla que él hizo»:

No siento que biva, biviendo, mi vida,  
 ni pienso que muero, sintiendo el morir,  
 do veo mi alma ser siempre vencida  
 pues nasce de fe mi triste sufrir.  
 Ni'spero remedio, ni tengo esperança  
 de do mi servicio sienta'l gualardón,

ni tienen sospiros tan gran confiança  
que pongan descanso a mi coraçón (ID6687, vv. 1-8)

En cuanto a la glosa, está compuesta, al igual que su modelo, en coplas de arte mayor. Crespí glosa un solo verso por copla (ID6687-6688), de modo que la glosa tiene tantas coplas como el texto base, es decir, ocho. La pareja formada por el texto citado y su glosa constituyen un caso excepcional no solo porque se trata de la única glosa no vinculada a la canción cortés, sino también porque se trata de un caso de *auto-glosa*, una modalidad infrecuente dentro de la poética cancioneril de la segunda mitad del siglo xv, y, desde luego, única dentro del corpus de textos que estudiamos.

#### 5.5.1.3. EL VILLANCICO CORTÉS

El libro de referencia para el estudio del *villancico* en la lírica hispánica es el trabajo de Sánchez Romeralo (1969 y 1984). Lo que aquí nos interesa, sin embargo, no son ni los orígenes ni los problemas que genera el villancico como género de filiación oral y tradicional. Independientemente de la procedencia oral o popular de muchas de sus coplas —en especial, del estribillo—, nos encontramos ante una nueva especie de villancico: el *villancico cortés*, que coexiste con el *villancico tradicional* y cuenta con una amplísima representación en este periodo.<sup>341</sup> Los dos grandes cancioneros del siglo xvi, el *Cancionero general* y el *Cancionero Musical de Palacio*, dan buena cuenta del arraigo y fisonomía de este género en el marco de la lírica cortesana, en su variedad «cortesana» y «tradicional», respectivamente.<sup>342</sup>

En su monumental estudio sobre la lírica peninsular al final de la Edad Media, P. Le Gentil (1949, II: 246-262) solo se plantea la caracterización del género en su variedad «tradicional», centrándose más bien en la problemática de los orígenes de la lírica románica. Además de la consabida estructura tripartita, considera villancico todo texto con un estribillo de tres versos que, dado su carácter popular, gira en torno a los temas habituales de la *chanson de femme*.

Sorprende en la obra del francés la ausencia de comentarios a propósito del villancico «cortés», tal y como lo adoptan los poetas de la segunda mitad del siglo xv. De forma análoga a lo ocurrido con el romance, el villancico desarrolla una *forma específica cancioneril* que certifica su oficialización en el marco de la lírica cortesana. Como género poético de signo cortesano, el villancico que cultivan los poetas del *Cancionero general* guarda mucha similitud con la canción, hasta el punto de poder considerarlo una «forma estrófica complementaria» (Beltran 1988: 133).

Uno de los problemas con los que se han encontrado los estudiosos es el del establecimiento de límites entre la canción y el villancico, que comparte con esta muchos de sus elementos constitutivos, muy especialmente el esquema tripartito que vertebra su estructura formal. Las observaciones del francés P. Le Gentil siguen siendo válidas para *diferenciar canción y villancico* (1949, II: 244-263). Estas diferencias radican básica-

341. Para establecer hipótesis sobre la procedencia oral de estas composiciones, es imprescindible la consulta de los índices del *Corpus de la antigua lírica hispánica* de M. Frenk (1987). La autora ofrece una sistemática agrupación del material por cancioneros, lo que permite conocer y contrastar su distinto grado de compromiso con el elemento popular.

342. Para una aproximación al género, véase I. Tomassetti (2001): *Il villancico cortese: studio tematico-formale di un genere*, Roma, Università degli Studi «La Sapienza» (Tesis de doctorado inédita) y de la misma autora, en prensa, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Estudios de Literatura, 106, 2007.

mente en su estructura formal, aunque también a nivel temático existen indicios de su distinta naturaleza.

En el terreno formal, el estribillo y vuelta del villancico siguen un patrón ligeramente divergente. Su *estribillo* es de extensión más reducida, normalmente de tres versos. Es notorio, en este sentido, el error de Le Gentil al considerar villancico toda canción que tenga un estribillo de tres versos (Le Gentil 1949, II: 248).

Por otro lado, se trata de un género *más irregular* por cuanto: 1.- a diferencia de la canción, contempla la posibilidad de *más de una mudanza y vuelta*; tiene, por lo tanto, una *extensión variable*, que contrasta con la copla única de la canción; 2.- la vuelta reproduce el estribillo de una forma menos simétrica si la comparamos con las tres opciones de vuelta que hemos establecido para la canción; el villancico, por último, es un género de extracción popular, por lo que, a pesar de centrarse en temas amorosos, goza de una libertad expresiva, de tonos y de enfoque impensable en la canción.

En definitiva, se trata, como decíamos, de una *forma complementaria* de la canción que modifica ligeramente las pautas de la forma fija. V. Beltran ha resumido las características que definen esta nueva especie de villancico, a medio camino entre el villancico tradicional y la canción cortés:<sup>343</sup>

Vinculado originalmente, como su nombre indica, a orígenes subliterarios, supone la reabsorción del villancico tradicional, cuyas estructuras formales acoge, por la retórica de la canción y la ética del amor cortés. Sin embargo, su mayor apertura formal se corresponde con una mayor flexibilidad retórica: la concentración y la refracción estilística son menores, acepta el uso de sustantivos concretos y hasta permite las variaciones de registro, como en los villancicos pastoriles de Juan del Encina [...] (Beltran, ed. 2002: 60).

El uso del término «villancico» para designar una forma métrica característica no aparece de forma regular hasta el *Cancionero* general. Bajo el marbete: «Aquí comienzan los villancicos que son en este cancionero», los folios 146v. a 150v. de la *editio princeps* de 1511 reúnen aproximadamente medio centenar de obras del género. Constituye la penúltima de las secciones por géneros, después de las «glosas de motes» y antes de las «preguntas y respuestas». Como en la sección de canciones, los textos anónimos alternan con villancicos de los autores más renombrados del siglo, como Tapia, Garcí Sánchez de Badajoz, Soria o Quirós.

Los poemas que se dan cita en este apartado ilustran la definición de villancico cortés que hemos esbozado más arriba. La práctica totalidad de los textos se construyen a partir de *estribillos de tres versos*, la forma de estribillo más común.<sup>344</sup> Lo más singular de este género de forma fija es sin duda su extensión variable, razón por la cual nos encontramos con villancicos que oscilan entre una y seis coplas, sin contar el estribillo, es decir, entre una y siete mudanzas con su respectiva vuelta. *Una sola mudanza* tienen los

343. Beltran, que estudia la atracción de otros géneros hacia el esquema de la canción con vuelta, daba la clave para formal identificar el villancico cortés: «Más que de estrofas sin vuelta se trata de vueltas *retronxadas* donde, por la reducida extensión de esta parte en el zéjel, faltan con frecuencia *versos del texto independiente que sí encontramos en la canción cortés*» (Beltran 1988: 106).

344. Excepcionalmente, en lugar de un terceto, es un pareado el que desempeña la función de estribillo (ID6444, ID4222). Se trata, eso sí, de casos muy concretos, de excepciones que confirman la regla.

villancicos de Soria (ID6454) o Juan Fernández de Heredia (ID6448, ID2882, ID449, ID2875); de *dos mudanzas* son los de Cartagena (ID6440) y algunos anónimos (ID6439, ID3613); Nicolás Núñez (ID6444) y Garci Sánchez de Badajoz (ID0717) cultivan el villancico de *tres mudanzas*; hasta *cuatro mudanzas* se registran en los poemas de Pardo (ID6476) y el Vizconde de Altamira (ID0892); *cinco mudanzas* tiene el villancico de don Pedro de Acuña (ID6459); por su parte, don Juan Manuel compone un villancico de *siete mudanzas*, que, con un total de cuarenta y cinco versos, es el texto más extenso de la sección (ID6442). Independientemente del número elegido, las mudanzas deben cumplir un requisito sinequanon, y es que deben ser escrupulosamente *simétricas* estrófica y métricamente. A juzgar por las proporciones, los poetas cortesanos prefirieron el villancico de dos o tres mudanzas, ya que estas son las dos opciones predominantes.

Considerando el contexto culto en que se insertan, es habitual que el villancico se cierre con un *cabó* o *coda* final. Salvo un poema en hexasílabos (ID6450) que, por cierto, se remata con una copla en octosílabos (ID6451), los demás se componen de versos de *ocho sílabas*, el mismo metro de la canción cortés. Cabe señalar, por último, el uso corriente del *pie quebrado*, un metro que se da ocasionalmente en las coplas de amores pero que, sin embargo, es infrecuente en el marco de la canción.

Esta cincuentena de villancicos ilustra el amplio abanico de posibilidades expresivas de este género, consagrado, como la canción, al análisis de la pasión amorosa. En este sentido, abundan las *personificaciones* del corazón, de los ojos, de los suspiros o de cualquier elemento referido al mundo sentimental. Asimismo, es habitual la presencia de un entorno *exclamativo* o *interrogativo*, que muchas veces se vincula con el tono confesional o el carácter dialogístico. Por lo demás, el estilo y lenguaje del villancico cortés se asemeja, como veremos, al de las coplas de amores.

Los *nueve villancicos* de autor valenciano (ID6441, ID6448, ID2882, ID2875, ID6449, ID2883, ID6474, ID3583, ID6865 - *suplem.* 104) son una muestra a pequeña escala del panorama esbozado más arriba. Juan Fernández de Heredia es el autor a la cabeza en el cultivo del villancico (ID6448, ID2882, ID2875, ID6449, ID2883). Los cuatro villancicos restantes pertenecen a Alonso de Cardona (ID6441), Mosén Crespí de Valldaura (ID6474) y el Comendador Escrivá (ID3583, ID6865 - *suplem.* 104).

El villancico cortés adopta, por lo común, el estribillo de tres versos, que se convierte en la fórmula de más éxito a partir de la segunda mitad del siglo xv, según indica Navarro Tomás (1986: 172).

De hecho, la combinación *abb* con rima aguda es la elegida por todos nuestros autores sin excepción; y todos, salvo el de Mosén Crespí (ID6474), adoptan el *pie quebrado* en el segundo verso. Véase, por ejemplo, el siguiente villancico de Fernández de Heredia:

Preso está mi coraçón,  
*preso está,*  
*mas muerte le librará.*

Prendióle querer y fe  
do quedó sin libertad.  
Tiene muerte piedad

d'él, y tómale a mercé.  
 Nunca tan dichoso fue  
*donde está*  
*que muerte le librará* (ID6448)

El estribillo viene seguido de una *mudanza* de cuatro versos (*abba / abba*) y una *vuelta* de tres. A diferencia de la canción, la vuelta del villancico no solo se vincula con el estribillo, cuyas rimas repite, sino también con la mudanza, gracias a un *verso de enlace* entre ambos, que cristaliza en el primer verso de la vuelta y el último de la mudanza:

Estribillo	Yo pensé que mi desseo descansara la pasión y <i>EL FATiga el coraçón</i> .
Mudanza	Mi desseo, no cansado de su loca fantasía, haze crescer mi porfía a la par con su cuydado.
[ <i>verso de enlace</i> ] Vuelta	Y a la postre, de llagado ↑ tiene mala condición, <i>qu'EL FATiga el coraçón</i> (ID2875)

Aunque es habitual, el verso de enlace puede faltar en el villancico cortés, como ocurre en el villancico de Alonso de Cardona (ID6441).

Otro aspecto interesante es la reduplicación de la mudanza y vuelta, que se plasma en un villancico de Juan Fernández de Heredia (ID6537) y dos villancicos del Comendador Escrivá (ID3583, ID6865 - *suplem.* 104), todos ellos de mudanza y vuelta doble. Con cuatro mudanzas, el de Mosén Mosén Crespí de Valldaura es uno de los más extensos de la sección. En suma, cinco de los nueve villancicos presentan más de una vuelta, una cifra ponderadamente representativa de la sección del *Cancionero general*, en la que más de la mitad de los textos reduplican la vuelta. La explicación de este fenómeno tal vez haya que buscarla en la propia esencia cortesana del género, entendiendo como tal el análisis subjetivo sobre un tema propuesto. En este sentido, el villancico combina la restricción formal de la canción con la licencia amplificativa de la glosa. El siguiente villancico del Comendador Escrivá (ID6441) propone como tema la agonía de un corazón que espera «nuevas de su perdición» («*Esperando está el cuytado / coraçón / nuevas de su perdición*»). La primera copla explica el motivo de su congoja: la osadía de enviar «mensajería» de su mal a la Razón («Causó el dolor que sentía / desigual, / que embió mensajería / de su mal. / Adonde muy justamente / la Razón /le despide el galardón»); la segunda extrae la *lectio* moral, convirtiendo la anécdota concreta en un caso ejemplar sobre el destino de aquellos que osan desafiar las leyes del amor («Quien quiso tanto subir / que es sin medio, / haga cuenta que el morir / es remedio; / porque donde está devida / la pasión / ella misma es galardón»).

El poeta equilibra, por tanto teoría y práctica del amor, emplazadas en cada una de las coplas. Pero lo hace dentro del marco de la *forma fija*, en virtud del cual: a.- cada copla incluye una mudanza de cuatro versos y una vuelta de tres; b.- los dos últimos versos de la vuelta repiten las rimas del estribillo. De hecho, el villancico se aproxima a la canción

cortés en lo que respecta a su estructura bimembre reiteración / variación, el empleo del octosílabo, el lenguaje abstracto, etc. Observemos, como ejemplo, uno de los villancicos de mudanza y vuelta simple, de la mano de Juan Fernández de Heredia:

Estribillo	Señora, pues soys servida en <i>que muera</i> <i>es forçado que lo quiera.</i>
Mudanza	Porque crees qu'es mayor daño la muerte que mi bevir, y recibís mucho engaño qu'es mayor vida el <i>morir.</i>
[Verso de enlace]	Mas, pues que os he de <i>servir</i> ↑
Vuelta	con <i>que muera,</i> <i>es forçado que lo quiera</i> (ID6449)

En este caso, el *estribillo* formula el tópico de la muerte como servicio amoroso; la *mudanza* deshace la posible paradoja apelando a una nueva paradoja, el tópico de la muerte como gloria de amor («y recibís mucho engaño / qu'es mayor vida el morir», vv. 6-7); finalmente, anclados a esta paráfrasis se encuentran los versos de la vuelta, que reitera con firmeza el tema del enunciado.

El vocabulario abstracto, las paradojas («es mayor vida el morir»), las parejas de contrarios (*vida* vs. *muerte*) y los juegos de palabras ('es forçado' / 'esforçado') dan forma al tema inicial. A la luz de estos datos, asumimos que debió existir una relación directa entre la evolución de la canción y la aparición del villancico, y no solo en las proporciones del estribillo, sino *también* en la regularidad de la vuelta, en la métrica y en la longitud del poema (Beltran 1988: 134).

Los nueve villancicos de autor valenciano refrendan las relaciones de afinidad entre canción y villancico, pero también la libertad de análisis de la que disfruta el género.

El villancico de Juan Fernández de Heredia («Ay, Haxa, ¿por qué te vi? / No quisiera conocerte, / para perderme y perderte», ID6449) tiene su base retórica en la *silepsis* del verbo «perder» y su base conceptual en el nombre de Haxa como prototipo de amor heterodoxo. Este mismo autor lo es de un villancico que esconde un *nombre de mujer* (ID2875).

La *personificación* es otro de los procedimientos que dan forma al villancico, especialmente la de dos órganos estrechamente ligados a la expresión del sentimiento amoroso: los *ojos* (ID2883) y el *corazón* (ID6441, ID3583). El poeta proyecta en ellos sus propios miedos y frustraciones, como si de un *alter ego* se tratase, de ahí que, como ocurre en ID2883, se desarrolle entre ambos un auténtico diálogo.

A resultas de su apertura retórica y formal, el villancico cortés se convierte en el marco idóneo para la glosa de villancicos tradicionales. Esta modalidad se encuentra representada en dos ejemplos de nuestro corpus: una glosa de Mosén Crespí de Valladaura al villancico «Montesina era la garça» (ID6474); y unas coplas del Comendador Escrivá a un villancico viejo que suponemos representado en los tres versos del estribillo («Los cabellos de mi amiga / d'oro son; / para mí, lançadas son») (ID6865 - *suplem.* 104). Ambos textos se ajustan al modelo de villancico cortés: estructura tripartita, mudanzas simétricas entre sí, verso de enlace entre mudanza y vuelta, y *retronx* en la vuelta de los dos últimos versos del estribillo. La diferencia que impone la modalidad

glosada es la dependencia de una copla preexistente en la tradición popular que, no obstante, es un simple pretexto para la elaboración del poema en plena sintonía con la ética y estética del amor cortés. Véase, en este sentido, la primera copla del «Villancico de Mosén Crespí de Valdaura mudado por el otro que dize *Montesina era la garça*»:

Por ser su merescimiento  
de belleza tan complida,  
bien conosco ser nascida  
por solo mi perdimiento.  
Y el sufrir tal sufrimiento  
es penar por más penar:  
*¡quién la pudiesse olvidar...!* (ID6474, vv. 4-10)

Conocida es la versión culta que del mismo estribillo, «Montesina era la garça», hizo el poeta Juan del Encina; conocida es, también, la influencia de estas glosas cultas en la versión «a lo divino» de Fray Luis de León (Alonso 1947).

El villancico cortés constituye, en definitiva, una forma complementaria de la canción: canciones y villancicos proliferan en la segunda mitad del siglo xv, siendo los dos géneros líricos más apreciados en el marco de la corte. Esta modalidad lírica presenta, además, un valor añadido por cuanto traza una línea de continuidad entre la poesía del siglo xv y la del siglo xvi, dos tradiciones líricas más hermanas de lo que comúnmente se piensa: rara es la novela, comedia o pieza dramática que no lleve dentro poemas, estrofas, o versitos tomados de una redondilla, de un romance o de una letra nuevamente glosada. Solo hemos de pensar en la *Diana*, el *Quijote* o en la comedia lopesca *La bella malmaridada* (ca. 1596).

#### 5.5.1.4. LA ESPARSA

Se trata de un poema breve de una sola estrofa (copla real, mixta o de arte menor). Es precursora del madrigal y del epigrama, de asunto lírico-amoroso, y presenta un pensamiento de forma concisa (Domínguez Caparrós 1985). La crítica ha destacado el carácter más *mundano e inmediato* de la esparsa, nacida muchas veces al calor de algún acontecimiento de la vida cortesana, razón que determina su florecimiento creciente dentro de los cancioneros peninsulares de finales del siglo xv.

A. de Cardona compone una «Esparsa a una partida de una dama». El poema, centrado en la descripción de los efectos devastadores de la partida sobre sus servidores, se inspira en esta anécdota cortesana, que proporciona al poeta un marco real para su particular homenaje a esta dama desconocida:

Quedan de vuestra partida  
con tristeza tan crescida  
todos los que vuestros son,  
que de ver su gran pasión  
la muerte se les combida;  
porqu'están desesperados,  
perdidos, desconsolados,  
y en aquel propio color  
que tienen los condenados  
en no ver su hazedor (ID6673)

El poema consta de una sola copla real, organizada en dos quintillas que siguen un orden poco usual (*aabba ccdcd*). El contenido del poema reinventa el tópico de la ausencia, focalizando, en primer término, el impacto de la partida sobre los servidores de la dama; nótese, en este sentido, la eficacia del hipérbaton, con el verbo en cabeza («*Quedan de vuestra partida / con tristeza tan crecida / todos los que vuestros son...*»).

La división en dos quintillas está justificada estructuralmente: 1.- la primera contiene una *afirmación*: la partida de la dama ha sumido a sus servidores en una profunda tristeza; 2.- sirviéndose de la *definitio*, es decir, «una figura de contenido que persigue la explicación de las características diferenciales de un concepto» (Casas 1995: 65), la segunda describe y enumera los *síntomas* que hacen reconocible dicha aflicción («porqu' están desesperados, / perdidos, desconsolados...»).

La esparsa es un género que alcanza su plenitud durante la segunda mitad del siglo xv, a juzgar por el aprecio de esta variedad de poema breve en autores como Jorge Manrique o Guevara, y la gran presencia del género en los grandes cancioneros de la época, entre los que ocupa un lugar destacado el *Cancionero general*.

La esparsa no es, con todo, un género nuevo. Su origen se remonta al periodo provenzal, momento en el cual empieza a ser frecuente la selección de estrofas sueltas de canciones, funcionando de una forma autónoma como expresión de un pensamiento acabado y completo (*esparsa* = suelta, sola). Esta costumbre de principios del siglo xiii va calando entre los compiladores de los grandes florilegios de canciones, que, con el tiempo, habilitan estas coplas esparsas en otros cancionerillos específicos; de este modo, la esparsa va adquiriendo una entidad como forma poética independiente, entidad que se verá confirmada cuando los últimos trovadores compongan esparsas nuevas emulando el estilo y la expresión de estas otras. Este es el modelo que aprendieron los poetas catalanes y castellanos, que adaptaron la esparsa como forma breve de la lírica amorosa.

P. Le Gentil ha llamado la atención sobre la semejanza entre la *ajuda* de la tradición gallego-portuguesa y la *esparsa* castellana, en tanto que ambas formas se remontan a las *coplas esparsas* de la tradición provenzal.<sup>345</sup> Pese a todo, la *esparsa* castellana, género en auge después de 1450, acoge un programa estético y formal que no es posible explicar única y exclusivamente a partir de su antecedente provenzal. La esparsa es, ciertamente un «tipo nuevo» de poema emparentado con la canción y el villancico cortés en lo que a la unidad poemática y a la tendencia a la forma fija se refiere.

Este género de reciente cuño asimila casi todos los rasgos distintivos de la canción (abstracción, conceptismo, virtuosismo formal); sin embargo, partiendo de los mismos presupuestos literarios de la canción, se observa en la esparsa una *mayor libertad* en el tratamiento del tema y los recursos expresivos, ya que, a diferencia de la canción, organizada en torno a un esquema tripartito, uno de los principales elementos de cohesión poemática es la confinación *a una única copla*, que puede adoptar esquemas métricos diferentes.

De la mayor libertad de la esparsa resulta la mayor originalidad del género y su enorme aprecio por parte de poetas, antólogos y auditorio. Textos como el siguiente

345. Para la esparsa provenzal, véase Rieger (1986): «La cobla esparsa anonyme. Phénoménologie d'un genre troubadouresque», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vi, pp. 202-218.

de Mosén Crespi («Esparsa suya conortando una dama que estava muy triste porque un galán que la servía se era casado») refrendan esta afirmación:

Las aguas terribles y nieblas oscuras  
 muy presto se vuelven en muy claros días.  
 Las guerras crüeles y malas venturas  
 por tiempo se mudan en paz y alegrías.  
 El ave que mata la garça n'el cielo  
 a su señor vemos muy mansa volver.  
 Pues, dama discreta, beví sin recelo  
 que presto veréys tornar el plazer (ID6689)

El sistema expresivo de la esparsa acogió casi todas las restricciones de la canción (exceptuando la exclusión de sustantivos concretos, poco inviable en poemas de circunstancias), aunque profundizó en los usos conceptistas y el uso de la *annominatio*, quizá porque la mayor difusión del género se produjo durante la segunda mitad del siglo xv.

Con cierta frecuencia, la esparsa tal y como la cultivan los poetas del *Cancionero general*, se aproxima al género de circunstancias apoyándose en sustantivos concretos, que guardan algún tipo de vínculo simbólico, metafórico o lingüístico con la realidad del amor. De este modo, es factible que el poeta se inspire en alguna circunstancia, situación u objeto que se convierte en su eje estructural.

Un ejemplo de este acercamiento entre la esparsa y la poesía de circunstancias lo tenemos en un poema de J. Fernández «porque una dama le dio *un real* y después le dixo que qué lo había hecho»:

Bien guardado está el real,  
 señora, que vós me distes,  
 por memoria y señal  
 del que sobre mí posistes.  
 Aunque, cierto, no fue tal,  
 porque fue d'un merescer  
 y de cosa sin debate  
 que pudieron,  
 que mis fuerças y poder  
 se le dieron (ID2880)

El poema habilita dos significados del sustantivo *real*: 1.- moneda castellana; 2.- fortaleza militar, que en cualquiera de los casos remiten a un sustantivo concreto. La moneda que ha recibido de la dama se asocia, a través del significante, con la imagen de la fortaleza militar, que, a su vez, se vincula con la realidad del amor a través del significado (a saber, la metáfora de la *militia amoris*).

Poemas como el que acabamos de comentar nos plantean serias dudas a propósito de la permeabilidad entre los géneros de forma estrófica fija y libre. La duda surge sobre todo cuando algunos poemas reducidos a una sola copla vienen introducidos por alguna rúbrica circunstancial (ID6666, ID6669, ID6670, ID0823);<sup>346</sup> sirva como ejemplo esta «copla sola» de Escrivá:

346. Estos poemas contienen algunas precisiones en la rúbrica que los aproximan a la poesía de circunstancias; se trata de coplas compuestas «porque vido nuevamente a una dama» (ID6670), «porque un coete vino a

*Copla sola* d'él embiando unas zereças a una dama, y eran amargas por no estar maduras, y eran verdes y coloradas

La fruta que se os dará,  
señora, de parte mía,  
si amargo sabor terná  
la causa es porque será  
conforme con quien la'mbía.  
Sus colores no's embío  
porque no las hallo en mí,  
que, después que un gesto vi  
que me hizo no ser mío,  
las perdí (ID6898 - *suplem.* 156)

Así las cosas, mantenemos un criterio positivista y suponemos que Castillo no tiene ninguna razón para no explicitar que son esparsas, y, que, por tanto, la recepción de estos textos se aproxima menos a la ucronía de la esparsa y más al *hic et nunc* de la poesía de circunstancias.

Tal vez, como sospecha L. Gentil (1949, i: 221), el mayor grado de libertad de la esparsa castellana con respeto a otros géneros líricos de forma fija tiene su fuente de inspiración en formas de origen foráneo, como el *estrambote*. En efecto, la esparsa cuatrocantista remeda la libertad de contenido del *estrambote*; la composición métrica, sin embargo, limita la relación entre ambas formas: frente a la esparsa, que despliega las combinaciones métricas diversas y suele organizarse en coplas de más de ocho versos, el *estrambote* presenta un esquema relativamente fijo (coplas de ocho versos, organizadas en torno a dos esquemas frecuentes: *abababab*, *ababccdd*) (Le Gentil 1949, i: 221).

Dado que las esparsas no cuentan con un apartado específico en el *Cancionero general*, la rúbrica cumple en este caso una función identificadora del género. Contamos con cuatro esparsas de Alonso de Cardona presentadas como tales (ID6673, ID6676, ID6677, ID6678), una de Mosén Crespi (ID6689) y una de Fernández de Heredia (ID2880).

#### 5.5.1.5. INVENCIONES Y LETRAS DE JUSTADORES

Con las *invenciones y letras de justadores* nos volvemos a situar en la dimensión más festiva y lúdica de la lírica cortesana, y también en uno de los epicentros de la agudeza cancioneril. Este género o juego cortesano, a medio camino entre la literatura y el espectáculo, se convierte en uno de los productos más genuinos de la sociedad aristocrática, inmersa desde los siglos XIV y XV en el artificio de lo heroico:<sup>347</sup>

dar en la mano de una señora y le quemó un poco» (ID0823), «porque estando delante una señora sospiró y ella le dixo que no devía sospirar pues que dezía que se tenía por dichoso de su pasión» (ID6677).

347. Cf. T. Ruiz (1988): «Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. A. Rucquoi, Valladolid, Ámbito, pp. 249-265, y A. Giménez (1984): «Ceremonial y juegos de sociedad en el condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Boletín del Instituto de estudios gienenses*, XXX, 120, pp. 83-103.

La invención teatraliza la vida. En palabras de J. González Cuenca, las invenciones son una versión lúdica de otra versión lúdica de la guerra que es el torneo.<sup>348</sup>

En su origen, las invenciones guardan una estrecha relación con los torneos caballerescos. En los siglos XII, XIII y XIV estos ejercicios facilitaron al caballero la posibilidad de ensayar su habilidad en el uso de las armas en época de inactividad; en los siglos XV y XVI no son otra cosa que un mero juego muy cercano a lo que es el deporte hoy en día (Giménez 1984: 97).

Una vez perdida la función defensiva de la caballería, las justas, pasos de armas o torneos de amor son un remedo de los enfrentamientos bélicos de antaño, pero, eso sí, dentro de un nuevo contexto donde la seguridad, la exhibición y el lujo son cuestiones de orden prioritario.<sup>349</sup> Esta obsesión por la seguridad tiene un inconveniente: la identificación de los justadores. A fin de solucionar este problema, se irá imponiendo el uso de la *divisa* en el casco y otros elementos con función simbólico-representativa.

Los antecedentes históricos de la invención son fundamentales para entender su estructura, que combina el *elemento visual* y espectacular con el *verbal* y *literario*. En presencia de las damas, los participantes en estos torneos lucen un objeto, la *divisa*, acompañada de una leyenda de dos o tres líneas en verso, la *letra*. *Divisa* y *letra* se complementan para dar lugar al *género híbrido* que es la invención:

The *divisa* formed the basic element and was presented to the spectator in the form of a crest (cimera) surmounting the helm of a knight (...). A pictorial representation provided a *visual* stimulus, which might have an immediate impact or possibly, at first sight, prove difficult to interpret. This appeal to sight was complemented by the stimulus of *sound*, in the form of the *letra* (...) the *letra* provided the *razón*, in which the tema of the *divisa* is illuminated, developed, or illustrated in words, sometimes routinely, sometimes, depending on the creative imagination of the author, in a extravagant, mysterious, or paradoxical way (Macpherson, ed. 1998: 12).

La *divisa* se convierte en el estímulo visual de la *letra*, y la *letra*, a su vez, en la clave para la descodificación del tema o razón de la *divisa*:

Spectators were then required to exercise their imagination, by applying his *agudeza* in order to make the connection [...] At that moment «dase luego la razón», and the combination of *divisa* and *letra* comes to life (Macpherson, ed. 1998: 12).

348. Huizinga ha llamado la atención sobre el *carácter específicamente aristocrático* de estos torneos que celebran el triunfo de la nobleza sobre el resto de la sociedad (Huizinga 1999: 127). Véanse, más actualizados, los capítulos VII-XI que dedica Maurice Keen a heráldica, órdenes caballerescos, espectáculos, torneos, votos, etc. (Cf. *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 168-288).

349. Como ha señalado A. Giménez es precisamente esta artificiosidad nacida al calor del universo cortesano la que apunta el principio del fin del ideal caballeresco; un ejemplo de la popularización paródica de los juegos tradicionalmente atribuidos a la nobleza (batallas de huevos, combates de calabazas...) lo tenemos en el entorno del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, donde se da «la parodia popular de ejercicios guerreros, la búsqueda de originalidad, la artificiosidad, características que señalan la erosión del ideal caballeresco» (1984: 101). Cf. Miguel Ángel Pérez Priego (1989): «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines del la Edad Media», *Epos*, 5, pp. 141-163.



Las armas heráldicas de don Juan Fernández de Heredia exhiben como cimera la invención del penacho de penas («plumas», «sufrimientos»). Y dice la letra: «Salieron del corazón / para que dentro d'él puedan / tener lugar las que quedan» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, ed. Pérez de Tudela, II, p. 149).

Las invenciones se suman, pues, al resto de las formas líricas breves de la lírica amatoria. Una brevedad que, ante todo, viene impuesta por el *registro lúdico* al que pertenece la invención. Antecedente directo de los *emblemata* del siglo de Oro, la invención medieval es breve y jeroglífica por vocación, sea cual fuera la fórmula elegida. La opacidad del significado, oculto tras alguna metáfora, anagrama, o juego de palabras brinda al espectador el placer de descubrir el artificio de la divisa. Como apunta Gonzalo Fernández de Oviedo, algunas son «tan secretas que solo el inventor las entiende».

La de las invenciones es una brevedad engañosa, que aspira a la mayor cantidad de significado a través del menor número posible de significantes. Una sola fórmula sirve para evocar un tema (*cf.* red de cárcel = cárcel de amor). En este sentido, como apunta Battesti, la invención puede ser entendida como una forma reducida de la canción cortés, con la que comparte una misma base conceptista (antítesis, metáforas y símbolos, equívocos, hipérboles...). Gracias a la complicidad del código, conocido y compartido por los cortesanos, la *brevitas* propia del género no está reñida con la complejidad y elaboración expresiva que lo caracteriza, a través de unos mecanismos de concentración de significados o *micropoética*, que también hemos señalado para el caso de los motes.<sup>350</sup>

350. Véase A. Deyermond (2002): «La micropoética de las invenciones» en *Iberia cantat. Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela 2 al 5 de abril de 2001)*, ed. J. Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 403-424. La artificiosidad del género no pasó desapercibida a Baltasar de Gracián, que aborda el género de la *invención* el discurso XLVII de su *Agudeza y arte de ingenio*, consagrado a las «acciones ingeniosas por invención». Gracián, para quien las invenciones son una especie de puesta en escena de la metáfora cancioneril, valora el artificio de esta forma breve y añade: «procúrase siempre en estas invenciones que tengan alma de significación y hermosura en apariencia».

Dentro de una sociedad que rinde culto a los símbolos y las formas externas, no debe sorprendernos este tipo de prácticas, que brillaron con luz propia como parte del espectáculo y la diversión de damas y cortesanos.

La popularidad de las invenciones dentro del ámbito cortesano explica su aparición sistemática en todos los géneros que miran hacia la sociedad la cortesana y los ideales caballerescos: los cancioneros, la novela sentimental,<sup>351</sup> los libros de caballerías...<sup>352</sup>

Hernando del Castillo se hizo eco del éxito cosechado por las invenciones y letras de justadores cuando determinó incluir una sección específica dentro de su *Cancionero general*. El ingreso de las invenciones en un cancionero *general* de la poesía castellana suponía no solo el reconocimiento de su singularidad como forma poética, sino también algunas importantes modificaciones producto de su transmisión como texto literario, culto y escrito.

Nos referimos al problema de la divisa en calidad de *texto icónico*. La letra de invención se origina, como hemos visto, a partir de *divisas* que lucen públicamente los justadores durante algún evento festivo que crea la ocasión para el lucimiento de sus miembros en sociedad. A la hora de configurar la sección de invenciones, Castillo adopta la solución mayoritariamente asumida por autores y editores que conceden a este género un tratamiento literario: la *rúbrica-resumen en prosa*, que contrarresta la ausencia de divisas y restituye el *contexto de la justa* que da sentido a la letra.<sup>353</sup> De ahí las fórmulas de presentación como la que abre la sección («El rey nuestro Señor *justó y sacó* una red de cárçel que dezia...»), o algunas otras más explícitas sobre la ubicación de la divisa («sacó el rey nuestro señor en otras justas una yunque *por cimera*»; «traía el comendador de Triana en una *bordadura* una hevilla sin cabo»).

No teniendo presente la *imagen* de la divisa correspondiente, la *rúbrica* refiere *verbalmente* al lector sus elementos más característicos: el color, la forma, el modo, etc. Esta transliteración de la divisa añade un problema sobre la percepción global de la invención, cuyo registro visual no solo ha sido sustituido sino también mediatizado por el autor de la *rúbrica*.

De este modo, tal y como aparecen en la sección correspondiente del *Cancionero general*, las invenciones son un género híbrido que resulta de la suma de una *rúbrica* en prosa

351. La crítica no ha pasado por alto la frecuencia con la que las invenciones y letras de justadores hacen su aparición en obras del género como la *Cárcel de amor* o la *Questión de amor*.

352. Para una valoración actualizada en torno a de la invención y su función en los libros de caballerías, véanse los trabajos de A. del Río Nogueras (1990): «Libros de caballerías y poesía de cancionero: Invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M<sup>a</sup> I. Toro Pascua, Salamanca, Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana, 2 vols, vol. 1, pp. 303-18, de A. Montaner (2002): «Emblemática caballeresca e identidad del caballero», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Seminario y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 267-306.

353. A sabiendas del valor de la invención como poema circunstancial, los estudiosos de los cancioneros han rastreado en las crónicas y otros documentos historiográficos en busca de algún dato que nos permita recuperar el contexto que nos falta. En el caso del *Cancioneiro geral*, deudor como sabemos, del de Castillo, las fuentes cronísticas de la época han sido enormemente reveladoras; sobre esta cuestión, véase P. Botta (2002): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones de LB1 y 16RE (con un apéndice de Juan Carlos Conde, LB1: hacia la historia del códice)», *Incipit*, XXII, pp. 3-51, y, de la misma autora (en prensa): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el *Cancionero de Resende*», *Coloquio Cancioneros, Materiales y Métodos (Londres, 27-28 de junio de 1997)*.

y una *letra* en verso (dos o tres versos octosílabos, pudiendo alguno de ellos ser verso quebrado).<sup>354</sup> La rúbrica en prosa resume el tema de la *divisa*, destacando especialmente aquellos elementos con los que la letra trata de establecer una aguda conexión. La letra de invención ilumina el tema de la *divisa*,<sup>355</sup> de forma que la conjunción de ambas se convierte en una metáfora o alegoría de carácter amoroso:

En una sociedad extremadamente ritualizada, en la que las apariencias externas revelan no solamente la condición económica y el status social, sino también las vivencias interiores (luto, alegría, desamor, desconfianza...), incluso el amor es objeto de ostentación pública; así, *motes, divisas e invenciones* se incorporan a las ropas de sus dueños, manifestando de este modo sus altibajos sentimentales (Perugini, ed. 1995: 23).

En un trabajo imprescindible para el conocimiento de la invención en la época de los Reyes Católicos, I. Macpherson se ha ocupado de la edición y estudio de las invenciones del *Cancionero general* de 1511 (1998).<sup>356</sup> El análisis de Macpherson, que presta atención al origen y el contexto social de la invención, las rúbricas, la estructura métrica y verbal, el simbolismo, etc., da buena cuenta de las normas de composición del género, dotado de una lógica interna comparable a la del resto de géneros breves:

In the context of the tournament, the invention was a *literary form* with its own internal logic conventions. This was the ideal vehicle for the cortesano to express the real or imagined loves, passions, and sufferings of his life (Macpherson, ed. 1998: 11).

La sección de invenciones comprende los folios 140r. a 143v. viene presentada por el siguiente epígrafe: «Aquí comiençan las invenciones y letras de justadores, y también lo que Cartagena dixo a algunas de ellas, declarando su parescer» (ff. 140r. – 143v.). La sección reúne un centenar de invenciones, algunas de las cuales —las primeras— vienen acompañadas de una glosa explicativa del poeta Pedro de Cartagena «declarando su parescer». Esta subsección de glosas de invenciones —las siete primeras— subraya la afinidad entre el *género del mote*, susceptible de glosa, y el de la *invención*; en este sentido, tal vez no es casual la ubicación de la sección de invenciones, entre las glosas de romances y las glosas de motes.

La sección recopila invenciones de los más diversos autores y despliega el más diverso elenco de *divisas*: figuras alegóricas como puentes, cadenas, cárceles...; animales reales o imaginarios registrados en los bestiarios (ej., el unicornio, símbolo de pureza); imágenes estereotipadas dentro del pensamiento simbólico cortesano (la noria, la manzana de la discordia, la torre de Hércules...); objetos cualesquiera destacados por

354. Terminológicamente, existe cierta confusión: *invención, letra y letra de invención* se convierten en términos intercambiables (Battesti-Pelegriñ 1984: 100-102). El motivo de dicha confusión estriba en el origen de estas composiciones, mezcla de literatura y fasto cortesano.

355. Rodado señala que es muy probable que algunos autores escribieran letras por encargo, pues las rúbricas atribuyen invenciones a personajes de los que no se conserva ninguna otra composición en los cancioneros. A continuación, cita un ejemplo de Pedro de Cartagena (2000a: 175, n.15).

356. Cf. I. Macpherson, ed. (1998): *The «Invenciones y Letras» of the «Cancionero general»*, PMHRS, 9, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

el significado que evoca su nombre,<sup>357</sup> su forma o su color. Las letras, por su parte, procuran la trasposición al registro amoroso del tema de la divisa, manifestando su deuda con la casuística de motivos vinculados con el sufrimiento: la cárcel, la enfermedad, la guerra, la muerte...

Las letras de justadores presentan, en definitiva, los mismos temas de la lírica amorosa en un espacio deliberadamente mucho más reducido, que ostenta un lenguaje artificioso (antítesis, paradojas, hipérbolos, perífrasis) y potencia el sentido implícito (símbolo, imagen) y la economía de recursos (figuras de omisión como asíndeton, elipsis).<sup>358</sup>

Para Macpherson, parece claro que Castillo no recopila invenciones de forma arbitraria sino de acuerdo con algún propósito que da cohesión a su sección: la gran mayoría de poemas ocasionales —dice—

reunidos por Castillo, pertenecen a individuos específicos que refieren hechos concretos (1998: 262).

De reciente publicación es el trabajo de Gornall sobre las invenciones del *Cancionero* de la British Library, que contiene unas setenta y tres invenciones frente a las ciento seis del *General*. La labor de Gornall es digna de mención e interesa particularmente a nuestro estudio por las cuarenta y cuatro invenciones que LB1 comparte con 11CG. La minuciosa edición llevada a cabo por Gornall, que incluye un cotejo de variantes, errores o enmiendas con respecto al texto de Castillo, despeja algunas dudas sobre la tan discutida relación de dependencia entre ambos cancioneros, que, en muchas ocasiones se ha basado específicamente en estos 48 textos compartidos. En su opinión, el cotejo no puede llevar a nada concluyente, porque se trata de dos cancioneros de muy distinta condición.

El *corpus* de invenciones de autor valenciano reúne cinco textos, tres de Castellví (ID6374, ID0958, ID6365), uno de Mosén Crespí (ID6399) y uno de Cabañillas (ID0959). Secundariamente, tenemos conocimiento de una invención como referencia intertextual dentro de unas coplas amorosas que, de forma análoga a las glosas de mote, hacen las veces de glosa (ID6700).

Por lo que respecta a la extensión de la letra predominan las formas breves: son poemas de dos, de tres o de cuatro versos, y en ninguna de ellas se recurre al verso quebrado. Las figuras de la *divisa* son bastantes diversas y abordan, como veremos, distintos planos de la erótica cortés: unas *velas encendidas* (ID6375), una *mano de tasugo* (ID0959), una *tela* (ID6374), una *fuelle con unos fuegos* (ID0958) y una *cueva de la Sevilla* (ID6399).

La *rúbrica en prosa* que precede el texto de la letra, supuestamente añadida por el editor, merece atención específica. Por norma general, las rúbricas de cancionero se centran en la identificación del autor, género o circunstancias de la composición. La rúbrica de la invención, sin embargo, cumple la importante tarea de restituir la divisa *in absentia* y conceder un sentido pleno a la letra.

357. Sobre las invenciones fundadas sobre la anfibología de «pena» (1.- sufrimiento; 2.- pluma), véase F. Rico (1990a): «Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero general*», en *Texto y contextos*, Barcelona, Crítica, pp. 189-227.

358. Para una visión resumida de la poética de las invenciones del *Cancionero general*, véase J. Battesti-Pelegrin (1984): «'Court ou bref?' A propos des Invenciones du *Cancionero General*», en *Les formes breves. Colloque International (La Baume les Aix)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 6, pp. 99-122.

Gornall ha señalado cuatro aspectos que se dan cita en la rúbrica de invenciones:

- a.- introducing the *divisa*. The principal variants are *X sacó* vs. *sacó X* where ‘X’ is the author and ‘sacó’ has his *divisa* object;
- b.- method of display. Often this is not specified, but sometimes the rubricator notes, for example, *por cimera* [...] or *en bordadura* [...];
- c.- describing the *divisa*;
- d.- introducing the *letra*. The principal variants are *dize* vs. *dixo* (Gornall, ed. 2003: 13).<sup>359</sup>

Los cuatro aspectos se dan cita en las rúbricas que ahora mismo centran nuestro interés. Con respecto a los apartados *a* y *d*, véase sin más la rúbrica de Mosén Cabañillas: «*Sacó Mossén Cabañillas unas velas encendidas y dixo*» (ID6375). A expensas del carácter ocasional del género de la invención, no extraña —tomando en consideración el apartado b— que algunas de nuestras rúbricas contengan indicaciones sobre la ubicación la *divisa* (en la *cimera* = ID6345, en la *bordadura* = ID0959).

En cuanto a la descripción de la *divisa*, la forma de proceder del rubricador no siempre es la misma y varía en función de la naturaleza del emblema. En algunas ocasiones, el rubricador simplemente describe la *divisa*; el comentario de la *letra* se centra entonces en el simbolismo del emblema, al que se le supone un sentido implícito. Es el caso de dos invenciones de Castellví apoyadas en sendas figuras simbólicas: una tela (ID6374) o la fuente con unos fuegos (ID0958); gracias a la complicidad del código y con la ayuda de la *letra*, es obvio que estas invenciones se refieren, respectivamente, al enfrentamiento entre rivales que defienden posiciones contrarias (razón y voluntad) y a las llamas del infierno de amor.

En otras ocasiones, en cambio, aparte de la estricta descripción de la *divisa*, el rubricador añade alguna *información complementaria*; véase por ejemplo los casos de ID0959 e ID6399, donde se aclara que la mano de tasugo es aquello «que se trae por no ser tomado de ojo», y la cueva de la «sebilla» es aquella «donde se aprenden las artes liberales». Algunas invenciones son tan extremadamente conceptuosas que se vuelven ininteligibles sin la ayuda certera de la rúbrica.

Cada uno de los textos plantea una relación distinta entre la *divisa* y la *letra*, paráfrasis verbal del contenido simbólico de la *divisa*. La conexión entre *divisa* y *letra* traza puentes de contacto entre tres planos de significado: el literal (*divisa*) el trópico (símbolo) y el cortés (tópico amoroso). El mejor ejemplo viene de la mano de F. de Castellví:

Sacó don Francisco de Castellví una fuente con unos fuegos y dixo:

Si agua bastasse a matar  
 mis llamas cuando porfían  
 mis ojos me sanarían (ID0958)

359. Para una tipología de la rubrica en prosa de las invenciones, véase P. Botta (2003): «Rúbricas en invenciones», *Actes del x Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2004)*, ed. a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Universitat d'Alacant «Symposia Philologica», pp. 723-728.

El fuego de la fuente es comparable al fuego amoroso que siente el poeta. Pero se trata de un fuego que no se aplaca con el contrario (el agua), pues, de ser así, los *ojos* del poeta (llanto) habrían curado sus *llamas cuando porfían* (dolor). Este enunciado contiene una doble afirmación: negar que el llanto pueda calmar sus llamas de amor es afirmar que llora, y, por tanto, ama sincera y noblemente. La base retórica de esta invención es por tanto la antítesis, planteada, a través del contraste entre prótasis y apódosis, como juego de falsos contrastes.

El lenguaje simbólico de las invenciones se sirve de referentes bien distintos. En unas ocasiones es imprescindible conocer el mundo cultural medieval, que aún lo real con lo maravilloso. El mito de la Sibila es el eje central de esta invención de Mosén Crespí. La referencia a las artes liberales dista mucho de ser clara y obedece, según creemos, a una medievalización del referente:

Mosén Crespí de Valdaura sacó la cueva de la Sebillá, donde se aprenden las artes liberales, y dixo:

He provado cuántas son  
las artes que aquí se aprenden,  
y de vós no me defienden (ID6399)

La invención recrea el tópico de la *militia amoris*: no hay defensa posible contra la dama, que se revela como un ser invencible, superior. Nótese la importancia del deíctico «aquí» aludiendo al referente de la divisa, la cueva de la Sibila.

El simbolismo del color es otra constante en la *micropoética* de las invenciones:

Don Francés de Castellví sacó por cimera seys antorchas: las dos encendidas, que eran moradas, y las dos que eran verdes, muertas, y las otras dos, negras y humeando:

Las bivas son las ofertas  
del amor de quien presumo,  
y ell esperança muerta,  
y el galardón es el humo (ID6365)

La letra establece las oportunas correspondencias, que un espectador medieval, conocedor del simbolismo de los colores, podría establecer sin muchos problemas de acuerdo con lo que a lo largo de la centuria parece ser un código no escrito: el morado es un color positivo, que simboliza el amor *de quien presumo*; el verde, que puede tener connotaciones positivas o negativas según el caso, simboliza aquí *el esperança muerta*; y el negro, el dolor, o la muerte, irónicamente asociado con el *galardón*. Nótese la *elipsis* del referente («las [antorchas] bivas son las ofertas»), que, en ausencia de la rúbrica en prosa, haría ininteligible el texto de la letra.

En síntesis, un elenco de tópicos amorosos (la dialéctica razón-voluntad, la falta de remedio, la desesperanza, la *militia amoris*, las lágrimas eternas del amor) se conjugan con unas divisas más o menos convencionales (la tela, la lisonja) o sorprendentes (la mano de tasugo, la cueva de la Sibila, los fuegos de Cévola). Los textos examinados nos informan sobre el lenguaje artificioso, elíptico y lapidario de la invención.

## 5.5.1.6. EL ROMANCE Y SUS VARIANTES CORTESANAS

El *romance* es el último de los géneros de forma regular. Al igual que en el caso del villancico, los romances del *Cancionero general* son producto de una apropiación culta del género, que, adaptado al nuevo contexto cortesano, resulta, si no nuevo, por lo menos sensiblemente distinto. La más antigua documentación conocida sobre la difusión del romancero en los medios cultos viene de la mano del mallorquín Jaume de Oleza, que, en 1421, transcribe en su cuaderno de estudiante en Italia (1421) el romance «Gentil dona, gentil dona». Sin embargo, *es en la época de los Reyes Católicos cuando el género se acepta y difunde con complacencia en los ambientes cortesanos, para el entretenimiento poético y musical* (Orduna 1989: 113).

Bajo una misma etiqueta de *romance*, confluyen en los cancioneros de finales del siglo xv las más diversas formas y tradiciones (romance épico, lírico, novelesco...). Así pues, la inclusión del romancero en las colectáneas poéticas de la época responde sin lugar a dudas al éxito que el género adquiriría en un contexto oral tradicional y las «oralizaciones» musicadas que proliferaban en el ámbito cortesano (Chicote 2001: 88).<sup>360</sup>

El favor con que cuenta el romance en compilaciones líricas de época es indicio de su vigencia,<sup>361</sup> y por eso Castillo, conocedor de los gustos de sus lectores, no duda en incluir una sección de romances dentro de su antología.<sup>362</sup> Como anuncia el epígrafe, se conjugan «romances con glosas y sin ellas»; romances tradicionales alternan con los romances cultos de poetas cortesanos para conformar la que podemos llamar la primera antología escrita del romancero. Las diversas líneas de la aclimatación cortesana del romancero se encuentran representadas en la sección de romances del *Cancionero general*, que incluye, por ejemplo, el famoso romance de «Fonte frida, fonte frida», en su versión tradicional seguido de una glosa de Tapia (136v.), el romance «Durandarte, Durandarte», o la versión antigua de «Que por mayo era, por mayo» glosada por Nicolás Núñez (136r.-136v.).

En 1984, Aubrun elaboró un estudio de los treinta y ocho romances del cancionero de Castillo en su contexto histórico y literario, y propuso una triple clasificación en *romances de circunstancias, romances viejos y reformulación de romances viejos*. Con poco fundamento, a nuestro juicio, el francés juzgaba «moralizante y preciosista hasta la pedantería» esta nueva práctica cortesana del romancero.

360. No se trata de un fenómeno aislado. El ingreso del romance en la poesía culta es inseparable de toda una corriente popularizante propia del periodo. Poetas y músicos contribuyeron a popularizar todo un repertorio de *poesía lírico-musical* que incluye *canciones, villancicos y romances* y tiene un alcance general, desde la capilla musical de los Reyes Católicos hasta la corte virreinal de los duques de Calabria.

361. Ciertamente, contienen un buen número de romances tres cancioneros de este periodo: el *Cancionero musical de Palacio* (MP4) el *Cancionero general*, en sus ediciones de 1511 y 1514 (11CG y 14CG), y el de la Biblioteca Británica (LB1). Los romances conservados en LB1 y atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón han sido estudiados por Pérez Priego (1995) y Di Stefano (1996); Aubrun (1984) y Orduna (1989) han hecho lo propio con los romances contenidos en 11CG y 14CG; los romances del *Cancionero Musical de Palacio* cuentan, asimismo, con un estudio de Orduna que pone el acento en el fenómeno de la recepción cortesana (1992).

362. Esta sección culminará en el *Cancionero de romances* de Amberes y sus derivaciones, en torno a 1550 (Orduna 1989: 113). Yo misma he tratado de establecer las líneas generales de esta evolución; véase E. Pérez Bosch (2003): «Notas en torno a un posible subgénero lírico: los infiernos de amor», en *Actas del III Encuentro Internacional de Filólogos Noveles* (Valencia, 10 de abril de 2002), ed. al cuidado de Carlos Alvar y Beatrice Schmid, Basilea, Universidad de Basilea-Universidad de Valencia, pp. 139-159.

Algunos años después, en 1989, G. Orduna publicó un artículo en torno a esta misma sección de romances, prestando especial atención a la *recepción cortesana del romancero tradicional*, es decir, a los dieciséis romances viejos o tradicionalizados de 11CG.<sup>363</sup> Según la postura que se adopte respecto a la materia tradicional, Orduna distingue entre cinco grupos de romances:

- 1.- *con versión completa* (versión tradicional más glosa);
- 2.- *contrahechos* (solo la contrahechura, es decir, la *glosa*): se presupone el conocimiento del romance que se *contrahace* por parte del público, de modo que los romances de referencia no son incluidos en la compilación;
- 3.- *mudados*: versos y conceptos de la versión tradicional son base para el desarrollo de un tema amoroso;
- 4.- *fragmentarios* (acompañados por su glosa): se trata de fragmentos sometidos a cierto grado de tradicionalidad cantada.
- 5.- *continuaciones* (sin glosa): en los casos en que Castillo toma directamente la versión tradicional, la toma directamente de una fuente oral cantada.

Y es que la aclimatación cortesana del romance, un género de origen tradicional, llevaba implícita una cierta voluntad de renovación o experimentación con respecto a la materia baladística tradicional. Aquello que hace posible la entrada del romance en la corte no es su valor literario intrínseco, sino como base de una imitación o contrafactura, como ejemplo de experiencia amorosa y como pieza de carácter musical, adaptada por los compositores de la corte a la polifonía de moda en la época.<sup>364</sup> Por tanto, si bien Hernando del Castillo es el primero en elaborar una antología del romancero reconociendo la singularidad de su forma poética, sus propósitos difieren mucho de los que guiarán a Martín Nucio, cuatro décadas más tarde, a publicar el *Cancionero de romances de Amberes*.

La sección en cuestión, que, como el resto, es fruto de un plan estético y editorial deliberado, deja patente las claves de recepción cortesana del romancero. Hernando del Castillo y los poetas de la época de los Reyes Católicos oirían con placer los romances cantados del ciclo épico-nacional, pero a la hora de escoger un pie para las galas cortesanas de trovar, preferirían los de asunto amoroso. Debemos pues, establecer *dos líneas complementarias* en la recepción cortesana del romancero:

- a.- una línea *oral y cantada*, que absorbe la totalidad de la materia baladística;
- b.- una línea *culta y literaria* que depende de la anterior y opera una selección temática y formal sobre esta que, finalmente, deriva en un nuevo subgénero literario: el *romancero cancioneril*.<sup>365</sup> Fieles a las directrices de la poesía de la época, los poetas buscan en el romancero un género susceptible de adaptarse a sus gustos estéticos cortesanos, es decir,

363. Que el romance circulaba de una forma oral y cantada en tiempos de los Reyes Católicos lo prueban suficientemente los relatos y crónicas de la época, amén de la circulación de todo este material a través del pliego suelto.

364. Cosa muy distinta es la *cita* de romances como parte de un juego de sociedad (por ejemplo, en el juego de naipes de Pinar, texto incluido entre las obras de varios autores de 11CG) que pone de manifiesto cómo los cortesanos aceptaban en su vida cotidiana unos textos que eran todavía rechazados como tales por los poetas de su entorno y por los compiladores de los cancioneros.

365. Otra novedad que marca el carácter culto y literario de esta vertiente cancioneril del romancero es la *paternidad sobre el texto*, cuidadosamente especificada por el editor en las *rúbricas introductorias*.

susceptible de reflejar las galas del trovar y de seguir explorando, desde otras laderas, los grandes temas del amor cortés.

Este romancero cancioneril cobra forma y entidad en el *Cancionero general* (1511 y 1514) y también en otros dos cancioneros que comparten unas mismas coordenadas cronológicas y estéticas: el *Cancionero Musical de Palacio* y el *Cancionero* de la British Library.

En efecto, los romances tradicionales de 11CG y 14CG responden a alguna de las motivaciones que enumera Beltran. El romance «Rosa fresca, rosa fresca», de trasfondo amoroso, se incluye acompañado de la glosa de Pinar (fols. 132r. - 133r.); las contrafacturas aprovechan esquemas del romancero tradicional para su transformación en poemas cortesanos; así, donde el romance tradicional comienza «Yo me estava en Barvadillo / en essa mi heredad», la contrahechura cancioneril principia: «Yo me estava en Pensamiento / en essa mi heredad» (f. 133v.). Los textos antiguos solo se transcriben cuando es estrictamente necesario, probando así que el interés recae sobre la versión cortesana como producto literario equiparable, en cierto modo, a la glosa de canciones o a la glosa de motes. La glosa desempeña una *función literaria* que conecta plenamente con los gustos cortesanos de finales del siglo xv: las variaciones sobre un tema.

Menos demostrable, en cambio, resulta la inclusión de romances tradicionales por causa de su componente musical. Sin embargo, hay algunos datos que no debemos pasar por alto: seis de los 38 romances de 11CG reaparecen en el *Cancionero Musical de Palacio* —un 15%—; por otro lado, a la hora de definir el romance, las poéticas contemporáneas tienen en cuenta tanto los aspectos literarios como los musicales. En cualquiera de los casos, la música tuvo que jugar un papel importante, pues, como apunta J. Whetnall, «every folk ballad implies a folk song» (1989: 198).

A todo este caudal de versiones que hemos etiquetado con el marbete de «romancero cancioneril» debemos añadir la composición de otros romances líricos que, compuestos sobre la base del romancero viejo, perpetúan los temas y obsesiones del amor cortés.

En suma, con la sección de romances del *Cancionero general* asistimos a una auténtica *interpretatio amplificante* del género a base de glosas, desfechas y refundiciones de romances viejos o de la inclusión de romances de nueva creación.<sup>366</sup>

Los poetas cultos cortesanos reescriben el romancero a la imagen y semejanza de sus gustos literarios. Temáticamente, hay un claro predominio de romances trovadorescos, que forman un grupo de 22 sobre un total de 38.<sup>367</sup> Formalmente, las convenciones de la lírica cortesana operan cambios importantes, entre los que destacan la reconducción de los aspectos narrativos hacia cauces líricos de abstracción e interiorización y la atracción hacia moldes auténticamente estróficos —es notoria, por ejemplo, la tendencia a adoptar la *cuarteta* o a organizar las glosas en *décimas*—. Una de las concesiones de signo lírico más importantes cuantitativa y cualitativamente es la presencia de *desfechas* como coda final de algunos romances, en busca de un claro efec-

366. Las rúbricas, supuestamente realizadas por el editor Hernando del Castillo, especifican la modalidad elegida en cada caso, y, así, nos hablan de «glosa», «dessafecha», «romance mudado por otro», «romance contrahaziendo otro».

367. Para el concepto de romance trovadoresco, véase F. Rico (1990b): «Los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos*, Barcelona, Crítica, pp. 1-32.

to de contaste.<sup>368</sup> La *desfecha* (Le Gentil 1949, II: 174-176) se define como una canción inspirada en el mismo asunto de otra poesía, del cual representaba una versión más condensada y lírica; las de la sección de romances de 11CG, se asimilan plenamente al género del villancico cortés. Menos frecuente que la *desfecha* pero digna de mención es la presencia de algunos de los motes más populares (*En la causa está el consuelo, En la pena está la gloria, En la muerte está la vida...*) en el interior de algunos de estos romances.

Cierto es que la de Castillo es la primera antología escrita del romancero, la primera en asumir su especificidad poética y literaria; hay que reconocer, sin embargo, que se trata de una antología al servicio del amor y sus mecanismos de expresión cortesana.

Rodríguez-Moñino llamó la atención sobre el carácter específico de la sección, producto de la intensa actividad poética palaciega, que dista mucho de los propósitos literarios y antológicos que, medio siglo más tarde, gobiernan la elaboración del *Romancero general*. Desde este postulado, resulta factible admitir la hipótesis de Rodríguez-Moñino en su discurso de ingreso a la Real Academia Española (*Poesía y cancioneros...*), según la cual la sección de romances del *Cancionero general* está:

*reflejando un ambiente casi exclusivamente local: de muchos de ellos podemos asegurar el nacimiento o la estancia prolongada en tierras levantinas, como Alonso de Proaza, que llegó a ser catedrático de la Universidad, o como don Luis de Castellví, Quirós o don Alonso de Cardona; de otros consta su relación literaria y personal con vates de Valencia (1968: 45);*

y que por tanto todo nos da la sensación de que Hernando del Castillo ha bebido en una sola fuente, que bien podría ser algún cuaderno manuscrito donde se hallaran estos juegos tan frecuentes en la Valencia de principios de siglo (1968: 44-45).

Nuestros conocimientos actuales sobre las técnicas de compilación de los grandes cancioneros y sobre las técnicas compositivas del de Castillo en particular han ido avanzando desde la impresión superficial del caos hasta la detección de mecanismos de una gran coherencia literaria y editorial. Hoy por hoy, sea cual fuere la intencionalidad de Castillo, no disponiendo de los materiales que supuestamente manejó, tan difícil es probar la hipótesis de Rodríguez-Moñino como desautorizarla.

Únicamente tres romances se dan cita en el corpus de los poemas valencianos: dos de Alonso de Cardona (ID6327, ID6333) y otro de Lluís de Castellví (ID6341). Los tres textos responden al esquema del *romance lírico* de estilo cortesano, o sea, escrito según la forma externa y los recursos técnicos que caracterizan a los romances (contenido épico-lírico, expresión dialogada, formulismo habitual) pero a partir de temas amorosos, empapados de ideología cortés y expresados en el lenguaje habitual de las *coplas* de amores.

368. Remitimos al trabajo de J. Gornall (1997), que ha estudiado los romances con *desfecha* del *Cancionero general* de 1511. La *desfecha*, un género que no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica, plantea, entre otros, problemas de autoría. En el caso de los romances: «Anonymity for the *desfechas* would obviously go well with a notion that the romances targeted were tradicionales: the authors of traditional romances could hardly have been responsible for the literary *desfechas* also» (Gornall 1997: 156). Véase también el estudio más genérico sobre la *desfecha en apéndice a romances*, de M. Castellato (2001); la autora, además de ofrecer una breve historia del género, propone una útil clasificación entre modalidades de *desfecha* (resumen, cita, amplificatoria, contrapunto, dialógica).

En efecto, los textos que nos ocupan desarrollan los temas obsesivos del amor cortés, si bien su composición se rige por las pautas del estilo romancístico. Véase, por ejemplo, el comienzo de este romance de Cardona:

Con mucha desesperança,  
 qu'es mi cierta compañía,  
 yva por un valle oscuro  
 donde nunca amanecía.  
 Un triste que allí penava,  
 viendo lo que padecía,  
 quiso saber de mi mal  
 en que stava y dó nascía.  
 A quien respondí, cuytado:  
 «Mi mal está en mi porfía,  
 y mi porfía en la fe  
 c'Amor en ell alma cría (...)» (ID6327, vv. 1-12)

Los nueve primeros versos proporcionan un marco narrativo que condensa unas mínimas *referencias espaciales* («yva por un valle oscuro / donde nunca amanecía», vv. 3-4) y crea las condiciones idóneas para un *diálogo* entre los personajes, a saber, «un triste que allí penava» (v. 5), y el personaje protagonista, que habla en primera persona. Este marco narrativo, concentrado en los nueve primeros versos, es tan solo un preámbulo cuya función es la de introducir un extenso monólogo del personaje principal, que abarca los versos del 10 al 30. El motivo de este discurso dirigido, en principio, a un interlocutor en segunda persona («*Dezirte* mi pensamiento / no puedo, ni lo osaría...», vv. 13-14), es la *falta de remedio*, y el modo en que se desarrolla no dista mucho del lenguaje habitual de las coplas de amores: en el *plano del contenido*, tópicos como el temor del enamorado (vv. 13-15), la muerte como remedio (vv. 19-20) o la glorificación de la fantasía (vv. 21-24); en el *plano de la expresión*, destacan las *metáforas* del amor como porfía («Mi mal está en mi porfía...», vv. 10-12), o la *personificación* del cuidado («Desesperado cuytado / es quien por aquí me guía», vv. 17-18). La nota formal más característica del estilo romancístico es, claro está, la clásica métrica octosilábica de rima asonante en los pares, optando por la rima en *-ía*, la rima por antonomasia del romancero hispánico.

Este equilibrio entre *romancero* y *cancionero* es, en síntesis, el esquema que se repite para los tres romances del corpus, bien representativo de los romances líricos, el tipo de romance predominante en las dos primeras ediciones del *Cancionero general*.<sup>369</sup>

Los tres giran en torno a las miserias de un galán enamorado, atormentado por la falta de remedio (ID6341, ID6327) o el dolor de la ausencia (ID6333), temas, como hemos visto, muy comunes en el cancionero amoroso castellano.

En cuanto a la técnica y lenguaje, los tres textos son un buen ejemplo de la modalidad de romance lírico, en que aparecen combinados verbos de acción (*yva, cami-*

369. En términos generales, como ha apuntado V. Beltrán, los *romances líricos y trovadorescos* acusan una pobreza bibliográfica para nada comparable con el ingente volumen de estudios sobre el romancero, centrados por lo común en problemas como los orígenes, su vinculación a los ciclos épicos o sus derivaciones folclóricas (Beltrán, ed. 2002: 69).

nando, etc.) con el lenguaje conceptista de la tradición cortés (*gloria, pasión, remedio, galardón...*). El estilo romancístico se circunscribe básicamente a la métrica, la expresión dialogada y el espacio narrativo:

Los dos de Cardona mantienen la clásica métrica octosilábica de rima asonante en los pares (ambos en *-ía*), mientras que en el de Lluís de Castellví la rima es consonante (*-ado*).

En ID6341 e ID6327 se entabla, como en los decires narrativos, un diálogo entre personaje principal y secundario. Sin embargo, en el segundo poema (ID6327), el diálogo es referido, no directo:

Viendo lo que padescía  
quiso saber de mi mal  
en que stava y dó nascía.  
A quien respondí, cuytado:  
«Mi mal está en mi porfía (...)» (ID6327, vv. 6-10)

El tercero de los textos es un «Otro romance viejo acabado por don Alonso de Cardona desde donde dize: *con lágrimas y sospiros*» (ID6333). El famoso romance viejo «Tiempo es, el cavallero» es el que impone entonces el enfoque, de modo que las dos voces narrativas se sitúan en distinto plano, y es un narrador en tercera persona el que introduce al triste caballero que monologa lamentándose de los males de la ausencia. Es importante señalar en este caso que el sustrato romanceril da pie a una situación similar: la de un individuo que se duele por la pérdida de algo / alguien.

Dicho de otro modo, la expresión dialogada se atiene al paradigma del *romance-diálogo* en los dos primeros romances, mientras que el tercero ilustra el modelo del *romance-escena*.

Un aspecto común a los romances líricos son las imágenes a las que frecuentemente se alude: la montaña áspera, símbolo de la sequedad, la hosca bravura del paisaje provocada por la ausencia de la dama o el castillo asediado o conquistado (Orduna 1989: 121). Se trata, claro está, de un paisaje del alma, visto a través de la subjetividad. Así, Lluís de Castellví imagina a su personaje: «por los campos de tristura, / hazia el monte de cuytado, / c'allá tengo mi morada» (ID6341, vv. 7-9). Y Alonso de Cardona nos describe a un triste personaje que: «yva por un valle oscuro / donde nunca amanescía» (ID6327, vv. 3-4).

Los tres son, por tanto, *trovadorescos* por su lenguaje y su temática, dinamizados por el estilo romancístico; el «Romance viejo acabado por don Alonso de Cardona desde donde dice con lágrimas y sospiros» (ID6333) es, además, una de las dos únicas *continuaciones* de la sección y da la medida del *modus operandi* de los modos de proceder de los poetas cortesanos con respecto a la materia tradicional.<sup>370</sup> Los tres dan buena cuenta del ambiente de lírica cortés que confiere sentido y coherencia a la sección de romances de 11CG y 14 CG.

Para concluir, el conjunto de los romances que incluye Castillo es importante porque en él están apuntadas las formas romancísticas y los asuntos que el gusto cortesano impondrá a la producción y recolección de romances durante casi un siglo: el romance

370. En este caso, aunque se le denomine «romance viejo», no se edita con glosa, lo que, por otro lado, era rasgo sostenido de la sección de romances tradicionales en el *Cancionero general* de 1511 (Orduna 1989: 120).

tradicional seguido por la glosa y desfecha, los asuntos amorosos, novelescos y líricos —de tema mitológico, ocasionalmente— y el romancero religioso y a lo divino (Orduna 1989: 121).

### 5.5.2. Los géneros de forma estrófica libre: decires narrativos, preguntas y respuestas, poesía de circunstancias

Le Gentil denomina poesía de *forma estrófica libre* a todos los géneros que no lo son de forma fija (1949, II: 180-208). Además de los géneros dialogados y los decires alegóricos, en el *corpus* que manejamos son frecuentes algunas otras composiciones que no responden a ningún género ni a ninguna norma en particular, y tienen como característica la libertad en la configuración estrófica.

#### 5.5.2.1. PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Las *preguntas y respuestas* son uno de los géneros más apreciados por los poetas castellanos del siglo xv; de ahí su presencia continua en los cancioneros castellanos desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Cancionero general*.

Este género se define como una forma particular de debate poético organizado, como su propio nombre indica, en torno a una pregunta y su respuesta. La intención de mantener un diálogo poético es la principal característica de este género en el que el demandante expone un problema y solicita la participación de un rival, que, si acepta el ofrecimiento, deberá componer una respuesta completamente simétrica respecto a la pregunta, es decir, de su misma extensión, métrica, estructura y estilo. Los temas de la pregunta cuatrocentista son variados, desde las cuestiones de tipo moral hasta las preguntas de casuística amatoria, que se impondrán sobre las primeras en la segunda mitad del siglo xv. Los poetas castellanos terminaron por adoptar este sistema simple de pregunta-respuesta por ser el que mejor se adaptaba a los temas tratados. Concedores de la tradición provenzal y de la tradición europea de las *demandes d'amour*, de las que toman elementos prestados, los poetas castellanos crearon, si no un género nuevo, sí un género a la medida de sus gustos y necesidades. De hecho, es imposible abordar una definición del género sin advertir una importante evolución de los gustos antes y después de 1450. Así, mientras que las primeras muestras del género dibujan un tipo de intercambio más próximo al debate entendido como confrontación, las últimas preguntas y respuestas, las del *Cancionero general*, nos acercan a un género eminentemente lúdico que permite a los poetas exhibir su talento y agudeza. Poesía para colmar la curiosidad y las ganas de aprender que caracterizan al hombre culto del siglo xv; pero, sobre todo, poesía lúdica que entretiene y aporta un prestigio que beneficia a todo al grupo.

La inclusión de la pregunta dentro del género de la *poesía dialogada* ha enturbiado la claridad de su definición, que ha sido muy discutida por de los estudiosos del género. La unidad formada por la pregunta y su respuesta se consideraba una modalidad del macrogénero de la poesía dialogada, al que también pertenecen, de forma indiscriminada, composiciones tan heterogéneas como las recuestas, los debates ficticios, las respuestas de desagravio, etc., y solo en los últimos tiempos la crítica ha reconocido su entidad como forma poética independiente.

Como apunta Labrador, los estudios sobre las clases en que debe dividirse o a las formas en que se compone han sido descuidados y confusos (Labrador 1974: 23). P. Le

Gentil distingue entre tres tipos de poesía dialogada, a saber, la «pregunta», el «debate ficticio» y el «debate narrativo». En el *debate ficticio* no existe un verdadero diálogo y el intercambio entre los personajes, humanizados en virtud de la alegoría o la personificación, es un simple pretexto para exteriorizar emociones y sentimientos. En el *debate narrativo*, el diálogo se enmarca dentro de una línea argumental mínimamente narrativa.

Frente al debate ficticio y narrativo, la pregunta es para este autor un *débat réel* en el que el diálogo tiende a reducirse a un simple intercambio de pregunta y respuesta yuxtapuestas y simétricas. El género suele implicar a dos personas reales, demandado y demandante, aunque tampoco faltan en la poesía cancioneril castellana preguntas con más de una respuesta. La clasificación de Le Gentil deslinda la pregunta de otros géneros de base dialogada pero no resuelve el problema de la definición del género, que sigue siendo ambigua; por ejemplo, la simetría formal entre pregunta y respuesta también se da en otras composiciones que no mantienen precisamente la unidad funcional que debe existir entre pregunta y respuesta.

Se ha estudiado la poesía dialogada como una continuación mimética de la del país vecino, cuando lo cierto es que existen notables diferencias. Los poetas castellanos crean un género nuevo y original que, en parte se inspira en este acervo de formas románicas gallegas (las *tenções d'escarnio y maldizer*), provenzales (la *tençó*, el *joc partit*) y francesas (las *demandes d'amour*),<sup>371</sup> y en parte impone una serie de innovaciones temáticas y técnicas que subrayan su originalidad e idiosincrasia.

Lo más importante desde el punto de vista formal es el sistema del *poema único*, formado por dos composiciones simétricas, que se impone al sistema clásico de *coplas alternativas*.

Las razones de esta simplificación son básicamente dos; por un lado, una cuestión técnica: la búsqueda de la *dificultad expresiva*, de la filigrana formal; por otro lado, una cuestión de concepto: la consideración del género, más que como un debate, como una verdadera «quaestio», que exige una *respuesta concreta e inmediata*.

En lo tocante al contenido, es importante la evolución literaria del género, que alterna los parámetros lúdicos del periodo provenzal con la dimensión más seria y doctrinal que asumen las preguntas en la primera etapa de su evolución peninsular (*Cancionero de Baena*);<sup>372</sup> esta permeabilidad de la pregunta, fácilmente constatable si se comparan con las del *Cancionero general* las preguntas y respuestas recopiladas por Juan Alfonso de Baena, prueban su capacidad para adaptarse a los gustos e inquietudes de cada época.<sup>373</sup>

371. Sobre la deuda de la pregunta castellana con la tradición franco-provenzal, véase J. G. Cummins (1965): «The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, pp. 9-17.

372. Para una caracterización y antología del género de las preguntas y respuestas del *Cancionero de Baena*, véase la monografía clásica de J. Labrador (1966): *La poesía dialogada medieval. La pregunta en el «Cancionero de Baena»*. Edición y antología, Madrid, Akal; en fecha más reciente, ha aparecido el estudio de A. Chas (2001a): *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena.

373. Para una visión panorámica de la pregunta castellana, véase A. Chas (2002): *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

En cuanto a las preguntas de materia sentimental, los cancioneros fijarán una tipología propia con diversas modalidades que no siempre encuentran un antecedente claro en la tradición precedente.<sup>374</sup>

El «revival» de los valores cortesés del que nos habla Roger Boase y que empieza a ser una realidad a finales del siglo XIV traerá consigo la revigorización de una fórmula, la de la pregunta, que recupera el espíritu de las cortes de amor. Conocemos la formación de cenáculos literarios en las ciudades de Valencia y Barcelona, donde las élites cortesanas se reunían para discutir cuestiones de casuística amatoria o moral.

La antigua tradición de las *demandes d'amour*, que se remonta a los siglos XII y XIII, se perpetúa en las cortes europeas a lo largo de toda la Edad Media alcanzando solidez, autoridad y prestigio a partir del episodio de las *questioni d'amore* del *Filocolo* de Boccaccio, una obra que alcanzó una gran popularidad inmediata y que circuló en la Península a través de traducciones.<sup>375</sup> Esta influencia, unida al recuerdo de los géneros dialogados gallegos y provenzales, todavía vivos en la memoria de los poetas castellanos, constituye el modelo en que se basan los poetas, desde Villasandino hasta Garcí Sánchez de Badajoz, para crear un género acorde con sus gustos y preferencias.<sup>376</sup>

Como en el caso de las invenciones, es necesario aquí apelar a una ocasión o circunstancia que actúa como telón de fondo, razón por la cual algunos editores no dudan en incluir el género de las preguntas y respuestas en el apartado de la «poesía de circunstancias».

Los intercambios que se producen en estas composiciones son un cuadro viviente, así pues, de las relaciones literarias y personales que marcan el panorama político y cultural del siglo XV. Conocida es, por ejemplo, la serie de intercambios entre el Marqués de Santillana y Juan de Mena, amigos y, en algunos episodios concretos, también rivales políticos. De hecho, son comunes los intercambios preferentes sobre un mismo tema o con alguna misma persona, que a menudo dan lugar a ciclos enteros.

Después de 1450, la pregunta disminuye, pero no desaparece de los cancioneros; nadie puede dudar de que la pregunta es un género de importancia capital en los grandes cancioneros peninsulares de principios del siglo XVI, el *Cancionero general* y el *Cancionero de Resende*. Hernando del Castillo se hace eco de la favorable acogida del género en los medios cortesanos elaborando la que podemos considerar la «primera antología de preguntas y respuestas en lengua castellana» (Chas 1996: 169).

El trabajo de A. Chas sobre la sección de preguntas y respuestas de 11CG nos descubre una gran coherencia en el sistema antológico de Castillo para esta sección particular, centrada básicamente en tres aspectos, a saber: la mínima ordenación cronológica de los textos, el afán de recoger lo no publicado y la búsqueda de representatividad

374. Para un resumen de las principales innovaciones técnicas de la pregunta castellana, véase Cummins, *op. cit.*

375. Para una valoración conjunta de las influencias literarias del *Filocolo*, véase P. Rajna (1902): «L'Episodio delle *questioni d'amore* nel *Filocolo* de Boccaccio», *Romania*, XXXI, pp. 28-81.

376. Asimismo, toda esta tradición que aglutina distintas influencias, se plasma también en los géneros en prosa. Un caso emblemático es el de la *Questión de amor* (Valencia, 1513), cuya vinculación con la tradición medieval de las cuestiones de amor ha sido estudiada por A. Chas: (2001b): «*Question de Amor* y la tradición medieval de las cuestiones de amor», *Insula*, 651, pp. 20-22. Cabe señalar que la sección de las *questiones* y el *Filocolo* en general no fueron conocidos —traducidos— apenas por los castellanos hasta principios del siglo XVI. En catalán, algo antes. Martorell ya lo utiliza, por que existen traducciones catalanas.

temática, aspectos que, por cierto, también son aplicables a otras secciones y redundan en su buen criterio como editor, que tantas veces le ha sido negado.<sup>377</sup> Además, el hecho de que tan solo dos preguntas queden fuera de la sección (Chas 1996: 155), que, por lo demás, constituye un apartado diferenciado de los ocho restantes, revela una *concepción unitaria* del género que podemos constatar en un triple plano: formal, temático y funcional.<sup>378</sup>

La sección nos ofrece un amplio muestrario de las posibilidades: enigmas, preguntas libres, peticiones de remedio, preguntas disyuntivas o dilemáticas. A pesar de que hay un claro predominio de la materia sentimental, se incluyen composiciones centradas en otros motivos filosóficos, morales o de la vida cotidiana. Como veremos más adelante, el hecho de que la materia sentimental sea la preferida condiciona el predominio de ciertas modalidades de pregunta asociadas al motivo amoroso y que triunfan entre los poetas contemporáneos al mismo tiempo que este.

La sección de 1511 se inaugura con una pregunta del Marqués de Santillana y se cierra con otra del propio Hernando del Castillo. Sorprende el hecho de que no se recojan ejemplos de preguntas fuera de los folios reservados para ellas, y ello a pesar de que la sección de autores incluye un número elevado de los que integrarán la nómina de participantes en el intercambio de preguntas y respuestas (Chas 1996: 155). Y no menos sorprendente resulta averiguar que las dos únicas supuestas aportaciones poéticas de Castillo a su *Cancionero* (ID6560; ID6562) sean precisamente un par de preguntas en las que interactúa con el Bachiller Alonso de Proaza, humanista de gran predicamento que, como sabemos, fue catedrático de la Universidad de Valencia.

Dentro de esta sección cuidadosamente elaborada y pensada como una especie de antología de la pregunta castellana, ocupan un lugar destacado las preguntas de autor valenciano, escritas todas en castellano sin excepción. Es significativo que —a excepción de Cardona, Gassull y Fenollar— todos los poetas mayores tengan al menos un poema en la sección, cuando no todos ellos tienen representación individual en las obras de autores.<sup>379</sup>

Estas circunstancias ponen de manifiesto la familiaridad de los valencianos con el género de la pregunta, cuyas convenciones son muy similares a las *demandes y respostes* de la tradición poética en lengua catalana.

La afición de los valencianos a las justas poéticas y los debates literarios tuvo que servir para reforzar aún más si cabe su atracción hacia el género de las preguntas y respuestas en castellano. De hecho, son muchos los intercambios que relacionan a poetas valencianos entre sí, intercambios que podemos sospechar fruto de un contexto compartido, ya sea social, político o literario.<sup>380</sup>

377. Véase A. Chas (1996): «La sección de *preguntas y respuestas* en el *Cancionero general* de 1511», *Atalaya*, 7, pp. 153-169.

378. Antonio Rodríguez-Moñino mantiene una opinión algo despreciativa sobre esta sección. En *Poesía y cancioneros*, el ilustre filólogo afirma que esta es una sección: «De muy vano interés y desigual desempeño [...] las mejores y más agudas suelen ser breves y relativas al tema amoroso; las hay de tipo didáctico-moral, inaguntables desde el punto de vista poético, aunque no lo sean desde el retórico» (1968: 46).

379. Este hecho podría tener una conexión directa con las fuentes manuscritas que manejaba el compilador.

380. En otra ocasión, he estudiado los mecanismos de integración de las preguntas y respuestas de autor valenciano en la sección correspondiente del *Cancionero general* de 1511. Cf. E. Pérez Bosch (2001): «En torno a la integración de las preguntas y respuestas del grupo valenciano en el *Cancionero general* de 1511», en *Iberia Cantat*.

La monografía de Chas sobre la pregunta cuatrocentista (2000) reclama para este género una atención específica que tradicionalmente le ha sido negada. El autor demuestra la necesidad de superar los criterios tradicionales de identificación del género, a saber, la identidad formal entre las dos composiciones y el motivo amoroso.

Con respecto a la primera cuestión, la *simetría formal*, lo impropio es supeditar la pregunta a la respuesta que le sigue; ya que, como afirma Chas, si consideramos la pregunta a partir de la respuesta y no viceversa, estamos negando la propia esencia del género (Chas 1996: 159).

La *simetría formal* es insuficiente por dos razones: no tiene un valor diferencial —por cuanto también se da en otras composiciones, por ejemplo, en las glosas «por las consonantes»—, ni lo contrario se consideraba un demérito en la habilidad técnica del poeta: aquellos textos que la incumplen<sup>381</sup> también tienen cabida en la sección. En nuestro corpus, incluidas las cuatro demandas nuevas de 1514, todas las respuestas son un calco formal de la pregunta en el metro, estrofismo, isotopías, estructura y número de coplas. El virtuosismo formal es tan acusado que incluso encontramos tres casos de «macho e fembra» (Casas 1995: 231-232) mantenidos de principio a fin.<sup>382</sup>

En preguntar me *fatigo*  
y el callar es me *fatiga*.  
Si a mí mismo *contradigo*  
la razón me *contradiga*.  
Quando el seso no *atino*  
l'afición le *desatina*.  
Pues desseo m'*encamina*  
tropeçando vo'l *camino* (ID6547, vv. 1-8)

Teniendo en cuenta que este era un recurso poco frecuente en la poesía cancioneril, su empleo reiterado subraya el esfuerzo formal de los textos en cuestión.

Otra forma de aproximación al género se ha centrado en la aparición recurrente del *motivo amoroso*. También en este caso se trata de una tendencia y no de una ley con un valor absoluto. En toda la poesía cuatrocentista, en la que el amor ocupa un lugar preeminente, la sección de Castillo es la que ciertamente recopila mayor número de preguntas y respuestas de temática sentimental. Sin embargo, en la búsqueda de representatividad temática que caracteriza a la sección, aparecen otros temas de orden político, religioso o moral.

En el corpus que estudiamos, siete de los quince poemas son de tema sentimental, mientras que los ocho restantes seleccionan otros temas para el juego poético: desde los más intrascendentes, como el dilema entre justicia y clemencia a propósito de unas justas poéticas (ID6539) hasta los más graves y trascendentes, como la lucha entre pureza y pecado (ID6550).

*Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela, 3 al 5 de abril de 2000)*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago, Universidad de Santiago, pp. 473-488.

381. Se trata de ID0900-0901, ID6486-6487, ID0671-0672, ID6537-6538, ID6539-6540, ID6550-6551 (Chas 1996: 156, nota 16).

382. ID6513, ID6543, ID6547. Pueden verse más casos en Casas (1995: 231-232).

En definitiva, ni el criterio formal ni el temático sirven para definir el género puesto que, a pesar de ser criterios generales válidos, no son exclusivos suyos.

Ciertamente, lo verdaderamente distintivo del género es la *unidad funcional* entre pregunta y respuesta. La atención a la «pregunta» vertebrata la sección, pero en ella va implícita la «respuesta», ya que por pregunta solo se entiende aquella composición poética que formula una cuestión pensando en un destinatario. En este sentido, hacemos nuestra la definición de Labrador, que sí contempla el concepto de «pregunta» (*quaestio*):

Entendemos por pregunta un poema que encierra una proposición con la mira de que alguien la responda con otro poema, que llamamos respuesta. Para que exista una pregunta real hace falta que haya alguien que la conteste o que la pueda contestar, es decir, el género requiere, por lo menos, dos autores, y no ya dos personajes imaginarios, como acontece en el debate ficticio (1974: 27).

Por otro lado, quien responde atiende la demanda y asume la responsabilidad de ofrecer una solución satisfactoria. Ambas partes se exigen mutuamente, manteniendo una relación de interdependencia.<sup>383</sup> Eso no significa que no puedan darse casos de *doblete en la respuesta*, lo que supone compartir la misma pregunta como referente. La doble respuesta arranca de dos situaciones: 1.- la pregunta está dirigida a dos o más interlocutores; 2.- varios interlocutores responden al llamamiento. El corpus que estudiamos incluye composiciones que ejemplifican ambas situaciones. Al primer tipo corresponde la «Demanda adivinativa de Mosén Fenollar a don Francí de Castellví y a Vinyoles» (*suplem.* 118-119-120); el segundo caso está representado en otros dos intercambios: la doble respuesta de Gabriel y el Bachiller Alonso de Proaza a una pregunta de Mosén Crespí (ID6547-6548-6549) y la doble respuesta de Mosén Aguilar y Lluís Crespí a una pregunta del mismo Mosén Crespí padre (ID6550-6551-6552).

Estos ejemplos no contradicen la concepción funcional del género. Al contrario: el contraste entre respuestas a una misma pregunta demuestra su valor como pieza poética más que como respuesta a un interrogante. La intención de establecer y aceptar una demanda, es, por tanto, lo distintivo del género.

En último lugar, el corpus contiene un caso de *respuesta a una pregunta no conservada*. El primer texto, en castellano, es una respuesta de Nicolás Núñez «respondiendo a Mosén Fenollar, que le preguntó que cuál era mejor servir, si a la doncella o a la casada o a la beata o a la monja» (ID6622);<sup>384</sup> nos hemos ocupado del análisis de este poema en el comentario correspondiente de la edición.

#### 5.5.2.1a- La arquitectura de la pregunta

Una de las principales innovaciones de la pregunta cancioneril castellana es la fijación de una estructura que, sin carácter obligatorio tienden a reproducir la mayor parte de los textos.

383. Para una definición del género y su deslinde de otras modalidades poéticas afines, remitimos al trabajo de A. Chas (1997b): «Pues no es yerro el preguntar»: notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvidada, las preguntas y respuestas», *Proceedings of the Eight Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermund, PMHRS, 5, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 85-94.

384. Este texto, del que solo tenemos conocimiento indirecto a través de la demanda, plantearía, a nuestro juicio, una disyuntiva entre cuatro y no entre dos opciones.

Acaso por el influjo de la retórica medieval, los poetas tienen a segmentar el discurso en tres partes: una parte introductoria reservada a consideraciones generales o el elogio del interlocutor, una segunda parte de análisis y exposición del problema, y una parte final en la que se formula directamente la cuestión, y que, por lo común, suele estar relegada a la última copla o finida. La estructura descrita se detecta perfectamente en «Otra pregunta del Maestre Racional a Juan»:

- |   |  |
|---|--|
| 1.- <i>contacto con el interlocutor</i> | A vós, discreto galán<br>de todo el mundo querido:   |
| 2.- <i>exposición del problema:</i>     | muchos cuydados me dan<br>una pena y un afán,<br>de que temo ser perdido (...)   |
| 3.- <i>formulación de la pregunta</i>   | Por esto pido, señor,<br>pues que sentís del mal que muerdo<br>quál es más rezia dolor:<br>¿no vella o la temor<br>que por muy cierta yo espero? (...) |

Esta estructura no es viable, sin embargo, para el caso del enigma, que, al excluir el tema amoroso, configura una estructura propia y diseñada a la medida del asunto que trata.

Concebido como una adivinanza, el enigma que cultivan los poetas valencianos suele concentrarse en una sola copla que puede serlo de arte mayor:

Pregunta de Mossén Geroni Artés  
¿Qué cosa es aquélla de tanta potencia  
que todas las cosas deshaze y destruye?  
Ni'l fuerte resiste ni'l sabio le huye,  
que contra sus fuerças no vale ciencia  
ni puede placarse por grande eloqüencia.  
Sus fuerças passaron por todas edades,  
ni fuertes castillos ni grandes ciudades  
jamás no pudieron hazer resistencia.  
Las grandes hazañas convierte'n olvido.  
Contino venciendo jamás fue vencido (ID6533)

La estructura del enigma varía en función del tema propuesto; con todo, el enigma reproduce una serie de rasgos comunes del género, especialmente dos: el empleo de la metáfora como base para la *definitio* y el estilo formulaico («¿qué cosa es?»), acaso un calco de la tradición folklórica de la adivinanza. La exclusión del tema amoroso decide también la modalización del enigma, el cual no suele incluir ninguna de las marcas referidas al intercambio que sí hemos de encontrar en la pregunta sobre casuística amorosa.

En efecto, en las preguntas de tema sentimental, una serie de marcas funcionales subrayan el *sentido global del intercambio*, tales como el entorno interrogativo directo (*qué, quién*), las alusiones al acto del intercambio («*Responderos* mucho temo») y, sobre todo, el contacto con el destinatario («A vós, discreto galán»). Son frecuentes las *fórmulas de cortesía* tanto en la pregunta como en la respuesta. Cada primera copla del intercambio

entre Gabriel y Mosén Crespí está reservada a reconstruir y hacer explícito el marco. Gabriel muestra humildad (*captatio benevolentiae*):

Con temor, señor, pregunto,  
que veréys en mi pregunta  
un yerro tras otro junto (ID6543, vv. 1-3)

El demandado la reitera en la respuesta, lo que no deja de ser una fórmula del género:

*Su sentencia será poca  
quien, como yo, sabe poco;  
y, tocándola, destoco  
do mi saber se destoca* (ID6544, vv. 5-8)

Un examen más atento del tono y temas del intercambio denota los distintos tipos de *relaciones entre el demandante y su interlocutor*. Ahora bien, en última instancia lo que importa es la intención, y en función de ella oscila el tono en el trato. En cuanto al diseño social de los contendientes, a excepción de los casos de estricta subordinación social (*señor / vasallo*)<sup>385</sup>, lo más común es la demostración de *inferioridad* por parte de quien pregunta, debido a la exigencia poética de la *captatio benevolentiae*.<sup>386</sup>

Para captar la atención del interlocutor, el demandante apela a dos cualidades básicas: su destreza poética y su conocimiento de las reglas de amor. Unas veces se refiere a su persona como una autoridad en la materia:

*Pues razón es tanto vuestra  
conséjame, como a vuestro,  
de tanto mal como nuestro  
que contraria guerra muestra* (ID6547, vv. 29-32)

otras veces apela a la experiencia compartida:

*Remedien vuestros cuydados  
mis preguntas descuydadas,  
pues los bien acuchillados  
bien saben de cuchilladas* (ID6513, vv. 49-52)

Con relativa frecuencia, el demandante exagera su tragedia personal («D'amor los combats encalcan ma vida / ab força tan gran que vixch sens recort: / ferit tinch mon cor de mortal ferida / *que, si no-m valeu, veg prest desunida / dels hosos la carn, donant-me la mort* (*suplem.* 108; vv. 1-5). Todas estas fórmulas forman parte de un esquema «muy tipificado y poco abierto a la originalidad» (Chas 2000: 34).

En cuanto a la respuesta, las estrategias expositivas, argumentativas y demás elementos compositivos responden al tipo de pregunta que les ha dado pie.

Examinada de cerca, la arquitectura de la pregunta viene determinada en gran parte por el asunto sentimental, que convierte al sujeto en objeto de análisis. Después de

385. Es el caso, por ejemplo, del «Magnífico señor» que, seguido de una serie de tópicos de humildad, denota la inferioridad social de Quirós respecto a su interlocutor, el Conde de Oliva (ID6520-6521).

386. Según Chas, el tratamiento de inferioridad es el más común, pero en las preguntas más extensas puede variar (2000: 30-31).

todo, la dinámica *pregunta-respuesta* era un cauce apropiado para la exploración de la entidad del amor ya que este tipo de composiciones colocan frente a frente cuanto menos dos perspectivas normalmente enfrentadas, lo que permite un análisis pormenorizado del mismo fenómeno.<sup>387</sup> Así se explica el complejo juego de voces (*yo, tú, nosotros, los amadores*) que plantean el debate amoroso como un juego perspectivista. En el siguiente intercambio entre Garci Sánchez de Badajoz y Carroç, el demandado convierte en un caso universal lo que el demandante plantea como un problema personal. La respuesta del valenciano universaliza la anécdota descrita por su contendiente, con una deliberada alusión al colectivo de «amadores»:

El mal que del cuerpo es  
le curan contrariedades  
que convienen,  
mas de amor no lo verés  
con tantas diversidades  
que le tienen.  
Por do, si con disfavores  
pensáys curar mal d'amor  
por ser vario,  
*seguirs íén los amadores,*  
*qu'el favor darié dolor*  
*necessario* (ID6534)

La pregunta cancioneril experimenta la misma atracción hacia el género estelar del periodo, la *canción trovadoresca*, asimilando sus mismos tópicos y su mismo lenguaje y fusionándolos con los aspectos más esenciales de la poesía dialogada.

Hemos hablado de siete textos sentimentales frente a ocho que no lo son. Ahora bien, la proporción numérica puede ser un dato engañoso. Los textos sentimentales esgrimen razonamientos más complejos, precipitan amplias réplicas y alcanzan un grado de especialización ausente en el resto de temas y modalidades, pues su triple adopción por parte de la disyuntiva, la petición y la pregunta multiplica sus valores «sotiles» y redundante en distintas lecturas de un mismo conflicto amoroso de raíz cortés.

Sea cual fuere su tema central, las *rúbricas* de las preguntas y respuestas no presentan apenas diferencias con respecto a las *rúbricas de cancionero* en general. Sirven, en general, para identificar el *género* y a los *protagonistas* del intercambio; a saber, un poeta individual que dirige su pregunta a un destinatario general o específico («Pregunta del mismo al Conde de Oliva», ID6520). Excepcionalmente, las *rúbricas* ofrecen otras *informaciones complementarias* que recuperan marcas del contexto («Pregunta de Mosén Crespi de Valdaura al Conde de Oliva *porque le hizieron juez de unas justas*», ID6539) o contienen alguna información literaria («Pregunta de Gabriel a Mosén Crespi, *de macho y hembra*», ID6543).

En resumen, se da una total adecuación entre materia, intención y elección del destinatario, lo cual nos lleva a considerar las distintas modalidades al alcance del poeta.

387. De los cincuenta y seis intercambios que integran la sección de 11CG, más de la mitad, treinta y dos, son amorosos (Chas 1996: 63).

La distribución de los textos de 1511 y 1514 en modalidades es como sigue: seis enigmas, siete peticiones de ayuda, dos disyuntivas y una pregunta libre. Merece la pena considerar dos grupos: en primer lugar, los enigmas, no amorosos, y, en segundo, el resto de modalidades, que, al centrarse en temas sentimentales, tienden a presentar una estructura más elaborada que la del enigma.

Todas las cuestiones de temática amorosa remiten, en último término, a estos tres grupos: preguntas disyuntivas o dilemáticas, preguntas de carácter «libre» o solicitudes de ayuda, remedio o consuelo. Es interesante la hipótesis de A. Chas, según la cual la proliferación de preguntas sobre casuística amorosa puede estar en relación directa con la ausencia de manuales de cortesía.

#### 5.5.2.1b- El enigma o adivinanza

El enorme éxito del que gozó el enigma entre los poetas cuatrocentistas se debe a las virtualidades de su estructura como ejercicio de agudeza retórica y elocutiva. Seguramente por eso es la modalidad que abre y cierra la sección, actuando como marco del resto (Chas 1996: 168).

En rigor, el enigma es una modalidad de pregunta que admite todos los asuntos, desde los intrascendentes acertijos, hasta enigmas de carácter moral, mitológico, e, incluso, aunque minoritario, amoroso. Su base retórica suele ser la *definitio*; de ahí la oscura enumeración de cualidades o partes con anclaje en el objeto.

Los seis enigmas que nos ocupan versan sobre el tiempo, la vida contemplativa y el nombre de una mujer, e incluyen una curiosa composición de temas múltiples. A propósito de multiplicidad, cabe señalar que dos de los enigmas tienen doble respuesta. Los dos enigmas sobre el tiempo (ID6545, ID6546,) tienen más de común que de distinto. Siguen un modelo de estructura anticlimática. El primer verso plantea la incógnita, cuya *definitio* completa el resto de la copla; asimismo, en los primeros versos de la respuesta se desvela la solución del enigma. Ambos enigmas tienen un *destinatario general*, constan de una única copla de arte mayor y no son excesivamente herméticos.

En el extremo opuesto, el enigma de Gabriel a Mosén Crespí, que, a diferencia del resto, se centra en más de un motivo (ID6543), es el perfecto contrapunto. El mismo autor confiesa la osadía de incluir nada menos que seis incógnitas («Con temor, señor, pregunto, / que veréys en mi pregunta / un yerro tras otro junto / en yr tanta cosa junta. / Y si mi demanda es loca / no me condenéys por loco, / que no lo soy, pues que toco / en cosa que tanto toca (ID6543, vv. 1-8). El «yr tanta cosa junta», dice Gabriel, se justifica —al menos teóricamente— por la trascendencia de los temas —la muerte, la ignorancia, la ciencia, la razón, la vida— y las ganas de aprender («no me condenéys por loco, / que no lo soy, pues que toco / en cosa que tanto toca», vv. 6-8).

Tanto la cuestión como la solución solo aparecen a mitad de la composición, lo cual crea un clima expectante que no encontramos en los dos textos sobre el paso del tiempo. Cualquier poeta no es apto para «cosa que tanto toca», de ahí la elección de un *destinatario específico*, Mosén Crespí («Y pues vuestra ciencia es tanta / que ninguno sabe tanto, / a mi preguntar, no santo, / venga tu respuesta santa», vv. 21-24).

Finalmente, el enigma sobre la dualidad *cuero / espíritu* en el ser humano (ID6550) merece mención aparte. Desde el punto de vista estilístico, recurre a la metáfora del fuego para otorgarle un valor religioso:

Entre dos fuegos me quemo:  
 el uno el cuerpo atiza  
 y el otro haze ceniza  
 ell alma, con tal estremo  
 que razón va descompuesta (ID6511, vv. 1-5)

Salvo el enigma múltiple, los textos restantes comparten un mismo artificio compositivo: el del enigma *a partir de una metáfora*; en los dos primeros, el tiempo se compara, respectivamente, con un enemigo todopoderoso y con las etapas vitales del ser humano); en el enigma sobre la dualidad cuerpo / espíritu, es el fuego el que presta la base metafórica.

Los dos últimos enigmas son textos de 1514 que adoptan el *decasílab* catalán (*suplem.* 110-111; *suplem.* 118-119-120) y giran en torno a la identidad de una dama, de nombre Leonor. La resolución del primero es algo más problemática, si nos atenemos al texto de la pregunta:

Del nom gentil de una gentil dama  
 s'en fan tres parts, y ensemps totes lo fan  
 y nomenar com lo sent qui l'ama  
 sols de l'oyr lo seu desig s'inflama  
 per molts grans bens que dins aquell stan.  
 Ab les dos parts primeres se nomena  
 entre·ls vivents lo pus chic animal:  
 d'indicis prou es la cobla molt plena.  
 Si·l devinau, Vinyoles, per estrena  
 alegre-us Deu, en festes de Nadal (*suplem.* 110)

A diferencia de estas dos últimas composiciones en valenciano, los tres textos en castellano comparten un mismo artificio compositivo: el del enigma a partir de una metáfora.

Con 22 enigmas, el *Cancionero general* (1511 y 1514) es uno de los que mejor describen la aclimatación del género a la cultura cortesana. El *enigma* es un género muy apreciado por los cortesanos de la época; su naturaleza lúdica, artificiosa y dialogada lo convierten en una modalidad poética en plena sintonía con los divertimentos palaciegos de moda.<sup>388</sup> No en vano, su introducción en los medios cortesanos será motivo de algunas modificaciones importantes: el esquema dialogal, la simetría formal, y toda la gama de posibilidades estilísticas ensayadas en los versos cuatrocentistas.

#### 5.5.2.1c- Petición de remedio

Modalidad de pregunta que, a diferencia de las tres restantes, es exclusiva del tema amoroso. Esta clase de textos siguen un planteamiento similar: la exposición de los sufrimientos padecidos por causa del amor desemboca en la solicitud de remedio.

Lo habitual en la sección es la solicitud de «remedio», que en nuestro corpus cuenta con cuatro ejemplos (ID6513, ID6520, ID6541, *suplem.* 108), un número elevado si te-

388. A. Chas, no obstante, se queja de que el componente lúdico del enigma cuatrocentista ha sido poco estudiado; más fortuna han tenido los *motes* y las *invenciones y letras de justadores*, que comparten ciertos rasgos constitutivos con el *enigma* (2000: 59).

nemos en cuenta que la sección de 1511 reúne tan solo un total de nueve. Solo un texto de 11CG reclama «consejo», el de Mosén Crespí (ID6547). Sin embargo, «consejo» o «remedio» son la misma cosa a efectos prácticos, y no presentan mayores diferencias a nivel compositivo.

En cualquiera de los casos, lo interesante son las estrategias mediante las cuales el poeta magnifica su caso y convierte su queja en una llamada de auxilio, ya que los recursos para designar su tristeza y su dolor son tópicos comunes en canciones, decires, etc. El principal recurso de persuasión es la minuciosa y enfática exposición del daño («Si alguno el braço s'enciende / de huego, por dalle vida / dizque cortan por lo sano; / si con esto se defiende (...) / mas yo, ya todo quemado, / sin tener por dó curalle, / diga vuestra señoría: / ¿cómo seré remediado...?») (ID6520, vv. 10-22).

Una de las particularidades de la petición de remedio es su dimensión pragmática; siempre se trata de un caso puntual: no teórico, sino práctico; no general, sino concreto. Lo que varía, claro, es la casuística amorosa, que naturalmente repercute en la estructura del texto. ID6547 aborda el choque entre *pasión* y *vejez*, planteados como conceptos antagónicos; de ahí la enumeración de antítesis «seso / afición», «razón / desseo» que derivan de aquella utopía del amor. En ID6513 el poeta busca remedio para su dolor y alude a la analogía entre el instinto protector del animal herido y su propia *herida de amor*:

Que aquestos, en ser heridos  
de dolencias o heridas,  
luego buscan de corridas  
remedio de socorridos (ID6513, vv. 9-12)

Finalmente, conviene señalar que, en las respuestas a peticiones de ayuda, los tipos de remedio —o consejo— se ajustan a las dimensiones de la demanda en lo que respecta a la estructura, el desdoblamiento del sujeto lírico y la fluctuación entre el valor concreto y universal de la anécdota.

En términos generales, la petición de remedio constituye un grupo limitado dentro de los cancioneros cuatrocentistas, pero en progresión creciente a medida que nos acercamos al fin de siglo. De hecho, el *Cancionero general* es el que presenta un corpus más homogéneo, ya que la práctica totalidad de preguntas adscritas a este grupo están encaminadas a obtener remedio por parte de un destinatario.

#### 5.5.2.1d- El dilema o disyuntiva

La pregunta *disyuntiva*, llamada de otro modo *dilemática*, no es exclusiva de la temática sentimental.

La evolución del género desde el *partimen* provenzal o el *jeu-partit* francés se refleja en tres aspectos: la ausencia de réplica y contrarréplica, la eliminación de alternancia y la expansión temática. Cuestión aparte es la mediación de la tradición catalana y, en menor medida, la de la lírica gallego-portuguesa.<sup>389</sup>

389. Una aproximación al estudio de la pregunta disyuntiva puede leerse en A. Chas (1997c): «La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana», en *Actas del VI Congreso Internacional de Asociación Hispánica de Literatura medieval*, (Alcalá de Henares, 12 al 16 de septiembre de 1995), ed. José Manuel Lucía Megías et al., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, I, pp. 501-510.

Desprovista de todo matiz de enemistad, esta modalidad reviste ahora un atractivo de juego poético. El poeta plantea una difícil y comprometida elección entre dos opciones retando al interlocutor a salir airoso del aprieto merced a su ingenio.

El corpus que estudiamos nos brinda dos distintos modelos de disyuntiva, una composición sentimental y otra «de circunstancias». En la primera (ID6537) la rivalidad de los contendientes por el amor de la misma dama es el argumento que lleva al Maestre Racional a preguntar si, estando lejos de la amada, causa mayor dolor ausencia o el miedo a ser reemplazado por otro:

Por esto pido, señor,  
pues sentís del mal que muero  
quál es más rezia dolor:  
¿no vella o la temor  
que por muy cierta yo espero (...) (ID6537, vv. 36-40)

Fernández de Heredia, el demandado, rebate el argumento del primero mediante un conocido refrán, ya que «no baylan a un son / vuestros males y los míos» (ID8897) y responde que la ausencia es el peor tormento.

En segundo lugar, el texto de Mosén Crespi plantea una elección entre justicia y clemencia a propósito de unas justas poéticas (ID6539). El dilema es tan peliagudo como ingeniosa la respuesta del Conde de Oliva; su respuesta, que es más bien una réplica,<sup>390</sup> consta de dos partes: la primera descalifica la pregunta, tildándola de infructuosa; la segunda reconcilia el sentido armónico y no antitético de los conceptos de «justicia» y «clemencia»:

Siendo la *Justicia* tan ygual balança  
que paga y condena según le merecen,  
bien puede *Clemencia* baylar en su dança,  
que l'una virtud con otra descansa (ID6540, vv. 31-34)

Con diez preguntas disyuntivas amorosas en 11CG, el *Cancionero general* es una de las pocas colectáneas que nos han transmitido esta modalidad de pregunta en su vertiente amorosa. Ninguno de los autores que los componen vuelve a tomar la palabra para defender la opción no seleccionada por su interlocutor, como podía todavía apreciarse en la obra de Gómez Manrique.

#### 5.5.2.1e- La pregunta libre

Por último, la pregunta libre es la más heterogénea en la tradición cancioneril. Dada la libertad de que disfrutaban ambos participantes, esta modalidad ha servido para tratar toda clase de temas desde todo tipo de enfoques. Sobre esta última modalidad conviene saber que «Si la pregunta disyuntiva derivaba, en último término, del *partimen* provenzal, la pregunta libre está vinculada genealógicamente a la otra modalidad dialogada, la *tenson*» (Chas 2000: 55).

En nuestro corpus, contamos con un único intercambio del tipo *pregunta libre*: una pregunta de Garci Sánchez de Badajoz centrada en los sufrimientos del enamorado y que utiliza como base la metáfora del *amor hereos* (ID0661). El planteamiento de

390. El tono de reproche que precede a la solución es consecuencia de la superioridad social que, sin ser amenazante, mantiene el Conde respecto a su servidor Mosén Crespi.

la cuestión, que no tiene un destinatario específico, entraña un alto grado de agudeza conceptual y formal. El poeta compara la armonía física y la armonía sentimental. La idea de que las enfermedades físicas se curan con el contrario desemboca, mediante un procedimiento silogístico, en la afirmación de que el amor se cura con desamor:

Pues si los fríos humores  
se curan con el calor,  
su adversario,  
¿cómo muero yo de amores  
curado con desamor,  
su contrario? (ID0661, vv. 7-12)

Carroç es el poeta recoge el guante arrojado por Garcí Sánchez. En su respuesta, el valenciano establece una dicotomía entre los males del cuerpo y los asuntos del corazón (ID6534):

El mal que del cuerpo es  
le curan contrariedades  
que convienen,  
mas de amor no lo verés  
con tantas diversidades  
que le tienen (ID6534, vv. 1-5).

#### 5.5.2.2. EL LEGADO DEL *DECIR* ALEGÓRICO: ALEGORÍAS NARRATIVAS Y ALEGORÍAS LÍRICAS

El segundo tipo de poesía de forma estrófica libre son los *decires alegórico-narrativos*, un género en que confluyen la alegoría, la visión y el saber enciclopédico.

El *dezir* es el intento más claro de la aclimatación a la lírica castellana de la literatura con aspiraciones intelectuales más altas, es decir, aquella que, según el canon medieval, compendia el saber heredado a través de los siglos, representado en diversas *autoritates* en materia teológica, moral, etc. Como resultado de este modelo cultural, se forjó una importante tradición exegética que encuentra en la *alegoría* una de sus principales vías de expresión.

El *dezir alegórico* que hallamos en los cancioneros castellanos se sitúa en las inmediaciones de dicha tradición, marcada, por un lado, por la práctica de la alegoría como vehículo de indagación intelectual y, por otro, por la admiración hacia los clásicos grecolatinos (Virgilio, Ovidio, Valerio Máximo...) y los humanistas italianos (Boccaccio, Dante, Petrarca). El género, cuyas primeras muestras se remontan a la época representada por el *Cancionero de Baena*, alcanza su plenitud con el Marqués de Santillana. Los *decires* alegórico-narrativos del Marqués<sup>391</sup> culminan con éxito el proceso iniciado por Francisco Imperial y contribuyen al prestigio y consolidación del género, cuyas características principales son la erudición clásica, el vocabulario y la sintaxis latinizantes, los temas eruditos, políticos y morales y el arte mayor (Beltrán, ed. 2002: 49).

391. Para el estudio y clasificación de los *decires* del Marqués, véase la clásica edición de A. Gómez Moreno & M. Kerkhof (1988) y la más reciente de M. A. Pérez Priego (1999). Es interesante, asimismo, el capítulo que dedica Le Gentil a los principales *decires* de Santillana, donde, entre otras cosas, se plantea la cuestión de los modelos, franceses e italianos (1949, I: 254-270).

En fechas recientes, V. Beltrán ha lamentado la falta de un estudio de conjunto para el género del *decir*, estudio «que, sin lugar a dudas, arrojaría mucha luz sobre la historia de las poesías y el pensamiento literario de la primera mitad de siglo, en que fue objeto de la atención prioritaria de los mejores poetas» (Beltrán, ed. 2002: 49).

La confluencia de algunas propuestas concretas del *decir narrativo* con los temas y motivos de la *Divina Commedia* (la visión reveladora, la simbología del camino, la presencia de un personaje-guía, etc.) le ha valido la etiqueta de *alegoría dantesca* (Post 1915). Como tendremos ocasión de comprobar, el legado de la *Commedia* es innegable, en la época que va desde el «Decir de las siete virtudes» de Francisco Imperial hasta los decires mayores de Santillana.

La asimilación del modelo dantesco, convenientemente armonizado con todo tipo de incursiones en el saber antiguo y libresco, sabiamente aderezado con referencias eruditas de tipo histórico o mitológico, y formalmente adaptado a los principales procedimientos de la literatura didáctica y sapiencial (*amplificatio-brevitas; personificatio, descriptio...*) habría de determinar la evolución del género durante la primera mitad del siglo xv.

A partir de la segunda mitad del siglo xv, el equilibrio que mantenían la canción y el decir habría de decantarse a favor del primero de los géneros. Como hemos resumido en otro lugar, la canción se convierte en el género favorito de los principales poetas del periodo que, progresivamente, van abandonando el cultivo del decir clásico en favor de una nueva *subespecie de decir*, el *decir amoroso*, que, en mayor o menor grado, lleva impresa la inconfundible huella de la canción cortés y sus elementos constitutivos (análisis del sentimiento, conceptismo, preciosismo formal...).

Fieles al recuerdo del *decir de tema amoroso*, que comparte protagonismo con el *decir erudito* durante de la primera mitad del siglo xv, los poetas castellanos fueron comediados a la hora de cruzar el límite, procurando mantener en la medida de lo posible el esquema clásico que enfrentaba la «canción» al «decir». Las producciones de la segunda mitad del siglo xv se sitúan en la estela del *decir de asunto amoroso* tal y como lo cultivaran Mena y Santillana, es decir, utilizando la aparatosa erudición del decir doctrinal como medio para el análisis de la pasión amorosa.

Este viraje hacia contenidos sentimentales desvirtúa la naturaleza doctrinal y erudita del decir, en el marco de una *revolución estética* que cuaja muy especialmente en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo.<sup>392</sup>

Proliferan las imitaciones del *Infierno* de Santillana,<sup>393</sup> y, en menor medida, las del resto de los decires narrativos de este poeta (*Sueño, Triunfete, Querella de amor...*).

392. «De las grandes alegorías (la Fortuna, por ejemplo) se pasará a la personificación de los sentimientos, perderá fuerza o desaparecerá por completo el lenguaje latinizante y el verso de arte mayor dejará paso al octosílabo mientras paralelamente se desarrolla el conceptismo» (Beltrán, ed. 2002: 52).

393. Al fin y al cabo, como apunta Le Gentil, «On s'explique du reste ce succès, quand on connaît la tournure d'esprit des poètes péninsulaires et leur goût pour les thèmes tristes» (1949, i: 272). He llevado a cabo un estudio comparativo de los principales *infiernos de amor* de la poesía castellana que, a la zaga del de Santillana, conforman todo un subgénero lírico. Cf. E. Pérez Bosch: «Notas en torno a un posible subgénero lírico: los infiernos de amor», en *Actas del III Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Valencia, 10 de abril de 2002)*, ed. al cuidado de Carlos Alvar y Beatrice Schmid, Basilea, Universidad de Basilea-Universidad de Valencia, pp. 139-159. Para una visión panorámica sobre el motivo del infierno en la literatura castellana medieval, véase M. A. Pérez Priego (2002): «Los infiernos de amor», en *Iberia cantat. Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela 2 al 5 de abril de 2001)*, ed. J. Casas Rigall y E. M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 307-319.

La personificación, el símbolo y la alegoría, en virtud de las cuales se generan minuciosas correspondencias entre los sentimientos abstractos y la realidad tangible, se convierten en instrumentos al servicio de la reflexión amorosa. Comprometidos con la filosofía del amor cortés y su lenguaje fundamentalmente metafórico, se instaura un gusto por la *alegoría* en todas sus diversas variantes: *batallas, combates, asedios y torneos de amor, testamentos de amor, tribunales y juicios de amor, naos de amor, etc.*, que oscilan entre formulaciones específicamente líricas, específicamente narrativas, o bien producto de un modelo intermedio.<sup>394</sup>

Las primeras ediciones del *Cancionero general* dan perfecta cuenta de esta nueva dinámica del decir amoroso, que adapta las convenciones del decir a los nuevos gustos culturales y literarios. La trilogía formada por el *Purgatorio* del Bachiller Ximénez y los *Infiernos* de Guevara y Garci Sánchez de Badajoz es muy sintomática de la impronta del *Infierno* santillanesco en la lírica posterior. El decir sigue vigente en el programa de los géneros poéticos cuatrocentistas, aunque ya muy atenuada la dimensión doctrinal y clasicista que alcanzó en la primera mitad de siglo, bajo los auspicios del primer humanismo. Este cambio se observa nítidamente si comparamos dos «Infiernos» de amor, el del Marqués de Santillana y el de Garci Sánchez de Badajoz. Los elementos descriptivos del *Infierno* de Badajoz quedan esbozados en unos pocos octosílabos, a modo de introducción:

Caminando en las honduras  
de mis tristes pensamientos  
tanto anduve en mis tristuras  
que me hallé en los tormentos  
de las tiniebras oscuras [...]

Nótese, en este sentido, cómo de lejos nos encontramos del lenguaje y los procedimientos de la canción que domina por completo el panorama de la lírica a fines del siglo xv.

Por su parte, los autores valencianos del *Cancionero general* no ignoran la nueva coyuntura del decir narrativo, tanto en su vertiente doctrinal como amorosa. Su incursión en el género, ciertamente versátil, prueba su conocimiento de las convenciones poéticas de la tradición castellana del pasado y del presente.

Amparados en estas convenciones, los valencianos se rigen por un principio de adecuación entre la materia tratada y la forma de expresarla. Mediante la «ficción de un sueño», el Conde de Oliva concibe un poema que gira en torno a las obligaciones del servicio amoroso (ID6663). La alegoría del Dios Amor actúa como hilo conductor en dos visitas de muy distinta índole a la corte del Dios alado: la de Francés Carroç, con trasfondo doctrinal (ID6681), y la del Comendador Escrivá, dentro de la tradición de los juicios de amor (*suplem.* 150). Mención aparte merece el poema el poema titulado «Gracia Dei» de Artés (ID6708), un extenso decir alegórico-narrativo que se aparta del resto por su temática piadosa y la opción por el clásico verso de arte mayor.

Y lo mismo cabe decir para dos célebres poemas del Comendador Escrivá: los ingredientes de la *Quexa de amor* (*prosimetrum*, alegoría y personificación, recreación del

394. Para la caracterización del *decir amoroso* después de Santillana, sus formulaciones y principales autores, véase Le Gentil (1949, i: 271-285).

registro legal en el planteamiento del juicio de amor, acción teatral, etc.) nos plantea un problema de género. Por su parte, la *Nao de amor* (suplem. 151), una alegoría de carácter lírico, debe ser entendida dentro de una tradición poética que va desde Petrarca hasta Gil Vicente, pasando por Juan de Dueñas o Costana.

Desde el punto de vista del contenido, el poema de Artés, en dodecasílabos, se diferencia del resto, pues se trata de un decir «a lo divino». El resto de poemas, en metro octosilábico, se centran en el sentimiento del amor humano, que se materializa a través de la alegoría:

El análisis del sentimiento amoroso en la lírica cortesana no se formula conforme a una reflexión teórica, sino más bien mediante un proceso de materialización que pretende explicar lo abstracto del amor sirviéndose de elementos concretos. No importa la esencia de tales elementos siempre que sean de utilidad para la *exposición plástica* de los pormenores del sentimiento (Rodado 2000a: 141).

La Edad Media conoció básicamente dos instrumentos alternativos a la reflexión teórica: el debate y la alegoría. Heredera de una larga tradición clásica y bíblica, la *alegoría* fue uno de los modos de expresión más arraigados en la Europa medieval, que en la península evoluciona hacia postulados sagrados o profanos (Post 1915). El hombre medieval tiene conciencia alegórica porque la alegoría explícita y objetiva los mensajes más abstractos, oscuros o misteriosos.<sup>395</sup> Pero la alegoría europea no refleja exclusivamente el espíritu de la alegoría exegetica. Antes bien al contrario, la popularización de la alegoría en muchos ámbitos de la literatura medieval permitía el análisis de las *pasiones interiores*, cuyo paganismo y sensualidad quedaban atenuados merced al marco alegórico: «Bajo pretexto de alegoría, se introdujo algo más [...]. Quiero decir ese trasmundo no ya de religión, sino de *imaginación*» (Carroll 1968: 64).

En la época en la que escriben los poetas del *Cancionero general* ya se han consolidado fuertes lazos de unión entre la *alegoría* y el *análisis de las pasiones*. Conceptos abstractos como *Esperanza*, *Cuidado* o *Ventura* adquieren entidad propia gracias al procedimiento alegórico. No es extraño que, dentro de un mundo dominado por las formas externas, los poetas apuesten por la personificación y la alegoría para explicar de una forma plástica y vívida los mil matices del amor.

Por otra parte, la superposición de un *marco narrativo* (mínima acción narrativa, alternancia de narración y diálogo, personajes principales y secundarios, escenario espacio-temporal) dinamiza los contenidos y constituye un instrumento eficaz para el análisis de los valores abstractos del amor: el servicio, la firmeza, el sufrimiento, etc. La misma alegoría del Dios Amor, tan familiar para los poetas del *Cancionero general*, debe ser entendida como un punto de apoyo para la reflexión en torno a la esencia compleja del deseo. Rescatar el mito del Dios de amor era un paso necesario para iniciar un nuevo camino en la investigación de la pasión amorosa. Recuperado el mito,

395. Para las diversas funciones de la alegoría como instrumento del conocimiento y la verdad, véase el trabajo de María Morrás, circunscrito al ámbito concreto de la poesía cancioneril (2003): «Oscuridad y alegoría en la poética cancioneril», *Actes del X Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2004)*, ed. a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Universitat d'Alacant «Symposia Philologica», pp. 321-331.

la técnica de la alegoría ponía al alcance de los autores la herramienta necesaria para manipularlo a su antojo.

Bajo el marbete «ficción de un sueño», el poema del Conde de Oliva diserta sobre los sufrimientos de la pasión, por boca de un sabio ermitaño, conocedor y practicante de una *orden de amor*. La aparición del ermitaño, que reconoce al protagonista por sufrir su mismo mal, es un pretexto para que este «padre tan santo, viejo», que reconoce al autor por sufrir su mismo mal, diserta sobre la condición de amor. Lo que comienza como un diálogo se convierte pronto en un monólogo del ermitaño. Su disertación tiene dos apartados: sobre los votos y sobre los remedios. La estructura doctrinal (imperativos, enumeración, estructuración del tema) es tan precisa que no cabe la menor duda de que lo que ha pretendido el autor es dar forma alegórica a un *espejo de enamorados*. La copla cinco nos saca de dudas, en el momento en que el autor acepta de grado los consejos del ermitaño:

quiero yo tomar consejo  
pues pareces un *espejo*  
entre todos los mortales.  
Solo quiero que me digas  
esta regla quién la hizo  
y a qué votos los obligas (ID6333, vv. 43-48)

Recordemos que el encuentro con el ermitaño ocurre en el marco de un *sueño*, que, junto con la visión, constituye una estrategia habitual del decir alegórico y, en general, de la literatura didáctica y sapiencial.<sup>396</sup> Como el Conde de Oliva, los poetas del *Cancionero general* acuden a esta técnica guiados por sus amplias posibilidades: después de todo, el sueño permite plantear cualquier asunto sin responsabilidades para el autor, ni siquiera la que afecta a la verosimilitud (Rodado 2000a: 147).

Como la «visión», un procedimiento alegórico complementario, el «sueño» se presenta como un *segundo nivel de realidad* donde cobran forma los sucesos y las revelaciones más sorprendentes. Lo lírico y psicológico se confunden con lo narrativo y alegórico en los decires de finales del siglo xv, y también en los poemas valencianos de *Cancionero general*.

El mundo soñado o percibido a través de una visión suele estar situado en *un valle, sierra o montaña, alejado del mundo* y de todos los valores comunes:

No siendo possible a él, paresía  
estando en el valle, *sobir asta'l cielo* (ID6708, vv. 59-60)

El paisaje, reducido a la mínima expresión, es un *paisaje del alma*:

*Yendo solo passeando*  
*por un valle de tristura*  
hallé qu'estava llorando

396. Sobre las funciones del sueño en la literatura medieval, véase H. Goldberg (1983): «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature», *Hispania*, 66, pp. 21-30. Véanse también los trabajos de Joret (1995a, 1995b). Para el caso concreto de la Península, contamos con la monografía de Gómez Trueba (1999): *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra.

un hermitaño y contando  
los que pierde desventura (ID6663, vv. 1-5)

La alegoría avanza combinando narración, descripción y diálogo entre el autor y ciertos personajes secundarios (Cupido, los amadores, un ángel). En el plano del contenido, el texto destaca una moralidad didáctica, que se va diseminando en el poema y, a veces, se retoma en la copla final, a modo de moraleja. Es por ello que, teniendo en cuenta que la alegoría fue también un tipo de *exemplum*, la anécdota que se narra puede ser vista como un desarrollo práctico de dicho mensaje doctrinal.<sup>397</sup>

El texto de Carroç Pardo (ID6681) es un buen ejemplo de este concepto de *ficción alegórica*, tan cercano, por otro lado, a las teorías de Santillana, para quien la poesía no es sino un «fingimiento de cosas útiles».<sup>398</sup>

La llegada al escenario alegórico se produce esta vez de forma repentina, sin mediación de ningún sueño o visión que establezca un contraste entre dos niveles de realidad. A diferencia del ejemplo citado del Conde de Oliva, la *ilusión de realidad* con la que arranca el poema de Carroç lo sitúa en el marco de la *alegoría perfecta*. Pese a todo, la llegada al escenario alegórico está envuelta en la misma atmósfera lírica y subjetiva que, por influencia de la canción, transforma el lenguaje del decir amoroso:

*Cargado de pensamientos,  
por sierra desesperada,  
vi venir gente turbada  
quexosa de sofrimientos,  
la edad media passada (...) (ID6681, vv. 1-5)*

Carroç nos describe el encuentro con un grupo enamorados, con quienes pronto se identifica. A resultas de su experiencia común como víctimas del amor, se inicia un diálogo entre el autor y los amadores, especialmente centrado en el problema de la enajenación amorosa:

*Entonces vi, por mi mal,  
que'l qu'en sino d'amor nasce  
y en sus campos vive y pasce,  
aunque's ombre racional  
pierde su ser humanal (ID6681, vv. 106-110)*

A pesar de esta alusión al Dios de Amor, algunas las intervenciones del protagonista permiten valorar hasta qué punto el género del decir se limita a la estructura externa, mientras que, internamente, la expresión es cada vez más cercana al lenguaje preciosista de la canción cortés («Belleza sin par y amor / y mis ojos que miraron, / todos juntos concertaron / darme su gozo y favor / quando'll alma me robaron...», vv. 81-90).

397. La construcción alegórica es una de las cinco modalidades de *exemplum* medieval —junto con el cuento, la fábula, la descripción y la *similitudo*—.

398. Para el concepto santillanesco de *alegoría*, véase B. Taylor (2000): «Santillana and Allegory», en *Santillana: A Symposium*, ed. Alan Deyermond, PMHRS, 28, London, Departament of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 39-51.

A medida que avanzamos, se instaura una dinámica de *réplica / contrarréplica* en la que la voz del protagonista ocupa un mayor número de coplas. El autor, convencido de que *el amor hace perder el juicio*, lleva a cabo un análisis de sus efectos fundado en su propia experiencia; en un primer momento, los amadores no dan crédito a su alegato *en contra del amor*. Tras una segunda intervención, más directamente vinculada con los clásicos argumentos de condena hacia el amor, el *autor* consigue convencer a sus interlocutores, y, todos al unísono, declaran su firme intención de no vivir bajo el yugo de la pasión. Renuncia que, por cierto, se hace en nombre de la virtud y la castidad en un sentido cristiano («Y a la Virgen, hija y madre / que nos vela de la cumbre, / sirvamos con mansedumbre / por que, cuando el vicio ladre, / nos guarde su Hijo y Padre», ID6681, vv. 246-250).<sup>399</sup>

Ciertamente, la estructura es casi idéntica a la del Conde, pero esa vez el mensaje se presenta como un debate de cierta fuerza dramática (Sirera 1992, Rodado 1995), ya que se alterna la oposición entre la *tesis* del autor, que defiende el desencanto del amor, y la *antítesis* de los amadores, que postulan el amor fatídico. Dicho de otro modo, el espejo de enamorados se presenta esta vez a través del *debate*, que es en realidad una forma de psicomaquia. Si en el texto del Conde de Oliva, el protagonista es aleccionado por el sabio ermitaño, en el de Carroç es el protagonista quien, habiendo experimentado los sinsabores del amor, transmite a los amadores un mensaje pesimista de desencanto. Lejos de ser un caso aislado, esta *condena del amor* era uno de los lugares comunes del *decir* de tema amoroso desde la época de Mena y Santillana: recuérdese, en este sentido, la trilogía formada por el *Triunfete*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados*.<sup>400</sup>

La interpretación de la *Quexa* del Comendador Escrivá es algo más compleja, dado el entramado de elementos de distinta índole, a medio camino entre las *coplas de amores* (interpolaciones líricas, diálogo con las pasiones personificadas), el *decir alegórico-narrativo* (alegoría del viaje, juicio de amor) y los *autos de amores* (desarrollo de la acción, dinamismo, intervenciones breves y teatrales).

El argumento de la *Quexa* se resume del siguiente modo. Las duras palabras que pronuncia el protagonista en contra del amor, a quien culpa de todas sus miserias, provocan una reacción del Dios alado, que visita a su súbdito para disuadirlo de su resentimiento y brindarle su apoyo. Escuchado su lamento por el trato desdeñoso de una dama ingrata,<sup>401</sup> Cupido admite la causa e inicia los trámites oportunos. Conducidos ambos ante su presencia, tiene lugar un *juicio* que enfrenta al enamorado y su dama y se centra muy especialmente en la dicotomía amor *simple / amor recíproco*:

#### *La dama*

Y a vós ¿quién vos forçava  
de quererme sin quereros?

399. Me ocupo del estudio de este texto, afín a los presupuestos del humanismo medieval, en «Francés Carroç Pardo de la Casta, un humanista para el *Cancionero general*», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, x: *La recepció dels clàssics*, eds. R. Beltran Llavador, P. Ribes Traver y J. Sanchis Llopis, 2004, pp. 117-133.

400. Sobre esta trilogía, véase R. Rohland de Langbehn, R. (1976-77): «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la Visión, el Infierno de los enamorados, el Sueño», *Filología*, 17-18, pp. 414-31; véase también el trabajo de A. Deyermond (1989a): «Santillana's Love Allegories: Structure, Relation, and Message», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, pp. 75-90.

401. Esta acusación, por cierto, recuerda en algunos aspectos a la acusación de Leriano a Laureola en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

*El autor*

Ell Amor me lo mandava  
y, por poder mereceros,  
Afición, que m' esforçava (ID6892 - *suplem.* 150)

Tras un largo enfrentamiento que contrapone dos visiones del amor, la *Esperanza*, abogada y valedora del protagonista, insta al juez Cupido para que dictamine una sentencia favorable para su defendido. Cupido, en efecto, falla a favor del protagonista imponiendo a la dama un castigo ejemplar:

mandamos que aborrescida,  
desamada, con dolor,  
biva, y en amarga vida  
la qu'en vós no pudo Amor,  
tan crüel desgradescida.

La sentencia no complace al demandante, que no persigue el fin del amor, sino su plena realización en el *amor recíproco*. La respuesta del dios culmina el debate mantenido entre el enamorado y su dama: no es posible infundir el amor a menos que este proceda de la propia voluntad. De ahí las palabras finales de la dama, que sumen al protagonista en la más profunda desolación:

*Ella*

Ell Amor podrá matarme,  
mas perder vós el cuidado  
que nunca podré forçarme  
de quereros mal mi grado,  
pues de vós quiero apartarme.

El protagonista rechaza por segunda vez el ofrecimiento de *inmunidad amorosa* que le ofrece Cupido, afirmando con más vehemencia si cabe su intención de *seguir amándola*. La negativa del protagonista desencadena la ira del dios, quien, habiendo visto cuestionado su poder, lo abandona a su suerte.

Las obligaciones del servicio, el problema de la enajenación amorosa, la dicotomía entre amor simple y amor recíproco..., son algunos de los conceptos abstractos que el poeta logra objetivar gracias a diversos recursos como el monólogo, el diálogo dialéctico, la personificación, el mito del dios de Amor, etc., recursos que son posibles merced a la superposición de un marco alegórico y un marco narrativo.

En el poema de Artés, de claros ecos dantescos, representa la tradición del decir erudito con una fidelidad tal que nos invita a reflexionar sobre las relaciones de dependencia con respecto a los modelos, tanto castellanos (Juan de Mena, Santillana) como foráneos (la *Divina Commedia*).

El texto comienza, como la mayoría de los decires narrativos, esbozando un *marco* cuya función es presentar al personaje protagonista y ubicarlo en un espacio alegórico. El recurso a la *hora mitológica* (copla 1) y el *exordio* destinado a invocar el favor de las musas (copla 4) son dos de los *topos* habituales del decir erudito de tema doctrinal, político o panegírico. La llegada en extrañas circunstancias al escenario alegórico, y la propia descripción del espacio agreste y hostil (valle profundo, monte áspero) también responden al prototipo clásico de visión alegórica.

Estas coplas iniciales actúan como preámbulo descriptivo de la acción narrativa, contada retrospectivamente por el narrador-protagonista: otro *topos*, por cierto, de los sueños y visiones alegóricas. A partir de este momento, tienen lugar sendas visiones alegóricas del bien y del mal, que se dan la mano en un mismo escenario alegórico.

El personaje se encuentra con siete «feroces monstruos» que, al hilo de la tradición representada en las «Coplas sobre los pecados mortales» de Juan de Mena, simbolizan los siete *pecados capitales*. Concluida la espantosa visión, un *ángel* vestido «en ábito blanco» se le aparece al autor, revelándole el motivo de su viaje: el descubrimiento del libre albedrío como arma para vencer la tentación del pecado («*Poder te fue dado de donde veniste / d'entrar y salir venciendo las fieras...*», vv. 131-135).

Dicho esto, el *ángel* guía al autor por un camino que, de acuerdo con la simbología numérica cristiana, se bifurca en tres. Tomado uno de los tres senderos, aparece un nuevo personaje alegórico: Jesucristo. El protagonista descubre la identidad de este personaje cuando es instado por el *ángel* a arrodillarse ante él. Alentado por esta visión milagrosa, y fortalecido con el misterio de la fe, el protagonista se dispone a abandonar el lugar, no sin antes recibir una última advertencia del *ángel*:

Tus yerros y males del todo dexando  
*in pace tu vade*, y guarda que andando  
 vías no quieras tomar tan nocivas (ID6708, vv. 158-160)

La visión acaba en las mismas extrañas circunstancias con que empezó. No se trata de una fantasía sino de toda una revelación, certificada por el *ángel* «sabio» a petición del protagonista.

### 5.5.2.3. POESÍA DE CIRCUNSTANCIAS

El término «poesía de circunstancias» procede de P. Le Gentil (i: 205-214), que quiso subrayar de este modo el carácter *mundano* y a veces incluso *costumbrista* de la lírica de los cancioneros, en especial de aquellos que recogen la poesía producida en el último tercio del siglo xv.<sup>402</sup> Ciertamente, el género de «circunstancias» se encuentra abundantemente representado en los dos grandes cancioneros peninsulares de entre siglos: el *Cancionero general* y el *Cancionero de Resende*.

Toda la lírica amorosa cortesana expresa circunstancias relacionadas con el amor, pero esta poesía de circunstancias conduce al amor *hasta el terreno de la vida*, en sus aspectos más cotidianos, más festivos, más solemnes, etc. Cualquier detalle íntimo (una palabra, un silencio, un suspiro, una sonrisa, una mirada), anecdótico (el intercambio de objetos, la emblemática de los colores...) o relativo a la vida en la corte (una jornada de caza, la celebración de unas bodas...) deviene materia de poesía. Las coplas de amores se convierten entonces en pequeños *cuadros vivientes*, que desafían la abstracción con que suelen desarrollarse las coplas de amores desde la época de Macías.

En el *Cancionero general* menudean este tipo de poemas que recuperan alguna circunstancia como pretexto para la introspección poética. Todos estos poemas, repartidos en-

402. Este carácter mundano conoce registros que van desde lo cotidiano hasta lo grotesco. Ambos registros se dan cita en el *Cancionero general*: el primero, en las *coplas de amores* al estilo de las que comentamos en este apartado; el segundo, en la sección llamada «obras de burlas» (fols. 219r. - 234r.), que, además de sátiras de contenido político y social, contienen composiciones que utilizan la realidad como fuente de inspiración para la burla, la chanza o la parodia.

tre la sección por autores y las obras de varios autores, son testigos de la evolución de la clásica copla de amores, más imbricada ahora que entonces con la realidad que circunda a los amantes. Esto no significa, sin embargo, que debamos tildar a esta poesía de «realista», pues su realismo es simple y puro artificio. Los temas que aborda esta poesía de circunstancias son los mismos: la ausencia, la firmeza, el elogio femenino, etc. Sin embargo, el poeta aprovecha el marco de una circunstancia real o fingida para ahondar en la problemática del amor cortés desde parámetros más cercanos y cotidianos, y, por ende, más dinámicos y originales.<sup>403</sup>

De entrada, la poesía de circunstancias nos muestra situaciones menos tipificadas, en virtud de la cuales el galán y la dama intercambian sus roles tradicionales.

De esta índole son, por ejemplo, las coplas de Nicolás Núñez «a una señora la qual por devoción dava bueltas alderredor de una iglesia» (ID6628) o las de Garci Sánchez de Badajoz «porque una señora a quien servía le embió a rogar que se hiciesse sacar del bivo y le embiasse su imagen...» (ID6662), recogidas, junto con otros cientos de poemas más, entre las páginas del *Cancionero general* de 1511.

No obstante, el carácter mundano de los cancioneros finiseculares dificulta el deslinde entre la poesía de circunstancias y otros poemas adscribibles a otros géneros. De hecho, muchas de las rúbricas de poemas amatorios claramente adscritos a otros géneros contienen un marco de circunstancialidad. Por ejemplo, Fernández de Heredia escribe una *canción* «a una partida que hizo su amiga» (ID2874), Fenollet *glosa* una canción «la qual glosó por mandado de una dama, a la qual van endereçadas» (ID6695), Alonso de Cardona es autor de una *esparsa* «porque estando delante una señora sospiró, y ella le dixo que no devía sospirar pues que decía que se tenía por dichoso de su passión» (ID6677) y Mosén Crespí (hijo) compone una *canción* «porque una dama le dixo que todo el mundo era llano» (ID6313).

Un elevado número de poemas de entre el más centenar y medio poemas que componen nuestro corpus, se enmarcan dentro de este género de circunstancias, una modalidad que, según veremos, se alinea en parte con modelos poéticos italianos.

Las *situaciones* son tan variadas y curiosas como la vida misma: la visita del galán a la dama (ID6665), la boda estorbada (ID6666), un obsequio con valor simbólico (ID6714, ID6989 - *suplem.* 156), la quemadura accidental de la dama con un el fuego de un cohete (ID0823), la no asistencia de la dama a una cacería (ID6896 - *suplem.* 154), etc. Cualquier gesto, objeto o fragmento de vida son utilizados como un pretexto para ahondar en la problemática del amor desde una perspectiva original.

Esta búsqueda del matiz, del detalle costumbrista o de la nota sorprendente diversifica y enriquece el abanico de posibilidades expresivas, mucho más acotadas para los géneros de forma fija como la canción o el villancico. En todo caso, sí que percibimos una serie de patrones que dan forma a esta especie de *cajón de sastre* que es la poesía circunstancias.

Una de las técnicas más recurrentes es la que apela a la *anécdota como una metáfora del amor*. Un ejemplo se lee en la siguiente copla de Alonso de Cardona, en la que un incidente con un cohete se convierte en una imagen anecdótica del *fuego del amor*:

403. El poeta no pretende recrear una circunstancia, sino inspirarse en ella para estilizarla y convertirla en escenario de la introspección poética. En cualquier caso, este acercamiento entre vida y poesía es, en nuestra opinión, una de las principales notas de modernidad de la lírica peninsular de la segunda mitad del siglo xv.

Otra suya porque<sup>404</sup> un coete vino a dar en la mano de una señora y le quemó un poco

Quien nunca tuvo pasión  
no siente pasión agena,  
por esto es buena la pena  
en el crudo corazón.  
Cierto, Dios quiso enviar  
el fuego c'os ha quemado  
desde allá,  
por que podáys contemplar  
quien por vós está abrasado  
qual está (ID0823)

*Metafórica* es también la relación que establece el Comendador Escrivá entre la fiesta litúrgica del Miércoles de ceniza y la imagen del corazón hecho cenizas, una variante ciertamente original del tópico cancioneril del fuego de amor («*Memento*, hermosa dama, / qu'és mi corazón ceniza / quemando d'aquella llama / que mis entrañas atiza...», *suplem.* 152).

Menos original que la de Escrivá, dada su concurrencia en los cancioneros castellanos,<sup>405</sup> es la propuesta de Alonso de Cardona, que equipara la tristeza del enamorado a la propia imagen de la muerte: el *luto* («Otras tuyas a otra dama que le preguntó por qué yva tan cargado de luto», ID6675) y el *color negro*.

La *vestimenta*, *los gestos*, *los colores*, etc., constituyen todo un código expresivo en una sociedad ritualizada en la que la apariencia exterior y los gestos protocolarios tienen una importancia no solo ornamental sino también sociológica y simbólica.

Con cierta frecuencia, el poeta pone el acento en un *objeto* cotidiano que, por sus cualidades simbólicas, semánticas o lingüísticas mantiene alguna sutil conexión con la realidad del amor. Del mismo modo que la canción descifra la paradoja, el poema de circunstancias procede al desvelamiento del mensaje atrapado en el objeto. En algunas ocasiones, el objeto destaca menos por su significado que por el significado de algunas de sus propiedades, como el color. Este tipo de patrón vertebró un poema del Comendador Escrivá donde la fruta amarga, verde y colorada, se opone a la fruta madura, símbolo del «amor amargo» (desgraciado, insufrible) y de la «palidez» propia del amor heroico.

Copla sola d'él embiando unas zereças a una dama y eran amargas, por no estar maduras, y eran verdes y coloradas

La fruta que se os dará,  
señora, de parte mía,  
si amargo sabor terná

404. La conjunción causal «porque» suele introducir la circunstancia con la que el texto entabla alguna sutil relación metafórica, simbólica, etc.

405. Sobre la imagen del luto como indumentaria alegórica de la tristeza amorosa, véase A. Pagés (1978): «Le thème de la tristesse amoureuse en France et Espagne du XIV au XV siècle», *Romania*, 58, pp. 29-43. Véanse también las observaciones de F. Márquez Villanueva (1960: 105n.19) y Alonso (2001: 21).

la causa es porque será  
 conforme con quien la'mbía.  
 Sus colores no's embío  
 porque no las hallo en mí,  
 que, después que un gesto vi  
 que me hizo no ser mío,  
 las perdí (ID6898 - *suplem.* 156)

En otras ocasiones, es el objeto sin más el que posee connotaciones simbólicas: un hilo como símbolo de cautividad, un retrato como réplica del amado, etc. En ID6714, el envío de unas *cuentas* como regalo a la dama encierra un *simbolismo erótico-religioso* que, en virtud de la *religio amoris*, sostiene todo el poema. La estrofa segunda apela al objeto en los términos que siguen:

Vosotras, cuentas dichosas,  
 más que nadie nunca fue  
 gozarés d'aquellas cosas  
 que más dessea mi fe.  
 No perdáys solo un momento  
 en tener de mí memoria,  
 qu'aunque muera con tormento  
 por tan gran merescimiento  
 merescello me da gloria (ID6714)

El texto de Artés no solo destaca por la magistral *sutileza* de las *cuentas* como metáfora de las penas (vv. 1-4) y como objeto con connotaciones de muerte (vv. 5-8), sino sobre todo por el *diálogo con el objeto* (vv. 9-18), al que convierte en fetiche de su mal y confidente de su dolor;<sup>406</sup> la nota marcadamente *sensual* de los versos 9-12, que describen la envidia del poeta ante la proximidad del objeto con la piel de la dama, tampoco tiene desperdicio («Vosotras, cuentas dichosas, / más que nadie nunca fue / gozarés d'aquellas cosas / que más dessea mi fe»).

Otro grupo de composiciones son las que se centran en la conducta o estado de ánimo del sujeto. Una sonrisa, un silencio, un suspiro se convierten a veces en gestos que, por osados o equívocos, precisan ser glosados por la persona implicada. Es muy frecuente, en este sentido, que la dama (o damas) adopten un papel censor o inquisidor. A petición de la dama, el poeta debe ofrecer una explicación satisfactoria a su conducta, lo que convierte la composición en una confrontación de dos visiones del amor, la femenina (por lo general, desconfiada, perspicaz e incluso cínica) y la masculina (abnegada y entregada a las leyes del cortejo). Una serie de poemas del Comendador Escrivá ejemplifican diversas *reacciones y comentarios a la conducta del galán*; nos referimos a «Otra suya porque estuvo mucho sin ver a su amiga y tornándola a ver dixeron unas damas que no estava enamorado sino quando la vya» (ID6899- *suplem.* 157), a una «Copla sola suya porque le culpavan que reya mucho siendo desfavorecido de su amiga» (ID6900 - *suplem.* 158) o a una «Copla sola a una dama que le dixo que

406. Dentro de la literatura de la época, el referente más inmediato es el monólogo de Calisto, glorificando el cordón de Melibea como símbolo y fetiche de su pasión (*Celestina*, acto vi).

le sabía unos amores porque mirava mucho a una señora» (ID6902 - *suplem.* 160), todas ellas publicadas en la edición de 1514.

La forma de salir al paso de estos comentarios es casi siempre la misma: para esclarecer los motivos de su conducta, el imputado se sirve de una *metáfora o símbolo* que, dicho sea de paso, embellece la expresión y refuerza la hondura psicológica del mensaje amoroso. Uno de los ejemplos más bellos es la composición en respuesta a las gentes «que le culpavan que reya mucho siendo desfavorecido de su amiga», en la que el poeta se apoya en la figura del cisne como prueba de que lo más bello (la risa) puede ser una fachada que oculta lo más triste (el amor frustrado):

Sabemos d'un animal  
qu'en la muerte huelga tanto  
que haze más dulce canto  
quando más está mortal,  
y así yo, siendo contento  
de morir por quien vivía,  
hago muestras d'alegría  
y no de poco tormento,  
mas por cubrir lo que siento (ID6900 - *suplem.* 158)

La *participación de la dama* como sujeto implícito en la poesía de circunstancias abraza las más diversas posibilidades, desde las situaciones más espontáneas («Copla sola a una dama que le dixo que le sabía unos amores porque mirava mucho a una señora», *suplem.* 160) hasta las más inverosímiles («Otras tuyas porque le dixo una señora que pensava en qué podelle enojar», ID4360). Sea como fuere, la poesía de circunstancias busca la participación de la dama de una forma vívida y dinámica, inaudita en la poesía amorosa de la época de Mena y Santillana. Hay dos poemas cuya rúbrica destaca el papel de la mujer como factor desencadenante de la composición; en ambas composiciones la mujer formula una pregunta que deberá ser respondida por su interlocutor; los textos guardan por tanto una cierta relación de afinidad con el género de las preguntas y respuestas y se adscriben a aquellos casos en los que una composición surge como necesidad de dar respuesta a una pregunta formulada (Chas 2000: 81).

El primer texto es la «Resposta del mateix, a una señora que li demanà quèl es major dolor: perdre sa enamorada per mort o per noves amors» (*suplem.* 148), un texto en valenciano del poeta Narcís Vinyoles que engrosa la lista de los nuevamente añadidos al *Cancionero general* de 1514:

Vós demanau quèl pena més turmenta,  
l'enamorat perdent sa namorada:  
veure la'n mans d'algú senyoregada  
o qu'es moria quant més ella contenta.  
Mon poch saber no pot dir ni comprendre  
lo qu'es pertany seguint la vera stima,  
y majorment en quèstió tan prima  
que m'ha sobrat les forces de l'entendre,  
mas perquè sé lo desdeny quant me costa,  
plorant mos mals, yo faré la resposta (*suplem.* 149, vv. 15-18)

Tanto en un poema «que fizo yendo a ver a su amiga» (ID6665), como en «Otras suyas yendo a ver a su amiga, y embiógelas antes que llegasse do estava» (ID6667), Alonso de Cardona expresa la *alegría del reencuentro*, un sentimiento, por otra parte, bastante excepcional dentro de la lírica de los cancioneros. El Comendador Escrivá analiza el *dolor de la ausencia* en otras «Coplas suyas a una partida» (ID6901 - *suplem.* 159).

Otros textos aprovechan alguna anécdota concreta como un camino expedito a la introspección, como este poema de Alonso de Cardona «porque estando en una sala cabo su amiga no la habló; da razón de su callar»:

Quando no pude queixar  
la pena del sentimiento  
fue porque  
me tenía mi penar  
adormido en el tormento,  
y assí fue  
doblado en el coraçón  
el triste dolor que sigo,  
que consiento (ID6668)

Otro motivo recurrente en la poesía de circunstancias es el *elogio femenino* que, en el marco de una anécdota concreta, adquiere una dimensión vívida y cercana. En «Otra suya porque vido nuevamente a una dama» (ID6670) y «Otras suyas a una dama porque salió muy galana a unas bodas» (ID6666), Alonso de Cardona muestra un dominio del elogio femenino en el marco de la poesía de circunstancias. El segundo de los poemas citados destaca por la ingeniosa amalgama del tópico cancioneril de la hipérbole sagrada con el motivo romancístico de la boda estorbada («Reyna de todos y todas, / dios de quantos os miraron, / tal salistes a las bodas / que las damas se palmaron / y todos os adoraron. / No quedó galán con vida, / sí contento de su mal, / y, la qu'es por más tenida, / de veros tan sin igual, / quedó muerta y no corrida»).

Como venimos diciendo, la poesía de circunstancias da cabida a las más diversas situaciones. Uno de los textos más curiosos que entran a formar parte de nuestro corpus es un comentario suscitado a raíz de la letra de un mote («Otras suyas a un cavallero que sacó en una justa por cimera un infierno, y dezía la letra: *Entré forzado; / quedé de grado*», ID6700). El poema de Fenollete no una glosa en sentido estricto, sino más bien una réplica dirigida a un galán que luce un infierno por cimera y cuya existencia puede ser real o imaginada. De este modo, el mote pone a prueba el ingenio del glosador, no solo para encontrar su sentido sino también para elaborar una glosa que no desmezca ante su pie.

Ingenio y habilidad que demuestra con creces Fenollete cuando afirma que: «A vós solo da victoria / el mal c'a todos condena: / dichosa vuestra memoria, / pues que vós estáys en gloria / do nunca cessa la pena. / En este infierno d'amor, / cárcel mal aventurada, / donde nasce mi dolor / si stáys vós dentro, señor, / yo no quedo en la posada» (ID6700, vv. 11-20).

En suma, la poesía de circunstancias acerca las rígidas estructuras del amor cortés a una realidad palpitante y verosímil, pero no real ni realista. Objetos, colores, situaciones y anécdotas del mundo tangible entran a formar parte de la lírica de los cancio-

neros como un lenguaje alternativo del amor que, no obstante, sigue fiel a los mismos tópicos y obsesiones de siempre.

Atento al incremento de la poesía de circunstancias en la poesía castellana y portuguesa del siglo xv, P. Le Gentil decreta el presumible influjo de la poesía francesa contemporánea (Machaut, Deschamps...) y de la poesía italiana (sobre todo Tebaldeo y Serafino dell'Aquila): los poetas más aclamados de una y otra literatura cultivaron con fervor esta poesía que se complace en poetizar hechos corrientes de la vida cotidiana.<sup>407</sup>

En cuanto al modelo italiano de poesía ocasional, contamos con los diversos trabajos de Álvaro Alonso, que se ha dedicado a estudiar las relaciones de la lírica de los cancioneros castellanos con la poesía italiana de finales del siglo xv y principios del xvi.<sup>408</sup> Las investigaciones de Alonso amplían con nuevos ejemplos la idea apuntada por L. Gentil a mediados del siglo pasado (1949, I: 210-211). Gracias a este autor contamos ahora con una sistematización de los principales *patrones comunes* (el diálogo con el objeto, el regalo de amor, la anécdota como metáfora del amor, etc.) y con una explicación rigurosa sobre el alcance de dichos patrones dentro de las primeras ediciones del *Cancionero general* (2001a).

A la luz de estos datos, descubrimos cómo las coplas de Artés «las cuales embió con unas cuentas a una dama» (ID6714) beben directamente de la tradición italiana, en la que es muy común el diálogo con el objeto regalado (Alonso 2001a: 12ss.). Descubrimos también las reminiscencias italianas de muchos de los poemas del Comendador Escrivá incorporados a la edición de 1514. Uno de los ejemplos más claros es una «Coplá suya el primer día de Cuaresma tomando ceniza su amiga»:

*Memento, hermosa dama,  
qu'es mi coraçón ceniza  
quemando d'aquella llama  
que mis entrañas atiza,  
y pues oy oviste d'ella,  
recorderis  
que in cinerem reverteris,  
y qu'en memoria d'aquella  
en que a mí me convertiste  
es la que oy recibiste (ID6894 - suplem. 152)*

La similitud entre el poema de Escrivá y un texto de Tebaldeo va más allá de la pura intuición. En el segundo cuarteto, Tebaldeo apunta el motivo del *amante reducido a cenizas por el fuego de Venus*:

Surgi tu, donna altera, e vanne al tempio,  
ove hoggi se ricorda a l'human genere:

407. El propio Le Gentil puntualiza, sin embargo, las diferencias entre la llamada *poésie de circonstance* francesa y castellana (Le Gentil 1949, I: 210).

408. Para las relaciones entre estos modelos italianos con las primeras ediciones del *Cancionero general*, véase A. Alonso (2001a): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, PMHRS, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College. Recomendamos también la lectura de otros dos trabajos: (2001b): «Garcí Sánchez y la poesía italiana», en *Canzonieri iberici*, 2 vols, ed. Patrizia Botta - C. Parrilla - I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova- Toxosoutsos, Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 141-152.

‘De cener sei e tornarai cenere’  
 util precepto a chi è superbo et empio.  
 E se non credi a ciò, verace exempio  
 prender ne pòi da le mie membre tènere,  
 che cener facte son per seguir Venere,  
 anci pur te, che del mio cor fai scempio (citado por Alonso 2001a: 44)

Para dar por finalizado este apartado, baste señalar que son precisamente los autores más vinculados con Italia (Juan Fernández de Heredia, el Comendador Escrivá, J. Artés) los más sensibles a estas modas, un hecho que a menudo se ha pasado por alto cuando se habla de este grupo.

La libertad estrófica de este tipo de composiciones se verifica en los textos referidos, que oscilan entre las trece coplas de ID6684 y otras propuestas más breves, de dos (ID6675) o de una, como en la mayoría de los casos.

Tampoco hay un patrón estrófico definido: alterna el uso de la copla real, la copla mixta y la copla de arte menor en las más diversas variaciones estróficas. El verso quebrado aparece —al igual que en el villancico— con más facilidad que en la canción cortés.

### 5.6. *Estilo y lenguaje: la retórica cortés*

Sin duda una de las claves para entender y valorar la lírica de los cancioneros es la apreciación de su agudeza y conceptismo. Paralelamente al desarrollo de la forma fija, se va consolidando una tendencia cada vez mayor hacia el preciosismo formal, en virtud de la cual retórica de la forma y retórica del concepto se dan la mano. La meticulosidad expresiva con la que los poetas de cancionero construyen sus coplas forma parte de un *nuevo ideal estético*, que sin romper con la herencia trovadoresca y gallego-portuguesa, afirma una identidad propia para la lírica castellana.

La *agudeza*, tal y como la define la retórica clásica, supone una presentación oblicua de la realidad. Partiendo de esta base, la agudeza del cancionero amoroso pone al alcance del poeta un *instrumento de análisis* de la realidad compleja del amor, una forma de aprehender su naturaleza inefable, sublime y contradictoria.

Los *tópicos y fórmulas* que integran su repertorio no son simples convenciones, sino, como afirma Battesti, «rasgos pertinentes de su lengua poética». Según esta autora, la lengua poética de cancioneril es una

lengua tautológica y elíptica a la vez. Consagrado a la «estética del tópico», la lírica cancioneril hace del *formulismo* un rasgo pertinente de su forma poética (Battesti-Pelegrin 1988b: 1093);

esto permite un segundo nivel de lectura en el cual la aparente armonía de las formas deja traslucir las inquietudes del ser y del poeta. Inquietudes que en la estrecha concepción de aquellos autores implican necesariamente relaciones de tensión entre pretendiente y pretendida. El enamorado se debate entre la sinceridad y la disimulación, requisito básico para evitar el rechazo. Esto desencadena un conflicto esencial en el galán, acuciado por constantes contradicciones y paradojs que, en el fondo, se corresponden con la propia naturaleza multiforme del amor. Todo ello enmarcado en una acusada tendencia hacia lo hiperbólico: el sufrimiento, la hermosura, la ausencia...; todo lo que rodea al hecho amoroso es extremado por definición.

El poeta encuentra en la *agudeza* y en el *conceptismo* dos instrumentos imprescindibles para dar forma a todos los recovecos de su conflicto sentimental, producto de un íntimo debate consigo mismo, con su idea de un amor desinteresado y desprovisto de sensualidad, tan perfecto que es simplemente ilusorio, irreal, y únicamente genera frustraciones y vanas esperanzas. En efecto, este drama del sujeto, en que la razón trata de someter los impulsos de la sensualidad instintiva, encuentra en el *argumento conceptuoso* una vía de expresión privilegiada, que, por un lado, traslada al lenguaje el conflicto interior del sujeto y, por otro, refleja el carácter idealista del amor cortés, entendido como sublimación del deseo.

Las *antítesis*, las *hipérboles*, las *annominaciones*, las *paradojas*, las *parejas de conceptos*, las *correlaciones* etc. capturan la esencia de este conflicto fijando la forma de expresión más oportuna, en el plano fónico, léxico, semántico o sintáctico. En este sentido, la forma del texto cancioneril es, mucho más que en otras tradiciones poéticas, inseparable del concepto.

A propósito del *argumento conceptuoso* aplicado al análisis del sentimiento,<sup>409</sup> téngase en cuenta que la fuente utilizada por los pioneros en la estimación positiva de la agudeza cancioneril (Valdés, Lope y Gracián, no tanto Cervantes) es el *Cancionero general*.<sup>410</sup>

Por otro lado, para entender y valorar la estética del cancionero amoroso, no conviene olvidar la importancia decisiva del *marco lúdico cortesano*, que explica en parte la naturaleza del código. Ya Juan Alfonso de Baena había subrayado el papel de la *sotileza* dentro del ambiente social cortesano, asumiendo que «el arte de la poetría e gaya ciencia es una escriptura e compusición muy sutil e bien graciosa e es dulce e muy agradable a todos los componientes e respondientes d'ella e oyentes» (González Cuenca, ed. 1993: 7). Todo cortesano que se precie debe ser, desde las primeras décadas del siglo xv, un digno conocedor de la gaya ciencia. Y es que el poeta del cancioneros es, ante todo, un poeta de circunstancias, que escribe movido por cuanto gusta o inquieta a un grupo de individuos, con el objeto prioritario de complacerles, entreterles o divertirles.

La conciencia social del código, conocido y compartido por el auditorio cortesano, se convierte en caldo de cultivo para la agudeza cancioneril. Para esta lírica amar no es tanto sentir como *decir* el amor. El amor es una *gramática* que conocen y practican un grupo selecto de cortesanos expertos, sensibilizados con sus técnicas formales. Esta «gramática del amor», que sigue los pasos de la *cançó* trovadoresca y la *cantiga de amor*, determina una relación directamente proporcional entre el placer estético y el esfuerzo intelectual.<sup>411</sup> Merced a la eficacia del código, la *filigrana formal* de los géneros breves, el *argumento conceptuoso* de motes y canciones, o la *expresión enigmática* de las invenciones y letras de justadores, colman las expectativas del auditorio y también las del poeta, que exhibe su talento y maestría.

409. Para el «conceptismo cancioneril», remitimos al trabajo de Juan Casas, que incluye una sucinta bibliografía descriptiva sobre el tema, a modo de estado de la cuestión (1995: 10).

410. Para la aproximación al *Cancionero general* como fuente del conceptismo barroco, véase J. Battesti-Pelegrin (1985b): «La lyrique du xvè siècle, à travers le conceptisme de Gracian», *Cahiers d'Etudes Romanes*, x, 33-56. Para un rápido bosquejo del tema a través de una serie de ejemplos escogidos, véase J. M. Micó (1994): «Precepto y concepto en la lírica cancioneril», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M<sup>a</sup> I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, pp. 643-49.

411. Sobre esta cuestión, véase J. M<sup>a</sup> Aguirre (1981): «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés», *Romanische Forschungen*, CLIII, 1-2, pp. 54-81.

El dominio de los *colores retóricos* constituye, junto con el de la métrica y el de la teoría de los géneros, una exigencia del código. Una lectura atenta de cualquier antología revela hasta qué punto los poetas de cancionero elaboraron una retórica a la medida de sus necesidades, porque si algo debemos señalar a favor de esta lírica es que su formulismo, tanto en los temas como en las formas, no es en absoluto banal, sino fruto de un cuidadoso y meditado proceso de *selección y racionalización*, articulada de un modo general en el marco del *estilo elevado* y de un modo particular dentro de la *perspectiva genérica*.

A lo largo del trabajo que venimos desarrollando hemos abordado la cuestión de la *agudeza* cancioneril y señalado su funcionamiento dentro de la unidad poemática. Veámos, por ejemplo, cómo muchas «canciones» se desarrollan a partir de una *antítesis o paradoja* que centraliza el significado, o cómo la «poesía de circunstancias» acostumbra a evocar una anécdota como metáfora del amor de qué modo la *hipérbole* sagrada es uno de los procedimientos habituales del «elogio femenino».

En este apartado prestaremos atención a los distintos *ámbitos de la agudeza* cancioneril, partiendo de la clasificación de la agudeza llevada a cabo por la retórica clásica.<sup>412</sup>

### 5.6.1. El *ductus complejo*

El *ductus complejo* es el arte de «decir callando». La *ironía*, el *énfasis* o la *antonomasia* permiten al sujeto ocultarse tras un discurso disimuladorio.

Al responder a una demanda de Fenollar, Núñez está empleando la *ironía* cuando, después de desaconsejar el amor de la doncella, añade:

Y pues de su condición  
se saca *tan buena suerte*  
más vale, en la conclusión,  
el desseo de pasión  
que no sus obras de muerte (ID6622, vv. 36-40)

La *antonomasia* permite al poeta nombrar sin nombrar, ocultando la identidad de la cosa nombrada bajo una etiqueta convencional. Las principales antonomasias del cancionero amoroso pertenecen, obviamente, a la dama y al galán; *ella*, cruel, insensible y hermosa; *él*, desdichado, firme y doliente *por antonomasia*. Así lo muestran, sin ir más lejos, los siguientes versos del Comendador Escrivá:

Assí que só yo el partido  
para vós do vós partís.  
*Yo, el que nunca tuvo olvido,*  
*vós, la que nunca sentís*  
*mi dolor tan dolorido* (ID6280, vv. 5-9)

412. Para ello, contamos con el trabajo de Juan Casas, quien dedicó su tesis doctoral al estudio de la agudeza y retórica del cancionero amoroso. Los resultados de su estudio vieron la luz en una monografía de consulta imprescindible, que hemos utilizado como esquema para este apartado 5.7 de nuestro trabajo; nos referimos a su *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185, Santiago, Universidad, 1995. Para una visión del tema, aplicada a la obra lírica de un autor en concreto, recomendamos también el trabajo de Ana Rodado (2000d): «Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena», *Revista de Poética Medieval*, 4, pp. 99-152.

Otras dos modalidades recurrentes del *ductus* complejo son la *perífrasis* y la *lítóte*.

Ya al abordar la caracterización de los personajes protagonistas, mencionamos las *perífrasis* más habituales del cancionero amoroso referidas, respectivamente, al *galán* («Qu'este vuestro no querer / que vós en vós os tenéys / da causa c'os olvidéys / de quien se quiere perder / por lo que vós merecéys», ID2877, vv. 6-10; «Pues a quien tuyo nasció / que soy yo, es bien que digas...», ID6672, vv. 46-50) y a la *dama* («Pues de quien gracia y beldad / trae ya tanta consigo / sin merced ni piedad / llena de tal crueldad, ¿quién osara ser amigo?», ID6706, vv. 101-105; «Bien vi yo que sin dubdar / ya mi fin muy cierta era / mas, quien me pudo matar, / no curó más de pensar / que si yo vida toviera», ID6696, vv. 21-25); obsérvese, en ambos, casos el apoyo de la *perífrasis* en la *oración de relativo sustantivada*.

Secundariamente, se registran también otras *perífrasis* referidas al *dios de amor*:

Llevados somos agora  
ante quien verá mis males  
y verá ser vós, señora,  
quien con mil penas mortales  
me da muerte cada ora (ID6892- *suplem.* 150)

y al *Dios cristiano*, artífice de la perfección de la *dama* («Do gané por conoceros / tan dichosa perdición / que alabo con gran razón / a quien pudo tal hazeros / y con tanta perfección», ID6672, vv. 6-10) y responsable último del destino de los amantes («Porque parece imposible / yo perderme en ti, en quien / mandó quien manda qu'estén / lo visible y lo invisible / en sustancia convertible», ID6704, vv. 81-85). También son objeto de designación *perifrástica* la figura del *interlocutor* de un poema colectivo: las preguntas y respuestas; por ejemplo, Nicolás Núñez afirma:

no la quisiera tomar  
para tomar cargo d'ella,  
mas no me pude escusar  
porque me pudo mandar  
quien pudiera bien azella (ID6622, vv. 25-29)

Con menor frecuencia, la *muerte* es objeto de *circunloquios* del estilo:

Y pues mi ventura y vós  
me tiene tal que me veo  
qual me veys,  
tan en las manos de Dios,  
que se cumplirá el desseo  
que tenéys (ID2878, vv. 7-12)

La *lítóte*, un modo de afirmación mediante la negación del contrario, es asimismo, frecuente como recurso «sotil» («Sens vós tinch yo la pau per enemiga», *suplem.* 148, v. 17; «Qu'este vuestro no querer...», ID2877, v. 6).

### 5.6.2. *Perspicuitas* y *obscuritas*

La naturaleza inefable del amor halla un apoyo determinante en la *perspicuitas* y *obscuritas*, en virtud de las cuales se crea una tensión entre dos polos, el de la oscuridad y

el de la transparencia o comprensibilidad. Esta dualidad, en plena sintonía con la naturaleza multiforme del amor, genera una tensión deliberada, planteada como un reto intelectual: «nada es claro ni oscuro en absoluto: toda transparencia exige un ejercicio intelectual previo de superación de un obstáculo» (Casas 1995: 45).

La *ambiguitas*, la *sinonimia* y la *metáfora* son los principales tropos a través de los que se expresa dicha tensión.

La *ambiguitas*, cuyo antecedente clásico es el equívoco, se integra en la poesía de cancionero a través de dos recursos: la antanaclasis o *reflexio* y la *communicatio* o retruécano. La primera denominación se aplica a la repetición de un vocablo en distintas acepciones. El Comendador Escrivá es autor de una canción que, como el famoso poema de Diego de San Pedro, «El mayor bien de quereros», se articula sobre la base de la *reflexio*; la interpretación del poema está en función del valor *bisémico* de los verbos *partir* (1.- alejarse; 2.- romper, quebrar) y *sentir* (1.- tener sentimientos; 2.- lamentar; 3.- sufrir):

Yo con vós y vós sin mí:  
yo con vós parto partiendo,  
vós sin mí partís d'aquí.  
Yo sin vós quedo sintiendo  
*dolor que nunca sentí.*

Assí que só yo el partido  
para vós do vós partís.  
Yo, el que nunca tuvo olvido,  
vós, la que nunca sentís  
mi dolor tan dolorido.  
Yo, el que nunca partí  
do quedássedes partiendo,  
vós la que partís sin mí.  
Yo só el que queda sintiendo  
*dolor que nunca sentí* (ID6280)

La pareja *partir-sentir* subraya la paradoja de la ausencia o partida: cuanto mayor es la separación (*partir*), más intenso es el amor (*sentir*). Esta fórmula propia del *conceptismo* cancioneril se solapa con otro planteamiento no menos tópico: el *amor no correspondido*. La dama *está lejos* del su enamorado física y sentimentalmente («Yo con vós y vós sin mí», v. 1). La partida expresa no solo el alejamiento sino también la *incomunicación*; de ahí la expresión elíptica del primer verso, que desencadena una antítesis *yo / vós* mantenida a lo largo de todo el poema.

Escrivá vuelve a probar suerte con la *reflexio* del verbo *partir* en otra de sus canciones publicadas en 11CG, cuyo estribillo reza: «Yo me parto sin partirme / de vós, y de vós vencido, / mas, aunque vó despedido, / queda el alma aquí tan firme / que no parto por partido» (ID6282, vv. 1-5). Estos dos ejemplos corroboran las conclusiones de J. Casas para este recurso: a saber, que, en términos generales, la *reflexio* no supone una gran discordancia entre las acepciones y que, salvo en aquellos casos de *reflexio* por homonimia, su grado de *obscuritas* es moderado (1995: 49-50).

El *retruécano* o repetición con inversión sintáctica de los constituyentes es la segunda manifestación de la *ambigüitas*. Pese a su ínfima incidencia en los cancioneros castellanos, nos ha sido posible localizar algún ejemplo en nuestro corpus, desde las formulaciones más sencillas («Mas con razón no hallo yo / quán perdido le traéys, / pues tan solamente erró / por cós quiere y no'l queréys», ID6694, vv. 77-80) hasta las más alambicadas («Y esta muerte que me hiere, / de que sin que muera muero, / no me quiere la que quiero / ni quiero la que me quiere, / ni sé lo que me conviene», ID2881, vv. 73-77).<sup>413</sup>

La *perspicuitas* y la *obscuritas* cristalizan a menudo en la *sinonimia*, un recurso que ofrece la posibilidad de expresar un mismo contenido a través de palabras o enunciados diferentes. Este es uno de los recursos más característicos de los versos cancioneriles, cuantitativa y cualitativamente. Muy a menudo forman *bimembraciones* («pues sin compás y mesura», ID6474, v. 31; «Doblada pena y fatiga», ID6694, v. 17) o *trimembraciones* («Dolors i treballs, sospirs fora mida», *suplem.* 109, v. 1; «Congoxoso y descontento / y tan lleno de pasión», ID2881, vv. 64-65), que se adaptan a la longitud del verso o versos. Otras veces constituyen enumeraciones que, con una *función enfática*, ocupan estrofas enteras («Los afanes, los tormentos, / las angustias, los engaños, / las penas, los desatientos, / los terribles pensamientos, / los innumerables daños / ya no puedo más cobrillos», ID6706, vv. 76-81); debemos diferenciar, en este sentido, los *sinónimos perfectos* del resto de los casos en los que la confluencia de significado viene dada por el contexto más que por el propio sema de la palabra.

Una variedad de la sinonimia formalmente emparentada con la *lítóte* es la llamada *isodinamia por negación*, que consiste en la repetición de un concepto mediante la negación de su contrario («guiado y no errado / sigue de amor su sendero», ID6684, vv. 123-124; «Nunca me dexa fatiga, / siempre me sigue el dolor», ID6699, vv. 11-12).

Por su parte, la *definitio* es un tipo de sinonimia destinada a explicar los rasgos diferenciales de un concepto. Salvo rara excepción, la *definitio* se presenta ligada a la estructura atributiva (*ser, estar, parecer...*). En el cancionero amoroso, los conceptos habitualmente definidos son la dama y el amor, preferencias lógicas si tenemos en cuenta que la definición permite al poeta cancioneril abordar la realidad del amor de una forma subjetiva y personal.

Véanse sin ir más lejos estas *definitiones* de la dama («Ni sabe dizir qué vido / quien vee tal perfición, / porque no ay comparación / al qu'en vós ha conoscido. / Por do digo sin recelo / de jamás ser reprochado / que soys vós sola el traslado / d'aquel dechado del cielo», ID6847 - *suplem.* 79, vv. 5-12; «Los cabellos de mi amiga / d'oro son; / para mí lançadas son. / Rayos son qu'ell alma encienden / de llamas que no se matan; / lazos tienen con que atan / los que más se les defienden», ID6865 - *suplem.* 104, vv. 1-7). En cuanto al concepto del amor, un ejemplo que no tiene desperdicio es la *definitio* contenida en un decir narrativo de Carroç:

Es una luz tenebrosa,  
un remedio que nos pena,  
es un bien sin cosa buena,  
es una risa llorosa,

413. Este último ejemplo de Juan Fernández de Heredia recuerda los versos de Juan de Mena: «a do me quieren no quise / y quiero do no me quieren» (Pérez Priego, ed. 1989: 24).

un favor que nos condena.  
 Es enferma sanidad,  
 concierto que desconcierta.  
 Su verdad, mentira cierta;  
 su piedad es crueldad,  
 es un centro de maldad (...) (ID6681, vv. 131-140)

Por último, las *definiciones* sobre la tónica y circunstancias del amor cortés ocupan un lugar digno de mención: «Remedia mucho el dolor / ver mis males tan sin cuenta / *porqu'es ley del servidor / servir bien a su señor / en cosas de much'afuerta*» (ID6664, vv. 14-18); «Siempre es mi pena mayor, / siempre veo mi triste suerte / cubierta de desfavor, / *porqu'esperanças d'amor / para mí todas son muerte*», ID6699, vv. 61-65).

En otro orden de cosas, la *interpretatio* y la *paráfrasis* propias de modalidades genéricas como la *glosa* y la *desfecha* pueden y deben considerarse variantes de la *sinonimia*, cuando la repetición de contenidos excede el nivel de la palabra. Dado que hemos dedicado un espacio específico al comentario de la «glosa» y «desfecha», únicamente nos limitamos a subrayar su pertenencia a este ámbito retórico.

Con la metáfora o *translatio*, transferencia o desplazamiento del significado por analogía, alcanzamos el tropo más emblemático de la *obscuritas* cancioneril.

Como ya hemos explicado en otro lugar, la *metáfora feudal* y la metáfora de la *muerte de amor* deben ser consideradas aparte, por haber sido objeto de un proceso de *lexicalización*: su capacidad para representar axiomas de la filosofía cortés (el servicio, el amor firme hasta la muerte) hace imprescindible su presencia en el cancionero amoroso y, sin embargo, les resta fuerza poética y expresiva.

Las metáforas *bélica*, *carcelaria*, *religiosa*, *legal*, *floral*, *lumínica*, *mineral*, *regia*, y las *metáforas de la vestimenta*, *del amor como enfermedad* y *del amor como robo* forman un grupo recurrente de *translationes* dentro de la tradición poética que va desde los trovadores hasta el *Cancionero general* pasando por Petrarca y los petrarquistas españoles e italianos (Casas 1995: 67-81). Como apunta Battesti, se trata de figuras del *ornatus* abundantes pero selectivas, que funcionan «no como simples adornos, sino como elementos creadores, fundadores del lenguaje poético» (1988b: 1088). Huelga destacar la función semiótica de las metáforas que entendemos de uno modo u otro vinculadas con el mundo referencial de la nobleza y la clase letrada: la metáfora *carcelaria*, la *bélica*, la *legal* y la *religiosa*. Con Battesti, nos atrevemos afirmar que su presencia: «es el único lazo que mantiene esta lírica con la realidad: para los poetas, es la metáfora la que es realidad vivida» (1988b: 1088).

La metáfora *carcelaria* («Y, pues tu suerte dichosa / te hizo nacer *cativo*», ID6663, vv. 155-156) y la *bélica* («yo maldigo / aquel punto y aquel hora / c'os vi, por do fuy tan presto / *mi enemigo*», ID2878, vv. 15-18) son absolutamente omnipresentes en el cancionero amoroso,<sup>414</sup> seguidas en importancia por la *enfermedad* y el *fuego de amores* y por la *metáfora religiosa* (Casas 1995: 72).

El *fuego de amor* es sin duda una de las metáforas más consustanciales a la expresión del amor. Las manifestaciones de dicha metáfora son diversas, desde la mención con-

414. En otro lugar hemos analizado la trascendencia y posibilidades expresivas de las metáforas *bélica* y *carcelaria*.

creta, supeditada a otros contenidos amorosos («mi coraçón assí la ama / qu'en el *fuego d'esta llama* / yo me quemoy y vós ardéys», ID6537, vv. 8-10) hasta formulaciones más amplias, como en el caso de la canción «Cuydado nuevo venido...», atribuida a Juan Rodríguez del Padrón y glosada por F. Carroç, centralizan la interpretación del poema («Cuydado nuevo venido / me da de nueva manera / pena, la más verdadera / que jamás he padescido. / *Yo ardo sin ser quemado / en bivas llamas d'amor*, / peno sin aver dolor, / muero sin ser visitado / de quien, con beldad, vencido / me tiene so su bandera. / ¡O, mi pena postrimera, / *secreto huego encendido!*», ID0450, vv. 1-12).

La *enfermedad* del amor, el llamado *amor hereos* (cf. 5.1.6) da lugar a dos tipos de imágenes: sobre el mal de amor y sobre su posible curación:

Muy magnífico señor,  
de muy *enfermo maestro*  
*d'este mal d'amor y muerte:*  
*con sobra de tal dolor,*  
vengo yo, servidor vuestro,  
que no hallo quién acierte  
*mi remedio,*  
*a que me deys algún medio*  
*con que mi vida concierte* (ID6520, vv. 1-9)

Es frecuente, por otra parte, la búsqueda de paralelismos entre la enfermedad física y la enfermedad del amor («Quando el mal va de huýda / mucho se guarda el doliente / porque siente / qu'es peor la recaýda / que no'l primer accidente; / mas quien de vós adolece / —qu'es mal que nunca huyó— / si sano se nos mostró / no pareció porque fuesse, / mas porqu'el mal s'escondió / do sallesse», ID6899 - *suplem.* 157).

La *metáfora religiosa* corrobora la ambigüedad erótico-religiosa del léxico y la imaginaria cortés. La dama es un ser angelical y delicuescente («tú el *esmalte angelical*, / tú el oro que doramos / con metal», ID6907 - *suplem.* 165, vv. 8-10); el galán es un mártir («Tal estava que pudiera / ser *mártir d'enamorado*», ID2882, vv. 5-6); el amor es el Infierno («En este *Infierno d'amor*, / cárcel mal aventurada», ID6700, vv. 16-17) o el mismísimo Paraíso («Amor, pues que tal os hizo, / es gran gloria contentaros. / Soys un *nuevo paraýso*, / pues fortuna assí lo quiso», ID6713, vv. 51-54).

El resto de metáforas tienen una incidencia numérica menor, aunque su recurrencia no deja de ser digna de mención. Nos referimos a la metáfora *legal* («En tal parer yo vull morir y viure / cercant les *lleys d'amor* car a la lletra», *suplem.* 149, vv. 61-62), la metáfora *regia* («*Reyna de todos y todas*, / dios de quantos os miraron», ID6666, vv. 1-2), la metáfora *arquitectónica* («Siendo tu gran *fortaleza* / de muro tan singular / que excede a toda grandeza», ID6697, vv. 21-23), la metáfora *pictórica* («Mirant en vós, *examen de pintura*, / totes les parts que us fan del món la pus bella», *suplem.* 149, vv. 1-2; «¿quién osará razonar / de tan *perfeta pintura*...?», ID6672, vv. 41-50), la metáfora *náutica* («*navega* quedo en tal *barco*, / teme peligrosa *barca*», ID6514, vv. 53-54), la metáfora de la *vestimenta* («Tan grave dolor me diste / que, porque muerte recelo, / *llevo el luto* que me viste», ID6675, vv. 2-4) y, por último, la metáfora de la *caza de amor* («que, en *echando Amor sus redes*, / enflaquecen las mercedes», ID6699, vv. 78-79).

La *sinestesia*, por último, es un tipo de metáfora en la que la traslación del significado se produce entre distintos planos sensoriales. Las penas del enamorado son *amargas*;

*dulces* los beneficios que de ella obtiene. Como acontece con la metáfora de la muerte y el servicio de amor, algunas de estas expresiones están tan lexicalizadas que apenas tienen ya valor sutil. Un caso particularmente llamativo entre los textos del corpus que estudiamos es la canción del Comendador Escrivá, con una sinestesia *gustativa* ocupando los versos centrales del estribillo:

Vós me matáys de tal suerte,  
con pena tan gloriosa,  
*que no sé más dulce cosa*  
*que los trances de mi muerte* (ID6846 - *suplem.* 78, vv. 1-4)

Es el mismo Comendador el que, en otra ocasión, departe sobre sus *penas amargas* («y de su morir contento / quedo, siendo vós servida, / de las *penas* que sin cuento / hazen *amargar* mi vida / con los dolores que siento», ID6892 - *suplem.* 150).

La alegoría o *permutatio* se encuentra tan estrechamente ligada a la metáfora que podemos definirla como un tipo de *traslatio* prolongada. A diferencia de esta, sin embargo, la alegoría experimenta momentos de retroceso o expansión en función de ciertas modas. En otro lugar hemos puesto de relieve la importancia que, de la mano de Francisco Imperial, desempeña la *alegoría dantesca* en la creación de un patrón alegórico específicamente poético. Con el tiempo, la *alegoría clásica* de tema erudito y doctrinal cederá paso a *nuevos tipos de alegoría* herederas del decir de tema amoroso, y directamente proporcionales a la imaginería del amor cortés. De hecho, hay una correspondencia de cada subclase metafórica con una subclase alegórica. De este modo, no sorprende comprobar que los tipos de *permutatio* más habituales sean la *bélica*, la *legal* y la *religiosa*.

La «ficción de un sueño» del conde de Oliva combina la alegoría religiosa con la bélica. Como en el poema de la *Orden de amor* de Jorge Manrique, Centelles fantasea con la idea de una *orden de amor* (vv. 51-70). Deudora del *Castillo de amor* de Manrique, así como del resto de alegorías castrenses, es la parte del poema en la cual el personaje del ermitaño instruye al iniciado empleando una *terminología belicista* («Con firme fe, muy labrada / de piedra de gran firmeza, / haz una cava chapada / que no pueda ser minada / con las fuerças de crueza», ID6663, vv. 111-115).

La *Quexa de amor* del Comendador Escrivá es el ejemplo más puro de alegoría legal; los paralelismos con el registro legal son notorios y abundantes (véase, por ejemplo, la estructura y contenido de la sentencia final: «Nós, Cupido, Dios de amores, / oýdas las partes dos / y vistos cuántos dolores / sufristes por amar vós, / mejor de los amadores, / mandamos que aborrecida, / desamada, con dolor, / biva y en amarga vida, / la qu'en vós no pudo Amor, / tan crüel desgradescida», ID6892 - *suplem.* 150).

De entre el resto de posibilidades, destaca la *alegoría náutica*, magistralmente ilustrada por el Comendador Escrivá en su *Nao de amor* («Voy por *marinas riberas* / que, llorando, hace crecer / con gemido, / dando *quexas* verdaderas / de vuestro desgradescer / no merecido. / La *nao*, señora, será / de un contino Pensamiento / muy guerrero, / y el árbol qu'ella terná / del *leño* de Sofrimiento / todo entero...», ID6893 - *suplem.* 151, vv. 37-48).

Aunque corresponde mencionarlo, no abordaremos aquí la incidencia retórica del *aenigma*, un subtipo de alegoría por analogía que se manifiesta de un modo particular en las invenciones y en las preguntas y respuestas.

La *perspicuitas* y *obscuritas* del cancionero amoroso reserva un apartado al *símbolo*, un recurso en virtud del cual un objeto concreto designa una realidad abstracta. Pese a ser uno de los más controvertidos en la teoría (Casas 1995: 104), su aplicación recurrente a *colores*, *animales* y *plantas* dentro del cancionero amoroso lo vuelve bastante reconocible en la práctica.

El corpus que estudiamos nos deja ejemplos de los dos primeros tipos, es decir, de colores y animales a los que se les atribuye alguna propiedad simbólica. La simbología animal es una constante en toda la lírica románica. Los bestiarios, las obras de carácter enciclopédico y la propia ficción literaria constituyeron una fuente inagotable en la transmisión y fijación de una simbología animal: el *cisne* como fusión de vida y muerte, la *tórtola* como símbolo de fidelidad, etc.

Los ejemplos registrados en el corpus no se apartan ni un ápice de dicha tradición: el *unicornio* como símbolo de «pureza» («Fue la caça d'este día / no de unicornios, a osadas, / que para tal montería / más vuestra vista cumplida / que de mil otras juntadas», ID6896 - *suplem.* 154, vv. 1-5), la *salamandra* como símbolo de «resistencia» a las más adversas condiciones («Y bivo, triste amador, / qual la salamandria haze, / en bivas llamas de amor, / pues lo que más me desplaze / sin fin aquello me plaze», ID6685, vv. 26-30). En este catálogo de símbolos entran también otros seres mitológicos como la *sirena* («Hoynt tal nom hoý cant de serena / *fent-m'adormir l'esperit sensual...*», *suplem.* 111, vv. 6-7) o procedentes de la fauna fantástica, como el *ave fénix* («La Muerte, que tira con tiros de piedra, / matando de todas las reynas el Fénix», ID6690, vv. 1-2).



*Ave Fénix.* Bestiario fabuloso



*Salamandra.* Animal del Bestiario Ígneo

No menos tipificado que el simbolismo animal irrumpe en los cancioneros el *simbolismo del color* uno de los «los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, en heráldica, alquimia, arte y literatura» (Cirlot 1978: 135). El *verde* es el color de la esperanza, el *amarillo* el del sufrimiento, el *blanco* el de la pureza, etc. Los ejemplos que nos regalan los poetas valencianos del *Cancionero general* no se entienden sino como concreciones de dicho sistema global. De este modo, el *negro* es el color de la tristeza y la muerte en dos poemas de Alonso de Cardona (ID6669, ID6675). Por su

parte, Francés de Castellví establece una correlación entre color y el estado de combustión de unas antorchas, de un lado, y las condiciones en las que se experimenta el amor, del otro:

Don Francés de Castellví sacó por cimera seys antorchas, las dos encendidas, que eran *moradas*, y las dos que eran *verdes*, muertas, y las otras dos, *negras* y humeando. Y dixo:

Las bivas son las ofertas  
del amor de quien presumo,  
y ell esperança las muertas,  
y el galardón es el humo (ID6365)

La última figura de la *perspicuitas* y la *obscuritas* con un gran rendimiento en el cancionero amoroso es la hipérbole o *superlatio*. Su función superlativa está especialmente indicada para la expresión del amor cortés, «un universo poético repleto de bellezas inefables y sufrimientos rayanos en el paroxismo» (Casas 1995: 114). La exageración sirve como procedimiento de estilización y encarecimiento: es una de las formas que tiene el poeta de destacar la excelsitud de un amor que juzga más allá de lo común.

Los dos ámbitos básicos de la hipérbole son, en efecto, el *dolor del galán*:

Aunque fuessen mil millares  
no se podría sumar  
ni con cuentas acabar  
la suma de mis pesares (ID6714, vv. 1-4)

y la *perfección de la dama*:

Yo vi al sol que s'escondía  
d'embidia de unos cabellos;  
y a los dos nos pesó vellos:  
a Él que su luz perdía  
y a mí en ser tan lexos d'ellos (ID6897 - *suplem.* 155, vv. 1-5)

A la luz de estos ejemplos, no sorprenden afirmaciones como esta de Fenollete, reflejando un uso del *superlativo* muy familiar a la estética del cancionero:

No nació nadie entre nós  
tan allegado al morir,  
porque tal os hizo Dios  
qu'en me ver y ver a vós  
vi la muerte y el bevir (ID6699, vv. 16-20)

Formalmente, la hipérbole se acomoda a una serie de fórmulas, entre las que destaca el *tópico de lo inefable*. Como en el ejemplo de ID6714, el tópico puede venir referido al galán («Aunque fuessen mil millares...») o también girar en torno a la belleza de la dama:

*Es impossible loarse  
vuestra grande hermosura  
que, pues no puede estimarse,*

ni el seso podrá acordarse  
ni el hablar será cordura (ID6672, vv. 11-15)

Cuando se aplica al galán, el tópico de lo indecible se vuelve un problema de inhibición de la facultad del habla, que subraya la magnitud y trascendencia de lo no expresado:

Congoxoso y descontento  
y tan lleno de pasión  
*que me falta la razón*  
*para dezir lo que siento* (ID2881, vv. 64-67)

En cuanto al elogio femenino, el encarecimiento suele proceder de la *hipérbole sagrada*, un recurso que fue estudiado por Lida de Malkiel (1977a, 1977b):

Hizo's Dios en este suelo  
trasladada de un dechado  
*que no ay d'él otro traslado*  
*sino el que quedó en el cielo* (ID6847 - *suplem.* 79, vv. 14)

Muy común es, asimismo, la hipérbole por *sobrepujamiento* y la hipérbole *numérica*, referidas indistintamente a ambos personajes. Los textos de nuestro corpus atesoran más ejemplos de la segunda modalidad («Las áncoras d'Esperança / en *cient mil* partes quebradas», ID6893 - *suplem.* 151, vv. 85-86; «Porque el bien que sentirá / mientras delante os tuviere / en contemplaros, / *doble pena* le dará / quando tan leixos se viere / de miraros», ID6893 - *suplem.* 151, vv. 19-24). El *sobrepujamiento*, una técnica que pondera la cualidad de un individuo destacando su superioridad con respecto a otro individuo que la representa, no falta en nuestro corpus: «y sou de les castes y vèrgens la palma» (*suplem.* 122, v. 2).

### 5.6.3. La *brevitas*

La brevedad es otro de los pilares básicos de la poesía de cancionero. Como hemos visto a propósito del mote o la invención, la parquedad expresiva trae aparejada un efecto estilístico. En este sentido aunque, a diferencia de otros ámbitos retóricos, la *brevitas* no emana directamente de las convenciones cortesas, guarda una innegable relación con la *obscuritas* y el *antitheton* (Casas 1995: 236).

El espacio natural de la *brevitas* son los géneros breves: *esparsa*, *canción*, *villancico*, y sobre todo el *mote*, poema-octosílabo. En efecto, el *zeugma* y la *elipsis* son un recurso especialmente indicado para el mote, de vocación lacónica y conceptista.

Un ejemplo de ello lo tenemos en el mote «Menos y más olvidado», glosado por Juan Fernández de Heredia. Se trata de un caso de *elipsis*, en tanto que, a diferencia del *zeugma*, el elemento omitido (*soy, estoy*) no se encuentra en el discurso. En la glosa que acompaña al texto se observa claramente el vínculo de la *brevitas* con la *antitheton* y la *obscuritas* (en concreto, con la paradoja):

(ID6947)  
Menos y más olvidado

(ID6438)  
Glosa de Juan Fernández de Heredia

Tiénem' en tanto cuydado  
 verme puesto en lo que estoy:  
 en pensar que de vós soy  
*menos y más olvidado.*

Menos, en que mi tormento  
 dexé de serme importuno;  
 más, para que bien ninguno  
 s'acuerde del mal que siento.  
 D'esto estoy desesperado,  
 mas de lo que me doy  
 es pensar que de vós soy  
*menos y más olvidado*

En cuanto al zeugma, permite expresar un vocablo, que, tras aparecer previamente en el discurso, debe ser sobreentendido. Hablamos de *zeugma sencillo* cuando no hay cambios en la perspectiva gramatical, y de *zeugma complejo* cuando se introducen modificaciones. Los poemas que analizamos nos muestran sobre todo ejemplos de *zeugma sencillo* («aquí, pues [possee] renombre de Fénix / y en corte divina, [↓] divino triunfo», ID6690, vv. 17-18; «Las escuchas escusañas / [que pornás] serán querellas, / las velas [↓], penas estrañas», ID6663, vv. 140-144). Una variedad frecuente es el zeugma como parte de una *enumeración* en la cual el elemento suprimido otorga agilidad y dinamismo («[Tiene] más mil variedades, / más que chimera diformes, / [↓] los fines, falsos, [↓] ynormes: / maginaciones, [↓] maldades, / a razón nunca conformes» (ID6681, vv. 141-145).

En algunas ocasiones, el *zeugma* se convierte en una pieza clave en la cohesión textual: en la siguiente canción del Comendador Escrivá, hay dos manifestaciones del *zeugma*: el del verso 3 da consistencia al *estribillo*: («[Siempre cresce] mi cuidado / pensamientos de tristura, / [↓] dolor que muertes procura; / mas de no verle mudado / *mi mucha fe m'asegura*; el del verso 10 anexiona la *vuelta* a la *mudanza* («De suerte que soy bien cierto, / syendo tan firme en amaros, / que ya nunca veré muerto / mi [cativo deseáros]; / antes, que [↓] será doblado, / quanto cresciere tristura, / aunque le falte ventura, / porque de verle mudado / *mi mucha fe m'asegura*», ID6425, vv. 6-14).

El *zeugma complejo* contempla tres modalidades: sintáctica, semántica y enumerativa, que, debido a su dificultad técnica, tienen un bajo índice de uso en el cancionero amoroso. En el marco de nuestro corpus, únicamente hemos hallado algún caso de *enumeratio* zeugmática, «mediante la cual son ligados en una secuencia vocablos de diverso orden en asociaciones sorprendentes —abstractos o concretos o voces de campos léxicos muy distintos e incluso opuestos, por lo general—» (Casas 1995: 128) («Yo, Juan Fernández, deudor / de vós, porque vós me distes / *congoxas, males, dolor, / muertes, penas, ansias tristes...*», ID2879, vv. 1-4).

La *silepsis*, por otro lado, consiste en el uso simultáneo de una palabra en dos acepciones (Casas 1995: 129-333). La silepsis puede aparecer de forma puntual, como un recurso más:

Y comigo de tal arte  
 se traen, desque os vi,

que mi mal no se me *parte*  
 siendo todos de mi *parte*  
 y vós y yo contra mí (ID6706, vv. 31-35)

o bien tener un mayor protagonismo en el poema. Esta segunda posibilidad está representada por el villancico de Juan Fernández de Heredia «...a una mora llamada Haxa», cuyo estribillo reza:

Ay, Haxa, ¿por qué te vi?  
 No quisiera conocerte,  
 para perderme y perderte (ID6449, vv. 1-3)

El tercer verso del estribillo establece la silepsis en torno al verbo *perder*, que, en el preciso contexto del poema tiene distintas acepciones (1.- dejar de poseer; 2.- ir a la perdición). La polisemia de *perder* se suma a la polisemia del verbo *conocer* (1.- tratar; 2.- disfrutar de los placeres carnales), con lo que el estribillo puede ser entendido de dos modos:

a) el enamorado lamenta haber conocido a Haxa (*conocerte*), teniendo que apartarse de ella (*perderte*) y buscando su propia perdición (*perderme*);

b) el enamorado lamenta haber gozado sexualmente de la mora (*conocerte*) para ir ambos a la perdición (*perderme* y *perderte*).

Teniendo en cuenta que en la *silepsis* cancioneril se suelen contraponer o barajar dos acepciones de un vocablo, una recta y otra figurada, se puede considerar siléptico el juego de palabras que propone Juan Fernández de Heredia en una «Esparsa suya porque una dama le dio un real y después le dixo que qué lo había hecho» (ID2880), donde el autor juega con las dos acepciones de la palabra «real»: la de la rúbrica, que podemos considerar *recta* ('moneda castellana') y la del texto que le sigue, obviamente *figurada* ('fortaleza militar'), en nombre del topos de la *militia amoris*.

Pero sin duda la forma más común y la más genuinamente propia del cancionero amoroso es la *silepsis metonímica* o *sinecdóquica*, una figura que tiene importantes repercusiones en la modalización del texto amoroso. En virtud de un proceso sinecdóquico, el sujeto se desdobra bien en partes del cuerpo (*ojos, seso, lengua*), bien en accidentes de la psique o la conducta humana (*desseo, querer, cuidado*). Se trata de una silepsis basada en un proceso metonímico, distinto en cada uno de los casos:

A.- Para las partes del cuerpo (metonimia «parte por el todo»).

B.- Para los afectos y accidentes del comportamiento humano (metonimia «efecto por la causa»).

De acuerdo con alguna de estas dos operaciones metonímicas, el texto amoroso otorga entidad a estos términos como representaciones parciales del «yo», testigos de su escindida y compleja personalidad. Así, son habituales versos como los que siguen, tanto más si de lo que se trata es de contraponer las distintas pulsiones que conviven en el interior del enamorado (Gentil 1949, I: 179-184):

Mi *desseo* desespera  
 y mi *alma* desconfía,  
 pues mi *mal* y *pena* entera  
 remediar ya no s'espera  
 ni tampoco mi *porfía* (ID6706, vv. 86-90)

*Deseo, alma, mal, pena y porfía* son parcelas de la *personalidad* del poeta, personificados mediante verbos que exigen la característica + animado: *remediar, desconfiar, esperar y desesperar*. Hay un curioso sincretismo entre la intervención de un «yo» global —a través del posesivo *mi*— y la escisión en las diversas «partes» que lo integran.

Aquellas silepsis sinecdóquicas que toman *partes del cuerpo* como punto de partida son menos habituales en el corpus. Hemos hallado, no obstante, unas cuantas:

Aunque mi *lengua* que calla  
 manda callar como callo,  
 no quiero, que contentallo  
 más precio que contentalla (ID6549, vv. 9-10)

La segunda y última copla real de un poema de Alonso de Cardona, «yendo a ver a su amiga» (ID6667), distribuye cada semiestrofa de cinco versos con un verso siléptico: «Mis *ojos* llorando van» + 4 versos; «Mi *alma* de mí está ausente» + 4 versos.<sup>415</sup>

Prescindiendo de lo anecdótico de la rúbrica, se dirime una cuestión amorosa de tipo clásico. El objetivo prioritario es menos la satisfacción de la demanda que la exposición de tópicos y fórmulas de la erótica cortés (la tristeza desmesurada, la prisión de amor, el remedio, etc.), lo que no parece ser un obstáculo para el mantenimiento del marco dialogado ocasional que lo mantiene anclado a la poesía de circunstancias.

Francés Carroç, por su parte, hace frente a la osadía de una mujer, quien, sabiendo que en el pasado «avía servido a una muy hermosa dama», y conociendo sus sentimientos presentes hacia ella, le preguntó: «Dezidme, ¿puédesse bien amar más del primer amor?».

Una vez más, la conducta del galán es puesta en tela de juicio. En este caso, la palidez del rostro dispara la alarma, como un signo externo de la pasión amorosa. La dama, que está al corriente de la nueva pasión que ha despertado, apelando a un problema de lealtad amorosa. El galán se ve envuelto en una incómoda situación que no ha provocado pero que le brinda la *oportunidad de la réplica*. Réplica ventajosa para la exploración de la subjetividad, que, en este caso, se basa en la tesis de que no hay deslealtad en el abandono de un amor cuando este se hace en nombre de un amor excelente:

Si dezís que yerro ha sido  
 desamar a quien servía  
 fue causa ser combatido  
 de vós y de Amor vencido,  
 y Razón, que fue la guía;  
 que, de fuerça, do s'entiende  
 perfección más esmerada  
 tan ciega d'amor s'enciende  
 qu'encendida no se atiende  
 del grado ser reparada (ID6684, vv. 91-100)

415. Cf. J. Casas Rigall (1993): «Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amoroso castellano», en *O cantar dos trovadores (Santiago de Compostela, 26-29 abril de 1993)*, ed. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 387-402.

Por lo demás, este género tan de moda entre los poetas castellanos finiseculares supone un escaparate en que se plasman diversas situaciones del cortejo, desde las tristes hasta las más gozosas, desde las verdades íntimas, hasta los más sonados acontecimientos sociales.

#### 5.6.4. *Disputatio* dialéctica

Teniendo en cuenta que el discurso amoroso está planteado como un frustrado diálogo del poeta-amante con la amada insensible y cruel, es lógico pensar que el poeta cancioneril encuentre un punto de apoyo en el ámbito de la *disputatio* dialéctica, definida como tensión entre argumentaciones y refutaciones. De hecho, aunque las preguntas y respuestas se sitúen en el epicentro de la *disputatio* dialéctica, no son el género exclusivo en que esta se aloja.

En este apartado nos centraremos únicamente en las «figuras dialogísticas» (*concessio, communicatio, conciliatio, distinctio, dubitatio y correctio*), ya que hemos reservado un apartado específico para las «figuras dialécticas» (*preguntas-respuestas y modalidades conexas*).

La *concessio* consiste en admitir que el adversario tiene razón a fin de contrarrestar su argumento con otro de mayor peso. El valor dialéctico de la *concessio* se puede sopesar en el siguiente comentario de Fenollete al mensaje amoroso de una divisa («Otras tuyas a un cavallero que sacó en una justa por cimera un infierno, y dezía la letra: *Entré forçado; / quedé de grado*»). Tras desvelar el significado de la divisa y reconocer su valor sutil, Fenollete afirma:

En este infierno d'amor,  
cárcel mal aventurada  
donde nasce mi dolor,  
*si'stáys vós dentro, señor,*  
*yo no quedo en la posada* (ID6700, vv. 16-20)

Las pretensiones del anónimo galán («*si'stáys vós dentro, señor*») no impresionan a nuestro autor, que, mediante una metonimia («yo no quedo en la *posada*»),<sup>416</sup> desbarata el protagonismo de su oponente restando fuerza a su argumentación.

La *conciliatio* trastoca el sentido de un vocablo previamente utilizado («Gloria de mis pensamientos, / descanso de mis porfías, / do mis tristes alegrías / hazían vanos cimientos; / do con muertas esperanças / tan contento / estava de mi tormento / quanto en merecer alcanças / al mayor merescimiento», ID6901 - *suplem.* 159, vv. 1-9); el ejemplo citado prueba hasta qué punto este recurso se encuentra unido a la *paradoja* (Casas 1995: 148).

En el lado opuesto a la *conciliatio* se encuentra la *distinctio*, un recurso en función del cual se establece que dos términos aparente sinónimos no lo son en realidad («Porque creés qu'es mayor daño / la muerte que me bevir, / y recebís mucho engaño, / qu'es mayor vida el morir», vv. ID2882, vv. 4-7).

El bajísimo índice de frecuencia de *conciliatio* y *distinctio*, que no se registran en nuestro corpus más que una o dos ocasiones, contrasta con la recurrencia de la *communicatio*, un recurso que opone dos alternativas sin llegar a decidirse por ninguna, como en este ejemplo de Fenollete:

416. *Posada* = la casa propia de cada uno, donde abita o mora (DA).

D'este mal tan desastrado  
 no sé quién me desengañe,  
 qu'estoy tan desatinado  
 que no sé, de muy turbado,  
*si me burle o si m'ensañe* (ID6669, vv. 111-115)

o en este otro de Vinyoles:

Assí que digo y concluyo  
 que si parte de ti es,  
 o me tengas o me des  
 o me niegues, yo te arguyo:  
*tuyo soy, señora, tuyo* (ID6704, vv. 16-20)

La *communicatio*, un procedimiento estrechamente ligado a la *dubitatio*, es la base retórica por excelencia de una modalidad de pregunta y respuesta: el dilema o pregunta disyuntiva (cf. 5.6.2.1d).

Otra figura dialéctica frecuentísima es la *correctio*, que establece un contraste entre dos enunciados en el nivel de la frase o el de una unidad superior. Advuértase que, como dice Casas, dichos enunciados contrapuestos pueden llegar a consituir en su grado máximo un *antitheton*, razón por la que muchas de estas *correcciones*, son, desde otro ángulo, *antítesis*, *paradojas*, etc (1995: 150).

En la práctica, la *correctio* cristaliza a través de una serie de fórmulas recurrentes: el tipo «non X sed Y» es uno de los más habituales («*No socorro, mas ayuda / os pido, pues yo me ayudo*», ID6513, vv. 57-58; «*no porque mi sofrimiento / tenga sus fuerças perdidas, / mas porque, según qué siento, / no sufrirán mill vidas / mi tormento*», ID6903 - *suplem.* 161, vv. 41-45); a la zaga de esta, otras fórmulas de la clase «X sed non Y» («*Sirviend'os con gran cordura / yo quería ser sofrido, / mas no sufre mi tristura / que me vengan de ventura / las mercedes que no pido*», ID6713, vv. 36-40) o «Y (sed) non X» («*Pésame por lo passado, / no me pesa porque parto*», ID6712, vv. 36-37).

Como se dijo más arriba, la *correctio* puede afectar a enunciados mayores, como muestran estos versos del Comendador Escrivá, semánticamente vinculados con el esquema «non X sed Y»:

Y assí no puedo morir,  
 ni bivo, pues que os veo  
 aunque biva mi sofrir  
 y la fe con el desseo (ID6279, vv. 6-9).

o estos otros de Carroç, que traducen el esquema contrario «X sed non Y»:

Ell agua muy blanda la piedra departe,  
 haziendo romper su gran fortaleza;  
 las fieras limañas de tanta braveza  
 el su domador amansan con arte.  
 Mas nunca jamás, con sobra d'amarte,  
 yo puedo hazer, ni con vida llorosa,  
 tu gran crueldad tornar piadosa,  
 ni menos yo puedo biviendo dexarte (ID6686, vv. 25-32)

Con el *exemplum*, el *argumentum*, la *similitudo* y la *sententia* entramos en el terreno de las *probationes* argumentativas, otra vertiente de la *disputatio* dialéctica. Tanto si nos situamos en el marco de un debate ficticio entre el galán y la dama —aludida en apóstrofe o a través de la segunda persona—, como si lo hacemos en la dimensión más intimista del discurso amoroso, lo cierto es que se producen calas obligatorias en estas figuras dialécticas probatorias, que vehiculan las constantes argumentaciones y contra argumentaciones del sujeto dirigidas ora a la dama, ora a sí mismo.

El *exemplum* es la prueba por analogía. Cuando dicha analogía se limita a la esfera de la vida cotidiana hablaremos de *similitudo* y no de *exemplum*. Las tres modalidades esenciales del *exemplum* son el literario, el mitológico y el histórico. En lo que a nuestro corpus se refiere, un *exemplum* histórico nos llega de la mano de Carroç:

y enantes dirán al ombre segundo,  
d'Abel omicida, con mucha clemencia;  
y al mísero Job fáltale paciencia  
que tú ser benigna del mal que yo abundo (ID6686, vv. 53-56)

por su parte, Fenollete ofrece la historia de Lucifer como ejemplo extremo de soberbia y rebeldía («Porque con vuestro saber / cotejar, señora, el mío / no seríe sino querer / ser segundo Lucifer / en su propio desvarío», ID6695, vv. 71-75).

En la *sextina* de Mosén Crespi y Trilles a la muerte de Isabel la Católica, se alude a la figura de la Virgen como ejemplo de integridad moral («La Muerte, que tira con tiros de piedra, / matando de todas las reynas el Fénix / ennoblecer quiso un baxo sepulcro, / e aquella tan alta después de la Virgen», ID6690, vv. 1-4).

Las más de las veces, el *exemplum* se halla vinculado a la *hipérbole por sobrepujamiento*; así acontece en el siguiente ejemplo, que combina las modalidades mitológica, histórica y literaria:

De Dédalo el hijo, de alto cayendo,  
ni menos Fetonte jamás no tuvieron  
temor qual yo tuve, sus bozes oyendo.  
Ni nunca romanos delante viniendo  
por Nero llamados tal miedo sintieron.  
Las vistas feroces de monstruos atales  
espanto pusieran al ombre más fuerte.  
Hallándose dentro y siendo mortales  
los doze temblaran con tales señales,  
teniendo sin dubda por cierta la muerte (ID6708, vv. 41-50)

Finalidad probatoria tiene también la *similitudo*, menos restringida que el *exemplum* en tanto que su radio de acción es infinito. En este caso, conviene distinguir los casos en que la *similitudo* tiene una finalidad verdaderamente probatoria de aquellos en los cuales predomina una función estilística, próxima a la de la metáfora o el símil.

Claramente probatoria es la *similitudo* empleada por el Comendador Escrivá en este poema de una sola copla:

Sabemos d'un animal  
qu'en la muerte huelga tanto

que haze más dulce canto  
 quando más está mortal,  
 y *ansí yo* siendo contento  
 de morir por quien vivía  
 hago muestras d'alegría  
 y no de poco tormento  
 mas por cobrir lo que siento (ID69000 - *suplem.* 158)<sup>417</sup>

Otras formulaciones, en cambio, están decididamente más próximas al símil y la metáfora; el famoso símil del rayo, que ocupa los versos de la mudanza en la célebre canción del Comendador Escrivá «Ven muerte, tan escondida», está a medio camino entre la *similitudo* con función probatoria y el *símil* con función metafórica:

Ven *como* rayo que hiere  
 que hasta que ha herido  
 no se siente su ruydo  
 por mejor herir do quiere (ID6278, vv. 5-8)

Otra rama de la *disputatio* dialéctica es la constituida por los *argumenta*, que pueden ser de tipo inductivo o deductivo, siendo estos últimos los más comunes. En una pregunta de tipo «petición de remedio», Badajoz el músico argumenta la necesidad de remedio apelando a una *analogía* entre el instinto protector del hombre y el de los animales:

Que aquestos, en ser heridos  
 de dolencias o heridas,  
 luego buscan de corridas  
 remedio de socorridos;  
 y, aunque yo no sea tal,  
 siento en mí daño y tal (...) (ID6513, vv. 9-14)

Por su parte, en «Otra suya porque estuvo mucho sin ver a su amiga y tornándola a ver dixeron unas damas que no estava enamorado sino quando la vía», el Comendador Escrivá justifica su comportamiento en base a un argumento médico, pretextando el peligro de la recaída:

Quando el mal va de huýda  
 mucho se guarda el doliente,  
 porque siente  
 qu'es peor la recaýda  
 que no'l primer accidente;  
 mas, quien de vós adolece  
 —qu'es mal que nunca huyó—,  
 si sano se nos mostró  
 no pareció porque fuesse,  
 mas porqu'el mal s'escondió

417. La similitudo *animal* es uno de los principales subtipos, junto con la lumínica, bélica, vegetal, mineral, religiosa, médica, náutica, carcelaria y la relativa al fuego (Casas 1995: 158-160).

do saliesse  
 mayor cada vez que os viesse (ID6899 - *suplem.* 157)

A través de este ejemplo, podrá el lector observar la eficacia del *argumentum* como una ventana abierta a la psicología del enamorado. Una subespecie muy común del *argumentum*, tal y como lo refleja el cancionero amoroso, es el llamado *argumentum a fictione*, que elabora un razonamiento a partir de una hipótesis irreal; así, por ejemplo, en estos versos de Mosén Crespi:

De buena dicha gozara  
 en morir quando nascía  
 por que l'amor no gustara  
 mil desdenes cada'l día.  
 Ni me matara por quien  
 servirla tanto busqué,  
 qu'en darle yo mi bien  
*¡qué tan perdido quedé!* (ID6694, vv. 49-56)

o en estos otros del mismo autor:

Si os embiara los ojos  
 mi daño fuera menor,  
 y holgaran sus enojos  
 y el gozo fuera mayor.  
 Y el gozo no'l cativara  
 ni'l dexara quando bivo,  
 ni tampoco me quexara  
*de vós más, a quien l'embío* (ID6694, vv. 65-72)

Los cancioneros reservan un espacio a importante a otra clase de *argumentum* que gira en torno a un nombre (generalmente propio) y al juego verbal del que es susceptible: el *argumentum a nomine*. Uno de los intercambios en valenciano publicados en 1514 se vertebraba en torno al nombre de *Leonor* (*suplem.* 118-119-120).

El último de los tipos de *argumenta* es la *sententia*, una afirmación de carácter breve que pretende ser la síntesis de una verdad de validez universal. El discurso amoroso abunda en expresiones de este tipo, que sirven para dar contundencia a un argumento; de este modo, es factible encontrar *sententiae* con valor probatorio en toda clase de textos amorosos («Los que sufren por sus vicios / penas, muertes y destierros, / éstos han los beneficios / que merescen por sus yerros», ID6694, vv. 73-76; «llevo el luto que me viste, / porqu'el triste en lo qu'es triste / ha de hallar el consuelo», ID6675, vv. 2-4; «cata que recibe mengua, / quando no sufre, el penado, / qu'en la pena está la gloria / del que bive enamorado / y la causa da el consuelo / al corazón lastimado», ID6341, vv. 33-38). Como se aprecia en los ejemplos citados, la *sententia* es un auténtico estilema del cancionero amoroso, pues da forma a muchos dogmas del amor cortés, validados como universales.

### 5.6.5. Cita y acomodación de textos

Al abordar, en anteriores apartados, el macrogénero de la *glosa*, ya hemos visto hasta qué punto la pericia técnica e intelectual para la integración de un texto ajeno mide la

valía del poeta. El quinto ámbito retórico que debemos considerar es, en efecto, la cita y la acomodación de textos, recursos que pertenecen, de un modo genérico, al ámbito de la intertextualidad.

El resultado de la manipulación del texto ajeno varía en función de la intención de su artífice, así como de la forma y naturaleza del texto manipulado. En base a estos dos condicionantes, se establecen distintos grados de dependencia o discordancia con respecto al texto original. Más concretamente, podemos hablar de tres grados o niveles: la alusión, la cita y la acomodación (Casas 1995: 171-191).

Los textos que estudiamos reflejan el más común de los tres, la acomodación. Una de las manifestaciones propiamente relacionadas con la acomodación es el *contrafactum*, una técnica que florecerá en el ámbito de la poesía a lo largo del siglo XVI. El *contrafactum* es una reescritura de un texto previo, de la que se obtiene una nueva versión con una orientación distinta a la del texto original. Un ejemplo de contrafactura lo tenemos en el texto de Mosén Crespi de Valldaura (ID6474), un *contrafactum* de «Montesina era la garça».

La acomodación de *textos religiosos* es sin duda la más interesante de todas las opciones posibles. En este sentido, ya hemos comentado el papel constitutivo de la *religio amoris*, y la doble apropiación de vocablos y formas del discurso religioso. Cuando la apropiación actúa a nivel de todo un discurso hablamos de acomodación *de textos religiosos*. En virtud de la dicha acomodación discursiva, la misa, la oración, los salmos y, en definitiva, todas las estructuras y registros de la liturgia cristiana, son aprovechados por parte del poeta cancioneril con fines claramente amorosos y profanos.

En el poema de Gassull, «aplicando sus pasiones de amor al salmo *De Profundis*» (ID6707), la acomodación es más compleja por cuanto la paráfrasis amorosa del texto religioso se supedita a una reescritura formal del original, basada en la repetición sistemática de versos latinos del texto base, versionados en cada una de las estrofas.

La fórmula de acomodación es ligeramente distinta en la canción «*Memento, hermosa dama*», del Comendador Escrivá, vinculada al texto latino del oficio de difuntos.<sup>418</sup> En este caso, no se trata de una acomodación textual en sentido estricto. El poeta rescata dos palabras clave del texto latino con la única intención de establecer una relación de analogía entre el símbolo religioso de fuego purificador y el símbolo amoroso del corazón hecho cenizas por causa de la pasión («*Memento, hermosa dama, / qu'es mi coraçón ceniza / quemando d'aquella llama / que mis entrañas atiza. / Y pues oy oviste d'ella / recorderis / que in cinerem reverteris / y qu'en memoria d'aquella / en que a mí me convertiste / es la que oy recibiste*», ID6894 - *suplem.* 152). Frente a la de Gassull, la de Escrivá es, mucho más que una reescritura del texto, una composición articulada sobre la base de una alegoría religiosa.

Otra clase de apropiación cancioneril es la que afecta a los *refranes*, cuya integración en la obra literaria venía siendo una constante en la obra literaria medieval, desde el *Libro de buen amor* hasta la *Celestina*.<sup>419</sup>

El refrán se inserta en esta poesía como un instrumento argumentativo, de función probatoria y validez universal, y, en ocasiones, en un recurso de estilo, en busca del con-

418. «*Memento etiam, domine, famuloru, famularumque Net N, qui nos praecesserunt cum signo fidei, et dormiunt in somno pacis*».

419. Para una perspectiva global, véanse las páginas que dedica al tema Juan Casas (1995: 186-191).

traste entre lo culto y lo popular. Patrimonio del idioma castellano, tuvieron que ser reconocidos y muy bienvenidos entre el público de la época. En una copla de Artés se lee:

con amor, que claro véys  
 en el toque será oro  
 de cendrada.  
 Y, pues matarme queréys,  
 diremos que *a muerto moro*  
*days lançada*<sup>420</sup> (ID4360, vv. 26-31)

A falta de un listado concreto del material proverbial, tan denso, complejo y omnipresente en el texto medieval, no es tan fácil distinguir entre un verdadero proverbio del refranero medieval y una expresión proverbial *ad hoc*. De una forma específica, destaca la labor de Brian Dutton en su *Índice de refranes*,<sup>421</sup> un listado elaborado sobre la base de otros trabajos clásicos (O’Kane, Combet...) sobre refranes y frases populares de la Edad Media. Además de proporcionar al investigador una útil herramienta de trabajo, el *Índice* de Dutton nos permite valorar la incidencia cuantitativa de la acomodación de refranes en la poesía de cancionero.<sup>422</sup> Una vez identificado el refrán o expresión proverbial, el siguiente paso es determinar los *mecanismos de acomodación* al texto receptor, que no siguen unos criterios comunes sino que son distintos para cada texto y cada autor.<sup>423</sup>

Paralelamente al empleo del refrán existen otras modalidades de apropiación de textos que no debemos ignorar solo por ser numéricamente más infrecuentes. La *cita* implica la repetición literal del texto en cuestión, un caso que ejemplifican unas coplas de Fenollete «...a un cavallero que sacó en una justa por cimera un infierno, y dezía la letra: *Entré forçado; / quedé de grado*», donde los versos «Entré forçado; / quedé de grado» son cita literal del texto objeto de comentario. Por su parte, puede considerarse *alusión* la siguiente mención a la obra de Petrarca («La vuestra pregunta con suma prudencia / describe’l *Petrarcha* y en metros concluye / qu’el gran universo triunfar rehuye / do’l tiempo deshaze con gran diligencia», ID6654, vv. 1-4), además de los casos citados de *exemplum* histórico.

#### 5.6.6. El marco del *antitheton*

En todas sus diversas manifestaciones, el *antitheton* ocupa un lugar de primerísimo orden por su vinculación directa con la naturaleza controvertida del amor cortés. No en vano es, junto con la *perspicuitas-obscuritas* y la *anmominatio*, uno de los ámbitos retóricos de mayor desarrollo cuantitativo (Casas 1995: 237). La contraposición de términos y conceptos en el marco del *antitheton* pone al descubierto la psicología del amor a través

420. ID8056. Refrán en 0616 «A moro muerto gran lanzada» (SLQ.23; TUP.0222). En 4360 «A muerto moro days lanzada». En 6637 «A moro muerto dar lanzada» (C.27; OK.164). Cf. B. Dutton *et alii*, *El cancionero del siglo XV*, «Índice de refranes», VII.

421. *Vid. supra*.

422. Asimismo, la inserción de refranes en la poesía de cancionero ha sido objeto de algún que otro estudio específico. A tales efectos, véanse los trabajos de Dutton (1989) y Rodado (1996).

423. Ana Rodado, quien ha estudiado en uso del refrán en la poesía de Pedro de Cartagena, establece una tipología de sus distintas funciones y modos de integración. Cf. A. Rodado (1996): «El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 547-60.

de las emociones y los pensamientos del amante. El discurso antitético permite al sujeto analizar su situación desde puntos de vista distintos e incluso discordantes.

La antítesis o *contentio* es una de las modalidades más frecuentes de esta clase de agudeza que genera algún tipo de tensión entre dos polos. Las antítesis más comunes polarizan las grandes obsesiones del universo sentimental del amante: vida-muerte; deseo-razón; placer-dolor, cuerpo-alma, libertad-cautiverio, alegría-tristeza, etc.

Herederas de la escolástica medieval, estas parejas de contrarios reflejan un sistema dual asentado en relaciones semánticas de tipo antonímico. Una pareja de antónimos perfectos es la formada por los adjetivos maldita-bendita en los siguientes versos de Juan Fernández de Heredia: «Y, pues más en mí no sé, / si otra cosa se muestra / sea *maldita*; / sola la fe dexaré / qu'esta se llama, en ser vuestra, / fe *bendita*», ID2878, vv. 67-72).

La antítesis de contrarios vertebrata la siguiente definición del Amor pronunciada sin ambages por el dios Cupido de la *Quexa de amor* del Comendador Escrivá:

La causa de mi venida  
no fue por darte la muerte,  
que tú no l'as merecida,  
mas por dar a conocerte  
que al *muerto* puedo dar *vida*;  
al *bivo* puedo *matar*,  
al *triste* dar *alegría*,  
al *penado* *remediar*  
al *caído* *levantar*  
y al *perdido* serle *guía* (ID6892 - *suplem.* 150)

Todas estas antítesis que destacamos en cursiva nos dan una idea de la enorme rentabilidad expresiva del recurso, que por su presencia cuantitativa y su función cualitativa asume el status de *fórmula* dentro del cancionero amoroso castellano. Es por tanto elevadísimo el número de antítesis que se dan cita en nuestro corpus; baste, pues, un ejemplo de las parejas más comunes, a saber: *razón-voluntad* («Deque vencedora queda / *Voluntad*, qu'es nuestra guía, / mató a *Razón* que bivía», ID6681, vv. 171-173), *cuerpo-alma* («Porque el *cuerpo*, de tollido, / de sentir penas doliente, / ya no sabe lo que siente, / porque no tiene sentido. / El mal que da sufrimiento / en ell *alma* es de sentir», ID2874, vv. 5-10), *tristeza-placer* («Y assí *triste* lloraré / el *plazer* que ya perdí / y por siempre *penaré*», ID6706, vv. 91-93), *ausencia-presencia* («Y tu mucha crueldad / dé licencia / que se abran en *ausencia* / con aquella piedad / que devieran en *presencia*», ID6901 - *suplem.* 159, vv. 59-63), *muerte-vida* («Ell esperança perdida, / el pensamiento dudoso, / con un *bevir* congoxoso / me da *muerte* conocida», ID1961, vv. 5-8), etc.

Todas estas parejas conceptuales, dicho sea de paso, se inscriben dentro de las habituales tensiones entre pretendiente y pretendida.

La *paradoja*, por su parte, consiste en la conjunción armónica de conceptos dispares:

Porque creés qu'es mayor daño  
la muerte que mi *bevir*,  
y recibís mucho engaño,  
qu'es mayor vida el morir (ID2882, vv. 4-7)

Al igual que en otros casos, la *paradoja* cancioneril tiende a instalarse en el seno de unos mismos contenidos que se acomodan a este recurso de un modo casi formulaico. La *vida* y la *muerte de amor*, conceptos que se enfrentan en el ejemplo citado más arriba, es uno de sus ámbitos conceptuales favoritos. Pero también lo son la *ausencia* («Yo me parto sin partirme / de vós y de vós vencido, / más, aunque vó despedido, / queda el alma aquí tan firme / que no parto por partido», ID6282, vv. 1-5) o las *penas del amor* («Aconortat só ja de quant puch veure, / aconortat de tot quant puch oir; / aconortat de viure o [de] morir, / aconortat molt més del que-s por creure; / aconortat de tot lo bé perdut, / aconortat que desamor me cobra; / hoc y a la fi, aconortat que s'obra / lo cor secret ab clau d'ingratitude», *suplem.* 148, vv. 89-96), por citar algunas de sus formulaciones más recurrentes.

La reiteración de *antítesis* y *paradojas* es uno de los rasgos más antiguos del petrarquismo en la lírica castellana. El recurso, de origen provenzal, fue cultivado por Petrarca y, de la mano de Jorge Manrique, se aclimató con éxito a la poesía castellana.<sup>424</sup> La antítesis y la paradoja son las dos figuras retóricas que están en la base de los siguientes versos, extractados una vez más de la *Quexa* de Escrivá:

Alto rey tan justo y bueno,  
 causa sin fin de pasiones,  
 de infinitos dones lleno,  
 maestro aquel del veneno  
 que mata los coraçones:  
 ante vuestra majestad  
 se presenta este cativo,  
 del qual aved pïadad  
 pues le mata crueldad  
 su querer quedando bivo (ID6892 - *suplem.* 150)

La *cohabitatio* representa una modalidad expresiva que hace coexistir conceptos antitéticos en un mismo sujeto u objeto. Los términos implicados son los mismos que los aludidos para el caso de la antítesis y la paradoja, aunque en este caso la agudeza emana de la connivencia entre dos realidades que en un plano lógico se excluyen pero en un plano emocional se dan la mano:

Y d'ella so tan ufano,  
 tan *penado* y tan *contento* (ID6846 - *suplem.* 78, vv. 5-6)

¿Qué gloria puede esperar  
 el que se parte y no muere  
 pues la muerte no le quiere  
 y el bevir le da *pesar*? (ID6256, vv. 1-4)

Una estructura característica de la *cohabitatio* es la que responde a la fórmula genérica «ni X ni Y», estructura que se hace especialmente habitual en el último trecento del siglo xv. Un ejemplo paradigmático lo registra el poema de Mosén Crespí (hijo), compuesto sobre este modelo concreto de *cohabitatio*:

424. Sobre esta cuestión, remitimos a sendos trabajos de F. Rico (1978 y 1987).

No siento que biva, viviendo, mi vida  
 ni pienso que muero sintiendo el morir,  
 do veo mi alma ser siempre vencida  
 pues nasce de fe mi triste sufrir.  
 Ni'spero remedio ni tengo esperança  
 de do mi servicio sienta'l gualardón,  
 ni tienen sospiros tan gran confiança  
 que pongan descanso a mi coraçón (ID6687)

De forma puntual y aislada, se documentan en nuestro corpus otros casos de *cohabitatio* «ni X ni Y» que nos permiten formarnos una idea de la trascendencia de este subtipo de *antitheton*, que tiene en el poema «Ni miento ni me arrepiento» de Jorge Manrique uno de sus ejemplos más emblemáticos. Véanse, por citar un ejemplo, los versos en valenciano del poeta Narcís Vinyoles («No és negú que sols per si merexca / aquell gran do qu'amor amant li dona / y així jamés ni mata ni perdona / ni viure vol, y tem que no pereixca», *suplem.* 149, vv. 31-34). Como ocurre con otras modalidades de la *antitheton*, la *cohabitatio* puede llegar a ser el sostén retórico y conceptual de toda una composición, como en la siguiente canción del Conde de Oliva: «Do victoria's tan incierta / quan cierta mi perdición, / ni la vida m'aconuerta / ni el morir me da passió. / Ni plazer me descansan / ni enojos m'entristescen, / mis servicios nunca cansan / y desdichas s'enbravescen. / Pues el allma está tan muerta / que no la rige razón, / ni la vida m'aconuerta / ni el morir me da passió» (ID6257).

La armonización de contrarios adopta la forma de *oxímoron* cuando esta se produce en el marco de la palabra. A esta tipología responden los fragmentos destacados en cursiva, tomados, a título de ejemplo, de la pluma de Escrivá («que nace en las almas tristes / que vuestra ciega luz guía», ID6892 - *suplem.* 150), Vinyoles («yo só atés hon tot recort m'oblida», *suplem.* 148, v. 52), Mosén Crespi («por traer mi vida muerta», ID6692, v. 16) y J. Vich («Do gané por conoceros / tan dichosa perdición», ID6672, vv. 17-18).

Desde el punto de vista semántico, *oxímoron* y *paradoja* se definen como la «síntesis de una antítesis» (Casas 1995: 203). La diferencia entre ambas, no obstante, es más gramatical que semántica por cuanto, a diferencia del oxímoron, la paradoja sobrepasa el límite de la palabra.

Una variedad estrechamente ligada al oxímoron y la paradoja es la *suspensio*, un recurso consagrado a la creación de falsas expectativas en el receptor. Véase, sin más, la siguiente copla suspensiva, la décima de un extenso poema en valenciano de Vinyoles:

Amor m'ofén y no d'Amor me clame;  
 Amor me té y no·m vol per catiu;  
 Amor m'ha pres sens ales en lo niu;  
 Amor me fir pels ulls que yo tant ame;  
 Amor m'ha dat a qui no·m pren per seu;  
 Amor no vol que d'altre voler sia;  
 Amor consent que senta nit y dia  
 un sentiment que no·l sab dir ma veu (*suplem.* 148, vv. 73-80)

Dentro del ámbito del antitheton, la *compositio periódica* y la *dispositio bipartita* se nos revelan como dos de las figuras más habituales, representativas del perfecto equilibrio entre el plano de la forma y el plano de la expresión.

La *compositio* periódica es una antítesis que se halla bajo la noción de periodo, en virtud de una relación de tensión-distensión entre los miembros que la componen, cuya base última es la antítesis (Casas 1995: 210). Las relaciones de interordinación, fundamentalmente *sintácticas*, entre las partes del periodo compositivo, vienen reforzadas por el componente *semántico* de la antítesis, mucho más evidente en unos casos que en otros. Bajo dicha noción de *periodus* se hallan los dos ejemplos que citamos a continuación, de la mano de Fenollete: «No sé, cierto, qué me haga, / de triste, no sé a dó estó. / Ni sé qué me satisfaga, / pues que tengo de mi llaga / más culpa que quien la dio», ID6699, vv. 81-85; «Yo's tenia compassión / en ser vuestro mal eterno, / pues está por fe y razón / que quien bive en el infierno / nunca espera redempción», ID6700, vv. 1-5. Con cierta frecuencia, la *compositio* cancioneril presenta una tendencia hacia el *isocolon*. Véanse, como muestra, estos versos de Alonso de Cardona, netamente opuestos a los dos fragmentos citados de Fenollete: «Quien alcança más victoria / más parte lleva del daño / pues, do'stá mayor la gloria, / allí's mayor el engaño» (ID6345, vv. 9-12).

Análogamente a la *compositio*, la *dispositio* bipartita también parte de la noción de periodo, concebido como una unidad bimembre integrada por dos subpartes contrapuestas: prótasis y apódosis (Casas 1995: 214).

La *dispositio* cancioneril se encuentra íntimamente ligada a las partes del discurso, razón por la que suele vincularse con los géneros de forma fija. El carácter binario de su estructura es condición para dicho vínculo con las composiciones *à forme fixe*, articuladas sobre la base de un *esquema binario*. El estribillo contrasta con el conjunto de mudanza y vuelta y constituye un enunciado que da pie a su desarrollo interpretativo. Lo que, en la práctica, puede traducirse en un esquema del tipo:

[ID1961]	PARTE I:
Al dolor de mi cuydado / siempre le cresce tristura, mas no por esso mudado / por mal que diga ventura.	1- Estribillo.
	PARTE II:
Ell esperança perdida, / el pensamiento dubdoso, con un bevir congoxoso / me da muerte conocida. Esfuerça con la cordura, / no mueras desesperado, que no por esso mudado / por mal que diga ventura	2- Mudanza. 3-Vuelta.

Nada añadiremos aquí sobre el papel de la *dispositio* como engranaje de la estructura bipartita de canciones y villancicos, que hemos abordado en otro lugar. Conviene, con todo, no pasar por alto las observaciones de V. Beltran (1988a), quien, en su estudio sobre la canción cortés, ha probado las relaciones de dependencia entre la evolución de las distintas figuras del *antitheton* y la formación de la canción de una sola vuelta, según el esquema *estribillo-mudanza-vuelta*. La estructura de la canción (paradoja + paráfrasis, *sententia* + paráfrasis, etc.) no sería más que un desarrollo de la *dispositio* bipartita que, desde una perspectiva exclusivamente retórica, puede contemplarse dentro del ámbito de la *interpretatio*.

Sea como fuere, siguiendo de nuevo a Casas: «estamos ante una proyección de la *compositio* periódica sobre una estructura mayor: el discurso como conjunto de dos partes» (1995: 214).

### 5.6.7. La *annominatio*

La expresión de un amor veleidoso se alía a menudo con los juegos de palabras que generan los diversos tipos de *annominatio* (paronomasia, *poliptoton*, *derivatio*, figura etimológica, macho y fembra y *tractio*). Y es que la repetición de una lexía incluyendo algún tipo de variación fónica produce cambios de significado que embellecen la expresión al tiempo que la surten de matices nuevos y sorprendentes.

El profuso empleo de estos recursos hace sospechar que no se trata de un ornamento banal, sino de una *expresión de agudeza* que refuerza la nota intelectualista consustancial a esta lírica. Es difícil precisar, de todos modos, hasta qué punto la *annominatio* se decanta hacia el juego conceptista o, sin embargo, es un simple rasgo de virtuosismo formal.

La paronomasia es un tipo de *annominatio* no morfológica, es decir, que no depende de la semejanza formal entre dos o más palabras. El vértice del verso es una de las posiciones favoritas para los juegos paronomásicos («con agena fuerça qu'el grado *refuerça*, / de tales combates la tengo perdida / la pena sintiendo que nunca *retuerça*», ID6688, vv. 18-20).

El *poliptoton* —*annominatio* morfológica por flexión— es sin duda la subclase más común. No obstante, la variante por «flexión nominal» («*mundo* y *mundos* para daros / de nuevo querrá hazer», ID6247, vv. 7-8; «*triste* sol de *triste* día / que nace en las almas *tristes*», ID6892 - *suplem.* 150) es más infrecuente que la variante por «flexión verbal» («que no bastará *consuelo* / para *consolar* mi mal», ID6699, vv. 94-95); más sutil aún si cabe es la *annominatio* por «flexión verbal temporal» («*Soy* de quien *fuy* y *seré*», ID2876, v. 1; «Absent de vós, ni *só stat* ni *seré* / ni *só* content per fer a vós contenta», *suplem.* 148, vv. 43-44).

La *derivatio* o *annominatio* morfológica por derivación es el segundo tipo en orden de importancia; la diferencia con respecto al *poliptoton* es que, en este caso, la variación fónica produce un cambio en la categoría gramatical o clase de palabra («contra mi *flaca* *flaqueza* / no te cures de tomar», ID6697, vv. 24-25). La prefijación y sufijación permiten al poeta explorar los diversos matices de un lexema («con agena *fuerça* qu'el grado *refuerça*, ID6688, v. 18; «lo bueno con lo *peor* / *peora* y *desempeora*, ID6514, vv. 5-6). En el ejemplo siguiente del Comendador Escrivá, la *annominatio* «vida-bevido» se suma a la *annominatio* «conocer-desconocer», que parte del prefijo negativo *des-*, uno de los más habitualmente empleados:

Tan gran bien es *conosceros*,  
dama muy *desconoscida*,  
que no *conosco* por vida  
lo qu'é bevido sin veros (ID6848 - *suplem.* 79, vv. 1-4)

Por su parte, la *figura etimológica* es un tipo de *annominatio*, como su propio nombre indica, de la raíz etimológica. Como advierte Casas, en castellano este tipo de figura está especialmente propiciada por construcciones transitivas formadas a partir de ver-

bos intransitivos («Y el *sofrir* tal *sufrimiento* / es penar por más penar», ID6474, vv. 8-9; «que no me *pesa* el *pesar*», ID0844, v. 7).

La repetición de palabras con variaciones se manifiesta de un modo específico en el recurso denominado *macho y fembra*. Este recurso, emparentado con la tradición provenzal del *rims derivatius* y la tradición gallego-portuguesa del *mozdobre*, constituye una de las variantes más artificiosas de la *annominatio*, en virtud de la cual se cambia la vocal final de la palabra final del verso, generándose una alternancia entre rima masculina (-o) y femenina (-a) a partir de un lexema común. No es casual que los casos de *macho y fembra* de nuestro corpus se registren en el marco de las preguntas y respuestas, un género, como hemos visto, artificioso y formalista por definición. Véase, por ejemplo, la primera estrofa de una pregunta de Badajoz el Músico, cuya respuesta corre a cargo de Francisco Fenollete:

A los animales *brutos*  
criados en selvas *brutas*  
vemos claro ser *astutos*  
y aun las aves ser *astutas*,  
en buscar el bien *mejor*  
con que su vida *mejora*,  
assí que Nuestro *Señor*  
hizo a Natura *señora* (ID6513, vv. 1-8)

El recurso de *macho y fembra*, mantenido de principio a fin de la composición, reaparece por supuesto en la respuesta de Fenollete, que acata de este modo el precepto genérico de la simetría formal.

La *traductio*, por fin, es una subespecie reiterativa de la *annominatio* morfológica, de la que constituye una variante más específica. Los versos iniciales de un poema de Mosén Crespí ilustran su función en el cancionero amoroso: «No siento que *biva, viviendo*, mi *vida*, / ni pienso que *muerdo* sintiendo el *morir...*» (ID6687). Los ejemplos de *traductio* menudean entre los poetas del *Cancionero general*, que encuentran en ella uno de los métodos más eficaces para la intensificación de un lexema («de *bolar* tras vuestro *buelo* / que *boláys* con tales alas», ID6695, vv. 7-8; «*forçada* de *fuerça* tal, / pues esto en *fuerça* consiste, / por tuyo me recibiste», ID6704, vv. 68-70). De hecho, desde una perspectiva gramatical, la *traductio* es una forma de pleonismo. Desde una perspectiva retórica, no obstante, la *traductio* produce una serie de efectos literarios que, más allá de la simple iteración, tienen una incidencia directa sobre la interpretación global de la composición. En poemas como el siguiente, del Comendador Escrivá, la reiteración morfológica de los verbos «partir» y «sentir» —en connivencia, por cierto, con la antítesis y la paradoja—, trae aparejado un sentimiento de *alienación* muy acorde con la sensibilidad del cancionero:

Yo con vós y vós sin mí:  
yo con vós parto partiendo,  
vós sin mí partís d'aquí.  
*Yo sin vós quedo sintiendo*  
*dolor que nunca sentí* (ID6280, vv. 1-5)

Hemos nuevamente de reconocer, en síntesis, que nos encontramos ante una poesía solo aparentemente sencilla, pues tras la acumulación de tópicos y recursos se oculta un bien trabado discurso lógico, estructural y formal. Son muchas las ocasiones en las que creemos comprender su significado y seguimos sin darnos cuenta de lo que se nos ha escapado.<sup>425</sup>

425. Un estudio aparte merece el léxico cortés, generalmente abstracto y reducido a una serie de campos léxico-semánticos, que también constituye un capítulo esencial de su morfología. Sobre estas cuestiones, remitimos al trabajo de Beltran (1990). Para la especificidad del léxico cortés y las relaciones entre el léxico de la poesía culta y la poesía tradicional, véase el artículo de P. Botta (1996a).



## 6. Índice general de primeros versos

	INCIPIIT	RÚBRICA	FUENTE	DUTTON
1.	Al dolor de mi cuydado*. <i>Comiençan las obras de Juan Fernández de Heredia, y esta primera es una glosa que hizo a esta canción que dize assí</i> .....		11CG, 202r.	[ID1961]
2.	A los animales brutos*. <i>Pregunta de Badajoz el Músico</i> .		11CG, 155v.	[ID6513]
3.	<i>Ans qu'el gran sol de resplandor eterna. Del mateix, en honor del bienaventurat ladre, lo gloriós Sant Dimas</i> .....		14CG, 18r.	[suplem. 132]
4.	Atiné a su claridad. <i>Sacó Mossén Cabañillas unas velas encendidas y dixo</i> .....		11CG, 142r.	[ID6375]
5.	Aunque fuessen mil millares. <i>Otras suyas las quales embió con unas cuentas a una dama</i> .....		11CG, 206r.	[ID6714]
6.	Aunque vuestro desamor. <i>Glosa del mismo</i> .....		11CG, 144v.	[ID2877]
7.	A vós, discreto galán*. <i>Otra pregunta del Maestre Racional a Juan</i> .....		11CG, 157v.	[ID6537]
8.	Ay, Haxa, ¿por qué te vi?. <i>Otro villancico suyo, a una mora llamada Haxa</i> .....		11CG, 147v.	[ID6449]
9.	<i>Bell papagay ab penes d'esperança. Sola de Vinyoles</i> .....		14CG, 139r.	[suplem. 121]
10.	Bien guardado está el real. <i>Esparsa suya porque una dama le dio un real y después le dixo que qué lo había hecho</i> .....		11CG, 202v.	[ID2880]
11.	Busco esfuerço a mi desmayo. <i>Coplas de don Juan de Cardona en loor de doña Isabel y doña Brianda y doña Ana Maças</i> .....		11CG, 200v.	[ID6702]
12.	Caminando sin placer. <i>Otro romance del comendador don Luys de Castelví</i> .....		11CG, 138r.	[ID6341]
13.	Cargado de pensamientos. <i>Comiençan las obras de don Francés Carrós Pardo, y esta primera es una en que finge que passeándose por descansar de sus trabajos, halló gran número de personas de estado, en los gestos de las quales conoció alteración grande, que denotava en las entrañas ser cruelmente heridos; desseoso de saber lo que no sabía, començóles de hablar en esta manera, y ellos le respondieron de la forma que aquí parescerá</i> .....		11CG, 194v.	[ID6681]
14.	Como Amor, nuestro enemigo*. <i>Respuesta de Gabriel</i> ..		11CG, 158v.	[ID6548]
15.	Como sobra de querer. <i>La glosa dize</i> .....		11CG, 194r.	[ID6680]
16.	Como ya mejor sabés*. <i>Pregunta de Garci Sánchez de Badajoz</i> .....		11CG, 157r.	[ID0661]
17.	Conoscido lo que dañas. <i>Glosa de Jeroni d'Artés</i> .....		11CG, 205v.	[ID6712]
18.	Con tan estrema fatiga. <i>Otras suyas</i> .....		11CG, 200v.	[ID6701]

19. Con mucha desesperança. *Otro romance de don Alonso de Cardona* ..... 11CG, 134v. [ID6327]
20. Con temor, señor, pregunto. *Pregunta de Gabriel a Mosén Crespi, de macho y hembra* ..... 11CG 158r. [ID6543]
21. Cuydado nuevo venido\*. *Canción de Juan Rodríguez del Padrón* ..... 11CG, 196v. [ID0450]
22. *D'amor los combats encalcan ma vida. Demanda feta per Miquel Periz a Joan Verdansa* ..... 14CG, 133r. [suplem. 108]
23. De cansado descansara. *Otra pregunta suya a Badajoz* . 11CG, 158r. [ID6541]
24. Del amador más constante. *Una carta del mismo a su amiga* ..... 14CG, 186r. [ID6904]
25. *Del nom gentil de una gentil dama. Demana Mosén Fenollar a Vinyoles* ..... 14CG, 133r. [suplem. 110]
26. De males me vi tan mal. *La glosa* ..... 11CG, 202v. [ID2881]
27. *De profundis* he llamado. *Otras suyas aplicando el salmo «De profundis» a sus passiones de amor* ..... 11CG, 203v. [ID6707]
28. Después de preso y prendido. *Mossén Cabañillas traía en su bordadura una mano de tasugo, que se trae por no ser tomado de ojo* ..... 11CG, 142r. [ID0959]
29. Después de ver tal figura. *Glosa suya a esta canción de Geroni Vich, en loor de la condessa de Cocentayna* ..... 11CG, 193r. [ID6671]
30. De ti, mundo, de despido. *Canción de Mossén Fenollar* ..... 11CG, 205r. [ID6711]
31. De vida desamparado. *Una Nao de Amor hecha por él mismo* ..... 14CG, 185r. [ID6893]
32. De vuestra vista partido. *Glosa de don Francés Carroz* .. 11CG, 196v. [ID6685]
33. *Dins lo meu cor, a[b] fulles d'or escrita. Respon don Francí de Castellví* ..... 14CG, 139r. [suplem. 119]
34. Di, Ventura, qué t'é hecho\*. *Canción de Tapia* ..... 11CG, 199v. [ID0844]
35. *Diversament un [bell] nom se recita. Demanda adivinativa de Mossén Fenollar a don Francí de Castellví* ..... 14CG, 139r. [suplem. 118]
36. Do la libertad perdí. *Enrique Monteagudo sacó por cimera un manojo de lanças con los fierros hazia sí, y los paramentos de unas lisonjas de oro y de carmesí, que son sus armas, y dixo* ..... 11CG, 143r. [ID6393]
37. *Dolors i treballs, sospirs fora mida. Resposta de Verdansa* ..... 14CG, 133r. [suplem. 109]
38. Dorar el oro, a mi ver. *Otra suya* ..... 14CG, 186v. [ID6907]
39. Do victoria's tan incierta. *Otra suya* ..... 11CG, 127r. [ID6257]
40. *D'un gran mal. Otra suya, a un hierro con que señalan los cavallos y la barba de los esclavos, y dixo en valenciano* ..... 11CG, 143r. [ID6397]
41. El corazón vos embío. *Canción de Mosén Fenollar* ..... 11CG, 198v. [ID6693]
42. El día que Febo y otros planetas. *Comiençan las obras de Gerónimo de Artés, y esta primera es una la qual se intitula «Gracia Dei»* ..... 11CG, 204r. [ID6708]

43. En la causa está el consuelo\*. *Otro mote* ..... 11CG, 144r. [ID6985]
44. Ell aguja del quadrante. *Copla sola a una dama que le dixo que le sabía unos amores porque mirava mucho a una otra señora* ..... 14CG, 186r. [ID6902]
45. El mal que del cuerpo es. *Respuesta de don Francés Carroz* ..... 11CG, 157r. [ID6534]
46. El mucho ignorar y poco saber. *Pregunta de Mosén Crespi de Valdaura al Conde de Oliva, porque le hizieron juez de unas justas* ..... 11CG, 157v. [ID6539]
47. El tiempo es viejo ligero\*. *Respuesta* ..... 11CG, 154r. [ID6495]
48. En aquel punto que os vi. *Otra suya* ..... 14CG, 186v. [ID6905]
49. En preguntar me fatigo. *Pregunta de Mosén Crespi* ..... 11CG, 158v. [ID6547]
50. En quantas mercedes pido. *Otras suyas* ..... 11CG, 192v. [ID6664]
51. En quereros, bien lo creo. *La glosa* ..... 11CG, 203r. [ID6706]
52. En su obra yo barrunto. *Respuesta* ..... 11CG, 158r. [ID6544]
53. En tardar es enemiga. *Glosa* ..... 11CG, 198r. [ID6692]
54. Entre dos fuegos me quemo. *Otra pregunta del dicho Mosén Crespi* ..... 11CG, 159r. [ID6550]
55. Entré forçado\*. *Otras suyas a un cavallero que sacó en una justa por cimera un infierno, y dezía la letra* ..... 11CG, 200v. [ID6700]
56. En veros quise miraros. *Otra suya porque vido nuevamente a una dama* ..... 11CG, 193r. [ID6670]
57. Es mi alma ya perdida. *La glosa* ..... 11CG, 206r. [ID6713]
58. Esperando está el cuytado. *Otro de don Alonso de Cardona* ..... 11CG, 147r. [ID6441]
59. Esperança me consuela\*. *Otro* ..... 11CG, 144v. [ID2362]
60. *Esperança res no dóna\**. *Glosa suya a una canción que hizo Mossén Jordi de Sant Jordi en lengua valenciana* . 11CG, 198r. [ID6691]
61. Es tan falsa la victoria. *Otra suya* ..... 11CG, 126r. [ID6245]
62. Estava yo transportado. *Otra obra suya porque estando en una sala delante de una señora, arrimado a un paño de ras, mirándole la señora y conociendo en su rostro que deviera estar apasionado, le dixo: «¿soys vos la pintura del paño o soys vos el que yo veo?» Él, con una risa, dissimuló la respuesta. Entonces ella, sabiendo que avía servido a una muy hermosa dama, le dixo: «Dezídme, ¿puédese bien amar más del primer amor?» A la qual respondió que no, si era ella la primera. Y porque mostró ella enojarse de la respuesta él haze esta obra* ..... 11CG, 196r. [ID6684]
63. Fue la caça d'este dia. *Otra sola suya porque tornando las damas a caça no fue su amiga* ..... 14CG, 185v. [ID6896]
64. Gloria de mis pensamientos. *Coplas suyas a una partida* ..... 14CG, 185v. [ID6901]
65. He provado cuántas son. *Mosén Crespi de Valdaura sacó la cueva de la sebilla, donde se aprenden las artes liberales, y dixo* ..... 11CG, 143v. [ID6399]

66. Hizo´s Dios en este suelo. *Otra suya* ..... 14CG, 109v. [ID6847]
67. Hizo´s Dios merescedora. *Otra de Juan Fernández de Heredia* ..... 11CG, 126r. [ID6247]
68. La Muerte, que tira con tiros de piedra. *Otra obra suya y de Trillas, llamada «Sestina», plañendo la muerte de la reyna doña Ysabel, reyna de España y de las dos Cecílias* ..... 11CG, 198r. [ID6690]
69. Las aguas terribles y nieblas oscuras. *Esparsa suya cohortando una dama que estava muy triste porque un galán que la servía se era casado* ..... 11CG, f. 198r. [ID6689]
70. Las bivas son las ofertas. *Don Francés de Castelví sacó por cimera seys antorchas, las dos encendidas que eran moradas, y las dos que eran verdes, muertas, y las otras dos, negras y humeando. Y dixo* ..... 11CG, 141v. [ID6365]
71. Las damas que a monte fuystes. *Otra sola suya, porque yendo las damas de la señora reyna de Nápoles a monte no hizieron caça* ..... 14CG, 185v. [ID6895]
72. La fruta que se os dará. *Copla sola d'él embiando unas zereças a una dama, y eran amargas por no estar maduras, y eran verdes y coloradas* ..... 14CG, 185v. [ID6898]
73. Las oras y puntos se muestran sin alma. *Respuesta* ..... 11CG, 158v. [ID6553]
74. La vida contemplativa. *Respuesta de Mosén Aguilar* ..... 11CG, 159r. [ID6551]
75. La vuestra pregunta con suma prudencia. *Respuesta de Mosén Crespí* ..... 11CG, 159r. [ID6554]
76. Libre va la triste vida. *Otras suyas yendo a ver a su amiga, y embiógelas antes que llegasse do estava* ..... 11CG, 192v. [ID6667]
77. Lo bien hecho no s'acaba. *Otra suya, a unos respondientes que quedan de la obra acabada* ..... 11CG, 143r. [ID6395]
78. Los ayres que son corruptos. *Respuesta de don Francisco Fenollete* ..... 11CG, 155v. [ID6514]
79. Los cabellos de mi amiga. *Coplas del Comendador Escrivá a un villancico viejo que dize* ..... 14CG, 130r. [ID6865]
80. Mal que mayor mal escusa. *Esparsa suya* ..... 11CG, 193v. [ID6676]
81. Más necesidad, señora. *Otra suya, porque esta misma dama vino de confessarse* ..... 11CG, 202v. [ID1092]
82. *Memento*, hermosa dama. *Copla suya el primer día de Cuaresma, tomando ceniza su amiga* ..... 14CG, 185r. [ID6894]
83. Menos y más olvidado. *Otro mote* ..... 11CG, 146r. [ID6947]
84. Mi enemiga es la memoria\*. *Otro mote* ..... 11CG, 144r. [ID6984]
85. Mi mucha fe m'asegura\*. *Otro mote* ..... 11CG, 145v. [ID6718]
86. Mirando las cosas del grande universo. *Otra obra suya* ..... 11CG, 197r. [ID6686]
87. *Mirant en vós, examen de pintura. Resposta del mateix, a una senyora que li demanà quèl es major dolor: perdre sa namorada per mort o per noves amors* ..... 14CG, 180r. [suplem. 149]
88. Mi seso está diferente. *Otra suya* ..... 11CG, 194r. [ID6678]

89. Mi temor es tan a mano. *Canción de Mosén Crespi de Valdaura porque una dama le dixo que todo el mundo era llano* ..... 11CG, 131r. [ID6313]
90. *Mon esperit está plé de sospita. Respon Mossén Vinyoles* .. 14CG, 139r. [suplem. 120]
91. Mucho en extremo holgara\*. *Respuesta de Badajoz* ..... 11CG, 158r. [ID6542]
92. Muy magnífico señor\*. *Pregunta del mismo al Conde de Oliva* ..... 11CG, 156r. [ID6520]
93. Ni'l morir me viene a cuenta. *Otras suyas* ..... 11CG, 193v. [ID6674]
94. No hallándome comigo. *Glosa* ..... 11CG, 201r. [ID6704]
95. No llorés, mis ojos tristes. *Villancico de Juan Fernández d'Eredia* ..... 11CG, 148r. [ID2883]
96. No me dexa mi dolor. *Dessecha* ..... 11CG, 134v. [ID6328]
97. No saben ni sé do stoy. *Otras del Comendador Escrivá partiendo* ..... 14CG, 101r. [ID6845]
98. No sé por qué me fatigo\*. *Comienzan las obras de Mosén Gaçul, y esta primera es glosa de una canción de don Jorge Manrique que dize así* ..... 11CG, 203r. [ID0666]
99. No sé, triste, qué me diga. *La glosa es del mismo don Francisco* ..... 11CG, 199v. [ID6697]
100. No siento que biva biviendo mi vida. *Aquí comiençan las obras de Mossén Crespi de Valdaura y ésta primera es glosando una copla que él hizo, la qual dize así* ..... 11CG, 197v. [ID6687]
101. «No siento que biva biviendo mi vida». *Glosa suya* ..... 11CG, 198r. [ID6688]
102. No soy mío, ¿cuyo só?\*. *Glosa de Mossén Narcís Vinyoles a esta canción que dize* ..... 11CG, 201r. [ID6703]
103. *Nom sobr'els noms, cridat pels alts misteris. Obres de Vicent Ferrandis en lengua valenciana, en què agué joyas y en totas fou guanyador, e aquesta primera es en honor del suavíssim Nom de Jesús* ..... 14CG, 17v. [suplem. 30]
104. *Nom sobr'els noms, excels nom de Maria* ..... 14CG, 18r. [suplem. 31]
105. No tocando en lo de Dios. *Otra suya, a una lisonja* ..... 11CG, 143r. [ID6394]
106. Nunca yo pude mirarte. *Otra del mismo* ..... 14CG, 186v. [ID6906]
107. O, alegre canción mía\*. *Glosa suya a esta canción* ..... 11CG, 195v. [ID6682]
108. O, qué gozosa partida. *Glosa* ..... 11CG, 199r. [ID6696]
109. *Pensant en vós, tresor de ma ventura. Obra de Mossén Vinyoles desdenyat de sa enamorada, en lengua valenciana* ..... 14CG, 179v. [suplem. 148]
110. Por hazer mi mal mayor. *Respuesta de Juan Fernández d'Eredia* ..... 11CG, 157v. [ID6538]
111. Porque contra el mal de amor. *Respuesta del Conde* ..... 11CG, 156v. [ID6521]
112. Por quitaros de pensar. *Otras suyas porque le dixo una señora que pensava en qué podelle enojar* ..... 11CG, 206r. [ID4360]
113. Preso está mi coraçón. *Otro villancico de Juan Fernández d'Eredia* ..... 11CG, 147v. [ID6448]
114. Pues con sí me despediste. *Otras suyas maldiziendo a su amiga* ..... 14CG, 186v. [ID6908]

115. Pues la Fortuna me guía. *La glosa* ..... 11CG, 195v. [ID6683]
116. Pues mi determinación. *Otra* ..... 11CG, 126r. [ID0739]
117. Pues lo que vós merescéys. *Glosa* ..... 11CG, 205r. [ID6710]
118. Pues que ya perdí la gloria. *Glosa de don Alonso de Cardona* ..... 11CG, 144v. [ID6408]
119. Puso tanto sentimiento. *Canción de Juan Fernández d'Eredia a una partida que su amiga hizo* ..... 11CG, 128v. [ID2874]
120. Quando alguno quiere entrar. *Comiençan las obras de don Francisco Fenollete, y esta primera es una glosa de una canción la qual glosó por mandado de una dama, a la qual van endereçadas* ..... 11CG, 199r. [ID6695]
121. Quando el bien mayor s'espera. *Canción del Conde d'Oliva* ..... 11CG, 127r. [ID6255]
122. Quando el mal va de huýda. *Otra suya porque estuvo mucho sin ver a su amiga y, tornándola a ver, dixeron unas damas que no estava enamorado sino quando la vía* ..... 14CG, 185v. [ID6899]
123. Quando la muerte recelo. *Glosa del mismo* ..... 11CG, 144r. [ID6409]
124. Quando mi suspiro va. *Esparsa suya porque estando delante una señora sospiró y ella le dixo que no devía suspirar, pues que dezía que se tenía por dichoso de su pasión* ..... 11CG, 194r. [ID6677]
125. Quando no pude quejar. *Otras suyas porque estando en una sala cabo su amiga no la habló; da razón de su callar* ..... 11CG, 193r. [ID6668]
126. Qué cosa es aquélla de tanta potencia. *Pregunta de Mossén Geroní Artés* ..... 11CG, 159r. [ID6553]
127. Quedan de vuestra partida. *Esparsa suya a una partida de una dama* ..... 11CG, 193v. [ID6673]
128. Qué gloria puede esperar. *Otra suya* ..... 11CG, 127r. [ID6256]
129. Querría saber quejarme. *Otras coplas suyas de una maldición que haze a sí mismo* ..... 11CG, 202v. [ID2878]
130. Qué sentís, corazón mío. *Otro, del Comendador Escrivá* ..... 11CG, 148v. [ID3583]
131. Quién es aquel en cuerpo sin alma\*. *Pregunta de Quirós al dicho Mosén Crespí* ..... 11CG, 157v. [ID6545]
132. Quién es un viejo ligero. *Pregunta de don Francisco de Castelví* ..... 11CG, 154r. [ID6494]
133. Quien nunca tuvo pasión. *Otra suya porque un coete vino a dar en la mano de una señora y le quemó un poco ...* 11CG, 193v. [ID0823]
134. Quien presume de loaros. *Otra suya a doña Marina de Aragón* ..... 11CG, 131r. [ID6314]
135. Razón es la que desvía. *Don Francisco de Castelví a una tela* ..... 11CG, 142r. [ID6374]
136. Reyna de todos y todas. *Otras suyas a una dama porque salió muy galana a unas bodas* ..... 11CG, 192v. [ID6666]
137. Responderos mucho temo. *Respuesta de Luýs Crespí a la pregunta de su padre* ..... 11CG, 159r. [ID6552]

138. Sabemos d'un animal. *Copla sola suya porque le culpavan que reya mucho siendo desfavorecido de su amiga* ..... 14CG, 185v. [ID6900]
139. Sabio, de sabios abrigo\*. *Otra respuesta, del bachiller Alonso de Proaza* ..... 11CG, 158v. [ID6549]
140. Secreto mal de morir\*. *Glosa suya a esta canción siguiente* ..... 11CG, 194r. [ID6679]
141. Señora, pues soys servida. *Otro suyo* ..... 11CG, 147v. [ID2882]
142. Señor, señor Fenollar\*. *Otra obra suya respondiendo a Mosén Fenollar, que le preguntó que qué era mejor: servir a la donzella o a la casada, o a la beata o a la monja, y dize assí* ..... 11CG, 180v. [ID6622]
143. Si acertare o si muriere. *La Marquesa de Cotró[n] traía bordados en el braço unos fuegos en forma como los de Cévolá, y dezía la letra* ..... 11CG, 142r. [ID0940]
144. Si agua bastasse a matar. *Sacó don Francisco de Castelví una fuente con unos fuegos y dixo* ..... 11CG, 142r. [ID0958]
145. Si con los enanos pelean gigantes. *Respuesta del Conde* ..... 11CG, 158r. [ID6540]
146. Si el cabo de hermosura. *Sacó Mossén Luys de Montagudo por cimera la coluna que puso Ércoles en el cabo del mundo* ..... 11CG, 143r. [ID6398]
147. Siempre cresce mi cuidado. *Glosa del Comendador Escrivá* ..... 11CG, 145v. [ID6425]
148. Siempre cresce mi serviros\*. *Glosa suya a esta canción que dize* ..... 11CG, 206r. [ID1960]
149. Siempre soy quien ser solía. *Otro* ..... 11CG, 144v. [ID2324]
150. Sin esperança de algun remedio. *Comiençan las obras del Comendador Escrivá, y esta primera es una queixa que da de su amiga ante el Dios de Amor, por modo de diálogo en prosa y verso* ..... 14CG, 182v. [ID6892]
151. Si por caso yo biviessse\*. *Dize la canción* ..... 11CG, 199r. [ID0847]
152. Si por la pena s'alcança. *Canción de don Alonso de Cardona* ..... 11CG, 126r. [ID6244]
153. Soledad triste que siento. *Otra canción suya* ..... 11CG, 128v. [ID6279]
154. Sospiros muy desiguales. *Glosa suya* ..... 11CG, 199v. [ID6699]
155. Soy de quien fuy y seré. *Glosa de Juan Fernández de Heredia* ..... 11CG, 144v. [ID2876]
156. *Tal animal no-s posa mai en rama. Respon Vinyoles* ..... 14CG, 138v. [suplem. 111]
157. Tan gran bien es conosceros. *Otra suya* ..... 14CG, 109v. [ID6848]
158. Tan grave dolor me diste. *Otras suyas a otra dama que le preguntó por qué yva tan cargado de luto* ..... 11CG, 193v. [ID6675]
159. Tan subida va la garça. *Villancico de Mosén Crespi de Valdaura mudado por el otro que dize «Montesina era la garça»* ..... 11CG, 150v. [ID6474]
160. Tiene'm en tanto cuidado. *Glosa de Juan Fernández de Heredia* ..... 11CG, 146r. [ID6438]

161. Triste estava el cavallero. *Otro romance viejo acabado por don Alonso de Cardona desde donde dize: «con lágrimas y sospiros»* ..... 11CG, 135v. [ID6333]
162. Va mi vida con la muerte. *Don Francisco de Monpalao traía en bordadura unas marañas, y dixo* ..... 11CG, 142v. [ID6378]
163. Ved que tal es mi ventura. *Canción suya* ..... 11CG, 129r. [ID6281]
164. Ven, muerte, tan escondida. *Canción del Comendador Escrivá* ..... 11CG, 128v. [ID6278]
165. Venga mal quanto quisiere\*. *Glosa suya a estos quatro pies d'esta canción, que dize* ..... 11CG, 205r. [ID6709]
166. Verdaderas ansias mías. *Coplas del mismo* ..... 14CG, 186r. [ID6903]
167. Viendo que hervía la yra rabiosa. *Coplas del Conde de Oliva sobre aquella palabra que dixo Pilato a los judíos quando les mostró a Jesucristo Nuestro Señor diziendo «Ecce Homo»* ..... 11CG, 16r. [ID6062]
168. Viendo vuestra hermosura. *Canción del mismo don Francisco* ..... 11CG, 199v. [ID6698]
169. Vós me matáys de tal suerte. *Otra suya* ..... 14CG, 109r. [ID6846]
170. Vós sola soys defendida. *Otra suya, a un collar de mantelletes* ..... 11CG, 143r. [ID6396]
171. *Vós sou, quant yo parle, la veu que rahona. Sola feta per los tres d'amunt dits, cascú un verso* ..... 14CG, 140r. [suplem. 122]
172. Voy a complir mi desseo. *Comiençan las obras de don Alonso de Cardona, y esta primera es una que fizo yendo a ver a su amiga* ..... 11CG, 192v. [ID6665]
173. Vuestra beldad consintió. *Glosa de Mossén Crespi* ..... 11CG, 198v. [ID6694]
174. Ya mi alma entristecida. *La glosa* ..... 11CG, 193r. [ID6672]
175. Yendo solo passeando. *Comiençan las obras del Conde de Oliva, y esta primera es una ficción de un sueño* ..... 11CG, 191v. [ID6663]
176. Yo con vós y vós sin mí. *Otra canción suya, partiendo su amiga* ..... 11CG, 128v. [ID6280]
177. Yo, Juan Fernández, deudor. *Un conocimiento que hizo a su amiga* ..... 11CG, 202v. [ID2879]
178. Yo me parto sin partirme. *Otra canción suya, partiendo de su amiga* ..... 11CG, 129r. [ID6282]
179. Yo pensé que mi desseo. *Otro suyo, en que va metido un nombre de una señora llamada «Elfa»* ..... 11CG, 145v. [ID2875]
180. Yo, que de firmeza llevo. *Otra suya porque su amiga le preguntó por qué yva vestido de negro* ..... 11CG, 193r. [ID6669]
181. Yo's tenía compasión. *Otras suyas a un cavallero que sacó en una justa por cimera un infierno, y dezía la letra*<sup>426</sup> ..... 11CG, 200v. [ID6700]

426. Excepcionalmente, el texto glosado (poema 50) y la glosa (poema 152) comparten una rúbrica común, hecho motivado quizá por la extremada brevedad del que sirve como base (dos quebrados).

182. Yo vi al sol que s'escondía. *Copla sola suya porque  
vido a su amiga peynándose al sol* ..... 14CG, 185v. [ID6897]

---

Marcamos en cursiva los *incipit* de los poemas en lengua valenciana.

El asterisco simple (\*) distingue los poemas que no pertenecen a un autor valenciano.



## 7. Índice de poetas y composiciones

Los números que asignamos a cada autor se corresponden con los poemas listados en el «Índice general de primeros versos». Distribuir los poemas por autores no resulta fácil en algunos casos. Consideramos anónimos los motes y los poemas que figuran sin indicación de autor (normalmente, como pie para la glosa), con independencia de las atribuciones que les asignen otros cancioneros. Para el resto de poemas de autor no valenciano, nos ceñimos a las rúbricas, sin entrar en consideraciones sobre la autoría, con una única excepción: el poema de Jordi de san Jordi (20), que debe ser de Jordi Centelles, hermano bastardo de Serafí Centelles, Conde de Oliva al que va dedicado el *Cancionero general*. Cf. G. Avenoz (2002): «Una dansa de ‘Mosén Jordi’ en el *Cancionero general*», en *Iberia cantat. Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela 2 al 5 de abril de 2001)*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 489-525.

### *Poemas de autor valenciano*

- Aguilar: 74.  
Artés, Jeroni de: 5, 17, 57, 112, 117, 126, 142, 126.  
Cabañillas: 4, 28.  
Cardona, Alonso de: 15, 19, 56, 58, 61, 76, 93, 96, 116, 118, 123, 124, 125, 127, 133, 136, 152, 158, 161, 172, 174, 180.  
Cardona, Juan de: 11.  
Carroç Pardo de la Casta, Francés 13, 32, 45, 62, 86, 114.  
Castellví, Francés de: 70, 132, 135, 144, 171.  
Castellví, Lluís de: 12, 33.  
Centelles, Leonor («Marquesa de Contrón»): 143.  
Centelles, Serafín («Conde de Oliva»): 39, 50, 111, 121, 128, 145, 167, 175.  
Crespí de Valldaura (padre), Lluís de: 54, 23, 46, 49, 52, 73, 75.  
Escrivá, Comendador: 24, 31, 38, 44, 48, 63, 64, 66, 72, 79, 82, 97, 106, 114, 122, 130, 138, 147, 150, 153, 157, 163, 164, 166, 169, 176, 178, 182.  
Crespí de Valldaura (hijo), Lluís de: 25, 53, 65, 68, 69, 89, 100, 101, 133, 137, 159, 173.  
Fenollar, Bernat: 30, 35, 41, 171.  
Fenollete, Francisco: 18, 78, 99, 108, 154, 120, 168, 181.  
Ferrandis, Vicent: 3, 103, 104.  
Fernández de Heredia, Juan: 6, 8, 26, 10, 66, 81, 95, 110, 119, 113, 129, 141, 155, 160, 177, 179.  
Gassull, Jaume: 51, 27.  
Peris, Miquel: 22.  
Mompalau, Francés de: 162.  
Montagut, Enric de: 36, 40, 77, 105, 170.  
Montagut, Lluís de: 146.  
Verdanxa, Joan: 37.  
Vic, Jeroni: 29.  
Vinyoles, Narcís: 9, 87, 90, 94, 109, 156, 171.

*Poemas anónimos y de otros autores*

Anónimos: 1, 43, 47, 55, 59, 83, 84, 85,  
102, 107. 140, 148, 149, 151, 165.

Badajoz: 91.

Badajoz, el Músico: 2.

Centelles, Jordi (Jordi de san Jordi):  
60.

Gabriel (;el Músico?): 14, 20.

Garci Sánchez de Badajoz: 16.

Maestre Racional: 7.

Manrique, Jorge: 98.

Tapia: 34.

Núñez, Nicolás: 142.

Proaza, Alonso de: 139.

Quirós: 131.

Rodríguez del Padrón, Juan: 21.

## 8. Bibliografía

### FUENTES PRIMARIAS

- Cancionero de Juan Fernández de Constantina* [s.l. ¿1515?], ed. R. Delbosc, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.
- Cancionero de las obras de Juan del enzina (Salamanca, 1496)*, edición facsímil de Real Academia Española, Madrid, 1928; reimpresso en 1992.
- Cancionero de Estúñiga (El)*, ed. N. Salvador, Madrid, Alambra, 1987.
- Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1952.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena (El)*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. F. Domínguez, Valencia, Albatros, 1978.
- Cancionero de Uppsala (El)*, ed. M. Gómez Muntané, Valencia. Biblioteca Valenciana - Generalitat Valenciana - Institut Valencià de la Música, 2003.
- Cancionero general de muchos e diversos autores* (Valencia, 1511), reproducción facsímil al cuidado de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- Cancionero general* (Valencia, 1511), ed. al cuidado de J. González Cuenca, Valencia, Castalia, 5 vols.
- Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. M<sup>a</sup> F. Dias, Lisboa, Imprenta Nacional: Casa da Moeda, 1990-1993.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996.
- Cancionero llamado Vergel de amores (Zaragoza, Esteban Nájera, 1551)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1950.
- Cançoner satirich valencià dels segles xv i xvi*, ed. R. Miquel i Planas, Barcelona, Giró, 1911.
- Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores* [s.i.t], ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1951.
- Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557*, Valencia, Castalia, 1959.
- Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Amberes, Martín Nucio (1547-48, 1550 y 1555); Amberes, Philipo Nucio (1568); Lisboa, Manuel de Lyra (1581).

### EDICIONES

- Actas de la Academia de los Nocturnos*, ed. J. L. Canet, E. Rodríguez Cuadros y J. L. Sirera, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988-1996.
- ANÓNIMO, *Questión de amor*, ed. C. Perugini, Salamanca, Universidad, 1995.
- ÁLVAREZ GATO, Juan, *Obras completas*, ed. J. Artilles, Madrid, Clásicos Olvidados, 1928.

- BADAJOS, Garci Sánchez de, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, ed. P. Gallagher, Londres, Tamesis Books, 1968.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore. Tratado sobre el amor*, trad. Española Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1984.
- CARTAGENA, Pedro de, *La poesía de Pedro de Cartagena. Edición y estudio*, ed. A. Rodado Ruiz, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- CHARTIER, Alain, *La Bella dama despiadada*, ed. y traducción de C. Alvar, Madrid, Gredos, 1996.
- Cròniques de les Germanies*, ed. E. Duran, València, Tres i Quatre, 1984.
- ENCINA, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. y C. R. Lee, Madrid, Castalia, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Obra completa*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Turner, 1996.
- FENOLLAR, B., J. GASSULL y J. MORENO, *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, ed. L. Gimeno y V. Pitarch, València, Tres i quatre, 1988.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1975.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno y M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- LUDUENA, Hernando de, *Doctrinale di gentileza / Doctrinal de gentileza*, ed. G. Mazzochi [edición bilingüe castellano-italiano], Napoli, Liguori, 1998.
- LLULL, Romeu, *Obra completa*, ed. J. Turró, Barcelona, Barcino, 1996.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía completa*, ed. V. Beltran, Barcelona, Planeta, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Poesía*, ed. V. Beltran, Barcelona, Crítica, 1993.
- MARCH, Ausiàs, *Poesía*, ed. J. Ferraté, Barcelona, Edicions 62, 1997.
- MENA, Juan de, *Obras completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- MILÁN, Luis de, *El Cortesano*, ed. J. Escartí y A. Tordera, Valencia, Biblioteca Valenciana-Ajuntament de Valencia-Universitat de Valencia, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Libro de motes de damas y caballeros*, ed. electrónica de A. Noguera. URL: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Motes/librodemotes/index.htm>.
- MONER, Francesc, *Obres catalanes*, ed. P. Coccozzella, Barcelona, Els Nostres Clàssics, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Obras castellanas*, edición, anotaciones e introducción de P. Coccozzella, Edwin Mellen Press, 1991, 2 vols.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Ars amatoria. Remedia amoris y Medicamina*, en *Ovid in six volumes. II. The Art of Love and other Poems*, ed. J. H. Mozley, London - Cambridge, William Heineman - Harvard UP, 1969; traducción castellana de E. Montero, *Arte de amar. Remedios...*, Madrid, Akal, 1987.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, edición, introducción y notas de A. Prieto; traducción de Enrique Garcés; cronología y biografía de María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1989.
- PRÓIXITA, Gilabert de - A. FEBRER - M. DE GUALBES - J. DE SANT JORDI, *Obra lírica*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Obras*. ed. A. Paz y Melià, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982.

- ROIS DE CORELLA, Joan, *Obra profana*, ed. J. Carbonell, València, Eliseu Climent, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Rims i prosas*, ed. T. Martínez Romero, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- ROIG, Jaume, *Llibre de les dones o Spill*, ed. F. Almela i Vives, Barcelona, Barcino, 1928.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1995.
- TORROELLA, Pere, *The Works of Pere Torroella a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, ed. Pedro Bach i Rita, Nueva Cork, Instituto de las Españas.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor (con la continuación de Nicolás Núñez)*, ed. C. Parrilla; estudio preliminar de Alan Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas, vol. III. Poesías*, ed. K. Whinnom y D. S. Severin, Madrid, Castalia, 3 vols, 1979.
- TAPIA, *Estudio y edición de la obra de Tapia, poeta cancioneril*, ed. A. Villaverde Pérez, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad [microfichas], 1991.
- QUIRÓS, *Poesie*, ed. al cuidado de M. Andreoli, Nápoles, Liguori, 2005.
- VINYOLES, Narcís, *Narcís Vinyoles i la seua obra*, ed. A. Ferrando, Valencia, Depart. de Lingüística Valenciana, 1978.
- The «Invenciones y Letras» of the «Cancionero general»*, ed. I. Macpherson, PMHRS, 9, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- The Invenciones of the British Library Cancionero*, ed. John Gornall, PMHRS, 41, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2003.
- «Motes» y «Glosas» in the *Cancionero general*, ed. I. Macpherson, PMHRS, 46, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2004.
- SAN JORDI, Jordi de, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. M. de Riquer y L. Badia, València, Tres i Quatre, 1984.

## ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES

- AGUIRRE, J. M. (1971): Hernando del Castillo. *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*, Salamanca, Anaya.
- ALVAR, M. (1981): *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid, Alianza.
- ALÍN, J. M., ed. (1969): *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus.
- ALVAR, C. y V. BELTRAN (1984): *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra.
- ALONSO, A. (1995): *Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, D. y J. M. BLECUA (1964): *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos.
- BELTRAN, V. (1990): *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta.
- \_\_\_\_\_, (2002): *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica.
- CARAVAGGI et al. (1986): *Poeti cancioneriles del secolo xv*, L'Aquila-Roma, Japadre.
- CÁTEDRA, P. M. (1983): *Poemas castellanos de cancioneros bilingües*, Exeter, University of Exeter.
- DIAS, A. F. (1998): *Cancioneiro geral. Antologia tematica*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. V.
- DÍAZ-MAS, P. (1994): *Romancero*. Estudio preliminar de S. Armistead, Barcelona, Crítica.
- DUTTON, B. (1990-91): *El cancionero del siglo xv. 1360-1520*, Biblioteca española del siglo xv, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1912-1915): *Cancionero castellano del siglo xv*, Madrid, Baylli-Billièrre, 2 vols.

- FRENK ALATORRE, M. (1987): *Corpus de antigua lírica popular hispánica (siglos XV y XVI)*, Madrid, Castalia.
- \_\_\_\_\_, (1977): *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra.
- GERLI, M. (1994): *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal.
- GONÇALVES, E. y M. A. RAMOS (1985): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Lisboa, Comunicação.
- LABRADOR, J. (1966): *La poesía dialogada medieval. La pregunta en el Cancionero de Baena. Edición y antología*, Madrid, Akal.
- MENÉNDEZ PELAYO, R. (1944-46): *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, XVI vols.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. ed. (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia.
- POLÍN, R. (1997): *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). Corpus lírico da decadencia*, Sada, Publicacions do Seminario de Estudos galegos.
- RIQUER, M. de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, vol. 1.
- ROMEU I FIGUERAS, J. (2000): *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino.
- SANTAGATA, M. (1979): *La lírica aragonesa: studi sula poesia napolitana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore.

## ESTUDIOS

- AGUIRRE, J. M. (1962): *Calisto y Melibea, amantes cortesés*, Zaragoza, Almenara.
- \_\_\_\_\_, (1971): Hernado del Castillo. *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*, Madrid, Anaya.
- \_\_\_\_\_, (1981): «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés», *Romanische Forschungen*, CLIII, 1-2, pp. 54-81.
- ALMEIDA RIBEIRO, C. (2001): «Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova- Toxosoutos, Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 345-358.
- ALONSO, A. (2001a): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, PMHRS, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- \_\_\_\_\_, (2001b): «García Sánchez y la poesía italiana», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova- Toxosoutos, Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 141-152.
- ALONSO, D. (1947): «La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)», *Boletín de la Real Academia Española*, 26, pp. 63-79.
- ALVAR, C. (1982): «El amor en la poesía de tipo tradicional y en el romancero», *Revista de Occidente*, 16, pp. 133-145.
- \_\_\_\_\_, (1989): «*Li occhi in prima generan l'amore*: Consideraciones sobre el concepto de 'Amor' en la poesía del siglo XIII», en *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 9-21.
- \_\_\_\_\_, (1991): «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique romane médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, ed. Madeleine Tyssens, Universidad de Lieja, Lieja, pp. 469-500.
- AMASUNO, M. V. (2000): «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda*, 18, pp. 11-49.
- ANGLÉS, H. (1947-1951): *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio (ss. XV y XVI)*, 2 vols, Barcelona, MME V-X.

- APARICI, M. P. (1968): «Teorías amorosas en la lírica amorosa», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 44, pp. 121-167.
- ARAMON I SERRA, R. (1961): «Algunes poesies bilingües en cançoners catalans», *Estudis Romànics*, ix, pp. 85-126.
- ARIZAGA, S. (2003): «El tópic de lo indecible en el *Cancionero de Baena*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 159-172.
- AUBRUN, C. (1984): «Le *Cancionero general* de 1511 et ses trente-huit romances», *Bulletin hispanique*, 86, 1-2, pp. 39-60.
- AUERBACH, E. (1965): «Gloria passionis», en su *Literary Language and its public Late Latin Antiquity ad in the Middle Ages*, Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 67-81.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974): *Temas hispánicos medievales. Literatura e historia*, Madrid, Gredos (Pedro de Cartagena, pp. 280-315; Vizconde de Altamira, pp. 316-338; Perálvarez de Ayllón, pp. 339-367).
- \_\_\_\_\_, (1981): «Más sobre Pedro de Cartagena, converso y poeta del *Cancionero general*», *Modern Language Studies*, 11, pp. 70-82.
- \_\_\_\_\_, (1992): «Pedro de Acuña, poeta del *Cancionero general*», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. M. Gerli y H. L. Sharrer, Madison, pp. 51-63.
- AYBAR RAMÍREZ, M<sup>a</sup> F. (1997): *Questión de amor. Entre el arte y la propaganda*, PMHRS, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- BACCHELLI, F. (1986): «L'edizione del *Dechado de Galanes*, Sevilla, 1550», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, pp. 187-196.
- BATTESTI-PELEGRIN, J. (1980): «La poesía cancioneril ou l'antiautobiographie?», en *L'autobiographie dans le monde hispanique (Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix)*, Aix en Provence, Université de Provence, pp. 95-113.
- \_\_\_\_\_, (1983): «L'héritage des troubadours et la lyrique cancioneril: pour en finir avec l'amour courtois», en *Hommage a Madame Maryse Jouland à l'occasion de son départ à la retraite*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 117-137.
- \_\_\_\_\_, (1984): «'Court ou bref?' A propos des Invençiones du *Cancionero General*», en *Les formes breves. Colloque International (La Baume les Aix)*, Aix-en-Provence, publ. de l'Université de Provence, 6, pp. 99-122.
- \_\_\_\_\_, (1985a): «Codes amoureux, codes poétiques dans la lyrique du XV<sup>e</sup>me siècle», *Les langues néolatines*, 252, pp. 57-79.
- \_\_\_\_\_, (1985b): «La lyrique du XV<sup>e</sup> siècle, à travers le conceptisme de Gracian», *Cahiers d'Etudes Romanes*, x, pp. 33-56.
- \_\_\_\_\_, (1988a): «Nommer les choses: le poète cancioneril par lui même», *Bulletin Hispanique*, 90, pp. 5-25.
- \_\_\_\_\_, (1988b): «Del formulismo retórico en la lengua poética: el ejemplo cancioneril», en *Actas del Primer Congreso Internacional de historia de la lengua española (Cáceres, 30 de marzo - 4 abril de 1987)*, Madrid, Arco, pp. 1085-94.
- \_\_\_\_\_, (1992): «Decir / callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, octubre de 1987)*, ed. José Manuel Lucía Megías et al., Alcalá de Henares, Universidad, vol. i. pp. 187-202.
- BELENGUER CEBRIÀ, E. (1972): *Cortes del reinado de Fernando el Católico*, Valencia.

- \_\_\_\_\_, (1976): *Valencia en la crisis del siglo xv*, Barcelona, Edicions 62.
- \_\_\_\_\_, (2001): *La Corona de Aragón en la monarquía hispánica. Del apogeo del siglo xv a la crisis del siglo xvii*, Barcelona, Península.
- BELTRAN PEPIÓ, V. (1984): «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, LXIV, pp. 239-266.
- \_\_\_\_\_, (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- \_\_\_\_\_, (1990): *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología de análisis literario*, Barcelona, PPU.
- \_\_\_\_\_, (1992): «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del coloquio internacional, celebrado en Valencia, del 29 al 31 de octubre de 1990*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad-Departamento de Filología Española, pp. 167-188.
- \_\_\_\_\_, (1995a): «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265.
- \_\_\_\_\_, (1995c): «Dos *Liederblätter* posiblemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- \_\_\_\_\_, (1997): «De la cantiga de amor a la canción cuatrocentista: protohistoria de una forma fija», *Atalaya*, pp. 59-72.
- \_\_\_\_\_, (1998a): «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXVIII, pp. 49-101.
- \_\_\_\_\_, (1998b): «The Typology and Genesis of the *Cancioneros*. Compiling the materials», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 111-137.
- \_\_\_\_\_, (1999): «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina, Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 27-54.
- \_\_\_\_\_, (2000): «La reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22 al 26 septiembre 1999)*, ed. M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 353-364.
- \_\_\_\_\_, (2002b): «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura española medieval*, Madrid, Castalia, pp. 1043-57.
- \_\_\_\_\_, (2004): «Del cartapacio al cancionero», ponencia leída el I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los cancioneros (Granada, 13-16 de octubre de 2004).
- BERGER, P. (1975): «La lecture à Valence de 1474 à 1504 (quelques donées numériques)», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, xi, pp. 99-118.
- \_\_\_\_\_, (1976): «Contribution à l'étude du declin du valencien comme langue litteraire au seizième siècle», en *Mélanges de la casa de Velázquez*, xii, pp. 173-94.
- \_\_\_\_\_, (1987): *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- \_\_\_\_\_, (1994): «Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo xv y principios del siglo xvi», en *En el umbral de la Modernidad*, Valencia, Conselleria de Cultura, pp. 543-551.

- BEYSTERVERLTD, A. van (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.
- BEZZOLA, R. R. (1958-67): *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, 3 vols.
- BISSON, T. N. (1988): *Història de la Corona d'Aragó a l'Edat Mitjana*, Barcelona, Crítica (traducción de *The Medieval Crown of Aragon. A Short History*, Oxford University Press, 1986).
- BLAY MANZANERA, V. (2000b): «Las embajadas de amor en verso en los cancioneros peninsulares: el recurso de las cartas personificadas», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22 al 26 septiembre 1999)*, ed. M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 373-390.
- \_\_\_\_\_, (2000c): «El discurso femenino en los cancioneros de los siglos XV y XVI», *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, vol. 1, Madrid, Castalia, pp. 48-58.
- BLECUA, J. M. (1970): «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Sobre la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 11-43.
- BOASE, R. (1977a): *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Rowman & Littlefield.
- \_\_\_\_\_, (1980b): «Imaginery of love, death and fortune in the poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, pp. 17-32.
- \_\_\_\_\_, (1981): *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España* [*The Troubadour revival*, 1978, 1ª ed.], Madrid, Pegaso.
- \_\_\_\_\_, (1984): «Courtly Love in Spanish Cancioneros: a Continuing Debate», *Journal of Hispanic Philology*, 1, pp. 67-73.
- BOTTA, P. (1996a): «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancionero de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, pp. 351-359.
- \_\_\_\_\_, (1997): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el *Cancionero de Resende*», discurso presentado en el *Coloquio Cancioneros: Materiales y Métodos*, organizado por la Prof. D. Severin, Queen Mary and Westfield College (Londres, 27-28 de junio de 1997).
- \_\_\_\_\_, (1999): «Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional», en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura española Medieval, Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, IV, pp. 208-219.
- \_\_\_\_\_, (2002): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones de LB1 y 16RE (con un apéndice de Juan Carlos Conde. LB1: hacia la historia del código)», *Incipit*, XXII, pp. 3-51.
- \_\_\_\_\_, (2001): «Las rúbricas en los *Cancioneros* de Encina y Resende», en *Canzonieri iberici*, ed. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 373-89.
- \_\_\_\_\_, (2003): «Rúbricas en invenciones», *Actes del X Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2004), ed. a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Universitat d'Alacant «Symposia Philologica», pp. 728-738.
- BUEZO, C. (1995): «Mosén Hugo de Urriés: la cortesía poética como ideal de vida en el cuatrocientos hispano», en *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du*

- Moyen Âge à nos jours*, Clermont Ferrand, Assotiation des Publications de la Faculte des Lettres et Sciencies Humaines de Clermont Ferrand, pp. 27-42.
- BURRUS, A. V. (1985): *Poets at Play. Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Tesis Doctoral Inédita, University of Wisconsin-Madison, 1985.
- , (1998): «Role Playing in the Amatory in the Cancioneros», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 111-137.
- BRUGNOLO, F. (1983): *Plurilingüismo e lirica medievale. De Raimbaut Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, Seminario Romanzo, 2.
- CAHNER, M. (1980): «Llengua i societat en el pas del segle xv al xvi. Contribució a l'estudi de la penetració del castellá als Països Catalans», en *Actes del Cinqué Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1-6 octubre de 1979)*, Barcelona, PAM, pp. 183-255.
- CANET, J. L. (1995): «La seducción a través del discurso misógino hispánico», en *La seducción en la literatura francesa. Edad Media y siglo xvi (Valencia, UIMP, 27 al 29 de enero de 1994)*, ed. de Elena Ramos, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 76-93.
- CAMACHO GUIZADO, E. (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.
- CARAVAGGI, G. (1971-73): «Alle origini del petrarchismo in Spagna», *Miscellanea di studi ispanici*, Università di Pisa, pp. 248-258.
- , (1996): «Glosas de romances del siglo xvi», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 137-148.
- , (2003): «Un eslabón perdido en la cadena cancioneril: el *Dechado de galanes*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 63-85.
- CARDONA CASTRO, A. (1989): «La música en la corte de los Reyes Católicos: estudio poético-musical el villancico», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento, Actas del Congreso Internacional sobre la Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 99-111.
- CARRILLO, E. (2000): «La función de la enfermedad cortés del amor», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, pp. 201-223.
- CASAS RIGALL, J. (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185, Santiago, Universidad.
- CASTELLATO, M. (2001): «Desechas en apéndice a romances», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova- Toxosoutos, Universidade da Coruña, vol. I, pp. 35-44.
- CATALÁN, D. (1997): «Romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderno», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación siglo XXI de España Editores-Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 291-324.
- CÁTEDRA, P. M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- CAZENAVER, M. *et al.* (2000): *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José Olañeta, Editor [traducción del original *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Félin, Philippe Lebaud, 1997].
- CIAVOLELLA, M. (1976): *La «malaltia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CLARKE, D. (1941): *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Dunesque, University Press.
- COCOZZELLA, P. (1979): «Fray Francisco Moner: Bilingualism, Love and Experience in Spanish Pre-Renaissance Literature», en *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del Primer Coloqui d'Estudis Catalans a Nord Amèrica (Urbana, 30 març - 1 abril 1978)*, ed. Albert Porqueras *et al.*, Barcelona, PAM, pp. 209-39.
- \_\_\_\_\_, (1987): «Pere Torroella i Francesc Moner. Aspectes del bilingüisme literari (catalano-castellà) a la segona meitat del segle xv», *Llengua i literatura*, 2, pp. 155-172.
- CROCE, B. (1894): «La corte de le tristi Regini di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIX, PP. 140-163.
- \_\_\_\_\_, (1945): *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, Imán.
- CROSAS, F. (1995): *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Reichenberger, Kassel.
- \_\_\_\_\_, (2000): «La religio amoris en la literatura medieval», en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128.
- CROSBIE, J. (1983): «Medieval contrafacta: a Spanish anomaly reconsidered», *Modern Language Review*, LXXVII, pp. 61-67.
- CROSLAND, J. (1947): «Ovid's contribution to the conception of love known as 'l'amour courtoise'», *Modern Language Review*, pp. 199-206.
- CRUELLES, J. M<sup>a</sup> (1997): *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*, València, Diputació de València.
- CUMMINS, J. G. (1963): «Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate», *Hispanic Review*, 31, pp. 307-23.
- \_\_\_\_\_, (1965): «The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, pp. 9-17.
- CHAS AGUIÓN, A. (1996): «La sección de preguntas y respuestas en el *Cancionero general* de 1511», *Atalaya*, 7, pp.153-169.
- \_\_\_\_\_, (1997a): «'Pues no es yerro el preguntar' [...]: notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvidada, las preguntas y respuestas», *Proceedings of the Eight Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, PMHRS, 5, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 85-94.
- \_\_\_\_\_, (1997b): «La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana», *Actas del VI Congreso Internacional de Asociación Hispánica de Literatura medieval*, (Alcalá, de Henares 12 al 16 de septiembre de 1995), ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares Universidad, tomo I, pp. 501-510.
- \_\_\_\_\_, (2000): *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo xv*, La Coruña, Toxosoutos, 5.
- \_\_\_\_\_, (2002): *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DARBORD, M. (1965): *La poésie religieuse des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

- DE LAMA DE LA CRUZ, V. (1995): «Fama póstuma de 'Justa fue mi perdición', canción atribuida a Jorge Manrique», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Univ. Granada, vol. II, pp. 531-553.
- DEL RÍO NOGUERAS, A. (1990): «Libros de caballerías y poesía de cancionero: Invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. I. Toro Pascua, Salamanca, Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana, vol. 1, pp. 303-18.
- \_\_\_\_\_, (1993): «Del caballero medieval al cortesano renacentista», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 73-80.
- DEL VAL, J. (1958): «Las reimpresiones de la Academia Española y el *Cancionero general* de 1511», *Papeles de Son Armadans*, 11, XXXI: 102, pp. 102-109.
- DENOMY, A. J. (1945a): *The Heresy of Courtly Love*, New York.
- \_\_\_\_\_, (1945b): «*Fin'Amors*: The Pure Love of the Troubadours, Its Amorality and its possible source», *Mediaeval Studies*, VII, 139-207.
- \_\_\_\_\_, (1994): «An Inquiry into the Origins of Courtly Love», *Mediaeval Studies*, VI, pp. 175-260.
- DEYERMOND, A. D. (1973): *Historia de la literatura española. I. Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- \_\_\_\_\_, (1982): «La ambigüedad en la Literatura medieval española», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 363-71.
- \_\_\_\_\_, (1982): «Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of the Portuguese Court Poetry», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 198-210.
- \_\_\_\_\_, (1998): «Bilingualism in the Cancioneros and Its Implications», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 137-169.
- \_\_\_\_\_, (2001): «Explicit and Implicit Imaginery in the Invenciones of 11CG», texto inédito presentado en el *Medieval Hispanic Research Seminar*, Quen Mary and Westfield College, Londres, 5 octubre de 2001.
- \_\_\_\_\_, (2002): «La micropoética de las invenciones» en *Iberia cantat. Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela 2 al 5 de abril de 2001)*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 403-424.
- DEVOTO, D. (1994): «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, 96, pp. 5-115.
- DÍAS, A. F. (1978): *O «Cancioneiro geral» e a poesia peninsular de quatrocentos: contactos e sobrevivência*, Coimbra, Almedina.
- DÍAZ-MAS, P. (2000): «Cómo se releyeron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo XVI», en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, ed. R. Beltrán, Valencia, Publicacions de la Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, pp. 67-90.

- DÍEZ GARRETAS, M<sup>a</sup> J. (1999): «Fiestas, torneos y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.
- DI STEFANO, G. (1996): «Romances en el *Cancionero de la British Library*, ms. ADD. 10431», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 239-253.
- \_\_\_\_\_, (1997): «Romances al servicio del amor en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo», *Homenaje a Amelia García Valdecasas*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 837-845.
- DRAGONETTI, L. (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Geneve, Slatkine Reprints.
- DRONKE, P. (1968): *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, (1984): «The Songs of Songs and Medieval Love-Lyric», en *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storie e Lettere, pp. 109-236.
- DUARTE, C. (1996): «Los poetas catalanes ante el bilingüismo», *Essays in honor of Josep M. Solà-Solé. Linguistic and Literary relations of Catalan and Castilian*, Suzanne S. Hintz, ed. Nueva York, Catalan Studies, pp. 69-79.
- DUBY, G. (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_\_, coord. (1992): *Historia de las mujeres*, coordinada por el historiador George Duby, que dirige Christiane Klapisch-Zuber: *La Edad media*, Madrid, Taurus.
- DURAN, M. (2000): «Literatura i Mecenatge», en *Actes del I, II i III col·loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, Ajuntament de Tortosa - Arxiu Històric de les Terres de l'Ebre, pp. 135-145.
- DUTTON, B. (1979): «Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: a General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quaterly*, XXVI, pp. 445-460.
- \_\_\_\_\_, (1984): «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511», en *Actas del Congreso Internacional Romancero-Cancionero UCLA*, 2 vols, Madrid, Porrúa Turranzas, 1990, pp. 81-86.
- \_\_\_\_\_, (1989): «Proverbs in Fifteenth-Century Cancioneros», *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond & I. Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies (Special Issue)*, pp. 37-47.
- ERSPARMER, F. (1989): «Metamorfosi del cavaliere. Un percorso nella trattatistica del Cinque e Seicento», en *L'immagine riflessa*, Genova, XII, pp. 433-460.
- ESTEVA, M<sup>a</sup> D. (1994): «La mujer: elogio y vituperio a la luz de los textos medievales y renacentistas» en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992)*, ed. Túa Blesa et al., Zaragoza, Universidad, tomo I. *La mujer: elogio y vituperio*, pp. 155-170.
- FARAL, E. (1930): *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris (reed. en París 1964 y Nueva York 1970).
- FERNÁNDEZ PEREIRO, N. G. B (1968): *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata, Instituto de Filología.
- FERRANDO, A. (1979-82): «Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertulia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38, pp. 105-131.

- \_\_\_\_\_, (1980): *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, próleg de M. S. Guarner, València, Institut de Filologia Valenciana.
- \_\_\_\_\_, (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València, Diputació de València.
- \_\_\_\_\_, (1996): «El concepte d'escola valenciana aplicat als poetes valencians de l'època de Fenollar: consideracions sobre el seu bilingüisme», en *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé*, ed. Suzanne Hintz, New York, Catalan Studies, pp. 199-217.
- FERRER, T. (1991): *La pràctica escènica cortesana: de la època del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis.
- FERRERES, R. (1958): «Juan Fernández de Heredia y su obra», *Revista Valenciana de Filologia*, III, pp. 7-35.
- FOREMAN, A. J. (1969): *The Cancionero Poet Quirós*, tesis doctoral inédita, London, University of London, Queen Mary and Westfield College.
- FOSTER, K. (1963): *Courtly Love and Christianity*, Londres, Aquin.
- FRAPPIER, J. (1954): *La poésie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, París (reed. París 1965).
- FRENK ALATORRE, M. (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.
- FRIEDMAN, L. (1965): «Gradus amoris», *Romance Philology*, XIX, 2, pp. 167-177.
- FURIÓ, A. (1995): *Història del País Valencià*, València, Alfons el Magnànim.
- FUCILLA, J. G. (1930): «Two generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain», *Modern Philology*, pp. 277-295.
- \_\_\_\_\_, (1960): *Estudios sobre petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- FUSTER, J. (1968): «Decadència i castellanització», en *Heretgies, revoltes i sermons*, Barcelona, Selecta, pp. 19-26; texto nuevamente publicado en *Caplletra*, 1, 1986, pp. 29-36.
- \_\_\_\_\_, (1985): «Puntualitzacions a la cronologia de la decadència», en *La decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, pp. 8-26.
- \_\_\_\_\_, (1986): «Lectors i escriptors en la València del segle xv», en *Poetes, moriscos i capellans*, València, L'Estel, pp. 9-81.
- \_\_\_\_\_, (1989): *Llibres i problemes del Renaixement*, València-Barcelona, IFV-PAM.
- GARCÍA, M. (1991): «Vivir y morir en la poesía de Jorge Manrique. Intento de análisis cuantitativo», *Voces*, II, pp. 39-49.
- \_\_\_\_\_, (2003): «La elegía funeral», *Cancionero general*, I, pp. 51-69.
- GARCÍA-BERMEJO, M. (1996): «Algunos aspectos de la definición del amor en la poesía cancioneril castellana del siglo xv», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 275-284.
- GARCÍA CÁRCCEL, R. (1975): *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Península.
- GARCÍA SEMPERE, M. (2003): «Sobre la diversitat de manifestacions literàries en la segona meitat del segle xv: contactes entre les obres i els autors», *Caplletra*, 34, pp. 55-78.
- GARGANO, A. (1994): «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi prospettive di ricerca», *Revista de literatura medieval*, VI, pp. 105-124.
- GASCÓN VERA, E. (1979): «La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo xv», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, pp. 119-155.
- GERLI, M. (1981a): «Leriano's Libation: notes on the cancionero lyric, *ars moriendi*, and the probable debt to Boccaccio», *Modern Language Notes*, XCVI, pp. 414-420.

- GERLI, M. (1981b): «La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo xv», *Hispanic Review*, 49, pp. 65-86.
- , (1998): «Reading Cartagena: Blindness, Insight, and Modernity in a Cancionero Poet», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 171-187.
- GIMÉNEZ, A. (1984): «Ceremonial y juegos de sociedad en el condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Boletín del Instituto de estudios gienenses*, XXX, 120, pp. 83-103.
- GIMENO CASALDUERO, J. (1987): «Francisco Imperial y la Estrella de Diana: Dante, Castilla y los poetas del dulce stil nuovo», *Dicenda*, 6, pp. 123-145.
- GIMENO, J. (1965): «Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del siglo xv», *Hispanic Review*, 33, 1, pp. 1-14.
- GOLDBERG, H. (1983): «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature», *Hispania*, 66, pp. 21-30.
- GONZÁLEZ CUENCA, J. (2002): «La inalcanzable 'editio optima' del *Cancionero general*», *La Coronica*, 30, 2, pp. 317-333.
- , (2003): «Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 387-413.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2000): *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999): *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ MORENO, A. (1990): *El «Proemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo xv*, Barcelona, PPU.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M<sup>a</sup> J. (1993): «Elementos fantásticos en los cancioneros», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. 1, pp. 93-100.
- GORNALL, J. (1997): «Two Authors or One? *Romances* and their *Desfechas* in the *Cancionero general* of 1511», en *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson y R. Penny, Londres, Tamesis Books, pp. 153-163.
- , (2000): «Inventiones and their Authors at Zaragoza», *La Coronica*, 28, 2, pp. 91-100.
- , (2003): «11CG and LB1: a Hundred of Inventiones but How Many Tournaments?», en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. Alan Deyermond y Jane Whethall, PMHRS, 35, pp. 111-116.
- GREEN, O. (1949): «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXIV, 1, pp. 247-301.
- , (1969): *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos.
- GUIDANYOL, A. y R. MÉRIDA (1992): «Trobadors i troveiros: notes a l'entorn del plurilingüisme a la poesia medieval», *A sol post. Estudis de Llengua i Literatura*, 2 (1991), Ed. Marfil, pp. 303-307.
- GUINOT, S. (1921): «Tertulias literarias de Valencia en el siglo xv», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 9, año II, pp. 1-104.
- HAUF, A. (1990): «L'espiritualitat medieval i la 'Devotio moderna'», en *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Valencia, PAM, pp.

- 19-55; artículo anteriormente publicado en *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*, Barcelona, PAM, pp. 85-121.
- HERRERA VÁZQUEZ, M. (2003): «El precio del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 415-427.
- HUIZINGA, J. (1984): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial [1930, primera edición española].
- \_\_\_\_\_, (1999): *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, traducción de Eugenio Imaz [primera edición en 1954].
- IRASTORTZA, T. (1986-87): «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo xv», *Anales de literatura española*, 63, pp. 189-218.
- JANNER, H. (1943): «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27, pp. 181-232.
- JEANROY, A. (1925): *Les origines de la poésie en France*, París, (reed. París, 1965).
- \_\_\_\_\_, (1934): *La poésie lyrique des trouvadours*, Tolosa-París, Édouart Privat, 2 vols. (reed. Ginebra, 1973).
- JONES, R. O. (1961): «Encina y el cancionero del British Museum», *Hispanófila*, 4, pp. 1-21.
- \_\_\_\_\_, (1962): «Isabel la Católica y el amor cortés», *Revista de literatura*, 21, pp. 55-64.
- JOSET, J. (1995): «Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones», *Atalaya*, 6, pp. 51-70.
- KEEN, M. (1986): *La caballería*, Barcelona, Ariel.
- KENNEDY, K. (2002): «Inventing the Wheel: Diego López de Haro and his Invenções», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX, pp. 159-174.
- KING, W. F. (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Madrid, Anejos de la Real Academia Española, x.
- KNIGHTON, T. (2001): *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516* (versión española de Luis Lago), Zaragoza, Fernando el Católico.
- KOHUT, K. (1978): «La teoría de la poesía cortesana en el Prólogo del *Cancionero de Baena*», *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübingen, Max Noemeyer, pp. 120-137.
- LABRADOR, J. y R. DI FRANCO (1996): «Del xv al xvii: doscientos poemas», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 367-418.
- \_\_\_\_\_, (2001): «Continuidad de la poesía del siglo xv en los cancioneros del xvi», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre el «Cancionero de Baena» (Baena, 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. J. L. Serrano y J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 213-258.
- LÁZARO CARRETER, F. (1972): «La poética de Arte Mayor castellano», *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I, Madrid, Gredos, pp. 343-78.
- LAPESA, R. (1953-54): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 7, pp. 51-59.
- \_\_\_\_\_, (1981): «Literatura y folklore: los refranes», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, pp. 207-217.
- \_\_\_\_\_, (1982a): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171.

- LAPESA, R. (1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo.
- , (1988): «Supervivencia de los géneros líricos del Renacimiento. La herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 259-75.
- , (1989): «*Cartas y dezires o lamentaciones de amor: desde Santillana y Mena hasta Diego Hurtado de Mendoza*», en *Symbolae Pisanae. Homenaje a Guido Manzini*, ed. B. Periñán y F. Guazelli, Pisa, Guardini, pp. 295-310.
- LAWRANCE, J. (1986): «On Fifteenth-century Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Brian Tate*, Oxford, Dolphin Book, pp. 63-79.
- LE GENTIL, P. (1949-53): *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, reimpr. Geneva, 2 vols.
- , (1954): *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris, Institut Français au Portugal-Les Belles Letres.
- LEWIS, C. S. (1969): *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba. Traducción castellana de *The Allegory of Love*, Londres, Oxford University Press, 1936.
- LIDA, M<sup>a</sup> R. (1950): *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de Mexico.
- , (1977a): «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv» en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turranzas, pp. 291-309; publicado primeramente en la *Revista de Filología hispánica*, 8, 1946, pp. 121-30.
- , (1977b): «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa-Turranzas, pp. 179-289.
- LOT-BORODINE, M. (1928): «Sur les origins et les fins du *service d'amour*», *Mélanges Jeanroy*, Paris, pp. 223-242.
- LÓPEZ ALEMANY, I. (2000): «Cancionero y Romancero efímero en la Corte del III duque de Calabria», *Estudios de Literatura Oral*, 6, pp. 139-154.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1984): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- MACPHERSON, I. (1984): «Conceptos e indirectas en la poesía cancioneril: el almirante de Castilla y Antonio de Velasco», en *Estudios dedicados a James Leslie Brookes*, ed. Jesús Ruiz Veintemilla, Durham, University Press, pp. 91-105.
- , (1985): «Secret language in the Cancioneros: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- , (1998): «The game of Courtly Love: Letra, Divisa, Invención at the Court of the Catholic Monarchs», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 95-110.
- , (2001): «Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media», *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. L. Funes y J. L. Morue, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 415-428.
- MAHIQUES, J. (2003): «Expurgos al *Cancionero general*», *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, 4, pp. 161-196.
- MANCINI, M. (1999): «*Ab sos bels olhs espiratius*: Il tempo dello sguardo nei trovatori», en *L'occhio, il volto*, pp. 61-77.
- MANERO SOROLLA, M<sup>a</sup> P. (1987): *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.

- MANERO SOROLLA, M<sup>a</sup> P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- MARAVALL, J. A. (1953): «La formación de la conciencia estamental de los letrados», *Revista de Estudios Políticos*, 70, pp. 53-81.
- \_\_\_\_\_, (1967): «La cortesía como saber en la Edad Media», en *Estudios de Historia del Pensamiento español*, Madrid, Cultura Hispánica, pp. 261-274 [antes publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 186, Madrid, 1965].
- \_\_\_\_\_, (1983): «El Pre-renacimiento del siglo XV», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista* (Salamanca, 9 al 11 de diciembre de 1981), dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, pp. 18-36.
- MARINO, N. (1992): «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanofila*, 104, pp. 1-15.
- \_\_\_\_\_, (2000): «The *Cancionero de Valencia*, *Question de Amor* and the Last Medieval Courts of Love», en «*Quien scriva a nuestro favor*»: *Cultural Contexts / Female Voices*, ed. Louise M. Haywood, PMHRS, 27, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 41-49.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1960): *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española [2<sup>a</sup> ed. ampliada, 1974].
- MARSHALL, J. H. (1980): «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 3, pp. 289-335.
- MARTÍNEZ ROMERO, T. (1998): «Variacions sobre el tema 'Corella i els valencians'», *Caplletra*, 24, pp. 45-66.
- \_\_\_\_\_, (2003a): «Reflexions sobre la categorització del *Cançoner Satirich Valencià* de Miquel i Planas», *Caplletra*, 34, pp. 114.
- \_\_\_\_\_, (2003b): «De *Lo somni de Joan Joan* a la *Vesita* d'Herèdia, amb consideracions sobre Corella i *Tirant*», en *Momenti di cultura catalana in un millennio. Arte, Letteratura, Lingua. Storia*, Napoli, Liguori, pp. 345-368.
- MAURIZI, F. (1999): «Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló, Universitat Jaume I, pp. 337-352.
- MCGRADY, D. (1998): «Macarronic Latin and religious parody in Soria's 'Transeat a me calix iste'», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 3 (julio), pp. 265-271.
- MENÉNDEZ COLLERA, A. (1990): «La poesía cancioneril de entretenimiento en la corte de los Reyes Católicos: el *Juego trobado* de Pinar», en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, ed. Juan Fernández Jiménez - José Labrador Herraiz - Teresa Valdivieso, Ereie, PA, ALDEEU, pp. 425-431.
- \_\_\_\_\_, (1996): «La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 495-505.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1980): *Nueva visión del amor cortés. El amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Oviedo, Universidad.

- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953): «El romance entra en la corte castellana (1460-1515)», en *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, II, pp. 22-59.
- MEREGALLI, F. (1962): «Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento», *Thesaurus*, XVII, pp. 606-624.
- MICÓ, J. M. (1994): «Precepto y concepto en la lírica cancioneril», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), ed. I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, pp. 643-49.
- MONER SANS, J. M.<sup>a</sup> (1970): *El problema de las generaciones*, Buenos Aires, Emecé.
- MONTANER FRUTOS, A. (2002): «Emblemática caballeresca e identidad del caballero», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Seminario y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 267-306.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J. y I. DE RIQUER (1998): *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED.
- MORENO, M. (1997): «Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, II, pp. 1069-1081.
- \_\_\_\_\_, (1999a): «Las variantes en el ms. Add. 10431 de la British Library (LB1)», en *Actas del VII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura medieval*, ed. S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 37-48.
- \_\_\_\_\_, (2000a): «Una nueva edición de LB1», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22-26 de septiembre de 1999)*, ed. M. Freixas y S. Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria, pp. 1327-1339.
- \_\_\_\_\_, (2001a): «Transmisión y estructura de LB1. *Pliegos sueltos y unica*», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos, Universidade da Coruña, II, pp. 287-307.
- \_\_\_\_\_, (2001b): «'El dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir': sobre una invención de LB1», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LXXVIII, pp. 465-487.
- MORRÁS, M. (2002): «*Mors bifrons*: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano», en *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, ed. Jaume Aurell y Julia Pavón, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 157-195.
- \_\_\_\_\_, (1993): «Un tópicico ciceroniano en el Debate sobre las Armas y las Letras», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. IV, pp. 115-122.
- \_\_\_\_\_, (2003): «Oscuridad y alegoría en la poética cancioneril», *Actes del X Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2004), ed. a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Universitat d'Alacant «Symposia Philologica», pp. 325-339.
- MORREALE, M. (1967): «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema 'Dante en España hasta el siglo XVII'», *Annali del Corso di Lingue e Letteratura straniere dell'Università di Bari*, VIII.

- MORROS, B. (1999): «La difusión de un diagnóstico del amor desde la antigüedad hasta la época moderna», *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, LXXXIX / CCLXXVI, pp. 93-150.
- , (2000a): «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura medieval*, 12, pp. 193-246.
- NADAL, J. M<sup>a</sup> y M. PRATS (1996): *Història de la llengua catalana. II: El segle XV*, Barcelona, Edicions 62, (Col·lecció Estudis i Documents, 34).
- NEBOT CALPE, N. (1989): «La lengua castellana en el reino de Valencia durante el periodo de los Reyes Católicos», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento, Actas del Congreso Internacional sobre la Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 144-50.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (2001): «Glosa y parodia de los salmos penitenciales en la poesía de cancionero», *Epos*, XVII, pp. 107-139.
- OLEZA, J. (1984): «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Alfons el Magnànim (Col·lecció Politècnica, 16), pp. 61-74.
- , (1986): «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, 5, pp. 149-182.
- OLALLA, A. (1995): «Bajo el signo doble (La mujer en textos de 'agravio' y 'defensa' medievales)», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Univ. Granada, III, p. 475-489..
- ORDUNA, G. (1989): «La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond & I. Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies (Special Issue)*, pp. 113-122.
- , (1992): «Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del Romancero», en *Scripta Philologica. In honorem Juan M. Lope Blanch*, III, Mexico, Univ. Autónoma de México, pp. 401-409.
- ORSTEIN, J. (1941): «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, III, pp. 219-232.
- OSUNA, M<sup>a</sup> J. (2003): «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477.
- PAGÉS, A. (1936): *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe*, Paris, H. Didier.
- , (1978): «Le thème de la tristesse amoureuse en France et Espagne du XIV au XV siècle», *Romania*, 58, pp. 29-43.
- PARKER, A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- PARRILLA, C. (1996): «De copias decimonónicas de cancionero», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 517-530.
- PEJENAUTE, F. (1978): «La 'militia amoris' en algunas colecciones de poesía medieval», *Helmántica*, XXIX, 89, pp. 195-203.
- PELLEGRINI, S. (1994-95): «In torno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori», *Cultura Neolatina*, IV-V, pp. 21-37.

- PEREA RODRÍGUEZ, O. (2003): «Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251.
- \_\_\_\_\_, (2004): *Las cortes literarias hispánicas: el entorno histórico del «Cancionero general»*, Tesis de doctorado inédita, Madrid, Universidad Complutense.
- \_\_\_\_\_, (2006): *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid, CSIC-Revista de Filología Española.
- PÉREZ BOSCH, E. (2001a): «En torno a la integración de los poemas del grupo valenciano en la sección de preguntas y respuestas del *Cancionero general* de 1511», en *Iberia Cantat. Actas del Primer Congreso Internacional de Poesía Hispánica Medieval (Santiago de Compostela, 3 al 5 de abril de 2000)*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago, Universidad de Santiago, pp. 473-488.
- \_\_\_\_\_, (2001b): «Algunas muestras de bilingüismo castellano-catalán en el *Cancionero general* de 1511», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Coruña, 18 al 22 de septiembre de 2001), eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia (La Coruña), Toxosoutos, 2005, pp. 355-370.
- \_\_\_\_\_, (2003): «Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI», en *Actes del X Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2004), ed. a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Universitat d'Alacant «Symposia Philologica», pp. 1289-1304.
- \_\_\_\_\_, (2004): «La religio amoris a través del *Cancionero general*: la versión profana de Jaime Gassull del Salmo *De Profundis*», en *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH) (Valencia, 30 de marzo al 2 de abril de 2004)*, Valencia, Universitat de València, pp. 93-104.
- \_\_\_\_\_, (2004): «Acerca del petrarquismo cuatrocentista: los poetas valencianos del *Cancionero general*», *Actas del I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los cancioneros* (Granada, 13 al 16 de octubre de 2004), ed. J. Paredes y V. Beltran, Granada, Universidad de Granada, pp. 685-702.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (1995): «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol. 1, pp. 35-49.
- \_\_\_\_\_, (2000): «Juan de Valdés y la poesía de cancioneros», *Príncipe de Viana*, 61, pp. 229-238.
- PERIÑÁN, B. (1979): *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini.
- PICCUS, J. (1960): «La misa de amores de Juan de Dueñas», *Nueva Revista de Filología Española*, 14, pp. 322-325.
- PORQUERAS MAYO, A. V. (1958): *El prólogo en el Renacimiento y el Barroco español*, Madrid, CSIC.
- PORRAS, P. A. (2001): «El derecho y la guerra en la obra de Jorge Manrique», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre el «Cancionero de Baena» (Baena, 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. J. L. Serrano y J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 337-348.

- POST, C. (1915): *Medieval Spanish Allegory*, Westport (Conneticut), Greenwood Press Publishers.
- PRIETO, A. (1960): «El sentimiento de la muerte a través de la literatura española (siglos XIV y XV)», *Revista de Literatura Moderna*, 2, pp. 115-170.
- \_\_\_\_\_, (1984-1987): *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 2 vols. [vol. 1, 1984; vol. 2, 1987].
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. W. (1976): *La poesía cortesana y el 'Cancionero de Vindel'. Contribución al estudio de la temprana lírica española*, Barcelona, Vosgos.
- RECIO, R. (1996): *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- \_\_\_\_\_, (1999): *Petrarca y Álvaro Gómez: la traducción del «Triunfo de Amor»*, New York, Studies in the Humanities, 28.
- REGLÀ, J. (1972): *Temas medievales*, Valencia, Cronista Almela i Vives.
- \_\_\_\_\_, (1973): *Introducció a la història de la Corona d'Aragó*, Palma de Mallorca, Moll.
- \_\_\_\_\_, (1984): *Aproximació a la història del País Valencià*, Valencia, L'Estel.
- RECKERT, S. (1998): *From the Resende songbook*, PMHRS, 15, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- RICO, F. (1978): «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de littérature comparée*, LII, pp. 325-38.
- \_\_\_\_\_, (1987): «A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo cinquecento», *Studi Petrarqueschi (nuova serie)*, 4, pp. 229-236.
- \_\_\_\_\_, (1990a): «Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero general*», en *Texto y contextos*, Barcelona, Crítica, pp. 189-227.
- \_\_\_\_\_, (1990b): «Los orígenes de *Fontefrída* y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos*, Barcelona, Crítica, pp. 1-32.
- RIEGER, A. (1986): «La cobla esparsa anonyme. Phénoménologie d'un genre troubadouresque», *Actes du XVIIIe Congrè International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vi, pp. 202-218.
- RIQUER, M. de (1941): «Relaciones entre la literatura renacentista castellana y catalana en la Edad Media», *Escorial*, II, pp. 31-49.
- \_\_\_\_\_, (1950): «Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurren a las justas de Tolosa», en *Boletín de la Sociedad de Cultura Castellonense*, XXVI, pp. 280-310.
- \_\_\_\_\_, (1967): *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, (1985): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. IV.
- RODADO, A. (1996): «El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 547-60.
- \_\_\_\_\_, (2000a): *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*, Castilla la Mancha, Universidad.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1962): «La *Flor de enamorados*, cancionero bilingüe. Ensayo bibliográfico», *Estudis Romànics*, xv, pp. 33-47.
- \_\_\_\_\_, (1968): *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1972): *De la Edad Media a la Edad conflictiva. Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.

- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1982): «La crisis de la Baja Edad Media Catalana y la poesía de la época», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1981)*, dir. E. Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 87-97.
- , (1989): «La mujer nueva en la literatura castellana del siglo xv», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento, Actas del Congreso Internacional sobre la Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 38-56.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R. (1976-77): «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la *Visión*, el *Infierno* de los enamorados, el *Sueño*», *Filología*, 17-18, pp. 414-31.
- ROMEU I FIGUERAS, J. FIGUERAS, R. (1999): *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Alacant, Universitat d'Alacant - Departament de Filologia Catalana - Institut Universitari de Filologia Valenciana.
- ROUND, N. (1962): «Renaissance Culture and Its Opponents in Fifteenth Century Castile», *Modern Language Review*, 57, pp. 194-210.
- , (1978-79): «Garcí Sánchez de Badajoz and the revaluation of the cancionero poetry», *Forum for Modern Language Studies*, vi, pp. 178-187.
- ROVIRA, J. C. (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- RUBIO ÁRQUEZ, M. (2001): «Pervivencia de la poesía cancioneril en la lírica áurea: el cancionero de Juan de Escobedo», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, I, pp. 335-347.
- RUBIÓ BALAGUER, J. (1953): «El Renacimiento en las letras catalanas», en *Historia de la literatura hispánica*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Ed. Barna, III.
- , (1964): «Sobre les causes d'una decadència», en *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona, Edicions 62, pp. 131-139.
- RUIZ, T. (1988): «Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo xv. Las fiestas de Valladolid de 1428», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. A. Rucquoi, Valladolid, Ámbito, pp. 249-265.
- RUSSELL, P. (1978): «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xvi», en *Temas y formas de «La Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, pp. 209-239.
- SÁNCHEZ, J. (1961): *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1969): *El villancico. Estudios sobre lírica popular en los siglos xv y xvi*, Madrid, Gredos.
- SANCHIS GUARNER, M. (1962): *La llengua dels valencians*, Valencia, Eliseu Climent.
- , (2001): *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles xvi, xvii i xviii*, Valencia, Universitat de Valencia.
- SANTAGATA, M. (1993): «Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia», en *La lirica dalla corte nell'Italia de Quattrocento*, ed. Marco Santagata & Stefano Carrai, Milán, Franco Angelli, pp. 11-30.
- SANTONJA, P. (1999): «La mujer en la literatura provenzal. Influencia del 'amor cortés' en la literatura de la Corona de Castilla y de la Corona de Aragón durante los siglos xv y xvi. El tópico literario 'morir de amor'», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXV, I-II, pp. 125-159.

- SANZ HERMIDA, J. (1996): «Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el juego trovado de Gerónimo Pinar», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 605-614.
- SALINAS, P. (1981): *Jorge Manrique o tradición y originalidad* [Buenos Aires, Sudamericana], Barcelona, Seix Barral.
- SALVADOR, N. (1977): *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alambra.
- SCUDIERI RUGGIERI, J. (1980): *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, STEM - Mucchi.
- SERÉS, G. (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SEVERIN, D. S. (1994): «'Cancionero': un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV, 1-2, pp. 96-105.
- SIRERA, J. L. (1984): «El teatro en la corte de los duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Col.lecció Politècnica, 16, pp. 259-79.
- \_\_\_\_\_, (1986): «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5, pp. 247-79.
- \_\_\_\_\_, (1995): *Historia de la literatura valenciana*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- SORIA, A. (1956): *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad.
- SOUZA, R. (1964): «Desinencias verbales correspondientes a la persona vos/vosotros en el *Cancionero general* (Valencia, 1511)», *Filología*, 10, 1-95.
- SUGRANYES DE FRANCH, R. (1982): «De la dama divinizada a la dama de carn i ossos», en *Miscel.lana Pere Bohigas*, 3. *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, coord. J. Massot Muntaner, Barcelona, PAM, pp. 192-207.
- SZABÓ, T. (1989): «Dal mito della cavalleria al mito della corte», en *L'immagine riflessa*, Genova, XII, pp. 343-366.
- TALBOT DONALDSON, E. (1970): «The Myth of Courtly Love», en *Speaking of Chaucer*, New York, W. W. Norton, pp. 154-163 [antes publicado en *Ventures*, 5, 1965, pp. 16-23].
- TATO, C. (2001): «Las rúbricas en la poesía cancioneril», en *Canzonieri Iberici*, Università di Padova, ed. P. Botta - C. Parrilla - I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, pp. 351-372.
- TAVANI, G. (1969): *Bilinguismo e pultrilinguismo Romanzo dal XII al XVI secolo*, Roma, Libreria Editrice E. de Santis.
- \_\_\_\_\_, (1993): *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI secolo*, L'Aquila, Japadre Editore.
- \_\_\_\_\_, (1996): *Per una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, pp. 53-83.
- TERRY, A. (2000): *Three Fifteenth-Century Valencian Poets*, PMHRS, 24, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- TILLIER, J. Y. (1984): «The Devout Poet in the *Cancionero de Herberay*», *La Corónica*, 12, pp. 265-274.
- \_\_\_\_\_, (1985): «Passion Poetry in the Cancioneros», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- TOMASSETTI, I. (1998): (2001): *Il villancico cortese: studio tematico-formale di un genere*, Università degli Studi «La Sapienza» (Tesis de doctorado inédita), Roma.

- TOMASSETTI, I. (2003): «La glosa en Portugal, entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro geral* de García de Resende», en prensa para las *Actas x Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alicante, 16 al 20 de septiembre de 2003).
- TORO PASCUA, I. (1999): *El arte de la poesía: el cancionero (teoría e ideas sobre la poesía en los siglos xv y xvi)*, Salamanca, SEMYR.
- VALSALOBRE, P. (2003): «Una cort 'Ferraresa' a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició autòctona», *Caplletra*, 34, pp. 171-194.
- VENTURA, J. (1976): *Inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*, València, Tres i Quatre.
- VICENS I VIVES, J. (1956): *Cataluña a mediados del siglo xv*, Barcelona, Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- \_\_\_\_\_, (1962): *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- \_\_\_\_\_, (1983): *Els Trastàmars*, Barcelona, Vicens Vives.
- VOZZO MENDIA, L. (1995): «La lírica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: notte su alcune tradizioni testuali», en *Revista de literatura medieval*, VII, pp. 173-186.
- WALDE MOHENO, L. Von der (1998): «El amor cortés. Marginalidad y norma», en *La Edad Media. Marginalidad y oficialidad*, ed. A. González - L. Von der Walde Moheno, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico - Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 11-32.
- WARDROPPER, B. W. (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*, Madrid, Revista de Occidente.
- WEISS, J. (1990): *The poet's Art. Literary Theory in Castile c.1400-1460*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literatures.
- WHETNALL, J. (1989): «Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511», en *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond & I. Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies (Special Issue)*, pp. 197-205.
- \_\_\_\_\_, (1995): «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol IV, pp. 505-515.
- WHINNOM, K. (1968-69 [1970]): «Hacia una interpretación y apreciación de la canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, 13 (Homenaje a Ramón Menéndez Pidal), pp. 361-81 [traducción española].
- \_\_\_\_\_, (1981): *La poesía amorosa en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.
- \_\_\_\_\_, (1982): «La defraudación del lector: un recurso olvidado de la poesía cancioneril» en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, vol. 2, pp. 1047-1052.
- ZUMTHOR, P. (1960): «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme», *Le Moyen Age*, LXVI, pp. 301-35.

## MANUALES, DICCIONARIOS Y OTRAS OBRAS DE CONSULTA

- AZAUSTRE, A. y J. CASAS (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- BAEHR, R. (1984): *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.
- CIRLOT, E. (2004): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CORREAS, G. (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. V. Infantes, Madrid, Visor Libros.
- COVARRUBIAS, S. (1979): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1610)*, ed. facsímil, Madrid, Turner.
- Diccionario de Autoridades (1726)*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1976, 3 vols.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985): *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Paraninfo.
- GÓMEZ-BRAVO, A. M<sup>a</sup> (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv. Basado en los textos del «Cancionero del siglo xv» de Brian Dutton*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Diputació, 1995.
- LAUSBERG, H. (1966-69): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 vols. [traducción española de *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundengug der Literaturwissenshaft*, München, Max Hueber, 1960, por J. Pérez].
- NAVARRO TOMÁS, T. (1986): *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- PARRAMON, J. (1992): *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, PAM.



**PUV** PUBLICACIONS  
UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA