

860.9

P238 p.E

Alexander A. Parker

*La filosofía del amor  
en la literatura española  
1480-1680* *Traduce*



Cabría pensar automáticamente que el grabado, del estilo del Renacimiento italiano, representa a Venus emergiendo de un mar espumoso, con Cupido observando atentamente por encima del hombro derecho de ella. Pero en realidad las olas son el tronco de un árbol, y el «Cupido» es la cabeza de una serpiente, pues de hecho estamos ante una Eva. Esta tabla grabada forma parte de una silla del coro de la Catedral Primada de Toledo, y su autor es Alonso Berruguete (circa 1490-1561). La yuxtaposición o confluencia de lo sagrado y lo profano constituye el tema fundamental de la presente obra.

*Colección Biblioteca Nacional (Madrid) Sep. 26. 6. 91.*



*243 p. 1986*

CATEDRA

CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

004988



Un hombre salvaje engaña a los hombres para hacerlos prisioneros usando como señuelo una imagen de Venus, que irradia una aureola más propia de un santo o de la Virgen María.

## Uno

### *El lenguaje religioso del amor humano*

El amor cortés. La poesía del amor cortés en Castilla. La religión del amor. *Cárcel de Amor*. Juan del Encina. *Amadís de Gaula*. Gil Vicente. *La Celestina*. Apéndice.

#### EL AMOR CORTÉS

Amor cortés constituye un término de gran amplitud, que cubre desde la poesía trovadoresca hasta las novelas de caballería, el *dolce stil nuovo*, Petrarca e incluso la influencia de éste en el Renacimiento. En España encontramos los temas característicos del amor cortés a lo largo de la poesía del siglo XVI y permanecen evidentes en la poderosa poesía amorosa de Quevedo en el XVII. Las páginas que siguen tratan fundamentalmente sobre la forma que toma en España en el periodo que va de 1450 a 1550, pero la cuestión que presentan en torno a este tiempo es análoga a la que se nos presenta en la poesía trovadoresca de la Edad Media, y los problemas de interpretación literaria que se nos ofrecen son, creo, similares en ambos periodos. Las pruebas que puede ofrecer la literatura española en el comentario sobre similitudes y paralelismos en la expresión literaria de los amores sacro y profano no han sido realmente estudiadas en profundidad y por consiguiente no se les ha dado demasiada importancia. Me atrevo a sugerir que de ello no resulta más que un empobrecimiento de la historia de la literatura.

El amor cortés de los siglos XII y XIII constituye un fenómeno literario fascinante a causa de los problemas que pone de manifiesto. Su repentina aparición en la Provenza sobre el 1100 plantea la cuestión de sus fuentes<sup>1</sup>. Parte de las explicaciones que se nos ofrecen lo relacionan con tradiciones religiosas, incluso místicas. Encontramos conceptos análogos en el sufismo islámico. Su desarrollo en la España árabe y su paso al sur de Francia se ha trazado sólo de manera hipotética<sup>2</sup>. Otra teoría se refiere a la influencia del misticismo cisterciense en los trovadores<sup>3</sup>. Estas teorías han sido muy discutidas, pero la más polémica de todas es la que desarrolla Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident*<sup>4</sup>. La aparición simultánea en la misma zona de Francia de un tipo concreto de poesía amorosa y de la herejía de los albigenses no le parece ninguna coincidencia. La característica más peculiar de la poesía es que, en medio de una cultura ostensiblemente cristiana cante un amor ilícito o adúltero. No hay señal de un amor humano disciplinado moralmente, ordenado socialmente y culminado mediante el matrimonio cristiano; al contrario, el amor es una suerte de pasión irracional y oscura obsesionada con la muerte. De Rougemont interpreta esta poesía como velada duplicidad que dice una cosa y significa otra; de hecho, como referencia a los rasgos agnósticos o maniqueos de la nueva herejía y como una forma de religión mística, devota de la Iglesia Cátara del Amor, y por consiguiente como versión aberrante y desesperanzada de la fe cristiana. Así, considera la pasión fatal de Tristán como un hambre que rechaza todo lo que puede calmarla; más que hambre es intoxicación y «tout érotomane est un mystique qui s'ignore»<sup>5</sup>. El verdadero significado de los símbolos y las imágenes de los trovadores se perdió más tarde, y se convirtieron en una retórica de la ortodoxia, en el misticismo de los franciscanos, en la poesía de Jacopone da Todi y finalmente, y sobre todo, en los grandes místicos españoles del siglo XVI, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, cuyo lenguaje aparen-

<sup>1</sup> Roger Boase clasifica y comenta las teorías sobre el origen del amor cortés en *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, 1977.

<sup>2</sup> Boase, págs. 62-75.

<sup>3</sup> Boase, págs. 83-6.

<sup>4</sup> *L'Amour et l'Occident*, París, 1939, de Denis de Rougemont.

<sup>5</sup> *L'Amour et l'Occident*, pág. 155.

temente apasionado y erótico ha puesto a menudo en un verdadero aprieto no sólo a los teólogos sino también al lector común ansioso de leer sus obras como tratados de amor puramente espiritual. La explicación paradójica que nos ofrece De Rougemont sobre este problema está hábilmente resumida: «le langage de la passion humaine selon l'hérésie correspond au langage de la passion divine selon l'orthodoxie»<sup>6</sup>.

Me ocuparé de los detalles del análisis de De Rougemont o de su plausibilidad sólo para recordar la lejana conexión entre el amor cortés y la religión mística. La teoría ha de fascinar a cualquiera que se interese ante todo en la historia del pensamiento y el sentimiento religioso, pero el crítico literario debe mantener serias reservas. Un ejemplo del primer caso lo constituye el teólogo y filósofo escolástico Martin D'Arcy, en su obra magistral *The Mind and Heart of Love*<sup>7</sup>. No puede aceptar la teoría de De Rougemont y efectivamente la rechaza en lo que se refiere a los místicos cristianos; a pesar de todo, le resulta sin duda hechizante esta visión de un oscuro Eros, apasionado y punitivo en conflicto con el ágape cristiano. Lo que me interesa hacer notar especialmente en esta teoría son los paralelismos que De Rougemont traza entre las concepciones y el lenguaje del amor cortés y los de los místicos españoles: enumera quince temas de primer orden comunes a ambos. Uno de ellos me parece de la máxima importancia: el énfasis en el sufrimiento y la doctrina de la Noche Oscura de San Juan de la Cruz. Volveré a esto en el momento apropiado<sup>8</sup>.

El segundo problema pertinente para este estudio que plantea el amor cortés consiste en saber si es amor humano idealizado o si en el fondo es inherentemente sensual. Durante mucho tiempo se acentuó la idealización: la *courtoisie* llegó a transformar lo grosero de la sexualidad en una refinada concepción del amor que hacía hincapié en la nobleza de la castidad. A principios del presente siglo, Edward Wechsler en su estudio del *Min-*

<sup>6</sup> *L'Amour et l'Occident*, pág. 153. La naturaleza cristiana o anticristiana del amor cortés recibió un desarrollo en un contexto más amplio por parte de A. J. Denomy en *The Heresy of Courtly Love*, Nueva York, 1947.

<sup>7</sup> M. C. D'Arcy, en *The Mind and Heart of Love. Lion and Unicorn: A Study in Eros and Agape*, Londres, 1945.

<sup>8</sup> En el capítulo 3.

*nesang* alemán pudo intentar tender un puente entre lo mundano y lo religioso mediante la acentuación del componente no sensual de esta poesía; con lo cual, servir a las mujeres se aproximaba a servir a Dios por medio de analogías no irreverentes sino idealistas<sup>9</sup>. Últimamente, sin embargo, los estudiosos han tendido a dirigirse en sentido contrario y a negar dicho idealismo afirmando la sensualidad inherente de la tradición. Una obra importante publicada en 1965 por el erudito de Cambridge, Peter Dronke, situaba el amor cortés de los trovadores en un escenario cultural más amplio que antes, y desafiaba todas las premisas sobre las que se había situado tradicionalmente<sup>10</sup>. Una de ellas era que el amor que cantan los trovadores es cuasiplatónico, un deseo que había de permanecer sin saciar para no disminuir su nobleza. Dronke sostenía que no existe ninguna base para esta creencia en la poesía provenzal misma y citaba con aprobación un estudio anterior de la señora D. R. Sutherland en el que ésta escribía:

Sobre la cuestión del amor puro que renuncia al intercambio carnal pero que lo permite todo salvo la posesión, es cierto que los poetas no mencionan la posesión, pero resulta difícil pensar que pudieran hacerlo en una poesía dirigida al recital público en círculos con pretensiones de delicadeza y refinamiento, y a menudo en presencia, de la *donna* misma; piden los favores que cabe pedir decentemente en público, y no van más allá de lo que la decencia permite<sup>11</sup>.

Se puede sin embargo argumentar que lo importante no es el hecho de que los poetas no *pudieran* mencionar la posesión sino que no lo *hicieran*: la literatura se debe interpretar por lo que dice, no por lo que calla. Sin duda no hay razón alguna para que la reticencia que cabe plantear en la poesía trovadoresca invalide la interpretación siguiendo líneas cuasiplatónicas de lo que, en muchos casos, sí dicen realmente los poemas. Lo que es más, si bien cabría aceptar la reticencia propia de los modales cor-

<sup>9</sup> Edward Wechsler, en *Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance*, Halle, 1909.

<sup>10</sup> Peter Dronke, en *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, segunda edición, 2 volúmenes, Oxford, 1968.

<sup>11</sup> D. R. Sutherland, «The language of the troubadours and the problem of origins», *FS, IO* (1956), págs. 199-215 (pág. 212). Citado por Dronke, *i*, pág. 49.

teses de la vida en Provenza como si se tratara de una convención, en otros ambientes y en épocas posteriores la ausencia de cualquier mención a la posesión se podría considerar legítimamente no como algo negativo sino como un ideal positivo de negación personal.

No se deben olvidar nunca los peligros de generalizar sobre el amor cortés como si el concepto y sus diversas expresiones se hubieran mantenido uniformes a lo largo de cuatro o cinco siglos: en algunas ocasiones la actitud básica se idealizará, en otras se hará sensual. Tras la cruzada que hizo a los albigenses objeto de persecuciones y matanzas y tras el establecimiento subsiguiente de la Inquisición, la sensualidad tuvo que ser velada o bien desestimada hipócritamente por el poeta. Contamos con el caso de Sordello, un ardiente campeón del amor casto o platónico, que era un conocido libertino en la vida real<sup>12</sup>. Surge así el problema de la sinceridad. ¿Qué quieren decir realmente los poetas? ¿Qué relación existe entre lo que aparentan decir y su propia experiencia? Además, la tendencia moderna a desestimar toda idealización expresada ha incrementado la turbación que se siente ante el lenguaje erótico de los místicos cristianos del medievo y ante el de los místicos españoles. Si el amor cortés fuese intrínsecamente sensual, ese misticismo parecería en el mejor de los casos una sublimación de la sexualidad con la que se engañaban a sí mismos. Así el problema de la relación entre poesía y experiencia se agudiza también en este caso.

La propia erudición provenzal, en cuanto diferenciada de la erudición del latinista medieval, reafirma ciertamente la tradición idealizante del amor cortés medieval. René Nelli, en su fascinante obra *L'Erotique des trovadours*, efectuó una distinción básica al dividir la teoría del amor en la literatura provenzal en dos tendencias o ramas fundamentales, «amour chevalresque» [amor caballeresco] y «amour courtois» [amor cortés]<sup>13</sup>. El primero, que aparece antes y se presenta en los largos poemas épicos y en las posteriores obras de amor en prosa francesa, idealiza el amor sexual sometiéndolo al honor y haciéndolo depender de ciertas virtudes masculinas como el valor, la generosidad y la lealtad. Es

<sup>12</sup> Boase, pág. 33. Véase también H. J. Chaytor en *Troubadours of Dante*, Oxford, 1902, págs. 173-6.

<sup>13</sup> René Nelli, *L'Erotique des troubadours*, Toulouse, 1963.

relativamente casto en la medida en que expresa lealtad hacia una sola mujer, pero no supone necesariamente continencia, puesto que la ley de la caballería exigía que la dama acabase por recompensar a su fiel servidor con favores concretos. «Amour courtois», por otra parte, ceñido en un principio a la poesía lírica, suponía normalmente el vínculo del poeta con una dama casada de la clase superior, y era, en este sentido, «adúltero», pero sólo en tanto que la culminación hubiese constituido adulterio. Sin embargo, ni se pretendía ni se esperaba una culminación. Esto puede haberle añadido emoción a la relación cargándola de «malicia», pero no parece que ésta se considerase censurable moralmente. Significaba el total sometimiento al servicio de la dama, y se basaba en la creencia de que un amor de esa clase revelaba, expresaba y alimentaba las virtudes de un amante bien nacido, virtudes que se centraban en la pureza y la castidad<sup>14</sup>.

Cabe argumentar que las ramas que distinguía Nelli en la literatura provenzal continúan coexistiendo en toda la literatura que se derive en última instancia de Provenza<sup>15</sup>. Lo «cortés» y lo «caballeresco» siguen obviamente los mismos pasos, siendo la existencia del segundo lo que ha impulsado a tantos críticos a negar el «platonismo» del primero, pero existe una distinción clara y definible. «Cortés» es el amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una continencia forzada que causa sufrimiento. En el «caballeresco» no existe el amor imposible; la continencia es temporal y además un servicio que realizar para merecer la culminación. Es probable que la mentalidad moderna no vea ninguna diferencia esencial, pero para la literatura la distinción es clara en el argumento y el tono. En la literatura española el amor «caballeresco» nutre los libros de caballería y finalmente se convierte en el amor ideal de Cervantes, mientras que el amor cortés del siglo XV evoluciona hasta el neoplatonismo del XVI.

<sup>14</sup> Nelli, pág. 64. «Amour courtois» queda definido como (pág. 64), «espèce d'aminé amoureuse —platonique ou semi-platonique— mais de toute façon excluant le "fait"». En su más estricto sentido, «platónico», no queda, por supuesto, definido con exactitud en este caso; lo que se quiere indicar es un amor que ya no hace hincapié en la necesidad de su propia consumación física.

<sup>15</sup> El propio Nelli afirma (págs. 329-32) que ambas ramas continúan existiendo en el siglo XVI, cuando el «amour courtois» se funde con el neoplatonismo.

## LA POESÍA DEL AMOR CORTÉS EN CASTILLA

En España la influencia de la poesía provenzal es visible en la poesía gallega del siglo XIII y en la literatura catalana. En la misma Castilla no aparecerán los rasgos característicos del amor cortés hasta el siglo XV. La poesía lírica de este periodo se recogía en una serie de antologías denominadas *cancioneros*. En uno de los primeros, el *Cancionero de Baena*, la mayoría de los poemas son de tipo moral y didáctico, tratan sobre la religión, la muerte, la incertidumbre de la fortuna mundana, etcétera; el tema del amor recibe escasa atención. Pero en otros *cancioneros* casi todos los poemas son composiciones amorosas de una clase desconocida en Castilla. Hay literalmente cientos de poemas así, y todos asumen o exponen la misma concepción del amor humano. En la mayoría y de forma ostensible ésta se basa no en lo físico y sensual, sino en el amor como servicio fiel a una dama que jamás recompensa a su servidor, un amor del que no hay escapatoria y que por ello provoca un sufrimiento cercano a la muerte; pero este sufrimiento no sólo se acepta sino que llega a desearse realmente y a encontrarse placentero. El amante está condenado por el destino a amar fielmente, sin esperanza de felicidad; sin embargo, se prefiere esta muerte en vida a la carencia de amor. Esta forma de amor cortés queda expresada frecuentemente en términos religiosos: por ejemplo, se usan las oraciones litúrgicas de la Iglesia o los salmos del Antiguo Testamento como oraciones a Cupido, el dios del amor, se llega incluso a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose con frecuencia el amante como mártir de su fe. En la España del siglo XV esta Religión del Amor adopta formas mucho más extravagantes que las que tomara antes en Francia.

Los críticos literarios no se tomaron en serio la poesía del amor cortés hasta hace bien poco porque no se adecuaba a la exigencia posromántica por la cual la poesía debería ser expresión sincera de sentimientos personales genuinos surgidos de la experiencia directa. La poesía del amor cortés en España es completamente convencional. La convencionalidad de la forma literaria sugiere por sí misma que esta concepción del amor refle-

AC  
jaba una actitud artificial hacia la vida: la expresión extravagante de un ideal imposible. Dicha artificialidad es significativa. Las convenciones literarias no se deberían descartar a la ligera porque cabe hallarles una finalidad. Cualquier cosa que se convierta en moda dominante debe proporcionar placer a sus lectores, y por lo tanto las modas literarias tienen que haber satisfecho alguna necesidad de su tiempo. Una convención poética divorciada de la realidad señala hacia algún tipo de aspiración o ideal. Si los poetas del siglo XV hallaban satisfacción en posar como mártires dolientes de amor, ¿no estaremos justificados al deducir que les hubiese gustado serlo? Dicho de otro modo, ¿que esta convención era una especie de realización del deseo, un intento de vislumbrar un amor puro y perfecto concibiéndolo como sacrificio personal y, por consiguiente, como devoción ennoblecedora?

AC  
Cuando esta poesía comenzó a ser tomada en serio, lo que se acentuó fue el componente de idealización, de forma notable lo hizo Pedro Salinas, el cual, en su libro sobre Jorge Manrique, hacía hincapié exclusivamente en el idealismo afirmando que todo, el amor y el sufrimiento, la constancia y la tristeza, se dirige a la meta común de elevar al ser humano hasta la cumbre de su capacidad para vivir noblemente<sup>16</sup>. Pero esta valiosa aproximación no ha recibido un mayor desarrollo por parte de casi ningún erudito posterior. Al contrario, la reacción antidealista hacia el amor cortés se ha extendido a la poesía del *cancionero* español. Keith Whinnom, por ejemplo, y el malogrado Royston Jones, han considerado la convención del amor a distancia, sin realizar y doliente, simplemente como una reticencia hipócrita que disfraza las ideas y sentimientos sensuales y, sin duda, licenciosos. Whinnom ha llegado a sugerir que el simbolismo habitual de los poemas constituye un código de *equivocos*, por el cual cada palabra clave tomaría una connotación directamente sexual<sup>17</sup>. Aceptar la mayor parte de dicha poesía como idealista no

<sup>16</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1948; véase también Otis H. Green, «Courtly Love in the Spanish *cancioneros*», *PMLA*, 44 (1949), págs. 247-301, reeditado en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington, 1970.

<sup>17</sup> *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1967; *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, 1981. Véase también las introducciones del profesor Whinnom a las obras citadas en la nota 27 próxima.

es, ciertamente, nada sencillo, puesto que si entendemos los enunciados de los poetas del *cancionero* en su literal significado acabaremos considerándolos enfermizos y morbosos. El amor es sufrimiento, pero el amante no puede huir porque no puede abandonar a su dama; forzado a amar sin recompensa, su vida se convierte en una muerte en vida que hace que la muerte misma pase a ser algo deseado vehementemente como liberación; pero el poeta no persigue liberación del sufrimiento mismo; al contrario, le da la bienvenida como medio para probar su amor. En el campo puramente humano, este culto al sufrimiento, esta equiparación del amor con la muerte y el anhelo de muerte, suponen abdicar de toda racionalidad, subordinar la razón a la pasión, y ello, según Jones, se debe a que a la sensualidad inherente al amor cortés se le dejan riendas sueltas y es consentida como si de un deseo sin control se tratara<sup>18</sup>. El amor cortés, siguiendo esta perspectiva, representa por tanto un desorden moral y una enfermedad de la mente precisamente por ser inherente e irrefrenablemente sensual.

Si esta tendencia de la erudición reciente está bien fundada y si la tradición del amor cortés a través de su larga historia se demuestra inherente y esencialmente sensual, entonces los teólogos habrán tenido poderosas razones para turbarse ante las analogías entre el amor cortés y la literatura mística cristiana. Pero no creo que sea ése el caso. Es importante, en mi opinión, notar una diferencia esencial entre una poesía que canta al *placer* sexual y otra que lo hace al *deseo*. El amor como deseo, en la tradición del amor cortés, se suele presentar como continencia, pero no por ello deja de ser carnal, puesto que es la unión carnal lo que se desea; sin embargo permanece como *aspiración* y no alcanza la *culminación*. Esta distinción es fundamental.

Una de las antologías poéticas españolas de importancia es el *Cancionero de Palacio*, compilada hacia 1440<sup>19</sup>. El manuscrito presenta letras iniciales ornamentales con dibujos de figuras hu-

<sup>18</sup> «Bembo, Gil Polo, Garcilaso; Three Accounts of Love», *RLC*, 40, 1966, págs. 526-40.

<sup>19</sup> Sobre las fechas del *Cancionero de Palacio* véase Brian Dutton, en «Spanish fifteenth-century *cancioneros*: a general survey to 1465», *KRQ*, 26 (1979), pág. 455-60; y su *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, 1982.

manas, que han sido retocadas por una mano posterior, pero sigue siendo posible deducir que los dibujos son claramente eróticos, aunque no exactamente obscenos. Al comentar la temática de los poemas, Francisca Vendrell, su editora moderna, afirmaba que el amor de los poetas era platónico, su espera interminable, y la frecuente inaccesibilidad de la dama hacía que cada poeta afirmase solemnemente su fidelidad y constancia<sup>20</sup>. El profesor Whinnom ha sostenido que a la luz de las miniaturas eróticas sería absurdo y antihistórico llamar «platónica» a esta poesía<sup>21</sup>. Es obvio que las miniaturas sitúan a los poemas en un contexto erótico; ciertamente el copista no los presentó como poemas castos ni los propietarios del códice los consideraron como tales. Los poemas, sin embargo nacieron y continuaron su andadura fuera de las cubiertas de este códice, y debemos prepararnos ante la posibilidad de que las circunstancias externas hagan que los poemas signifiquen más de lo que dicen. Lo que dicen realmente es que la dama es inaccesible y que el amor permanece sin consumar. Puede muy bien suceder que la ausencia de castidad en la propia vida de los poetas y la permisividad generalizada de la sociedad en que evolucionaban otorgara a dichos poemas una cierta ambigüedad picante dentro de esta sociedad, pero se trata de una cuestión de contexto social y no literario, y no estamos capacitados para decir que un poema deba siempre significar una cosa en concreto a pesar de los distintos contextos sociales en que se lea.

Debe tenerse en cuenta la diferencia de contexto social al considerar las analogías entre la poesía del amor cortés y la literatura mística. Se puede ilustrar esta cuestión por medio de un episodio de la vida de San Juan de la Cruz. Tras escapar de su lugar de reclusión de Toledo, viajó hasta Andalucía, y al parar en Beas fue a visitar a unos monjas en un convento carmelita recién fundado. El viaje y el hecho de haber estado sometido a un periodo de fuerte tensión por los asuntos de su orden, le habían fatigado mucho. Para su descanso la priora les dijo a dos monjas que le cantaran. Ésta fue la canción:

<sup>20</sup> *Cancionero de Palacio*, editado por Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945, pág. 87.

<sup>21</sup> *La poesía amatoria*, pág. 29.

Quien no sabe de penas  
en este (triste) valle de dolores,  
no sabe de cosas buenas,  
ni ha gustado de amores,  
pues penas es el traje de amadores.

Una vez hubieron cantado la primera estrofa san Juan les pidió que se detuvieran y asíó fuertemente las barras de la reja para intentar evitar el trance que estaba comenzando a apoderarse de él. Permaneció en trance durante una hora, y al salir les habló a las monjas del valor espiritual del sufrimiento y de cuán poco se le había pedido sufrir aún por el amor de Dios. Este poema se encontró en una colección de manuscritos. Es, de hecho, un poema religioso, y su oscuro autor ha sido considerado como miembro de una orden religiosa, pero no hay nada que lo identifique en la estrofa que puso a san Juan en éxtasis<sup>22</sup>. En realidad, a no ser por el metro de *Lira* que denota una fecha posterior, no hay razón alguna para que esta estrofa no se adecuase perfectamente al *Cancionero de Palacio*, a pesar de las miniaturas de éste, porque encaja perfectamente en la temática de la poesía del amor cortés.

Veamos otro ejemplo. Entre los poemas de san Juan de la Cruz siempre ha aparecido uno que comienza:

Un pastorcico solo está penado,  
ajeno de placer y de contento,  
y en su pastora puesto el pensamiento,  
y el pecho de amor muy lastimado.

Se sabe ahora que no se trata de una obra original de san Juan sino de una remodelación de un poema de amor humano inscrito en la tradición cortés del amor doliente. Consta de cinco estrofas de las cuales san Juan compuso sólo la última para transmutar el sufrimiento del pastor en la pasión de Cristo, que es el significado que leyó en las primeras cuatro estrofas y que apenas si alteró<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Crisógono de Jesús Sacramentado, O. C. D., *Vida de San Juan de la Cruz*, editado por Matías del Niño Jesús, O. C. D., Madrid, 1982, pág. 181, n. 31.

<sup>23</sup> José M. Bleuca, «Los antecedentes del poema del *Pastorcillo* de San Juan de la Cruz», *RFE*, 33 (1949), págs. 378-80; reeditado en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970, págs. 96-9.

Dentro del contexto social de los conventos de carmelitas, el poema sobre el pastor penado y el del traje de penas de los amadores, que llevaron a san Juan hasta el éxtasis, significan una sola cosa. Puestos en el contexto social del *Cancionero de Palacio* hubieran significado algo bien distinto, y se les podría haber conferido sin problemas una connotación sexual específica, puesto que nada es más fácil que encontrar *equivocos* de este tipo si es eso lo que se pretende. La cuestión es que no se puede apreciar realmente la poesía del prerranacimiento si se afirma que la tradición del amor cortés es *inherentemente* sensual y si con ello se ignora la ambigüedad o ambivalencia esencial de la tradición por la que el amor sagrado y el profano hablaban el mismo lenguaje poético. Si bien es cierto que la poesía de amor profano trata sobre el deseo carnal, ello no deja de ser una verdad a medias. Se refiere, por la forma en que se expresa, a un deseo no realizado. Repito que la distinción es importante porque es aquí donde surge la ambivalencia. Sea cual fuere el trasfondo sexual en este contexto social, la nota predominante de esta poesía es, sin duda, el sufrimiento ante la no culminación. Lo que dice realmente esta poesía es que el amor constituye un servicio que nadie es libre de rechazar; que la constancia en la fe por medio de la lealtad en el servicio ennoblece al amante; que el sufrimiento por la no culminación está hermado con la muerte y sin embargo este sufrimiento no sólo se acepta sino que se desea como parte del servicio; y que aunque la muerte pueda conllevar liberación no deja de ser menos deseable que el sufrimiento mismo, el cual se desea en sí mismo como prueba de amor.

Ahora bien, nada de esto tiene un sentido racional en relación con el amor humano, y si se toma como enunciado de un amor humano real, entonces no hay duda de que es morboso. Efectivamente, hace unos años apareció en la *Psychoanalytic Review* un artículo titulado: «Amor cortés, la Neurosis como institución», es de Melvin Askew, que califica al amor cortés de «una de las estructuras más monumentalmente neuróticas de toda la literatura», para añadir sobre uno de sus síntomas neuróticos fundamentales:

el placer doloroso de muchos amantes cortesés y en especial de los puros, consiste en un placer autodestructivo y narcisista que se deriva bien de la separación, bien de la contemplación

constante de una mujer o ideal con una belleza que embelesa, pero inalcanzable<sup>24</sup>.

La razón por la que esta poesía carece de un sentido racional para el amor humano es que utiliza los conceptos y el lenguaje de algo distinto: la religión. Tiene sentido siempre en términos de amor divino inscrito en la tradición de la cristiandad medieval. El místico flamenco Ruysbroeck había calificado al amor de Dios de deseo irresistible de alcanzar continuamente lo inalcanzable, en el cual el objeto deseado no es ni alcanzable ni susceptible de ser abandonado<sup>25</sup>. Trasladada al contexto del amor humano esta concepción religiosa se convierte en una convención poética.

Esta clase de convenciones literarias del pasado son importantes. Pueden actuar como realizaciones del deseo y reflejar aspiraciones conscientes o inconscientes. Si a los poetas del *cancionero* les resultaba placentero posar como mártires dolientes de amor, lo debieron hacer porque lo creían la expresión más noble de la más elevada forma de amor. Y esto lo habían aprendido de la religión, y no de la vida<sup>26</sup>. Es justo decir, con los psicólogos, que el amor humano así expresado es la negación de los valores humanos positivos y, por consiguiente, es morboso, pero ello no explica la poesía. Si se ha de explicar se debe tener en cuenta la ambivalencia del lenguaje amoroso por el que los con-

<sup>24</sup> Melvin W. Askew, *Courtly Love: Neurosis as Institution*, *PSR* 52 (1965), págs. 19-29 (9, 27).

<sup>25</sup> Evelyn Underhill, *Mysticism. A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, 13.<sup>a</sup> ed., Londres, 1960, pág. 265.

<sup>26</sup> O si no, como ha dicho Patrick Gallagher, la aspiración es la conciencia dolorosa del pecado por parte de los poetas: «El ideal del amor cortés es en realidad una expiación del adulterio, y la expiación se concibe, tal como debe suceder en una sociedad cristiana, en términos de sufrimiento, penitencia, autonegación y martirio» (*The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*. Londres, 1968, pág. 288). Desde el punto de vista de la comprensión de la mentalidad y sensibilidad de los poetas del amor cortés estoy seguro de que es una perspectiva correcta, pero sugiero que esta distinta que planteo, la aspiración a un amor perfecto, es, por así decirlo, la otra cara de la moneda. Los escritores religiosos, y en especial los místicos, que aceptaban el lenguaje y las emociones del amor cortés, no podían estar interesados en él en cuanto expiación del adulterio. Lo que subyacía a este lenguaje poético debía tener otro significado para ellos. Desde ambos ángulos, al interpretar los dos aspectos de esta literatura, es crucial el uso de los conceptos religiosos.

ceptos religiosos se usaban para un ideal humano. En las «Eras de la Fe» no había en teoría disputa alguna sobre el orden de los valores: el amor divino ostentaba prioridad sobre el amor humano y éste último estaba infravalorado. Cabe sostener que el fenómeno del amor cortés formaba parte de una reacción contra esta infravaloración, un intento de conferir al amor humano un valor propio. El siglo XV fue testigo en muchos sectores de un debilitamiento de la fe religiosa. El humanismo renacentista no era tan sólo un resurgimiento de las lenguas y literaturas clásicas; era un intento de rectificar el equilibrio de prioridades devolviéndole a la esfera de lo humano mucho de lo que, así se sentía entonces, la esfera de lo divino se había arrogado injustamente. No cabía pretender una rápida revaloración del sexo; era preciso dar los primeros pasos situando el amor entre hombres y mujeres un poco por encima del instinto animal. El lenguaje por el que se «deificaba» a la mujer, y el hombre le otorgaba un sometimiento total de su «fe», constituía una expresión metafórica de dicho ennoblecimiento.

#### LA RELIGIÓN DEL AMOR

*Cárcel de Amor*. El ejemplo más asombroso de esta religión del amor humanista en la literatura española es una novela que constituyó un auténtico *best-seller*: *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro (1437?-1498?), publicada en Sevilla en 1492<sup>27</sup>. Es quizá el ejemplo más notable de confluencia de lo sagrado y lo profano de toda la literatura europea. En la novela se presenta al amor, sin esperanza de realización, como *fe*, una fe y un sufrimiento subsiguiente que, asumidos con plenitud, ennoblecen al amante. La mujer, reservada e inalcanzable, es fuente de gracia, infundiendo al amante no sólo las virtudes cardinales, sino también las teologales de la fe, esperanza y caridad. Puesto que la mujer es el objeto de la fe del amante, el valor supremo en el que cree, el amor humano se asocia inequívocamente con la unión

<sup>27</sup> *Diego de San Pedro. Obras completas, ii: Cárcel de amor*, editado con introducción y notas por Keith Whinnom, Madrid, 1971. Sobre la vida de San Pedro, su entorno y otras obras, véase Keith Whinnom, en *Diego de San Pedro*, Nueva York, 1974.

mística del alma-y Diōs y el martirio del amor se vincula explícitamente con los estigmas, a saber, la representación de las heridas de Cristo que aparecen en las manos, los pies y el costado de algunos místicos. Pues el amante es presentado como un mártir de su fe, y lo que es más, su martirio se identifica con la pasión de Cristo. Cuando el héroe de la novela se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor mediante el sacrificio supremo elige la muerte tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada, lo cual logra rompiendo en pedazos sus cartas, poniéndolos en un cáliz y tragándose los.

La popularidad de que disfrutó esta novela<sup>28</sup> indica el amplio favor de una concepción espiritualizada y mística del amor humano, de una tentativa de centrar los valores más elevados de la vida en el amor del hombre hacia la mujer. Al encontrarse alejado en extremo de la experiencia real, el argumento de la novela se desarrolla en un escenario irreal, de forma enormemente alegórica. La separación esencial de la realidad se basa en la disociación entre el amor y lo físico, porque esta idealización concreta del amor en términos religiosos y místicos no podía dejar espacio a la sensualidad; de hecho aspiraba no a refinar lo sensual sino a trascenderlo. El sufrimiento de los amantes literarios equivale a la carne en busca de su propia afirmación frente al ideal de un amor espiritualizado y, por tanto, casto<sup>29</sup>.

Una equiparación del amor y la religión así, si se toma en su

<sup>28</sup> Sobre la historia de sus ediciones, véase la edición de Whinnom de las *Obras completas*, ii, págs. 67-70, y la información adicional de vol. iii, editado por Dorothy S. Severin, págs. 323-4.

<sup>29</sup> El amante es conducido a una alegórica «cárcel de amor» por un salvaje peludo que representa al Deseo y que conduce a los hombres a su encarcelamiento utilizando como señuelo la estatuilla de una hermosa mujer. El símbolo del Hombre Salvaje es el eslabón que vincula la idea medieval del amor cortés en su expresión del siglo XV con el ideal renacentista del amor platónico; lo que los une es la aspiración a un amor perfecto que se alcanzaría encadenando a perpetuidad al Hombre Salvaje. Sobre ello y otras apariciones del Hombre Salvaje en las obras medievales, véase A. D. Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Fi*, 10 (1964), págs. 97-111, y, en el periodo posterior, *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, editado por Edward Dudley y Maximilian E. Novak, Pittsburg, 1972; y Oleh Mazur, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater*, Ann Arbor, 1980.

sentido literal, da la medida no ya de la extravagancia sino de la blasfemia, pero exige sin embargo ser tomado en serio como intento de elevar el erotismo humano a un plano de valores positivos alejado de su asociación secular con el pecado capital de la lujuria. La extravagante forma que adoptó resulta comprensible en un periodo marcado tanto por la decadencia de la fe religiosa encaminada a la secularización como por su opuesto, el resurgimiento de la religión en lo que había de convertirse en una forma de militancia. El final del siglo XV contempló el establecimiento de la Inquisición en España a punto de efectuarse la unificación del país. En una nación dividida durante siglos en tres religiones y ahora con minorías musulmanas y judías insatisfechas y llenas de rencor, se buscaba la unidad mediante la represión de las herejías, de las que eran sospechosos en primer lugar los judíos nominalmente conversos. Diego de San Pedro se sintió obligado a escribir una retractación de su *Cárcel de amor* y de otras obras, a las que acabó estigmatizando, sincera o insinceramente, como «salsa para pecar», y la novela fue finalmente condenada por la Inquisición<sup>30</sup>. Sin embargo *Cárcel de amor* no era blasfemia deliberada o maliciosamente, sino una seria, aunque mal encaminada, tentativa de concebir y expresar un amor perfecto, o la capacidad del hombre para perfeccionarse a través del amor, lo mismo que estaba también tratando de concebir y expresar la poesía de la época.

Mostrar sorpresa y disgusto ante esta literatura a causa de su irreverencia o hipocresía, en la creencia de que los autores que escribían así no podían haber creído seriamente en los postulados religiosos supone tomar una actitud moderna y antihistórica. Al equiparar el amor humano con los valores de la religión pretendían alabar y exaltar el amor, no desacreditar ni burlarse de la religión. Todos, los teólogos, al igual que los poetas, creían sinceramente que la salvación humana había de ser alcanzada a través del amor. La cuestión era saber en qué punto de la escala del ser dejaba el amor de resultar redentor. La Inquisición y el propio San Pedro decidieron que se había excedido, pero no en el

<sup>30</sup> La retractación de San Pedro aparece en su poema *Desprecio de la fortuna*, en *Obras completas*, iii, págs. 271-97; se refiere a *Cárcel de amor* como «salsa para pecar» en la estrofa 2, págs. 276.

sentido de despreciar la religión, sino en el de ensalzar a la mujer en exceso.

*Juan del Encina*. Con el resurgimiento de los estudios clásicos y la mentalidad tolerante y liberal que apadrinaba esta nueva educación, la alabanza del amor, aunque podía aún adoptar una forma no religiosa, era menos censurable porque ahora incorporaba el aura de los clásicos. Juan del Encina (1469-1529?) comenzó escribiendo, para su representación en la casa del Duque de Alba, obras de teatro de navidad y de la pasión de tipo litúrgico tradicional en el que acabaron por predominar los componentes laicos. Terminó su carrera escribiendo dos églogas, obras de teatro bucólicas en las que dejó su marca el «paganismo» del renacimiento italiano<sup>31</sup>. La primera es la *Égloga de Cristino y Febea*. Cristino, decepcionado ante el mundo y sus placeres ilusorios, decide buscar la perfección espiritual en la vida penitente del eremita, de la que no permitirá ser apartado, pero Cupido se enfurece al conocer la desertión de Cristino y ordena a la ninfa Febea que lo vuelva a la razón. Ella tienta al nuevo ermitaño que, incapaz de resistirse a sus encantos, abandona la vida ascética para volver al servicio del dios del amor. El tema es el repudio del ascetismo cristiano, el triunfo de la carne frente al espíritu, con la afirmación de la superioridad del amor profano sobre el sagrado: la vida del ermitaño sólo es apropiada para los ancianos incapaces de oír la llamada del amor; la vida del pastor, por otra parte, debería ser de alegre placer. Aunque muy común en la literatura renacentista, es un tema raro en España. No hay razón para pensar que el mecenas aristocrático de Encina se lo tomase muy en serio: la obra se podía representar perfectamente como comedia.

La segunda obra teatral es quizá asunto diferente. En la *Égloga de Plácida y Victoriano* aparecen dos amantes que se pelean y el pastor trata de olvidar a su pastora centrando sus atenciones en otras mujeres. Descubre, sin embargo, que no puede ignorar

<sup>31</sup> Las ediciones modernas de Juan del Encina son: *Eglogas completas*, editado por H. López Morales, Nueva York, 1968; *Obras dramáticas*, editado por R. Gimeno, 2 vols. Madrid, 1974-7. Si se desea una perspectiva distinta del tratamiento del amor en estas obras, véase Antony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid, 1972, y el estudio general de H. W. Sullivan, *Juan del Encina*, Nueva York, 1976.

el amor que siente por ella, y decide así volver; pero se entera de que ella, en su desesperación, se ha suicidado, incapaz de superar la tristeza de perderlo. Cuando descubre su cuerpo muerto decide suicidarse también, pero la súbita aparición de Venus se lo impide, comunicándole que su pastora será devuelta a la vida. Así los amantes se vuelven a unir felizmente. La concepción del amor como némesis trágica, característica de la literatura española del siglo XV, se ve superada en este caso por la intervención de lo «sobrenatural», representado por una divinidad pagana que rige los asuntos de los hombres de forma no maligna, sino benéfica y que recompensa a sus fieles servidores con la felicidad. Esta obra se entronca en la línea de la religión del amor, si bien como variante, en cuanto que se invoca a los dioses paganos con palabras que constituyen eco directo de las oraciones cristianas.

En estas églogas de Encina el componente profano se ha dulcificado, y es mucho menos sorprendente que en la generación anterior. No alcanza a producir conmoción alguna y resulta una forma nada sutil de exaltar los derechos y valores de la experiencia erótica, pero en tanto que lo hace supone una faceta de la expansión del humanismo en el más amplio sentido: no sólo el resurgimiento de los clásicos, sino la transferencia de valores ideales de la esfera exclusivamente sobrenatural a la natural.

*Amadís de Gaula.* La preocupación por los valores puramente humanos y no los divinos o religiosos aparece igualmente en los libros de caballería. El amor caballeresco y el cortés, aunque diferenciados, son aspectos del mismo desarrollo cultural. El caballero ideal era también el amante ideal; ambos representaban el ennoblecimiento de lo humano a través del ideal altruista del servicio y del rechazo del egoísmo. *Amadís de Gaula* no es el primer libro de caballería español, pero inició la enorme popularidad de este género en el siglo XVI, y, al igual que *Cárcel de Amor*, se hizo conocido e influyente en el extranjero<sup>32</sup>. La forma en que lo conocemos data de 1508 y constituye la remodelación que efec-

<sup>32</sup> *Amadís de Gaula*, editado por E. B. Place, 4 vols., Madrid, 1959-69. El vol. I (reeditado y ampliado en 1971) ofrece una panorámica de las primeras ediciones, traducciones y adaptaciones.

tuó Garci Rodríguez de Montalvo de una obra anterior, de la cual nos han llegado sólo algunos fragmentos<sup>33</sup>.

El mundo de la caballería de *Amadís* nunca existió ni pudo haber existido en el espacio ni en el tiempo, y cabe considerar la novela como forma narrativa de un mito en el que la preocupación fundamental es «la imitación de acciones cerca de o en los límites concebibles del deseo»<sup>34</sup>. El nacimiento y crianza de *Amadís* siguen los modelos míticos del nacimiento de un héroe, y su historia sigue una secuencia heroica en la que se gana un nombre, un territorio, una corona y una reina, todo ello inscrito en una lucha por la justicia contra la opresión y la traición. Este modelo es arquetípico, y los símbolos y arquetipos que pueblan la novela han recibido una interpretación interesante en extremo por parte de Yolanda Russinovich de Solé, que argumenta, en la línea de las teorías jungianas, que la obra se inspira en una tradición profundamente enraizada cuyo origen se encuentra en el inconsciente<sup>35</sup>. Pero si bien esta aproximación resulta convincente en términos simbólicos y alegóricos, sería un error deducir que los compiladores del material de *Amadís*, acabando con Montalvo, fueran meros instrumentos a través de los cuales encontrase expresión el inconsciente colectivo. Estaban usando conscientemente el modelo subyacente en la historia heroica con un fin concreto, el de representar el ideal humano tal como ellos y su época lo concebían, el ideal del perfecto caballero y del perfecto amante, los dos aspectos que recogen toda la actividad humana.

<sup>33</sup> Los fragmentos sobrevivientes del siglo XV, descubiertos en 1955, fueron publicados y comentados en *El primer manuscrito del «Amadís de Gaula»*, editado por A. Rodríguez-Moniño y otros, Madrid, 1975. Sobre la controvertida cuestión de las fuentes e historia del texto véase Grace S. Williams, «The *Amadís* Question», *RH*, 21 (1909), págs. 1-67; María Rosa Lida de Makiel, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *R Ph*, 6 (1952-3), págs. 283-9, reeditado en *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires, 1966), págs. 149-56. Una panorámica general de la cuestión la podemos hallar en *Amadís de Gaula*, de Frank Pierce, Nueva York, 1976; véanse también las obras citadas en *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, de Daniel Eisenberg, Londres, 1979.

<sup>34</sup> Northop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, pág. 136.

<sup>35</sup> Yolanda Russinovich de Solé, *El elemento mítico simbólico en el Amadís de Gaula: interpretación de su significado*, Bogotá, 1974.

A pesar de la completa falta de realismo del escenario, *Amadís* sí presenta un cierto ideal de personalidad. Hay una idealización nostálgica de las virtudes de la valentía, magnanimidad, lealtad y abnegación, y estas virtudes caballerescas se presentan casi exclusivamente en relación con el amor. Cuando se nombra caballero a Amadís (capítulo 4), el hecho constituye un rito simbólico de transición de la adolescencia a la madurez. Hace la guardia de sus armas ante el altar, y esta ceremonia, la señal exterior de su dedicación a Dios, es análoga a la de ordenación sacerdotal. Se le arma caballero a petición especial de dos jóvenes mujeres, Oriana y Mabilia, que serán, al igual que todas las damas de compañía de la reina, testigos entusiastas, pues Amadís ha de ser el campeón de las damas.

Cuando Amadís parte en busca de aventuras es significativo que la primera no se refiera a la injusticia, sino a uno de los males que amenazan el amor ideal, a saber, el adulterio. En un bosque halla a un caballero muerto; otro está herido y una mujer intenta matarlo metiendo las manos en sus heridas para evitar que se cierren (capítulo 4). El hombre herido es su marido y el muerto su amante, al que ha matado el primero. La tercera aventura tiene lugar en el castillo de Galpano, un caballero muy orgulloso que prefiere servir al Enemigo Maligno que al Señor Superior (capítulos 5 y 6). Representa a otro de los enemigos del amor, la sensualidad. Todas las mujeres que pasan son invitadas a su castillo, y se las fuerza a jurar que nunca mantendrán relaciones con otro hombre; si se niegan, se las decapita. Amadís lo mata y libera a la última víctima de su juramento. En el capítulo 73 aparece el más horroroso de los enemigos del amor, el Endriago, un monstruo nacido de una mujer que sedujo a su padre y luego asesinó a su madre para poder continuar sus relaciones con él. Representa la lujuria en su aspecto más brutal.

La concepción del amor es siempre caballerosa y cortés. Amadís es el caballero perfecto, devoto y sacrificado para con su amada. A pesar de la pasión que siente hacia él la joven y hermosa Briolanja, el caballero nunca accede a sus claras proposiciones y permanece fiel a su dama<sup>36</sup>. Ésta, Oriana, usurpa implícitamente

<sup>36</sup> En la versión tradicional de la historia, Amadís sí accedía a las pretensiones de Briolanja; era Montalvo el que lo preservaba fiel y casto. Refiriéndonos a la versión de la historia que reescribe, Montalvo recuerda que el Príncipe Al-

el lugar de lo divino; ella es la que provoca la adoración y la devoción en el caballero, es por su causa y para demostrar su amor por lo que él vive ascéticamente e incluso se somete a penitencia. El amor y la adoración de las mujeres son el centro y circunferencia de la vida, y el verdadero amor está insuflado de aspiraciones hacia la castidad y la pureza que convierten sin duda a Oriana en el equivalente a una diosa situada sobre un alto pedestal.

La descripción de cómo Amadís, con doce años, y Oriana, con diez, se enamoran nada más verse (capítulo 4), constituye un episodio extrañamente emocionante en un mundo idealizado. Su amor no verbalizado y por ello no correspondido, le produce al hombre un tormento emparentado con la muerte, y debe resultarle lánguido e irreal a un lector moderno que no se encuentre familiarizado con esta convención. Hay de hecho una extraordinaria disparidad entre la valentía ilimitada del caballero en medio de una lucha feroz y su nada viril sometimiento en lo que se refiere al amor. Ello se debe a la inversión de los papeles masculino y femenino: la dama es el amo y señor, el amante es el siervo y esclavo. De ahí los gemidos y desmayos que constituyen las reacciones de Amadís cuando escucha el nombre de Oriana, o recibe de ella una carta en la que rompe relaciones: se desmaya sobre su caballo y se lo llevan sin sentido (capítulo 45). El guerrero medieval se ha convertido en un hombre de sensibilidad excesiva.

Además, aunque los amantes consumen su pasión, normalmente tras recibir votos secretos, no siempre se casan y nunca descubren su relación<sup>37</sup>. Amadís nace de una desbordante pasión que su madre, Elisena, siente hacia Perión cuando éste visita la

fonso de Portugal sintió tanta pena por Briolanja que ordenó a sus escribanos que hicieran a Amadís amante de ella (capítulo 40). Probablemente en esa versión, que debió ser la original, el ultraje de Oriana ante la infidelidad de su caballero era tan grande que Montalvo lo mantuvo pero la hizo llegar a una conclusión errónea; ella sufre tales celos que fueza a Amadís a expiar su falta imaginaria haciendo penitencia en Beltenebros, un episodio que les es familiar a los lectores del *Quijote*.

<sup>37</sup> Sobre el matrimonio en secreto en la Edad Media, y su aplicación en el Amadís, véase Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1947. Se puede encontrar una buena panorámica sobre la variedad de relaciones amorosas en la historia en Pierce, págs. 95-106.

corte de la Pequeña Bretaña. Se separan para reunirse y casarse unos años después. De modo similar, Amadís y Oriana, que consuman su amor relativamente pronto (capítulo 35), mantienen su relación en secreto hasta estar casados, al final de la obra. La versión primitiva acababa con la muerte de Amadís a manos de su propio hijo, Esplandián, y luego seguía el suicidio de Oriana. Montalvo quitó este final y su historia termina felizmente con el matrimonio de Amadís y Oriana. Sin embargo, Amadís nunca le pide a Lisuarte la mano de Oriana, y no piensa en casarse con ella hasta que la decisión del padre de concedérsela al emperador romano precipita la crisis final entre el rey y él mismo. Pero incluso entonces no se llega a mencionar realmente esta posible razón. Son las convenciones del amor cortés y de la caballería: el matrimonio no guarda relación alguna con el amor, es un deber, y no, como el amor, un sometimiento voluntario que subyuga a la voluntad.

*Gil Vicente.* El caballero andante entra en el primer teatro de la mano del distinguido dramaturgo de la corte portuguesa, Gil Vicente (1465?-1536?), un espléndido poeta lírico bien conocido por su vena cómica, que ciertamente se adelanta a su época. Esta cualidad, junto con el hecho de que la última forma de amor cortés le resulta al lector moderno absurda, y por ello graciosa, ha provocado que un editor actual deduzca que Gil Vicente ridiculizaba dicha filosofía amorosa junto a todo el ideal heroico en su propio *Amadís de Gaula*, que se centra en la parte más dramática de la novela, la desavenencia de Oriana con el caballero a causa de la supuesta infidelidad de éste<sup>38</sup>. Los conceptos de fidelidad, sufrimiento y penitencia son de fácil comprensión, que puede llegar incluso a ser empática, a la luz de la literatura o los ideales del siglo XVI, pero es fácil malinterpretarlos en los términos de las concepciones modernas del amor. Así T. P. Waldron interpreta la obra como un irónico, e incluso satírico, tratamiento del tema heroico. Nadie lo había descubierto antes, sin embargo, y se puede argumentar que el componente cómico de ridículo se centra en los personajes secundarios que ejemplifican

<sup>38</sup> Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, editada por T. P. Waldron, Manchester, 1959.

las formas en que los hombres se quedan lejos o se oponen a los valores ideales<sup>39</sup>.

Existe una segunda obra teatral de Gil Vicente de tema caballeresco y muy superior a su *Amadís*. Es *Don Duardos*, que incluye una parodia al estilo don Quijote del caballero andante<sup>40</sup>. Se escribió probablemente entre 1521 y 1525, y se basa en un episodio de la segunda novela del ciclo de *Palmerín, Primaleón*, una obra famosa en su tiempo, publicada en 1512. Duardos, un príncipe de Inglaterra, llega a la corte del emperador de Constantinopla para desafiar en singular combate a Primaleón, el hijo del emperador, por haber matado al caballero que amaba cierta dama, Gridonia, a la que Duardos ha prometido vengar. Comienzan a luchar, pero el emperador le ordena a su hija, Flérída, que los separe. Duardos es alcanzado en seguida por el rayo de su amor, y se retira. Temiendo que Flérída será muy difícil de conquistar, acepta el consejo de disfrazarse de jardinero para trabajar en su jardín, donde podrá verla y hablarle. Le da agua en una copa mágica con el fin de que se enamore de él, una escena de la obra de la que parte Vicente y a la que no le otorga una función dramática real: es puramente símbolo del poder del amor. Flérída, a través de una serie de graduaciones emocionales totalmente naturales y representadas con delicadeza, se enamora progresivamente de Duardos.

Una princesa no puede, por supuesto, amar a un jardinero, y sin embargo no puede resistirse a su destino. El amor le hace pensar que debe ser algo más que un jardinero, y envía a una de sus doncellas a descubrir quién es realmente, pero él se niega a revelar su identidad, insistiendo en que aunque fuera un villano su amor es noble y ella ha de amarle por sí mismo. Más tarde, cuando Duardos derrota al caballero quijotesco que entretanto ha insultado a Flérída, puede aparecer ante ella en su verdadera guisa, como príncipe, pero sigue negándose a revelar quién es y de dónde viene, y le pide que se marche con él en barco con un destino que no revelará. Ella consiente, reconociendo que su amor por

<sup>39</sup> Cervantes, por ejemplo, satirizaba las carencias de Don Quijote como herotico campeón de la justicia (para satirizar las carencias literarias de los libros de caballerías) pero no satirizaba los ideales caballerescos *per se*.

<sup>40</sup> Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, editada por Dámaso Alonso, Madrid, 1942. Véase también Thomas R. Hart, *Gil Vicente: Casandra y Don Duardos*, Londres, 1982.

él torna indiferente quién sea o dónde viva, y así se lanza a lo desconocido en respuesta a la llamada del amor.

Esta obra, más un poema dramático que un drama poético, constituye una emocionante expresión del concepto del amor como destino ineludible. Flérida no tiene realmente que elegir entre abandonar su amor o casarse muy por debajo de su posición social, pues hubiera sido imposible efectuar un matrimonio con un jardinero real que hubiera sido aceptable para una audiencia culta de la época, por no hablar de la corte, pero el problema queda planteado y se afirma poderosamente el desbordante impulso del amor. El impedimento de la clase social para la libre aceptación del destino habría de convertirse en un tema tópico de la literatura española, con más frecuencia en el teatro que en la novela, pero en este caso el problema era en principio inexistente. Las convenciones y prejuicios sociales podrían intervenir en la realidad, pero eso implicaría un atropello de la naturaleza humana. La obediencia a la llamada del destino se basa en el caso de Flérida en la insistencia de Duardos de que lo ame por sí mismo, cosa que finalmente hará. El amor no se presenta como un destino que tan sólo ofrezca una vocación de sufrimiento. En este sentido la diferencia entre *Don Duardos* y *Cárcel de Amor* es sorprendente. El concepto de amor ideal puede ahora recoger la perspectiva de felicidad en la unión sexual y el matrimonio<sup>41</sup>.

*La Celestina*. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas (m. 1541)<sup>42</sup> supuso un poderoso contrapeso a la

<sup>41</sup> A Stanislav Zimic, «*Don Duardos*: espiritualización de la aventura caballeresca», *BBMP*, 57 (1981), págs. 47-103, le sorprende la similitud de lenguaje, imágenes y tono entre la poesía de *Don Duardos*, especialmente en la descripción del jardín de Flérida, y el *Cantar de los Cantares* en la traducción de Fray Luis de León. Su análisis de la obra representa una variante interesante sobre las íntimas relaciones entre el amor humano y el divino en la literatura de la época. Demuestra lo natural que le puede resultar a un crítico, que no tenga aversión a efectuar esta asociación, leer un amor en términos del otro. Se debe observar, sin embargo, que el amor, «caballeresco» de Don Duardos está más próximo al amor cortés que al neoplatonismo. Zimic sugiere, de forma bastante osada, que Fray Luis podría haber leído las obras completas de Gil Vicente y haber recibido influencias del *Don Duardos* en su comentario al *Cantar*. Consigue demostrar la similitud entre ambos poemas sin necesidad de llegar tan lejos.

<sup>42</sup> La primera edición sobreviviente, Burgos, 1499, se titulaba *Comedia de Calisto y Melibea* y constaba de dieciséis actos; antes de 1502 el texto se amplió

religión del amor. Este famoso libro constituye una obra maestra de la literatura europea. Calisto, un joven noble, rico, bien considerado y de ningún modo censurable en lo personal, se enamora a primera vista de Melibea, la joven hija de un mercader. En vez de pretender su mano en matrimonio intercambia mensajes y logra un acceso secreto a ella a través de la mediación de Celestina, una vieja alcahueta, conocida por la práctica de la brujería<sup>43</sup>. Melibea se enamora de él con igual pasión. La seducción se efectúa rápidamente y es seguida por secretos encuentros nocturnos en el jardín de su casa. Calisto, mientras escala el muro del jardín tras uno de estos encuentros, cae y se mata. La desconsolada Melibea se suicida tirándose desde el piso superior de su casa.

Las reacciones de Calisto, al igual que sus palabras cuando ve por primera vez a Melibea son las de un apasionado devoto del amor cortés. El equivalente a las acotaciones escénicas indica que la ve cuando sigue a su halcón que entra en el jardín de ella, pero el diálogo indica claramente que el encuentro se efectúa en una iglesia<sup>44</sup>. Las primeras palabras que le dirige se refieren a que ahora tiene pruebas de la grandeza de Dios, cuando la ve dotada de todas las perfecciones de la belleza, y al haber recibido

hasta contener cinco actos más y el título cambió a *Tragicomedia*. La edición crítica a que hacemos referencia aquí es Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, editada por Dorothy S. Severin con una introducción de Stephen Gilman, Madrid, 1969, 1971, 1974.

<sup>43</sup> Se ha achacado al judaísmo de Rojas la ausencia de referencias al matrimonio. Se ha dado por supuesto que el padre de Melibea era, como el propio Rojas, un *converso*, y que su hija hubiera sido inaceptable socialmente para la clase a la que pertenecía Calisto. La conjetura es una extrapolación histórica del texto, en el cual no existe ni mención ni sugerencia alguna del judaísmo de Melibea. Dentro de la tradición literaria no había necesidad de pensar en el matrimonio; de hecho hubiera supuesto una intrusión, porque ningún amante cortés podría pensar nunca en el matrimonio. El sentido trágico de la vida en la obra hubiera quedado disminuido con un contexto explícito de las convenciones y prejuicios sociales. La tesis de la influencia judaica ha sido planteada entre otros por Fernando Garrido Pallardó en *Los problemas de Calisto y Melibea, y el conflicto de su autor* (Figueras, 1957); Segundo Serrano Poncela, en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959; Stephen Gilman en *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, 1972.

<sup>44</sup> Véase Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina»*, *RFE*, 41, 1975, págs. 373-95.

la enorme recompensa de ser capaz de declararle en persona su amor doliente. Dicha recompensa es incomparablemente superior a cualquiera que pudiese haber esperado obtener, en aquel lugar en concreto, gracias a devociones, oraciones, prácticas piadosas y obras de caridad. Su cuerpo está ahora más glorificado que cualquier otro cuerpo humano. Ni siquiera los santos del cielo, que disfrutaban de la contemplación de Dios, pueden equipararse en su gloriosa felicidad; la diferencia entre ellos y él es, sin embargo, que ellos no pueden caer de su estado de beatitud, mientras que él teme caer en el más horrendo tormento cuando ella se ausente. Más tarde, al describir su nueva pasión a su criado y confidente con un lenguaje igualmente blasfemo, éste, escandalizado, le replica: «¿Tú no eres cristiano?» y Calisto contesta: «Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (Acto I, págs. 49-50).

Esta afirmación intransigente de la religión del amor no se da en un escenario alegórico o idealizado socialmente. Calisto y su criado son habitantes del mundo real y hablan el lenguaje de la vida cotidiana. Calisto, al igual que sus predecesores literarios, hace que su amor por una mujer usurpe el lugar del credo cristiano, pero es incapaz de elevar a sus criados y a su entorno a ese plano. Por primera vez en la literatura española la religión del amor se enfrenta con el mundo de sórdidas realidades<sup>45</sup>. El criado de Calisto se mofa de su ridícula locura y demuele la fachada de idealización al recomendarle a la Celestina como mediadora entre él y su amor, situando así al amor en un escenario natural. No realiza tentativa alguna de disfrazar lo que la Celestina es realmente, sino que la pinta, junto a sus prostitutas, con sus verdaderos colores. Calisto no presta o no puede prestar oídos a esto, y cuando aparece la alaba y honra y se torna de inmediato liberal con el oro que la hará merecer el paraíso. El abismo entre lo ideal y lo real es absoluto. El deseo de una mujer, paseado triunfalmente como equiparable a la adoración de Dios, es en realidad una ofrenda venal al mundo de la prostitución, y

<sup>45</sup> Sobre el tratamiento del amor cortés véase J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, 1962; John Devlin, «*La Celestina*», *A Parody of Courtly Love: Towards a Realistic Interpretation of the «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, Nueva York, 1971; June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, 1972.

la Melibea de divino aspecto queda, a su vez, rebajada. Así, cuando tiene lugar el primer encuentro, el amor de Calisto está lejos de ser ideal: halla su expresión en una impetuosa seducción, y tras este suceso la pasión que Melibea siente hacia él se sitúa en el mismo nivel.

No se trata de una exposición irónica ni cínica del autoengaño por idealizar lo humano; acaba siendo una visión profundamente pesimista del amor humano. Melibea no se deja llevar conducida por una inspiración divina; cuando sabe de la muerte de Calisto grita: «¿Cómo no gocé más del gozo?» (Acto 19 pg. 225) a pesar de haberlo disfrutado por completo. La pasión sexual no destruye el anhelo humano por lo absoluto y lo duradero, pero la naturaleza humana es capaz de ocultar la desfiguración que ésta produce. «¿Cómo no gocé más del gozo?» es un grito humanista de desesperación ante las fauces de la muerte. No hay un poder benéfico que componga el desenlace a los jóvenes amantes; tan sólo hay un vacío al que Melibea se arroja sin dudarlo.

El pesimismo conforma el discurso trágico de Pleberio, su padre, al contemplar el cuerpo destrozado de su única hija. He aquí lo que le ha reportado su pasión; he aquí lo que su amor realizado en un matrimonio hasta entonces feliz le ha reportado a él. La felicidad, sin embargo, ha sido un engaño, porque tras ella se ha ocultado su propia culpa exigiendo ser expiada:

¡Oh amor, amor que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huida en mi vejez? Bien pensé que de tus lazos me había librado, cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres.

Luego viene una observación demoledora, uno de los ataques más devastadores que jamás se le han hecho al amor: «haces que feo amen y hermoso les parezca» (Acto 21, pág. 235)<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Por el contexto parecería natural considerarlo una condena; pero cabe la posibilidad de interpretarlo de otro modo. El amor, aunque aparentemente bello, se puede afeor cuando transgrede la moral y se burla de las leyes sociales. Melibea amaba «feo» al esconder sus acciones ante sus padres y con ello deso-

El pesimismo existencial de *La Celestina* se resume en una de las imágenes de Pleberio; la vida ofrece señuelos a los hombres con la promesa de placer y felicidad, pero al tragarse el cebo se descubren retorciéndose en el anzuelo<sup>47</sup>. El pesimismo se asocia explícitamente al amor que, debido a su idealización, tienta a los hombres a morder el anzuelo, pero ésta no tiene porqué haber sido la causa, de hecho no lo fue probablemente. Dicho pesimismo se ha atribuido con gran frecuencia al judaísmo de Rojas, en primer lugar por una tradición de larga andadura en esta cultura y en segundo por el hecho de que en 1492 Fernando e Isabel, en su esfuerzo por forjar la unidad a partir de reinos divididos profundamente en razas, religiones y culturas, habían enfrentado a los judíos con la alternativa de aceptar el cristianismo o el exilio. Los que aceptaban la conversión forzosa se tornaban en carne de Inquisición y persecuciones si eran sospechosos de adherirse en secreto a su fe ancestral. Ningún judío, ni en vida de Rojas ni después, podía permitirse una concepción optimista de la vida en esas condiciones. Pero aunque el pesimismo ante la vida en general pudo haber engendrado pesimismo ante el amor y el sexo en particular, el tema y la estructura de la obra, sin considerar la biografía del autor, lo sitúan del todo inscrito en el contexto histórico de la idealización del amor en la literatura, y lo tornan parte importante de las «filosofías» que confieren inspiración a esta literatura. Cuando, ciento treinta años después, Lope de Vega, al meditar sobre una vida entera de dedicación al amor a la mujer y a la idealización de la vida en una copiosa producción poética, confrontó su experiencia amorosa y poética con la vida real en *La Dorotea*, libremente auto-

bedeciéndoles. Calisto amaba «feo» al no buscar la mano de ella anunciándole sus pretensiones al padre y obteniendo su consentimiento; la conquistó, sin embargo, pagando a una alcahueta, con reuniones nocturnas y secretas y por medio de la seducción. La literatura española continuó, naturalmente, condenando dichas transgresiones por ser antisociales, mientras simpatizaba con los abrazos de los amantes por ser acordes con las leyes naturales. Como decía la balada del Conde Claros: «que los yerros por amores / dignos son de perdonar». Véase Colins Smith, *Spanish Ballads*, Oxford, 1964, pág. 177; y R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, cuarta edición, Madrid, 1948, págs. 74-7. Lo que Rojas dice de Pleberio trasciende con mucho a todo esto.

<sup>47</sup> Acto 21, pág. 233: «Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo: no lo podemos huir, que nos tiene ya calzadas las voluntades.»

biográfica, volvió la mirada hacia *La Celestina* como único precedente literario. En las líneas fundamentales del argumento, en la forma dialogada de una obra teatral en prosa, larga e irrerepresentable, se basó en Rojas, si bien tornó el pesimismo de éste en una triste desilusión<sup>48</sup>.

A pesar de su influencia a largo plazo, y de sus cualidades literarias, *La Celestina* se mantuvo fuera de la corriente principal de la literatura de su época. Si bien contó con gran cantidad de sucesores que trataron de imitarla, éstos fueron insignificantes y carentes de influencia<sup>49</sup>. No podía desviar el flujo continuado de la literatura española de su corriente idealista. En el siglo XVI el desarrollo literario del idealismo adoptó dos direcciones. Una fue «filosófica» y condujo al neoplatonismo, que a su vez se alió con el misticismo. La otra, una tentativa de expresar el ideal humano en términos que incluyesen las preocupaciones morales y sociales de la vida real, condujo, partiendo de una concepción romántica del amor en su forma caballeresca, directamente a las obras de Cervantes.

<sup>48</sup> Comentamos *La Dorotea* en el capítulo 4.

<sup>49</sup> Han sido estudiados por Pierre Heugas, *La Celestine et sa descendance directe*, Burdeos, 1973.

## Apéndice

### LA POESÍA DEL AMOR CORTÉS EN CASTILLA

La explicación que se ofrece en este capítulo de la poesía castellana del amor cortés en el siglo XV se le envió hace algunos años el profesor Keith Whinnom en su primera versión y como primera parte de tres conferencias de las que este libro es una ampliación. En una obra publicada en 1981, el profesor Whinnom criticaba mis puntos de vista<sup>50</sup>. Puesto que no representa correctamente mis ideas, creo necesarios algunos comentarios.

Me he referido a la conferencia inaugural del profesor Whinnom<sup>51</sup> en la que proponía la concepción por la que esta poesía castellana del amor cortés en su última etapa sólo se podía entender con propiedad en cuanto encubiertamente sexual, disfrazada tras una especie de código. No se ofrecían ejemplos que lo apoyasen y lo puse en duda, ya que implicaba que el estilo y el lenguaje de todos estos poemas serían únicamente de ese tipo. En el segundo capítulo de su libro, que se titula «El 'idealismo' del amor cortés», afirma que aunque se ha escrito mucho sobre el amor cortés, se propone centrarse sólo en mis puntos de vis-

<sup>50</sup> *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, 1981. El profesor Whinnom afirma (pág. 93, n. 29) que yo le había enviado los primeros capítulos de un libro que estaba a punto de aparecer, mientras que lo que él recibió fue el primer esbozo de la primera de tres conferencias sobre las que se basó el presente libro. Dicha conferencia era simplemente el marco de una posible relación entre el amor cortés y el misticismo; y como tal nunca fue publicada.

<sup>51</sup> *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1967.

ta (sin publicar), y afirma que defiendo la interpretación idealizadora del amor cortés al mantener que su última forma española constituye un tipo «aberrante» de religión que pretende deificar a la mujer y que halla satisfacción en el sufrimiento causado por la fidelidad a un amor imposible<sup>52</sup>. Confío en que ningún lector haya tomado mis enunciados en este sentido, porque no es de ningún modo lo que he pretendido. En vista de dicha malinterpretación me cabe recapitular mi argumentación.

El fenómeno del amor cortés se puede interpretar como intento (al que he calificado de «confuso») de ennoblecen el amor humano. El lenguaje metafórico con el que se «deificaba» a la mujer, y con el que el hombre le concedía un total sometimiento en su «fe», resultaba extravagante desde el punto de vista de la analogía, y por ello quizá una «aberración de los valores» en su más estricto sentido, pero no constituía la invención de una nueva religión. Se trataba sencillamente de que el amor religioso incluía una serie de palabras y conceptos («fe», «constancia», «largo sufrimiento», «abnegación», etc.) que habían conferido a la concepción y práctica de la religión lo que se creían valores superiores morales y espirituales de la experiencia humana. Los conceptos, y con ellos las palabras, se transferían a lo que se había considerado la experiencia inferior para elevarla y dignificarla.

La función tradicional de las metáforas era «alabar» o «culpabilizar» a los objetos que representaban. Con este tipo de lenguaje se pretendía alabar el amor humano en lugar de continuar culpabilizándolo. El proceso era natural, si bien extremista, y aunque el resultado les pareciera blasfemo a los que no pudieron aceptar la necesidad de alabanza, nunca he sugerido que la intención fuera necesariamente blasfema por parte de ningún escritor, pese a las palinodias o retractaciones que pudiera sentir la necesidad de publicar después cualquier escritor. Cuando la fe religiosa se debilita o desaparece, un hombre debe normalmente en-

<sup>52</sup> *La poesía amatoria*, pág. 21: «Para Parker, es más bien el instinto religioso pervertido el que produce el amor cortés, amor que intenta deificar a la amada, amor que dicta una sumisión completa a otra voluntad, amor cuya expresión más típica es la del sufrimiento causado por el amor no correspondido y por el deseo de lo imposible, de fundirse y perderse en otro ser.»

contrar algo que la sustituya como meta merecedora de esfuerzos y fuente de felicidad; el amor y el sexo entrarán naturalmente a formar parte de las muchas alternativas a la fe y la experiencia religiosa.

Nunca he llamado a Diego de San Pedro un «místico que se descarrió», aunque no quede claro en las palabras del profesor Whinnom si realmente me lo atribuye<sup>53</sup>. A menudo se aplica de cualquier modo la palabra «místico», pero por mi parte no deseo emplearla en ningún sentido diferente al que posee en este libro.

El profesor Whinnom califica de «curiosa coincidencia» que el lenguaje del amor humano se use para expresar el amor divino, una coincidencia que da a entender que no exige la «explicación trascendental» que le he dado<sup>54</sup>. Lo que yo dije en la conferencia a la que asistió, y lo que he repetido en el presente libro, es que el lenguaje del amor humano es el *único* con que expresar el amor de Dios. Lo que precisa una explicación en la literatura española del siglo XV no es dicha coincidencia, sino otra realmente curiosa por la que se usó el lenguaje de la religión para expresar el amor humano.

En esto radica la malinterpretación que me hace el profesor Whinnom, porque cuando habla de «lenguaje» se refiere a palabras, mientras que yo en este contexto doy a entender ideas y conceptos. Es la diferencia entre la aproximación de un crítico «lingüístico» y uno «filosófico»<sup>55</sup>. Cuando escribí que esta poesía española ostentaba una concepción morbosa y neurótica del amor humano, decía que ello sólo era explicable por el hecho de que no utilizaba el lenguaje del amor humano sino de algo bien distinto, o sea, de una experiencia que requiere conceptos tales como «mortificación», «sufrimiento redentor» y «martirio». Debería quedar claro que por «lenguaje» quiero significar en este caso «la fraseología o términos de una ciencia, arte, profesión, etc., o

<sup>53</sup> *La poesía amatoria*, pág. 22: «Visto desde esta perspectiva, el autor de *Cárcel de amor* llega a ser una especie de místico descaminado.»

<sup>54</sup> *La poesía amatoria*, pág. 22: «la curiosa coincidencia del lenguaje del amor humano y del divino se puede explicar de una manera menos trascendental».

<sup>55</sup> El lector habrá perdonado, así lo espero, la presunción, al comienzo del libro, de aplicarme este último término a mí mismo.

de una clase», mientras que el profesor Whinnom da a entender vocabulario.

El profesor Whinnom se refiere al campo semántico de palabras tales como «pasión», «fidelidad» y «muerte» y acentúa la posible pluralidad de significados y las ambigüedades a las que puede dar lugar (página 23). Reconoce, por supuesto, que las expresiones pueden tener una connotación obscena o inocente, pero afirma o deduce que en esta clase de poesía el significado «correcto» será el primero. Si «correcto» indica la intención real del autor, resultará algo difícil de adivinar, o imposible en el caso de los *estribillos* extraídos de la poesía anónima tradicional. Admitiendo la ambigüedad entre lo religioso y lo secular, lo «espiritual» y lo «humano», acentué la importancia del «contexto social» en el que se leyeron o cantaron poemas concretos. En la respuesta que me dio (páginas 21-23) el profesor Whinnom no tiene en cuenta el contexto social y no menciona a los lectores en ningún momento<sup>56</sup>.

Para el profesor Whinnom la interpretación «idealista» del amor cortés es errónea porque no indica la posibilidad de su significado «verdadero». Al pasar de mano en mano debido a la salacidad de los críticos, editores y compiladores se ha impedido a los lectores de dicha poesía darse cuenta de su significado correcto. Aceptemos de una vez por todas el hecho de que las obscenidades veladas sí existen en parte de la poesía del amor cortés de la Castilla del siglo XV. Sin embargo, hasta que el profesor Whinnom no nos revele pruebas en mayor cantidad y más sustanciales, podremos seguir manteniendo que los conceptos y la fraseología de esta convención poética no debían su

<sup>56</sup> El profesor Whinnom me atribuye la afirmación de que los críticos modernos no son capaces de comprender el tipo de idealismo asociado con el amor cortés en general: «En primer lugar dice (Parker), algunos críticos de hoy en día estamos tan imbuidos de los modernos conceptos materialistas que somos incapaces de comprender bien lo que era el idealismo de épocas antiguas» (página 21). Soy incapaz de encontrar dicha afirmación en la conferencia original y no creo haberla hecho. Sí planteé, sin embargo, la siguiente concepción: el idealismo de este tipo no es fácil de aceptar en cuanto concepto serio, y entre los críticos literarios hay, de hecho, una fuerte tendencia contraria a la idealización de cualesquiera de los valores culturales del pasado que no puedan ser compatibles con los valores del «humanismo» contemporáneo.

origen, aceptación y difusión a la necesidad de disfrazar lo incorrecto.

No ha sido, por supuesto, nunca mi intención mantener que al usar el lenguaje religioso en esta clase de poesía, cada poeta pretendiera sublimar su propia experiencia erótica. Una vez establecida la tradición, los poetas utilizaban la convención, consciente o inconscientemente, para exaltar su pasión humana, sea ésta real o imaginaria. El amor humano en general se podía exaltar, correspondiese o no cada caso en concreto a la experiencia real. El hecho de que la convención usara el «lenguaje de la religión» podría olvidarse fácilmente, pero la intención de alabar y ennoblecer el amor hacia la mujer permanecía<sup>57</sup>.

Las concepciones que se sostenían en el siglo XVI sobre la relación *existencial* entre el amor sexual y el divino se aclararán, espero, en los capítulos del presente libro que comentan el amor poético en su forma neoplatónica. Pero no se trata de una sublimación teórica sino del paso consciente y deliberado de una experiencia inferior a una superior. La religión del amor del siglo XV constituyó un fenómeno bastante distinto; fue cuestión, para entendernos, de encontrar un «lenguaje» adecuado para expresar poéticamente una revalorización moral y psicológica del amor humano como parte de un cambio cultural mayor y más complejo.

Mi preocupación en este estudio no se ha centrado en el abanico de significados posibles en poemas concretos del *cancionero*, sino en el origen y la naturaleza de la convención misma. Los poemas concretos que desarrollan la convención pueden estar relativamente cerca, o muy alejados, de lo que otros, al igual que yo, han considerado su origen<sup>58</sup>. Sin embargo, deben haber exis-

---

<sup>57</sup> En una obra que apareció tras haber acabado el capítulo primero (*The Courtly Love Tradition*, Manchester, 1982), Bernard O'Donoghue describe la utilización del lenguaje religioso del amor humano como «un elemento que aparece frecuentemente en la crítica de la literatura medieval» y concluye (página 12): «se pensaba que el uso de paralelismos y terminología religiosos elevaba su contexto en la literatura laica sin prejuicio para su fuente religiosa».

<sup>58</sup> Parte de la variedad y ambigüedad de significados posibles en un poema de *cancionero* son comentadas por el profesor Ian Macpherson en un artículo que saldrá próximamente («Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes») que ha sido tan amable de enviarme.

tido razones específicas por las que la convención nació en la España de finales del siglo XV. Una posible razón, que me he preocupado de acentuar, es la tensión entre la religión tradicional y el nuevo espíritu humanista, una tensión que, para ser apreciada correctamente, debe considerarse en relación con el misticismo y el desarrollo del neoplatonismo.

