



UNIVERSITAT DE BARCELONA

«En cada desdén un rayo»: la impronta del amor cortés en la lírica áurea española

Marina Rueda Sánchez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

Doctorado de Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Línea de Investigación: Tradición y originalidad en la literatura española
e hispanoamericana

«*EN CADA DESDÉN UN RAYO*»:

**LA IMPRONTA DEL AMOR CORTÉS EN LA LÍRICA ÁUREA
ESPAÑOLA**

AUTORA DE LA INVESTIGACIÓN:

MARINA RUEDA SÁNCHEZ

DIRECTORA Y TUTORA DE LA INVESTIGACIÓN:

DOCTORA LOLA JOSA

BARCELONA

2020

Resumen: El amor cortés puede considerarse una revolución en la lírica profana de tipo amoroso que nació en las cortes occitanas del siglo XII y se extendió rápidamente por el país galo hasta propagarse por toda la Europa medieval. La influencia de esta nueva forma poética de entender el amor y a la mujer resulta ostensible en múltiples manifestaciones líricas tanto en la época que la vio nacer como en siglos posteriores, lo cual se observa, especialmente, en la poesía amorosa del Siglo de Oro español, donde los paralelismos entre la corriente trovadoresca y la lírica del mentado siglo afloran prácticamente en toda rima amatoria. El presente estudio ahonda en la repercusión que tuvo la *fin'amors* en la península ibérica por medio de un análisis en profundidad tanto conceptual como estructural del juego entre imitación e innovación que impregna esta poesía, siempre a partir de la obra de los autores que enmarcan, como hilo conductor ejemplar, lo que llegó a ser la evolución de la *fin'amors* al amor cortés áureo.

Palabras clave: Amor cortés, s. XVII, poesía amorosa, Siglo de Oro.

Abstract: Courtly love can be considered a revolution in the love secular lyric ambit. This lyric born in the courts of the twelfth century and quickly spread throughout the Gallic country up to the medieval Europe, and its influence is present in many lyric works in the way of understanding the poetic figure of love and the woman, especially in the case of the Spanish Golden Age poetry. The intention of this paper is to offer an explanation of the impact of the *fin'amors* in Hispanic peninsula and, chiefly, in the parallelism between the medieval troubadour and the lyric of Golden Age through a conceptual and structural analysis of the game between imitation and innovation that permeates this poetry, always based on the work of the authors who frame, as an exemplary conductive thread, what became the evolution of the *fin'amors* for the golden courtly love.

Key words: Courtly love, XVII, love poetry, Golden Age.

ÍNDICE

CAPÍTULO I:

Estado de la cuestión: la interpretación del *amor cortés* 6

1.1. Planteamiento general: objetivo y metodología 6

1.2. El debate de la crítica 11

1.3. La canción provenzal: el erotismo frente al idealismo 21

CAPÍTULO II:

De Petrarca a Herrera: el recorrido del amor cortés en la lírica áurea española .. 56

2.1. El origen de la expresión del sentimiento amoroso..... 56

2.2. Antecedentes 59

2.3. El amor cortés en la lírica áurea española 81

2.3.1 Fuentes itálicas: de las cortes de Sicilia a las ciudades-estado..... 83

2.3.2 Fuentes castellanas: de Alfonso X, el trovador, a la poesía cancioneril castellana 97

2.4. Petrarca, Garcilaso y Herrera: la herencia cortés 113

2.4.1 El cantor de Laura 115

2.4.2 El príncipe de los poetas castellanos 122

2.4.3 El Divino 140

CAPÍTULO III:

Tú y yo, argumentos de amor..... 162

3.1. La dama.....	166
3.1.1. « <i>Mi dueño hermoso</i> »: terminología sacra y vasallesca	169
3.1.2. « <i>Mi acerba y dulce y clara luz serena</i> »: la <i>senal</i> trovadoresca.....	174
3.1.3. « <i>La dulce atrocidad de aquellos ojos</i> »: la belleza y la mirada	181
3.1.4. « <i>La que así desdeñosa es rayo y trueno</i> »: el desdén de la amada.....	212
3.1.5. « <i>Sírvante de recuerdo las finezas que me debes</i> »: la voz de la dama	233
3.2. El yo poético	259
3.2.1. « <i>Eterna servidumbre mi pluma ha dedicado a su alabanza</i> »: vasallaje feudal y credo cortés	262
3.2.2. « <i>Todo soy ruinas, todo soy destrozos</i> »: la emoción y el sufrimiento.....	272
3.2.3. « <i>Dichosa l'alma puesta en tal tormento</i> »: el penar dichoso	304
3.2.4. « <i>Puede venir mañana la esperanza</i> »: la promesa de galardón	318
3.3. La pareja: dualidad indisoluble	334

CAPÍTULO IV: Servidumbre de amor..... 359

4.1. « <i>Céfiro blando, que mis quejas tristes tantas veces llevaste</i> »: el paisaje como confidente	361
4.2. « <i>Insiste en que es niña...</i> »: la regla de las edades.....	388
4.3. « <i>Cristal era no más, agora empieza a ser espejo desde el desengaño</i> »: la simbología del espejo	395

4.4. « <i>Ícaro en el salado i hondo suelo</i> »: el mito y el amor	408
4.5. « <i>Mi bien en mi destierro</i> »: el mal de ausencia.....	440
4.6. « <i>Voz tiene en el silencio el sentimiento</i> »: el silencio cortés.....	451
4.7. « <i>Soñé que te... ¿Dirélo?</i> »: la ilusión onírica.....	464
4.8. « <i>¿Qué buen remedio la muerte si le alcanzase en la vida!</i> »: <i>remedia amoris</i>	469
CONCLUSIONES	490
BIBLIOGRAFÍA:	497
A. Ediciones:	497
B. Estudios:	501
1) Obras:.....	501
2) Artículos:	509
C. Recursos de Internet:	515

CAPÍTULO I: Estado de la cuestión: la interpretación del *amor cortés*

Hoy ya nadie pone en duda el papel capital de la poesía trovadoresca en la lírica europea desde la Edad Media. Aunque heredera de una larga tradición, en la que los nombres de Ovidio y Virgilio afloran casi con naturalidad, aporta sin embargo tal cantidad de novedades y organiza el mundo propio y autónomo con una fibra tan trabada y coherente, que puede afirmarse sin excesivo riesgo que en ella descansa una de las piedras de sustentación fundamentales de la poesía lírica europea, y ello incluso hasta nuestros días (Vallcorba, 2013: 7).

1.1. Planteamiento general: objetivo y metodología

Es una verdad generalmente reconocida que el pasado nos define, tanto a nosotros como individuos como al colectivo, la sociedad, la cultura. Lo mismo ocurre con la Historia, así como con el campo que atañe a este estudio, la Literatura. Resulta sencillo advertir en cada siglo la influencia de sus predecesores, pues el arte escrito vive y se regenera gracias a un sistema de fuerzas dual compuesto por la experimentación como avance y la retroalimentación de tradiciones previas. No sucede algo distinto con el tema que trataremos a lo largo de las páginas, el Siglo de Oro. Sin embargo, la tendencia general apunta a un pasado más lejano que al que aquí nos interesa, la Edad Media. Aquel período tan denostado por el Renacimiento fue uno de profunda espiritualidad en el que el sentimiento de colectividad, la comunidad, representaba asunto de vital importancia. No es de extrañar que en aquel tiempo surgiera una reflexión del sentimiento amoroso profano en el que se concibió el amor como un elemento civilizador que mejoraba al individuo tanto como hombre que vive en

sociedad como en el plano de la interioridad: el amor cortés, la corriente literaria cuya influencia recorrió toda la Europa medieval y a la que debemos la comprensión de múltiples expresiones artísticas e incluso formas de entender y ver el mundo que perduran a día de hoy. Esta tradición lírica alumbrada en el seno del Medievo es una base que las letras áureas ni pueden ni quieren encubrir, un origen que sirve tanto al propósito del juego y el ingenio de la época como para desarrollar las más hondas cavilaciones poéticas en torno al pensamiento pesimista de sus gentes, que habían de enfrentarse a una nueva realidad en la que reinaba la ausencia de la certidumbre, de lo homogéneo, del orden circular que tanto consuelo ofreciera antes de Copérnico, del modelo cosmológico de Ptolomeo.

El objetivo del siguiente trabajo se centra en observar las repercusiones de dicha influencia, concretamente los rasgos conceptuales que acogió la península ibérica, tales como el novedoso tratamiento de la mujer y de la relación que esta mantiene con quien la ama, ahora inferior a ella, como la conceptualización del amor ennoblecido y su consecuente plasmación en la lírica o como a la reflexión en torno a los temas que compusieron la problemática del citado período histórico, los cuales dieron lugar a la más excelsa poesía en la lengua de Cervantes. ¿Qué significan la dama y el amante, el hombre y la mujer, dentro de esta poética? ¿Cuánto deriva de la relación entre ambos? ¿Hasta qué punto hallamos la huella de la inmortal corriente lírica de raigambre provenzal en las rimas de la laureada centuria española? Las primeras intenciones de *En cada desdén un rayo* son dar respuesta a estas cuestiones y, por tanto, mostrar la manifiesta pervivencia del amor cortés tanto conceptual como estilísticamente en la poética del Siglo de Oro, la evolución que ha transformado esta tradición literaria a lo largo de los siglos hasta llegar a los poetas áureos y las innovaciones que han permitido las mentadas pervivencia y evolución. En suma, se pretende demostrar el lugar de honor que las letras españolas reservan a la lírica de la *fin'amors*, sienta esta, bajo el prisma interpretativo aquí defendido, la columna vertebral que sostiene el andamiaje sentimental de las rimas de amor áureas y, al mismo tiempo, aportar a la crítica literaria existente una necesaria visión global de lo que une a la *fin'amors* de las cortes occitanas al amor cortés de la península en el Barroco, un compendio general de la impronta que

los trovadores del siglo XII y XIII legaron a las generaciones europeas que les sucedieron durante siglos, haciendo especial hincapié en la trascendencia de su legado en el terreno literario hispánico de nuestro Siglo de Oro, de tal forma que, tras la lectura de este trabajo, resulte sencillo comprender tanto qué es la *fin'amors* como lo que la diferencia del amor cortés áureo, los conceptos que han permanecido incólumes al paso del tiempo, los que se han adaptado a las nuevas necesidades artísticas e ideológicas y los que han derivado de lo fijado por los artistas del verso provenzales, la pervivencia de las reglas y los preceptos del amante cortés, los compuestos internos y externos de la dama y el amante, la importancia de la pareja como una dualidad indisoluble donde el juego de contrarios da lugar a la perfecta complementación, al movimiento, a lo imperecedero, a la metaforización del amor cuyas imágenes, nociones y símbolos perduran en el tiempo.

Las páginas que siguen se ciñen a una metodología clásica. Por medio de un estudio en profundidad de las obras citadas en la bibliografía y una lectura atenta de la lírica cortés, así como de la poesía amatoria del Siglo de Oro español, se analizarán cuantos elementos cortesanos reconocemos impregnados en esta última. Debido a los límites impuestos y a la complejidad de algunos temas ampliamente discutidos, como los posibles antecedentes de la *fin'amors*, y en busca antes de la claridad que de la exhaustividad excesiva, se ha procedido de la manera descrita a continuación. En pro de una mejor comprensión tanto de la expresión poética que nos atañe como de su difusión y desarrollo a lo largo de los siglos, se ha tomado la decisión de dividir el trabajo en dos grandes partes, sin contar el primer capítulo introductorio dedicado a exponer este planteamiento general, los estudios y tendencias de interpretación de los investigadores que nos han precedido y una breve presentación de la canción provenzal, imagen definitoria de la naturaleza del amor cortés, y las características que resonarán en cada uno de los capítulos y apartados sucesivos. Cabe señalar que, si bien el mentado primer capítulo consta de un estado de la cuestión donde se tratan los parámetros generales, el presente estudio mantiene una dialéctica constante tanto con los autores como con la crítica en lo que refiere a los tópicos y diversos aspectos concretos del tema que nos

ocupa para así favorecer el tono general del mismo, que, tal y como hemos expuesto líneas antes, prima la claridad ante todo.

La primera parte, comprendida en el capítulo segundo, se destina a explorar los posibles antecedentes de la poesía de los trovadores, perfilando el origen de la expansión de esta corriente en la península mediante un recorrido a las fuentes propias y ajenas a través de las cuales se adoptan y modifican los rasgos provenzales en las composiciones líricas del siglo áureo español, además de reseñar las coincidencias en distintos modelos que, presuntamente, no tuvieron contacto entre sí. A medida que se avance en el recorrido histórico y, sobre todo, literario que este tipo de investigación exige, veremos las reverberaciones de las características de la canción provenzal, tanto previas en sus posibles antecedentes como en los períodos posteriores, en concreto el Medievo, el Renacimiento y el Siglo de Oro. Todo ello se erige tan solo como la punta del iceberg de un vasto océano conceptual en que pretendemos ahondar a través de la filosofía previa platonista, árabe, cántara y católica, entre otros, así como con la obra de los tres grandes poetas que en este estudio tomamos como hilo conductor ejemplar de lo que llegó a ser la evolución de la *fin'amors* al amor cortés áureo a lo largo de las etapas de la Historia que separan una de otra, viendo, de este modo, las innovaciones petrarquistas, el papel italianizante de Garcilaso de la Vega y, por último, la maestría de Fernando de Herrera al acoger en el seno de su lírica lo más selecto de sus predecesores y coetáneos. La primera parte, en definitiva, se debe a la necesidad de ofrecer una visión global de la poesía trovadoresca que introduzca en dicha corriente y facilite, de este modo, advertir los componentes provenzales que siglos después adoptaron los poetas del Siglo de Oro.

La segunda se distingue por el análisis de los elementos trovadorescos que pueblan la poesía áurea española, donde se observan los paralelismos con la *fin'amors* definida en el primer apartado mediante el apoyo de diversos artículos de crítica literaria mencionados en la bibliografía y múltiples composiciones de nuestros autores áureos. La selección de dichos autores se compone por los poetas más y menos conocidos del Siglo de Oro para así poner de manifiesto el uso generalizado de los temas de la

fin'amors: en primera fila, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz; en segunda, una pequeña multitud formada por Francisco de Rioja, Gabriel Bocángel, Miguel de Barrios, Antonio de Paredes, Bernardo de Balbuena, Francisco Funes de Villalpando, Pedro Espinosa, Francisco de Francia y Acosta, María de Zayas, Bartolomé Leonardo de Argensola, Francisco de Medrano, José Tafalla Negrete, Luis Carrillo y Sotomayor, Francisco de Trillo y Figueroa, Antonio Álvares Soares, Francisco López de Zárate, Antonio López de Vega, Feliciano Enríquez de Guzmán, Antonio Hurtado de Mendoza, entre otros. Esta segunda gran parte se divide a su vez en tres apartados: la dama y el yo poético que, dadas sus características interdependientes, conforman un mismo capítulo, y el servicio de amor, en los cuales se agrupan los rasgos que mejor reflejan la influencia de lírica cortés en la áurea. Con ello se aspira a ofrecer una visión clara y concisa de los tópicos cortesés que pueblan la poesía de este período. De este modo pretendemos defender la tesis planteada en la introducción: la poesía áurea mantiene, en su raíz, una deuda con la tradición trovadoresca provenzal.

1.2. El debate de la crítica

La importancia de la lírica amatoria cortés se nos presenta de forma manifiesta con tan solo echar un primer vistazo a la bibliografía existente. No son pocos los que han dedicado grandes esfuerzos en conocer y asimilar los entresijos de este tema desde diversas perspectivas, tales como los fundamentos del mismo, los posibles orígenes de esta nueva reflexión del sentimiento amoroso profano o su influencia en las letras españolas, así como en distintos autores. Los estudios sobre esta corriente lírica son, de hecho, ya prácticamente inconmensurables, dado que casi desde los albores de su escritura los poetas han reflexionado sobre la misma. En la miríada de investigaciones hallamos, en suma, innumerables y variados enfoques que, bien arrojan luz sobre aquellos versos antiguos, bien instauran nuevas tendencias de interpretación, bien corroboran o contradicen aportaciones anteriores. Galmés de Fuentes (1996) bucea en el insondable pasado en busca del misterioso germen de la poesía amatoria cortés, Chas Aguion (2000) resuelve dilucidar la temática amorosa unida al contexto social, cultural y espiritual, Axhausen (1937) y Boase (1977), con la literatura trovadoresca y alemana como fuente y guía, efectúan una revisión general de las múltiples interpretaciones que rodean el amor cortés, su origen y significado, Jaume Vallcorba Plana (2013) lleva a cabo el análisis de aquella novedosa sustancia lírica, alumbrando las características y especificaciones de ese amor cuyas enormes consecuencias en el terreno de la literatura y los modos sociales conducen al inevitable recorrido histórico, y Alarcos Martínez (2002) desarrolla mediante el análisis de la figura cortés de *La Celestina* el concepto de aunar lo tradicional y lo novedoso, lo propio, de aquellos tiempos antiguos que a día de hoy aún perviven. En conjunto, las mentadas obras suponen tan solo algunos pocos ejemplos de la cantidad ingente de aportaciones que el tema de la *fin'amors* ha suscitado en los eruditos.

El análisis crítico del amor cortés es, en definitiva, tan extenso como heterogéneo, conoce una variedad de interpretaciones tan inmensa como única en la

Historia de la literatura europea. Sin embargo, el estudio de la influencia del amor cortés en la literatura del Siglo de Oro no ha gozado de la misma atención por parte de los autores. Si bien contamos con diversas investigaciones donde el siglo XVII resuena con fuerza, son escasos los estudios que han contemplado este período desde el prisma del amor cortés y, dentro del mismo, aún menos aquellos que han posado los ojos en la lírica. Pese a que hallamos autores como Ottis Howard Green, Ana María Rodado Ruiz, Elena María Carrillo Bermejo, entre otros, que optan por esta senda de indagación literaria, ninguna ofrece una visión global de la impronta de esta corriente lírica medieval en las letras áureas. Dicha impronta es, hasta cierto punto, asunto casi tan discutible para la crítica literaria como la propiedad del uso y aplicación del término “amor cortés” para definir la poesía de raigambre provenzal. Ciertamente, la originalidad de las letras españolas pone en tela de juicio hasta qué punto ha empapado la poesía amatoria cortés la pluma de los ilustres autores. Whinnom rehúye cualquier tipo de generalización, pues opina que “está visto que no se puede hablar seriamente de un concepto de amor único y global que se extendiese de los trovadores a los poetas cancioneriles españoles” (Whinnom, 1974: 16), López Estrada mantiene la postura de que “mejor que poesía *cortés*¹,” es preferible “llamarla *cancioneril* porque la base feudal que había habido en Provenza, no se dio en Castilla” (López Estrada, 1983: 388) al tratar la Edad Media castellana, sin profundizar en el contacto de los trovadores con la península y esa influencia del amor cortés que ha demostrado ser un camino de doble sentido en cada cultura con que toma relación², y Green, por otra parte, sostiene que el adjetivo “cortés”³ debe interpretarse, en líneas generales, como la denominación de toda

¹ Cursiva del autor. En las citas sucesivas se procederá del mismo modo.

² Esta cuestión se tratará ampliamente en el segundo capítulo.

³ En el original: *The adjective “courtly” in our chapter heading is to be interpreted broadly as designating all varieties of chivalric or idealistic love that have their origin in the “pure” love*

variedad de amor caballeresco o ideal que guarda su origen en el amor “puro” de los trovadores, como aquellas cuyo desarrollo y transformación bajo la influencia cristiana y neoplatónica culminaron en la tradición amorosa del Siglo de Oro.

Carrillo Bermejo (2003), a pesar de llevar a cabo una notable labor, trata muy someramente el siglo XVII, pues centra su investigación en la conveniencia de la aplicación del sintagma “amor cortés” en toda literatura española desde los inicios de esta corriente en lugar de en su repercusión o recorrido histórico y geográfico. De hecho, la niega las más de las veces y utiliza muy poco la poesía áurea, prefiriendo el ejemplo de algunos poemas medievales y, sobre todo, *La Celestina*. Afirma que “a pesar de las variantes y adiciones que ha sufrido el código del *amor cortés*, no sólo no ha logrado definirse unívocamente sino que, consiguientemente, tampoco ha conseguido ahormarse en un modelo que se ajuste satisfactoriamente a la poesía amorosa de Cancionero ni a la novela sentimental” (Carrillo Bermejo, 2003: 39), opinión que no comparto. Si bien es cierto que sería ya no desaconsejable, sino absurdo considerar la poesía amatoria cortés como el único gran cauce del que son deudoras las letras cultas occidentales, puesto que tanto la poesía como la literatura en toda su extensión beben de innumerables fuentes pasadas y contemporáneas en los siglos que nos ocupan, si bien Carrillo Bermejo se refiere antes a la propiedad del uso de la nomenclatura que a la corriente lírica en sí, tal y como apunta Vallcorba, resulta innegable “el papel capital de la poesía trovadoresca en la lírica europea desde la Edad Media” (Vallcorba, 2013: 7), aseveración que pretendo corroborar en el presente estudio mediante el legado que nos dejaron nuestros poetas áureos.

of the troubadours –fin’amors– as these develop and change under the influence of Cristianity and Neoplatonic philosophy, to culminate in the love conventions of Spain’s Golden Age, or of the Age of Elizabeth.

Green (1955) desarrolla la investigación que más se acerca a los objetivos de *En cada desdeñ un rayo*. Sin embargo, el eje central de Green radica en un solo poeta del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo, a quien considera el último trovador, obviando la mirada de autores contemporáneos que utilizaron los tópicos provenzales igual que él. Además, a pesar de que en otros estudios ha llegado a aseverar la importancia de la tradición provenzal en la península al referirse a obras que beben copiosamente de dicha fuente con las palabras “nunca habría podido cristalizar en esta forma si no se hubiese difundido en el suelo español los conceptos y el simbolismo del *fin’amors*”, contempla las resonancias de la lírica provenzal en la literatura castellana del siglo XV como los últimos residuos de un modelo literario extranjero que ya ha alcanzado su fin, criterio que no puedo más que rebatir, pues donde él ve residuos yo encuentro evolución. Rodado Ruiz (2000) sí lleva a cabo una visión global aplicada en las letras españolas, una excelente codificación de lo que significó la tradición provenzal para la península, de su impronta en los versos del siglo XV. No obstante, a pesar de que su meticuloso estudio no pueda suscitar si no admiración ante sus aciertos, no toca la lírica perteneciente a la era áurea, no ofrece al corpus más huellas e innovaciones respecto al tema del amor cortés aplicado a las letras hispánicas que el que se ciñe al período histórico medieval. Siguiendo su estela, procuraré ir un poco más allá, colocando la lupa sobre el Siglo de Oro y la tensión que sus manifestaciones poéticas mantienen con lo que Pozuelo Yvancos (1979) denominaba “desautomatización del legado contextual literario” y la creación novedosa, propia.

En lo que a la discutida terminología respecta, son varios los nombres con que se ha bautizado a la corriente de raigambre provenzal. No es extraño encontrar una nomenclatura distinta en cada investigador, si bien algunas proliferan más que otras. Las tendencias principales se pueden dividir en dos grandes grupos: aquellos que optan por una terminología útil en lo que a su estudio particular concierne, por más que esta no goce de la exactitud deseada, y aquellos que persiguen esta última mediante una terminología menos popular. Jean Markale toma la primera opción y defiende en diversas ocasiones la vigencia del término original, si bien a lo largo de sus estudios ha demostrado ser partidario de la pluralidad de vocablos que lo definen:

del siglo XI a finales del XIII es la época del amor cortés, que sería preferible denominar *fin'amors*, al menos la época en que ese amor cortés se manifiesta en la vida espiritual, intelectual y especulativa tanto como en la vida literaria, que es la única que nos ha dejado huellas duraderas y ricas en significados (Markale, 2006: 8).

Pero no debe olvidarse que la terminología medieval para «amor cortés» es *fin'amor*: se trata, pues, de un *amor hasta el fin*, y, entendiéndolo bien, de un *amor llevado a sus límites extremos*. Y todo ello exige cierta *finura*, es decir, cierta búsqueda de un *fin*; dicho de otro modo, de un *objetivo*. El *fin'amor* puede entenderse, pues, como una acción amorosa dirigida a un fin (Markale, 2006: 95).

Alberto Blecua, por el contrario, se inclina por el segundo grupo, prefiere el sintagma “fino amor” antes que el relativamente moderno “amor cortés” para referirse a la expresión literaria amorosa de los siglos XVI, XVII y aun de la Edad Media, arguyendo que, en contraposición con este último, el primero sí puede ser documentado en los textos medievales:

El concepto *fino amor*, tal y como nos lo dejó determinado [...] Gregorio Silvestre, nos puede ser muy útil para evitar confusiones terminológicas, como, por ejemplo, las que suscita *amor cortés*. [...] Como en la actualidad ya resulta imposible servirnos de este último término sin provocar la confusión o las iras de tirios y troyanos, sería conveniente utilizar *fino amor* para referirnos a toda expresión de amor en los siglos XVI y XVII –y si se quiere, en la Edad Media– que corresponda a la definición de Silvestre, puesto que tanto el término como su acepción pertenecen a su momento histórico y no se tratan de una invención de la crítica (Blecua, 1981: 143-144).

Al fin y al cabo, la expresión “fino amor” fue utilizada por el aragonés Pedro Manuel Ximénez de Urrea a finales del siglo XV y, por poner unos pocos ejemplos, podemos hallar alusiones al mentado sintagma tanto en Marcabru, quien usa la

combinación de “buen” y “fino” amor en «L’iversns vai temps s’aizina», como en la poesía cancioneril de las *Coplas de Juan de Dueñas a una dueña*:

Dueña de quien esperança
me tiene desanparado
en aquel supremo grado
que a los dañados alcança
de las cuytas que dasco
la presente voz ofresco
que tengays en rremenbrança

ya sabeys que el *fino amor*⁴
es inclinacion del alma
fuente de mar que no calma
syn pasión & syn temor
mas deste non pocos llenos
que por sus amigos buenos
lo partia nuestro señor

desta fuente diuinal
proçeden las dos fontanas
en las fontanas mundanas
del *buen fino amor* leal
de miedo pasyon consisten
y de esperança se visten
quanto al misterio umanal

destas dos fuentes la vna
es pasión de enamorados

⁴ La cursiva es mía. En adelante sucederá del mismo modo en todas las citas poéticas.

por casar y son casados
syn contraste de fortuna
la otra fuente sin par
do la pena por amar
el premio faze ninguna

otra fuente ay de espadaña
que non viste de amor pelo
mas encubre con su velo
mucha cativa conpañã
do no ay rrazon aluna
sino apetito laguna
do sola carne se baña.

(AA.VV, 1990-1991: 354-355)

Sin embargo, el término ha demostrado no ser el, por así decirlo, sinónimo adecuado para el sintagma “amor cortés”, dado que este “fino amor” de Juan de Dueñas “es el amor divino y no el “cortés” (sea éste el que fuere), del que nuestro autor hace derivar el amor humano” (Carrillo Bermejo, 2003: 24), el cual, a su vez, divide en las «dos fontanas» que son el amor casto, sacro de «enamorado por casar» (v. 23-24) y el impuro, lujurioso, la «otra fuente de espadaña/que non viste de amor pelo» (v.29-30), “lo cual desdice lo suficiente del amor cortés “idealizado” como para dejar de ser sinónimo” (Carrillo Bermejo, 2003: 24). En todas sus versiones europeas, “fino amor” se asigna “en contextos que difieren lo suficiente para no poder definirlo de forma unívoca, por lo que difícilmente puede ser considerado como sinónimo de un término que no se ha podido siquiera documentar” (Carrillo Bermejo, 2003: 24). Tampoco resulta adecuado el “buen amor” del Arcipreste de Hita por más documentación que ofrezca la combinación de palabras, debido a que, dejando aparte las ironías de Juan Ruiz, “el intento del Arcipreste, como él dice, es traer al hombre mundano del *loco amor deste mundo al buen amor, que es el de Dios* [...]. Por eso llama el Arcipreste *locura* al amor mundano a cada paso” (Cejador y Frauca, 1960: 1), lo que lo hace idéntico al “fino amor” de Juan de Dueñas. Sin duda, en el mar de nombres que ha

recibido la corriente de raigambre provenzal, el término “fino amor” resulta una elección tentadora, “reviste un interés especial por [...] alejarse así de las más trilladas” (Carrillo Bermejo, 2003: 26). No obstante, si bien a priori se asemeja a una traducción del vocablo *fin’amors*, no puede considerarse como tal ni mucho menos como opción más fiel que el “amor cortés”, dado que el “fino amor” que Blecua antepone al resto “tiene un ámbito de significado mucho más amplio, ya sea por su connotación religiosa, ya por el alcance del adjetivo⁵” (Carrillo Bermejo, 2003: 27).

En lo que a este estudio se refiere he optado por el uso, más generalizado, de “amor cortés”, así como de los términos “poesía amatoria provenzal”, “lírica trovadoresca”, “tradición provenzal”, “poesía de raigambre cortés”, entre otros similares, e incluso de *fin’amors* como sinónimos, aunque ello acarree la disconformidad de diversos integrantes de la crítica literaria como Carrillo Bermejo o Francis L. Utley (1972), dado que por más incómodo que pueda resultar participar de la imprecisión terminológica, es un hecho que existe más de un sintagma que se adapta a la definición que cada investigador quiera brindarle a esta tradición lírica, por lo que no puedo si no primar por la claridad antes que por la exactitud de cada nomenclatura, procurando evitar la repetición innecesaria. Dicho todo lo anterior, no encuentro mejor razón para escoger este término sobre el resto de candidatos que el que fuera acuñado por la crítica en el siglo XIX, de mano de Gaston Paris (1883) en su reflexión en torno a *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes y la obra magna de Andreas Capellanus, y, a partir de ese momento, de uso y aplicación ampliamente popular en la investigación literaria. Pese a la debatida imprecisión nacida de la proliferación del

⁵ Según Corominas (1980: 901), «fino» tiene también la acepción de «lo sumo» o «lo perfecto», y no procede de *finire* ni de su participio *finitus*, sino que proviene del sustantivo *fin*. Se debe partir del uso latino figurado *finis honorum* (“el cargo más alto”) y *finis boni* (“el sumo bien”), por ejemplo.

entonces novedoso sintagma, pese a que existen distintas tendencias de interpretación, hoy en día todo el mundo relaciona sin dificultad “el amor cortés” con aquella nueva forma de amar occitana que sacudió el Medievo y tanto influyó en el modo de plasmar y entender la relación amorosa entre el hombre y la mujer en los siglos posteriores.

Por lo tanto, lo considero en definitiva el más adecuado para el tema en cuestión y concuerdo con la opinión de Roger Boase (1992), quien defiende la vigencia del sintagma, puesto que lo que él define como un extenso fenómeno cultural que surgió en un ambiente aristocrático cristiano expuesto a influencias arábigas e hispánicas ya recibía diferentes denominaciones por parte de los propios trovadores, quienes utilizaban expresiones como *fin'amors*, *bon'amors* y *verai'amors*, entre otros términos similares que hallamos en distintas lenguas romance. “Amor cortés” es, bajo el criterio de Boase, una descripción conveniente para una concepción del amor que instruyó a toda una tradición literaria europea desde del siglo XII hasta el Renacimiento, por lo que, por extensión, el término es aplicable a este tipo de literatura⁶. Del mismo modo que Moltó Hernández, creo conveniente relativizar la, para algunos, puntillosa terminología, al igual que “las «reglas cortesas»”, pues se debe tener en cuenta:

la gran importancia del goce erótico, la violencia de ciertas actitudes o una concepción religiosa particular que les hacía no ver incompatibles el placer y la fe, etc... cabría pues redefinir el concepto de «cortesía»

⁶ En el original: *Courtly Love may be defined as comprehensive cultural phenomenon... which arose in an aristocratic Christian environment exposed to Hispano-Arabic influences. Although the troubadours themselves used other expressions such as “fin'amors”, “bon'amors” and “verai'amors” (and similar terms are found in other Romance languages), Courtly Love is a convenient description of a conception of love which informed a tradition of European literature from the 12th century until the Renaissance, so that, by extension, the term is applicable to this literature.*

partiendo de la diversidad de testimonios [...], si no queremos hacer del género cortés un selecto club en el que el único representante sería el Lancelot de Chrétien de Troyes, y si no queremos llegar a la paradoja de considerar que buena parte de la producción de los trovadores no es cortés⁷.

En resumen, *En cada desdén un rayo: la impronta del amor cortés en nuestro Siglo de Oro* pretende aportar, a partir de la bibliografía citada, la visión global del ya mencionado lugar de honor que la lírica provenzal posee en las composiciones poéticas de ese período que no hemos hallado en la bibliografía crítica, profundizar en la tensión entre la desautomatización del legado contextual literario y la creación propia de los autores de la era áurea, ahondar en este punto de vista sobre la influencia de esta gran corriente lírica dentro de nuestra mejor literatura, para así, de este modo, engrosar, perfilar y dotar de una nueva perspectiva de análisis la información actual al respecto.

⁷ Cita extraída del resumen obtenido en la base de datos TESEO, en <http://www.mcu.es/cgi-bin/TESEO/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=TSEO&DOCN=000055135>.

1.3. La canción provenzal: el erotismo frente al idealismo

Las interpretaciones de la filosofía de la lírica de raigambre provenzal son tan numerosas, diversas y debatidas como la terminología y, en general, todo lo que rodea este fenómeno literario tan complejo como atractivo, por lo que es indispensable tratar las tendencias de interpretación principales si se pretende ahondar en esta forma de amar que transformó la literatura europea. Dichas tendencias se resumen en dos opuestos: aquella que defiende una lectura de carácter ideal, espiritual, ascético, y aquella que descubre en las formas del mimetismo del vocabulario religioso y amoroso un fondo erótico. Ambas gozan tanto de multitud de partidarios como de detractores. Al primer grupo pertenecen eruditos como Wen-Chin Li, Cohen, Bezzola, Sheludko, Wilcox, Parker, Wechessler, Gilson o Nelli, al segundo, eminencias como Denomy, Dronke, Whinnom, Sutherland, Casas Rigall, Lazar o Deyermond. Desde el siglo pasado ha habido cuantiosos estudios de uno y otro enfoque. Ya en 1965 Sutherland se cuestionaba la significación oculta tras los tropos del lenguaje cortés trovadoresco:

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 (Parker⁸, 1986: 28).

⁸ Citado y traducido por Parker de D. Sutherland, «The language of the troubadours and the problema of origins».

Esta opinión se extendió entre los investigadores a toda la lírica de raigambre cortés, incluida la literatura cancioneril, donde se descubrían significados impensables años atrás que, en suma, subrayaban ya no la importancia, sino la necesidad de una revalorización de los antiguos versos. A raíz del estudio de Alexander Parker de 1985 titulado *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680* se entabló la polémica entre ambas visiones, el choque entre el idealismo que Parker defendía y el erotismo que sostenía Whinnom, secundando las reflexiones de Sutherland, Lazar y Dronke y aplicándolas al terreno del Cancionero:

La historia de la crítica del amor cortés, así como de la poesía amatoria cancioneril, ha sido una historia de falsificación y supresión de datos convenientes [...]. Este amor tan ennoblecedor, tan idealizado, con frecuencia expresado en términos aparentemente más apropiados a la religión, no es ni más ni menos que el amor sexual; y es aquí donde empiezo a disentir de lo que dice Parker. Las grandilocuente pretensiones de los poetas amorosos no las veo como un reflejo de un ansia del más allá, sino tan sólo como una reacción de autojustificación ante la condena de la Iglesia, las burlas de la gente vulgar y, tal vez, el análisis clínico de los médicos que no veían en el amor más que otro trastorno mental (Whinnom, 1981: 25-28).

Resulta difícil negar categóricamente el erotismo que reside en el amor cortés, sea este la *fin'amors* occitana, su difusión en otras tierras o su adaptación y evolución a lo largo de los siglos, máxime cuando la fuente de la lírica amatoria cortés tiene en su haber versos tan explícitos como los siguientes:

*Enquer me lais Dieus viure tan
c'aja mas manz soz so mantel!*⁹

(Gouiran, 2008: 23)

*ans volgui mais penre fin aur qu'eram
lo jorn que ieu e midons nos baizem
em fetz escut de son bel mantel endi,
que lauzengier fals, lengua de colobra,
non o visson don tan mals motz escampa.*¹⁰

(Gouiran, 2008: 24)

*E ja nom volh mais d'a sos pes mover
tro per merecem meta lai os despolha.*¹¹

(Gouiran, 2008: 26)

*Ara cuit qu'en morrai
del dezirer quem ve
sil bela la ion jai
no m'aizis pres de se*

⁹ Ojalá Dios me permita vivir hasta que pueda posar las manos bajo su manto (traducción propia a partir de la traducción al catalán de Gouiran. En las siguientes traducciones sucede lo mismo).

¹⁰ Preferí tomar el oro fino que el cobre el día que yo y mi señora nos besamos y ella me hizo un escudo con su bello manto de color indio, para que así los falsos habladores, lenguas de serpiente, no pudieran ver aquello que origina tantas habladurías.

¹¹ Y ya no me querré mover jamás de sus pies hasta que por piedad me conduzca allí donde se desnuda.

*qu'eu la manei e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le.*¹²

(Gouiran, 2008: 27)

*e baizeralh la bocha en totz sens,
si que d'un mes i paregra lo sens.*¹³

(Gouiran, 2008: 27)

Si bien los citados versos exponen una innegable sexualidad, ¿suprime este erotismo la lectura ideal? Jaume Vallcorba Plana se postula firmemente en contra de tal interrogante:

La atribución a una mujer real de las virtudes celebradas en las canciones no ahoga jamás lo ideal de las convenciones en las que la canción se apoya, ni anula tampoco lo que verdaderamente cuenta en ella: su capacidad para objetivar, en términos poéticos y cortesanos, un proceso costosísimo de mejora personal para hacer aflorar las virtudes individuales que serán compartidas por un colectivo (Vallcorba, 2013: 68-69).

En definitiva, el entramado de la trayectoria amorosa gira en torno a un círculo vicioso de la temática cortés: el enamorado asume como origen de sus males el amor, lo

¹²Ahora mismo pienso que estoy a punto de morir del deseo que me sobreviene si la bella no me acoge a su lado, allí donde yace, para que la acaricie, la bese y estreche su cuerpo blanco, gordito y suave contra el mío.

¹³ Y le daré un beso en la boca en todos los sentidos, de manera que se le verá la marca durante un mes.

persigue sin reparar (o no querer reparar, por mejor decir), en su fatalidad, lo que le acarrea la consecuencia del tormento emocional, la introspección personal, el sufrimiento en un ámbito cerrado, sin escapatoria de sí mismo, que culmina en un amante a cada instante más perturbado y dominado por la furia, las pasiones. Según Duby, los artificios presentes en la lírica de raigambre provenzal responden a una idealización del deseo de la carne que, contrariamente a la interpretación platónica, es un mero juego de cacería en el que los jugadores (los pretendientes) se animan en la esperanza de conquistar a su presa (la dama). Como otros muchos partidarios de esta lectura, Duby interpreta el amor cortés como una búsqueda física que condena al enamorado al desorden o, en palabras del especialista en época medieval:

idealizar su deseo, llevarlo, al fin y al cabo, a gozar de sí mismo, a sublimarlo en este placer indecible, el *joy*, al que los poemas de los trovadores se empeñan en aproximarse, era un medio más sutil, más «refinado», de superar el malestar provocado por el descubrimiento del «punto muerto de la sexualidad» y enfrentar el «insondable misterio del goce femenino» (Duby, 2006: 328).

No obstante, ¿la existencia de estas composiciones es suficiente para afirmar que esta corriente poética es el mero disfraz de la concupiscencia? Parker replicó de la siguiente forma a esta postura:

Aceptemos de una vez por todas el hecho de que las obscenidades veladas sí existen en parte de la poesía del amor cortés [...]. 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 origen, aceptación y difusión a la necesidad de disfrazar lo incorrecto (Parker, 1986: 57-58).

Veinte años después, la tesis doctoral de Juan Casas Rigall se sumaba a este debate, inclinándose por la segunda tendencia desde otro punto de vista que asentaba el eje de la investigación en un análisis generacional de los versos amatorios cancioneriles a partir de la perspectiva retórica. De este modo, el doctorando concluía que:

En la concepción de aquellos autores, los afanes amorosos implican necesariamente relaciones de tensión entre el pretendiente y la pretendida. En este sentido, una de las estrategias empleadas por el amador es la disimulación: no siempre es conveniente adoptar una actitud abierta y decidida, pues la dama se inclinaría a un receloso rechazo. Sin embargo, análogamente, la sinceridad constituye un requisito básico del enamorado. De este modo, se produce un conflicto esencial en el galán, acuciado por constantes contradicciones y comportamientos paradójicos que, en el fondo, se corresponden con la propia naturaleza multiforme del amor. Todo esto enmarcado en una acusada tendencia a lo hiperbólico: el sufrimiento, la hermosura, [...]. A la vista de esto, no resulta en absoluto extraño que la plasmación literaria de este complejísimo sistema determine el uso de técnicas como la *disputatio* dialéctica, un perfecto vehículo de confrontación ideológica. Es comprensible, asimismo, que los poetas cancioneriles no desprecien técnicas como el *ductus* complejo, que permite al yo lírico ocultar sus verdaderas pretensiones tras un discurso simulatorio. La confrontación intelectual constituye una fértil vía sutil de aproximación a la realidad: distintas perspectivas descubren dimensiones inesperadas en los objetos, desapercibidas desde una óptica única (Casas Rigall, 1995: 235-239).

Ambas posturas se apoyan en argumentos plausibles que desentrañan hasta cierto punto los entresijos de la expresión poética que nos ocupa, ambas descubren “una ambigüedad de significado en la poesía cortés” (Carrillo Bermejo, 2003: 37) que imposibilita una visión unívoca de la misma, a la par que la reviste de mayor riqueza. Ahora bien, ¿cuál es la que más se aproxima a las verdaderas intenciones de los trovadores occitanos y sus predecesores? Francisco Crosas, en su estudio preliminar sobre la *religio amoris*, trató la problemática de este interrogante:

La decisiva aportación de Whinnom y de sus seguidores no ha resuelto la cuestión. Si bien ha servido para revisar la interpretación reduccionista que [únicamente] ve [...] un sentimiento platónico e idealizado, la busca y captura de segundos sentidos «picantes» –término que usa Whinnom– o

claramente obscenos resulta cuanto menos arriesgada. Quizá hayan sido los propios seguidores de Whinnom, carentes del genio y perspicacia del maestro, quienes han eclipsado sus agudas intuiciones, ofreciendo aberrantes lecturas de poemas, a partir de axiomas como: donde dice muerte hay que leer cópula, o la automática asociación de ideas a partir de la paronomasia, como en el caso del sustantivo «pena», tan socorrido por el doliente enamorado que canta sus cuitas de amor (Crosas, 2001: 104).

Antonio Serrano de Haro, de la misma generación que Whinnom y sus seguidores, pero de forma independiente a los mismos, llegaba a la conclusión de que aquellas rimas amorosas y abstractas del Cancionero eran la voz de una sociedad:

La poesía galante no era un puro capricho de importación medieval, sino un modo que correspondía a la realidad de una intensa comunicación amorosa. Las innumerables páginas eróticas de los cancioneros no están lejos de las menciones que los historiadores hacen al referirse a los personajes que retratan: «Amó muchas mujeres». Y la mención suele venir corroborada con abundante nómina de hijos ilegítimos. Las cartas y mensajes de amor, como los escritos por D. Jorge, elevaban a género artístico el frecuente cartear entre personas de distinto sexo, tan liviano a veces que Isabel la Católica condenó a muerte a un galán por las procacidades que contenían las cartas a una de sus damas. Los tiquis miquis que dan pie a esta poesía no siempre terminaban en retórica, como la sangrienta enemistad de los Enríquez y los Núñez de Guzmán, en que hubo de mediar también enérgicamente Doña Isabel, y originada porque pretendieron ocupar el mismo lugar en un salón junto a una dama dos donceles pertenecientes a cada una de estas familias. No exageraba Fray Íñigo de Mendoza al aludir a las damiselas portuguesas que acompañaban a la reina Juana y excitaban como a gallos a los caballeros de Castilla. Fueron ciertos los escándalos que provocaron con las más altas personalidades de la corte; el Conde de Treviño casó por fin con Doña Guiomar de Castro, la más revoltosa; con el segundo Marqués de Santillana vivió amancebada Doña Isabel Pereyra, y doña Mencía de

Lemos con el propio D. Pedro González de Mendoza, obispo y futuro Cardenal. Sin creer a pies juntillas las *Coplas del Provincial*, en que rara es la familia importante que no aparece manchada por el adulterio, no hay duda de que era grande la corrupción de costumbres (Serrano de Haro, 1975: 354-355).

Jaume Vallcorba mantiene una postura semejante respecto a la veracidad de las rimas, que según su criterio responden a una verdad social y estamental, a una galantería cortesana más que a una realidad sentimental:

[Esta poesía] se mantuvo siempre en el terreno de una galante ficción cortesana. Algunos reyes y grandes señores feudales se declararon vasallos de distintas mujeres sin que nadie creyera en la verdad jurídica de tal afirmación, aunque sí en la social (Vallcorba, 2013: 24).

Sin el debido apoyo de los textos no podemos más que formular hipótesis al respecto. Para afrontar el interrogante, para posicionarnos en una u otra lectura, para reconocer la huella cortés en los versos áureos o incluso en cualquier género literario, es indispensable remontarse a la canción provenzal, conocer, aunque sea brevemente, este amor del culto a la mujer, cuya definición fue resumida con especial eficacia por Ana María Rodado Ruiz:

El esquema básico de las relaciones amorosas del trovadorismo es el siguiente: un joven soltero se enamora de una dama casada a quien corteja en secreto; la dama, bellísima, distante y de más alto rango social, acepta o desdeña los servicios del joven trovador que se somete a ella como un vasallo ante su señor feudal. Mediante la *senhal*, especie de contraseña personal de los amantes, se renueva el vasallaje amoroso con cada nuevo ofrecimiento poético, al tiempo que sirve de protección contra los chismosos aduladores (*lauzengiers*) y el marido engañado (*gilós*) (Rodado Ruiz, 2000: 15).

Tal resumen conduce a prestar atención a la *cansó*, principal expresión literaria de dicho esquema, de este nuevo lirismo encarnado por ella. Esta representa el género

dominante de los trovadores debido a su exigencia creativa, que retrata ese "tipo de amor que reproduce las relaciones de vasallaje típicas de la sociedad feudal y aristocrática del medievo" en el que "la dama, en principio altanera y desdeñosa, pasará a ocupar el rango privilegiado de soberana, mientras que al caballero enamorado solo le quedará la alternativa de ser vasallo" de la que es meta vital hecha carne (García Pradas, 2004: 137-138). Dicho amor difiere del sentimiento generado en las relaciones comunes entre hombres y mujeres. "Se trata de un amor no sometido a los altibajos a que nos acostumbran las relaciones humanas", de un amor que no "espera tampoco gratificaciones externas ni beneficios que no sean los que surgen de él" (Vallcorba, 2013: 63), de un amor vivido en íntima soledad y compartido en sociedad:

Será solamente desde la soledad tensa, estimulada por obra del amor hacia aquellas virtudes superiores encarnadas y representadas por la dama, como será posible adquirir «*pretz*», al fin y al cabo, el mejor y más anhelado de los beneficios. «*Pretz*». Palabra mágica. Literalmente significa 'precio', y engloba todo aquel conjunto de valores propios de la sociedad caballeresca, entre los cuales destacan, como joyas del mérito, la virtud, la generosidad y la valentía (Vallcorba, 2013: 63).

Las normas métricas, retóricas y temáticas con que se estructura, procedentes de la tradición episcopaliana, hacen de esta una composición rígida en construcción, música y contenido o, en términos provenzales, en *mot*, *so* y *razo*. En primer lugar, la composición debía formarse mediante las palabras adecuadas en lemosino y la rima en consonante, para diferenciarse del cantar de gesta. En segundo, la música, dado que la canción nacía en la escritura y culminaba en la oralidad, debía ser nueva, concebida especialmente para cada *mot* concreto. Por último, el contenido apropiado debía sustentarse en un sentimiento amoroso auténtico, pues sin este la más perfecta composición se vuelve hueca. "La canción, aquel poema que habla siempre de amor y que es objetivación de la forma perfecta de cortesía, sólo se vuelve posible porque aquel

mismo amor se ha hecho dueño del poeta y en todo lo gobierna” (Vallcorba, 2013: 20). La veracidad sentimental era lo que hacía diferenciarse al autor del resto de trovadores, lo cual se solía plasmar a lo largo de los versos o mediante la *razo*¹⁴ que precedía al poema, un pequeño resumen de no más de tres o cuatro líneas del motivo que propiciaba su escritura. Si bien es cierto que la mentada diferenciación sobre el resto puede parecerle algo discutible al lector moderno, cabe señalar que aquello que hoy se nos presenta en los versos de los trovadores provenzales como un tópico o lugar común mil veces repetido en la lírica, como fórmulas carentes de sentido y originalidad, no son sino “la manifestación de un espíritu y de un concepto de vida determinados y fijos, y que hasta entonces no pudieron aparecer” (Menéndez Peláez, 1980: 93-94). Lo que sucede es que estos modelos y arquetipos que luego se repetirán insistentemente han pasado de tal modo a la poesía occidental posterior que resulta sencillo caer en el error de tomar la rara uniformidad de actitudes y sentimientos de las voces poéticas como una falsedad en lugar de como lo que verdaderamente es: una revolución lírica hija de su tiempo y de su ambiente. Como apunta Vallcorba:

Aunque hoy no parece ninguna novedad relacionar la primavera, la llegada del buen tiempo, el renacimiento de la naturaleza después de la aparente muerte invernal, con la vitalidad y el amor humanos, del que este último es su forma más completa, lo cierto es que nunca se había producido un vínculo tan íntimo entre los dos. Se hace muy difícil encontrar algo parecido en los mundos griego y romano, y aunque Virgilio podría hacernos creer de entrada –como le sucedió a Ezra Pound– que esta íntima unión, más allá de una circunstancial coincidencia, se hallaba ya en sus obras, lo cierto es que debemos esperar

¹⁴ *Razo* es, en contexto cortés, tanto el tercer elemento de la composición *mot, so, razo* como el resumen que presentaba el poema inmediatamente después del título, de ahí la repetición del término.

al *Pervigilium Veneris*, un poema de autor desconocido, escrito entre los años 130 y 140 de nuestra era, para dar con un texto de una notable similitud (Vallcorba, 2013: 10).

Los elementos compositivos básicos de la canción son el *exordio primaveral* y el *estribillo con senhal*. El primer elemento es el método con el que se iniciaba el poema: la equivalencia entre trovador y naturaleza. Los sentimientos de este se reflejaban en un ambiente natural ordenado, domesticado: el jardín. Ya fuera para reflejar fidedignamente la felicidad o la desdicha o para llevar a cabo un juego de opósitos, en la canción únicamente existen la *midons*, el civilizado paisaje ideal y el trovador. En opinión del experto en el amor cortés de los occitanos, Jaume Vallcorba Plana, el exordio primaveral es uno de los elementos que mejor plasman la profundidad de la *fin'amors*:

Porque la naturaleza también lucha contra la muerte. La aparición de la primavera [...] es la objetivación de su victoria. La canción se relaciona con la primavera con tanta intensidad que acaba mostrándose como parte constitutiva de su ser, como si no hubiera canción que la pudiera ignorar. La misma insistencia en el valor «joven» de la *fin'amors* y de sus cantadores no hace más que subrayarlo. Incluso si acentúa también la cualidad de jóvenes no dormidos por los convencionalismos sociales y la comodidad. En términos generales, el exordio primaveral aparece ya en la primera estrofa, pero la primavera está siempre implícita en todo el poema, o escondida tras un entramado de imágenes inmediatamente reconocibles por el auditorio. El exordio y la vitalidad primaverales, la actualización y el estallido de las virtudes hasta entonces escondidas parecen estar en el núcleo de la canción, dándole vida, cohesión y sentido. La correspondencia, la relación simpática entre la naturaleza y el trovador toma así su plena dimensión metafórica (Vallcorba, 2013: 59).

El segundo elemento, por otra parte, es el cierre del mismo. La composición finalizaba mediante la *senhal*, el código que ocultaba el nombre de la destinataria, la forma con que el trovador dedicaba su canción a la dama respetando su anonimato, algo

indispensable debido al contenido de este género lírico. Dicho contenido, tal y como se ha ido apuntando, gira en torno al amor hacia la señora feudal y, pese a tratar el amor adúltero (puesto que toda *midons* estaba, como condición *sine qua non*, siempre casada) e implicar erotismo, también implica una crítica al matrimonio católico como contrato y un arte que se concibe como un camino de perfección espiritual, un alejamiento de los vicios carnales que civiliza a quien lo posee. La dama representa la encarnación de la *fin'amors*, es quien proporciona la felicidad a quien la sirve, y esta felicidad se alcanza y consume con la unión sexual, el galardón al servicio de amor. No es extraño, por tanto, que a lo largo de los grados a los que ha de enfrentarse y superar el enamorado, este se someta a ella. La *midons* es un ser superior en todos los sentidos, tanto social como espiritualmente, que impone los límites de la relación y premia a quien vence las pruebas que dicta. El trovador, al someterse a su voluntad, controla la suya propia, así como los impulsos del cuerpo y la pasión. De esta forma, el poeta aprende a ser humilde, fiel, discreto y mesurado, alcanzando así la cúspide de perfección donde se halla la *midons* a medida que supera los niveles de la relación que refleja en distintas canciones, que son: *fenhedor* (tímido), *pregador* (suplicante), *entendedor* (enamorado) y *drutz* (amante correspondido).

Todo ello está íntimamente relacionado con las estrictas normas del amor cortés que Andreas Capellanus codificó en el célebre *De amore*, las mismas que siglos después Gaston Paris (1883: 518-529) condensó y cien años más tarde Deyermond (1989: 43) perfiló. A partir de estos dos últimos autores puede extraerse, siguiendo la estela de Carrillo Bermejo (2003: 14), las cinco características adaptadas a continuación, que bien resumen el paradigma de la *fin'amors* a la par que facilitan la comprensión de su ideología tanto en sus orígenes como en su evolución a lo largo de la Historia:

1. El amor entre los integrantes del amor cortés es furtivo, ilegítimo y, por tanto, secreto. Debido a ello, el enamorado vive en un temor imperecedero de perder a

la amada, de no merecerla. “Aun cuando no se excluya el matrimonio, no se alude frecuentemente a él, sin que eso quiera significar que el amor es siempre adúltero”¹⁵ (Deyermond, 1989: 43) y “el objetivo del amante va encaminado a lograr el trato sexual, dentro o fuera del matrimonio” (Paris, 1883: 529), lo que justifica la naturaleza furtiva, ilegítima y secreta de esta corriente.

2. Es por ello un amor trágico “a causa de este sino fatal y también las teorías médicas en boga”, “un amor frustrado sea por la imposibilidad de la consumación, [...] sea porque el desastre sigue inmediatamente a la consumación”¹⁶ (Deyermond, 1989: 43).
3. La dama encarna la perfección, el escalafón más alto, la *fin'amors* en suma. Es superior tanto en lo moral como en lo social, por lo que el amante “reconoce, sinceramente, su inferioridad” (Deyermond, 1989: 43), vasallo sabedor de que cualquier infracción del código de amor por su parte acarreará un castigo y que puede ser el mayor de todos: perderla.
4. El desdén y la obediencia son inherentes a la soberana y su servidor de amor, elementos necesarios para progresar en la escalera de perfeccionamiento. La actitud esquivada de ella da lugar al incremento del valor del amante, la disposición incondicional de él le hace merecedor de su cariño, es decir, “la

¹⁵ Esto se aplica, fundamentalmente, en el uso posterior del amor cortés, como se verá más extensamente en el segundo capítulo.

¹⁶ Pues incluso sin consecuencias mortales como en el caso de Tristán e Iseo, grandes ejemplos del amor cortés, el amante, una vez alcanza el último peldaño y se une a la dama, por fin digno de ella, debe separarse de la misma, no tanto por miedo a ser descubiertos como por haber llegado al final del recorrido espiritual. Al ser al fin su igual, no puede proseguir el servicio de amor, volver a ser inferior. Es por ello que en muchas composiciones el yo poético prefiere ser indigno siempre, con tal se seguir a sus pies.

fuerza del amor no sólo presenta a la amada como admirable sino que engendra a su vez virtud en el amante” (Deyermond, 1989: 43).

5. El amor se concibe como una virtud, una ciencia, un arte, regido por determinadas reglas como la caballería o la cortesía. “El amor es, naturalmente, cortés, exigiendo cierto grado de nobleza, en el hombre y en la mujer, en linaje y en conducta” (Deyermond, 1989: 43).

Las características expuestas pueden observarse en los eternos versos de las composiciones de los grandes trovadores de la Provenza. Muestra de ello es el ejemplar «Dulces silbidos» de Arnaut Daniel¹⁷, cuyas rimas exhiben tanto las formas propias del *mot*, es decir, la rima consonante, el exordio primaveral inicial aplicado a la relación amorosa, estribillo con *senhal* que cierra la canción, entre otros, como los mentados elementos ideológicos que conforman la *razo*:

Trinos, silbidos
oigo y gorjeos
de aves que en su latín hacen su ruego
a su pareja; igual tú y yo halagamos
a amigas con las que nos entendemos;
con la más bella me he de entrevistar,
y una canción haré, alta como un destello,
que no tenga palabra falsa ni rima vil.

Ni estoy perdido,
ni doy rodeos
cuando al interior del castillo llego
de mi señora, a la que codiciamos
con hambre más allá de todo extremo;

¹⁷ Traducidas y adaptadas por Francisco Serrano.

por su belleza, que no tiene par,
mil veces al día levanto el cuello:
mejor pobre placer que dolor de marfil.

Bien recibido
seré, preveo,
porque al hablar no he sido lego:
preferí oro al cobre; nos besamos
y con su manto azul nos envolvemos
a fin de las miradas evitar
de esa calaña de culebras sin resuello,
habladores de lengua viperina y hostil.

Dios bendecido,
que no hizo reo
de sus pecados al centurión ciego,
deje, si quiera, que ella y yo yazcamos
allí en el aposento que indiquemos;
cita feliz, y cuando sin dejar
de besar y de reír muestre su cuerpo bello,
yo pueda contemplarlo a la luz del candil.

Tallo florido,
brote, el jaleo
que arman los pájaros con su rejuego,
no son más frescos, ni a amos
de urbes envidio, ni a reyes supremos;
pero voy, fiel, las manos a juntar
y a darme: la honraría un rey con su sello
o aquel que un doble imperio administra, sutil.

Boca, ¿te he oído
prometer, creo,
como si fuera yo emperador griego

digno de loores, o rey que honramos
de Roma o aquel de Tiro? Tenemos
que estoy loco si ansío solicitar
tanto que me arrepienta –de Amor un atropello–,
pues quien el gozo espanta no es sabio: es incivil.

Al perseguido
por lenguas, veo
sin temor, no obstante que al rey gallego
haya hecho errar; y, así, lo censuramos,
pues apresó a Raimón, bien lo sabemos,
que era pariente suyo y fue a peregrinar,
y no habrá estimación para él por ello
si no lo suelta ahora de ese infame cubil.

No lo vi, porque andaba subido en una rampa
viendo acceder al trono al nuevo rey de Estampa.

(Serrano, 2001: 7-9)

Dichas características, si bien ostentan una utilidad manifiesta como síntesis de la corriente lírica que alumbraron los artistas del verso occitanos durante los siglos XII y XIII y presentan una idea más o menos clara de su estructura esencial, resultan insuficientes para comprender la hondura de la relación entre el hombre y la mujer que construye la *fin'amors*. Consideramos preciso, con motivo de completar la introducción a la susodicha corriente de poesía amatoria, prestar especial atención a los trece preceptos del amor que Andreas Capellanus perfiló en su citado tratado filográfico *De amore*, “una teoría pura” en cuyo texto “el amor aparece como un estado trascendental del Ser que sólo puede alcanzarse siguiendo cuidadosamente las etapas de una iniciación social, moral y psicológica al mismo tiempo” (Markale, 2006: 35), cuyo compendio extraemos del erudito parisino Jean Markale y ampliamos con nuestra propia lectura de la doctrina del amor a continuación. El primero de ellos, “*Huye de la avaricia como de una peligrosa plaga y, por el contrario, sé generoso*” (Markale, 2006:

35), revela el cariz de colectividad que se atribuye al servicio amoroso trovadoresco, su alcance social, pues incide en la necesidad de aprehender las virtudes de una conducta altruista. Si ponemos este primer precepto bajo la lupa del análisis crítico, no parece tarea imposible extraer la conclusión de que el engranaje que sustenta una sociedad, tenga esta los resortes que tenga, se apoya siempre en la solidaridad del conjunto de individuos que lo construyen, motivo por el cual el acto de incentivarla se traduce en un deber cívico. Por lo tanto, la avaricia se concibe bajo esta perspectiva como un vicio que aísla a quien lo padece, encerrándolo completamente en sí mismo. En definitiva, el mentado pecado capital se contempla como uno de los grandes escollos para el buen funcionamiento de la sociedad, tanto la feudal en la que se desarrolla esta lírica como en la de cualquier otra época y situación geográfica, dado que tal defecto no se limita a la definición de egoísmo material, no se trata únicamente de que el vasallo de amor deba compartir sus bienes, sino de ofrecer una actitud abierta hacia los demás, a permanecer en un estado de disponibilidad perpetua para atender las demandas del resto de miembros que conforman el grupo social y, en particular, de la que es sumo bien.

La generosidad que se exige en el primer precepto se describe, así pues, como una virtud del alma primordial en el espíritu del hombre, en la sociedad, en el contexto cortés. El segundo, “*evita siempre la mentira*” (Markale, 2006: 36), sigue la estela moral y colectiva de su predecesor. El humilde que se postra ante los pies de la que es belleza superior tiene la obligación de rechazar el menor ápice de fingimiento en los demás y en sí mismo, de mostrarse y aun ser tal cual es. Semejante desprecio hacia la falsedad redundaba tanto en beneficio de la mujer venerada, a quien jamás se debe ocultar la verdad, como del colectivo social, que no consiente el engaño en lo que a la sinceridad de las emociones e intenciones del fiel vasallo se refiere, pero, por encima de todo, beneficia al propio individuo que se ha sometido voluntariamente a los rigores del amor cortés, puesto que, desprendido de la mentira, será capaz de llevar a cabo el proceso de introspección que lo conduzca al autodescubrimiento de su persona. De este segundo precepto deriva el tercero, que complementa al que lo antecede por medio del mandato “*No seas maldiciente*” (Markale, 2006: 37). Como hemos dicho, aquel que se interna en el pedregoso camino de la *fin’amors* no debe sortear solamente la falsedad

externa, de los demás, sino también la interna, que le es propia. Ambas están intrínsecamente relacionadas en esta doctrina del amor que no se concibe fuera del ámbito social, de manera que, como miembro de la comunidad, el buen cortesano amoroso debe evitar siempre la mentira y, a su vez, la maledicencia, “decir mal”, dejarse llevar por los pensamientos negativos hacia otros integrantes del grupo social que le acucien y lo conduzcan a inventar falsedades sobre estos, pues tal acto representaría un grave quebrantamiento de la solidaridad que es ley entre los seguidores del amor cortés.

No nos es complejo relacionar estos dos preceptos con la conceptualización del honor y la honra. Mientras que el segundo precepto incide en la faceta moral, íntima, del aspirante amoroso, es decir, en su honor, el tercero subraya las consecuencias sociales de la mentira en el mismo, dicho de otro modo, en su honra, su reputación. Así pues, por un lado, evitar la mentira afecta al individuo (si bien el buen o mal comportamiento de este, como resorte del engranaje social, también conlleva efectos sobre la comunidad), por otro, el imperativo que advierte al neófito de la senda de la *fin’amors* que jamás debe ser malediciente afecta al grupo social cortés. Un amante maldiciente equivale a un amante indigno, cuyo egoísmo, desconsideración y falta de empatía repercute negativamente en las demás parejas, el resto de miembros de la sociedad y, por encima de cualquier otro, en la amada del transgresor. Si esta es objeto de la maledicencia pierde, consecuentemente, la esencia que la configura como dama: deja de ser cumbre de perfección, encarnación de la pureza y de la belleza supremas, se la despoja de todo el valor simbólico que la caracteriza, queda arrebatada de sí misma. De este modo, la iniquidad del ataque del malediciente se vuelve contra su persona, dado que amar a una *midons* considerada indigna da lugar a la deshonor para quien la adora. Es por ello que en materia amorosa provenzal no existe enemigo a batir más terrible y odioso que los *lauzengiers*, los chismosos aduladores, capaces de destruir lo más sagrado del amante.

El cuarto precepto, “*No divulgues los secretos de los amantes*” (Markale, 2006: 37), permite evocar la particular atmósfera en que se ha de desarrollar el ritual amoroso.

Es aquí donde hallamos el principio de las ambigüedades y contradicciones dentro de la normativa que codifica el amor cortés. Siguiendo los dos preceptos anteriores, el amante debe asegurarse de rechazar cualquier falsía en la relación individual y social que mantiene con la que anhelo de vida. Sin embargo, esta misma relación que ha de protegerse a toda costa de la amenaza destructiva de los *lauzengiers* debe, por este motivo, permanecer en un secreto tan absoluto, en un clima tan rodeado de misterio, que resulta casi natural concluir que se presta a una interpretación azarosa, a generar fabulaciones. ¿Se puede mantener el secreto sin el más mínimo ápice de falsedad en el proceso? Sin duda, en semejantes condiciones el secretismo deriva con facilidad en mentira, incluso, como bien señala Markale, “aunque sólo fuera por no denunciar algo que resultara perjudicial para la caballería del amor” (Markale, 2006: 38), dicho de otro modo, una mentira por omisión. No obstante, es importante señalar que en contexto cortés un precepto no anula al otro, de la misma manera que sucede con la doctrina eclesiástica del catolicismo, comparativa en la que se profundizará a lo largo del segundo capítulo. El secreto y la sinceridad pueden convivir en un mismo ambiente sin entrar en conflicto, puesto que, en último término, el secreto defiende lo mismo que el rechazo hacia la mentira y la maledicencia: la honra del objeto de adoración. El carácter que configura el amor cortés es, después de todo, furtivo, y el deber de mantener el secreto de tal amor resulta, por lo mismo, primordial. Ligado a este último, el quinto precepto, “*No tomes varios confidentes para tu amor*” (Markale, 2006: 41), dicta una medida lógica para proteger el secreto. Multiplicar los oídos complacientes implica multiplicar las lenguas que podrían delatar la relación, multiplicar el peligro. Solo al más leal de los amigos puede confiársele tan delicado papel de confesor y mensajero, y aun una sola persona puede representar un riesgo excesivo.

El sexto, “*Manténte puro para tu amante*” (Markale, 2006: 42), se aleja al fin de las repercusiones sociales y del obligado halo de secretismo que ha de rodear esta singular relación entre el hombre que desea ser digno y la mujer revestida de la nobleza de linaje y de corazón que se persigue. Se ahonda aquí en la naturaleza divina de la que es rayo de sol en la Tierra y en las disposiciones que el amante ha de efectuar para relacionarse con ella. En resumidas palabras, se trata de un precepto moral que penetra

en la faceta más íntima del pretendiente. La pureza a la que refiere, no obstante, no parece corresponderse tanto con la idea de castidad como con la de fidelidad, a juzgar por los relatos en los que la *fin'amors* es protagonista durante el período histórico de mayor auge cortés. De cualquier forma, por más que no exista castidad propiamente dicha en lo que a la conducta del enamorado respecta, sí existe una poderosa cristalización del siempre presente deseo en una única mujer. De este modo, atisbamos en el sexto precepto la definición cortesana de la pureza: la trascendencia del amor terreno, humano, carnal, hacia el divino. La hermosa representa, en tal contexto, al terrorífico dios ante quien el mero mortal no osa levantar la mirada, temeroso de que la inigualable luminiscencia que de este emana lo abrase, sea este la divinidad católica, sea el grecolatino Júpiter. En relación con el imperativo de fidelidad, el séptimo precepto, “*No intentes, a sabiendas, atraer a la amiga de otro*” (Markale, 2006: 44), recalca, nuevamente, el vínculo entre lo íntimo y lo colectivo en el ambiente que acoge a la relación entre los enamorados del amor cortés. Atraer voluntaria y conscientemente a la adorada de otro vasallo amoroso implica una doble traición. No solo lleva a cabo una flagrante ruptura del precepto de fidelidad para con su dama, quien ya no lo hallaría puro, sino que traiciona al grupo social, al *otro*, al miembro que, como él, pertenece de derecho y de hecho a la religión del amor. Sería, por tanto, pecado mortal, un verdadero adulterio, pues la relación ilícita sería una traición que no podría justificarse por el contrato matrimonial del que la doctrina de la *fin'amors* repudia.

El octavo precepto, “*No busques el amor de una mujer con la que te avergonzaría casarte*” (Markale, 2006: 44), desplaza el énfasis del amante a la dama al tiempo que hace una referencia a la institución del matrimonio. Por supuesto, la *fin'amors* abomina de este, dado que lo concibe como una transacción comercial en el que la mujer debe someterse al marido como su sierva, como criatura inferior, y se prescinde del gran sentimiento del hombre que el amor cortés reivindica. Sin embargo, tal y como se ha expuesto en el cuarto precepto, para que la amada sea *midons* es imprescindible que ostente las características que la constituyen como tal, es decir, debe ser superior al anhelante en todos los sentidos para ejercer su función como símbolo. Por lo tanto, ha de ser una mujer cuyo desposorio enorgullecería al doliente de amor.

Cabe señalar, no obstante, que este precepto ofrece interpretaciones cuyo eje gira en torno a la subjetividad del galán. Nada indica que una dama con quien el devoto amoroso se enorgullecería de desposar no pueda resultar vergonzante para otro miembro de la caballería del gran sentimiento. Así pues, del mismo modo que, como veremos a lo largo de los capítulos y, en especial, en el desarrollo del tercer capítulo del presente estudio, la belleza de la figura femenina idolatrada es subjetiva al tiempo que simbólica a los ojos que la admiran, la dignidad del objeto de adoración depende prácticamente por entero de la perspectiva del adorador. Mientras él contemple en la *midons* el compendio absoluto de las virtudes a las que aspira, acatará fielmente este precepto.

El noveno precepto, “*Permanece siempre atento a todos los mandamientos de las damas*” (Markale, 2006: 47), coloca el foco, en esta ocasión, en el conjunto de dichas figuras femeninas y, por tanto, de nuevo, en la idea de colectividad. Se considera que la *midons* es la encarnación toda virtud, el modelo de perfección universal, debido en gran parte a su sexo. Si bien el galán cortés todavía no alcanza la sublimación misticista de los fieles de la Virgen ni la que goza, como se expondrá en el tercer capítulo, el yo poético áureo enriquecido por el material artístico de los místicos españoles, sí reconocen en el sexo femenino una cierta superioridad, particularmente en lo que refiere a las damas. Los protagonistas heroicos de lo que Markale denomina “relatos novelescos” (Markale, 2006: 48) parecen ser plenamente conscientes de este aspecto de la *fin’amors*, dado que no son pocas las empresas épicas que han de postergar cuando, sin previo aviso, se ven apartados del camino, así como de su urgencia, para socorrer a las damas y las doncellas que se hallen inmersas en cualquier dificultad terrenal o fantástica a causa del servicio que, como miembros de la caballería del amor, les deben. Y esto ocurre indefectiblemente incluso si la misión esencial es el rescate de su amada sin par, que ha sido raptada por un terrible monstruo o un pérfido señor indigno de su rango aristocrático, pues el auxilio del colectivo redundará en el individual. La teoría cortés establece de este modo la trascendente lección de fraternidad y solidaridad que la rige como conceptualización social del gran sentimiento del ser humano.

El décimo precepto, “*Intenta siempre ser digno de pertenecer a la caballería del amor*” (Markale, 2006: 48), y el undécimo, “*Muéstrate, en cualquier circunstancia, educado y cortés*” (Markale, 2006: 48), responden a una misma naturaleza y son, de hecho, redundantes. El amante ha de responder tanto al componente íntimo del amor cortés como al social, tanto al honor como a la honra, y debe, por lo mismo, seguir los mandatos que dicte el objeto de su adoración, acatar los preceptos y el código del amor y alcanzar, por medio de esta obediencia hacia los que son sus guías en este camino de perfeccionamiento, la dignidad que aspiraba lograr al ingresar en la hermandad de la *fin’amors*. Esta misma redundancia en dos preceptos que bien podrían resumirse en uno solo también se da en la pareja de preceptos final, lo cual induce a sospechar sobre las verdaderas intenciones de Andreas Capellanus con respecto a la numerología de su tratado filográfico, a concluir que el capellán únicamente pretendía terminar en el infortunado número trece, sospecha que se confirma al advertir el número inverso, treinta y uno, en las reglas del código de amor, o al llegar al final del tratado en el tercer volumen, en el que Capellanus finaliza rechazando el amor humano en favor del divino, descubriendo la lectura satírica de la obra en una incisiva crítica hacia la superficialidad de los nobles de la época. Sin embargo, este hecho no desmerece el valor de la obra como compendio del amor cortés que engendraron las cortes de occitanas en la Edad Media, pues continúa ejerciendo una magnífica función como síntesis de la doctrina.

Pese a la importancia numérica que prepondera por encima del contenido de los preceptos, la presente pareja de preceptos final profundiza en lo que ya perfilaban el décimo y el undécimo de forma menos explícita: el cariz esencial de la obediencia y la dedicación por entero a la dama en la relación cortés. Así, el duodécimo precepto, “*Entregándote a los placeres del amor, no sobrepases el deseo de tu amante*” (Markale, 2006: 48), y el décimo tercero, “*Des o recibas los placeres del amor, observa siempre cierto pudor*” (Markale, 2006: 48), hacen hincapié en la supremacía de la que siglos después los poetas áureos españoles darían en llamar “tirana hermosa” respecto al anhelante. Una de las características más importantes y, por lo tanto, definitorias del amor cortés es el hecho de que, en esta particular relación entre el hombre y la mujer, es a esta a quien corresponde, exclusivamente, el ejercicio de la iniciativa. En tal aspecto

reside la revolución de esta corriente literaria que los trovadores provenzales desarrollaron a lo largo de los siglos XII y XIII. La mujer que se encuentra en el entorno cortés deja de ser únicamente objeto de placer del varón, pasando a representar el papel de sujeto activo tanto en la unión carnal como en el transcurso de la relación y sus consecuentes interacciones. Incluso cuando su acción se limita a un acto tan pasivo como es dejarse contemplar, en ella recae, todavía, la iniciativa, la decisión, el permiso. En resumidas cuentas, se da lugar a un intercambio de papeles en el que la venerada, por más que continúe recibiendo el cortejo masculino, porta en sus manos la batuta de la acción y, como guía, arroja al devoto a la introspección y la espera. Tal intercambio se traslada a la meta última de la relación amorosa, la unión de los cuerpos, en la cual el enamorado ha de demostrar hasta qué punto ha aprehendido las virtudes de obediencia, de autocontrol, de humildad y de mesura cediendo, como hasta ese momento, su voluntad a la dama. El deseo de la mujer, así pues, prevalece por encima del amante, para quien dicho deseo se traduce en una orden. La decisión, en suma, no es ya potestad del varón, sino de la mujer, “y ésta es la transformación radical que se manifiesta en la relación amorosa” (Markale, 2006: 49).

En definitiva, los trece preceptos que perfiló Andreas Capellanus sirven como un utilísimo compendio de las características más relevantes que conforman la base del amor cortés, a través de las cuales se puede asimilar la esencia de la corriente lírica que sacudió la cultura y la forma de ver, entender y plasmar el amor de los países europeos a partir del siglo XII. Sin embargo, ¿se halla esta misma esencia en los versos amorosos del Siglo de Oro español que, como defendemos, tanto bebe de la *fin'amors* de los trovadores? Este es el gran interrogante al que el presente estudio tratará de dar una respuesta positiva a lo largo de los capítulos, en los que diseccionaremos cada elemento de la lírica áurea donde resida la impronta del amor cortés. Por lo pronto, resulta sencillo encontrar en las personalidades de la dama y del yo poético áureos, protagonistas absolutos de la corriente que se tratarán extensamente en el tercer capítulo, muchos de los rasgos definitorios que encierran los preceptos antes expuestos. Si bien tales rasgos se han visto sometidos a un proceso de evolución, de depuración y de innovaciones muy diversos en las centurias que separan la *fin'amors* de la lejana

Provenza del amor cortés que nos legaron los grandes artistas del Siglo de Oro español, presentando este último un cariz mucho más introspectivo que enfatiza la espiritualidad del amor, la individualidad y hace omisión de algunos elementos más propios de la *fin'amors* como el adulterio, la huella indeleble de este tipo de amor se hace manifiesta en sus composiciones, pues, como veremos en el segundo capítulo, la doctrina amorosa de los trovadores encuentra paralelismos, resonancias y conceptualizaciones afines en la literatura de la península ibérica desde sus inicios.

De esta forma, observamos el dilema del honor y la honra, lo individual y lo colectivo, en la relación entre el yo poético áureo y su tirana hermosa, más fría, más cruel, más cercana, más tentadora, más perfecta y paradójica, en contraposición con el doliente compuesto por entero por el sentimiento más doloroso. Los tres primeros preceptos son acatados por el amante de las rimas de Fernando de Herrera, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Félix Lope de Vega de Carpio, así como por un sinfín de autores contemporáneos a ellos. Este sufre la avaricia moral del primer precepto, ahogado por el deseo que enciende en él la que es síntesis de luz, defiende a capa y espada la veracidad de sus emociones siguiendo la altura moral que reclama el segundo precepto y desdeña la maledicencia tanto en el aspecto de las invenciones hacia el resto como en el de “decir mal”, pues nada es tan importante para el poeta áureo como el ornato, el “decir bien”, el *ars bene dicendi* mediante el cual los poetas podían alcanzar la excelencia en su creación artística. Así se lo demuestra el yo a la cumbre de perfección dedicándole lo mejor de sí mismo, su pluma, que equivale a su alma. De tal modo se nos presentan estos preceptos en la relación redibujada por los líricos áureos, con la diferencia de que el foco ha dejado de repartir su halo lumínico entre colectivo e individuo por igual para centrarse en este último, otorgándole el papel principal. Al yo poético poco le importa el grupo social la gran mayoría de las veces, puesto que su colectivo es la dama. Después de todo, es costumbre en el Barroco tratar de explicar el macrocosmos a través del microcosmos, esto es, el insignificante moral y su amor por el ser elevado.

El obligado clima de secretismo que remarcan el cuarto y el quinto precepto se observa en el tópico del silencio cortés y el tratamiento del confidente, ambos analizados en el cuarto capítulo. Se puede decir que son los poetas del Seiscientos los que mejor acatan el quinto precepto, pues en lugar de tomar un confidente como tal, unen la función de dicha figura con el exordio primaveral, convirtiendo al paisaje en el confidente ideal, dado que sin boca, pocos secretos puede revelar. El acatamiento de esta pareja de preceptos resulta, de este modo, especialmente prolífico para los fines estéticos de la lírica de nuestra mejor centuria. En relación con este uso de los elementos cortesés, los preceptos en torno a la fidelidad, el sexto y el séptimo, también se exploran en la poesía amorosa tanto en la que es acerba, clara y dulce luz serena como en el que todo es ruinas y destrozos. Se exige fidelidad en ambos protagonistas del amor cortés, y esta exigencia da lugar a unos celos desmedidos por todo aquello que rodee a la dama y goce de su contacto, sea una rosa cuyas espinas le pinchan uno de sus blancos dedos, sea el agua de la orilla del río que lame sus pies, sea, en suma, el paisaje y todo aquel elemento natural que lo compone, que de confidente pasa a ser rival. En todo ello entra en juego una *descriptio puellae* de la que los trovadores de las cortes occitanas carecían, así como una enfatización exacerbada de la naturaleza divina de la dama que ellos establecieron, características que se sometieron a un proceso de depuración e innovación a lo largo de los siglos que separan la *fin'amors* del amor cortés ejercido por la pluma de los artistas áureos, realidad que se tratará extensamente en el segundo capítulo de este estudio.

El octavo precepto es otro a los que mayor respeto profesan los diversos dolientes de amor barrocos, así como, quizás, el aspecto del amor cortés que ha permanecido más inalterado, incólume al paso del tiempo y de las múltiples reinterpretaciones de la corriente. Ningún yo poético que se precie loaría a una dama indigna, ni siquiera en el contexto de un poema satírico, pues en tal caso la loa es una burla. La necesidad de mantener a la dama como símbolo prevalece, siendo esta una de las características con la que con mayor facilidad refleja la impronta del amor cortés en el Siglo de Oro español, como se desprenderá durante el análisis de estos elementos en el tercer capítulo. El noveno precepto, así como el décimo y el undécimo, se manifiesta

en las rimas áureas de forma más subrepticia. Ni que decir tiene que en las composiciones del siglo que nos ocupa en muy raras ocasiones se le da importancia al conjunto de las damas, pues en la adorada se halla el compendio y la inspiración del colectivo. Después de todo, como ya hemos referido anteriormente, los autores áureos toman el microcosmos para dar explicación al macrocosmos, aprehendiendo del primero como el vasallo de amor asimila las enseñanzas de la que es suma luz para alcanzar la trascendencia. Es más interesante, no obstante, el debate existente entre la obediencia y la rebeldía en el amante, quien desea doblegarse a la voluntad de la tirana hermosa pero, al mismo tiempo, se duele de ello y, ocasionalmente, encarna orgullosamente la osadía de Ícaro y Faetón, personajes míticos que, como se verá en los siguientes capítulos, son imagen plástica del enamorado, como bien muestran las obras poéticas de Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Félix Lope de Vega de Carpio, sor Juana Inés de la Cruz y, sobre todo, Fernando de Herrera. Esta dualidad, esencia misma del amor cortés como plasmación del gran sentimiento del hombre en todos sus elementos, está presente en la propia estructura poética de los poetas barrocos, asunto en el que se profundizará en el tercer capítulo.

Por último, los preceptos más carnales, el duodécimo y el décimo tercero, se presentan en las rimas del Siglo de Oro hispánico como una de las pruebas más claras de la impronta del amor cortés en su lírica, pues, como se expondrá en el siguiente capítulo, la *fin'amors* venía a reforzar lo que ya subyacía en las letras de la península ibérica. Pese a los esfuerzos de expurgación del deseo y de la concupiscencia de la carne por parte del maestro de Arezzo siglos antes y de la potente popularidad de su influencia, en nuestra mejor centuria poética reverdece un alegórico lenguaje de ambigüedades en los que se oculta a plena vista un elevado erotismo, un lirismo rebotante de sensualidad siempre encorsetado, como veremos en los capítulos tercero y cuarto, por los límites de la mirada del atormentado de amor y lujuria, de lo onírico y de la unión de los cuerpos y las almas que pone fin al camino de perfeccionamiento moral, las albas. Tales límites existen tanto para preservar la moral de la época como por el respeto que quien rinde pleitesía debe a la venerada. La decisión, la iniciativa, el permiso, siguen siendo potestad exclusiva de la tirana hermosa y, puesto que rara vez

esta otorga su favor, la voluptuosidad únicamente puede explorarse dentro de los mentados supuestos, en los que el goce de los sentidos no entra en conflicto ni con la decencia, ni con el honor, ni con la honra. Gran parte de estos aspectos pueden advertirse en no pocos poemas de la centuria que nos ocupa. Del mismo modo que las características de la *fin'amors* se contemplan en las eternas rimas de los trovadores, hallamos un perfecto modelo de la impronta del amor cortés en el Siglo de Oro en las liras de Juan de Tassis, conde de Villamediana, donde se observa cómo la belleza física de la tirana hermosa se entrelaza con su naturaleza divina, la superioridad total que encarna y que el yo poético justifica a la par que el servicio amoroso, dado que son dama, divinidad y servicio de amor promesa de trascendencia.

El conde de Villamediana plasma así una perfecta síntesis de todo lo que hemos ido viendo sobre el amor cortés y su uso en las letras áureas. Las distintas etapas y obstáculos que la *midons* dispone con cada uno de los elementos de su simbólico cuerpo en el camino del amante para que los supere y demuestre ser digno; el penar dichoso que la dama merece, mejora al amante y trae consigo una introspección que conduce al perfeccionamiento del espíritu; el énfasis en torno a la naturaleza divina de la dama; la *descriptio puellae* heredada de una larga tradición en la que los poetas sicilianos y Francesco Petrarca representaron un papel fundamental; el exordio primaveral, paisaje circundante, confidente y rival a un tiempo, avergonzado al compararse con la belleza sobrenatural de la anhelada; las dualidades de hielo y fuego, candor y deseo, que estructuran esta poética; la amada como dios y tirana a quien todo se debe, que todo puede arrebatarlo, a quien se ha de temer; la acción imprescindible de los ojos en el amor, entre otros:

En tus hermosos ojos,
tan apacible Amor muestra su ira
que sus propios enojos
apetece muriendo quien los mira;
es como el que procura
mirar al sol y su mayor altura.

En la cándida mano
están de Amor el arco y las saetas,
y resistir en vano,
con públicas violencias y secretas,
los rayos de tus ojos
hacen tico su templo de despojos.

La divina hermosura
a quien toda su gracia Amor reparte,
modesta compostura,
donde el arte de Amor muestra su arte,
que por milagro della
Descuidada beldad queda más bella.

El oro sobre el cuello,
que blandamente esparce el aire osado,
cadena y no cabello,
en el reino de Amor tiene forzado
al triste pensamiento,
que con perdidas quejas hiere el viento.

Los arcos que, en la cumbre
del peligroso sol resplandeciente,
prometen mansedumbre,
en su serenidad benignamente,
descubriendo su velo,
hacen arco de paz en claro cielo.

La colorada rosa,
del jardín de Pomona prenda cara,
más pura y más hermosa,
a la color vecina de su cara
queda mustia y turbada
y en la gloria mayor como afrentada.

Y la mano que mueve
el ciego dios tirano blandamente,
aunque parece nieve,
hace efectos del fuego más ardiente,
porque incita y enfrena,
abonando lo mismo que condena.

Con modesta mesura,
la gravedad y airoso movimiento,
con igual compostura,
estrellas pisa y deja atrás el viento,
y con decoro blando
la fineza mayor va despreciando.

Ni desprecia ni aceta,
y procediendo en esto como acaso,
en manera perfeta
con atento descuido mueve el paso,
y ni ensalza caídos,
ni menos da materia a presumidos.

Si a voces acordadas
mueve las plantas, son en aquel punto
decoro sus pisadas,
hermosura y beldad modesta junto,
y con libres mudanzas,
siempre a su danza es baja de esperanza.

Planta nemea esquiva,
que huyendo del Amor vistió corteza,
no en forma más altiva
hirió del cielo la mayor belleza,
ni en amorosas lides
apuró el ciego dios fuerzas de Alcides.

Ni a más alto sujeto
la fama dio materia ni alabanza,
pues de su mismo efeto
venció naturaleza su esperanza,
y milagrosamente
se mantiene en un ser sin accidente.

*Si dedico y consagro
a su valor el corazón rendido,
donde todo es milagro
todo es también a su deidad debido,
pues de manera trata
que ni paga, ni estima, ni es ingrata.*

(p. 195-197)

Por supuesto, tanto en el ámbito de la *fin'amors* de los trovadores de las cortes de Oc como en el del amor cortés de los artistas del verso del Siglo de Oro español encontramos en no pocas ocasiones elementos que se contradicen, preceptos y reglas que a primera vista se anulan unos a otros, así como estados de ánimo en el amante que, aparentemente, van en contra de todo lo estipulado en el amor cortés sin hallarse, por ello, fuera del mismo. Interpretamos en tales hechos que la rígida normativa del amor es, como el propio amor cortés en esencia, trasunto de la gran emoción del hombre y de su naturaleza contradictoria. Tal y como apunta Jean Markale al analizar el ejemplo de caballería del amor que Capellanus legó a la posteridad en su tratado amoroso, la lógica crítica es de todo punto innecesaria en la religión del amor, pues, como sucede con los cuentos de hadas, los libros de caballerías, las fábulas míticas, las parábolas religiosas o las vidas de santos, la lógica emocional prima por encima de la racional:

Ahora bien, el héroe, tal como se lo describe, *sólo busca signos que le ayuden a llegar a su objetivo*. La diferencia es muy grande. Y hay que advertir, también, que los lectores de Andrea Capellanus, como toda la gente de la Edad Media, no buscaban un *sentido* a esta historia, sino sólo

signos para llevar a cabo, ellos mismos, su andadura. Por esta razón, el texto de Andrea Capellanus es, ante todo, iniciático. La lógica crítica de nuestro siglo pervierte el mensaje al racionalizarlo, algo que la gente de la Edad Media no tenía ninguna necesidad de hacer (Markale, 2006: 57).

Vistos los anteriores elementos de la *cansó*, así como de la *fin'amors* en su conjunto, no se puede considerar a la dama de la lírica amor cortés si no un medio a través del cual el hombre reflexiona sobre su interioridad, pero, sin duda, tampoco puede considerarse ni una poesía del amor carnal ni una del amor ideal en su plenitud, tal y como asegura García Pradas:

El no tomar a la mujer como fin sino como un medio para llegar a un estado de perfección en el que el amor se convierte en un valor absoluto e inagotable, puesto que continuamente se renueva en el deseo del amante ante la no-consecución del gozo carnal, constituye la estética de un erotismo de abstracción y de la imaginación que tendrá por finalidad perfeccionar el espíritu del amante. La dama es simplemente la vía a este estado de perfección platónica. [...] Cuando el amante ha alcanzado la perfección idílica, lejos de concretizar sus deseos, prefiere deleitarse en la esfera de lo abstracto, en la superación de sí mismo. Por ello, el amor cortés no puede ser nunca un deseo puramente sexual (García Pradas, 2004: 140).

Tal y como se ha podido observar, si bien las dos interpretaciones pueden extraerse con relativa sencillez de estos versos, la canción provenzal no se adscribe exclusivamente a ninguna de las mentadas tendencias principales, pues el deseo de elevarse espiritualmente va ligado al deseo de la carne y viceversa. Es por ello que *En cada desdén un rayo* se inclina por una tercera lectura que aúna las dos anteriores, como ya lo hicieron grandes investigadores de esta corriente lírica como Jean Markale, Jaume Vallcorba Plana o Ramón García Pradas. El *eros* y el *ágape* se fusionan en la expresión amatoria occitana como el cuerpo y el alma, sin división posible. El martirio y el goce corporal van de la mano en la escalera de perfeccionamiento moral del enamorado, indisolubles, encarnando una forma de amar que contempla el todo, no la parte, un amor

íntimo a la par que social, si bien, como cabe esperar, “eso afecta sólo a una ínfima minoría de gente, siempre en la alta sociedad, en torno a un rico señor y, sobre todo, en torno a una gran dama, en medio de una corte que se esfuerzan por hacer elegante y refinada” (Markale, 2006: 11):

es igual a quién celebren las canciones, puesto que todos los procesos en ellas narrados remiten finalmente a la soledad y unicidad de la experiencia a la que alude el poeta. A su individualidad e intimidad. Si se socializan, por decirlo así, en el texto y en la música resultantes, ello será porque participan de unos puntos de vista comunes que se proyectan sobre el conjunto de una sociedad (Vallcorba, 2013: 66).

Berthelot distinguía entre dos tipos de amor en los trovadores: el *amor purus* y el *amor mixtus*. El primero es aquel que permanece en los estrictos límites de la esfera idealizante sin sobrepasarla jamás, el segundo, “aquel que reconoce la devoción a la *dama* en su dimensión más pura sin abandonar el deseo carnal en su lado más impuro” (García Pradas, 2004: 140). No es extraño hallar en la *fin’amors* la paradoja del erotismo puro, pues el goce carnal no es lujuria, sino la representación de la unión de las almas, el paso terreno que conduce a la trascendencia. De este modo, en la sensualidad cortés se superponen los diversos niveles “en los que la devoción más pura se puede acompañar de ciertos favores sexuales”, que a su vez se ubican en una escalera de mayor a menor inocencia paralela al servicio amoroso, es decir, lo que el amante logra merecer: “la mirada, el beso o el *asag*, prueba en virtud de la cual amante y amada compartían el lecho sin que ésta llevara prenda alguna” (García Pradas, 2004: 140). Tal y como apunta García Pradas, “la *fin’amors* no es, en modo alguno, una manifestación platónica del amor, simplemente porque renuncie al placer sexual en tanto que acto que pone fin al potencial amoroso” (García Pradas, 2004: 140). Se trata de un erotismo que nada tiene que ver con la concupiscencia, de un perfeccionamiento espiritual que, a pesar del estricto código de amor y del ascetismo, no desprecia la carne, sino que la contempla como paso previo a la trascendencia del alma. El gozo momentáneo se aprecia inferior al conjunto del proceso amoroso que ha conducido hasta este, del recorrido por los distintos grados que el amante ha superado con el fin de mejorarse

como individuo que vive en sociedad. La espera se erige, en conclusión, como algo superior, por encima de la unión que termina por separar a la pareja:

Es preciso que el deseo se camufle, pero nunca que desaparezca, pues se perdería la esencia misma de la *fin'amors*, [...] una forma artificiosa en extremo de entender el erotismo al quedar encorsetada en un rígido sistema de reglas y, a su vez, [...] de una concepción del amor contradictoria, ya que el amor cortés es pasión y razón al mismo tiempo (García Pradas, 2004: 141-143).

Todo ello desemboca en que cuando finalmente se produce el encuentro amoroso el “erotismo gradualmente creciente a través del *servicio de amor*” (García Pradas, 2004: 141) no culmine simplemente en el deseo sexual, sino que se trate como una experiencia mística, de ahí la “trasposición al amor sexual de las emociones y la imaginaria religiosa” (Carrillo Bermejo, 2003: 15). “Como se puede constatar, la reproducción de la relación de feudo-vasallaje entre el hombre y la mujer, la soberana y el vasallo, se convierte en metáfora de todo un erotismo imaginario, donde la ilusión puede ser más importante que el hecho” (García Pradas, 2004: 141). El lirismo del amor cortés y, en especial, el de la canción provenzal, concibe a la amada como promesa del placer sensual, “constatándose en tal promesa una actitud de distancia por parte de un amante masculino” quien, pese al ímpetu de sus anhelos, “busca la perpetuidad frente al acto o el deseo frente a la acción” (García Pradas, 2004: 142). La bella envoltura física que protege el alma amada se admira, pero no se posee en principio, se tiene y no se tiene, puesto que, pese a que en las normas cortesas se permita en favor de la dama y este abarque todas las posibilidades concupiscentes excepto el coito, el erotismo de la lírica cortés occitana es, eminentemente, el de la contemplación y la admiración¹⁸.

¹⁸ Según las normas del amor cortés, el coito quedaba tajantemente excluido de las relaciones carnales entre los amantes, dado que este era derecho exclusivo del marido. En la pareja ilícita

El amor cortés estriba en la antítesis, la dualidad, el juego de opósitos, la paradoja. Toda la lírica se construye en torno a estos conceptos: el hombre y la mujer, el fuego y el hielo, la pasión y la razón. La poesía amatoria de raigambre provenzal puede considerarse un baile entre raciocinio y deseo, un código de conducta cuyo compromiso radica en la íntima emoción del que ama y, pese a someterse a la razón que impone la dama como fuerza depuradora del anhelo de la carne y de lo que la amada encarna, la bella no acostumbra a ejercer semejante función de forma fructífera al hacer frente a la opresiva invasión del sentimiento, pues, como bien lo define Capellanus, el amor es una pasión innata, obsesiva, que todo lo invade. No es de extrañar que tan novedosa visión del sentimiento amoroso entre el hombre y la mujer, el trovador y la *midons*, el vasallo y la dama, causase furor entre la aristocracia medieval europea, ya por sus tropos, ya por su ideología, ya por su multiplicidad de lecturas. No se debe obviar, sin embargo, que dichos elementos no habrían gozado de la misma repercusión de no hallarse en el contexto histórico, cultural y sociopolítico en que surgió, muy probablemente no hubiera sido alumbrado del modo en que lo fue, ni puede comprenderse sin él.

En definitiva, la *cansó* cortesana se erige como encarnación, ejemplo imperecedero, punto de partida y fuente fundamental para toda una literatura amorosa occidental que con el paso de los años y los siglos evoluciona y se ramifica, cosa que en terreno hispánico se manifiesta en múltiples composiciones castellanas de la misma época así como en posteriores. La popularidad de esta perspectiva del bello sentimiento humano del amor, de la mujer y de la poesía fue tal que la península pronto se sumergió en el amor cortés iniciado por los trovadores provenzales gracias a los múltiples cauces

no había cabida para la descendencia de forma análoga, salvando las distancias, a las relaciones sexuales de la época clásica entre los romanos, que contemplaban el sexo heterosexual desde el prisma del deber reproductorio y el homosexual, desde el social.

mediante los que se difundió, dando como resultado una lírica amatoria cuya más hermosa repercusión desembocaría en el Siglo de Oro.

CAPÍTULO II: De Petrarca a Herrera: el recorrido del amor cortés en la lírica áurea española

durante el siglo XII, apareció un nuevo modo de plantear el problema de las relaciones entre hombres y mujeres, estando estas relaciones estrechamente vinculadas a especulaciones intelectuales y espirituales. Ciertamente, eso afecta a una ínfima minoría de gente, siempre en la alta sociedad, en torno a un rico señor y, sobre todo, en torno a una gran dama, en medio de una corte que se esfuerzan por hacer elegante y refinada. [...] No sin razón, el apelativo amor cortés prevaleció sobre el de *fin'amor* y aunque, a continuación, gracias sobre todo a las canciones de los trovadores y a los romances llamados cortesés, esa moda hizo furor en toda la Europa aristocrática, debemos reconocer que su nacimiento sigue siendo muy oscuro, al igual, por otra parte, que las causas que lo provocaron (Markale, 2006: 11).

2.1. El origen de la expresión del sentimiento amoroso

Hay un acuerdo prácticamente unánime en reconocer a los trovadores una renovación en profundidad de la tradición lírica europea. Los poetas meridionales franceses que escribieron en lengua vulgar –pero con voluntad de alta perfección formal– entre el fin del siglo XI y principios de XIII dieron a la tradición lírica un giro extraordinario. No solamente consiguieron una perfección técnica de una complejidad insospechada, cambiando las antiguas unidades de medida por las sílabas y los acentos que ya se habían usado en las primeras realizaciones literarias en lengua vulgar, y adoptando también sus rimas –a las que, asimismo, dotaron [...]

de raras resonancias enriquecidas a menudo con las melodías que compusieron para su ejecución pública—, sino que además hablaron del amor en unos términos completamente nuevos en Occidente (Vallcorba, 2013: 7-8).

El amor cortés es un tipo de amor “divorciado de la posesión física, basado en el deseo de alcanzarla, practicado por gente de categoría y considerado como fuente de toda virtud y bien” (Denomy, 1945: 147) en el que se asigna al enamorado el papel de vasallo y a la amada el de soberana o, como más comúnmente se la denominará en el Barroco, tirana. Sus elementos principales son la superioridad de la dama, el poder ennoblecedor del sentimiento amoroso y “la concepción del amor como un deseo insaciado y siempre creciente” (Denomy, 1947: 20). Dicha lírica “vio su luz en la región de Oc y se extendió rápidamente por todo el país galo hasta llegar a tierras del Norte gracias a la obra e interés de los troveros” (García Pradas, 2004: 137) durante el siglo XII, en un contexto de mayor romanización y, por tanto, menor feudalización que la que se daba en otros territorios. En resumidas palabras, fue un tiempo y lugar en los que el oficio bélico no era suficiente, en los que ya no se prestaba tanta importancia a los cantares de gesta debido a que los señores feudales no se centraban exclusivamente en la imagen militar, en los que cada vez se disfrutaba de temporadas más prolongadas de paz, en los que se descubrieron los nuevos avances árabes en el armamento que conllevaron el inmediato encarecimiento de la montura y la armadura.

En aquel tiempo y lugar únicamente se podía acceder a la caballería si se pertenecía a la nobleza, por lo que la nueva forma de medrar en el escalafón social pasó a ser la literatura. Fue en este siglo cuando las esposas de los señores feudales descubrieron el ocio y se convirtieron en mecenas, pues gozaban de un régimen jurídico especial: heredaban de la misma forma que sus hermanos varones y, cuando contraían matrimonio, conservaban sus bienes. Debido a esta mayor independencia, pudieron convertirse en las *midons* de los poetas. El pueblo llano, que ya no podía acceder a la profesión del caballero, sí podía estar a su servicio como trovador, juglar o músico. La señora feudal se convirtió de esta forma en mecenas y promotora de las artes a la par que en la dama de los trovadores, quienes a día de hoy son considerados los primeros

intelectuales profanos. Gracias a ello la cultura dejó de estar encerrada en los monasterios y se dio paso a una nueva sensibilidad centrada en la *midons* que propició una nueva lírica culta profana en la que el amor alberga un componente social. El gran sentimiento del hombre se concibe en ella como una emoción que civiliza al que lo experimenta, dado que logra que el enamorado mejore como individuo que vive en sociedad y como persona. Esto puede observarse en la expresión de la *fin'amors* por excelencia, tratada en el capítulo anterior: la canción trovadoresca.

Sin embargo, esta pequeña contextualización resulta insuficiente para presentar la corriente revolucionaria que con el paso del tiempo se ha revelado como “la vía más fecunda entre las que alumbró la Edad Media europea”, cuyo “corpus de motivos y símbolos ha nutrido las tradiciones líricas fundamentales de Francia, Italia y España, la tradición *romanesque* y *lyrique* del norte de Francia y la prosa de ficción caballerescas y sentimental de la última Edad Media” (Rodado Ruiz, 2000: 14). Mucho se ha debatido e investigado sobre sus posibles orígenes, los más relevantes de los cuales se expondrán a continuación para mejor comprensión de esta lírica.

2.2. Antecedentes

En efecto, si se analizan los acontecimientos que llevaron a la formulación del amor cortés, se encuentran irremediamente corrientes cuya ortodoxia es más que sospechosa. Se trata, en primer lugar, de la gran tradición de los trovadores occitanos (término muy preferible al de «provenzales», pues dichos trovadores eran, en su mayoría, tolosanos, auverneses o lemosinos), teñida de catarismo y de recuerdos procedentes de la época visigoda. Está luego la persistencia de los elementos celtas en la Occitania montañosa y el valle de Lot, especialmente, donde estos elementos se mantuvieron bajo un frágil barniz de romanidad y de cristianismo más o menos marginalizado. [...] Está también, y es algo esencial, el papel de Leonor de Aquitania y de Chrétien de Troyes en el siglo XII: la dos veces reina de Francia y de Inglaterra, logró que cristalizaran a su alrededor no sólo las fantasías de los trovadores sino también las leyendas de origen céltico que tomaban cuerpo gracias a su sorprendente personalidad, y Chrétien de Troyes, verdadero creador del romance cortés, era un judío converso, heredero de una larga tradición cabalística. No es moco de pavo. Por lo demás, no debemos olvidar que fue en Champaña, en los alrededores de Troyes, donde primero se manifestó la supuesta herejía cátara, antes de propagarse del modo que conocemos por la Occitania tolosana (Markale, 2006: 25-26).

Entre la pluralidad de teorías sobre el tema cortés y sus raíces, tres de ellas destacan sobre el resto como hipótesis principales y han sido consideradas las más plausibles como posibles antecedentes del amor cortés, las cuales trataremos a continuación. Antes, sin embargo, es preciso plantear someramente la existencia de las filosofías clásicas, cuya repercusión en la cultura occidental resulta innegable. Vallcorba afirma sin titubeos que la corriente lírica de la *fin'amors* es “heredera de una larga tradición, en la que los nombres de Ovidio y Virgilio afloran casi con naturalidad” (Vallcorba, 2013: 7), herencia que se percibe no solo en figuras retóricas como la

correspondencia entre el *locus amoenus* y el exordio primaveral, sino también en los múltiples paralelismos existentes entre el amor cortés y la filosofía platónica. Son diversas y numerosas las filosofías del amor espiritual que se dieron siglos antes del desarrollo de la corriente lírica de raigambre provenzal de la que tanto bebieron los poetas áureos. No obstante, Platón fue el primer filósofo de Occidente que abordó la temática amorosa desde el punto de vista espiritual. En *Fedro* incidía, por boca de Sócrates, en la necesidad de definir el amor y sus efectos:

La mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no sabe lo que son, realmente, las cosas. [...] Así pues, no nos vaya a pasar a ti y a mí lo que reprochamos a los otros, sino que, como se nos ha planteado la cuestión de si hay que hacerse amigo del que ama o del que no, deliberemos primero, de mutuo acuerdo, sobre qué es el amor y cuál es su poder. Después, teniendo esto presente, y sin perderlo de vista, hagamos una indagación de si es provecho o daño lo que trae consigo (Platón, 2007 (1): 237).

El filósofo que en sus reflexiones sobre el alma humana describe un origen celestial de la misma, la metaforiza en la imagen de un carro tirado por un caballo que tiende hacia arriba, la trascendencia, y otro que tiende hacia abajo, lo terreno, manejado por un auriga que debe amaestrarlos, y la divide de este modo en las tres partes que encarnan estos tres personajes: la buena voluntad (el equino dócil que tiende al plano ideal), la mala voluntad (el rebelde que tiene al plano corpóreo) y la razón (el auriga) traslada esta misma concepción al ámbito amoroso, en el que el mismo auriga debe tomar las riendas del alma para dirigir al resto de componentes del espíritu y, así, contemplar la resplandeciente faz del objeto de su pasión, transportar su “recuerdo a la naturaleza de lo bello” (Platón, 2007 (1): 355-357). Mediante el personaje de Sócrates indica que ese conjunto de sentimientos que ligan una persona a otra, lejos de ser un objeto individual, consiste en la fuerza que conduce al bien, fuerza mediante la cual el amante aspira a hacer propio dicho bien en su interior.

Contrario a la opinión convencional, el filósofo concibe la emoción amorosa como una gracia divina en lugar de como mero deseo lascivo, como un impulso rebosante de belleza y bondad que eleva el espíritu y lo conduce hacia la Verdad. Puesto que esta se erige como fin último, opina que todo mortal que huella la tierra aspira a sublimarse para alcanzar esa trascendencia, por lo que el deseo terreno por la hermosura física, perceptible, es una herramienta que da lugar al anhelo de lograr la belleza que reside en el plano superior, donde se ocultan la Verdad y la Razón. El recto camino platónico está compuesto por peldaños ascendentes que elevan la hermosura corpórea a espiritual. Así, identifica el Eros o amor erótico como “amor de lo bello” (Platón, 2007 (1): 259-262) y concluye que aquello que es bello ha de ser por fuerza bueno y verdadero, por lo que las tres ideas de hermosura, bondad y verdad quedan interrelacionadas y se tratan en la misma categoría. Esto se debe a que el que ama rememora la hermosura trascendente en el plano terreno, a través de la belleza tangible, motivo que justifica que el enamorado escoja “una forma del Amor hacia los bellos, y como si aquel amado fuera su mismo dios, se fabrica una imagen que adorna para honrarla y rendirle culto” (Platón, 2007 (1): 252). La filosofía platónica, en definitiva, desprende la misma concepción ascensorial que conduce a una mejora del individuo de índole moral y de la fascinación por la belleza terrena cuya visión siembra en el alma la semilla del anhelo por conocer la trascendencia, así como un tratamiento divinizante del ser amado muy cercano a la llamada religión del amor. No obstante, ¿qué es “lo bello” para Platón? El filósofo no ofreció una definición rotunda en sus obras más allá de concordar con un antiguo proverbio coincidente con la concepción del amor de la lírica provenzal: “Lo bello es difícil” (Platón, 2007 (1): 259-262).

Aristóteles describe tres facultades del alma que despliega en la naturaleza y los seres vivos que la habitan. Estas son la nutritiva, propia del alma vegetal, cuyo eje gira en torno a la alimentación y la generación, es decir, las necesidades más básicas; la sensitiva, propia del alma animal, que suma la nutrición con la sensibilidad; y, por último, la intelectual, exclusiva del ser humano, que alberga las dos anteriores y añade la razón. Este filósofo más cercano a teorías corpóreas, si bien rebate la existencia del plano trascendente, si bien desmiente el sentido de los universales *ante rem* y no busca

la belleza en el mundo de las Ideas, sí define una hermosura singular bastante cercana a la imagen de la amada. Expone una belleza que reside en lo individual y concreto en lugar de lo ideal e ininteligible que depende de dos atributos: la magnitud (μέγεθος) y la disposición (τάξις). De este modo, “las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación” (Aristóteles, 2007 (2): 418-430). Aquello simétrico, unánime, de apropiada magnitud, aquello que presente una armonía de sensación y proporción entre el sujeto y el objeto, es decir, entre el observador y lo observado, configura la belleza. Se introduce, así, el concepto de belleza perfecta en función de los ojos que la contemplan, una perfección visual subjetiva, a la par que el papel fundamental de la memoria, donde queda grabada. Manifiesta, además, una sutil conexión entre bondad y belleza, pues considera que lo bello es algo digno de la alabanza y el amor, un bien cuyo fundamento de producir placer radica en sí mismo, como indica en su *Retórica*:

Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio; o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno. Y si esto es lo bello, entonces la virtud es necesariamente bella puesto que, siendo un bien, es digna de elogio. Por su parte, la virtud es [...] la facultad de producir y conservar los bienes y [...] de procurar muchos y grandes servicios de todas clases y en todos los casos (Aristóteles, 2007 (3): 96-97).

El sentimiento amoroso, concluye, es “la voluntad de querer para alguien lo que se cree que es bueno” (Aristóteles, 2007 (3): 96-97). La escalera de perfeccionamiento moral se mantiene en la filosofía aristotélica. El filósofo señala en *Ética* cómo el fin de la vida y los actos humanos se orientan hacia la consecución de la felicidad, meta descrita como algo perfecto y suficiente de por sí. Coincide así con las ideas platónicas de *República* en este teorema: lo bueno, que se muestra bello, justo y real a un tiempo, es aquello que “toda alma persigue y por lo cual hace todo, adivinando que existe” (Platón, 2007 (2): 332-341). Aristóteles y Platón establecieron un estrecho vínculo entre la belleza y la bondad, así como con el alma y la búsqueda de divinidad y felicidad. A finales de la época helénica estas ideas se recogieron con el surgimiento del

neoplatonismo, el cual es heredero, principalmente, del dogma platónico. Este se integró junto con el pensamiento aristotélico y el ascetismo estoico. Entre la miríada de discípulos de la secta, Plotino emergió como el más influyente en la Historia, tanto en ideas metafísicas como religiosas. Este fiel seguidor de las enseñanzas de Platón confiere al alma humana la dualidad de lo inteligible y lo sensible, dos caras de una misma moneda. La primera naturaleza anímica orienta la mirada al plano superior donde reside la razón pura, la segunda, bajo la atenta supervisión de la conciencia, mantiene la armonía y el orden de la conducta exterior. En su tratado elaboró un modo de abordar la figura de la divinidad que guarda diversos puntos en común con la visión de la *midons* superior, inalcanzable y perfecta, suma luz, sumo bien, suma felicidad. Plotino concibe a Dios como “el Uno” primario y absoluto, que se equipara al Bien debido a la tendencia congénita de todo mortal hacia la unidad.

El Uno, el Bien, es para el neoplatónico el origen eterno e inmutable del ser vivo, un sol que irradia su fulgor sobre todo lo que habita la Tierra. Dios es Uno, Bien, Belleza, Verdad, fuente y sol. En base a esta premisa, el célebre autor de la obra *Enéadas* desarrolla la teoría del iluminismo, también conocida como teoría de la emanación. Esta se resume en un proceso de tres fases, cada una generadora de la siguiente, que ilustra el modo en que el universo y, por ende, todo lo existente, es resultado de la emanación omnipresente del Uno. Dichas fases son: la iluminación del *Nous* (*Inteligencia, Logos* o *Verbo*) por el Uno, que consiste en la creación del *Nous* por este último; la iluminación del alma por el *Nous*, alma que, a su vez, se divide entre su faceta superior cuya tendencia natural es mantener un sempiterno contacto con el plano inteligible, y su faceta inferior, que pugna por el plano sensible, división que remite a los caballos platónicos; y, por último, la iluminación de la Naturaleza por el alma, es decir, la iluminación de los seres terrenos por el alma universal. Esta teoría concluye que la trayectoria vital del ser racional radica en la elevación del espíritu, que solo culmina en la fusión con el Uno. A lo largo de esta trayectoria, camino pedregoso tan desafiante como el de la mística o la ascética, el ser humano ha de ordenar los compuestos del ánima, purgar los defectos morales de suerte que logre liberar el alma de sus ataduras corpóreas y, así, fundirse con el Uno. Plotino dibuja una concepción del

espíritu anhelante que padece la nostalgia de la realidad trascendente. Degenerada por la carne y la materia que la aprisiona, tan solo encierra dentro de sí el deseo de regresar a la “patria querida” (Plotino, 2009: 6-16).

Dentro de esta concepción del espíritu particularizado por su caída en la cárcel del cuerpo y el individuo pero, ante todo, considerado parte del alma cósmica, el amor conserva los contornos más significativos de la hermosura suprasensible, compuesta por la fuerza ascensorial que siembra en el alma el impulso de sublimación. La memoria vuelve a interpretar un papel clave en este aspecto, pues son las alas del recuerdo de aquella hermosura las que conducen del amor al alma, de lo bello, atado al plano sensible, a la Inteligencia, hasta alcanzar la cúspide donde aguardan el Bien y su modelo primigenio. Al igual que en el amor cortés ocurre con la dama que es encarnación de lo divino, lo bello, lo trascendente, la *causa finalis* plotiniana de la vida mundana es la suprema unión con el Uno, el Bien, lo Bello, tema que concuerda con lo planteado por Platón y resuena, una vez más, con la ideología de la corriente lírica de raigambre provenzal que se desarrollaría siglos más tarde. Si bien la figura de la mujer amada no se construye como fuente de todo como sucede con el Uno de Plotino, sí simboliza varios de los rasgos que lo definen, tales como la felicidad, la perfección y la trascendencia. Toda virtud, todo aquello que entra en la categoría de “bueno”, emana de ella, y el camino al que el amante debe hacer frente para merecerla y alcanzarla manifiesta el mismo proceso de privación, introspección y perfeccionamiento moral común a toda ascética.

Cada una de las reflexiones filosóficas clásicas aquí expuestas presentan no pocos paralelismos con la base cortés. De todos ellos, el que reviste mayor peso en el caso que nos ocupa es, sin duda, el hecho de que todas estas doctrinas tienen en común la escalera de perfeccionamiento moral que es punto clave en la corriente lírica de los trovadores, concordancia que puede resumirse, en palabras de Platón, en que todo consiste en “hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible” (Platón, 2007 (3): 238). Pese a que resulta imposible conocer hasta qué punto pudieron o no influir, directa o indirectamente, en el desarrollo de la *fin’amors* de la lejana Provenza, no

podemos si no citar, cuanto menos, el pensamiento que estos excelsos filósofos legaron a la posteridad, pensamiento cuyas resonancias con la poesía amorosa cortés son más que notables, así como la influencia innegable del neoplatonismo, cuyos dogmas se extendieron a lo largo del período romano y siguieron prolongándose durante el Medioevo, en especial en lo concerniente a las cavilaciones religiosas. Dicha repercusión se advierte en algunas de las tres hipótesis principales de los antecedentes del amor cortés surgido en el siglo XII.

Una de las teorías más aplaudidas, sobre todo en lo que respecta a la repercusión de la literatura de raigambre occitana en la península, es el origen árabe. Álvaro Galmés de Fuentes planteó en *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal* la influencia árabe en la mentada poesía amorosa en base a la naturaleza nómada de los integrantes de la religión islámica en sus inicios, fundamentada en la oralidad, así como en el hecho de que en el Corán el primer hombre y la primera mujer tomaron la fruta prohibida a la vez, con lo que el pecado y la desobediencia fueron algo realizado en conjunto y, por lo tanto, la culpa recaía sobre ambos por igual. Esta diferencia respecto al Génesis, sumada a la importancia de la oralidad, marcó la literatura árabe. Como pueblo nómada, no establecían vínculos con la tierra, sino entre la tribu, dando lugar a un marcado realce de la relación con el prójimo y de la memoria. Al tener muy presente su constitución de pueblo por medio de la poesía, no temieron conocer, tomar y adoptar elementos otras culturas, especialmente aquellos procedentes de hindúes y persas. Esto se observa en la organización burocrática de la corte, muy influenciada por la existente en las citadas culturas orientales. Al entrar en contacto con otras culturas, conocieron la tinta y el papel, con lo que se iniciaron en la escritura y pasaron a transcribir todo aquello que hasta entonces había sido literatura oral.

Tal desarrollo de las letras no quedó reducido como privilegio masculino, dado que, pese a que el matrimonio musulmán era parejo al cristiano y a las mujeres libres se las observaba desde la distancia, se formó una escuela de esclavas cantantes, quienes recibieron una educación completa de la tradición literaria árabe y preclásica, quienes participaron en las cortes, en las tertulias literarias, quienes mantuvieron una relación

epistolar con los hombres y, en principio, pudieron ejercer el libre albedrío para escoger a su amante, y a quienes se dedicaron canciones de amor que han llegado hasta nuestros días a través de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, composiciones en las que el señor se convierte en su esclavo y ellas en su señor. Cuando llegaron a la península, los musulmanes aprovecharon la inestabilidad producida por los problemas que los reyes visigodos padecieron en la labor de mantener la romanización y conquistaron terreno, reactivando la red urbana en el nuevo Al-Andalus. A partir del siglo IX, momento en el que ya habían establecido la *quasida*, canción de amor árabe, tomaron contacto con la poesía báquica de las regiones castellanas, la poesía jardinera y las jarchas mozárabes, incluidas dentro de las *moaxajas* de la literatura árabe culta. Dicho acontecimiento se considera determinante dentro de esta teoría, puesto que en la época en la que se establecieron vínculos burocráticos con los territorios cristianos el califato andalusí tuvo trato con las regiones occitanas, así como con un embajador en particular: Guillermo de Occitania, el primer trovador. Este recibió del fructífero encuentro diversos manuscritos en papel y cuatro esclavas cantantes, por lo que resulta difícil negar el estímulo árabe en su obra.

Cabe señalar, a su vez, el contacto que las cortes de Oc mantuvieron con los creyentes del catarismo, también denominado Iglesia de los buenos hombres y las buenas mujeres. La doctrina de esta religión dualista, influenciada por los bogomilos y los maniqueos, no acogía el pecado original ni la figura de Eva, dado que sostenía que los humanos eran ángeles caídos cuya alma había sido encerrada en un cuerpo carnal, prisión donde dormía y olvidaba su condición. En esta concepción espiritual cuyas reminiscencias con Plotino resultan innegables no existe culpa en la mujer ni diferencias de género, puesto que la importancia recae en el alma, no en el cuerpo ni en el sexo. Por ello, las mujeres cátaras, además de gozar de una mayor libertad sexual y, puesto que se consideraba que el alma solo se arraigaba al cuerpo cuando se nacía, de la opción de abortar sin que su círculo las rechazase, podían ostentar la condición de los Perfectos, ascetas que dedicaban su existencia vital al alejamiento progresivo de la carne y, como seres ejemplares no corrompidos por el mundo material, ejercían de predicadores y sacerdotes, de forma que tenían voz pública y únicamente se diferenciaban de sus

hermanos en que estos viajaban, mientras que las perfectas eran sedentarias y se dedicaban a la enseñanza y el trabajo. Resulta lógico, pues, llegar a la conclusión de que el contacto con un credo en el que hombre y mujer eran iguales contribuyó a la nueva visión del sexo femenino.

Esta religión, cuya extensión vital comprende desde mediados del siglo XII a mediados del siglo XIII, época de mayor auge del amor cortés, surgió en el período en el que el catolicismo se estaba transformando en otro poder feudal que contemplaba las virtudes del celibato en lo que respecta a la conservación de los bienes y al control de los señoríos por medio del matrimonio y la guerra. Los cátaros rechazaban este tipo de unión matrimonial, dado que se prescindía del amor y se consideraba inferior a la mujer, quien debía someterse al varón. No obstante, no solo se considera que existe una influencia clara entre la religión del amor y los principios cátaros de igualdad entre ambos sexos, rechazo al matrimonio católico y purificación del cuerpo (vestidura terrenal) por las similitudes entre los elementos de ambas, sino también por el hecho histórico del contacto entre culturas. Hasta el año 1203 la Iglesia de los buenos hombres y las buenas mujeres era una religión aceptada cuyos predicadores asistían a las cortes para debatir junto con judíos y católicos, cortes donde se recibía a los trovadores. Por todo ello no puede faltar una mención al credo cátaro en un estudio sobre la tradición lírica de corte provenzal.

No menos importante es la teoría de Jesús Menéndez Peláez, quien sintetiza magistralmente las distintas causas que pudieron originar la “devoción amorosa a la mujer en la Provenza medieval, tales como la intensificación del culto mariano, la tradición goliárdica, la distinción establecida por San Agustín entre el amor a Dios y el amor al mundo o el druísmo celta” (Carrillo Bermejo, 2003: 33) y sostiene que el surgimiento de la *fin’amors* se debe a una reacción a las imposiciones sobre el amor, el matrimonio y la mujer de la religión cristiana. La literatura medieval, ya fuera culta, ya popular, era predominantemente clerical y estaba compuesta por los hombres formados en las recién estrenadas escuelas catedralicias. El hecho de que esta proyectara, consciente o inconscientemente, la problemática teológica del momento no era en

absoluto insólito. Las letras derramaban o bien la teología culta derivada del centralismo disciplinar de Roma o bien la teología popular, menos perfecta desde la perspectiva del rigor conceptual pero más accesible al pueblo llano. La sociedad medieval se movía dentro de los esquemas geocéntricos: Dios era una entidad social y, por lo tanto, la teología era central y esencial. Sin embargo, en la Baja Edad Media el mundo del caballero había empezado a gozar de un considerable vigor debido a los cambios culturales y económicos. La cultura comenzó a secularizarse, el teocentrismo inició una reyerta con el pujante teocentrismo y los dos estamentos, el clerical y el secular, entraron en constante dialéctica, en una lucha por su lugar de prestigio. Según Menéndez Peláez, la literatura es fiel reflejo de que donde dicha contienda cobra más interés es en el terreno amoroso:

La hegemonía que en el orden espiritual y temporal ejerce el clérigo desde el siglo VI al siglo XI había conducido a la transformación total del paganismo en una forma de cristianismo que tendía a condenar como pecaminoso todo impulso del hombre hacia el placer y el goce del mundo material. La cultura y la economía dependían de los monasterios. Sin embargo, a partir del siglo XI el profano trata cada vez con mayor ímpetu sustraerse a la tutela de la Iglesia. Surge, así, la oposición entre los dos estamentos que a partir del siglo XII tendrá amplia divulgación en la literatura a través de los llamados “Debates entre el caballero y el clérigo”. Esta lucha se presenta fundamentalmente en el terreno amoroso, si bien nada nos impide pensar que tuviese también otras dimensiones (Menéndez Peláez, 1980: 146-147).

Así, cada estamento posee un cuerpo doctrinal respalda su *modus vivendi* opuesto al estrato contrario. Por un lado, en el estamento clerical el amor solo cabe dentro del matrimonio y, aunque desde el punto de vista soteriológico el hombre y la mujer son iguales, en la praxis esta es inferior y al desposarse ha de someterse como sierva a su marido, que se convierte en su señor, puesto que el hombre es imagen de Dios y la mujer, hija de Eva, pecadora. Por el otro, el secular diviniza a la mujer y ubica el amor en lo extramatrimonial, el adulterio. Este antagonismo es, a juicio del filólogo,

“la causa próxima de la cultura del amor cortés” (Menéndez Peláez, 1980: 15), afirmación que defiende mediante la observación de “las analogías existentes entre la tradición cristiana y la nueva religión” (Menéndez Peláez, 1980: 100). Partiendo de este hecho, el autor las compara. Los elementos fundamentales de una religión son la creencia en un *ser absoluto* hacia quien los seres humanos sienten una total dependencia, la *aceptación de un código ético-moral* “expresión de la voluntad del absoluto, que regula la conducta individual y social de quien milita en dicha religión” y la *retribución*, la “creencia en un estado paradisíaco o infernal, premio o castigo para quienes han sido fieles o infieles al código ético moral” (Menéndez Peláez, 1980: 100-101).

La doctrina de la *fin'amors* exalta la figura de la mujer y la transforma en “objeto de adoración de un culto con características análogas a la religión cristiana. Ante ella el amador pierde su voluntad y el control de sí mismo: se convierte en un auténtico mártir; del amor de la dama depende toda su personalidad” (Menéndez Peláez, 1980: 101), es el *ser absoluto* del que emana todo, como el Uno plotiniano, como Dios para los feligreses, los ascetas y los místicos. El *código ético-moral* formula sus preceptos en función de la vida amorosa, cómo deben ser los amantes y a qué penas debe someterse el enamorado para purgar sus defectos morales y convertirse así en un siervo digno del ser absoluto, del mismo modo que sucede con la existencia religiosa de los creyentes del cristianismo. Por último, la *retribución* se advierte en el galardón o consumación sexual, equivalente a la ascensión al paraíso, así como la pérdida o rechazo de la dama, equivalente al abrasador infierno regido por Lucifer, que provoca un padecimiento eterno parejo a la condena del pecador. Tal y como apunta el hispanista, “las semejanzas y analogías con la religión cristiana son claramente manifiestas”, con lo cual no podemos sino tener en cuenta sus conclusiones al abordar la tradición lírica de la *fin'amors*, las cuales se pueden resumir en las siguientes palabras del catedrático: “Nos encontramos, pues, con una religión que surge, bien como rival, bien como parodia de la religión positiva” (Menéndez Peláez, 1980: 101).

Lo defendido por Menéndez Peláez concuerda, a su vez, con la labor de San Agustín, cuya profundización en el desarrollo del pensamiento neoplatónico, en especial en lo concerniente a los aspectos hermenéuticos y apologéticos donde se perciben claros vestigios plotinianos, destaca entre las influencias cristianas que hipotéticamente absorbió el amor cortés. Agustín de Hipona, como sus predecesores clásicos, señala tres componentes en el hombre: el *corpus*, vestiduras físicas en contacto con la materia cuya facultad reside en lo sensorial; el *anima*, pareja a la facultad nutritiva aristotélica, cuyo atributo se limita a lo puramente biológico y atiende a la alimentación y la respiración; y la *mens rationalis*, el don de la razón, donde se halla el retrato de Dios. Esta división tripartita se relaciona con Dios de una forma análoga a la relación entre la dama y el amante de la no en vano apodada religión del amor. El santo, según dilucida de forma poética en sus renombradas *Confessiones*, concibe el amor como impulso de la conducta. Partiendo desde la perspectiva de la madurez que evoca con ojo crítico una frívola juventud llena de presunción, San Agustín se propone elucidar cómo la belleza terrena es mera ilusión, sombra de la hermosura ideal que aguarda en el plano trascendente, la belleza divina del Señor que, a ojos del santo, consta de una existencia real, puesto que el ser humano la anhela, como si percibiera su recuerdo. Mediante una concepción basada en el dualismo, algo muy presente en el la tradición de raigambre provenzal, distingue el amor sensorial del casto. El primero, desdeñable y efímero, se ve provocado por la materia, mientras que el segundo, eterno, es, por el contrario, resultado de Dios, el gran iluminador. Es a Él a quien el hombre debe servidumbre, una servidumbre amorosa cuya meta es la fusión con la divinidad y, por lo mismo, guarda cuantiosos puntos en común con la doctrina del amor cortés:

Ut enim homo sese diligere nosset. Non enim qui se diligit, aliud ese vult quam beatus. Hic autem finis est adhaerere Deo. Iam igitur scienti diligere se ipsum, cum mandatur de próximo diligendo sicut se ipsum, quid mandatur, nisi ut ei, quantum potest, commendat diligendum Deum?

Hic est Dei cultus, haec vera religio, haec tecta pietas, haec tantum Deo debita servitus¹⁹ (Agustín, 2005: 117-118).

La mecánica de los ojos, asunto primordial en el proceso de enamoramiento cortés, se introduce en este punto en la elevación espiritual agustiniana. Según el santo de Hipona, cuando la belleza terrena seduce los globos oculares, la mente se orienta al bien inferior, tendente al mal. En oposición a dicha seducción, cuando se manejan las ventanas del alma a través de la razón a la que ha de someterse el cuerpo, el hombre conquista la sabiduría necesaria para contemplar la belleza superior del espíritu que conduce a Dios, el Bien mayúsculo. El logro más significativo de San Agustín es el perfecto equilibrio de la combinación de filosofía y pasiones. Las segundas, lejos de contemplarse como una distracción u obstáculo para fines más elevados, incorporan a la primera el ímpetu, el incentivo, en sus diálogos con el Señor, el gran Amor. Así, el dualismo del santo entre el bien y el mal, el amor profano y el sagrado, el de los ojos físicos y los somáticos, tuvieron un hondo calado que se tradujo, por un lado, en la absorción y transformación de dicho dualismo en los dogmas básicos de la Patrística, cuya influencia sobre la *fin'amors* defiende Menéndez Peláez. Por otro lado, como asegura la doctora Wen-Chin Li, “gracias a sus características sencillas, bien definidas, y debido a sus temas vinculados con el amor, la hermosura, lo corporal y lo espiritual”, este dualismo “será tomado como expresión poética por los trovadores-amantes en la Plena Edad Media” (Li, 2015: 18):

¹⁹ Para que el hombre supiese amarse se le puso delante la meta, a donde tenía que dirigir todo lo que hacía para ser feliz. Y esta meta es unirse a Dios. Ahora bien, cuando se manda a uno, que sabe amarse a sí mismo, que ame al prójimo como a sí mismo, ¿qué otra cosa se le manda sino que le recomiende, cuando puede, que ame a Dios? Este es el culto de Dios; ésta, la verdadera religión; ésta, la piedad recta; ésta, la servidumbre debida sólo a Dios (traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero).

el proceso del diálogo filosófico-apasionado entre el alma y el Señor, junto con el viaje desde el centro del ser individual hacia Dios, no sólo forma parte de la experiencia mística, sino que anticipa la unión espiritual de los amantes cortesanos en la lírica trovadoresca: el alma se encarnará por el galán-poeta, y Dios se transformará en la noble señora amada (Li, 2015: 18).

A la teoría de Menéndez Peláez se unen estudios como el de García Gual, quien define la vida del siglo XII como “la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes y de atenciones –sentimentales y literarias– de enorme resonancia histórica” (García Gual, 1997: 14), y el de García Pradas, quien coincide con esta teoría y añade lo siguiente:

Podríamos pensar con razón que la *fin'amors* o amor cortés ayudará a cambiar y a paliar la insatisfacción femenina. Bien es cierto que la mujer sufre un proceso de revalorización, tanto más cuanto es protagonista, junto al poeta enamorado, de la transmutación social del feudalismo vasallático. Ello convierte a la mujer en soberana y al amante poeta en su vasallo. La mujer sumisa pasa a convertirse en *domna* inaccesible. El poeta se contenta con contemplarla y admirarla [...] (García Pradas, 2004: 138-139).

El estudio de Jean Markale en torno a la pareja que vertebró el entramado del amor cortés, sus orígenes, contexto y repercusiones sociales, culturales y literarias apoya del mismo modo la hipótesis defendida por Menéndez Peláez ofreciendo el mismo punto de vista de reacción ante los valores propios del cristianismo y la situación social y, ante todo, matrimonial, de la mujer en el largo transcurso de la Edad Media:

Ahora bien, el amor cortés, que se injerta en esta base social sacudida por pulsiones diversas, pretende codificar las relaciones amorosas en función del matrimonio o al margen de éste. La situación es simple en pleno feudalismo: sólo la fuerza es la ley y, en ese caso, se trata de la fuerza del varón. La mujer, magnificada por el matrimonio cristiano, pero como *madre* –y de ahí el florecimiento del culto mariano–, es, más que nunca,

objeto de intercambio económico o político. Se la desposa para tomar posesión de sus dominios o su fortuna, en la sociedad aristocrática, para hacer hijos y trabajar la tierra, en los medios campesinos. La mujer sufre el matrimonio, sufre la violación, si llega el caso, o, para sobrevivir, debe resignarse a aceptar el matrimonio o el concubinato por parte de cualquiera. El amor cortés, como doctrina, pretende remediar todo ello proponiendo una nueva definición de pareja, no pudiendo existir esta sin mutuo acuerdo entre dos seres (Markale, 2006: 74-75).

Después de todo, como el mismo investigador medievalista asevera, el contexto histórico, social y cultural que se dio durante el siglo XII propició un especial redescubrimiento del sexo femenino, no como complemento del masculino, sino como su igual o, incluso, como su superior. Ya no era únicamente la costilla de Adán, sino un ser aparte, independiente. No en vano es el período del auge de la figura de la mujer, tanto en el ámbito de lo profano como en el terreno de lo sacro:

en el siglo XI de nuestra era, aparece una realidad cegadora, tan cegadora que nadie la había visto aún, a saber: la existencia de la mujer junto a un ser masculino. [...] por una parte, en el plano del desarrollo cotidiano de la vida, la mujer es a menudo heredera de una posición o una fortuna, *interesante* pues, porque representa un poder económico sin el que el hombre no podría llevar a cabo la misión divina cuya exclusividad se arroga; por otra parte, los teólogos y místicos que rechazan cualquier influencia de la misteriosa María de Magdala sobre Jesucristo, comienzan a percibir que ese mismo Jesucristo tomó cuerpo en el vientre de una mujer, a la que debe su humanidad y, por lo tanto, su encarnación como hijo de Dios entre los hombres (Markale, 2006: 16).

Otro tanto lleva a cabo la contextualización histórica e ideológica de Mónica Souto Espasadín y Santiago Gutiérrez García:

Una vez más, se ha buscado una explicación a esta dominación femenina, hasta cierto punto sorprendente en las estructuras sociales del feudalismo, a partir de aspectos concretos del marco contemporáneo; en este caso, en

la promoción de la figura femenina que conoció Occidente a partir del siglo XII. De este modo, se ha pretendido establecer un paralelo entre la exaltación de la dama, dentro de la poética cortés, y el desarrollo, en el plano espiritual, de las nuevas devociones femeninas, tales como la Virgen María, María Magdalena, Thais o María Egipcíaca. A pesar de que no parece que haya una relación de causalidad directa entre estas nuevas corrientes devocionales y el papel desempeñado por la mujer en la lírica cortés, no deja de resultar llamativa la coincidencia que se establece entre los discursos religioso y literario, semejante a la que se puede establecer entre otras formulaciones del dogma cristiano y la doctrina de la *fin'amors* (Souto Espasadín, 2005: 150).

Dicho punto de vista merece unos párrafos de atención. En lo que Souto Espasadín y Gutiérrez García denominan “Renacimiento del siglo XII” (Souto Espasadín, 2005: 147) se desencadenó una serie transformaciones en los tres grandes ámbitos de la Edad Media occidental europea, es decir, en los intrínsecamente interrelacionados ámbitos cultural, demográfico y económico, de tal forma que se sacudieron los cimientos de la organización social de dicho período histórico:

El despertar económico favoreció, por ejemplo, el intercambio social y comercial, impulsando con ello la apertura de nuevos horizontes y el conocimiento de culturas hasta ese momento ignoradas. Cabe destacar, igualmente, la aparición de la figura del intelectual, cuya personalidad, urbana y secular, se opone a la de los clérigos, ya que hace de su formación un medio de vida. Asimismo, la estructura social trifuncional – *bellatores, oratores y laboratores*– se rompe con el nacimiento de la burguesía artesanal y mercantil. Esta clase social contribuye al desarrollo de la actividad ciudadana y, con ello, a una mejora de las condiciones de vida (Souto Espasadín, 2005: 147).

Paralelamente a dichas transformaciones, el ámbito religioso sufrió reformas tan importantes como las que afectaron a los tres grandes ámbitos de la sociedad medieval. Tanto, de hecho, que la “crisis del monarquismo feudal y la apertura de la experiencia”

espiritual “a los laicos” no suponen más que “otras tantas manifestaciones de un proceso de cambio más amplio que redefinió las concepciones escatológicas cristianas” (Souto Espasadín, 2005: 147). Sin duda, la más relevante y destacada sobre el resto, por lo menos en lo que a este estudio atañe, fue la formulación del dogma del Purgatorio, cuya instauración puede vincularse con relativa naturalidad con diversos factores de la sociedad que la concibió. El primero de ellos es la tendencia a la estructura tripartita del pensamiento en la Edad Media, la cual había erigido la división de los estamentos sociales en función de una estratificación en tres niveles, parejo a la importancia del número tres en la doctrina de la religión cristiana. No es extraño que una concepción del mundo tripartita tanto en estamentos como en el terreno geográfico (Asia, Europa y África) y espiritual (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) diera lugar a una tripartición del mundo del Más Allá.

Otro factor, íntimamente relacionado con el anterior, pero bajo un punto de vista distinto, es la amenaza que encarnaban desde la perspectiva jerárquica de la Iglesia los nuevos credos espirituales entre sus contemporáneos, las “iniciativas religiosas espontáneas” que “habían dado lugar a desviaciones respecto al dogma” (Souto Espasadín, 2005: 148) eclesiástico, entre las cuales descollaban las doctrinas dualistas que a los ojos del cristianismo eran consideradas heréticas de forma notablemente distinguible bajo un aspecto familiar, las cuales se concretaron en el movimiento de la Iglesia de los buenos hombres y las buenas mujeres o catarismo en las regiones occitanas durante el siglo XII. Ante semejante competencia, por así decirlo, cuya propagación entre los fieles de la Iglesia católica tanto peligro entrañaba, qué “duda cabe de que la introducción de un tercer espacio escatológico contribuía a deshacer el pensamiento dual aplicado a la salvación, que, hasta entonces, habían encarnado el Paraíso y el Infierno” (Souto Espasadín, 2005: 148). Ello esclarecería, además, la aplicación de este estrato en el momento justo en que se requería, dado que la idea del Purgatorio, si bien de forma inconcreta y confusa, ya figuraba en el arte escrito de los siglos VI, VII y VIII, tal y como dilucidan Mónica Souto Espasadín y Santiago Gutiérrez García:

Antes de su conceptualización, sus funciones eran ejercidas por compartimentos aislados del Infierno, en los que los pecadores sufrían las mismas penas para purificarse. Aunque no formulados de manera explícita, la doctrina cristiana presenta, de la misma manera, antecedentes del tercer espacio escatológico. Así, el Limbo de los Justos o el Seno de Abraham, que funcionaban –para un grupo determinado de fieles, como los santos– como morada temporal en la que permanecían hasta el momento del Juicio Final. Por otro lado, los creyentes necesitaban tener esperanza en la salvación, por lo que desde hacía tiempo, y sin previa autorización de la jerarquía eclesiástica, habían introducido en la vida diaria, cultural y religiosa el fuego del Purgatorio. El Purgatorio, intermedio propiamente espacial que se sitúa entre el Paraíso y el Infierno, permitía a los fieles mantener una esperanza en la salvación de las almas, a través de la penitencia y la purificación (Souto Espasadín, 2005: 148).

Las consecuencias de la aparición del nuevo estadio trascendente fueron tan numerosas como variadas. La más significativa de ellas fue, quizá, el modo en que afectó a la redistribución de la dimensión temporal en la existencia más allá del fallecimiento, pues el Purgatorio rompía la atemporalidad del Otro Mundo con su sola presencia entre el descanso celeste y las llamas infernales. El tiempo había irrumpido en la eternidad, lo que implicaba que la ventura definitiva de las ánimas se retrasase hasta el Juicio Final, o lo que es lo mismo, una nueva perspectiva de la escatología cristiana. Las almas ya no se dirigían directamente al Cielo o al Averno una vez trasponían el umbral de la muerte, sino que se les ofrecía la solución transitoria del Purgatorio para expiar sus pecados y merecer la gloria eterna. “La conceptualización del Purgatorio se relaciona”, a su vez, “con la interiorización de la experiencia religiosa, que es paralela al surgimiento de la conciencia individual” (Souto Espasadín, 2005: 148). La propia conciencia espiritual comenzaba a explorarse a través del viaje interior, de la meditación. La vida se consideraba como camino que debía conducir a la salvación. Así, la “individualización de la espiritualidad hizo de la salvación un drama personal, en el que el arrepentimiento se convirtió en la clave sobre la que se sustentaba el sistema de

remisión de los pecados” (Souto Espasadín, 2005: 149). A estas alturas no sorprende observar claras resonancias entre el Purgatorio y el sentimiento amoroso cortés, cuyo surgimiento es, de hecho, paralelo. El “Renacimiento del siglo XII” que reivindican Souto Espasadín y Gutiérrez García supuso, junto con estos cambios, “el despertar de la literatura románica, con un primer florecimiento de la poesía lírica” (Souto Espasadín, 2005: 149), dando a pie al nacimiento del nuevo modelo de la relación sentimental entre hombre y mujer en la Occitania del año 1100, aproximadamente, cuyo objetivo final será la *joi*, la alegría, la unión de los cuerpos, meta solo alcanzada gracias a la previa penitencia y purga de los pecados y defectos del enamorado trovador:

El objetivo final será la *joi*, es decir, la consecución del gozo amoroso, para alcanzar el cual el amante recorrerá un camino lleno de sufrimientos y tormentos. El amor se concibe, en este código, como fuente de perfección y conlleva un proceso de purificación moral cuya culminación es el acceso a la *joi*, sólo alcanzable por los espiritualmente perfectos. En este proceso de purificación, el sufrimiento del amante adquiere sentido en sí: de ahí que, por lo tanto, sea, al menos, igual de importante el deseo mismo que la consecución al deseo (Souto Espasadín, 2005: 149).

Estos paralelismos entre la escatología cristiana y la escalera moral del amor cortés se contemplan tanto en el contenido general de las canciones provenzales como en el léxico cortés, cuyas expresiones ejemplifican las actitudes morales que asumían los trovadores, en especial aquellas en torno al penar dichoso, tema que se tratará extensamente a lo largo del tercer capítulo:

[El léxico de esta tradición poética] ofrece una vía de indagación privilegiada para revelar la vinculación existente entre los preceptos del amor cortés y los esquemas ideológicos de la época en que estos surgen. De ahí la gran importancia que ciertos campos sémicos adquieren dentro del discurso trovadoresco y, en consecuencia, la abundancia de términos que se relacionan, dentro de la manifestación del sufrimiento amoroso, con los conceptos de la espera y de expresión del deseo. Los términos que configuran el primero de estos campos sémicos se documentan en 788

ocasiones en todo el corpus de la lírica provenzal: las formas correspondientes a SPERARE y sus derivados aparecen 460 veces y entre ellos destacan *sper* y *esperanza*, con 229 y 96 ejemplos respectivamente. Por su parte, la familia de ATTENDERE cuenta con 328 ocurrencias, de las que 225 pertenecen a *aten*, que se constituye, así, en la forma más abundante de su familia léxica. Su productividad, presente a lo largo de toda la lírica amorosa, confirma la importancia que adquiere el camino de perfección que conduce a la *drudaria*. (Souto Espasadín, 2005: 151).

Resulta evidente la dimensión cristiana que se expresa a través de este elenco léxico “por cuanto se utiliza, de manera indistinta, tanto en las composiciones profanas que glosan las penurias de un amor adverso como en aquellas, de temática religiosa, que se dirigen a la divinidad” (Souto Espasadín, 2005: 156). Por medio de este campo semántico se contempla, por lo tanto, “la dimensión espiritual que puede adquirir la formulación de la *fin’amors*; en especial, por lo que nos interesa para este trabajo, en lo que se refiere al padecimiento ligado a la espera y al fuego del deseo” (Souto Espasadín, 2005: 156). Resulta llamativo que tanto en la literatura como en la teología se repitan las mismas estructuras en los discursos de ambos planos, formulados en el seno de la explicada coyuntura histórica. Así pues, se dispone de dos esquemas contrapuestos y, a la vez, parejos, de temporalidad, en cada uno de los cuales el pensamiento individual se somete a un camino ascensorial de perfeccionamiento moral para purgar sus faltas, depurar el espíritu de las tentaciones del mundo terreno, en pos del acceso al estadio superior donde un gozo beatífico aguarda a aquel demuestre ser digno del mismo. Semejante espera activa de purificación personal como etapa previa a la consecución de dicho gozo se establece como “una espera penitencial” (Souto Espasadín, 2005: 156) en la que la oportunidad de redención de los pecados cometidos “o de los defectos morales” (Souto Espasadín, 2005: 156) es tan importante como el propio proceso de introspección que habrá de mejorar al individuo. A la luz de esta clara comparación de doctrinas, la *fin’amors* no se aleja de la meta cristiana en la unión con su divinidad particular, puesto que la consumación, el triunfo amatorio, la conquista de la *joi* o alegría que configura el favor de la amada se presenta como el ingreso en el paraíso, si bien este es profano, amoroso, de forma que se ubica el trovador amante ante una

posibilidad dual: en ocasiones, este igualará el galardón, el favor de su diosa, con el Cielo; otras, por el contrario, se inclina por renunciar a este si ello implica que allí no gozará de la presencia de su divinidad.

Además de las reflexiones metafísicas heredadas de las filosofías grecorromanas, cristianas, árabes y cátaras que se cuentan como posibles antecedentes de la lírica de raigambre provenzal, cabe señalar el papel de innegable envergadura que ha desempeñado a lo largo de la Historia de la literatura y, más concretamente, de la tradición amorosa espiritual, la poesía de lo sensual que antecede a los trovadores occitanos. En su mayoría, los historiadores especializados en la cultura de la Edad Media coinciden en el parecer de que el origen primordial de las composiciones que alumbraron los creadores de la *fin'amors* reside en el espíritu caballeresco, cuyas características esenciales son el heroísmo, el valor y la abnegación en el amor, temas que desarrollarán con denuedo los guerreros del amor de las cortes peninsulares en la poesía cancioneril castellana. Hallamos ejemplos de dicha esencia caballeresca en la trágica relación entre la reina Ginebra y Lanzarote del Lago de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, así como en la de Tristán e Iseo o en el *Roman de la Rose*. Retomando las palabras de Vallcorba, no son pocos los estudios que consideran a Ovidio el gran antecedente al que se remontan estas cuestiones debido a las técnicas de amar, ser amado y sanar los males de amor que inmortalizó con singular refinamiento en sus *Ars Amandi*, *Amores* y *Remedia amoris*.

Huizinga, destacado especialista en la Baja Edad Media, asevera que la herencia de la poética del sentimiento amoroso enaltecido hunde sus raíces en los epitalamios primitivos, dedicados a glorificar la unión de los cuerpos en los esponsales de la época clásica. Bezzola, contrario a las múltiples teorías de las raíces profanas, se inclina en su estudio sobre la formación de la literatura cortés por una conclusión cercana a la que pincela Menéndez Peláez y suscribe las aseveraciones de Carrillo Bermejo en tanto a las interpretaciones de esta última sobre este amor ennoblecido, al cual contempla bajo el prisma de un complejo disfraz cuya principal función es encubrir el deseo primario e insatisfecho de los altos dignatarios de aquellos tiempos medievales. Según el erudito

suizo, la escolástica ejerció una honda influencia en la estilización de la lírica de la pasión. Dicho influjo se debe, bajo su punto de vista, a la oposición entre los dos modos de vida que defendían el clérigo y el caballero, mencionada anteriormente por la teoría de Menéndez Peláez. El código de la contemplación y la alabanza de la figura femenina, la estricta conducta moral a la que se rinde pleitesía y, en suma, el paradigma del amor, es fruto de este enfrentamiento, mezcla e intercambio entre ambas visiones e ideales de la vida humana. La práctica del ascetismo con que se purgan los defectos morales para sublimar el espíritu y ascender del plano terreno al trascendente se transforma en la codificación de una simbología muy concreta, de la alegoría de los escollos y el martirio emocional del amante en su persecución del amor.

Vistas las teorías principales del origen del amor cortés, hechas las oportunas menciones a las filosofías del amor espiritual y a la pluralidad de pareceres de que se dispone para justificar el tratamiento espiritual y sensual de esta expresión poética del sentimiento amoroso tan particular que se remontan tanto a raíces profanas como escolásticas, solo resta preguntarse lo siguiente: ¿cuál se aproxima más a la realidad? Difícilmente encontraremos una respuesta satisfactoria al respecto fuera del ámbito hipotético. Dentro de este, no obstante, consideramos que el conjunto de todas ellas repercutió favorablemente a la creación de esta nueva lírica amatoria, dado que no son pocas las coincidencias entre los elementos filosóficos clásicos, árabes, cátares e incluso cristianos los que aparecen en las características trovadorescas (así como entre las susodichas doctrinas) y brindan verosimilitud a las mentadas teorías, las cuales se han inmortalizado en la canción cortés. Por unos u otros influjos, quizá por todos ellos a un tiempo, se constituyeron durante la Plena Edad Media los formalismos de la *fin'amors*, el placer inefable, la *joi*, hasta que “se convirtió en el campo en que había de florecer toda perfección estética y moral” (Huizinga, 2005: 146).

2.3. El amor cortés en la lírica áurea española

La cultura de la *fin'amors* se instaló en un amplio espacio geográfico, una vasta zona del mediodía francés que comprendía las tierras entre el Atlántico, al oeste; la frontera italiana, al este, el Macizo Central, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur. Su influjo se extendió de forma rauda y veloz por las regiones vecinas, como el norte de Italia y los reinos castellanos, principalmente el Condado de Barcelona. Tal y como cabría esperar, con el paso del tiempo, la base poética de los amantes cortesos evolucionó como también lo hicieron las mentalidades de los autores, encontró nuevos modos expresivos en las diversas zonas donde esta lírica florecía. Si bien dicha base mantenía su integridad, los estilos, alteraciones, perspectivas, y avances que la adornaban y completaban de muy distintas maneras en función de las regiones donde se elaboraban fueron lo suficientemente significativos como para que los reinos castellanos hallaran material en abundancia entre el que escoger. La base de todas estas variaciones se originan en el período histórico de máximo esplendor de la poesía amatoria provenzal, los primeros años del siglo XIII, dado que, paradójicamente, también supuso el inicio del fin, el último centelleo de la llama de una vela. A partir del año 1240, punto álgido de las Cruzadas, las cortes sufrieron un debilitamiento determinante que hirió de muerte a la corriente de la *fin'amors* originada en su seno. Occitania perdió la capacidad de mantener a sus trovadores, motivo por el cual los poetas se vieron obligados a dispersarse, a dirigirse a otros reinos, expandiéndose así fuera del área geográfica natal del amor cortés.

La mayor parte de tal selecto grupo de artistas condujo sus pasos hacia el sur. Un gran número de ellos se estableció al norte de Italia, donde se los acogió positivamente y se desarrollaron grandes cancioneros, otra considerable cantidad de los mismos se acomodó en la Corona de Aragón y otros tantos encontraron un nuevo hogar donde ejercer su profesión en la corte de Alfonso X el Sabio. En tales lugares la tradición cortés tomó contacto con el arte literario autóctono, lo que desembocó en un influjo

mutuo. Pronto comenzaron a albergar cierto malestar, cierta fatiga ante las características más encorsetadas de la *fin'amors* y el rigorismo de la canción, ante la imposibilidad de innovación en una composición hartamente dominada. En un ambiente alejado de aquel donde las damas ostentaban aquella posición envidiable, sin abandonar los cimientos del tema ni su estructura principal, introdujeron nuevas formas y nueva música, rompieron con la tradición pese a respetar el contenido. Abandonaron el lemosino en pro del uso de otras lenguas en la creación artística, mezclaron recursos populares con las formas cultas que ya poseían, tocaron música extranjera para acompañar su composición, combinaron idiomas para adornar el fondo. De este modo innovaron al fin, de forma transgresora, lo cual apenas unos años antes les habría resultado inconcebible. Con la imitación de otros modelos a raíz de la carencia de la fuerza renovadora de antaño, la lírica cortés original se debilitó, a la vez que dio paso a la invención de otras literaturas.

Toda esta situación dio pie a las principales fuentes que se tratarán por extenso a continuación, aquellas que más se corresponden al cometido de este estudio, aquellas de las que bebieron prolíficamente los creadores de la literatura de nuestro Siglo de Oro: la vasta vena del petrarquismo, engendrada en un contexto en el que las cortes sicilianas, las ciudades estado y los grandes tratadistas filográficos italianos revisten una importancia capital, y el igualmente ingente material de la propia tradición lírica castellana, en la que la influencia de la labor filológica de Alfonso X el Sabio, las composiciones de Cancionero, los guerreros del amor y el tercer estadio del amor cortés resultan tanto o más primordiales para los líricos áureos, herederos de esta gran tradición.

2.3.1 Fuentes itálicas: de las cortes de Sicilia a las ciudades-estado

no sería justo afirmar que la literatura provenzal de los siglos XII y XIII usara de las fórmulas del feudalismo únicamente porque nació en un entorno feudal, como si fuera solamente el resultado de algún tipo de automatismo mecanicista. Más bien se diría que le fue de gran provecho recorrer las formas de su mundo como metáfora, algo que a su vez propició el hecho de que pudiera integrar esta poesía en su realidad vital con naturalidad y sin esfuerzo. Pero el mundo del que nos habla está más allá de los límites estrictos de aquella realidad inmediata. Esta poesía incidió sobre una verdad que la trascendía, y le permitió proyectarse más allá sin mayor expediente que la adaptación a las circunstancias del nuevo mundo burgués italiano, haciendo posible aquella poderosa línea de influencia (Vallcorba, 2013: 48-49).

Fueron muchos los trovadores acogidos en tierras italianas, lugar donde, subordinados al nuevo ambiente de la región itálica concreta donde se encontrasen, llevaron a cabo sustanciosos cambios en la corriente lírica que habían llevado consigo en función de los requerimientos, necesidades e inquietudes de las gentes del lugar. En las cortes del norte, profundamente católicas, el amor adultero era algo sencillamente inconcebible, de modo que adaptaron su poética obviando el erotismo, evitando el tema de las relaciones extramatrimoniales con una táctica simple basada en que la dama siempre negase su favor. En las de Federico II, las cortes de Sicilia, debido a las pretensiones imperiales del soberano, se hallaron en un contexto especial en efervescencia. La centralización del poder monárquico se justificaba y legitimaba mediante la cultura, que servía a su vez como propaganda política. Con el fin de fomentar un caldo de cultivo intelectual al servicio de tales propósitos, fundó la Universidad de Nápoles en 1224, institución profana cuyos estudiantes se convertían en funcionarios del Estado. La labor de Federico II es especialmente relevante no solo para la literatura italiana y el desarrollo de una renovación de la visión de la lírica amatoria,

sino también como cauce de la misma en la castellana, dado que al desposarse con su primera consorte, Constanza de Aragón, abrió las puertas de toda la cultura cuyo crecimiento había estado impulsando a la península ibérica. Por tal razón es indispensable detenernos en el recorrido y los logros de su reinado.

La ambición imperial del regente le condujo a interesarse por los avances árabes, a estimular la combinación de culturas árabe, griega y romana, a dar paso a las primeras traducciones de la poética anterior en lengua romance. Su implicación en descubrir el conocimiento, parejo al de Alfonso X el Sabio, fue tanta, que retrasó su participación en las Cruzadas hasta tal punto que el Papa lo excomulgó. En 1240, el rey siciliano estableció la cátedra de anatomía, aunque ello implicara la transgresión del tabú medieval de exhumar y explorar el interior de los cadáveres. La instrucción en el cuerpo humano, el influjo de la ciencia árabe, proporcionaron a los eruditos una actitud intelectual hacia el arte, al que comenzaron a estudiar con ojo crítico. Se había descubierto empíricamente cómo era el cuerpo del sexo femenino, por qué tenían un ciclo menstrual, así como detalles tocantes a la sexualidad y la maternidad. Todos estos progresos dieron lugar a la concepción de una literatura científica sobre salud sexual cuya finalidad última era la procreación, lo cual afectó al arte escrito del mismo modo que la centralización del poder monárquico y la diplomacia. El género epistolar cobró fuerzas, junto con el desarrollo de la historiografía como legitimación de las decisiones gubernamentales de la Corona, lo que permitió el desarrollo de la fluidez de la lengua y el avance de la prosa. Gracias a la expuesta situación el campo lírico se podía y solía centrar exclusivamente en el sentimiento amoroso y la literatura volvió a asumir el papel de divertimento, los poetas ya no eran capaces de vivir de su creación artística. Sin embargo, ello no se tradujo en un empobrecimiento de la misma. El contacto con las culturas árabes, griegas y alemanas, con la universidad y los estudios, afectaron de forma visible tanto a los autores como a las letras que trazaba su pluma.

Ahora partían de la tradición, la contrastaban con la observación empírica y deducían de ella argumentos con los que podían elaborar una crítica. Los enamorados se transformaron en teóricos del amor, mientras que la dama, si bien mantuvo su papel

central como estímulo, se abordada desde una perspectiva distinta. La descripción del cuerpo de la adorada, aunque vaga, era un elemento imprescindible en el erotismo del género provenzal: se hacía referencia al deseo del vasallo de amor por ser digno de ver la desnudez de la *midons*, a la consumación sexual, sus manos, sus besos, su favor. Los teóricos del amor excluyen el cuerpo, eliminan erotismo y deseo. La mujer amada pasa a ser un objeto de contemplación cuya función es servir de catalizador al yo poético para que el amor despertado por la visión de los brillantes ojos femeninos se asimile en el alma intelectual. La visión de la dama propicia el gran sentimiento del hombre y la reflexión del trovador sobre este, en qué consiste, cuáles son sus efectos y lo que conllevan. La pasividad de la dama se realza al máximo y su acción es equiparable a la que tendría la hermosa flor de un cuidado jardín en un poema. Se subraya la introspección ya existente en el amor cortés primigenio, se limitan a analizarse a sí mismos y, aunque no solucionan el problema del deseo sexual, lo obvian en pro de su transformación en teóricos. De esta forma, los trovadores se convirtieron en grandes lectores, mientras que sus compañeros, los poetas sicilianos, que los admiraban y habían hecho una atenta lectura en profundidad de su obra, defendieron su propia *koiné* literaria, la lengua italiana con préstamos de la Romania, y adaptaron la *cansó* a la esta. Esta representaba para ellos el medio idóneo para el análisis del amor. No obstante, limitarse a la imitación de la misma no era suficiente, puesto que la composición debía someterse a la utilidad de la expresión libre, flexibilizarse, ayudar con la forma al fondo teórico amoroso. Así, el *mot, so, razo* se redujo, suprimieron la música y abandonaron el rigorismo de las formas métricas de la canción. Aumentaron la extensión, dado pie al surgimiento del soneto, cuyas estrofas poseían la longitud adecuada para la reflexión: ¿qué es el amor? ¿Qué sentimientos suscita? ¿Qué características posee la dama para propiciar dichos sentimientos?

Del mismo modo que en las cortes del norte tratar el tema de las relaciones extramatrimoniales era inconcebible, en la corte centralizada de Federico II no era posible cantar a la *midons*. El sistema feudal contemplado en las cortes de Occitania no era comparable al vigente en los reinos itálicos. Por ello, tal y como se ha expuesto anteriormente, la mujer no podía ostentar siquiera sobre el papel una posición activa o

estimulante. De nuevo se recurre a los conocimientos obtenidos en la Universidad de Nápoles y la cátedra anatómica, a la nueva mentalidad, al novedoso modo de pensar y ver el mundo. Contemplan la belleza de la naturaleza. El macrocosmos natural se aplica al microcosmos, el estudio de la astronomía, la astrología, la gemología, la herbología y los bestiarios dan lugar a la descripción casta, bella, simbólica, de la hermosura que origina el amor humano. La dama tiene ahora ojos de esmeralda, piel de nácar, cabello de oro, rosas por mejillas, rubíes por labios, perlas por dientes. Se inicia la tan popular técnica de la comparación de los elementos que pueblan la naturaleza con la belleza luminosa de la mujer, desdibujando así el factor corporal. Su hermosura física es símbolo de la interior, con ella impulsa la reflexión del poeta. Su función se acota a la simple visión de esa gracia física cuya descripción se trabaja y perfecciona. Ella es el estímulo, pero a diferencia de la *midons*, no acompaña al poeta, sino que únicamente se deja contemplar, se limita a plantar la semilla del amor para así alejarse de la tentación erótica tan presente en la *fin'amors* original.

El fallecimiento del rey Federico II en 1250 se llevó consigo la idea de imperio, el respeto por la cultura árabe, la nueva poética del amor, pero no todos sus avances se perdieron. Los artistas abandonaron Sicilia y guiaron sus pasos al norte de Italia, a las crecientes ciudades-estado, donde floreció el arte de los continuadores de la escuela de poetas sicilianos. En estas ciudades nació la *donna angelicata* y el *dolce stil novo* a raíz de la lectura de los cancioneros y los trovadores que vieron su luz en las finadas cortes de Sicilia, gracias en gran parte al hecho de que el poder gubernamental de las urbes lo ostentaban las familias más pudientes, aquellas que habían amasado su fortuna mediante el ejercicio del comercio, la burguesía. Se trataba, por lo tanto, de un gobierno municipal. Esta nueva clase social cuyas manos sostenían el poder civil utilizó la literatura para ennoblecerse, para reivindicar su posición. A través de ella se declaraba que la nobleza provenía del corazón y no del linaje. “La cuna [...] no tendrá ninguna importancia si no se da el «coraggio», y vil será quien pretenda tenerlo por simple don de nacimiento” (Vallcorba, 2013: 77). No es extraño, visto esto, que se reinventaran los modos de la poesía trovadoresca y de la reflexión poética siciliana en una literatura que ya no era aristocrática. La lírica del trovador evolucionó en este contexto social en el

que el gobierno profano pugnaba por vencer a aquel que podía usurparle el poder, la autoridad eclesiástica, para reclamar una nueva manera de comprender el catolicismo, al que criticaban como institución. Los burgueses, nuevos mecenas, utilizaron el arte escrito como medio con el que mantener el contacto con la divinidad, de forma que la literatura pasó de ser pública a privada, individual. Si bien mantuvo el componente de colectividad que le era característico, dejó de ser social.

El *dolce stil novo* reivindicaba un nuevo tipo de literatura que era a su vez una exigencia del nuevo estatus social. De este modo, los “teóricos” del amor pasaron a ser “fieles” del amor, la dama abandonó su papel de estímulo para erigirse como *donna angelicata*, el ángel que corroboraba la existencia de Dios y señalaba el camino que conducía a Él. Al igual que en la *fin’amors* provenzal solo existían la *midons*, la naturaleza y el trovador, en esta poética únicamente existen el yo poético, la dama y Dios. Se realza así el camino individual del hombre en el terreno espiritual y se prescinde del erotismo mediante la mentada conversión de la mujer en un ser angélico. El deseo, que continúa subyacente en los versos, se obvia, dado que la hermosa representa una vía alternativa para alcanzar la trascendencia. Dicho tratamiento y supresión de la lujuria en la poesía amorosa es un tema recurrente que engloba tanto las fuentes italianas como las castellanas. El proceso de *midons* a *donna angelicata*, efectuado gracias a la permeabilidad que la lírica de raigambre provenzal lleva en su seno desde sus orígenes, fue sintetizada eficazmente por Vallcorba:

El éxito y el prestigio de la poesía trovadoresca se hicieron sentir con fuerza en todo el arco mediterráneo, incluso en su misma lengua de origen, y su universo se expandió aún más allá. En Italia muy pronto se abandonó, sin embargo, el provenzal para cultivar su poesía en siciliano o sículo toscano, pero manteniendo el armazón que la poesía occitana había sabido articular con tanta eficacia y solidez. Pero cuando en la Italia septentrional del doscientos la vida urbana expulsaba el mundo feudal, la «cortesía» acabó cediendo paso a modos distintos de educación, a una «urbanidad» que buscaba unos referentes distintos de los que habían señoreado en las cortes. Ello hubiera podido significar sin duda la

desaparición del mundo creado por los trovadores, de no haberse transformado con habilidad. [...] Los poetas toscanos se dieron cuenta del extraordinario rendimiento que, en lo psicológico y en lo poético, establecía la distancia entre los amantes. Y, así, no renunciaron a tratar con mujeres inalcanzables hacia las que deberían tender inexcusablemente los que pretendían tener un «corazón gentil», aun si la dama, como artilugio legal, había desaparecido de su mundo. Y transformaron así las distancias dibujadas en el mundo feudal por otra distancia casi tan insalvable como la que los feudales habían sabido imaginar: la dama se convertía en un ser espiritualizado, vago, sutil, intangible y vaporoso, en un ángel, tan inalcanzable como la dama cantada en la *cansó*. Se podía así mantener sin mayor expediente su mundo. La mujer –ya no «*midons*», sino «*donna*» [...]– «*tenne d'angel sembianza*» [se parece a un ángel]²⁰, y, en su contacto, un corazón gentil queda liberado de toda vileza y se llena por su efecto de las mayores virtudes (Vallcorba, 2013: 70-71).

La poética de las ciudades-estado, la totalidad de la tradición trovadoresca y la escuela siciliana, la culminación del *dolce stil novo* y la *donna angelicata*, todo ello desembocó conjuntamente en Dante y Petrarca, sus máximos representantes. Ambos recogieron y asimilaron la lírica de sus predecesores para desarrollar, innovar, crear nuevos modos de abordar la temática amorosa. Petrarca llevó a cabo una vuelta de tuerca del amor cortés con su interpretación personal del *dolce stil novo*. Su influencia en el cultivo del soneto amoroso, la evolución de los sentimientos hacia Laura de lo sensual y material a lo espiritual y trascendente, las teorías amorosas platónicas y la conceptualización del gran sentimiento como algo abstracto son una base ampliamente reconocida en la poesía occidental. El culto a la belleza, el uso de la naturaleza y la

²⁰ Corchetes del autor.

servidumbre al Amor al modo de la *fin'amors*, su representación del dios Cupido en *Los Triunfos*, así como la evocación melancólica mediante recursos retóricos son tan solo unos pocos ejemplos de la importancia de su obra en la difusión de un amor cortés renovado. Dante hizo lo propio con su obra *Vita Nuova*, donde solucionaba la problemática del tema sexual con la muerte de Beatriz. Esta representa todo aquello que aprendió el autor de las lecturas del arte escrito de los trovadores y de los poetas sicilianos. Beatriz es humilde, inocente, pura, un ángel en la Tierra, un milagro cuya mera presencia es prueba de la existencia del Señor. Se puede observar en la importancia del saludo y de la visión de la dama, de su mirada, todo el itinerario del amor cortés renovado. El amor hacia la *donna angelicata* refleja la misma experiencia mística y el mismo sometimiento a los grados de perfeccionamiento de la religión del amor, con la diferencia de que la dama no ejerce mandato alguno. Ella se limita a encarnar la luz en el túnel, el faro en el mar que ha de guiar al amante hacia la trascendencia, hacia la experiencia mística, subrayada por el uso de recursos religiosos como los sueños, las visiones y las alegorías bíblicas. Vallcorba lleva a cabo una síntesis del hondo trasfondo trovadoresco del enamorado de Beatriz, aquí citada en extenso:

No podemos entenderlo de otro modo por sus obras. En *De vulgari elocuentia* estudia la poesía provenzal, con un conocimiento extraordinario de su desarrollo y sus figuras. También de sus poemas. Será [...] en su *Vita nuova* donde la vinculación se haga más evidente. Y ello ya desde su título, en el que el sustantivo «vida», aun si unido al adjetivo «nueva» –afirmación de la voluntad de novedad sustancial de su experiencia, incluso respecto de la escuela toscana de la que deriva–, remite sin vacilación a las «vidas» trovadorescas de los cancioneros. En ella, Dante nos dibuja el proceso de una profunda transformación, que deberemos reconocer sustancial, en su personalidad y la vocación poética [...]. Porque, en efecto, la presencia de elementos en la *Vita nuova* que remiten al mundo trovadoresco es infinitamente superior a las trazas que tradicionalmente se han querido encontrar en ella de Boecio. Dante [...] habla [...] de una experiencia erótica que, heredada de la poesía

provenzal, quiere ampliar en sus objetivos. Así es perceptible, por ejemplo, cómo el término «amor» se emplea, como en la lengua occitana, en femenino. Para no hablar de los «*trovatori*» que en ella se encuentran, así como de los «*lausengiers*» (aquellos «*molti pieni d'invidia*»), del secreto amoroso o del uso de una «mujer pantalla», estratagema por la cual un poeta finge servir a una segunda dama para desviar la atención de aquella a la que verdaderamente sirve, así como del uso del término «*nobile*» para aludir a la consecución de las virtudes a través del amor [...]. El trasfondo trovadoresco de la *Vita nuova* se percibe no solamente en el uso de algunos términos fosilizados de la tradición provenzal, sino en el impulso general que lo anima, por el que, aun en un modo del todo nuevo, produce en quien lo experimenta mejoras sustanciales. [...] Y, como los provenzales, lo hará de un modo «*dilettevole a udire*» [deleitoso de escuchar]²¹, en prosa y en verso. [...] La innovación extraordinaria de Dante aparece al convertir a la mujer anhelada en un foco de imantación doble: por una parte, del mundo cortés transformado por la *gentilezza* urbana y, por otra, del espíritu cristiano, convirtiendo así una experiencia estrictamente psicológica y social en otra que engloba y configura la totalidad de la experiencia humana, social y espiritual. Que en Beatrice se encuentran muchos de los temas centrales de la poesía occitana parece claro [...], pero no lo es menos el hecho de que aparecen en ella también [...] elementos propios de la cristología (Vallcorba, 2013: 84-92).

Cabe señalar en este apartado la importancia de los tratadistas italianos contemporáneos y posteriores a los citados autores, cuya labor fue determinante en el tratamiento del amor del siglo áureo. En la primera mitad del siglo XVI, dado el progresivo desvanecimiento del núcleo ideológico que había construido el lirismo de raigambre provenzal, así como sus diversas líneas poéticas evolutivas tratadas a lo largo

²¹ Corchetes del autor.

de este capítulo, se llevó a cabo una fusión de tres corrientes ya relacionadas de por sí. La vena de la *fin'amors*, el *dolce estil novo*, acompañado por el petrarquismo, y el neoplatonismo, las tres grandes corrientes a través de las cuales se abordaba el tema amatorio en dicho siglo, se incorporaron de forma íntegra en el “cultivo de los tratadistas filográficos del Renacimiento” (Li, 2015: 369), especialmente Pietro Bembo, León Hebreo, Marsilio Ficino y Baltasar de Castiglione. El servicio amoroso, el vasallaje, la religión del amor de la lírica trovadoresca, el virtuosismo divinizado de la luminosa *donna angelicata*, el idealismo neoplatónico que ubica a amada y sentimiento amoroso en el plano trascendente e inteligible, todos estos elementos se funden en un mismo tratamiento de amor, la dama que lo encarna y el enamorado, integrantes cuya relación ha de alcanzar una íntima armonía. De esta fusión, de este enriquecimiento de lo que todavía constituye el amor cortés, pues sus cimientos permanecen intactos, surgió “el parámetro orientativo que la mayoría de los escritores españoles adoptaron para su elaboración literaria durante la edad áurea” (Li, 2015: 369).

Pietro Bembo hibridizó platonismo y petrarquismo, tras su edición del *Canzoniere* en *Le cose volgari di M. Francesco Petrarca*, en sus *Prose della volgar lingua*, *Stanze y Rime* y *Gli asolani*. León Hebreo trató el amor platónico y aristotélico en *Diálogos de amor*, obra voluminosa en que expuso las mentadas filosofías, desde la división del gran sentimiento del hombre en tres aspectos (el deleitoso, el útil y el honesto) hasta el concepto de la emoción amorosa como guía que ha de conducir hasta Dios, pues la hermosura de la materia induce a amar, y esta acción, únicamente honesta si la belleza dirige el afecto hacia la hermosura del espíritu, conduce a la unión con el Creador. Marsilio Ficino acuñó y desarrolló el concepto de amor platónico, ideas que Paul Oskar Kristeller analizó y resumió de la siguiente forma:

Tenemos [...] dos esquemas temporales en los que una conciencia individual se somete a una vía de perfeccionamiento espiritual, en la que se purga y depura para acceder a un estadio superior de gozo beatífico. El período previo de la espera purificadora se convierte, así, no sólo en proceso de mejoramiento personal, sino en posibilidad de redención de las faltas cometidas o de los defectos morales, a la manera de una espera

penitencial. Bajo esta perspectiva, la consecución de la *joi* se configura como una especie de paraíso, no teológico sino amoroso, de tal modo que el trovador se sitúa ante una doble posibilidad: en unas ocasiones iguala el favor de la dama con el Paraíso, mientras que en otras prefiere renunciar a este si no se disfruta allí de la compañía de su amada (Kristeller, 1985: 69-70).

Baltasar de Castiglione, autor del célebre *El cortesano*, elaboró este manual del buen comportamiento y las virtudes que deben ostentar las damas y los caballeros de la corte, obra de cuatro volúmenes que Garcilaso de la Vega y Juan Boscán Almagóvar tradujeron a la lengua española para abrir sus páginas a todo lector hispanohablante. Esta ha sido considerada como la creación renacentista por excelencia, “el mejor tratado de educación social de su tiempo” (Menéndez Pelayo, 1945: 87). A lo largo de los cuatro libros que componen la obra, el tratadista no solo inculca las buenas costumbres que se consideraban indispensables en los cortesanos de la época, sino que elabora una teoría del amor que funde la tradición de la *fin’amors* con el neoplatonismo. En los tres primeros volúmenes, Castiglione toma el amor cortés y el espíritu de la caballería para señalar las aptitudes necesarias para que damas y galanes alcancen la cúspide de la perfección cortesana por medio de los atributos de atractivo, virtud y moralidad. En el último, desarrolla la íntima conexión existente entre el príncipe y el cortesano, así como establece la mentada teoría del amor. Dicha teoría asocia la relación entre amada y amante con la doctrina del iluminismo plotiniana, en virtud de la cual la belleza sublime del Uno se reconoce gracias a la hermosura terrena que se presenta en todo lo que habita la Tierra y enciende el anhelo amoroso en el ser humano. Puesto que la hermosura verdadera es incorpórea, el que ama jamás percibe su fisonomía real a no ser que lleve a cabo una aproximación progresiva mediante los sentidos espirituales de la vista y el oído, en paralelo a los trovadores que se enamoraban de sus damas tras el primer encuentro visual o por lo que escuchaban decir de ellas (el llamado *amor de lejos* o

*amor de oídas*²²). En la espiritualización de la hermosura efectuada en el tratado filográfico de Castiglione entra en juego la fantasía, cuyo papel es depurar y atesorar en el alma y la memoria la imagen de la mujer amada, para así deshacerse del temor a perderla o alejarse de los sentimientos que le profesa.

El neoplatonismo amoroso se desarrolló desde Pietro Bembo hasta Baltasar de Castiglione, empapando de forma gradual cada uno de los escenarios tanto literarios como culturales en la Europa renacentista, de tal modo que terminó convirtiéndose en un parámetro indispensable en tanto para la creación artística como para el pensamiento de las gentes de la época. En consecuencia, los artistas de la época absorbieron esta

²² El amor de oídas es el enamoramiento trovadoresco sin la mediación del contacto visual. En este género de captación de la emoción amorosa provenzal, el amante percibe el amor únicamente a través de lo que oye decir a otros sobre la dama. Vallcorba ofrece una utilísima síntesis respecto a este tipo todavía más imposible de amor que añade nuevos obstáculos y distancias a la particular relación entre el hombre y la mujer en el terreno del amor cortés:

El gran poeta de la nostalgia, Jaufre Rudel, documentado entre 1125 y 1148, añadió un grado más a la distancia entre los amantes: a la jerárquica, ya tradicional, y la derivada del estado civil, sumó una insalvable distancia geográfica. Afirmó que el amor al que canta era un amor que vivía muy lejos, que era un «*amors de terra lonhadana*». El anónimo autor de la vida sostuvo que cantaba a la condesa de Trípoli, de quien el poeta se habría enamorado sin haberla visto jamás, solamente por lo que había oído decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. A nosotros no nos hará falta dilucidar la realidad de tal mujer, ni si la distancia geográfica de la que habla es cierta, una vez que hayamos advertido que la geografía actúa de nuevo como un elemento que dificulta, si cabe aún más, la reunión de los amantes (Vallcorba, 2013: 41-42).

conceptualización del amor como un anhelo de belleza trascendente, absoluta e inteligible, sumo bien del Señor, es decir, como el impulso que dirige al individuo hacia la perfección del espíritu. En consonancia con la mentalidad renacentista, este modelo amoroso, en lugar de progresar del plano terreno hacia el trascendente donde se halla la bella virtuosa, sitúa al amante en el dominio de la razón, la cual ejerce para despreciar lo perecedero en favor de amar el espíritu, en lugar de la carne. La meta de dicho enamorado es alcanzar la dignidad necesaria para merecer mantener una relación de comunión mental con la que es cumbre de perfección, libre de las tentaciones de la atracción física. En resumidas palabras, el neoplatonismo amatorio transforma el amor cortés en un tratamiento del amor casto cuyo valor es ante todo espiritual. Sin embargo, por más que en semejante entramado metafísico se rechace el goce de los sentidos y pese a la cristianización del romance como antesala de la unión con Dios, el núcleo estructural cortés consistente en una dama superior que siembra en el amante la llama del amor y dicha emoción, como objetivo a perseguir, incentiva al vasallo amoroso a someterse a la escalera de perfeccionamiento moral subyace, imperecedera, en todo este enriquecimiento lírico que Alexander Parker define como “la filosofía que, ciertamente, idealizaba y glorificaba el amor humano en la mayor medida posible siguiendo una concepción religiosa o teísta de la vida” (Parker, 1986: 63).

A pesar de todo lo expuesto, contrariamente a lo que cabría esperar ante los esfuerzos por purgar este tratamiento del amor del problemático tema de la consumación de la carne, el idealismo amatorio que depuran estos tratadistas no renuncia, como tampoco renuncia Petrarca en su totalidad, al erotismo. Este se construye alrededor de la faceta imaginativa de la *fin'amors* y la enfatiza para presentar una sublimación revestida de pureza que salvaguardase el decoro. Así, el erotismo se encierra en la fantasía y el deseo sensual únicamente se libera en los límites de la imaginación y el sueño, en el interior del enamorado, quien solo obtendrá el amor real mediante el empleo de sus ojos racionales. Como asevera Ficino, “aquella luz y belleza del espíritu sólo la comprendemos con la mente. Por lo cual, aquel que desea la belleza del espíritu sólo se contenta con la contemplación de la mente” (Ficino, 1986: 47), afirmación que concuerda con las palabras defendidas por Baltasar de Castiglione: si la

razón “dura o crece, debe en este caso el Cortesano, sintiéndose preso, determinarse totalmente a huir toda vileza de amor vulgar y baxo, y a entrar con la guía de la razón en el camino alto y maravilloso de amar” (Castiglione, 2009: 440-441). Todo ello responde a la mentalidad de la época, la cual dibuja el físico como mera carcasa que a duras penas arroja la sombra de la hermosura inteligible, donde se sitúa el verdadero amor. Este último tratadista filográfico esclarece la concepción del amor y lo bello en su último capítulo:

el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y, como hemos dicho, un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corruptible, y que tanto más es perfecta cuanto menos dél participa, y si dél se aparta del todo, es perfectísima; [...] y que solamente se puede gozar con el sentido del ver, del cual es ella el verdadero objeto; y así, con estas consideraciones, apártase del ciego juicio de la sensualidad y goce con los ojos aquel resplandor, aquella gracia, aquellas centellas de amor, la risa, los ademanes y todos los otros dulces y sabrosos aderezos de la hermosura. [...] procure siempre de guiarse por el camino de la virtud y verdadera honestidad, y haga que en ella no tengan lugar sino los pensamientos limpios y puros y apartados de toda fealdad de vicios. Y así, sembrando virtudes en su alma della, cogerá grandes frutos de hermosas costumbres, y gustallos ha con entrañable deleite, y éste será el verdadero engendrar y juntar y exprimir la hermosura en la hermosura, lo cual, según opinión de algunos, es el sustancial fin del amor (Castiglione, 2009: 441).

De forma semejante a los modos que luego utilizaría ingeniosamente sor Juana Inés de la Cruz en sus poemas amorosos en torno al poder de la mente y la imaginación, los líricos del Renacimiento utilizaban el intelecto para ver, leer, guardar, creer y comprender la ilusión de la hermosa imagen, poniendo en relieve, ante todo, la racionalidad del hombre. En suma, los tratadistas filográficos asentaron los conceptos amorosos de la poesía contemporánea y posterior a sus obras, las cuales responden, conforme “al espiritualismo neoplatónico”, a la interpretación del gran sentimiento

como “un deseo de belleza”, cuyo fin último “consiste en el deleite del amante en la unión con la cosa amada” (Li, 2015: 447). No pretendemos ahondar más en estos grandes autores en el presente apartado, puesto que en lo concerniente al tema del estudio en cuestión interesan, meramente, en tanto a su condición como otra de las contribuciones a las fuentes que determinaron la lírica áurea española, cuyo influjo se combina con la propia tradición cancioneril de la península ibérica.

2.3.2 Fuentes castellanas: de Alfonso X, el trovador, a la poesía cancioneril castellana

Gracias al peregrinaje del camino de Santiago, a partir del siglo XII la lírica tradicional peninsular y el modelo de la lírica cortés del sur de Francia establecieron una relación de influjo mutuo. La poesía culta provenzal acogió, entre otros, el léxico arcaico, el lamento de la dama y el tema de la ausencia del amigo propio de las jarchas mozárabes y los villancicos más primitivos, mientras que la lírica tradicional peninsular tomó la terminología cortés provenzal, el tratamiento más preciso del sufrimiento de amor, etc. Existen varios géneros que ejemplifican esta influencia, como el villancico más evolucionado o, posteriormente, la canción de amor castellana del siglo XV, cuyo nacimiento o, por mejor decir, el propio ambiente donde comenzó a cultivarse, puede considerarse uno de los aspectos más reseñables como fuente de esta lírica debido a sus paralelismos con el entorno propicio al arte escrito de las cortes de Occidente, si bien no hallamos correspondencia en lo que respecta a la posición de poder jurídico de la mujer ni el contacto cátaro que propiciaba la visión positiva del adulterio. Lo que sí hallamos es un contexto de contacto ininterrumpido entre cristianos, judíos y musulmanes en la península cuyas ideologías afectaron notablemente a la manera de ver, entender y adaptar el amor cortés. Del mismo modo que sucedía en las cortes italianas, en los reinos castellanos existía una defensa a ultranza de la institución del matrimonio y un rechazo si no férreo, sí general, a las relaciones extraconyugales, lo cual reforzaba los ideales de la doctrina hebraica, la cual, al apoyarse en una concepción del ser humano carente de la dicotomía platónica entre el cuerpo y el alma y girar en torno a una visión positiva de la sexualidad, de la fecundidad que acataba la palabra divina “creced y multiplicaos”, contemplaba el matrimonio como la institución que permitía canalizar el impulso sexual y convertirlo en la vocación natural del hombre.

Esto se observa en gran medida en las expresiones literarias del Medievo, especialmente en los romances, donde prolifera el asunto de la tentación del adulterio ya

sea debido al mal trato de los cónyuges, ya a la ausencia de los estos, baches por lo general superados mediante el regreso de los esposos o el poder de la fidelidad incorruptible, entre otros. No obstante, también encontramos romances como el de *La guirnalda de rosas* que, al modo de la jarcha mozárabe, trata el tema del amigo por encima del malmaridaje:

- Esa guirnalda de rosas,
hija, ¿quién te la endonara?

- Donómela un caballero
que por mi puerta pasara;
tomárame por la mano,
a su casa me llevara;
en un portalico oscuro
conmigo se deleitara,
echóme en cama de rosas
en la cual nunca fui echada,
hízome -no sé qué hizo-
que d'él vengo enamorada;
traigo, madre, la camisa
de sangre toda manchada.

- ¡Oh sobresalto rabioso,
que mi ánima es turbada!
Si dices verdad, mi hija,
tu honra no vale nada.
Que la gente es maldiciente,
luego serás deshonrada.

- Calledes, madre, calledes,
calléis, madre muy amada.
Que más vale un buen amigo
que no ser mal maridada.

Dame el buen amigo, madre,
buen martillo y buena saya:
la que cobra mal marido
vive malaventurada.

- Hija, pues queréis así,
tú contenta, yo pagada.

(AA.VV., 1856: vol. II, núm. 144, 63-64)

Pero se trata de rarezas, singularidades contadas que no suponen sino una excepción a la regla. La llegada del amor cortés a las letras hispánicas no supuso algo completamente novedoso para estas últimas, puesto que la trayectoria del canto al amor en las diferentes expresiones artísticas anteriores al contacto trovadoresco (jarchas, cantigas de amigo, villancicos) ya albergaba muchos elementos parejos a la lírica provenzal. Después de todo, tal y como asevera Jean Markale, la influencia entre la *fin'amors* y la literatura mediterránea se dio desde sus más incipientes comienzos:

Y, a partir del siglo XI, esta influencia es especialmente sensible en las regiones mediterráneas: la Península ibérica es, en efecto, una encrucijada donde se encuentran, se codean y, finalmente, confraternizan los musulmanes, los judíos y los cristianos. De esta confrontación nacerá, en parte, la brillante civilización occitana. Y es entonces conveniente no desdeñar posibles arquetipos mediterráneos en la formación del amor cortés y de la refinada literatura que lo manifiesta (Markale, 2006: 10-11).

Un buen ejemplo de ello es la comparación entre la cantiga de amigo, composición pre-provenzal, y la cantiga de amor, que ya acoge las características formales de la *fin'amors*. La cantiga de amigo es la canción de amor en boca de una mujer que se lamenta de la ausencia de su amado, al que se refiere como “amigo”, lamento que se produce en un paisaje natural ameno, un *locus amoenus* que se

transforma en lo contrario, en un *locus eremus* que proyecta el sentimiento de congoja y frustración de la figura femenina. La queja, dirigida a la madre, las hermanas o la amiga del yo poético, está bañada de alusiones sexuales explícitas e imágenes alusivas a la consumación de la carne (el ciervo, lavar el cabello o la camisa, el baño de amor, entre otras), gran número de ellas de origen bíblico. La cantiga de amor, por otra parte, es la expresión del gran sentimiento profesado por un caballero hacia una amada perfecta en todos los sentidos. La temática de este tipo de canción gira en torno a la *cuita*, la melancolía, la tristeza provocada por la indiferencia de la dama, cuya actitud es tan hostil que puede conducir al caballero a la locura. El exordio primaveral trovadoresco, quizá debido a que ya estaba presente en la cantiga de amigo, se sustituye aquí por el apóstrofe a la mujer pretendida, a quien se somete a un proceso de idealización sin ahondar en la descripción de su físico más allá de la mención a la hermosura general de su cuerpo, de su rostro, de sus manos y, por encima del resto, de sus ojos.

Los elementos trovadorescos que se destacan en este tipo de composición son la exigencia de nobleza (social y espiritual) en ambos personajes, la inferioridad del amante respecto a la amada sea este correspondido o no, el hecho de que la dama inspire una fortaleza en el sentimiento del caballero que lo conduce a la virtud, la necesidad de mantener oculto esta emoción como un secreto, la naturaleza trágica del amor que los une, la búsqueda y énfasis de la relación física y, por último, la frustración que nace tanto de la negación del favor sexual como de la consumación, pues, debido al hecho de que la unión de los cuerpos equivale al final del camino de perfeccionamiento moral del enamorado, si se logra el galardón y el amante yace con la amada, la relación se rompe inmediatamente después, con la llega del alba. De todo ello cabe concluir que la influencia del amor cortés acostumbra a ser un camino de doble sentido en construcción continua y el contacto entre literaturas una constante, como sucede con el Federico II de los reinos castellanos: Alfonso X el Sabio, el monarca que tomó la lírica provenzal para cantar a la Virgen como enamorado trovador en sus *Cantigas de Santa María*.

El caso específico de la actividad poética de Alfonso X, a la cual nos ceñiremos sin ahondar en su gran aportación filológica tanto con su obra como con su Escuela de

Traductores de Toledo, si bien resulta particularmente difícil establecer una cronología precisa, se considera que recibió el mentado influjo lírico a través de dos vertientes principales: la que bebe del sustrato culto-popular de la canción galaico-portuguesa y la que proviene de un hecho histórico, biográfico, la estancia de los trovadores en la corte. De todos es sabido que su padre, el rey Fernando III el Santo, fue un gran mecenas de los artistas que se esmeró por incentivar la importancia de la música y la literatura en su corte, organizó torneos y festejos amenizados por juglares y trovadores y fue acompañado por un numeroso grupo de miembros de la nobleza amantes de la cultura cuando hubo de exiliarse de Castilla en 1246 por motivos militares. “Muchos de aquellos nobles fieles al rey portugués estaban al lado del infante Alfonso en algunas de sus campañas militares” (Fidalgo, 2012: 25), los cuales llegaron acompañados de trovadores y juglares. Tal y como apunta Elvira Fidalgo, se concuerda en que:

el reclamo bélico que posibilitó la confraternización entre tantos trovadores debió de ser la chispa que propició la rapidísima formación de la corte literaria del infante, integrada inicialmente por los trovadores que ya habían trabajado bajo el patrocinio de su padre, pero que se acrecentó exponencialmente una vez coronado rey y que siguió atrayendo a trovadores occitanos (Fidalgo, 2012: 26).

La estancia en la corte de trovadores tales como Raimon de Tors, Perseval Doria, Bertran d'Alamanon, Folquet de Lunel y Ceverí de Girona confirma el poder de la literatura en el entorno del rey Sabio, un monarca que “participaba en las justas poéticas con grandes figuras pertenecientes a diferentes escuelas” (Fidalgo, 2012: 27). Eran, al fin y al cabo, profesionales de la poesía que en su mayoría compusieron canciones dirigidas a la Virgen María en las décadas centrales del siglo XIII. Un ejemplo de ello es el ya mentado Ceverí de Girona, que dedicó a Alfonso X su *Canço de Madona Santa Maria*. La actividad cancioneril gallego-portuguesa se vio fomentada gracias a la visita constante de estos trovadores occitanos, así como incrementada por la producción autóctona. Este ambiente culto y literario que rodeaba al rey persuade a deducir que la corte de Castilla era el lugar idóneo para el cultivo tanto del amor cortés como de la poesía mariana a la que el soberano debe su celebridad como poeta, pues

“pertenece a esa generación de trovadores en la que no es difícil conciliar lo” profano “con lo piadoso” (El Sabio, 2008: 16). El paso del canto a la dama a dirigir la loa a la Virgen es un proceso habitual entre los artistas del verso de lírica provenzal, pues la figura de la que es cumbre de perfección se corresponde con la sacra María. La evolución del servicio a la dama profana a la sagrada es otro modo de expresar el paso de la adoración por la belleza terrena a la trascendente.

Según el parecer de Wen-Chin Li, la “única diferencia que existe entre ellas [...] sólo se encuentra en sus atributos: la una, sagrada, pertenece al mundo constante celeste; la otra, profana, pertenece al mundo variable de imperfecciones”, de ahí su posibilidad de emparejar su estatus como símbolo de perfección con el aspecto falible del ser humano. “Pero, gracias al cultivo del poeta, ésta asciende poco a poco al mundo del más allá” (Li, 2015: 266). La doctora contempla los paralelismos entre ambas figuras en su estudio sobre el influjo del petrarquismo en las letras españolas:

advertimos un reflejo profundo de la Señora divina sobre la imagen de [la dama], no sólo en su apariencia hermosa y virtuosa, sino también en sus funciones de recuperar la razón, apaciguar el interior [...], y consolar los tormentos del amante. [...] Tal concepción tópica sobre la identidad mariana se proyecta en [la dama], que se muestra tan piadosa como la madre a su hijo, tan fiel como la esposa a su marido y, asimismo, tan noble y honorable como la diosa a su adorador devoto. [Así, la dama se sacraliza y] el amante se convierte en un mártir del amor divino, afligido por su fracaso de la búsqueda (Li, 2015: 266-270).

Se trata de un proceso que sintetiza maravillosamente Christian Bobin en un pasaje de *El Bajísimo*, citado a continuación:

El padre va a buscar a la madre en la lejana Provenza, en lo oculto de los cantos de los ruiseñores y los trovadores. En Provenza el doceavo siglo está bendecido por los ángeles. Bajan de incógnito, aprovechando el sueño del dueño. Inventan una manera de amar que nunca existió, que nunca había iluminado el mundo, el amor cortés. El hombre abandona las

armas y su orgullo a favor de un frágil canto. Rivaliza con otros en belleza, no en fuerza. En cuanto a la mujer, ella es frecuentemente la esposa de oro, de un señor o de un rey. Haciendo brillar su nombre por la tierra, el amante aumenta la distancia que le separa de su dama, hasta contener esa distancia el mundo entero, como un pescado en el fondo de una red. La naturaleza, la carne y el alma, todo encuentra su lugar bajo un solo sol, el de una de ellas. El espacio que le separa de ella está lleno de su risa. Es un espacio sagrado. El canto lo vacía, lo silencia. Es una distancia afortunada. El amor la colma sin borrarla nunca. *Amor cortés*²³, amor distante. Extraño tipo de amor. La tierra es como el cielo. La carne y el alma se funden en la delicadeza de una voz. Esto dura hasta mediados del décimo tercer siglo. Esta música acaba por sacar a Dios de su sueño. Interviene y restaura el orden: los postreros cantos no van más a los dormitorios de las castellanias, sino que caen como nieve en las manos de la Virgen María. Las palabras de amor son las mismas, la misma locura en el canto. Sólo el destino ha cambiado. La destinataria está de repente más lejos que las jóvenes damas de la Provenza. Apenas más lejos. Así es el cielo de Provenza en ese siglo décimo segundo: salpicado de voz, saturado de trinos y palabras de amor (Bobin, 2016: 34-35).

Así pues, podemos observar que la influencia y desarrollo del amor cortés en la literatura europea es un continuo a lo largo de los siglos tanto contemporáneos como posteriores a su origen y, del mismo modo que ocurría en las cortes italianas, en los reinos castellanos se adapta e innova a partir de dicha base lírica. Ahora bien, ¿qué ocurre con la poesía amatoria dedicada a las damas de carne y hueso, con las composiciones dedicadas al amor humano? Para descubrirlo debemos prestar atención a la poesía cancioneril castellana del siglo XV, tan determinante para la poesía del Siglo de Oro como Dante y Petrarca. A partir del siglo XV se produjo en la península un

²³ Subrayado del autor.

cambio de sensibilidad, expresado en las rimas del arte escrito. Era una época de crisis en la que comenzaba a haber un insaciable anhelo de belleza que justificó que el desarrollo de la lírica culta se convirtiera en la preocupación artística e intelectual de primera orden en la corte. Se trataba de una sociedad bélica educada para la guerra que convivía diariamente con la muerte, por lo que dicho anhelo resultaba especialmente significativo. El conjunto de la vivencia constante de la muerte y el anhelo de belleza dio como resultado el nacimiento de la melancolía medieval, el deseo vehemente de algo futuro que envenena, pues jamás llega. Ese algo era la belleza, que nunca se veía saciada ni cumplida en la Edad Media. Se erigió por ello como tema predilecto de la poesía cancioneril, el medio de expresión lícito del dolor, dado que la alegría se recogía en la lírica tradicional.

Con la imposición de la monarquía en 1492 como forma de gobierno, la victoria de las guerras y el cese de estas, la corte dejó de definirse por lo bélico y pasó a concentrarse en la vida cortesana. Se precisaba un nuevo concepto de nobleza como atributo esencial del caballero y ese fue el descrito por la canción de amor, un nuevo tipo de belicismo, una nobleza de corte espiritual vinculada a los tres conceptos clave de esta sociedad que provenían de la poesía provenzal: valor, honor y amor. El perfecto cortesano era aquel individuo mesurado que esgrimía un perfecto equilibrio entre el conocimiento de las armas y el de las letras. La corte inició así un modo de existencia rebosante de juegos frívolos y ceremonias de élite que se vivían como ejercicios para alcanzar la belleza, se dedicó al cultivo de la nobleza como clase social determinada por un estilo de vida sublime inalcanzable para las clases bajas. Su clase era la sede de un esteticismo sentimental, aquella donde la canción de amor se cantaba en toda celebración y se demostraba mediante esta que si bien habían perdido poder político, no habían perdido poder social. La música y la poesía se utilizaban en tal entorno para crear ambientes de una belleza conmovedora, poesía cancioneril que, como se ha ido apuntando a lo largo de estas páginas, es heredera de la lírica provenzal. La definición del amor cortés por parte de Jean Markale cobra fuerza en semejante contexto: “Se trata de un nuevo arte de amar, pero también de un arte de vivir. Pues vivir es amar, y viceversa” (Markale, 2006: 21). Así lo asevera Pérez Parejo:

el código del amor cortés –absolutamente automatizado y cristalizado– creó desde la lírica provenzal a los cancioneros del XV y XVI un concepto del amor que no se ceñía a los usos amorosos de la época, pero que, sin embargo, dice mucho más de esta etapa histórica –de su ideología, sus hábitos, sus clases sociales, su forma de entender el mundo– que cualquier documento de carácter realista. El amplísimo y omnipresente léxico bélico utilizado en el amor cortés no connota, obviamente, inclinaciones sexuales sadomasoquistas, sino la realidad de que todos los ámbitos de la vida –y, entre ellos, el discurso amoroso– estaban impregnados culturalmente por la vida social, asentada en buena medida en continuas luchas, guerras, torneos e intrigas palaciegas, en suma, tensiones propias de una sociedad feudal, estamental y palaciega (Pérez Parejo, 2004: 260).

La canción de amor castellana se instituye de esta forma como el tercer estadio de la lírica trovadoresca. Los caballeros castellanos pasaron a llevar a cabo el cultivo de la canción de amor como práctica de su estamento y, en dicha composición, el amor cortés fue el tema central, pues era el amor del caballero por su dama lo que inspiraba a los poetas cancioneriles de primera fila. Este sentimiento se vivía como el motivo que permitía reinventarse a uno mismo espiritualmente y reinventar una nobleza que, sin el ejercicio de la guerra, ya no sabía cómo representarse. Dicho de otro modo, el amor cortés continuaba estableciéndose como un beneficio tanto para el individuo sometido a él como para el colectivo. Así, la corte llegó a ser cuna de las primeras manifestaciones del Renacimiento, como ejemplifica la personificación del amor en la laureada iconografía grecorromana de Cupido. El cancionero comenzó de esta forma a convivir con la tradición ovidiana, la medieval y, más adelante, con la del Petrarca de *Los Triunfos*. Se comenzó a introducir en la literatura del dolor por el amor no correspondido un cambio sustancial en el concepto del Destino, que se entrelazó con la temática amorosa en pro de la reflexión del poeta.

El Destino y la diosa Fortuna pasaron a representarse de forma distinta en esta etapa, dado que la mitología pagana clásica convivía con la cristiana y se comparaban

sus puntos en común. El verdadero Destino era la salvación del alma y dependía de los actos y el modo de vida del ser humano, la Fortuna mantenía sus rasgos iconográficos como invidente que hacía girar su rueda sin dedicar la más mínima atención de a quién encumbraba ni a quién destruía. A lo largo de la Baja Edad Media, la Fortuna se encarnaba de este modo debido al fervor del siglo XV por el ideario senequista, eje de la instrucción para manejarse en un mundo de contingencias dirigido por dicha diosa, la gran enemiga del hombre. Según Séneca, el único modo de defenderse de ella y librarse de su tiranía era recurrir a la razón, llevar una vida de recogimiento interior, de dominio de las pasiones, sin aspiraciones por encima de lo mundano. Conforme avanzaba el Renacimiento, la plasmación de la Fortuna también evolucionó, pasando de la imagen de acérrima enemiga del ser humano a la de la diosa ciega que soplabla viento impulsor sobre la vela del mortal que remaba en su barca. Soprase o no, tuviese la suerte de su parte o no, la razón sería la que guiase su rumbo. Todo este imaginario repercutió en el cancionero, donde se reflexionaba sobre la dualidad del Destino y la Fortuna en torno al amor. La dificultad de alcanzar ese amor, el empeño por conseguirlo, daba lugar al uso de símiles guerreros por parte de los caballeros. El sentimiento pasó a ser un combate, ya fuera entre el ser humano y el Destino o entre el hombre y lo que sentía por su dama, cuyo desdén se transformó en contienda bélica. Esta, a su vez, los transmutaba a ellos en guerreros de amor.

La dama, tal y como podrá advertirse a lo largo de las páginas, se adapta a cada nuevo siglo que hace uso de su figura, encarnando, como gran símbolo polifacético, aquello que anhelan los sucesivos enamorados, ya sea la trascendencia, la Naturaleza, la belleza o todos los valores positivos a un tiempo. Según el medievalista ruso Gurevich, el enlace que acostumbraba a establecerse entre el hombre y la Naturaleza durante la Edad Media no radicaba en la relación entre sujeto y objeto, sino que residía en el descubrimiento de uno mismo en el mundo exterior, dado que todo lo existente en la Tierra se concebía como un trasunto de lo divino. La concepción medieval, así pues,

integraba la percepción del universo al individuo. En palabras del propio Gurevich: “finding in the world an extension of himself, he discovers in himself an analogue of the universe. The one mirrors the other”²⁴ (Gurevich, 1985: 56). El ser humano se contempla en la Naturaleza como si se observase en un espejo a la par que indaga en su interioridad en busca de las características naturales e intenta hallar en ellas el retrato del Señor. Lo mismo ocurre con la dama, quien es, según la página de la Historia en que nos encontremos, trasunto de lo bello, lo natural, lo trascendente, lo divino y, de forma inmutable, aquello a lo que aspira el amante. La amada es el gran catalizador mediante el que se efectúa la introspección del alma, a través de la cual el individuo se conoce a sí mismo, descubre sus virtudes y defectos y, con este conocimiento, mejora como persona. Por ello no resulta extraño que su identidad adopte nuevas formas dentro de una misma base trovadoresca conforme avanzan las etapas históricas y literarias.

En este período la evolución de su personalidad estriba en el hecho de que es mucho más insensible, fría y desdeñosa en la poesía cancioneril castellana, puesto que la relación extramatrimonial, así como la trasgresión de su castidad, están fuera de cuestión²⁵. En consecuencia, la figura femenina se reviste de una supremacía aún mayor

²⁴ Al hallar en el mundo una extensión de sí mismo, este descubre en su propio ser una analogía del universo. El uno refleja al otro (traducción propia).

²⁵ Por lo general, se obvia la mención al estado civil de la dama. Si bien Jean Markale describe el adulterio como una necesidad en el siguiente párrafo...

Se advierte así la connotación algo sulfurosa que se aplicará a la pareja dama-amante, sea cual sea el grado de su relación, puramente sentimental (antaoño solía decirse «plátonica») o francamente sexual. Pues la idea de matrimonio está por completo excluida de semejante pareja. Parece incluso que, al contrario, para que la pareja cortés sea perfecta, es preciso

en nobleza, virtud y honestidad respecto a su enamorado, bondades de su personalidad que se extreman debido al pudor, el recato. La incomparable ostenta una belleza y una superioridad acentuadas en todos los sentidos, con lo que genera mucho más sufrimiento en el fuero interno del caballero, hecho por el cual el lamento de cariz masoquista en la voz poética es característica *sine qua non* en la canción de amor. Ello, a su vez, aumenta el valor del gran sentimiento y la virtud que el amante consigue al ser capaz de hacer frente a tan lacerante empresa. La enfatización es soberana en la canción de amor. La voz poética, en esta conceptualización que comprende la relación entre el hombre y la mujer como una guerra, es un guerrero del amor capaz de batallar por él y de aspirar, armado con una paciencia tan invencible como la propia hostilidad de la adorada, a vencer a la diosa Fortuna y al dios Amor para conquistar el gran sentimiento. Dicho aspecto de guerrero le confiere una resistencia de la que se enorgullece, una alegría de penar por amor, lo cual “apunta directo al eje que sustenta el tradicionalismo cortés, o sea, sufrir para merecer” (Rodado Ruiz, 2000: 82). Como ejemplo de ello, Cartagena nos brinda esta estrofa:

que la dama esté casada y que, por lo tanto, exista adulterio, real o simbólico (Markale, 2006: 24).

En lo que a respecta a la poesía amorosa del Siglo de Oro, el hecho de si es soltera o está casada resulta irrelevante, dado que en cualquier caso la hermosa es casta y, en cualquier caso, no es la esposa del pretendiente. Esto da lugar a la sospecha de que, en realidad, lo más importante en la relación cortés no es tanto el adulterio como lo extramatrimonial. El enamorado “nunca es el marido: sería entonces el igual de su esposa, y el juego resultaría vano” (Markale, 2006: 30). La necesidad del adulterio como obstáculo respondería, por tanto, no solo al dramatismo que tanto gusta en el canto a la tristeza, sino también al requisito de inferioridad que ha de cumplir necesariamente el yo poético y que, en consecuencia, da lugar a la negación de la institución del matrimonio, perspectiva defendida en extenso por Menéndez Peláez.

Qualquier prisión y dolor
que se sufra es justa cosa,
pues se sufre por amor
de la mayor y mejor
del mundo y la más hermosa.

(Rodado Ruiz, 2000: 73)

La lealtad exacerbada, lealtad de por vida, le convierte en un digno siervo de Amor dispuesto a satisfacer todas y cada una de las tiranías impuestas por su divinidad, dispuesto a morir amando a su señora, lo cual acentúa a su vez el atributo de discreción del caballero, dado que al tratarse de una batalla amorosa eterna, el secreto, el silencio, la obligación de discreción para resguardar la honra de la dama, todo aquello que puede resumirse en una *senhal* trovadoresca enfatizada, es incluso más necesario. Mantenerse inmerso de por vida en el belicismo romántico ya representa para el yo poético una victoria inestimable. Toda esta revigorización de las características del amor cortés dio lugar a los diversos elementos novedosos para la fórmula que este tipo de composición alumbró en el seno de poesía cancioneril castellana cantada en las cortes del siglo XV, tales como la intensificación de la hermosura de la dama y de la tristeza. En lo que concierne al primer ejemplo, la insistencia reiterada en torno a la belleza de la hostil desembocó en que comenzasen a perfilarse los rasgos del cuerpo amado que más tarde, con la intervención de las fuentes itálicas, ya estarían fijados en la poesía amatoria áurea: los ojos claros de iris verdes, la ambigüedad léxica con la que tímidamente se refería a la fisonomía femenina, las alusiones lumínicas a su belleza, faro de la virtud. En lo que a la tristeza respecta, se trata de un tipo de aflicción melancólica en la vivencia del amor se enlaza con el anhelo de belleza, proyectado en la dama, de ahí que se extreme su hermosura. Tal tristeza alegoriza los sentires de aquella nueva sociedad que perseguía un nuevo esteticismo, una belleza sublime, inalcanzable, lo cual baña de melancolía la canción de amor castellana e impregna lo que se consideraba la condición del enamorado. Son guerreros de amor melancólicos, combatientes anhelantes de algo que jamás vivirán. De este modo el guerrero amoroso es también un mártir de amor que, destrozado, puede llegar a desear el alivio de la muerte como *remedia amoris*, a dejarse

morir, dejarse guiar por su verdadero destino, que no es otro que caer honrosamente en la batalla a causa del sufrimiento, del desdén, del deseo constante de ese algo inalcanzable. No obstante, pese a toda esta fijación en el canto del padecer en el que la castidad absoluta de la dama la lleva a presentarse terriblemente cruel y esquiva, esta poesía cortés no está exenta de erotismo. Únicamente se expone de forma más ambigua, cosa que también ocurre con la poesía áurea. Un ejemplo de las connotaciones eróticas de la mentada ambigüedad son los siguientes versos:

Pues que os vi, merecí veros,
que si, señora, nõs viera,
nunca veros mereciera.

(Barbolani, 1982: 242)

Si el yo poético sale victorioso de su eterna contienda de amor, es entonces merecedor de la esperanza de todo amador cortés: el galardón, el favor de la dama, meta última que incentiva y justifica todos los sacrificios, esfuerzos y sufrimientos del que ama, si bien tal instante de felicidad conduce a la inmediata tristeza de la pérdida de la relación. En esta composición de Barbolani, expuesta de forma galante, se nos permite interpretar que el yo poético pudo ver a su diosa en su vestido de Eva, pues ha recorrido todos los grados impuestos por ella y obtenido, con ello, la virtud necesaria para merecerla. La doctora Wen-Chin Li resume este complejo desarrollo de la lírica cortés en la España bajomedieval de la siguiente forma:

En la época bajomedieval, el régimen feudal empezó a desmoronarse, y la Iglesia dejó de ejercer su predominante influencia normativa en la conducta de la humanidad; al mismo tiempo, el espíritu caballeresco no fue apreciado tanto como había sido en la época gótica por la sociedad aristocrática. El modelo paradigmático del amor idealista, que había resultado de las luchas literarias entre la clerecía y la caballería, y había sido fomentado por la segunda, degeneró rápida e inexorablemente en una expresión de sentimientos disfrazados de retórica. El ejemplo más

representativo se halla en los protagonistas de la *Celestina* (Li, 2015: 367).

Indudablemente, dicha obra tan pródiga en lecturas brinda una oportunidad de análisis de lo que significó el amor cortés en el paso de la Edad Media al Renacimiento. De sus páginas se desprende una burla a esta poesía amorosa de raigambre provenzal preciosista en la relación entre Calisto, quien cumple el código cortés al modo en que únicamente un amante indigno lo haría, es decir, superficialmente, como método para satisfacer su prosaica lujuria; y Melibea, quien atesora unos sentimientos sublimes en claro contraste con los de Calisto. “El argumento expone” de esta manera la “parodia del motivo cortesano, y asimismo reflexiona sobre la situación cruda y realista, donde el paradigma poético-cultural se halla en los albores del Renacimiento español” (Li, 2015: 367-368). Se trata de una crítica a la práctica superflua del amor cortés, utilizada como mero mecanismo de seducción por cortesanos ociosos que, dentro del código, serían tachados de viles, deshonorosos e infamantes para el mismo. La figura de Calisto plasma los cambios que supusieron el nuevo siglo de comercio activo y grandes urbes, contexto donde el amor que requiere el prolongado alejamiento tanto de lo terreno como del propio individuo y una exaltación del sufrimiento puede embrutecerse con el intercambio de monedas. El filtro de amor y la alcahueta transforman el amor erótico, pero puro, del amor cortés en un negocio en el que entran en juego la manipulación y la compra-venta. Se resalta una mala interpretación de las normas cortesanas de los trovadores, pues Calisto carece de las virtudes necesarias y de la inteligencia para asimilarlas, de la armonía interna, el equilibrio y la integridad que debe caracterizar al buen cortesano, aquel que busca en el amor la mejora y el autoconocimiento personal, pues el gran sentimiento que explora el amor cortés, erótico y metafísico a un tiempo, es catalizador de la introspección y el perfeccionamiento tanto como individuo como ciudadano. Tal y como expone Ramiro de Maeztu en una reflexión aplicable a las enseñanzas de la *fin'amors*, al comentar el mito platónico de la otra mitad del enamorado:

Hombres y mujeres no son mitades de otro ser, sino seres enteros. No son unos carnales y otros espirituales, sino que todos son espirituales y

carnales. En cada uno de ellos hay una armonía potencial que debe realizarse por medio de la conciencia de nuestros defectos y la voluntad de corregirlos. [...] No podemos aspirar a que nos venga de afuera, de otro ser, la armonía de que creemos. Tenemos que conquistarla por nuestro propio esfuerzo. Buscarla fuera de nosotros es condenarse por anticipado a no encontrarla (Maeztu, 1972: 112).

En resumen, la lírica amatoria trovadoresca se erigió como el sustrato fundamental de la poesía cortesana del siglo XV en España. Este sustrato propio en la tradición castellana junto con las innovaciones en las formas métricas, la descripción de la dama, el paisaje y el sentimiento amoroso italianos, dieron lugar a la temática amatoria del Siglo de Oro: un amor cortés que se cuece a fuego lento, unas formas fijas que sirven como sustento para el juego y el ingenio de las letras.

2.4. Petrarca, Garcilaso y Herrera: la herencia cortés

Siempre será inalcanzable para el poeta, mucho menor en méritos y virtud. Pero será precisamente por eso, por su anhelo y esfuerzo en seguirla en su ascensión, por lo que el poeta habrá podido aumentar los suyos. Nada de todo ello hubiera sido posible sin la contribución inestimable del imaginario de la poesía trovadoresca (Vallcorba, 2013: 100).

Según nuestro punto de vista, la evolución de la corriente lírica cortés en el terreno hispánico puede advertirse con claridad meridiana si se presta atención a las aportaciones de los grandes autores de la poesía amorosa que bebieron de la miríada de las anteriores fuentes citadas para crear algo nuevo y, al mismo tiempo, permitir la pervivencia de lo que instauraron los trovadores de las lejanas cortes de Oc. La base cortés permanece en el núcleo de la lírica de los tres poetas que dan nombre a este apartado, tres titanes de la literatura que marcaron un antes y un después en la poesía europea, innovándola, vivificándola. Es por ello que el análisis de la perspectiva cortés en la obra de Francesco Petrarca, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera nos sirve como punto de referencia para una observación atenta de la adaptación constante de la poesía amorosa de raigambre provenzal a las necesidades de cada período histórico, así como un resumen de su evolución desde la depuración por parte del poeta aretino de la *fin'amors* de la Provenza del siglo XII y de sus nuevas formas pinceladas por los poetas sicilianos hasta el inicio de la poesía áurea española, pues de sus respectivos enfoques del yo poético amante, de la dama cantada y de la servidumbre amorosa que encierra la incólume escalera de perfeccionamiento moral no solo se desprende una prueba más de cómo el arte escrito vive y se regenera gracias a un sistema de fuerzas dual compuesto por la experimentación como avance y la retroalimentación de tradiciones previas, sino muchos de los conceptos, imágenes, recursos y estructuras de raigambre provenzal que más tarde vertebrarían la mejor poesía amorosa de la literatura española.

No podemos si no advertir que el tratamiento de los integrantes de la relación amorosa y el modo de abordar los elementos corteses que efectuaron el cantor de Laura, el príncipe de los poetas castellanos y el Divino dibujan, en suma, una línea evolutiva de todo cuanto significaron los frutos de la nueva forma de amar y de vivir de los amantes que cantaron a las grandes *midons* en las cortes occitanas para los escritores de la gran literatura, para los pintores, los escultores, los artistas, así como para el pensamiento de las gentes, tanto en ambientes cultos como populares, de cada una de sus respectivas páginas de la Historia, para su modo de ver y comprender las relaciones entre hombre y mujer y aun el cosmos, dado que su obra, en definitiva, como todo arte escrito, es fiel reflejo de los sentires de un tiempo.

2.4.1 El cantor de Laura

Pero, ¿qué hay del legado literario de Petrarca y qué ha hecho la posteridad con él? Las ironías son numerosas. Si es que ha oído hablar de Petrarca, la mayoría de la gente hoy en día lo conoce en tanto que escritor de sonetos en italiano y amante de Laura, como si todo su rechazo [...] de sus «fragmentos en lengua vernácula» hubiera sido en vano (Petrarca, 1999: 61).

El primero en llevar a cabo esta evolución y pervivencia fue, por supuesto, el insigne poeta Francesco Petrarca, cuyo contacto con la lírica de raigambre provenzal, del mismo modo que le sucedió a Alfonso X el Sabio, tuvo lugar a temprana edad. Su padre, el notario de origen florentino Pietro di Parezzo, también conocido como ser Petracco, lo envió cuando contaba doce años de edad al sur de Francia, Montpellier, con el fin de que cursase la carrera de leyes. Contrariamente a las esperanzas de su progenitor, quien veía en su afición literaria perspectivas de futuro poco halagüeñas, fue allí donde gozó de la inusitada oportunidad de aproximarse a la poesía amatoria de los trovadores, trayectoria que se reforzó cuando, pasados cuatro años, prosiguió sus estudios de derecho en la Universidad de Bolonia a instancias de ser Petracco, lugar donde pudo ahondar en el arte escrito de Cicerón, así como tratar con eminencias poéticas del *dolce stil novo* como Guido Guizini y Cino da Pistoia. Gracias a la absorción de todo este patrimonio que llevaba a sus espaldas, en el poeta de Arezzo se advierte un refinamiento de la ya de por sí distinguida poesía provenzal, una nueva reflexión del amor. Wen-Chin Li, en su estudio sobre la huella indeleble del petrarquismo en la obra de Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, formula el gran interrogante sobre los orígenes del gran sentimiento y sus consecuencias en el enamorado cortés: “¿la hermosura corpóreo-exterior o la virtud interno-espiritual? [...] la naturaleza del amor, [...] si es un bien, ¿por qué acarrea de ordinario dolores al amante, le deprime, y aún le hace sentirse loco? Sin embargo, si el amor es un mal, ¿por qué todo el mundo lo ve deseable, e intenta encontrarlo para unirse con él?” (Li, 2015:

49). Según el siguiente fragmento de *De remediis utriusque fortune*, para el yo poético del aretino el amor se define mediante los conocidos tópicos cortesés:

el amor es un escondido fuego, una
agradable llaga, un sabroso rejalgar,
una dulce amargura, una delectable enfermedad,
un alegre tormento y una blanda muerte.

(Petrarca, 1978: 432)

El célebre autor, haciendo uso del acervo neoplatónico del que dispone, describe tres sustancias anímicas en el alma humana: la razón, la ira y el deseo. Atribuye a la primera la divinidad que proviene del Creador, sustancia que prepondera sobre el resto desde su cúspide corporal, pues se sitúa en la cabeza; a la segunda, ubicada en el pecho, el manejo del deseo; y a este último, asentado bajo el diafragma, el contacto profano con el plano físico. De este modo convierte la dualidad medieval entre razón y deseo en un compuesto tripartido que se corresponde con la escatología cristiana y se interrelaciona con su tratamiento del amor cortés. Las esperanzas del vasallo de amor continúan alternándose con la pena y el desaliento en sus versos, pero a esta mezcla de sentimientos en los que la paradoja, la antítesis, la dualidad, son ley, se le añade el remordimiento del pecado. Desarrolla “un deseo que es todo el sufrimiento, destinado a no ser correspondido jamás, que separa al amante del resto de las personas, alejándolo incluso de sí mismo, y que sólo puede conducirle a la muerte” (Petrarca, 1999: 71). Un deseo que estimula tanto a la imperiosa necesidad de arrojarse al abismo de la concupiscencia como al canto propio de Orfeo, del trovador, de aquel en posesión de un verdadero amor, un amor de sensaciones paradójicas que es fiel al código cortés pero, al mismo tiempo, lo conduce a su evolución en las figuras y el estilo petrarquistas y las difunde, gracias al éxito de su obra:

Durante el siglo XVI, los *Rerum vulgarium fragmenta* eran tan populares y traducidos como los *Triumphs* en España. Además, quien compare la disposición de los dos *corpus* líricos, percibirá que el segundo es mucho más sistemático que el primero, y pone en evidencia claramente el

ascenso del amor y el alma: el amante vencido por el Amor o Deseo, éste por la Castidad, y sucesivamente por la Muerte, la Fama, el Tiempo, y al final que la Eternidad triunfa sobre todo; en cuyo entorno el amante encuentra el amor verdadero, lo canta y lo convierte en poesía perenne. Petrarca une las seis fuerzas, estrechamente vinculadas y a la vez contradictorias, expresando la gama progresiva de la historia ideal de su vida, así como su concepción sobre el amor espiritual [...] según el orden secuencial de los *Triumph*: 1) Conflictos interiores, en correspondencia con la seducción amorosa y la aflicción anímica que destacan los *Triumph* *Cupidinis* y *Pudicitie*; 2) Relaciones entre la razón y el alma, como eco de los *Triumph* *Mortis* y *Fame*, donde se pone de relieve la meditación espiritual, y el alma se sirve de la capacidad imaginaria, transformando la imagen del amor en un recuerdo, y el hecho del amar en la búsqueda del bien-virtud; y 3) Perfección ascensional, ciclo que tiene presentes a los *Triumph* *Temporis* y *Eternitatis*, donde el amante anhela mitificar el amor, transformándolo en el recuerdo compartido con toda la comunidad (Li, 2015: 6-7).

El uso del amor cortés en la lírica del poeta de Arezzo, según asegura la doctora Wen-Chin Li, no es únicamente resultado de la herencia de aquel sentimiento estilizado de la poesía amatoria tradicional, sino que la mano del maestro elabora los tópicos trovadorescos y funde esta tradición con el culto religioso del cristianismo a la figura femenina. A su vez, le agrega a esta fusión la escalera ascensorial de índole ideal que dibujaba la filosofía de Platón. De este modo, la dedicación de Francesco Petrarca gira en torno a trazar el tormento, las cavilaciones y el combate del fuero interno del enamorado, quien, sostenido por el apoyo de la voluntad y la razón, aspira hallar el sereno plano de eternidad donde reside la Belleza superior y la trascendencia. En palabras de la mentada doctora:

El pensamiento espiritual del poeta de Arezzo es complicado; en cierto modo, no hereda completamente la doctrina platónica, que reconoce la separación entre el cuerpo y el alma. Por un lado, asimila las concepciones aristotélico-cristianas, y cree que el alma y el cuerpo

constituyen un conjunto viviente, donde la primera es la motriz, empujando el movimiento del segundo; de ahí, que sean dos caras de la medalla, y la conducta exterior del amante afecte a la virtud del alma. Por otro, los tópicos de la *fin'amors* o del amor cortés dejan una influencia notable en la poesía de Petrarca: el amante hace lo posible, sirviendo y ofreciéndose a la señora, con el fin de fundirse con el amor; un amor que, teóricamente divorciado de la posesión física, radica en el deseo de alcanzarla, considerándolo como fuente de toda virtud y bien. Al ennoblecer el poder del amor y cualificarlo como un deseo insaciable y siempre creciente, la tradición provenzal convirtió el amor en tema de “penas”, de “bendito sufrimiento”; o mejor dicho, en un sentimiento del “vivir desviviéndose”, por parte del cuerpo y el corazón del amante. Y tal expresión se corresponde de modo implícito con la dulce muerte, o sea, el ansia por morir, que Petrarca refleja en sus obras líricas (Li, 2015: 5).

El maestro lírico escogió la vena más espiritual de la tradición poética de los trovadores y la explotó para revestirla de la fe cristiana con la que ya compartía cuantiosos puntos en común. Al llevar a cabo una defensa religiosa a partir de la cual valora las virtudes, hace acto de introspección y, en lo más hondo del propio ser, concluye que *pietas est sapientia*, lo que constituyó lo que hoy se denomina humanismo cristiano. Dicha concepción se ve plasmada en las rimas amatorias de su Cancionero, en el cual abundan las expresiones que equiparan a la tirana hermosa con el Señor. Mediante el simbolismo de los hermosos ojos, que son sol y Divinidad, confiere al amor la facultad redentora a través de aquella que lo representa. Tal y como se expuso en el apartado de las cortes de Sicilia, la *midons* pasa de este modo de encarnar la *fin'amors*, es decir, la felicidad, la plenitud, la virtud, la perfección, a la *donna angelicata*, imagen de Dios que huella la Tierra y salvación del alma del devoto de amor. Es a la figura femenina, que continúa ejerciendo el papel de materialización del gran sentimiento del hombre, a quien el amante venera como fe única, a quien concibe inaccesible a no ser que el alma logre la virtud y la reflexión necesarias para ser dignas de la altiva. La sutil combinación de la vivencia amorosa y los elementos espirituales propios de la religión católica dotan a sus versos profanos de un matiz poderosamente cristiano de manera

análoga a la obra de Agustín de Hipona, quien utilizó esta misma mezcla de forma inversa:

Petrarca destaca la fortaleza y la templanza de Agustín en los diálogos, pero su moralidad tiene poco que ver con las virtudes cardinales del cristianismo, sino que más bien proviene de las del platonismo, consistentes en la sabiduría, el valor y el autocontrol, las que mandan respectivamente el intelecto, la voluntad y la emoción del hombre. También, su concepción es similar a la doctrina estoica (Li, 2015: 47).

Francesco Petrarca halló en la *fin'amors* la base idónea para conformar su pensamiento espiritual de índole platonista. “Inspirado en una bella y honorable mujer, el poeta ve en ella la belleza corpórea, siente la virtuoso-incorpórea, y aún más percibe el sumo bien, que proviene de Dios” (Li, 2015: 57). Gracias a la laureada *donna angelicata*, el yo poético petrarquista asimila la lección primordial de su amor cortés: “cómo se adquiere honor y a Dios se quiere, cómo se juntan castidad con gracia”²⁶. La escalera de perfeccionamiento y la meta final común a todos los posibles antecedentes, así como a la fuente trovadoresca de la que bebe Petrarca, son los puntos clave a los que atiende el maestro al elaborar el amor de su *Cancionero*. La elevación de la hermosura desde el plano terreno hasta el trascendente, “el proceso evolutivo del amor con respecto al alma del poeta” (Li, 2015: 57), dan cuenta de una concepción del gran sentimiento a caballo entre lo sacro y lo profano, de una vinculación del amor humano y el divino cuyo fin último, de forma paralela a la ascensión de la belleza, desemboca en la elevación del tema profano, ligado a la poesía amatoria, al de la trascendencia espiritual. Todo ello inmortalizado en unos versos, un amor, que “por una parte, sucede al deseo congénito, una facultad del alma igual que el instinto del animal; y por otra, goza de la

²⁶ Rima CCLXI, vv. 5-6: “Come s’acquista honor, come Dio s’ama / come è giunta honestà con leggiadria”.

capacidad redentora, que puede liberar el alma de la sujeción exterior y conducirla a la contemplación de la pura belleza” (Li, 2015: 57).

De este modo, Petrarca presenta una imagen del amor asentada en las cavilaciones, ubicada en la cumbre del alma, que es pura y perfecta como la propia dama que lo representa. No es casual que dicha encarnación divina se construya bajo el número más importante de la doctrina cristiana, el tres. Del mismo modo que en *Divina Comedia* de Dante este número es la clave estructural de la obra, en Laura se advierte una emblemática materialización lírica de la triple naturaleza celestial rebosante de virtud, de la Belleza, Bondad y Verdad. Así, el yo poético, el sentimiento amoroso y Dios “se forman en un entramado ternario, idéntico a la tríada macrocósmica, que consiste en el ser mortal, el aire y los astros celestes. Mientras el poeta y la humanidad son pacientes (los movidos)”, la amada “es el aire, desempeñando el rol de medio-transportador, y asimismo el Señor, encarnado por el conjunto estelar, es el Agente (el Motor)” (Li, 2015: 144). La que es cumbre de perfección se erige, todavía, como la clave del movimiento ascensorial. Ella es la bella figura, el dulce pensamiento y la animosa gracia de la *Rima XIII*, aquella que ostenta el papel de portavoz profana del Señor. Así describe Petrarca el amor mediante la fuerza ilustrativa de Laura:

Desde la configuración, contemplación y participación de la belleza ideada en el propio interior, hasta la circulación anímica con la misma y hacerla incorpórea, el amante se entera del sentido trino que implica la hermosa figura, creada por sí mismo en el alma. Esta belleza imaginaria e incorpórea constituye exactamente la esencia del amor (Li, 2015: 150).

En suma, tal y como afirma con rotundidad Wen-Chin Li, la “doctrina del amor de Petrarca estriba en el espiritualismo” (Li, 2015: 54), si bien, pese a las apariencias, este espiritualismo lírico se presenta de modo desigual “al paraíso dantesco”, puesto que “el mundo superior de Petrarca no comprende ningún matiz religioso” (Li, 2015: 172): la “única figura que se ve es el amor exclusivo del poeta”, la dama. Incluso “el Señor está, en cierta medida, en un plano inferior y subordinado a ella”, pues “Dios [...] no es su esperanza de la vida” (Li, 2015: 172-173). El amor es, ante todo, espiritual, pero no

por ello estrictamente religioso, sino que se presenta como una expresión del tema que entrelaza el gran sentimiento del ser humano y el alma en la que se incorporan los dogmas de Platón, el Neoplatonismo, el Estoicismo, el rico erotismo simbólico de la mitología grecorromana y la teología cristiana. Esta amalgama de doctrinas dio lugar a uno de los tratamientos del amor, de su carácter sacro y del deseo sensorial más famosos y homenajeados en la cultura occidental europea. Francesco Petrarca fusionó el amor cortés con el neoplatonismo con el que ya compartía numerosas semejanzas, junto con los mentados materiales anteriores, el pensamiento cósmico medieval y diversos conceptos humanísticos que anticiparon el desarrollo intelectual renacentista, como por ejemplo su reflexión y confianza en el alma humana. La doctrina amorosa petrarquista, así pues, estriba en un positivo espiritualismo no religioso. La de los poetas áureos, por el contrario, si bien se sirven del camino de índole espiritual inherente a la tradición cortés, gira en torno al ingenio, el juego estilístico y las personalidades de dama y amante, aquellos que Herrera denominó “argumentos de amor”. Dicho uso probablemente no se hubiera llevado a cabo de no precederles Garcilaso de la Vega.

2.4.2 El príncipe de los poetas castellanos

Garcilaso se convirtió en el Petrarca español, y dada la musicalidad rítmica, la dulzura sentimental y la lengua expresiva, tan natural como selecta, de sus obras, se erigió como poeta clásico (Li, 2015: 321).

En opinión de Ángel Gómez Moreno, la difusión y el prestigio que obtuvieron las obras del poeta aretino y, en especial, su *Cancionero* a lo largo del Renacimiento se debe, principalmente, a tres factores. El primero de ellos es la amplia popularidad que cosechó en el *Quattrocento* la aplaudida obra *De remediis utriusque fortune*, que consolidó la lectura moral del petrarquismo y dotó de espiritualismo la de *Rerum vulgarium fragmenta*, las cuales circularon libres de las críticas moralistas gracias a esta distinción que las alejaba de la interpretación concupiscente achacada a las canciones trovadorescas y los *roman courtois*. El segundo, el fervoroso apoyo que recibió por parte de grandes autoridades literarias de su tierra, como Pietro Bembo, Jacopo Sannazaro y Angelo Poliziano, amparo que fomentó la celebridad de las composiciones de índole amorosa del poeta de Arezzo. El tercero y último se encuentra en los afamados autores petrarquistas de los siglos XV y XVI, como Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Ludovico Ariosto o Matteo Maria Boiardo, cuya privilegiada posición en la hegemonía italiana del arte junto con el ámbito cultural grecorromano y, en suma, “su calidad, su extensión” y su innegable “marcado carácter internacional” (Petrarca, 2014: 14-16) colaboraron en la divulgación de la corriente amorosa petrarquesca por todo el territorio europeo. En palabras de Nicholas Mann: “Adondequiera que uno mire surge en Europa el mismo modelo: primero el éxito desbordante de las obras en latín, luego, confirmando la imagen de moralista, la ascensión de los *Trionfi*, y, finalmente, sobre todo en el siglo XVI, el triunfo del *Canzoniere*” (Petrarca, 1999: 118). España no fue una excepción para la citada secuencia de transmisión del petrarquismo.

La “empresa del trasplante métrico e ideológico del verdadero humanismo italiano estará reservado, en el pleno Renacimiento de España, principalmente a

Garcilaso de la Vega” (Li, 2015: 312-313). Si bien es cierto que Juan Boscán Almogávar es el precursor de la poesía italianizante en el ámbito geográfico peninsular, dado que su *imitatio* dedicó mayores atenciones a lo estilístico y, debido a ello, no llegó a alcanzar el plano vital, a ahondar en el compromiso reflexivo en torno al espíritu que envuelve la lírica del maestro aretino, se lo considera “sólo el introductor nominal del italianismo, o sea, el intermediario de *sprezzatura* de la corriente”, mientras que “la persona que contribuye a trasplantar práctica y eficazmente el nuevo arte poético en España” no es otro que “su mejor amigo, Garcilaso”. (Li, 2015: 318), el primer artista del verso español que trasladó exitosamente el neoplatonismo amoroso, la métrica y las formas poéticas en boga entre los italianos en el terreno hispánico, tales como la octava rima, el soneto, el heptasílabo, la lira y el endecasílabo. Según ilustra Rafael Lapesa en su estudio sobre la trayectoria poética de Garcilaso de la Vega: “Si en la poesía española del siglo XV puede apreciarse una amplia infiltración de motivos petrarquescos, en” los inmortales versos de “Boscán y Garcilaso no se trata ya de una influencia difusa y parcial, sino de imitación consciente y directa que pretende apropiarse el arte de su modelo, tanto en el fondo como en la forma” (Lapesa, 1985: 73). El propio Fernando de Herrera que en este estudio es ejemplo de la evolución de la corriente lírica cortés en el terreno hispánico alabó las artes e incluso el aspecto físico propio de un perfecto cortesano que el mejor amigo de Boscán ostentaba:

En el ábito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo los lineamientos i compostura a la grandeza. Fue mui diestro en la música, i en la viuela i harpa con mucha ventaja, i exercitadíssimo en la disciplina militar (Herrera, 2001: 695).

Después de todo, Garcilaso poseía todos los atributos del buen cortesano que Baltasar de Castiglione había fijado en su tratado, además de cumplir los requisitos del amante cortés, tales como la sinceridad de los sentimientos amorosos, condición *sine qua non* de los trovadores, o la nobleza de cuna y de espíritu. Los diversos ambientes y amores que abarca su biografía contribuyeron a la cosecha de su éxito en el desarrollo evolutivo de la poesía cortés, fusionada con la mirada de innovaciones dibujadas por la pluma de Petrarca. El perfecto cortesano tomó y a la vez se distinguió de la fuente

petrarquista mediante la mezcla de lo italianizante con el propio acerbo de la tradición castellana y el código cortés que todavía palpitaba en las cortes, al cual atiende al velar los nombres de sus tres amadas (Magdalena, Guiomar y Beatriz” mediante la *senhal* de las pastoras Camila, Galatea y Elisa, así como al vitalizar las abstracciones idealizadas del amor neoplatónico con la honda autenticidad de sus sentimientos al modo trovadoresco y desvincular la figura de la dama de ciertas sutilezas gélidas de la Laura de Petrarca y de la *belle dame sans merci* de trovadores como Guilhem de Peitieu, las cuales resultaban contraproducentes para la expresión emocional de algunas composiciones. “La profunda sinceridad y la ternura” diferencian la lírica del poeta toledano, “donde la mujer, en vez de ser una mera encarnación del ideal femenino, que ha puesto de moda el pensamiento filosófico de la época, es una figura estilizada que inspira al yo, poeta-amante, una gran pasión amorosa” (Li, 2015: 315), la cual, a su vez, es inspiración del arte. Garcilaso de la Vega se transformó en el Petrarca de la península ibérica, así como en la imagen del Renacimiento literario español con su instauración como autor clásico poco después del año 1543, fecha en que sus versos fueron publicados en Barcelona junto con los de su buen amigo Juan Boscán Almagávar.

Forma y fondo garcilasianos se revisten de una especial significación. La primera incorporó en las rimas españolas las combinaciones métricas italianas gracias al hábil desempeño de la técnica prosódica del toledano. La segunda, del mismo modo que los trovadores, Dante Alighieri y Francesco Petrarca, “estableció firmemente la práctica de erigir a una sola dama como protagonista única de los poemas de amor” (Parker, 1986: 64). Adornó a Elisa con las características propias de la bella virtuosa, en las cuales reconocía los elementos básicos del amor idealizado, e integró en el tema amatorio los parámetros del tratamiento amoroso humanista mencionados en el apartado de las fuentes itálicas que había asimilado a lo largo de sus estancias en el país donde nació el cantor de Laura, tales como el bucolismo de Sannazaro y Virgilio o el neoplatonismo extendido por los tratadistas filográficos, en especial Baltasar de Castiglione. Como esclarece Joseph Guerin Fucilla:

Garcilaso absorbe en sí mismo la forma y parte del contenido amatorio del petrarquismo de su tiempo. Recrea sus ideas perfeccionándolas con el alto lirismo y la incomparable armonía de su poderosa alma de poeta. Aun en los versos más claramente imitados, y son muchos, hay un sello tan fuertemente personal que tiene el efecto de hacer disolver toda impresión de que son empréstitos (Fucilla, 1960: 14).

En la obra lírica del toledano se subrayan los efectos que el gran sentimiento acarrea sobre el alma del que ama y, a partir de la emblemática *Canción IV*, se experimenta “una obvia transición poética” en la que “el pensamiento pasa progresivamente del contexto trovadoresco al neoplatonizante, y el arte expresivo refleja la tendencia de transformarse desde la poetización medieval hacia el lirismo italianizante” (Li, 2015: 386). En ella se advierte, no obstante, una clara cercanía a los trovadores y a San Agustín, que contemplan el amor carnal como una parte indispensable del camino de la trascendencia y la mejora moral. La composición se inicia con la tópica imagen de los dos senderos, dos opciones entre las que el hombre debe escoger. Uno es suave, llano, florido, alegoría del “consentimiento moral y ascético de la incompatibilidad entre virtud y placer” (Li, 2015: 386). Otro espinoso, escarpado, rebosante de peñas afiladas que prometen herir, metáfora del anhelo de conquistar la felicidad por medio del placer sensual. El primero propone la contención racional, el segundo el goce de los sentidos. Así se plasma la dualidad propia del amor cortés, la antítesis que inunda esta lírica y, por tanto, este estudio. Razón y deseo coronan el primer debate en el fuero interno del yo poético:

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efectos se ha mostrado;
lloraré de mi mal las ocasiones;
sabrà el mundo la causa por que muero,
y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado

de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,

por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento,
bañando de mi sangre la carrera.
Y, para más despacio atormentarme,
llévame alguna vez por entre flores,
adó de mis tormentos y dolores
descanso y de ellos vengo a no acordarme;
mas él a más descanso no me espera;
antes, como me ve de esta manera,
con un nuevo furor y desatino
torna a seguir el áspero camino.

(Vega, 2002: 131-132)

Las rimas convencionales de la Edad Media no acostumbraban a prescindir de la ideología cristiana, dada la tendencia de sacralización amorosa presente incluso en la religión del amor que Jesús Menéndez Peláez defiende como resultado de la oposición al cristianismo. En virtud de los dogmas de dicha fe, la razón se presenta “como una facultad tan transida de religiosidad que llega a moldear las manifestaciones del amor profano en formas religiosas” (Beysterveldt, 1972: 165). A través de su ejercicio el amante logra contener el deseo, someterse a la represión de los sentidos para alcanzar el amor ideal. No obstante, contrariamente a la imagen ascética del raciocinio como senda peligrosa (y, por tanto, la que merece la pena escalar, pues no hay triunfo en lo sencillo), Garcilaso de la Vega refleja en la pasión la áspera dificultad. Esta enloquece al enamorado, pero también le enseña a reclamar la cordura y conducirse hacia el amor razonable, proceso que responde al pensamiento antropocentrista del Renacimiento. Según apostilla Parker: “La sensualidad reprimida es, en resumen, el equivalente de la vida virtuosa. Se trata de una forma de expresión religiosa, pero en este caso se invierte y se encamina hacia lo humano” (Parker, 1986: 65). Después de todo, tal y como se ha ido exponiendo a lo largo del capítulo y como bien resume Jean Markale, es a través de

la mujer, sea la dama, sea la Virgen María, como se llega a Dios o, lo que es lo mismo, a la trascendencia:

El amor está en los monasterios –y el amor a Dios, claro está–, pero no queda muy lejos ya el tiempo en que el trovador Uc de Saint-Circ afirmará que se llega a Dios por medio de la mujer. [...] Y es sorprendente que el triunfo del culto a la Virgen María coincida con el triunfo de la dama del amor cortés. Todo ocurre como si una misma concepción de la mujer, es decir, un ser humano en toda plenitud y dotado de todos sus medios, de todas sus funciones, hubiera sido presentada bajo dos formas aparentemente contradictorias, complementarias en realidad, depurada una de su contexto carnal, en un plano superior y trascendental, y trascendida también la otra, aunque destinada al plano profano, es decir, en el sentido etimológico, *ante el templo* (Markale, 2006: 18).

Dicha sensualidad se muestra de este modo como algo necesario, la penitencia imprescindible que ha de sufrirse para aprehender la lección. El error de transitar el deseo es el error útil, máspreciado que el acierto, puesto que es el fallo lo que brinda la enseñanza. Solo a través de la experiencia amorosa y del freno a la concupiscencia impuesto por la virtuosa el hombre asimila lo que es la falsedad, lo perjudicial de amar lo terreno por encima de lo divino. Con este tipo reflexión, Garcilaso incorpora la espiritualidad a este amor terreno. El yo poético garcilasiano sigue rigurosamente el sendero del estricto código cortés, acepta el tormento del deseo que aguijonea su interior como mártir de amor y profundiza de este modo en la enseñanza que le brinda amar y servir a la fuente de toda virtud, respetando así la ley cortés y la escalera de perfeccionamiento en las tres facetas el amor, comprendidas en la degeneración, la expurgación y la ascensión, es decir, el deseo carnal que induce al amante a un amor indigno al que no accede gracias al tesón del ídolo hermoso, la depuración de los defectos morales para merecer la gracia de la que es su divinidad y el alcance final de la meta trascendente, el amor verdadero, la *fin'amors* donde hasta ese momento le aguardaba la dama que lo ha guiado.

Las aportaciones del perfecto cortesano en lo respectivo a las citadas forma y fondo incluyen una suma de tradición e innovación. Por una parte, en “el manidísimo motivo del sufrimiento por la ausencia del amor y en el concepto tradicional del amor como enfermedad, el poeta añade un nuevo elemento, propio del Renacimiento” (Li, 2015: 438): la imaginación, a la que confiere una función analgésica, junto a la memoria, pues ambas guardan la imagen de la amada en el fuero interno del yo poético, al tiempo que la memoria recibe el tratamiento de purgatorio espiritual. Por otra, expone íntegramente la idealización del físico femenino en el célebre *Soneto XXIII, En tanto que de rosa y de azucena...*, cuyo plástico modelo tanto imitaron los poetas que le sucedieron. Dicho soneto, imagen de la dualidad entre fuego y hielo, entre la rosa de pasión, juventud, vitalidad, hermosura, y la azucena de pureza, frialdad, contención, orgullo, es un ejemplo más de la pervivencia y la evolución del amor cortés reflejadas en la obra estos tres grandes autores, puesto que, si bien la composición lleva a cabo la mimesis de la invitación clasicista al *carpe diem*, el goce del presente, forma parte de la tradición de raigambre provenzal, del “marco cancioneril de amor cortés, donde el poeta se identifica con el amante cortesano, elogiando el amor con la idealización formalista, e intentando especificar el amor como la figura central de la poesía” (Li, 2015: 395-396), tal y como se puede apreciar en su lectura:

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

(Vega, 2002: 103)

En el uso tanto descriptivo como reflexivo del autor en torno al físico de la dama encontramos el mismo tratamiento reiterado del gran sentimiento del hombre y de la mujer que lo encarna que utilizaron los artistas finimedioevales y renacentistas, cuyo cultivo de la base petrarquista dio paso al tópico manido, el lugar común transitado hasta el hartazgo, el cliché. Garcilaso de la Vega se distinguió de este grupo mediante la herramienta lírica de nuevas imágenes mitológicas que añadieron al modelo una capa de innovación y frescura. Tomó el código simbólico extraído del saber grecorromano, los mitos más emblemáticos. El más significativo de ellos fue aquel que después serviría como estandarte de la lírica herreriana y aun del Siglo de Oro: Ícaro, aquel que escapó del laberinto edificado por su padre por medio del ejercicio del ingenio, las alas de cera, y osó utilizar estas mismas para volar hacia el sol, propiciando su muerte, “poseído al mismo tiempo de la cordura mental y la locura apasionada” que lo condujeron irrevocablemente, aunque se alejase “del encierro de laberinto”, al “enredo de amor” (Li, 2015: 407). Su historia le serviría “para sustituir el simple y arquetípico elogio que el amante suele mostrar hacia los ojos fascinadores de la señora”, gracias al acierto de “tomar en préstamo la escena más impactante del mito”, que transmuta al yo poético “en el amante heliófilo, Ícaro, quien, seducido por el sol y acicateado por su propio deseo, se conduce hacia el objeto amado para ver su perfil verdadero” (Li, 2015: 405). De este modo aunó el mito del hijo de Dédalo con el arquetípico modelo de la lírica cortés que legó Petrarca, enriqueciéndola. Garcilaso plasmó de esta manera la antítesis más dura, la incompatibilidad entre el ideal y lo real. Pese a que el amor ideal encienda la llama del deseo ascensorial, Ícaro metaforiza la realidad del espíritu, todavía atado al plano terreno. Por ello, como bien resume Anne J. Cruz:

recrea el momento en que el amante se da cuenta del atrevimiento de su deseo. En el momento en que siente congelársele la sangre en las venas,

queda detenido en su *stasis*, entre su atracción por la dama y el repudio de ésta; en el momento, en fin, en que el amante, como Ícaro, queda suspendido ante la terrible comprensión de su caída (Cruz, 1986: 409).

En la poesía de Garcilaso de la Vega, quien concebía el amor igual a la Naturaleza, el sol de la más poderosa emoción es, a su vez, el medio para alcanzar la inmortalidad. El toledano transforma la experiencia individual del gran sentimiento del hombre en mito siguiendo las enseñanzas aprendidas de los tratadistas filográficos, como por ejemplo la expresada por León Hebreo: cuando la hermosura “es infinita como el último amor del universo creado, o sea, en el amor de su parte intelectual hacia el sumo bien”, en tal caso “es necesario que el fin de dicho amor sea un deleite inmenso e infinito, que es el fin de todo amor del mundo creado y para el cual nació el amor en este universo” (Hebreo, 1986: 623). El amor garcilasiano se convierte de este modo en mito imperecedero, en un eterno recuerdo que toda la humanidad atesora y comparte, del mismo modo que los mitos grecorromanos y, a la postre, que el propio poeta y su obra, que alcanzan, como bien arguye Wen-Chin Li, la inmortalidad en la cultura:

basándose en el amor profano, Garcilaso busca el código de amor en el recinto cortés-trovarresco, reflexiona sobre él y lo espiritualiza racionalmente; más adelante, recurriendo a la ayuda de la imaginación, lo interioriza y transforma como parte de la propia alma del amante. Finalmente, en el ámbito del bucolismo, a través de las referencias intertextuales míticas, el poeta libera al amor del círculo puramente sentimental, y a la vez mediante sus experiencias personales, lo eleva a una esfera de significación universal. El motivo de amor garcilasiano se sublima en recuerdo común de los españoles, y se enraíza tan profundamente en el alma de la colectividad, que el propio poeta ya no es quien habla, ni canta, ni lamenta, sino que su voz resuena allá dondequiera que llegue su verso. El poeta supera el vínculo de la creación lírica consigo, y se entrega a lo incesante y lo interminable (Li, 2015: 481).

Tal y como se advierte en los modelos expuestos, la poesía amatoria culta no se aleja del vaivén entre lo dulce y lo amargo propio de la lírica provenzal. Este uso del amor cortés, del cancionero, del petrarquismo, del neoplatonismo y de los mitos responde al debate interno del poeta entre dos artes. “Ante la degeneración del modelo cortesano, lo que puede hacer para conservar su arte constantemente en este mundo sería despegarse del ámbito, donde él mismo se identifica con el amante sensual” (Li, 2015: 418). Es decir, su obra se erige como “un intento de espiritualizar el tema de amor, desde el plano del formalismo cortesano-trovadoresco hacia el razonable del espiritualismo clásico” (Li, 2015: 419), del vacío preciosismo cortés a una evolución del mismo, sin renunciar jamás, no obstante, al erotismo inherente a la *fin’amors* que admiraba. En la obra poética garcilasiana se contempla el recorrido del amor cortés desde los trovadores hasta el neoplatonismo renacentista, que añade a la fórmula el concepto de dama y amante como dos mitades de un mismo ser, reforzando la estructura dual de la lírica. Marsilio Ficino escribió que “todos aman sobre todo no a los que son más hermosos, sino a los suyos, o sea, a aquéllos nacidos de modo semejante, aunque sean menos hermosos que otros muchos” (Ficino, 1986: 133-134), Pietro Bembo, que la aspiración del que ama “non è amare altrui, ma è una parte di sé amare e, per dir meglio, l’altra metà di sé stesso”²⁷ (Bembo, 1990: 244-245). Esta misma mentalidad se recrea en los versos del poeta.

En su estudio sobre la poesía española del primer Siglo de Oro, Antonio Gallego Morell distingue tres grandes innovaciones condicionadas por la poesía petrarquista y, por ende, por el amor cortés en esta etapa histórica: la temática, las formas métricas y la ideología. Si bien el primer y tercer aspecto innovador, como se ha ido exponiendo a lo largo de este capítulo, ya se hallaba en las distintas fuentes internas y externas del

²⁷ “no es amar a otro, sino amar una parte de sí mismo y, por mejor dicho, es amar la otra mitad de sí mismo” (traducción de José María Reyes Cano).

terreno hispánico durante la Edad Media, como dilucida Franco Meregalli: “El Renacimiento italiano hace madurar y revive originalmente lo que latía ya en el Medioevo, italiano y no italiano, en forma, si se quiere, menos consciente y precisa” (Meregalli, 1964: 128). La primera generación de poetas renacentistas ha sido considerada combativa, encargada de incorporar los novedosos modos poéticos del Renacimiento al terreno hispánico con el poeta toledano “al frente y con Petrarca como poeta leído y mentor ideológico”. La segunda corona a Garcilaso como “Príncipe de los poetas castellanos” y lo toma como “guía y mentor lírico” (Gallego Morell, 1970: 4-5). A través del ejemplo que dejaron sus composiciones, la escritura al itálico modo cuya amatoria respira amor cortés evolucionado se perpetuó en las generaciones siguientes del arte escrito áureo, lo cual se advierte en la obra de los grandes escritores, dramaturgos y poetas tanto del Siglo de Oro como del período inmediatamente anterior, tales como los inmortales Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Sor Juana Inés de la Cruz. Como asevera Wen-Chin Li, la asimilación del petrarquismo en España fue total, hasta el punto de ser género de parodia dado el uso excesivo del modelo:

apareció la tendencia marcada de componer los versos de modo ostentoso, con burlas, parodias y mofas, como reflejan ciertos géneros en el pleno Barroco. El repertorio petrarquista ha sido asimilado complementemente, y los creadores barrocos, en vez de imitarlo directamente, lo aprovecharon con ingenio y lo superaron. Después del primer cuarto del siglo XVII, la influencia del petrarquismo se convirtió en parte del patrimonio español, en elemento constituyente lírico, reflejándose por vía indirecta en diversos géneros, especialmente en el teatro [...] y nunca perdió su función inspiradora, ni desapareció durante el siglo XVIII, hasta la llegada del Romanticismo (Li, 2015: 322-323).

Las reminiscencias de lo que defendemos como el amor cortés de Petrarca se desprenden de una miríada de grandes obras áureas. Félix Lope de Vega de Carpio enriquece el drama histórico de *Fuenteovejuna* mediante el enredo amoroso de índole platónica, petrarquista, cortés, entre Laurencia y Frondoso, romance opuesto a la

lascivia del comentador por medio de una defensa de la armonía con que se escala hacia el amor puro, verdadero, trascendente. Pedro Calderón de la Barca presenta el amor sublime de Justina y Cipriano como única fe venerable en *El mágico prodigioso* y el físico como mera ilusión efímera cargada de vanidad. Lo mismo sucede con *El médico de su honra*, obra teatral en que Calderón plasma la trágica posición de la dama como cruel virtuosa²⁸ en el soliloquio de doña Mencía, quien, pese a estar enamorada de su pretendiente, el infante don Enrique, se ve obligada a responderle con el desdén, el rechazo y el silencio para defender su honor, su honra, su reputación. Por último, en *La vida es sueño* Segismundo describe la belleza de Rosaura con terminología de rosas, astros y piedras preciosas, el vocabulario arrancado de la Naturaleza de los *stilnovistas*, expresiones calificativas propias del amor cortés que, según afirma Wen-Chin Li, se hicieron ilustres, no por ser inventadas por el maestro de Arezzo, puesto que la originalidad de estas no le pertenece, sino por el uso que les dio como cantor de Laura y la difusión de su corriente durante el siglo XVI, gracias a Boscán, Garcilaso de la Vega y sus seguidores.

Las citadas obras son tan solo unos pocos ejemplos de la pervivencia del amor cortés a través de la corriente petrarquista que se contempla en el tratamiento del amor de la literatura española del Siglo de Oro, pero sin alejarnos de los dos mentados autores, se advierten claros rastros del amor trágico y rebotante de obstáculos entre los que se destacan el sufrimiento, los celos, la ineludible problemática del honor y, en suma, el código de amor cortés en numerosas comedias palatinas y de capa y espada. *La viuda valenciana*, *Los melindres de Belisa*²⁹, *El acero de Madrid*, *La dama boba*, *El*

²⁸ Este tema se desarrolla ampliamente en el tercer capítulo, concretamente en los apartados 3.1.4 titulado *La que así desdeñosa es rayo y trueno*, y el 3.1.5, bautizado *Sírvante de recuerdo las finezas que me debes*.

²⁹ También conocida como *La melindrosa* o *Los esclavos supuestos*.

perro del hortelano, El secreto a voces, La dama duende, Casa de dos puertas, mala es de guardar, El galán fantasma y No hay burlas en el amor, todas ellas presentan los citados elementos cortesés. Las reminiscencias del hondo caudal cortés, de lo que surgió en el siglo XII en la lejana Provenza, se extienden a través del uso que le dieron la pluma y la tinta de los grandes autores, conduciéndolo a la evolución. Un contenido que Arturo Farinelli resume en los siguientes términos:

El frío corazón reencuentra los «cálidos suspiros». Se arde, se mueve al mismo tiempo. El amante lleva en el corazón una llaga mortal que le mueve a llorar y a imprecicar, a pedir piedad y consuelo, siempre con imágenes y juegos de palabras tomados del Petrarca (Farinelli, 1954: 45).

En definitiva, el petrarquismo no solo refinó, como el Renacimiento, la depuración del amor cortés que ya latía en sus ambientes poéticos, sino que influyó y difundió este tratamiento enriquecedor del amor. Mediante esta corriente se potenciaron las letras, se incitó al poeta hispánico a la cavilación en torno a la propia tradición del arte escrito, a la autovaloración y el alumbramiento de un arte propio que renovase sus temas y expresiones poéticas. Bien es cierto que tras la calificación de Pietro Bembo de las rimas de Petrarca como el modelo óptimo e incluso único, conectándolas con el neoplatonismo en *Gli asolani*, se dio lugar en la región itálica a una corriente de *imitatio* exclusiva del poeta de Arezzo, hasta el punto de convertir el modelo que extraían de sus composiciones en una fórmula vacía, carente de fondo. Fue Garcilaso de la Vega, a través de sus versos matizados por el suave pesar y la nostalgia, el autor clásico baluarte del espiritualismo perdido, quien intensificó un influjo petrarquista que, de otro modo, quizá no se hubiese extendido por todo el terreno peninsular a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Las rimas, la temática y la lengua del príncipe, guía poético, se reprodujeron en una *imitatio* “con las alteraciones propias del tiempo y de las personalidades” (Cruz, 1988: 58-59), lo que dio pie a la traducción de la obra del maestro aretino, así como a la imitación de multitud de poetas italianos de segunda y tercera fila, como Giraldi, Fortunio Spira, Barignano, Giambattista Amalteo o Benedetto Varchi, entre otros, y a una docena de florilegios petrarquistas italianos que entre 1545 y 1590 fueron editados y reeditados treinta y cinco veces. Por otra parte,

procede señalar la importancia del *Cancionero general* de Hernando del Castillo como otro foco más de la divulgación de la corriente de Francesco Petrarca en la geografía peninsular. Fucilla describe este hecho histórico de la siguiente manera:

Esta extraordinaria abundancia de nuevas rimas, y particularmente la de *Rime Diverse I, II, I Fiori, y Rime Scelte I y II*, fue utilizada por los poetas españoles, y dio un notable impulso al movimiento petrarquista en la península hispánica. Los primeros que se sirvieron de ellos fueron Cetina y Acuña, [...] seguidos por Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, F. de Figueroa, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y otros rimadores menores (Fucilla, 1960: 27).

Cabe destacar el papel fundamental de la imprenta en la vivificación del mercado poético, que fomentó que la obra de Petrarca se impusiera “como referente ineludible de unidad textual” (López Suárez, 2009: 17). De este modo se erigió “un fenómeno editorial” que articuló “el petrarquismo de esta cronología desde una dialéctica interna marcada por un difícil equilibrio o aparente contradicción” (López Suárez, 2009: 25-26). Esta explotación de la lírica amorosa del amante de Laura condujo a una saturación que, si bien difundió la corriente con gran celeridad, diluyó el espiritualismo amatorio, sustituyéndolo por un uso estilístico, por el preciosismo, por una “acertada fórmula editorial sostenida por criterios comerciales” (López Suárez, 2009: 7). Todo ello vino a culminar en una apreciación del fenómeno italianista como proceso de desarrollo en el siglo XV y moda predominante a inicios del siglo XVI. La saturación dio paso al tópico manido, al cansancio, al cliché. De lo que no cabe duda es del hecho de que el “amor, procedente de la tradición lírica provenzal y unido íntimamente con el legado poético del insigne poeta aretino, fue tan popular y bien recibido, que no sólo circuló entre las tertulias de los escritores, sino que fue cantado en las cortes” (Li, 2015: 333). La abundancia de lugares comunes del amor cortesano, tan fusionado con el petrarquista que difícilmente se conciben por separado, sino como evolución de la raíz provenzal, se desprende de los diálogos del enamorado con el alma, los órganos vitales o el dios Amor, los sentimientos paradójicos de hielo y fuego, vida y muerte, dicha y pena, y un vocabulario muy concreto que podemos contemplar

extensamente repetido solo en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, lo que bajo la perspectiva de Keith Whinnom da lugar a “la dispersión del contenido semántico” y a inducir a la sospecha sobre la “presencia de eufemismos” (Whinnom, 1968-1969: 361-381).

Dicho vocabulario es el que sigue: *bien* (que aparece en 18 ocasiones), *tormento* (19), *desseo* (20), *plazer* (20), *alma* (23), *ventura* (26), *fe* (29), *coraçón* (35), *gloria* (41), *passión* (41), *razón* (43), *pena* (52), *amor* (52), *muerte* (58), *dolor* (74), *mal* (80), *vida* (98), entre otros. Puede advertirse en el uso de la terminología abstracta, como *passión*, *voluntad*, *gloria*, *desseo* y *servicio*, un regreso del platonismo petrarquista exento de la inclinación hacia la carne al erotismo original cortés, de forma que la poesía del amor puro queda “impregnada de sensualidad”, de la voluptuosidad que le era inherente en un “deseo físico, abrumador e insoportable” que bien puede denotar tanto el mero anhelo inextinguible como la “posesión física”, la “consumación sexual” de los enamorados (Whinnom, 1968-1969: 378-279). Los “préstamos petrarquescos son obvios, reflejándose en la mención de los lugares del encuentro con el amor, el perfil de la dama y la descripción del fuego pasional” (Li, 2015: 337), pero el significado profundo que subyacía en ellos se había transformado y, en algunos casos, incluso desaparecido. Es una base, un armazón, un pretexto donde encajar el rompecabezas lírico que todo poeta o asiduo a la poesía conocía, comprendía y dominaba. Es *imitatio* preciosista, un estilo hermoso para el juego ingenioso. El juego conceptual, los ecos verbales, “la permanente tensión entre el amor y las exigencias morales y religiosas” se transformó para los autores de cancionero en “un pretexto para introducir los juegos verbales” (Alonso, 2001: 18). En términos de Francisco Rico, el autor petrarquista “se ciñe al estilo que la veta más intelectualizada y formalista de la tradición trovadoresca había asumido en la España de los Reyes Católicos y del Emperador: el estilo lírico del *Cancionero general* (1511)” (Rico, 1978: 330-331), estilo predominante del momento, cuya lírica acostumbra a presentar “un carácter ambiguo y una fuerte carga conceptual” (Recio, 2012: 55-56) que, salvando una minoría de composiciones, se relaciona con el código amoroso de la poesía amatoria de raigambre provenzal.

En este regreso a las raíces trovadorescas pueden observarse con meridiana nitidez los mismos cimientos cortesés tanto en la corriente petrarquista como en la poesía tradicional española, tal y como corrobora María del Rosario Martínez Navarro en su síntesis de diversos estudios de investigación. Al no hallar una incompatibilidad en la esencia poética entre las dos mentadas tradiciones, no resulta extraño que la primera tropezase con una reducida, escasísima resistencia y se arraigase una vez introducida en España, puesto que venía a enriquecer lo que ya existía en nuestra lírica:

pues la mayor oposición representada por Castillejo estaría llena de concesiones, [...] opina que los petrarquistas desentonan de la tradición castellana y la miran con injusto desdén, [...] presentando unos versos que carecen de la movilidad del octosílabo, pero en último término, reconoce méritos a la innovación e incluso les dedica a Boscán y Garcilaso un soneto burlesco y laudatorio a la vez (Martínez Navarro, 2009: 4).

Los ilustres autores contemporáneos descubrieron en Garcilaso, el amante “cortesano, guerrero, imitador poético, cantor del amor en soledad” (Li, 2015: 353), el primer triunfo en el trasplante de la poesía al itálico modo, una asimilación completa y profunda del proceso amoroso que narran los *Rerum vulgarium fragmenta* desde el primer tropiezo con el objeto de amor, los debates de la introspección en torno al sentimiento amoroso y la tensión plasmada en las antítesis hasta la ruptura final de las cadenas del plano terreno y la elevación hacia el trascendente. El poeta toledano representa el epítome de esta introspección, lo que el hispanista austriaco Edward Glaser bautiza como sonetos de conciencia (*Rechenschaftssonet*), un refinamiento que se advierte desde su *Soneto I* que los autores del Siglo de Oro no dudaron en imitar pródigamente en su lírica. Existen sobrados ejemplos de la *imitatio* que dicho soneto, inspirado a su vez en la *Rima CCXCVIII* de Petrarca, suscitó tanto entre los contemporáneos al príncipe como a sus sucesores. Lope de Vega inicia sus *Rimas Sacras* con el íncipit garcilasiano «Cuando me paro a contemplar mi estado...». El mismo eco se desprende de la obra de Bartolomé Leonardo de Argensola, Gaspar Gil Polo, Juan de Mal Lara, entre otros. Estos escritores reconocen en el príncipe poético la victoria ante el difícil desafío que le planteaba la canonicidad del maestro aretino, pues

no se limitó a la traducción de las rimas italianas como la generación del *Quattrocento*, sino que las tomó como punto de partida para la creación propia. Mediante “un verso, una imagen o una metáfora con específicas resonancias petrarquistas”, el perfecto cortesano incorporó la alusión en su propia composición y, al mismo tiempo, brindó al lector “una visión crítica original” (Navarrete, 1997: 123-126). La *imitatio* de Garcilaso de la Vega ha sido considerada “verdaderamente sobria, sutil y deliberada, al tiempo que es mucho más cualitativa que cuantitativa” (Li, 2015: 356), de tal forma que investigadores como Wen-Chin Li afirman que sin “el cultivo de Garcilaso, la simiente del petrarquismo nunca hubiera podido germinar y arraigarse en el mundo hispánico antes de 1550” (Li, 2015: 357).

El cultivo del petrarquismo por parte del príncipe fue determinante para desarrollo en la península, convirtiendo el siglo XVI en la centuria más significativa para la corriente. Sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo se dieron diversas modificaciones en la misma a causa de tres factores tanto sociales como culturales. El primero de ellos es el aumento de modelos para la *imitatio*, que diluyó progresivamente el espiritualismo inherente a la poesía de Petrarca. El segundo, la madurez en el desarrollo de la lengua española que, junto con el crecimiento exponencial del poder político, se transformó en un idioma de vital importancia en Europa, dado que, como aseveró Elio Antonio de Nebrija, “la lengua fue compañera del imperio” (AA.VV., 2007: 93). Dicha importancia fomentó que los escritores estuviesen lejos de contentarse únicamente con la *imitatio*, la traducción o la traslación de los modelos itálicos. Por el contrario, tenían como objetivo inspirarse en ellos para la creación propia. Según esclarece Mercedes López Suárez, se trata de un “petrarquismo «mediatizado» que llega a los poetas hispánicos alcanzando a los manieristas, quienes aprendieron” en las antologías poéticas “la perfección de una lengua poética y de una morfología métrica actualizada hasta rebasar los límites del *Canzoniere*” (López Suárez, 2009: 8). El tercer y último factor, estrechamente vinculado al anterior, son las academias de buenas letras que florecieron con especial ímpetu a partir de la segunda mitad del siglo XVI prácticamente en todas las ciudades del territorio español. En estos lugares donde se daban tertulias, certámenes y justas poéticas los escritores fueron separando

paulatinamente poesía de filosofía hasta que, en pleno Barroco, la concibieron como una disciplina particular que no debía depender obligatoriamente del espiritualismo, sino que podía servirse de cualquier pretexto para erigirse como simple y pura belleza, estética, ingenio, lo que tiempo después se bautizaría como el arte por el arte.

Llegados a este punto, el petrarquismo, diluido y alejado de su origen como el propio amor cortés del que deriva, ya no ejercía una influencia directa en los autores, sino que se transformó en parte del acervo, en un legado al mismo nivel que la *fin'amors*, la lírica tradicional española, las obras clásicas grecolatinas, los recursos bíblicos y los modelos españoles, que gozaban cada vez más de una mayor valoración. Desarrollaron “un progresivo alejamiento del núcleo del petrarquismo, incorporando elementos de una temática moral o de clasicismo, avanzando por la senda abierta en los textos finales de la generación anterior” (Ruiz Pérez, 2009: 161).

2.4.3 El Divino

de una parte, posee una peligrosa tendencia a la retórica, que le obliga a desfigurar todo, a monumentalizarlo y ampliarlo, y de otra parte, su genio poético no era, ciertamente, muy tímido, aunque sí ingenioso, metafórico y fantástico (Vossler, 2000: 83).

La obra de aquel a quien apodaron “el Divino”, aquel que, como constata María Hernández Esteban al tratar el tema de la recuperación de la corriente del petrarquismo, dio lugar “mejor que ningún otro poeta del Renacimiento español” a dicha lírica, pues “es en la poesía de Herrera donde” se halla “una más profunda comprensión de la fusión Dafne-Laura que lleva a cabo Petrarca, y su recuperación le permite a Herrera no sólo imitar en una vía de continuidad poética, sino a la vez superarse, diferenciarse del modelo” (Hernández Esteban, 1987: 405), se erige como el perfecto modelo del paso de la armonía renacentista al ornato barroco, de la ruptura con el principio armonioso de los poetas y escritores del siglo XVI para con la lengua en favor de sobreponer lo selecto y emotivo a lo espontáneo y natural, del uso de elementos poéticos que transmiten un significado más allá del significante principal, tales como las metáforas, los símbolos, los epítetos, las imágenes o los esquemas de distribución de la materia poética en los versos, para así diferenciar claramente lo oral de lo escrito. Como afirmó Enrique Duarte al prologar sus *Versos* en 1619, comparándolas con el laureado príncipe de los poetas castellanos, sus poemas son “por la mayor parte más artificiosos, más graves, [...] i, finalmente, de más robusto i valiente artífice” (Herrera, 2006: 493). Fernando de Herrera ejemplifica, en suma, lo que Rafael Lapesa resume en el concepto general de que si en “casi todo el siglo XVI domina el criterio de naturalidad y selección; la literatura del XVII se basa en el de ornato y artificio” (Lapesa, 1991: 302), María Amelia Fernández Rodríguez en que para “el siglo XVI [...] lengua literaria es lengua artificiosa, es decir, lengua transformada en virtud de un arte”, por la cual “la propia transmisión y lectura de textos literarios, ante todo de naturaleza oral, convierte la lengua literaria en un verdadero «pensamiento literario» vertido en palabras”

(Fernández Rodríguez, 2004: 369), Elías Lynch Rivers en el énfasis de la escritura como una institución que establece al autor y su obra como cifra y al lector como descifrador y Fernando Gómez Redondo como el cambio de relación entre lengua y poesía.

En las rimas de este autor se advierte la progresión evolutiva poética y cultural que vivió España en el siglo XVI, centuria en la que la figura del poeta pasó de la pura creación al fingimiento gracias al desarrollo en el lenguaje ficcional, así como al obligado deber de “afirmar su conocimiento con otros estudios letrados” para acceder al universo de la ficción a través del “andamiaje de referencias clásicas” (Gómez Redondo, 2004: 12-13). Así se expresó la importancia implícita del artificio, del *ars bene dicendi* mediante el cual los poetas podían alcanzar la excelencia en su creación artística. En términos de Pedro Ruiz Pérez:

La multiplicación de voces se tradujo en máscaras sobre el rostro del poeta, que separó así su ejercicio de la directa proyección autobiográfica, alterando el modelo de la subjetividad petrarquista y sustituyendo su principio básico de unidad por una creciente decantación a la *varietas*, que pasa de lo argumental a lo estilístico y expresivo (Ruiz Pérez, 2007: 70).

“Esta inclinación al empleo retórico y a las fórmulas estilísticas se presenta aún más obvia en la segunda mitad del siglo XVI, en Fernando de Herrera” (Li, 2015: 490), cuya producción artística deriva de forma progresiva del ámbito sensible, sentimental, al contorno de la retórica y la estética. La doctrina poética de este literato imprescindible, cimentada en el análisis profundo de cada verso e imagen expresiva de “los escritores antiguos y modernos” (Herrera, 2006: 480) en los que revisa “los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado” (Herrera, 2001: 200), fue determinante para los autores áureos que a este estudio atañen. Como bien indicó Francisco de Medina siglos atrás: “es suya propria la elocuencia de nuestra lengua, en la cual se aventaja tanto, o bien escriba prosa o bien verso”, pues él la “compuso con ropas tan varias i tan luzidas que ya la desconocen de

vistosa i galana” (Herrera, 2001: 199-202). ¿Esto significa que la fijación por el artificio poético se inicia en este punto histórico? No podríamos hacer tal afirmación, mucho menos si tenemos en cuenta que los trovadores ya mantenían una relación muy similar con su poesía y se obcecaban con la perfección formal de la composición, aun si no estaba tan marcada por el juego estilístico y el ingenio como la que nos ocupa:

La *cansó* nos insiste sin cesar en el artificio extraordinario que subyace en su composición, en la capacidad del artesano que ve la formalización trabada de su experiencia poética como piedra fundamental de esa misma experiencia. Y en la perfección formal que de ella deriva, que al cabo deberá ser reconocida por todos (Vallcorba, 2013: 14).

En el uso de las citas de autoridades, el sevillano muestra la armonía áurea entre la *imitatio* y la creación propia, lo que Oreste Macrì describía del siguiente modo: “La madurez de la poética herreriana está en la fusión de cultura e inspiración, término medio de clásico equilibrio” (Macrì, 1959: 71). El propósito que esconde el empleo de cada cita fruto del amplio abanico de conocimiento clásico que posee no es otro que definir el alma, el sentimiento y el amor cortés, presentar la concepción que de estos tiene, así como del idóneo uso del idioma con el que los plasma. Según el poeta dilucidaba sobre las palabras:

Deve ser la claridad que nace d’ellas luziente, suelta, libre, blanda i entera; no oscura, no intrincada, no forçada, no áspera i despedaçada. Mas la oscuridad, que procede de las cosas i de la dotrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas (Herrera, 2001: 351).

Antes de ahondar en las innovaciones que representa la poesía herreriana para la lírica que nos atañe, es necesario mencionar someramente el ambiente cultural que le dio pie. En la riqueza del contexto literario español del siglo XVI se destaca la notoria repercusión de las ya mencionadas academias literarias, en particular la más temprana de la España del Siglo de Oro, establecida en 1544: la academia de Sevilla, sede a partir de la cual proliferaron estas instituciones a lo largo de la centuria. Las academias de Mal

Lara, de Hernán Cortés, del conde de Gelves, de Pedro de Villegas Marmolejo, de Francisco de Medina, del marqués de Algaba, de Ochoa, de Hernando de León, de Francisco Pacheco o de Cristóbal Sandoval son ejemplo de esta realidad. Según el estudio de José Sánchez, Herrera debió de asistir y frecuentar las tertulias de Mal Lara, las del conde de Gelves, las de Pacheco, las de Medina y las del marqués de Algaba. La primera de ellas le brindó la poética, la segunda, la proporcionó a su musa: la condesa de Gelves, doña Leonor Fernández de Córdoba y Milán de Aragón. En dichas reuniones los intelectuales abordaban una amplia gama de temas, desde artes y humanidades hasta filosofía y ciencia, desde la época clásica hasta la contemporánea. Se trataba, después de todo, de asociaciones en las que intercambiar conocimiento y gustos, en las que los integrantes de las mismas podían encontrar la inspiración, formarse para cultivar el intelecto y el manejo de las letras, para avanzar en artes y ciencias. Por tales motivos no son pocos los humanistas que bautizan a las mentadas academias como “museos”:

Esta clase de reunión de sabios se conoce también en Egipto, pero con el nombre de Museo. [...] Seguramente por primera vez [en la época de Carlomagno] vemos a los miembros de una asociación de intelectuales usar un nombre supuesto. Cada miembro asumía el nombre del autor antiguo que más admiraba y cuyos escritos le gustaban más (Sánchez, 1961: 195-219).

En estos museos en los que lo esencial era el intercambio intelectual se engendró un particular buen gusto que únicamente sabían y podían apreciar, contemplar y admirar aquellos selectos miembros de la sociedad media o alta que asistían a estos:

No fueron centros de ocasión, dedicados a los certámenes para que los poetas noveles acudiesen en búsqueda de fama, sino que más bien fueron entidades constituidas formalmente con estatutos y programación de reuniones periódicas, y que impusieron a los autores sus gustos: por ejemplo, el ejercicio práctico de latín, la valoración de las obras grecolatinas y neolatinas, así como el tratado de la retórica y varias cuestiones de la lengua (Li, 2015: 498).

De estos gustos académicos surgió un movimiento determinante para Fernando de Herrera y para el Siglo de Oro en su conjunto: el Manierismo, corriente que el primero funde con la tradición provenzal, el platonismo y el petrarquismo. Este se caracteriza por la inclinación hacia la complejidad mental, alejada de la existencia sensible; las expresiones compuestas por paralelismos formales, complicadas formulaciones dialécticas y contraposiciones marcadas por la paradoja; la desintegración de la obra en figuras, escenas, partes más o menos independientes en lugar de una composición unitaria, en imágenes que pueden disfrutarse, admirarse y comprenderse cada una de por sí manteniendo su estructura atomizada; la acumulación de figuras retóricas, tales como la antítesis, los símiles, los juegos de palabras, las metáforas, los *concetti*, entre otros; y, por último, por la marcada tendencia a la duplicación de motivos o consonancia, cuyo empleo se destina a tratar de lograr “una misma compulsión formal para expresar la misma vivencia” (Hauser, 1965: 299). Si bien esta corriente guarda numerosas resonancias con los modos poéticos propios del Barroco, procede señalar un sencillo criterio que distingue la primera corriente del segundo: las creaciones barrocas se centran en la expresividad emotiva que “apela a amplios estratos del público”, mientras que las manieristas se componen en un “un movimiento intelectual y socialmente exclusivo” (Hauser, 1965: 297), es decir, radica en la repetición temática y la intelectualización del arte escrito.

Las aportaciones líricas más innovadoras, notorias y representativas en lo que a este estudio y etapa histórica se refiere son aquellas ejecutadas por la pluma de Fernando de Herrera, último peldaño del recorrido histórico que conformó el amor cortés de los laureados poetas de nuestro Siglo de Oro. Tal y como afirma la eminente Wen-Chin Li: “no sólo establece la estructura circular³⁰, repitiendo la imagen modélica”

³⁰ Inoria Pepe Sarno rechaza esta afirmación y mantiene una postura opuesta, sostiene que cada composición de Herrera presenta una microestructura que se entrelaza internamente con la

(Li, 2015: 8) del representativo verso “Osé y temí, mas pudo la osadía” (Herrera, 1992: 385), “sino que también crea la imagen ideal del amor, la luz” (Li, 2015: 8). Herrera se remonta a las fuentes originales hispánicas y provenzales, bebe copiosamente de la fórmula del poeta de Arezzo y “–como declara elogiosamente Lope– al Petrarca desafía” (Vega, 1824: 41). Raramente presenta en sus composiciones a una tirana hermosa concreta, prefiere abstraerla, transformarla en la energía a la que todo su ser se asocia: “el rayo de la luz, o bien, la chispa del fuego” (Li, 2015: 8). La dama, según la interpreta y presenta Herrera, es una metáfora. “Mientras que el amante se pierde y su interior se queda oscuro y frío, la luz del amor lo ilumina y su fuego lo calienta, [...] como la llama mística, lo depura y constituye su unión con el amor” (Li, 2015: 8). Si Garcilaso de la Vega “era el poeta más representativo del petrarquismo español en la primera mitad del Quinientos, su homólogo en la segunda mitad del mismo siglo fue Fernando de Herrera” (Li, 2015: 357), el primer autor que publicó en vida su propio cancionero al modo petrarquista en 1582, *Algunas obras*.

Dejando a un lado el tema estructural, la mayor distinción que ofrece el cancionero herreriano es el hecho de “que no parte del arrepentimiento del amor, ni lo considera como un error o desvío, sino que encuentra una salida” (Li, 2015: 358): osar. La innovación que aporta el poeta sevillano es la ruptura de “la contradicción entre el querer y el temer [...] que plantean los cancioneros tradicionales”, que sustituye por “la osada porfía, el eterno empeño en lo imposible” (Li, 2015: 359) metaforizada en el mito de Ícaro, el incauto que osó acercarse al sol a costa de derretir sus alas de cera y perder la vida, modelo de los amantes cortesés cuyo paradigma repite a lo largo de toda su obra como síntesis de la misma. Mientras que el yo poético de Petrarca se postra ante el miedo y el sufrimiento amoroso hasta el punto de desear la muerte como liberación, el

macroestructura antológica, involucrándose en el proyecto global de la relación amorosa que componen el prólogo, los núcleos centrales y el epílogo.

de Herrera anhela la muerte en tanto alza el vuelo en búsqueda del amor, como amante que persigue fundirse en el llameante sol luciente que son los ojos de la dama. El profesor Pedro Ruiz Pérez describe la innovación barroca que inicia Fernando de Herrera como “obra de valor autónomo y de índole sustancialmente estética”, reflejo de un autor “que no sigue los pasos dados, sino que se remonta en un «vuelo audaz»”, e incluso “sitúa su propuesta renovadora en el seno mismo de la tradición que quiere tomar como punto de partida para superarla como objetivo inmediato a través del estudio y dominio de sus reglas internas (Ruiz Pérez, 2009: 169).

Cabe señalar que poco antes de la publicación del cancionero, Herrera había sacado a la luz las *Anotaciones* a la obra garcilasiana en 1580. En términos de Wen-Chin Li:

Las dos obras son como dos caras del arte herreriano: una, la teoría, elaborada a partir de 1571 o unos años antes, por el fomento del humanista Mal Lara; y otra, la práctica, iniciada en 1565, desde que los condes de Gelves, don Álvaro y doña Leonor, decidieron avecindarse en Sevilla. En las *Anotaciones*, antes de comentar los poemas, Herrera señala los problemas que existen en la poesía del país: la ausencia de una producción literaria que reflejara la riqueza de la lengua española, y la falta de estudios en la retórica y la teoría poética. Mientras que no oculta el orgullo que siente de poseer una densa preparación humanística que le permite dedicarse a un trabajo tan difícil, subraya la dificultad que debe afrontar y la osadía que debe tener (Li, 2015: 359-360).

Según Juan Montero Delgado, Herrera confecciona su propia teoría poética a partir de las expresiones literarias, el léxico y la métrica de los versos que comenta. Las *Anotaciones* a las rimas de Garcilaso se enfocan en tres aspectos esenciales: depurar y corregir los errores que el príncipe de los poetas castellanos pudiera cometer, prestar atención al discurso de los géneros poéticos, la retórica y la erudición del maestro siempre desde el prisma de la crítica histórica e identificar las fuentes del autor,

examinando con ojo crítico el valor y la calidad intrínsecos de cada verso. En términos de Antonio Vilanova:

Por su fabulosa amplitud de conocimiento, por la erudición enciclopédica, la hondura de su pensamiento estético y la riqueza y originalidad de sus ideas, las *Anotaciones* de Herrera constituyen la más importante arte poética española del siglo XVI, sólo comparable a la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (Vilanova, 1953: 575).

En los de María Amelia Fernández Rodríguez: “Herrera se sitúa gloriosamente en el campo de la literatura, no en el de la gramática. Las figuras” que utiliza “expresan la voluntad, el intento, del poeta por decir «artificialmente». No son «licencia poética»; son la verdadera esencia poética, en todo caso. Es más, el ornato” que caracteriza su obra “enriquece la belleza latente, en términos retóricos son un recurso más de la *amplificatio*”. Tal manejo del arte escrito guarda no poca relación con su labor como editor de los versos del príncipe, los cuales modifica a la par que “propone Herrera, siempre intentando explicar, por otra parte, lo que cada figura significa” (Fernández Rodríguez, 2004: 377-378). El poeta sevillano analiza el efecto que cada fonema, sintaxis, figura y concepto ejerce en la confección compositiva, esclarece cada mito y subraya aquellas expresiones que considera inadecuadas en la poesía garcilasiana. Todo ello converge en una misma meta para el autor: “la pureza de la lengua y la perfección de la creación poética a las que el comentarista desea arribar” (Li, 2015: 504). Por ello, al tiempo que conformaba la teoría en *Anotaciones*, llevaba a cabo la práctica de la misma en su obra, lo cual se advierte vivamente en *Algunas obras*.

Observamos que la lírica del poeta, a la par que la del Siglo de Oro, como el mismo juego de contrarios que, como se desprenderá de nuestro análisis a lo largo de las páginas, caracteriza el amor cortés y el período áureo, plasma las dos caras de la moneda: el intelecto y el sentimiento, lo teórico y lo vivo. Esto se debe a la amplísima amalgama de fuentes y tradiciones que toma en cuenta para así pulir el arte escrito que le pertenece. En lugar de limitarse a los tópicos platónicos para la expresión amorosa,

integra a estos los elementos propios de la mística, la cual “como irresistible propensión de la raza” española, “invade en proporciones apenas sospechadas nuestra literatura profana” (García de Diego, 1962: 14-15). Con la estilización de la lengua y la poesía en mente, “Herrera se absorbe en la mística renacentista del amor platónico” (Celaya, 1964: 27) y emplea un metaforismo que revela, según Ignacio Navarrete Antola, una visión poética que “constituye una variante secular de la teoría de la metáfora de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz” (Navarrete, 1997: 201-202). El sevillano encontró en la tradición mística autóctona una veta de expresiones literarias rebosantes de metáforas, mediante las cuales pudo vincular el sentimiento profano y el sacro con su Laura particular como nexos, a la par que al amante con el ascético yo poético en busca del amado que sufre un martirio tan tormentoso como dulce, que reflexiona, que anhela fusionarse con la fuente del mismo gran sentimiento del hombre, en el ascetismo amoroso que da pie a un regreso al amor cortés español en los cimientos de la concepción amorosa áurea.

Así, advertimos cómo el amor cortés sirve en la obra herreriana como pretexto y metáfora de su labor como autor español para con la lengua. El célebre poeta sevillano sostenía que el que ejercía su profesión era creador de la literatura, dado que el que dedica su pluma a las rimas “con erudición, trabajo y arte, es capaz de convertir un conjunto de versos en un milagro estético” (Reyes Cano, 2002: 27). Tal y como declara en consonancia con el *incipit* del *Soneto I* de *Algunas obras* “Osé y temí, mas pudo la osadía” (Herrera, 1992: 385):

aunque sé que es difícil mi intento i que está desnuda nuestra habla del conocimiento d' esta disciplina, no por esso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia” (Herrera, 2001: 263-264).

Bajo la perspectiva del estudio de Navarrete Antola, la Luz de Herrera es análoga a la Laura de Petrarca, pues ambas desempeñan un papel clave como significado (la amada y lo que encarna, el amor) y significante (el eje central en torno al

cual orbita el *corpus* lírico), por la que “se crean una serie de campos semánticos cruzados que, a su vez, aumentan las posibilidades de referencias intertextuales” (Navarrete, 1997: 220-221). Lo que en Petrarca es un continuo de juegos con Laura-laurel, pues el “amor de Petrarca estriba en Laura, metaforizada por el laurel de Apolo, así como vinculada con la imagen de la Fama; entiéndase por ello, que la dedicación al amor equivale al desarrollo poético y al cuidado de la fama”, es decir, que el “poeta aspira a gozar del amor-laurel-fama y unirse con él para siempre” (Li, 2015: 38), en Herrera es una exploración de los elementos refulgentes que la tradición ha asociado al cuerpo de la mujer amada. Partiendo del metaforismo lumínico, el autor “desarrolla el vínculo de la misma con la circulación del amor” a la par que configura la que bajo el punto de vista de este estudio es la antítesis por excelencia del Siglo de Oro, así como del amor cortés de cuya estructura dual tanto bebe, el juego de contrarios “entre lo ardiente y lo frío”, esto es “fuego e hielo, luz y sombra” (Li, 2015: 8), como condición *sine qua non* para constituir la fusión amorosa. El aspecto que reviste mayor importancia en la poesía herreriana, que goza de mayor repercusión entre sus contemporáneos y seguidores, es, no obstante, el hecho de que en “la medida en que Herrera conceptualiza el amor, otorgándole la inmaterialidad de la luz-fuego, apenas refleja su carácter personal en los versos” (Li, 2015: 8). La pluma del maestro se aleja de la personalización de sus antecesores, de la exigencia de veracidad amorosa de los trovadores, del Dante que baja a los infiernos por su propio pie y del Petrarca que se enamora en la Iglesia. Reflejo de la importancia del concepto de engaño en el Barroco, su lírica se sumerge en este último.

Ello no le resta, sin embargo, ápice del sentimiento inherente a la poesía amatoria. Herrera o, por mejor decir, el yo poético, “no finge su obra, finge su vida” e incluso “vive la fábula” (Celaya, 1964: 32). Mientras que “Petrarca trata de conocerse y plasmarse, al tiempo que conduce el valor espiritual desde el mundo exterior-vanaglorioso hacia el interior-contemplativo” (Li, 2015: 21), Herrera finge, retrata un yo poético anónimo que engloba a todo amante, todo hombre, toda alma. Debido a ello, no hay autorrepresentación en su poética, sino imágenes:

no vemos la autopresentación del propio poeta amante, sino que está sustituida por una serie de imágenes fabulosas: el alma errante como Psique, en busca del amor; el alma afligida como Prometeo, Sísifo y otros titanes; el alma heroico-ascensional como Faetón e Ícaro. Herrera cree en el valor plástico que la mitología podría ofrecer a la poesía, pero debido a la valoración del metaforismo, la estética y la erudición, transforma el tema del alma en tipología (Li, 2015: 9).

No son pocos los investigadores que concuerdan en que este predominio de la ficción sobre la realidad es algo que tanto Garcilaso como Herrera toman de sus predecesores, en especial de Petrarca. Como asevera Nicholas Mann, en la elaboración artística el valor de lo ficticio siempre prepondera por encima del sentido histórico objetivo de la existencia. “Pueden muy bien no ser exactos históricamente, pero la ficción que representan es mucho más importante que cualquier precisión” respecto a la realidad, la Historia o la cronología, “ya que no sólo se trata de un elemento fundamental de la estructura subyacente sobre la cual” edifican su obra poética, “sino también del núcleo de la construcción espiritual de sí mismo” (Petrarca, 1999: 69). No obstante, al ahondar en este “fingimiento” que marcará la poética áurea queda manifiesta la influencia de la misma fuente que estos autores comparten: los trovadores, abanderados de una verdad poética tan relativa en sus famosas canciones como la que ostentan las composiciones del Siglo de Oro:

la verdad que el poema [del trovador] nos transmite no deriva de su correspondencia precisa con el mundo exterior (o con una sensación psicológica subjetiva y sin embargo real para el yo), sino que se construye a partir de la coherencia formal del resultado poético, del cuidado con que las palabras hayan estado, en primer lugar, adaptadas a la alegría, para ser más tarde acepilladas y desbastadas, es decir, ajustadas como un carpintero o un herrero tratan y ajustan con sabiduría los materiales que manejan. El artificio, en la calidad del arte vivido desde la alegría, se encuentra su íntima verdad. Una verdad artística y autónoma (Vallcorba, 2013: 16).

Es una pequeña muestra, como esclarece José Manuel Trabado Cabado, de cómo “Herrera escribía ya desde la perspectiva que propiciaba la reflexión sobre el fenómeno poético. [...] Reflexión y práctica poética se aúnan en sus *Anotaciones* pero también en su obra poética. Esta reflexión es la que otorga el carácter intelectualista, rasgo caracterizador, según la crítica, del Manierismo” (Tratado Cabado, 1996: 18). La angustia petrarquista cuyo pensamiento parte de la melancolía propia del trovador, base desde la cual el anhelante enamorado toma consciencia de su debilidad espiritual y se inquieta por la degradación del alma, es la motivación que le impele a perseguir la trascendencia. En oposición a esta, el Manierismo que se asocia a Herrera se destaca por la acumulación de figuras retóricas y la repetición conceptual cuyo entramado formal se ve presidido por el carácter circular. De este modo el autor diluye el contexto unidireccional de ascensión espiritual petrarquista en la imitación manierista y la composición de imágenes independientes, imágenes míticas que “en cierto sentido, pueden ser también consideradas y gozadas cada una de por sí” (Hauser, 1965: 299) sin un marco argumental que encierre cada composición, pues el argumento de amor donde los protagonistas son amante y amada logra que se prescindiera de tal necesidad. Tal ideario lírico puede verse identificado en el uso de una dama cada vez más simbólica por parte del autor. En la poesía herreriana podemos observar la concepción de la dama como pura metáfora, dado que esta, aunque pueda inspirarse en varias mujeres reales, no es jamás una mujer concreta, sino la encarnación de un ideal, un concepto, una teoría, como muestra el ejemplo del poeta. El crítico Gabriel Celaya opinaba que este último ya estaba enamorado antes de conocer a su musa, la condesa de Gelves, no de alguien en particular, sino del mismo gran sentimiento del hombre y la hermosura metafísica. En palabras del mismo:

Helo aquí en su casa, leyendo atentamente. Es un atardecer despacioso de la primavera sevillana. Por la ventana llegan las brisas templadas y el olor sensual de las madreselvas. Todas las tentaciones —el azul, los jardines, los pájaros, la música, las nubes —rondan al poeta. Pero nada advierte. «El Cortesano», abierto ante él, le brinda la mejor de las embriagueces. Y Herrera se absorbe en la mística renacentista del amor platónico. ¡Qué

placer irse adentrando en este laberinto de sutilezas! ¡Cuánta complacencia para su refinamiento en estas exquisiteces! Una tarde y otra volverá a ellas. Aún no conoce a la Condesa de Gelves pero ya está enamorado, perdidamente enamorado. No de ella, claro está, pero sí de la bella teoría del amor platónico (Celaya, 1964: 27).

Con Herrera alcanzamos lo que el presente estudio considera el último peldaño de la cadena evolutiva del amor cortés, aquella que absorben los poetas áureos prácticamente en su totalidad. Wen-Chin Li resume esta realidad de la siguiente forma:

Al tomar en préstamo la poesía prototípica de la tradición provenzal-petrarquista, Herrera se transforma en amante cortés-espiritual, tratando a la mujer de la que se enamora como noble dama, elogiándola, al tiempo que encubre su identidad verdadera y le confiere unos nombres propios de la belleza, virtud y felicidad, como Luz, Estrella, Lucero, Lumbre, Sirena, Aglaya, Eliodora, etc. La Luz y otros apelativos similares, que se relacionan con la iluminación, aparecen con tanta frecuencia en los versos del poeta, que impresionan a los lectores. Tanto es así, que los contertulios, como don Fernando Enríquez de Rivera, Francisco de Medina y Diego Girón, que debieron de ser los primeros que leyeron y oyeron sus cantos, escribieron unos poemas en correspondencia con la Luz amorosa de nuestro poeta (Li, 2015: 507-508).

El Divino no inicia sus tributos a la dama como el cantor de Laura lo hacía desde la melancolía o la angustia por la pérdida del espíritu. Muy al contrario, su punto de partida es la osadía ligada al deseo y el goce de las consecuencias que este conlleva, tanto las positivas como las negativas. El yo poético herreriano se funde con lo que interpretamos como la dualidad por excelencia, el oxímoron que da forma al amor: vive muriendo y muere viviendo, abrazado al gran sentimiento en la muerte honesta y deleitosa, a la inmortalidad del penar dichoso en el que, mientras suspire de amor, la muerte no existe. Según el estudio de Orense Macrì sobre Fernando de Herrera, la lírica del Divino toma los preceptos de la mística escéptica y platónica propios de la operación dual ontológica y psicológica de la activa virtud de la hermosura, que atrae al

alma del enamorado hacia sí misma, a la par que el espíritu atraído “osa y persevera hasta transformarse en ella” (Macrì, 1959: 392). El sevillano se sirve de las imágenes de la luz y el fuego tal y como se las presenta en la mística para así vincular el alma y el amor ennoblecido. El gran sentimiento del hombre alcanza de esta forma el título que merece, depurado gracias a la figura fascinante, soberbia, rigurosa y gélida de la que es nieve y fuego, cuya atracción fatal encendió el ascua purgante que arde en el interior del enamorado hasta devorar toda impureza³¹. Esta pureza amorosa de concepción expurgativa que ostenta la lírica herreriana, así como la áurea, es parecida a la que se advierte en *El cantar de los cantares*, una pureza revestida de sensualidad. La dama y el amor que de ella emana está cargado de castidad y sensualidad a partes iguales, haciendo pervivir la figura original de la *midons*. Así se plasma en el proceso amoroso cortés del poeta del Siglo de Oro, resumido eficazmente por la doctora Li:

vemos que el amante se obsesiona por la hermosura corpórea [...] y se duda de la fuerza de la nieve (la castidad). [...], en cuanto recibe la ilustración de la Lumbre (la purificación), se encienden las centellas amorosas y puras en la interioridad del propio amante. La castidad le satisface la sed deseosa, y le hace sentirse rodeado por la belleza ideal; [...]. El alma del amante aspira a fundirse con la clara y pura Lumbre, e incorporar en sí misma la nieve de la castidad femenina (Li, 2015: 568).

Fernando de Herrera, como precursor de la poesía amatoria barroca, lleva a cabo una conceptualización de todo sentimiento y condensa su amor en el elemento lumínico. Siguiendo la estela de las tradiciones neoplatónica y petrarquista, el sevillano asume a la amada como el sol, el Uno emanador, el motor de la existencia y la atracción constante. Begoña López Bueno advierte en su colección poética el reflejo de “la sensación de debate permanente” que caracteriza el Siglo de Oro, el eterno conflicto entre emociones

³¹ Este tema se tratará ampliamente en el tercer capítulo.

contrarias que es “totalmente opuesto por tanto a la idea de *proceso* y menos aún de *progreso*” (López Bueno, 1997: 108-110) y se erige como la gran aportación a la base cortés que, bajo el prisma de este estudio, si bien dicha corriente ya se regía por ese mismo debate permanente, aun si no tan depurado ni con letras tan galanas, al tener como meta clara la mejora individual y colectiva y, por lo mismo, seguir el marcado sendero ascendente de perfeccionamiento que culmina indefectiblemente en la trágica separación tras la unión amorosa, no contaba con esta característica que hace eterno el amor, sino que, por el contrario, se veía bajo el acicate de un reloj de arena cuyos granos se agotan a cada paso más deprisa. El Divino toma la imagen de Ícaro fijada por Garcilaso y la convierte en lo que Trabado Cabado define como imagen modélica del amante que osa alzar el vuelo, apostar la vida para fundirse con su ideal, lo que el investigador señala como “inserción”, es decir, el uso de un sistema expresivo recurrente que sirve como espejo mítico del yo poético en toda su obra. Lo que Arnold Hauser considera base de la terminología metafórica del Manierismo, el “*metaforismo* (Luz como amor) y el *metamorfismo* (Ícaro, encarnación del amante)” (Li, 2015: 510), representa los cimientos de la obra lírica de aquel que “no entendía la poesía como ocupación para distraer ratos de ocio, sino como un arte suprema, cifra de aspiraciones humanas y literarias [...] a las que dedicó toda su vida como un auténtico profesional de las letras” (López Bueno, 2000: 33).

La pluma del sevillano, caracterizada por la incorporeidad de la belleza y los elementos lumínicos aplicados a esta, recorre el camino construido por sus antecesores y avanza unos pasos más en el empleo de la lírica de raigambre provenzal ejecutando un cambio drástico respecto a la misma, inédito hasta la fecha: la ruptura con el pacto tácito de veracidad sentimental que, desde los orígenes trovadorescos, se exigía en el amor cortés como distinción respecto al resto de géneros. Si bien es cierto que la dama

siempre ha encarnado los ideales, anhelos y aspiraciones de cada siglo³², si bien en composiciones como las tratadas anteriormente, como las cancioneriles, no es necesaria una dama concreta, Herrera dibuja una relación muy intelectual con la figura que presuntamente oculta a la condesa de Gelves, un entramado sentimental que se corresponde a la perfección con el idealismo amatorio platónico. Como bien afirma Celaya, la ruptura con la veracidad poética propia de la *fin'amors* es, en realidad, un intercambio de verdades. La amada no es la dama, sino la poesía: “Por amor a la Poesía y no precisamente a la mujer, Herrera empieza a cantarla [...] no es sincero en el sentido de la palabra. Miente para decir su verdad: la verdad de su poesía” (Celaya, 1964: 28-31). Ello no es óbice para que la galantería cortés que utiliza sea idéntica a la provenzal:

¿Era una verdadera pasión de amor? ¿Era un culto en el que al sentimiento amistoso se sobreponía un imaginado y no real apasionamiento? ¿Era una muestra de galante vasallaje a una gran dama, a la que la respetuosa pasión que los versos expresaban nunca podía ofender, sí siempre halagar? No sabemos; lo último, sin embargo, parece lo más posible. Creo que hay una serie de amores cantados en literatura española en los siglos XVI y XVII que fueron de este tipo: el de Herrera por la condesa de Gelves [...]. Galanteos sociales que no solían inquietar a los familiares de la dama, ni aun, si era casada, a su esposo (Alonso, 1981: 514-515).

Así, el rasgo característico de la poesía herreriana y de lo que será el grueso de la poesía áurea a la que la primera pertenece es el ya mentado fingimiento, que da pie al gusto por el juego y el ingenio. De este modo su obra planta y propaga el germen, extremadamente contagioso, de la representación, tan propia del Barroco. “Herrera es el

³² Este tema se desarrollará ampliamente a lo largo del tercer capítulo.

actor de su propia poesía. Se pone al servicio de ella. Y ésta no es por eso cerebral sino vivida, aunque vivida en representación” (Celaya, 1964: 32), integra las emociones experimentadas a las imaginadas e idealizadas³³, pues “el poeta, más que un enamorado de veras, es un *representante* de la pasión amorosa; que la *represente* bien es lo que vale, ya la sienta de verdad, ya se precie de sentirla, ya la finja” (Salinas, 1963: 33-34).

³³ ¿Amó verdaderamente a la condesa de Gelves nuestro poeta? No son pocos los especialistas en los siglos que nos atañen que se han planteado tal interrogante. Según dilucida Francisco Rodríguez Marín, aquella fue una intensa etapa de desarrollo amoroso en la cual, por una parte, el autor estaba dedicado a la labor del servicio trovadoresco en su arte y, por otra, la *belle dame sans merci* se dejaba enternecer por dicho servicio. La prueba de reciprocidad sentimental se encontraría, al parecer del investigador, en la firma de doña Leonor:

En los últimos diez años de su existencia, sólo en sus firmas, pero veladamente, exteriorizó aquel amor sin consuelo, como para decirnos, pasados más de tres siglos, de quién fue su alma. [Conservamos] dos firmas de doña Leonor de Milán: la primera, del año 1559, en la cual como era y sigue siendo costumbre de la nobleza, precede al nombre la inicial del cónyuge: la *A* de *Álvaro*; la segunda, la que usaba en 1577 y otros años anteriores y posteriores: en ella, contra todo uso recibido entonces y ahora, pone después del nombre la *A*; y como la rúbrica figura una *F*, inicial de *Fernando*, no es difícil conjeturar que, así como algunos convertidos al cristianismo agregaban una cruz a sus firmas, reiterando de esta manera en cada una su profesión de fe, así también doña Leonor de Milán ratificaba la de su amor, diciendo en cada firma: *La condesa doña Leonor de Milán, A Fernando* (Rodríguez Marín, 1927: 191-192).

En cualquier caso, la realidad biográfica de este amor es análoga a la veracidad de la existencia de la Laura de Petrarca: indiferente en lo respectivo a su obra i repercusión literaria.

Vemos en la obra de Herrera el perfecto ejemplo de lo que sería la poesía amatoria del Siglo de Oro y su uso del amor cortés, período cuyos integrantes no dejaron caer en saco roto sus rimas, ni en forma ni en fondo. En ella encontramos la visión de la cruel virtuosa como centro, tal y como la percibían en las cortes occitanas, así como el maestro aretino y el príncipe de los poetas castellanos, salvo que en un grado de intensificación mayor a lo esperado. La amada se erige como núcleo tanto ideológico como estilístico. “La dama es medular, y como tal reconocida en la poesía herreriana. Son más de ciento las obras que le dedica el *Divino*”. En sus rimas se halla “doña Leonor tan metida, melódica y conceptualmente, en las entretelas de Herrera, que éste se sirve, sin remedio, de sus líricos nombres” tales como Luz, Lucero, Estrella, Lumbre, Eliodora, Aglaya, entre otros, “para entonar, en coyunturas patrióticas, victorias o lutos nacionales” (Aguirre y Ortiz de Zarate, 1985: 23). De modo semejante a los trovadores, a Petrarca, a Garcilaso, este autor proyecta sus emociones en la hermosa de lumínico nombre, nombre que, al igual que la Laura del poeta de Arezzo, encierra más de un significado en su significante. Si Laura era el laurel, la fama, la adorada hecha de luz, heliocéntrica, de Herrera existe como encarnación del deseo alumbrado en el amor prohibido, a la par que como el eje de interés en torno a la cual orbita toda su obra, del mismo modo que ocurría en la *fin’amors* de los trovadores. Como se preguntaba Jean Markale:

¿No será la dama del amor cortés un sol resplandeciente a cuyo alrededor van a desarrollarse los actos de los caballeros enamorados –y amantes– para mayor beneficio de la comunidad puesta así de relieve, para mayor beneficio de los propios individuos, que salen forzosamente engrandecidos de la prueba? (Markale, 2006: 13).

Alrededor de su figura se construye por entero el andamiaje de *Algunas obras*, del que se destacan cuatro elementos en especial. El primero de ellos es la preferencia por el orden compositivo narrativo antes que el cronológico. El segundo, la inserción de rimas con temáticas distintas a la amorosa que ofrecen, junto con las creaciones complementarias, una presentación de la personalidad de quien las escribe. El tercero, la alternancia de métricas al modo *vario stile*. El cuarto, la fijación de una trayectoria

sentimental dirigida a una única tirana hermosa. De estos cuatro rasgos destacados emanan evidentes resonancias para con la obra petrarquista, lo que las palabras de Antonio Prieto esclarecen de la siguiente manera:

Quiere decirse, en medida petrarquesca, que el texto editado por Herrera indica con su mismo título, *algunas*, un carácter de esbozo o adelanto poético de un *corpus* más amplio y coherente que testificaría, principalmente, el tiempo *in morte* de la amada. En este sentido, las *Algunas* [...] tendrían un valor similar al manuscrito petrarquesco conocido como «codice degli abbozzi», sobre el que Petrarca siguió trabajando asiduamente hasta el final códice Vaticano Latino 3.195 utilizado ya por Bembo para las ediciones aldinas que llegaron a nuestros poetas. Esto, claro está, pensando que en Herrera estuviera latente la idea de crear un personal cancionero petrarquista... (Prieto, 1998: 565-566).

Resulta innegable que Fernando de Herrera estudió en profundidad a los autores que le han precedido en el presente capítulo, ante los cuales muestra una actitud admirativa tan respetuosa como desafiante: “la intención de superar el arte de los autores canónicos” (Li, 2015: 521). El Divino conecta con los mejores modelos poéticos, ya el provenzal (Arnaut Daniel), ya el itálico (Francesco de Petrarca), ya el elegíaco latino (Propertio), ya el español (Garcilaso de la Vega), y mediante dicha conexión logra el osado objetivo: “construir un poemario de signo intimista y privado” (Herrera, 1998: 87-88) a la par que encumbrar “determinados lugares comunes” hasta la “categoría suprema”, entre los cuales “el más importante [...] es, sin duda, el heliocentrismo del objeto amado, que Herrera lleva hasta el mismo nombre de la amada, convirtiéndola en Luz, Estrella, Eliodora, Luzero o Aglaya” (Herrera, 1998: 96). En suma, “el fuego de Petrarca”, así como el de los trovadores, los tratadistas, el del príncipe, el de todos aquellos que contribuyeron a la pervivencia e innovación del amor cortés, “inspira el tema de amor en el poeta sevillano, y éste, al restaurar la memoria pasada, trata de conseguir la gloria de la poesía” (Li, 2015: 521). Su primera intención, así pues, no es la de “apelar a nuestra fantasía”, sino la de asentar la “pureza” (Celaya, 1964: 84) de la Poesía mayúscula. Esta fijación del arte, del estilo, que se sobrepone

ante todo en la composición acarreó algunas críticas por parte de los poetas áureos, que reconocían este aspecto como uno de los escasos problemas que se pueden encontrar en las letras del sevillano. Ejemplo de ello son las siguientes palabras de Francisco de Rioja en el prólogo de «Francisco de Rioja, a don Gaspar de Guzmán...»: “Los versos que hizo [...] son cultos, llenos de luces i colores poéticos” y, aun sin carecer de emoción, los sentires de pasión “se asconden i pierden a la vista entre los ornatos poéticos” (Herrera, 2006: 481).

A pesar de dicho problema no tardaron en imitar lo que había instituido como doctrina y la influencia del Divino se propagó entre contemporáneos y seguidores a lo largo de todo el Siglo de Oro. Del mismo modo que él lo hizo, el yo poético de estos escritores anhelará la luz encarnada con el mismo ímpetu del osado mitológico, sea este Ícaro o Faetón, aun a riesgo de perder la vida, aun sabedor de que el destino es la caída, pues el símbolo de lo sublime lo merece. El martirio reiterado, entretejido con el desiderátum propio de la imposibilidad, y el renacimiento cíclico de esperanza y desengaño serán las consecuencias del “Osé y temí, mas pudo la osadía” (Herrera, 1992: 385) que marcará esta corriente y que, consideramos, tan bien se entrelaza con el código de amor cortés de la lejana Provenza y de los guerreros de amor peninsulares: el castigo eternizado en el tiempo de Sísifo, de Prometeo, de Tántalo. En su lírica, las imágenes de fuego, hielo y luz serán una constante, pues su sentido alusivo realza la temática del alma y el amor y, como asevera Cristóbal Cuevas, refleja el modo en el que autor asumió “el platonismo amoroso, enriquecido en la forma que ya hemos dicho, con una radicalidad tan coherente que le” convirtió “en una especie de místico «a lo humano», tanto en lo que respecta a sus fines últimos [...], como por las etapas que” hubo “de recorrer” (Cuevas, 1990: 14), en una doctrina amorosa cuyos aspectos esenciales se resumen en dos: primero, el amor del enamorado hacia la belleza encarnada en la dama estriba en el pensamiento moral y, segundo, la búsqueda de este “se convierte en la salvación individual” (Li, 2015: 533), puesto que, dada la naturaleza del gran sentimiento como un bien, conduce al amante al perfeccionamiento de su espíritu.

Tal y como se expondrá en los siguientes capítulos, la dualidad de contrarios que el presente estudio contempla como característica troncal de la lírica cortés desde sus orígenes construye de este modo un universo de dicotomías, una realidad poética que solo existe en el juego de contrarios: el hombre y la mujer; la sombra y la luz; la pasión y la pureza; la osadía y el temor; el gran sentimiento, causa del mal, y la dama, la salvación. En suma, el imperecedero juego de contrarios entre bien y mal, diferenciado del modelo de sus antecesores y, en especial, del petrarquista, en el hecho de en lugar de justificar la lectura del progreso sublimador que conlleva el sometimiento a la ideología de la *fin'amors*, es decir, la progresión temática del cancionero de corte neoplatónico, el Divino opta por ilustrar una tensión poética que no culmina, independiente en cada composición, a la que le brinda sentido a lo largo de su obra, pues Herrera “conduce el espiritualismo amoroso de Petrarca hacia la disolución temática” (Li, 2015: 526) en un amor caracterizado por tres fases que recuerdan poderosamente al ímpetu de los guerreros de amor: “el intento del poeta por levantarse, la caída posterior y su determinación a perseverar” (Navarrete, 1997: 221-222). Este será el código de amor herreriano de base cortés que el artista barroco seguirá, una poesía amatoria cuyos cimientos todavía siguen siendo, a pesar de las innovaciones, la absorción e integración de elementos propios y ajenos que culminaron en la evolución poética que hemos representado por medio de los tres grandes autores expuestos, lo que solo puede catalogarse como amor cortés. A la postre, tras tantos siglos de cultivo de nuevas teorías amatorias, la base del amor cortés se mantiene intacta, absorbiendo cada innovación, dejándonos ejemplos de su influencia hasta hoy en día. Tal y como discurre Jaime Vallcorba Plana:

Su imaginario poético ha dado un enorme rendimiento en la poesía lírica europea, imaginario que, en más de un aspecto, se hace aún hoy visible con toda claridad en la poesía contemporánea. No se trata solamente de que poetas inmediatamente posteriores en el tiempo, como Dante o Petrarca, afirmaran su admiración por los trovadores y los tuvieran en su base en su quehacer poético en lengua vulgar, o de que la estima de Dante por la poesía trovadoresca lo llevara a escribir todo un tratado sobre ella, para no recordar que respetara su lengua y rompiera con la unidad

lingüística de su *Commedia* cuando encuentra a Arnaut Daniel, purgando algún hipotético pecado de la carne, en el canto XXVI del Purgatorio, sino de percibir cómo, en el mundo contemporáneo y en nombres de muy distinta relevancia, su impulso se hace perceptible con toda claridad. Joan Brossa y su colección larguísima de sextinas así lo evidencia. O Ezra Pound, T. S. Eliot o W. H. Auden. Y, aunque aparentemente menos visible, su presencia en algún poema de Jaime Gil de Biedma es también del todo perceptible, cuando hace uso del «alba» para ofrecérsola tenuemente velada por la contemporaneidad urbana barcelonesa (Vallcorba, 2013: 8-9).

CAPÍTULO III: *Tú y yo*, argumentos de amor

Si no hubiérades sido para hacerme
un ser de vuestro ser, a pensar vengo
que a poder ser, que lo que no es, se vea,

no quisiera haber sido, por no verme
sin ser sin vos, porque este ser que tengo,
es ser por vos, hasta que ser no sea.³⁴

(p. 475)

Desde los albores de la civilización y aun de la humanidad, el amor ha sido asunto de preocupación para el ser humano, tanto en su vertiente intelectual y autoral como en la del hombre en general. El gran sentimiento fue objeto de reflexión prácticamente en toda materia imaginable, desde la mitología hasta la poesía, desde lo artístico hasta lo filosófico, desde lo religioso hasta lo científico, pasando por el terreno de la medicina. Bien podía reconocerse como un bien o como un mal, bien elevaba al enamorado como lo sometía al suplicio. Podía ennoblecer el corazón del hombre o enloquecerle, inducirle a la ascensión del espíritu hacia una trascendencia de fama y honra superiores o arrojarlo al abismo de la lujuria. En suma, el amor se erigía como el

³⁴ Ramón Andrés, *Tiempo y caída: temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p.639-640. A partir de aquí citaré siempre por la edición anterior y en consecuencia solo se indicará entre paréntesis al final de la cita el número de la página.

epítome de la paradoja, del cambio, del movimiento, el universo de contrastes que encarnaba, por excelencia, el “incesante debate entre el bien y el mal, entre la virtud y el vicio, entre la razón y el deseo” (Li, 2015: 633), asunto tanto más importante para los líricos del Seiscientos que el gran sentimiento en sí. Resulta lógico, por tanto, que los autores prestasen especial atención a aquella representación del amor que tan bien metaforizaba todo lo anterior encerrándolo en los límites de una particular relación entre el hombre y la mujer. El presente estudio pretende desentrañar los entresijos de la mentada relación amorosa de raigambre cortés, ahondar en la estructura, las características, los elementos que la sostienen, fijan y perviven en una forma de comprender y plasmar el amor que continúa vigente desde los albores de la *fin’amors* hasta el Siglo de Oro y aún hasta nuestros días, con el fin de arrojar nueva luz sobre las aportaciones e interpretaciones del susodicho. ¿Cómo es el amor al que canta el yo poético áureo? ¿Qué es la pareja? ¿Qué la dama, qué el amante? ¿Detentan sentido alguno por separado? En el curso del presente capítulo daremos respuesta a cada uno de estos interrogantes.

Al tratar el tema amatorio en la poesía áurea, es imprescindible abordar el argumento de amor, término acuñado por Fernando de Herrera. Este define la fórmula fija de todo poema amoroso o, en su defecto, de toda composición en la que se trate el tema aunque este sirva de apoyo para una reflexión moral o para la confección de versos satíricos. Es, pues, el argumento sobre el que se sostiene y se comprende el juego de ingenio estilístico de la composición, que no es otro que la base del amor cortés de la tradición cancioneril junto con las innovaciones italianas introducidas por Boscán y Garcilaso y los cambios perpetrados por aquellos grandes y pequeños autores expuestos anteriormente. Así pues, todos los elementos de raíz trovadoresca se encuentran dentro de esta denominación, la cual comprende desde sus protagonistas (la dama, el yo poético) hasta sus temas (el mal de ausencia, el silencio cortés, la pena de amor, la esperanza de galardón, todos aquellos grados a los que se ha de someter el vasallo de amor). En los apartados siguientes enfocaremos nuestra atención en lo que Markale denominaba *la pareja infernal*, la amada y el amante, el *tú* y *yo* del argumento de amor que, si bien hemos decidido separar con el fin de favorecer la comprensión de la tesis

que nos ocupa, no pueden existir el uno sin el otro tanto en lo que a forma como a fondo respecta. Sin lugar a dudas, a ojos de la Historia el período literario que nos atañe se ha caracterizado más por lo primero que por lo segundo, prefiriendo el ingenio y el juego como medio expresivo por excelencia. Según la documentada opinión de Jean Markale, la *fin'amors* de la lejana Provenza se había transformado a esas alturas en una moda, en un pasatiempo de salón, en una corriente en boga desprovista de la profundidad original que dieron en bautizar como *Preciosismo*:

Se dibuja así la imagen de una pareja nacida de una especulación intelectual que trastorna el orden de las cosas. [...] Más tarde, en el siglo XVII, durante la moda del preciosismo, ese amor cortés se verá integrado en la Carta del Tierno, pero ya sólo será un juego cerebral por el que las grandes damas de la época lograrán que las cortejen durante toda la vida sin nunca responder a sus pretendientes. Por lo demás, los tales pretendientes no esperarán nada. Lo que era un juego de amor y proeza se convertirá en una diversión de salón, y ello no pondrá en cuestión, ni un ápice, la sociedad. Muy al contrario, aumentará su puritanismo. Pero en los siglos XI, XII y XIII la cosa es muy distinta. Lo espiritual, lo intelectual y lo carnal se mezclan tan estrechamente que, a veces, es muy difícil discernir la parte de cada cual (Markale, 2006: 31-32).

No obstante, ¿es posible afirmar categóricamente que la lírica de raigambre provenzal del Siglo de Oro carece de la hondura del pensamiento trovadoresco? Muy al contrario, resulta sencillo contemplar en dicho juego la pervivencia de aquel mágico trasfondo original que interesó a los eruditos áureos precisamente por ser un juego cerebral prolífico en aquella ambigüedad que les permitía ramificar en mil innovaciones diversas una misma raíz temática, dando pie a una multiplicidad de perspectivas cuyo eje, como no podría ser de otra forma, eran los integrantes del argumento de amor. A lo largo de estas páginas se mostrará el punto de vista que pretendemos aportar a la crítica literaria: cómo de ellos deriva todo cuanto configura la lírica de raigambre provenzal y le da nombre, cómo la pareja cortés conforma una dualidad indisoluble, cómo uno no “es” sin el otro. La dama debe su existencia a la labor de mejorar al amante, este, a la de

servirla. Por ello no podemos si no defender tal sistema dual, tal construcción en la que ambos polos complementan a su contrario no como una mera dualidad, como así defienden analistas como Jean Markale o Joan Vallcorba, sino como una unidad que, en suma, es la imagen del amor. Tal y como lo expresaba Bernardo de Balbuena siglos ha:

Perdido ando, señora, entre la gente,
sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida.
Sin vos, *porque de mí no sois servida,*
sin mí, *porque con vos no estoy presente,*

sin ser, porque del ser estando ausente
no hay cosa que del no ser me despida,
sin Dios, porque mi alma a Dios olvida
por contemplar en vos continuamente,

sin vida, porque ausente de su alma
nadie vive, y si ya no estoy difunto
es en fe de esperar vuestra venida.

*¡Oh bellos ojos, luz preciosa y alma,
vuelve a mirarme! Volveréisme al punto
a vos, a mí, mi ser, mi Dios, mi vida.*

(p. 477)

3.1. La dama

La dama comparte con el amante el protagonismo de los poemas amatorios cortesanos, aunque su voz se deja oír en pocas ocasiones. ¿Qué dice la dama? ¿Qué espera de una relación amorosa? ¿Qué teme en una relación amorosa que la lleva a adoptar actitudes tan crueles para con sus servidores? La respuesta es difícil porque la dama casi nunca dice nada; es decir, lo que nos ofrece la poesía que estudiamos es la visión masculina de la actitud y el comportamiento de la mujer en el amor (Rodado Ruiz, 2000: 109).

No hemos de olvidar que el papel de la dama en esta lírica es la del catalizador de la introspección del yo poético, por lo que su protagonismo se resume en su prosopografía y su etopeya: es bellísima, pues su hermosura física inspira el amor terrero que conducirá al amor celestial, y es cruel, pues su honestidad, su caracterización como ser superior en todos los sentidos, la obliga a ello. En tales rasgos se advierte la impronta del amor cortés definido en los capítulos anteriores, pues “la identidad de las damas cantadas parece más esencial que superficial, como si una convención de origen terminase estableciéndose como una verdad sustantiva” (Vallcorba, 2013: 28), pero la mentada figura no se limita a estos. En la concienzuda investigación de Wen-Chin Li en torno al maestro Petrarca y su repercusión en los versos inmortales de Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera se extrajeron, a través del análisis exhaustivo de la imaginería petrarquista, cuatro facetas que se destacaban en la célebre imagen de Laura, la *midons* que evoluciona a *donna angelicata*. Estos son: “Laura, la fascinadora; Laura, la cruel virtuosa; Laura, la musa inspiradora; y Laura, la diosa inmortal” (Li, 2015: 4). Dicha clasificación ostenta, visiblemente, “una gama evolutiva [...] coincidente con la escala de valores del amor platónico” (Li, 2015: 4), punto de vista en que se centra Wen-Chin Li. Esta gama evolutiva, estas imágenes de la amada sin par, coinciden también, sin embargo, con la figura original de la *belle dame sans merci* que instauraron los trovadores de la lejana, pero siempre presente, Provenza del siglo XII.

Esta concomitancia de fuentes no es extraña, dado que la corriente lírica de raigambre provenzal guarda en su seno numerosos puntos en común con la filosofía platonista, como ya se dilucidó durante el segundo capítulo. Así, el proceso platónico del amor compuesto por “el amor por lo bello físico-material > el amor por lo bello espiritual (el bien-virtud) > el amor por lo bello intelectual (la verdad) > y el amor por lo bello absoluto; esto es, la belleza en sí” (Li, 2015: 4) se corresponde con la escalera de grados a que se somete el amante del amor cortés, caracterizada por las facetas del servidor de amor. La base cortés pervive en la innovación o versión depurada de Petrarca, que más tarde absorbieron los poetas áureos tras beber de las propuestas de Garcilaso y Herrera. El fin último continúa siendo la *fin’amors* que encarna la dama, el proceso para obtenerla continúa manteniéndose en la introspección y la penitencia del amante ardiente, el estado de enamoramiento continúa en torno a la fascinación física, lográndose a partir del contacto visual con la belleza corpórea, los fulminantes ojos amados y, si bien en Petrarca la unión amorosa se conquista sin mediación de la carne, el camino aún desemboca en la trascendencia, en la mejora moral del espíritu. Este fin, “en la filosofía antigua, es el sumo bien-bello, la *causa finalis* o la felicidad verdadera”; en el amor cortés, la fusión de la carne y el alma en la consumación sexual con aquella que encarna la belleza, el bien, la perfección y la felicidad, en una simbiosis mística, “en la doctrina cristiana, implica a Dios; y en la poesía de Petrarca, se refiere a la imagen inmortal de Laura” (Li, 2015: 4), la misma figura eterna de mil nombres distintos a la que canta el poeta del Siglo de Oro que, al contrario que el poeta aretino, no renuncia a la carne, sino que regresa al mismo uso que le confirieron los trovadores. Del mismo modo que el lenguaje provenzal, el áureo permanece a la vez oculto y a plena vista tras el lenguaje artificioso que, como bien resume Ramón Andrés, rebosa erotismo:

El de los poetas barrocos es un lenguaje profundamente sexual, donde apenas se habla de beso sino de *boca*, de mirada sino de *ojos*, donde el cabello [...] es un mar que surca una nave de marfil, un peine divisor de ondas doradas [...] que hacen del viento un elemento esencial si entregan a él sus hebras (27).

En todos los casos se parte de la hermosura terrena, es decir, la belleza particular de la amada, se soporta el desdén virtuoso de la cruel para la introspección y la purga de las faltas morales del espíritu amante y se concluye en la trascendencia celeste. Todo este proceso, así como las cuatro fases de la Laura petrarquista, resuenan con fuerza en los versos áureos, tanto en su homenaje en el uso de los tópicos que les precedieron como en sus múltiples innovaciones. En el trato y la visión de la dama del Siglo de Oro se observan no pocos elementos trovadorescos, como por ejemplo la denominación masculina de la implacable, los términos de vasallaje y de la religión de amor, el anhelo de belleza que conduce a una experiencia mística, el desdén exigido por la castidad, la necesidad de penar de amor por ella y la perfección espiritual que el yo poético solo alcanza gracias al aleccionamiento que le ha ofrecido la que es suma luz. Todos ellos son prueba del influjo determinante de esta corriente literaria que aún hoy pervive en nuestra percepción artística del sentimiento amoroso, y por ello se comentarán en los párrafos que siguen.

3.1.1. «*Mi dueño hermoso*»: terminología sacra y vasallesca

la convención vasallática tomó una tal carta de naturaleza que se diría que acabó siendo un elemento inseparable del propio género” (Vallcorba, 2013: 25).

Una de las características más evidentes del amor cortés dentro de esta lírica es la mentada denominación masculina de la dama, que hunde sus raíces en la terminología jurídica vasallesca que conforma la *fin’amors*, en el origen de la palabra trovadoresca *midons*, la cual proviene de la abreviación de *meu dominus*, “mi señor”, y siempre va acompañada por las formalidades del vasallaje feudal. Después de todo, la *fin’amors* fue una corriente lírica alumbrada y desarrollada en el seno de la sociedad feudalista y, como tal “se sirvió de la realidad feudal y su lenguaje jurídico para modelar una relación particular entre un hombre y una mujer” (Vallcorba, 2013: 23). Resulta casi natural descubrir que, como si de una ley de causa y efecto se tratase, la forma en que dicho amor terminó tomando cuerpo “se sustentó en la traslación de las formas del mundo de la realidad vasallática” que rodeaba a los trovadores “al de las relaciones amorosas” (Vallcorba, 2013: 23-24). En términos del doctor Jaume Vallcorba Plana:

Y es así como vemos que el amor que un aspirante de mérito infinitamente menor manifiesta por una mujer desproporcionadamente superior en cualidades, cima indiscutible de toda virtud y belleza, adopta, caso de ser aceptado por ella, las formas propias de la relación militar, creando así un marco absolutamente insólito en las relaciones eróticas. La relación copia el ritual y las obligaciones jurídicas de las auténticas ceremonias de vasallaje, y en ellas el poeta se instituye libremente vasallo de una mujer a la que promete servir para siempre como señora feudal, convirtiéndola en consecuencia en un señor, en su señor, a la que llamará «*midons*», un término que deriva del habitual jurídico «*meus dominus*». El poeta será investido finalmente vasallo con el beso, el «*osculum*» que

sellaba la unión del soldado con un señor y que los trovadores no se cansan de reclamar (Vallcorba, 2013: 23-24).

De este modo, si bien son muchas las ocasiones en las que se trata a la dama en femenino como “tirana” o como “ilustre y hermosísima”, encontramos numerosas composiciones en las que el yo poético se dirige a ella en masculino siempre que se le concede el trato propio del vasallaje. Ejemplo de ello es esta canción de Luis Carrillo y Sotomayor, en la que acoge los elementos de la ceremonia de vasallaje medieval que adaptaron los trovadores y se refiere a la dama como su dueño³⁵ por este motivo:

Sosiega, ¡oh claro mar!, el ancho velo;
muestra el rostro amoroso,
seguro que esta vez te envidia el cielo;
goza blando reposo,
mientras *mi dueño hermoso*,
siendo sol en tus ondas, da a los cielos
tu rostro envidia y tu sosiego celos.

Sosiega las espumas, codiciosas
de robar a la esfera
los peces que las hacen más lustrosas,
goce tu vista fiera
urca altiva y velera,
que una pequeña barca sufre apenas,
sin tan gran *dueño*, el lastre de mis penas.
Si por besar sus plantas, bullicioso,

³⁵ Cabe señalar que en la época resultaba harto inadecuado utilizar el vocablo “dueña” en este sentido, pues dicho término definía a las viudas que había en las casas principales para guardar a las demás criadas.

muestra tu cristal ceño
(¡cuánto puede el temor!), aunque celoso,
cuando el terreno isleño
besare al pie *mi dueño*,
extendiendo sereno, ¡oh mar, tus lazos,
le robarán sus besos tus abrazos.

(p. 639)

La misma denominación encontramos en las liras «A un sueño» de Licenciado Ginovés, donde juega con diversos temas cortesos como el refugio onírico y la esperanza de galardón, que trataremos más adelante:

Con necia confianza
de ver, querida Silvia, que me adoras,
previene la esperanza
tiempos anticipados a las horas
en que has de ser *mi dueño*,
si llega a ser verdad lo que sueño.

(p. 736)

Este tratamiento viene acompañado por la deificación de la dama, quien, como prueba terrenal de la existencia de Dios y guía hacia la experiencia mística, asume la función de “objeto de adoración. Ella será objeto de un culto con características análogas a la religión cristiana. Ante ella el amador pierde su voluntad y el control de sí mismo: se convierte en un auténtico mártir; del amor de la dama depende toda su personalidad” (Menéndez Peláez, 1980: 101). Por ello encontramos en estas composiciones un vocabulario concreto que se identifica tanto con el vasallaje como con la adoración al ser supremo que representa la amada. Así, podemos ver en el terceto conclusivo del siguiente soneto de Lope de Vega la mención a la naturaleza sacra de la tirana hermosa, que deja su impronta en el río donde bañó sus pies y al que se dirige el yo poético:

Que cuando en ti mi sol bañó sus plantas,
con ofenderla tú, *dejó sagrados*
lirios, orilla, arena, agua y riberas.

(p. 619)

Lo mismo ocurre en las rimas del soneto de Francisco de Medrano, quien emplea este recurrente tópico. Todo cuanto toca o entra en contacto con la amada se reviste de dignidad, pues “como el Alma es cosa divina y una como porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar” (Plotino, 2009: 105):

Esta que te *consagro* fresca rosa,
primicias, Galatina, del verano,
haya virtud, tocándole tu mano [...].

(p. 534)

También encontramos la reverencia del devoto en este terceto de Góngora, donde el vocabulario gira en torno a la idolatría:

ídolo bello, a quien *humilde adoro*,
oye *piadoso* al que por ti suspira,
tus *himnos* canta, y tus virtudes *reza*.

(Ciplijauskaité, 1969: p. 111)

Del mismo modo hallamos esta deificación en la terminología religiosa de innumerables composiciones en las que prima la desdicha hiperbólica del doliente enamorado. Entre ellos destaca el soneto de Diego de Silva y Mendoza, más conocido como el conde de Salinas, cuyo yo poético pena de amor al ver en las estrellas el reflejo de su amada:

Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento,
mil, un millón, millares de millares,

¡válgame Dios que tienen mis pesares
su retrato en el alto firmamento!

Tú, Norte, siempre firme en un asiento,
a *mi fe* será bien que te compares;
tú, Bocina, con vueltas circulares,
y todas a un nivel, con mi tormento.

Las estrellas errantes son mis dichas,
las siempre fijas son los males míos,
los luceros *los ojos que yo adoro*;

las nubes, en su efecto, mis desdichas,
que lloviendo, crecer hacen los ríos,
como yo con las lágrimas que lloro.

(p. 620-621)

Es la dama el señor feudal y el dios del amante, es a quien este ha de rendir pleitesía e idolatría a un tiempo y ante quien la naturaleza misma se rinde. Con todo ello alcanza el mismo estatus que la *midons* trovadoresca original, se convierte en el paraíso del yo poético en la tierra a la vez que en su infierno si le niega su favor, cosa que ocurre irremediabilmente. Esta visión dual, paradójica, de la mujer amada se observa en el siguiente terceto de Quevedo, dedicado a la dama que encarna tanto el cielo como la muerte en vida del enamorado:

yace mi entendimiento fulminado.
Si es su inscripción mi congojosa vida,
dentro del cielo viva sepultado.

(Quevedo, 1999: 473)

3.1.2. «*Mi acerba y dulce y clara luz serena*»: la *senhal* trovadoresca

En la poesía amorosa trovadoresca, sin embargo, [el marido o *gilós*, celoso] desempeña un papel de gran trascendencia. A mi entender, fuerza al secreto entre los amantes, y ello derivará necesariamente en una intimidad, en algo solamente conocido por el trovador y acaso por su dama. Al no poder dirigirse directamente a ella por su nombre [...] deberá hacerlo con un nombre en clave, un «*senhal*», que individualiza la relación, que se vuelve así íntima, personal y, en cierto modo, irrepetible, aunque nunca sea estrictamente privada, sino, como es común en la sociedad medieval, cuando menos, adivinada por todo su entorno (Vallcorba, 2013: 39).

Ligado intrínsecamente al tratamiento de la dama, a su característico virtuosismo y al tema del silencio cortés, tenemos la *senhal*, el código con el que el trovador dedicaba su canción a la amada respetando su anonimato. Si bien nunca se explicita, debido a su posición como dama socialmente elevada y a su castidad, el yo poético se ve obligado a mantener su servidumbre de amor en estricto secreto para no manchar su honra, no sin asegurarse, no obstante, de que su dueño se reconozca en las alabanzas y las quejas de sus poemas. Como apunta Vallcorba, “sería ingenuo creer que estos *senhals* fueron opacos para una sociedad en la que el anonimato, entre la aristocracia en la que se vive la poesía trovadoresca, es inimaginable”, por lo que la verdadera función de la *senhal* no es otra que la “función retórica”, propia de un mecanismo lírico, “de subrayar la sustantividad íntima de lo allí expresado” (Vallcorba, 2013: 40), la intimidad de la relación romántica única e irrepetible. En muchos casos la *senhal* toma la forma de nombre lírico, como la Lisena de Lope de Vega:

Esto, *Lisena*, tu rigor resiste,
pues todo está sujeto a la mudanza
cuanto en humano ser frágil consiste.

(p. 512)

La Galatina de Francisco de Medrano:

Esta que te consagro fresca rosa,
primicias, *Galatina*, del verano,
haya virtud, tocándole tu mano [...].

(p. 534)

La Aglaya de Francisco de Rioja:

No esperes, no, perpetua en tu alba frente,
oh *Aglaya*, lisa tez, ni que tu boca,
que al más helado a blando amor provoca,
bañe siempre la rosa dulcemente.

(p. 547)

La Efire de Antonio de Paredes:

Partióse *Efire* bella,
y como en rayos pudo,
que ya no fue lo dudo
de la esfera de Amor errante estrella.
Veloz, lucida tanto
la venera mi fe, siente mi llanto.

(p. 557)

O la *Amarili* de Pedro Calderón de la Barca:

Sola esta vez quisiera,
bellísima *Amarili*, me escucharas,
no por ser la postrera
que he de cantar afectos suspendidos,

sino porque mi voz de tu confía
que esta vez se merezca a tus oídos.

(p. 916)

No es extraño hallar en los poemas áureos la proliferación de este tipo de *senhal*, dado que la mera mención del nombre de la amada supera la exuberancia de la naturaleza, como se advierte en el madrigal a un arroyo de Pedro Espinosa:

Pobre viste, perdiendo tu decoro,
arroyuelo gentil, con noble pena,
lecho y margen sin oro ni verbena,
agua sin lustre, arena sin tesoro.

Mas ya miras riquezas al trasfloro
después que el nombre de mi Laura suena,
en lecho, en agua, en margen, en arena,
de perlas, de cristal, de flores, de oro.

(p. 604)

Sin embargo, también existe una cantidad considerable de casos en los que la *senhal* no adopta nombre propio, sino apelativos generalmente lumínicos, metáforas de la dama, entre otros. Ejemplo de ello es el soneto en el que Francisco de Rioja combina estos dos tipos de *senhal* del código cortés, donde el yo poético le ruega al río cuyo caudal crece con sus lágrimas que le anuncie su pena de amor para así enternecer el corazón helado de la amada con el calor de la compasión:

Y di *a mi ardor* que crece tu espumoso
seno, a las muchas lágrimas que envío,
o esparza de la dudosa luz rocío
o muestre *Cintia* lustre generoso.

Que oyendo en mustio son mi afán ardiente,

de ti, con crespas lenguas, resonando
en verde prado o en sedienta arena,

será que blandas luces al herviente
humor muestre (ya en vano derramado)
mi acerba y dulce y clara luz serena.

(p. 623)

Lo mismo ocurre con el poema de Miguel de Barrios:

¡Ay prenda de mis ojos!
¡Ay soberana luz, ay Sol querida!,
¿qué atrevidos arrojados
han dejado mi vida sin tu vida?

(p. 652)

Pero es la *senhal* oracional en solitario la que destaca por encima del resto, por sus connotaciones afectivas. El terceto conclusivo de Francisco de Rioja en la composición «Ya del sañudo Bóreas al nevoso...» refleja la potencia de este tipo de *senhal*:

Mas triste yo, que de importuno y grave
hielo siento oprimir la frente mía,
lejos de ver *mi altiva luz ardiente.*

(p. 690)

Del mismo modo lo hace Diego Félix de Quijada y Riquelme:

¿Para qué tantas armas, *sol hermoso,*
cuando sin resistencia está rendido
quien se juzga rendido por dichoso?

La *senhal* es, así pues, garantía de la honra de la amada a la vez que una forma expresiva más del amor que le profesa su devoto vasallo. Los nombres de las mentadas damas no sirven únicamente como *senhal* trovadoresca, sino que tratan “de reflejar un sentido más profundo en los versos”. Paralelamente a la condición del personaje de la virtuosa como pura alegoría, estos expresan el simbolismo que el poeta prefiere destacar en cada caso o, por mejor decir, que “la traslación del sentido verbal es una muestra del ingenio” (Li, 2015: 531). Así, en autores como Fernando de Herrera hallamos mayoritariamente nombres lumínicos que espiritualizan la pasión amorosa al tiempo que fijan a la dama como etéreo haz de luz, guía del enamorado en el sendero existencial, mientras que en otros encontramos un enfoque hacia la belleza sobrenatural de la amada, su cromatismo, su singularidad, su fusión con la naturaleza o su personalidad, sea esta amorosa o tiránica. Entre dichas *senhals* abundan los personajes de la mitología grecorromana y los de sonoridad dulce, apropiada para el soneto. Amarilis, “la resplandeciente”, Luz, Sol, Estrella, Galatina, Efire, Aglaya, son tan solo unos pocos ejemplos. En el nombre de la amada reside, si bien a menor escala, la misma función que en las figuras retóricas: son el “enlace que conecta el amor profano con el sagrado” (Li, 2015: 530). Mientras el gran sentimiento se concibe como una clase de culto de índole abstracta, el nombre lumínico, natural o amoroso le brinda un sentido figurado que actúa de modo semejante al proceso ascensorial amatorio, que parte del cuerpo hacia el espíritu. Mediante la metáfora en el significante se sugiere, así, la emoción incorpórea en el significado, plasmando la individualidad, superando “el lenguaje común” para “crear una nueva realidad poética. Efectivamente, el metaforismo da lugar a la vinculación forzosa e irresistible entre las palabras, a la confluencia de los sentires, e igualmente conduce a la disolución del mundo homogéneo y sustancial de los objetos y a la fungibilidad de los signos” (Li, 2015: 532). En términos de Fernando de Herrera:

Las palabras, que como dize Aristóteles, son notas i señales de aquellas cosas que concebimos en el ánimo, i si no percibimos su fuerza no alcançamos la sentencia que se exprime en ellas, o son proprias o agenas

que dicen. Las propias se hallaron por necesidad, i son las que sinifican aquello en que primero tuvieron nombre; las agenas por ornato, i son las que se mudan de la propria sinificaci3n en otra, a quien los griegos llamaron tropos de la mudança del entendimiento, i Arist3teles del verbo *μεταφέρω*, que es *trasfiero*, *met3foras*, i los latinos *traslaciones*. Lo cual sucede cuando traspasamos con virtud una palabra de su proprio i verdadero sinificado a otro no proprio pero cercano por la semejança que tiene con 3l, como *flor de la edad*, que es traslaci3n de los *3rboles*, por la mejor i m3s viva. 3stas fueron traducidas en lugar de las propias por la fuerça i elegancia que tienen. [...] I verdaderamente que en este g3nero muchas vezes puso admiraci3n a los ombres sabios qu3 causa aya por que se deleiten todos m3s con las palabras estrangeras i transferidas que con las propias i suyas. [...] Mas en la mayor copia i m3s fertil abundancia de sus palabras, les agradan m3s las agenas si son traducidas con raz3n i juicio. I entre otras cosas deve contecer esto, o porque es demostraci3n i gloria del ingenio traspasar las cosas, que est3n ante los pies, i servirse de las apartadas i tra3idas de lexos, o porque el que oye va llevado con la cogitaci3n i pensamiento a otra parte, pero no yerra ni se desv3a del camino, i porque toda la traslaci3n, que es hallada con raz3n alguna, se llega i acerca a los mismos sentidos, mayormente de los ojos, el cual es agud3simo sentido (Herrera, 2001: 290-292).

Interpretamos que, al igual que ocurre con la *descriptio puellae*, los sobrenombres de las damas ofrecen la lectura de la sin3cdoque, en este caso metapo3tico. En ellos se advierte el rastro indeleble que dej3 el predominio del Manierismo en las letras espa3olas de la segunda mitad del siglo XVI, pues el mero uso del sobrenombre metaf3rico ya nos habla de c3mo “las palabras ya no son simplemente el veh3culo de expresi3n, sino que m3s bien consisten en la fuente de inspiraci3n” (Li, 2015: 530), de c3mo la poes3a 3urea “no es s3lo, como toda otra, un arte vinculado a la palabra y cuyas ra3ces se hallan en el lenguaje, sino, adem3s, un arte que surge del esp3ritu del lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, cuanto lo extrae de 3l” (Hauser, 1965: 309). La *senhal* que subrayaba la intimidad entre *midons* y

trovador pervive de este modo en la figura de la dama áurea, dando lugar a una evolución que la convierte en puro símbolo.

3.1.3. «*La dulce atrocidad de aquellos ojos*»: la belleza y la mirada

Que es imposible en tantas influencias
resistir al imán de tu hermosura
por centro de la vida, que la alienta.

(p. 224)

La prosopografía de la dama es uno de los singulares dones que la distinguen y resumen, puesto que “la contemplación de la belleza femenina es la causa primera del amor: los ojos de la hermosa hieren el corazón del amante y le hacen preso; algo esperable si pensamos que para cualquier enamorado su dama es la más bella entre las bellas”, indiferentemente de que la realidad se adecuó a la visión del amador, dado que, como reza el famoso versillo, “*Quisquis amat ranam, putat esse Dianam*³⁶” (Rodado Ruiz, 2000: 110) y, como esclarece la obra magna de Baltasar de Castiglione, “con la fuerza de la imaginación se formará dentro en sí mismo aquella hermosura mucho más hermosa que en la verdad no será” (Castiglione, 2009: 445-446). Así pues, la descripción de su hermosura subjetiva es central en esta poesía, la cual es prácticamente idéntica en una amplísima mayoría de las composiciones de índole amatoria, con escasas variaciones de los rasgos establecidos que responden a las necesidades concretas de lo que el poema en cuestión debe primar, y bebe de las fuentes itálicas, donde impera el cromatismo. La imagen femenina por excelencia, la *descriptio puellae* implantada por los artistas del Renacimiento y, en especial, por el maestro aretino, comprende cinco elementos físicos fundamentales: el cabello, los ojos, la boca, el cutis y el cuello. Tal y como asevera María del Pilar Manero Sorolla, la amada de esta lírica

³⁶ “El que ama la rana piensa que es estrella diana” (traducción de Ana María Rodado Ruiz).

que tanto bebe de la poesía amatoria cortés se caracteriza por los largos cabellos dorados y ondulados, los iris claros, brillantes, la boca de labios rojos, encendidos, y blanca dentadura reluciente, la piel pálida de mejillas sonrosadas y, por último, el cuello recto, alto, esbelto, de idéntica elegancia y refinamiento que el del cisne, emblema del amor como la propia dama.

La función principal de esta hermosura sobrenatural es asentar tanto la imagen de perfección, es decir, exteriorizar sus virtudes en un físico ideal, como una distancia insalvable entre el mero mortal que aspira a su amor y la encarnación del amor, funciones que tanto en la literatura amorosa renacentista como en la áurea se corresponden con las instauradas por los creadores de la *fin'amors*, manteniendo así su esencia. Tal y como apunta Jaume Vallcorba Plana respecto a la motivación de fijar una belleza sublime en la imagen de la *midons* de los versos provenzales:

Desde tiempos inmemoriales ha sido habitual adornar a la persona querida con un número abundante de cualidades superiores, que la individualizan y la hacen única respecto del común de los mortales. La novedad, si acaso, está en la radicalidad extrema y la especificidad de estas nuevas cualidades, que catapultan la persona anhelada hasta un tal grado de elevación, que la distancia que separa al anhelante de la anhelada se acaba convirtiendo en una barrera insuperable. Esta distancia insuperable, de entrada, debería sorprender a quien piensa que, al fin y al cabo, lo que se acostumbra a perseguir en toda relación amorosa es la objetivación del deseo, del cual el poema no es más que un anhelo formalizado y al que en buena ley debería contribuir. La unión de los amantes forma parte sustancial del propio deseo erótico. Y, aunque se afirme lo contrario en los poemas, se diría que para los trovadores la cuestión no es tratar más o menos hiperbólicamente unas virtudes de la persona amada para conseguir así sus favores, sino que parece que quieren establecer, por vía de distancia, una desigualdad cualitativa tal que haga imposible cualquier intercambio erótico, tan distanciados están los méritos de uno y otra. Y esta hiperbolización del mérito, estas

virtudes infinitas de la dama se encuentran siempre en un punto, que es el de la identidad de la perfección (Vallcorba, 2013: 26-27).

Observamos, pues, que se trata de una fórmula fija cuya única pretensión es constatar la perfección y dignidad de la mujer a quien se rinde pleitesía, a partir de la cual los autores áureos pueden llevar al límite el juego estilístico sin temor a la incompreensión. Toda ella es, en suma, el anhelo de belleza hecho carne, una abstracción, un físico simbólico, lumínico, en el que se observa la prueba de Dios en la Tierra y, en último término, de la trascendencia en sí misma. La hermosura va ligada, así pues, a la naturaleza divina de la que es Amor encarnado. Markale recoge numerosos ejemplos de esta misma práctica de la loa en el desempeño artístico de los trovadores de las tan lejanas y, a la vez, tan presentes cortes de Oc de los siglos XII y XIII, mostrando así de dónde procede este uso concreto del tan prolífico tópico:

Escuchemos, pues, a los trovadores: «Más blanca es que el marfil, ningún otro ídolo quiero ver [...] Todo el gozo del mundo es nuestro, dama, cuando a los dos amor nos tiene» (Guillermo IX de Aquitania). «Cuando la fresca brisa sopla de vuestro país, me parece olisquear un viento de paraíso, por el amor de la gentil muchacha que a ella me ha sometido, y n quien he puesto mi pasión y mi corazón. Pues he dejado a todas las mujeres por ella, de tanto como me ha embrujado» (Bernard de Ventadour). «No creo que la belleza de otra dama puede igualar la suya, pues la flor del rosal, cuando se abre, no es más fresca que ella; su cuerpo está bien hecho y de graciosas proporciones, y su boca y sus ojos son la claridad del mundo. Pues nunca la belleza supo hacer nada más por ella, y tanto puso en ella todo su poder que nada le quedó para las demás» (Raimon de Miraval). «Si soy capaz de decir o de hacer algo que valga, a ella corresponde mi gratitud, pues me ha dado la ciencia y el talento que me han hecho un alegre poeta. Todo lo complaciente que produzco y hasta los pensamientos que brotan de mi corazón lo debo a su hermoso cuerpo lleno de gracia» (Peire Vidal). «La amo y la deseo con tan gran corazón que, por exceso de ardor, me la arrebataría, creo, a mí mimo, si es que puede perderse un ser a fuerza de amarlo. Pues su corazón cubre

por completo el mío con un agua que no se evapora» (Arnaut Daniel)
(Markale, 2006: 170-171).

Esto mismo hallaremos, depurado, engalanado y reforzado, en las letras del Siglo de Oro. Al tratarse de un físico simbólico, poco importa que la mujer plasmada en el mundo estilizado de las rimas áureas se corresponda con la verdadera fisonomía de la hipotética amada del mundo real a quien, se supone, se dirigen los versos, dado que la descripción engloba a todas las damas y a ninguna, con lo que el poeta cumple la exigencia del secreto ya descrita en los apartados anteriores. Ella es suma luz y, por ello, se desdobra en los elementos de su rostro y (en menor medida) de su cuerpo, cuya especificación se convierte en el mentado tópico recurrente, la *descriptio puellae*, que acostumbra a ir acompañado de los consejos morales *carpe diem*, *tempus fugit* y *colligo virgo rosas*. Ejemplo de ello es el siguiente soneto de Luis de Góngora:

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortesía
mueve el viento *la hebra voladora*
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;

antes que la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado;

antes que lo que hoy es rudo tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

(Góngora, 2015: 68-69)

Advertimos en el texto el modo en el que el uso de la prosopografía, junto con dichos consejos, se entrelaza con la actitud del grado suplicante (*pregador*) del trovador. Se trata a la vez de un elogio a la hermosura de la dama y de una invitación o súplica a que goce las bondades del amor, consejo con el que el enamorado, de forma sutil y galante, pretende convencerla de que abandone tanto las tribulaciones de la honra como el desdén que le prodiga, de manera pareja al ruego del trovador para con su ya desposada *midons*. En muchas ocasiones se escoge uno de los elementos físicos que actúan como sinécdoque de la implacable. Gabriel Bocángel, en el soneto de circunstancia «A Celia, que se quemó el cabello cuando se enrizaba», expresa la *descriptio puellae* establecida junto con el ruego y la esperanza del suplicante:

Venganza fue de amor, flechada en vano,
ese atrevido y castigado fuego
donde, más que deidad, demostró ser ciego
cuando tu agravio le fió a tu mano.

Un elemento es enemigo humano
para mover a un sol desasosiego;
*ruegue (no abrase), amor, que sólo el ruego
nació para vencer lo soberano.*

Ya no peligras, Celia, en la violencia
del fuego, ni de amor temes venganza,
porque o tu nieve o tu rigor le excede.

Siempre es edad del flaco la experiencia;
*ya que poder se deja a la esperanza,
¿si sabe Celia lo que amor no puede?*

(p. 247-248)

No todos emplean, sin embargo, la actitud suplicante ni la tímida (*fenhedor*) para esta temática en torno a la descripción de la excelsa. Autores como Francisco de Quevedo adoptan una postura osada, rayana en lo beligerante cual guerrero de amor de

la poesía cancioneril castellana, para su yo poético. Así sucede en el soneto «No se disculpa, como los necios amantes, de atreverse a amar; antes persuade a ser superior hermosura la que no permite resistencia para ser amada» de este último, en el que aborda de una forma refrescante y novedosa el tópico provenzal perteneciente al grado tímido: no es atrevimiento amar a la dama por inferior que se sea a su perfección absoluta, es obligación, pues sus pupilas han entrado en contacto con la visión de su etérea figura, y verla, amarla, perder la propia voluntad, es todo un mismo acto:

¡No sino fuera yo quien solamente
tuviera libertad después de veros!
Fuerza, no atrevimiento, fue el quereros,
y presunción penar tan altamente.

Osé menos dichoso que valiente;
supe, si no obligaros, conoceros;
y ni puedo olvidaros ni ofenderos:
que nunca puro amor fue delincuente.

No desdeña gran mar fuente pequeña;
admite el sol en su familia de oro
llama delgada, pobre y temerosa;

mi humilde y baja exhalación desdeña.
Eso alegan las lágrimas que lloro;
esto mi ardiente llama generosa.

(Quevedo, 1999: 321)

No obstante, los poetas áureos no solo añaden a esta fórmula las innovaciones italianas de forma y fondo como el soneto y la introducción de los mitos clásicos para representar vivamente la belleza de la mujer, sino también, como se apuntado anteriormente, una lección moral sobre la fugacidad de la juventud, así como de la vida, cuya útil enseñanza pueda extrapolarse a todo lector que atienda a sus versos y no

únicamente al servicio amoroso. Bernardo de Balbuena, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, también hace uso de esta estructura tan ampliamente utilizada:

Mientras que por *la limpia y tersa frente*
ese *cabello de oro ensortijado*
el viento fresco vuela marañado
sobre las *tiernas rosas del oriente*;

mientras la primavera está presente,
dese clavel sobre marfil sentado,
coged las flores y alegres del prado,
que el tiempo corre, y huye y no se siente.

¿De qué fruto os será la hermosura,
cuando el invierno vista de su nieve
la lumbre de oro y encarnadas rosas?

Si la edad pasa, el tiempo la apresura.
Las horas vuelan, y en su curso breve
hallan y tienen fin todas las cosas.

(p. 546)

En algunas ocasiones, la súplica propiamente dicha se explicita con la deprecación, con el apóstrofe a la dama, como es el caso del siguiente poema de Francisco de Rioja:

No esperes, no, perpetua en tu alba frente,
oh Aglaya, lisa tez, ni que tu boca,
que al más helado a blando amor provoca,
bañe siempre la rosa dulcemente.

¿Ves el sol que nació resplandeciente,
cuál con su luz desvanece tibia y poca,

y tú, *sorda a mis ruegos como roca*
estás, en quien se rompe alta corriente?

Goza la nieve y rosa que los años
te ofrecen; mira, Aglaya, que los días
llevan tras de sí la flor y la belleza.

Que cuando de la edad sientas los daños,
has de invidiar el lustre que tenías
y has de llorar en vano *tu dureza*.

(p. 547)

Pedro Soto de Rojas utiliza este mismo apóstrofe a la amada en «Pide favor», describiendo la etapa del suplicante por medio de la *descriptio puellae*. El yo poético, en este caso, se permite la audacia de advertir a la dama que será la causante de su muerte inminente si no le brinda el galardón que ansía de manera idéntica a la del doliente *pregador* trovadoresco:

Entre la luz de tus serenos ojos,
donde aprende la suya el sol dorado,
entre las hebras del sutil trenzado
que desdeñan el oro los manojos;

entre las perlas los corales rojos,
entre la nieve, entre el color rosado,
entre el sol de tu aliento regalado,
puso el término amor de mis enojos.

Y si hallarse dilatas mis entrañas
entre luz, oro, perlas, nieve, aliento,
según las llamas crecen ya tamañas,

las verás deshacerse en un momento,
cual suele al sol la nieve en las montañas.
Y tus ojos serán el instrumento.

(p. 217)

En otras, utilizar el *descriptio puellae* aúna erotismo, trascendencia e ingenio. Gabriel Bocángel muestra en «Señas de una belleza superior» no solo cómo la hermosa fisonomía sobrenatural de la que es imagen de lo sublime alegoriza de su superioridad absoluta, sino también los mentados tres conceptos. La descripción sensual indica el modo en que la hermosura externa despierta en el hasta ese momento dormido amante el impacto de la percepción del amor por medio de una singulares armas, las flechas y el arco de Cupido que son los ojos y las cejas amadas, la trascendencia se impone a través de la virtud de la señora, quien, se remarca, “hermosa pudo ser sin hermosura” y el ingenio, con cada uno de sus versos, que toman el caudal cortés para lograrlo:

Grandes los ojos son, la vista breve,
(o amor la abrevia, porque a herir apunta);
arco es la ceja, y el mirar es punta
a quien amor sus vencimientos debe.

A su mejilla el nácar nácar debe;
adonde en llamas de coral difunta
fuera la rosa, más su incendio junta
a la azucena de templada nieve.

El arte es superior, pero sin arte
el ingenio es acierto y no es ventura,
el andar es compás y no es cuidado.

*De tantas partes no presume parte;
hermosa pudo ser sin hermosura.
Yo, sin amor, viviera enamorado.*

O como en el caso de Antonio de Paredes, que dirige su soneto a una dama viuda y la insta a volver a disfrutar de la vida amorosa mientras le reste juventud. En este caso la famosa descripción de la belleza sin par, hartamente explotada, se relega a los elementos de mayor importancia y sustituye su lugar privilegiado por la descripción del paisaje cordobés, que ofrece un cambio refrescante al mismo mensaje:

Hoy cuentas meses nueve al muerto esposo,
en tu dulce memoria siempre vivo,
con pecho tanto a nuestra vida esquivo
cuanto al caso fatal, Nise, piadoso.

Ya, do la antigua Córdoba famoso
uno y otro erigió edificio altivo,
por mudanzas de tiempo fugitivo
campo es desierto el sitio populoso.

Todo a la edad se rinde, que en su leve
carrera aun no perdona *a tu hermosura*
el esplendor, la púrpura, la nieve.

Goza pues tu flor bella mientras dura
la alba, no vuelvan lágrimas, que llueve
tu vista en noche eterna su luz pura.

Sin embargo, por más que la descripción de los elementos que componen la lumínica hermosura de la mujer adorada impere en este tipo de composiciones, el poder de esta se pondera, tal y como se ha podido advertir en los citados ejemplos poéticos, en los ojos, cuyo protagonismo abarca prácticamente la totalidad de la poesía amorosa áurea, pues, después de todo, “la cara es el espejo del alma y son los ojos sus delatores” (27). La dama es la gran sinécdoque de la lírica del Siglo de Oro, ella es el desdén a

quien Lope de Vega envía sus sentidas lágrimas (“decid a mi desdén que por él muero” (Vega, 1983: 45)), los ojos por quien muere dichoso (“Ojos, por quien llamé dichoso al día/ en que nací, para morir por veros” (Vega, 1983: 45)). La figura femenina se deshace en sus elementos físicos y, sobre todo, en las esferas visuales. Es la parte por el todo, tanto para destacar la hondura emocional como para impresionar en mayor medida al lector con el artificio que compone la poesía. El autor escoge los elementos más significativos como “esencia del complejo de ideas amorosas”. En esta poética de la esencia, “los ojos desempeñan uno de los roles más relevantes, con respecto al resto de los órganos del cuerpo humano, igual que el sol funciona en el cielo. Asimismo, son las ventanas del alma, que los sentimientos interiores traspasan para llegar al mundo exterior”. Las palabras del yo poético los presentan “independientes de la hermosura corporal, y les confiere un sentido amoroso” (Li, 2015: 227-228). El dios Amor, a través de las bellas ventanas del alma de la que es suma luz, dispara las saetas de fuego a las pupilas del amante, las cuales penetran en el interior de su espíritu, lo sujetan y encienden la pasión abrasadora que lo consumirá. No es extraño, pues, tal y como expresa Quevedo en el siguiente cuarteto de «Sepulcro de su entendimiento en las perfecciones de Lisi», que sean estas las que prenden el fuego amoroso y, por tanto, las culpables de la pena de amor:

En este *incendio hermoso* que, partido
en *dos esferas breves*, fulminando,
reina glorioso, y con imperio blando
auctor es de un dolor tan bien nacido.

(Quevedo, 1999: 473)

Como tampoco resulta insólita la loa que les dedica continuamente la pluma de Fernando de Herrera:

Hermosos ojos serenos,
serenos ojos hermosos,
de dulçura y de amor llenos,
lisongeros y engañosos:

quien no os ve pierde la vida,
y el que os ve halla su muerte;
mas quien muere desta suerte
cobra la vida perdida.

(Herrera, 1992: 105)

En la tradición occidental la simbología ocular se ha revestido de una gran importancia tanto en la reflexión filosófica como en la amorosa. Platón, llevando a cabo una vinculación analógica entre el don de la vista y la percepción del espíritu, consideraba que los ojos, los órganos más afines al astro rey, eran las ventanas del alma, puesto que, según dilucida el filósofo en *República* el inmortal filósofo, es a través de este sentido como primeramente se asimila la información externa para hacerla propia. Para Ovidio, el primer paso en cualquier seducción, en la búsqueda del objeto de amor, era el intercambio de miradas, dando a entender que el contacto visual desempeña un papel fundamental en la reciprocidad sentimental entre amantes. Capellanus, en su tratado del amor cortés, declaraba que el que es físicamente incapaz de ver es incapaz de amar, puesto que el ciego no puede efectuar el contacto entre pupila y pupila y, por tanto, carece del privilegio de ver aquello con lo que el alma pueda obsesionarse. Esto se subraya en su definición del gran sentimiento: “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius poteri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris preaecepta compleri”³⁷. En definitiva, el sentido de la vista es la facultad clave en el desempeño amoroso, tanto para percibir la hermosura sublime de la

³⁷ El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir de común acuerdo todos los mandamientos del amor (traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras).

dama, prueba de lo divino en lo terreno, como para atisbar la virtud más allá del aspecto, lo superficial, lo aparente. Los ojos son uno de los elementos más expresivos de la lírica cortés, de ahí que se subraye su importancia, prepondere sobre el resto de los rasgos físicos del bello cuerpo idolatrado y se encierre en ellos el inconmensurable poder de la tirana hermosa y aun el compendio de la misma, siendo estos el instrumento con el que brinda o arrebató la vida, como bien declara Lope de Vega en el verso “aquellas niñas con que vidas quitas” (p. 297), así como la parte de su anatomía que, por tanto, mejor la sintetiza.

Los ojos acostumbran a erigirse, por todo ello, como la sinécdoque predilecta de los poetas del Siglo de Oro. Son el elemento que resume la personalidad entera de la tirana hermosa, los destinatarios a quienes se dirigen. Ejemplo de ello es el soneto «A una dama que tenía los ojos enfermos» de Lope de Vega, poema de circunstancia en el que se apela directamente a dichos globos poderosos:

Si estáis enfermos, dulces ojos claros,
no os espantéis, pues tanto os desean,
que no es posible, si dejáis que os vean,
que dejen de quereros o envidiaros.

Mis pensamientos, no temiendo hallaros,
libres de justicia se pasean;
como al sol, cuando nubes le rodean,
dicen mis ojos que podrán miraros.

Enfermos soles y nublados cielos,
hoy tomarán venganza mis enojos
porque en la condición mudéis estilo.

Si azules fuistes por matar con celos,
hoy como espada quedaréis, mis ojos,
que tiene de cortar gastado el filo.

(Vega, 1983: 75)

Rendir pleitesía a las ventanas del alma de la venerada y dirigirse a ellas como si de la propia deidad amorosa se tratase será práctica habitual para el yo poético de la lírica del Siglo de Oro para plasmar la intensidad de las emociones del enamorado, tal y como ejemplifica este mismo último autor en la siguiente composición:

Perderá de los cielos la belleza
el ordinario curso, eterno y fuerte;
la confusión, que todo lo pervierte,
Dará a las cosas la primer rudeza.

Juntaránse el descanso y la pobreza;
será el alma inmortal sujeta a muerte;
hará los rostros todos de una suerte,
la hermosa, en variar, Naturaleza.

Los humores del hombre, reducidos
a un mismo fin, se abrazarán concordes;
dará la noche luz y el oro enojos.

Y quedarán en paz eterna unidos
los elementos, hasta aquí discordes,
antes que deje de adorar tus ojos.

(Vega, 1983: 81)

En los ojos, por su característica belleza, su expresividad y su poder, se comprimen la hermosura, la virtud y la naturaleza implacable de la dama. Después de todo, el espíritu del Siglo de Oro es usar el microcosmos para explicar el macrocosmos o, si esto no es posible, para intentar acercarse lo máximo posible a una explicación de lo que en último término simboliza la mujer amada: la trascendencia, el cosmos, aquello más grande que la humanidad y el individuo en su conjunto. Según dilucida Ramón Andrés, el universo comprendido por los líricos del Seiscientos es una nada insondable que únicamente sirve como alegoría. “El mundo, el espacio, constituían un laberinto que se angostaba buscando la salida, porque la cosmogonía barroca –al igual que sucede

hoy– tendió a reducir lo exterior a la experiencia individual como explicación de la realidad” (17), de forma que todo aquello que se hallase fuera del ser sintiente y doliente “no era más que una alegoría de la magnitud universal” o, dicho de otro modo, “una metáfora de lo inalcanzable” (17), términos que bien pueden definir la figura de la tirana hermosa. “De ello Georges Poulet concluye que la particularidad del espíritu” del artista áureo “consiste en llevar a término ese proceso de reducción, de traslación de la dimensión del espacio al microcosmos con el fin de conocer la verdadera proporción del ser” (17). No obstante, como señala el ensayista, poeta y pensador español, de poco sirvieron estos intentos para paliar el drama que asolaba a las gentes de la centuria, dado que, desde el principio, “el siglo XVII albergó la certidumbre de que una reducción espacial comportaba asimismo una reducción temporal: el hombre es un instante perdido en la inmensidad, un eje sin centro, la hipérbole de la Nada” (17). Visto esto, no nos resulta insólito, ni mucho menos descabellado, que la lírica áurea prefiriera una concepción del amor puramente introspectivo como la *fin'amors*, cuya codificación del gran sentimiento del ser humano y de la persona amada permitía poetizar semejante problemática en la relación entre el hombre y la mujer.

Así, como microcosmos que encierra en su seno el macrocosmos del símbolo de perfección humana y divina, actúan las pupilas del objeto de idolatría. De sus iris emergen tanto rayos iluminadores como destructivos, premio y castigo para el amante que pretende ser digno, pero no puede evitar dar algún traspie. Los globos oculares adorados conducen a la gloria, a la penitencia, al martirio, son cielo, purgatorio e infierno a un tiempo. Ellos son la causa principal de todo sentimiento que anida en el pecho del enamorado, de tal modo que resultan expresivamente prolíficos y pueden utilizarse en cada uno de los temas provenzales. Estos mismos ojos que producen tan nutrido abanico emocional provocan un desasosiego en el enamorado cuando este se ve privado de su visión, la angustia del mal de ausencia:

¿Por qué dos ojos avaros
de la riqueza que pierden
han de tener a los míos
sin que el sueño los encuentre?

La cura es sencilla. Ha de repetir la excelsa visualización de su fisonomía, la dicha de volver a verla:

Esta belleza que del largo çielo
contiene en sí la más felice parte,
a do con clara luz su luz reparte,
sereno sexa el ayre, alegre el suelo.

Amor en torno va con puro velo,
y de sus bellos ojos no se parte,
que allí descubre su destreza y arte,
y en la causa del mal pone el consuelo.

(Herrera, 1992: 184)

Pese a las numerosísimas composiciones áureas que se duelen de lo contrario, la ausencia de esta visión no siempre es trágica. Para Lope de Vega, el dolor que produce alejarse de la presencia de esos iris es una prueba más del poder inconmensurable que estos poseen, pues no necesitan estar presentes para inflamar el corazón del hombre una vez este ya los ha visto, aunque solo haya sido una vez: “Estando ausente de tus ojos bellos,/ sus rayos me abararon; caso extraño” (Vega, 1983: 54). La supremacía de las poderosas ventanas del alma es tal, que los fenómenos naturales más aterradores e incluso los más bellos, fascinantes o perturbadores palidecen en comparación, dado que dichos fenómenos no son más que materia fugaz, mientras que en el abismo de las pupilas amadas se atisba la trascendencia. Bartolomé Leonardo de Argensola compara en el soneto «En tiempo del cometa que apareció en España a los primeros de setiembre de 1618» la belleza y el fuego de los ojos de la amada con el cometa que da nombre al título, el cual pierde irremediabilmente ante la divinidad hecha carne:

Mírame con piedad, y arda el cometa,
Filis, que agora pálido nos mira;

que a quien tus ojos muestra amor sin ira
¿cuál término fatal no le respeta?

Y absorto (que es lo más) en la secreta
felicidad que aquel favor inspira,
ni de amenaza superior se admira,
ni en dudosos prodigios la interpreta.

Destos bienes, elévame el segundo;
que al primero no aspiro, aunque me libre
de la alta indignación que arma el portento.

Su infausta luz contra los cetros vibre,
y como deje en paz mi arrobamiento,
vierta discordia y descomponga el mundo.

(p. 207)

Feliciano Enríquez de Guzmán expone en el siguiente madrigal el inmenso poder de los ojos de la dama, que vence al propio dios Amor de la que esta es abanderada:

Dijo el Amor, sentado a orillas
de un arroyuelo puro, manso y lento:
«Silencio, florcillas,
no retocéis con el lascivo viento;
que duerme Galatea, y si despierta,
tened por cosa cierta
que no habéis de ser flores
en viendo sus colores,
ni yo de hoy más Amor, si ella me mira.»
¡Tan dulces flechas de sus ojos tira!

(p. 222)

Lo mismo expresa Francisco de Quevedo en el siguiente soneto amoroso, versos donde el rostro de la amada amedrenta al temido dios que a todos esclaviza:

Si Dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
¿Adónde están tus siervos y criados?
¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?

Si te disfrazas nuestro mortal velo,
¿cuáles son tus desiertos y apartados?
Si rico, ¿do tus bienes vinculados?
¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?

¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto?
Que el pintarte con alas y vendado,
es que de ti el pintor y el mundo juega.

*Y yo también, pues sólo el rostro honesto
de mi Lisis así te ha acobardado,
que pareces, Amor, gallina ciega.*

(Quevedo, 1999: 502)

Antonio Álvares Soares hace lo propio en «A una dama rigurosa, que salió a cazar con escopeta», poema en que se expresa cómo la mirada de la amada es más hiriente, punzante y efectiva que cualquier arma terrenal. Su figura y, por encima de todo, sus ojos, vencen, así pues, tanto lo terreno (el arma de fuego) como lo trascendente (el dios Amor del madrigal y el soneto anteriores):

Mas de amor cazadora, las rendidas
aves menospreció, y a los despojos
de las vidas aspira, bien que en vano;

*que los rayos divinos de sus ojos
abrasaron primero tantas vidas,
que dan ocio a los rayos de su mano.*

(p. 271)

Pese a la insistencia en alegorizar la luz en el cuerpo de la mujer idealizada, esta fuerza chispeante que en tantas ocasiones se equipara al fuego, al sol ardiente, a todo aquello que arroje luz y calor, no necesariamente se encierra en ojos verdes o azules, los preferidos para los artistas del verso áureo por su claridad. En muchas ocasiones, solo se hace referencia al brillo fogoso de los iris. Antonio Hurtado de Mendoza, en «De un escondido incendio de los ojos de Lisi» une los ojos al poder superior de la dama haciendo continua alusión a la hoguera inmortal que esconden las pupilas:

Si es competencia del amor tirano
que en rayos tantos descogió tu cielo,
aun temblará en volcanes Mongibelo,
aun el sol todo en lumbre osará en vano.

Si es apagar el fuego soberano
de tantas almas celestial desvelo,
ni aun basta el norte armado en mar de hielo,
ni aun los nevados Alpes de tu mano.

Si a tantos corazones fue venganza,
ninguno de tu incendio está quejoso,
todo halla en luz mayor, mayor abismo.

(p. 218)

Dado que la apariencia lumínica es simbólica, en raras ocasiones hallamos unos iris femeninos que no sean claros, como claro es el ser completo de la dama. ¿Esto quiere decir que, al igual que los trovadores de los siglos XII y XIII, los artistas del verso del Siglo de Oro se hallan tan encorsetados como los creadores de la *fin'amors*

ante su poesía amorosa? Nada más lejos de la realidad. Vallcorba, al tratar la temática de los trovadores, asevera lo siguiente: “Si quisiéramos hacer un retrato robot de las mujeres celebradas en cada uno de los poemas de amor, nos saldría solamente uno, arquetípico, sin posibilidad de matices” (Vallcorba, 2013: 29). No ocurre así con las composiciones áureas, en las que, si bien la dama rubia, pálida, luminosa, es norma imperante fielmente acatada, los autores se permiten cierta flexibilidad, ciertas excepciones a la regla siempre que les es preciso. Es el caso de Fray Hortenio Félix Paravicino, que sorprende al lector al amar precisamente unos discos oculares que se alejan de la claridad en «A unos ojos negros», reivindicando una tonalidad oscura que no es casual, que aspira a ser símbolo dentro del poema y novedad dentro de la corriente lírica, en un ingenioso juego entre el color y la ventura del enamorado, a la par que demuestra la convicción de que el poder de la dama reside en los órganos de la vista:

Hermosos negros ojos,
blanco de un hombre que os ofrece en suma
a sí todo en despojos,
lenguas que quiero hacer con esta pluma
y sea yo tan dichoso
que ojos se haga vuestro dueño hermoso.

[...] Ojos, el que no os ama,
quédese en blanco, pues lo negro deja,
que yo en mi ardiente llama
ni pido libertad, ni tengo queja;
pues por tal hermosura
pido al amor me dé negra ventura.

(p. 212-213)

Lo mismo ocurre con el cabello, otro de los elementos físicos a los que se presta especial atención en la composición áurea, si bien los ojos continúan siendo la sinécdoque predilecta de todo heredero del amor cortés que engendraron los artistas de

las cortes de Oc. Existen tiranas hermosas cuyos cabellos se oponen al rubio, tal y como se observa en esta letra anónima:

*El cabello negro
y la niña blanca,
entre nubes negras
parece al alba.*

Al alba parece,
pareciendo ella
el alba más bella
que el sol nos ofrece,
mas aunque amanece
bella y alada,
*entre nubes negras
parece el alba.*

Porque aquel cabello
ilustre que peina,
ella es de amor reina
y corona es ello.
Alabastro el cuello,
nieve la cara;
*entre nubes negras
parece el alba.*

(p. 249-250)

El desvío del cromatismo establecido en la fisonomía amada jamás es un capricho estético del autor, sino que actúa como un vehículo expresivo para los fines de la composición, ya sean estos sorprender al lector, azuzar el ingenio o jugar con las posibilidades que ofrece el simbolismo de cada color. Así, los poetas áureos como Góngora transforman la naturaleza lumínica del aspecto externo de la tirana hermosa en

oscuridad para remarcar el carácter de la dama y las consecuencias del poder inigualable de los luceros de su rostro:

En dos lucientes estrellas,
y estrellas de rayos negros,
dividido he visto el Sol
en breve espacio de cielo.

El luciente oficio hacen
de las estrellas de Venus,
las mañanas como el Alba,
las noches como el Lucero.

Las formas perfilan de oro,
milagrosamente haciendo,
no las bellezas oscuras,
sino los oscuros bellos,

cuyos rayos para él
son las llaves de su puerto,
si tiene puertos un mar
que es todo golfos y estrechos.

*Pero no son tan piadosos,
aunque sí lo son, pues vemos
que visten rayos de luto
por cuantas vidas han muerto.*

(Góngora, 1995: 292)

Todo ello está relacionado con que la ya citada idea de belleza proyectada en la dama se funde con el concepto del bien platónico, dado que para los platonistas la ética va ligada a la armonía física. A partir de la adoración a la hermosura terrenal de la amada se asciende al concepto abstracto de la belleza y, desde ahí, a la divinidad. Ella es, después de todo, Belleza, Bondad y Verdad. La mirada de ese concepto

personificado produce que los espíritus vivos de esa Belleza mayúscula se introduzcan en el alma del yo poético a través de sus pupilas, los cuales se la calientan mediante el deleite, dejándole la imagen impresa de la amada, la hermosura, a quien se deifica. Cuando su dios no está presente, el alma se enfría debido a la carencia del calor de la mirada, si bien la memoria mueve a los espíritus encerrados dentro de sí, que agujonean su interior al no poder salir al encuentro de las ventanas del alma a quien la suya persigue. Esto mismo resume Wen-Chin Li al tratar el tema de los ojos como vehículo para percibir el amor en la lírica herreriana: “Los ojos son el intermediario a través del que se puede conocer la belleza tanto externa como interna. Tal esclarecimiento” trae a la memoria “la doctrina filográfica que Capellanus expresa en su renombrado manual del amor cortesano”, en el que subraya la convicción de que “el hombre ciego de nacimiento no conoce bien el amor, ya que sin la capacidad de ver, no puede percibir la hermosura de” aquella que ha de amar, “ni cuenta con la oportunidad para reflexionar sobre lo que ha mirado; tampoco su alma se queda obsesionada por la belleza, ni tan siquiera en ella nace el amor” (Li, 2015: 541-542), síntesis casi tan útil como la que el siguiente soneto de Fernando de Herrera ofrece, cuyas rimas explican cómo se prende el retrato de la dama en el alma por acción de los ojos y de la memoria:

De los rayos del sol por quien me guío
llega la luz al alma, que la ençiende;
y las delgadas venas, braua, ofende,
y del presto calor destierra el frío.

Miro la pura imagen del bien mío
con aquella verdad que l’alma entiende,
y, quanto más la miro, en mí s’emprende
la çierta luz que al corazón envío.

*Presente queda y biue en mi memoria,
entrando por mis ojos de sus ojos,
en los quales Amor tiene más gloria.*

Por ellos beue el bien y los enojos,
que Amor dios a su belleza la vitoria
como a causa mayor de sus despojos.

(Herrera, 1992: 183)

Es por todo ello que el encuentro con la amada, con sus ojos, con las ventanas de su alma, trastorna para siempre al enamorado y su visión del mundo. Francisco de Rioja ofrece un buen ejemplo de ello:

La dulce atrocidad de aquellos ojos,
ante quien ya perdí color y aliento,
tras sí la lleva a más andar el día.

(p. 520)

Del mismo modo, Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, ofrece en el siguiente terceto una muestra más del protagonismo del elemento ocular en la poesía de su siglo:

Las estrellas errantes son mis dichas,
las siempre fijas son los males míos,
los luceros *los ojos que yo adoro*.

(p. 621)

Mientras que a Bernardino de Rebolledo le basta el siguiente epigrama para dar sentencia sobre el poder visual:

Esta ciudad del sol dichosamente
en vuestros ojos hallará su Oriente.

(p. 221)

La relevancia ocular también se aplica al amante, pues fascinación por la belleza física es uno de los primeros obstáculos que el amante debe salvar en la ascensión trascendente, dado que esta impide al enamorado percibir la hermosura interior, sublimar el amor. Como bien afirmaba el yo poético de Garcilaso en el *Soneto XXII*:

en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro
que miren lo que en alma en sí contiene.

(Vega, 2002: 102)

Según el tratadista filográfico Marsilio Ficino, “sólo hiera el encuentro de los ojos al que se detiene” en la envoltura física (Ficino, 1986: 214). Según Baltasar de Castiglione:

cuando viere a alguna mujer hermosa, graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte, y tal, en fin, que él como hombre experimentado en amores conozca ser ella aparejada para enamorallo, luego a la hora que cayere en la cuenta y viere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué, que la mueve, y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar a cada punto nuevo mantenimiento al fuego, debe luego proveer en ello con presto remedio, despertando la razón y fortaleciendo con ella la fortaleza del alma, y atajeando de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas a los deseos, que ni por fuerza ni por engaño puedan meterse dentro; y así entonces la llama de fuego cesa, cesará también el peligro... (Castiglione, 2009: 440).

Observamos que la motivación que oculta esta fijación por la descripción física y, en mayor medida, por los ojos, no se limita al placer estético y el ornato propio del Siglo de Oro, sino que abarca la teoría amorosa que se ha ido exponiendo a lo largo de los capítulos, la mezcla de tradiciones amatorias que dieron lugar a la poesía de raíz

provenzal áurea. La lírica que nos ocupa sitúa la belleza en la cúspide de la escala de valores del doliente de amor, pues el reflejo terreno del gran sentimiento del hombre es el punto de partida que desencadena la emoción que, a su vez, ejerce un papel esencial en la armonía del cosmos al erigirse como la fuerza impulsora que conduce al que ama, si lo merece, a una evolución moral que va de lo indigno a lo digno, de lo imperfecto a lo perfecto. Es por ello que, incluso de forma inconsciente, el yo poético deshecho en lamentos “desea ser correspondido con el vivo afecto, y mientras tanto reconoce que el mismo desempeña el papel de eslabón en una cadena de amores” (Li, 2015: 539). En los elementos físicos de la amada hallamos el compendio de muchos de los aspectos propios del pedregoso camino de perfeccionamiento que presenta el amor cortés. En ella se dan las fuerzas duales que caracterizan y marcan este tipo de amor: fuego y hielo, luz y sombra, deseo y virtud se entretajan en sus formas y colores del mismo modo que ocurre, de forma paralela, con el yo poético. Las ventanas del alma y la red del cabello resplandecen, como una atractiva llama cuya luz atrae al enamoramiento. Dicha llama es el fuego que calienta, alumbra y simboliza tanto la belleza femenina como el intelecto, pero también destruye, arrasa y convierte al amante en cenizas, dado que, como la tirana, puede darlo todo o arrebatarlo.

Este fuego ofrece tanta simbología como diversidad en lo que a interpretaciones respecta, desde el prisma de herramienta originadora de la creación hasta el de la aniquilación purgante. Desde la perspectiva penitencial, semejante a lo expuesto sobre el ideario agustiniano, se reconoce el deseo como el mal que desemboca en la degradación del espíritu, pero, al superarlo mediante el alejamiento progresivo de la carne, el sometimiento a los grados, el deseo terreno se eleva al amor trascendente, un bien rebosante de nobleza y merecedor del verdadero anhelo del hombre. Así, la imagen del fuego, de la hermosura sensual a la que el amante no cesa de dedicar su loa, transmuta en una reafirmación que conlleva el conocimiento, el grado de *entendedor*. Solo tras arder en él el amante comprende que el mal, el error y la fatalidad residían en sí mismo y no en la que este suponía que le tentaba. Si en las ascuas de aquella atractiva llama el enamorado veía la causa de su desviación, un placer superfluo, una felicidad ilusoria y, en suma, un engaño cuya única meta es la pérdida de la esperanza, el abismo

de dolor, a la postre comprende que es precisamente de ese martirio emocional, de ese sacrificio, de donde emerge la virtud. El fuego, el sol de Ícaro, la belleza deslumbrante y dolorosa, se posiciona de este modo como la abrasión purificadora necesaria para alcanzar la cúspide de la perfección moral, en el sufrir para merecer. “El amante trata el amor como la sola fe, y reconoce los hechos abnegados como la práctica del amor, al tiempo que ve la conquista del amor como el mérito heroico; de ahí, que sufra a menudo los tormentos del fuego pasional, hasta que muera en éste mismo” (Li, 2015: 556). El elemento ígneo de la pasión, “tan entrañable que al tiempo de herir el alma del amante, la entenece y derrite en el propio amor de Dios” (Li, 2015: 551), se asemeja por tanto a las características de la llama mística, pues abre una herida de dolor y placer, pena y dicha, en la carne del enamorado e introduce la dulzura en su interior:

Ahí encontramos la *herida*, esa *quemadura* que sufren Tristán e Isolda y, a través de ellos, todos los amantes. Hay una *quemadura* entre el deseo del amante y la realización de su deseo. El vergel prohibido representa el comienzo del proceso de apaciguamiento de la herida. Pero en el interior del vergel está el Árbol de la Vida, y en el simbolismo de los trovadores, está la habitación. El problema reside en la prohibición de penetrar en el vergel. ¿Acaso el vergel es peligroso? (Markale, 2006: 232).

Sin duda, el vergel entraña peligro, pues es a un tiempo el contacto con la divinidad, solo digna de los corazones que han demostrado merecerla, y la pérdida de la misma. Se trata del “deseo de los místicos hacia Dios” (Li, 2015: 554) que Fernando de Herrera sumó a las tradiciones del amor platónica y trovadoresca en su poesía amatoria, continuada por el resto de autores áureos, la fusión de fuentes en la que se entrelazó el gran sentimiento con la imagen de la llama constructiva y destructiva que “por un lado, estimula el deseo y difunde el calor por todas las partes de su interior, conduciéndole hacia la unión con el amor; y por otro, le hace arder interiormente” en “un fuego de carácter” tanto platónico como místico “que no sólo hiere, sino que purifica y sublima el alma del amante” (Li, 2015: 554). De este modo se presenta el fuego, la pasión, la belleza amada, como el gran desencadenante que prende la chispa de todo cuanto ofrece el amor cortés, dado que solo a partir de la *descriptio puellae* se evoluciona a la pura

contemplación reflexiva. De la primera se percibe el amor, de este, el convencimiento de que cuanto en más temor y sufrimiento se arda en el fuego de la pasión, mayor virtud, mayor dignidad, mayor “cualidad de ser querido comprende el amor. De ahí, que el propio amor se aparte más y más” de lo terreno, “se despegue de la percepción sensorial, y aún se convierta en sentimiento de la pura contemplación” (Li, 2015: 562-563). Así pues, ¿es la belleza lo que realmente vence al enamorado y lo arroja al camino amoroso? Según podemos desprender de la lectura de la lírica áurea, y aun de toda la poesía de raigambre provenzal en su conjunto, tal conclusión no podría estar más errada. La armonía física únicamente enamora en tanto funciona como símbolo, instrumento, mensajero, de lo que la amada alberga en el interior de las vestiduras físicas, de lo que encarna. Francisco de Medrano plasma por medio de la excelencia de su pluma esto mismo en el soneto citado a continuación: no fue su cuerpo quien venció a su yo poético, fue su alma:

Tus ojos, bella Flora, soberanos,
y la bruñida plata de tu cuello,
y ese, envidia del oro, tu cabello,
y el marfil torneado de tus manos,

no fueron, no, los que, de tan ufanos
cuanto unos pensamientos pueden sellos,
hicieron a los míos, sin querello,
tan a gusto victorioso llanos.

*Tu alma fue la que venció la mía,
que aspirando con fuerza aventajada
por ese corpotal apto instrumento,*

se lanzó dentro de mí, donde no había
quien resistiese al vencedor la entrada,
porque tuve por gloria el vencimiento.

(p. 478)

Esta misma idea se ve reflejada en no pocas composiciones áureas de grandes autores del Siglo de Oro, como es ejemplo la poesía de Lupericio Leonardo de Argensola:

*No fueron tus divinos ojos, Ana,
los que al yugo amoroso me han rendido,
ni los rosados labios, dulce nido
del ciego niño, donde néctar mana;*

*ni las mejillas de color de grana,
ni el cabello, que al oro es preferido;
ni las manos, que a tantos han vencido;
ni la voz, que está en duda si es humana.*

*Tu alma, que en tus obras se trasluce,
es la que sujetar pudo la mía,
porque fuese inmortal su cautiverio.*

Así todo lo dicho se reduce
a solo su poder, porque tenía
por ella cada cual su ministerio.

(p. 476)

En resumen, la hermosura de la que es compendio de todo anhelo, desdoblada en las sinécdoques de sus elementos físicos, es a su vez sinécdoque de su naturaleza dual, constructiva y destructiva al mismo tiempo, el fuego amoroso que bien hiere y martiriza al que ama hasta sembrar en su alma el vivo deseo de morir, bien sirve como punto de partida para la reflexión introspectiva sobre la espiritualidad, de impulso inspirador que empuja a la búsqueda de una nueva existencia trascendente. Mediante las armoniosas formas y colores de la vestidura corporal, sombra que encierra el alma más sublime, el gran sentimiento del hombre parte de las pupilas de la que es cumbre de perfección y termina en las del doliente amador, quien recibe la abrasión espiritual que le habrá de guiar en el camino de superación desde la oscuridad a la clarividencia del alma, como el

faro en la tempestuosa mar, logrando así un espíritu racional, unos sentimientos firmes y un amor inmortal, todo aquello que vence lo invencible, el Tiempo y la Muerte. Por todo lo expuesto, la belleza de la figura femenina no puede ser otra cosa que simbólica, pues rebasa los contornos físicos del plano sensorial. Las técnicas literarias empleadas por la mano de los poetas áureos desmaterializan sus rasgos hasta transmutarla en la Belleza mayúscula que va acompañada por Bondad y Verdad, en el concepto noble, irreal, incorpóreo, trascendente, que en nada puede asemejarse a la mujer terrena de carne y hueso.

Siguiendo la estela de los trovadores, en la lírica cortés, desde sus orígenes medievales hasta su evolución áurea, se valora en mayor medida la captación visual del objeto de amor y su hermosa imagen que la posesión real del cuerpo amado, si bien esa unión única e irrepetible alcanza cotas metafísicas. Los ojos, “la fuente primigenia de la fascinación letal” (Li, 2015: 401), son la sinécdoque por excelencia de toda una tradición lírica que prueba que sus autores jamás se alejaron del código cortés cuya ideología, como dicta Capellanus, erige el sentido de la vista como facultad primordial para percibir el amor, como don indispensable, dado que sin él se carece de la cualidad necesaria para amar. Tal y como dilucida el medievalista francés Pierre Le Gentil sobre la lírica castellana: “Depuis les troubadours, les yeux et le coeur sont [...] les complices d’Amour”³⁸ (Le Gentil, 1949: 171). Es un hecho que los sentidos de la vista y el oído, dones vitales en el enamoramiento de las canciones trovadorescas, se mantuvieron como las facultades más fidedignas del cuerpo para los neoplatonistas. Los ojos eran espejos del espíritu, y del mismo modo percibían fielmente la belleza de los objetos externos como reflejaban los sentimientos internos del hombre y de la dama, razón por la cual son siempre los ojos los encargados de transmitir, difundir y sembrar el amor. De todo

³⁸ Después de los trovadores, los ojos y el corazón son los cómplices del Amor (traducción propia).

lo anterior se colige que el presente rasgo del ídolo femenino es indispensable para la poesía amatoria áurea, no por recursos tales como la *descriptio puellae*, ni por la evocación de un concepto abstracto que encarnado en un cuerpo terreno inspira y conduce a la elevación del alma, sino porque es precisamente este el que da lugar al amor. La belleza es, en suma, una idea, unas gotas de ilusión, para uso interno.

3.1.4. «*La que así desdeñosa es rayo y trueno*»: el desdén de la amada

Este tormento mío causó aquella
bella, dulce y cruel señora mía;
no sé si más cruel se uio algún día,
ni si se uio más dulce o uio más bella.

(Herrera, 1992: 210)

Tan característica como su belleza, la crueldad implacable de la dama marca la poesía amatoria del siglo que nos atañe. “Quizá porque el amor feliz es *rara avis* literaria, quizá porque el repertorio de motivos para el análisis es más amplio en los amores desgraciados”, quizá por la acentuada exigencia de defender su castidad apuntada en los apartados anteriores, “lo cierto es que la imagen de la mujer que retratan los poetas está más cerca de la frialdad que de la piedad; es la *belle dame sans merci*” de Alain Chartier, “la protagonista de las tristes poesías cortesanas, la culpable de los martirios de amor que sufren los poetas-amantes” (Rodado Ruiz, 2000: 121). Tal y como expone Rodado Ruiz:

La queja sobre la crueldad femenina puede ir acompañada de la súplica del poeta que intenta ablandar el corazón de la dama –la recuesta-, o bien puede servir como excusa para el análisis de los sentimientos del amante y la exposición de sus razones para desear la muerte [...]. En realidad, este es el motivo último [...]: no se trata de exponer sin más los desdenes de la fémina sino más bien de estudiar las reacciones de su amante, porque quien escribe suele ser varón y, fuera del elogio, lo que más le interesa es el autoanálisis (Rodado Ruiz, 2000: 121).

Como cabe esperar, son muchos los ejemplos entre los que podemos escoger para observar el lamento ante el rigor de la esquiva dama, dado que todo poeta áureo

que se precie pone a prueba su estilo con la temática de la queja amorosa. El férreo desdén de la dama representa un desafío tanto para el autor como para el yo poético. El autor pone a prueba su capacidad artística mediante el uso de la tradición cortesana, a partir de la cual lleva a cabo las innovaciones propias del juego estilístico. El yo poético, por otra parte, se pone a prueba a sí mismo. Voluntad, resistencia, lealtad, todo aquello que fijó la poesía cancioneril castellana. El presente estudio contempla el amor lírico de la Edad de Oro como el refinamiento de este sustrato, por lo que no nos resulta extraño hallar las inquietudes trovadorescas. Del mismo modo que la dama conserva los elementos que la definen, el yo poético mantiene las características del devoto, del trovador que bien muere en vida ante la fulminante frialdad de la amada, bien se deleita en el martirio amoroso que lo mantiene ligado a ella y le acerca a ser digno de la misma. Al igual que la dama no puede prescindir de la dureza que la caracteriza para defender su honestidad, el yo poético tampoco tiene la posibilidad de abandonar su tesón. Así, el desdén los separa y los une a un tiempo, por más que dicha relación provoque una tristeza inconmensurable al ser incapaz de ablandar el corazón de la incommovible dama, como afirma Francisco Antonio Bances y Candamo:

Solo en ti de los hombres con espanto,
más crüel y más dura cada día,
no hace impresión el curso de mi llanto.

(p. 609)

Francisco de Francia y Acosta hace otro tanto, dirigiendo su pena al Duero cuyo caudal crece gracias a las lágrimas que vierte por ella:

Dar su oído a *mis quejas* no es posible,
dellas huyendo más ligera vuela
la que así desdeñosa es rayo y trueno.

Terrible mal, rigor incomprehensible,
que a *mi rebelde amada* sea espuela
aquello mismo que a tu curso es freno.

(p. 624)

El desdén es característica *sine qua non* de la dama, así como el principal motivo de la introspección del amante, el que da lugar a sus impresiones sobre el amor y la amada, por lo que también es un asunto de estudio vital para este. Debido a ello, se indaga en la posible causa del mismo, el cual no siempre se achaca al deber femenino de conservar intactos el honor y honra, sino también a la volubilidad de la mujer, como apunta Juan de Ovando y Santarem:

Mas cuando olvido a desengaños toca,
siguiendo a Filis (*en mudanza luna*),
de su *inconstancia* en los peñascos choca.

(p. 624)

Esta volubilidad propicia que la dama prodigue su favor ocasionalmente a su enamorado durante un instante fugaz, tras el cual su desdén arremete con fuerzas redobladas, aún más implacables que antaño. No resulta insólito que en las composiciones que tratan este rasgo de su personalidad suela comparársela con el mar o, por mejor decir, se la transforme alegóricamente en él. Es ese ente tan caprichoso como poderoso que bien puede ser calma o amenaza, ante quien el navegante se degrada en náufrago. Así lo hace Baltasar López de Gurrea en su canción real «A una mudanza», cuyo yo poético se desgarrá ante la crueldad arrolladora de aquella que antes le había concedido su galardón:

¡oh cuánto ya de la quietud desdices,
pues el que antes tratable al navegante,
enojado se ofrece e inconstante!
Marchito, triste prado,
en quien el tiempo ingrato y atrevido
tiranos apresura los rigores.
[...] Yo te vi (quien creyera
en siempre ingrata e infeliz mudanza,

circunstancias tan volubles y mudables,
quien de ti otro tiempo presumiera
tan incierta esperanza,
orgullos tan variables,
espacios a las aves intratables),
yo te vi cristalina,
De la excelsa divina
morada de los celajes;
permitid a la vista que dichosa
la atendía gozosa,
sin repetirse en sombras ni en ultrajes;
pero ya los vientos la inconstancia
confundió en tu hermosura su arrogancia.
¡Oh mudanza importuna!
¡Oh atrevido rigor de mi fortuna!
Alteróse en el mar el tiempo airado,
hurtó mudable su verdor al prado,
turbó variable viento
la luz que me sufrió mi firmamento,
mudan Lisi hallóse mi cuidado,
sin luz perdido, sin quietud burlado.

(p. 517-518)

El desdén de la dama que, honesta y sincera como las aguas cristalinas, antes le galardonó con su favor, produce un efecto devastador en toda la visión del mundo del enamorado, que ahora carece de luz. Esta naturaleza líquida de su personalidad se convierte fácilmente en hielo por su frialdad, en pedernal por su dureza. La crueldad de la imposible, por sus características, se identifica con múltiples imágenes. La dama es el mar, la roca, todo lo duro, áspero y cruel que puebla la naturaleza, como el áspid, tanto por su carácter venenoso como por el comportamiento literario de este animal, dado que taponaba sus oídos, uno con la cola, otro oprimiéndolo contra el suelo, para no sucumbir a la seducción del encantador de serpientes. Su imagen la encarna también una amplia

variedad de mitos clásicos, pues del mismo modo que estos sirven como pretexto para alabar la belleza de la dama, su crueldad la destacan otros, entre los cuales el más evocado para subrayarla es Anaxárate. Esta se erige como un ejemplar personaje mítico para la figura de la inaccesible, puesto que se caracteriza por una desmesurada crueldad, por un corazón tan inmovible que ni siquiera la visión de un cuerpo ahorcado por su causa es capaz de enternecer. Dicho cuerpo no es otro que el de Ifis, su enamorado, quien, atormentado hasta la desesperación por la extremada frialdad de Anaxárate, decidió poner fin a su angustia y, al tiempo, vengarse, colgándose de una soga en la puerta de la que era meta de su vida, con la intención de encender en ella el más mínimo sentimiento hacia su persona, derretir el hielo de su corazón con el suicidio que ella había provocado. Por supuesto, este no se derritió, pero sí recibió un irónico castigo gracias a la mano de Venus: metamorfosearse en la estatua de piedra que era por dentro. Tanto los personajes como la historia de esta fábula mítica funcionan en contexto lírico cortés como advertencia de lo que puede acaecer a una dama excesivamente desalmada y, a su vez, al amante, así como alegoría de la relación amorosa entre los argumentos de amor a lo largo del grado de *pregador*. Esta misma crueldad se refleja en el soneto «Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo» de Quevedo, en el que pondera la digna escultura de hielo, símbolo de crueldad y pureza a un tiempo:

Hermosísimo invierno de mi vida,
sin estuvo calor constante yelo,
a cuya nieve da cortés el cielo
púrpura en tiernas flores encendida;

Esa esfera de luz enriquecida,
que tiene por estrella al dios de Delo,
¿cómo en la elemental guerra del suelo
reina de sus contrarios defendida?

Eres Scyntia de l'alma que te adora,
cuando la vista, que te mira, inflama;
Etna, que ardientes nieves atesora.

Si lo frágil perdonas a la fama,
eres al vidrio parecida, Flora,
que siendo yelo, es hijo de la llama.

(Quevedo, 1999: 338)

El mito de Dafne y Apolo³⁹ también es evocado con frecuencia, por ser Dafne la ninfa desdeñosa que llega a la medida desesperada de transformarse en árbol para huir del dios enamorado, pese a que el rigor de esta se justifica por la flecha de plomo que le dispara Cupido. En este caso, vemos en los personajes míticos un ejemplo de las consecuencias que acarrea en el yo poético conducirse con la que es trascendencia encarnada de forma impía, indecente, indigna, dejándose llevar por los impulsos de la carne, de lo terreno. Luis Carrillo y Sotomayor utiliza ambos personajes en el siguiente soneto con el fin de retratar ese desdén y de hacer reflexionar a la amada:

Más blanda –no de amor, de arrepentida-
cual fue (si es blanda siendo piedra helada),
gime Anaxarte, piedra cuando amada,
más que después que en piedra convertida.

Viva le aborreció, y aborrecida,
-pena a su esquivo pecho reservada-,
Dafne, esquiva, aconseja, castigada,
consejos que no oyó siendo querida.

(p.341)

Los elementos físicos en los que la mujer amada se desdobra, estos también pueden encarnar diversos mitos. En el caso de Luis de Góngora, los rojos labios de la

³⁹ Este mito se tratará en extenso en el apartado en torno al yo poético.

tirana hermosa que parecen invitar al beso son las manzanas de Tántalo, la advertencia de los peligros del amor, de la insatisfacción eterna, de la pena terrible causada por el desdén que sucede a la contemplación de la belleza, exhortación a amar:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado,
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida,
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno:

*manzanas son de Tántalo y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno.*

(Góngora, 2015: 71)

Como puede advertirse en la miríada de composiciones expuestas como ejemplo de esta naturaleza implacable del objeto de amor, la visión de la que es hermoso invierno no es tan inmutable como su figura. ¿Por qué razón en algunas la loa a su virtud es completa y se la venera incondicionalmente, mientras que en otras el amante lamenta la actitud desdeñosa e incluso llega a aborrecerla, la considera engaño, mentira, la pérdida de su juventud en una empresa vana? La respuesta reside en el emocional y poético, pues la percepción negativa o positiva de la que encarna el amor estriba en los sentimientos que le acometen el alma. “Al apreciar la figura de la belleza, el amante no se comporta racionalmente, ni con facultad reflexiva, sino que deja al alma ser llevada

por los sentidos del cuerpo” (Li, 2015: 193), tal y como refleja Petrarca en *Secretum*, la dama está libre de toda culpa:

Quod es, igitur, nature bonitas dedit; quod ese poteras illa preripuit, imo tu potius abstulisti. Ista enim innocens est. Forma quidem tibi visa est tam blanda, tam dulcis, ut in te omnem ex nativis virtutem seminibus proventuram segetem ardentissimi desiderii estibus et assiduo lacrimarum imbre vastaverit. Quod autem te ab omni turpitudine illa retraxerit, falso gloriatus es; retraxit forsán a multis, sed in maiores impulit erumnas. [...] Quod vero alta expectare docuit quod segrevavit a populo, quid aliud fuit quam presidentem sibi et, unius capteum dulcedine, contemptorem rerum ómnium, fastidioseque negligentem reddidisse? ⁴⁰(Petrarca, 2011: 304-307).

La naturaleza erótica del amor cortesano y *stilnovista* fue un gran problema para el amante de Laura, pero no así para los poetas áureos, dado que, como para los trovadores, esta forma parte de la belleza estilística y del juego. En la lírica donde impera la figura dual no nos resulta descabellado descubrir que virtud y deseo son las dos caras de la misma moneda en la *fin'amors*, si bien ambas partes están sujetas a

⁴⁰ Lo que eres, pues, te lo ha dado la bondad de la naturaleza; lo que podías haber sido, ella te lo ha arrebatado o mejor dicho tú mismo lo has malversado, pues ella es inocente. Su belleza te pareció tan suave, tan dulce que, con los ardores abrasadores del deseo y la incesante lluvia de lágrimas, ha devastado en ti toda la cosecha que habría podido nacer de las semillas naturales de tu virtud. Te has vanagloriado sin razón de que ella te haya alejado de cualquier vileza; puede ser que te haya alejado de muchas, pero te ha empujado a otras mayores. [...] Y el hecho de que te haya enseñado a mirar hacia lo alto, lo que te apartó del vulgo, ¿para qué otra cosa sirvió sino para que estuvieras pendiente de ella y, cautivado por la dulzura de un solo objeto, menospreciaras todo lo demás con desdén y negligencia? (traducción de Rossend Arqués Corominas y Anna Saurí).

diferentes interpretaciones. El deseo carnal es, en cualquier caso, punto de partida para alcanzar la trascendencia, pese a que en algunas ocasiones, como en la lírica petrarquista, este se observe con desconfianza e incluso pueda llegar a considerarse un obstáculo. El odiado desdén se erige ante el amante como un bien más, otra enseñanza de la perfecta que le impide sucumbir al pecado y la iniquidad. De este modo se establece una crueldad intrínsecamente ligada a la virtud como defensa y freno a las ansias del amante, como el maestro que impide la caída al abismo más que como otro escollo de la senda provenzal, como prueba, en suma, para la mejora espiritual. Caso ejemplar es el de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes al que nos hemos referido reiteradamente en diversas ocasiones. “Sometiendo a su amante a ciertas vicisitudes, intolerables algunas de ellas al afectar a su honor, Ginebra no mide el grado de obediencia de Lanzarote sino su capacidad de enfrentarse con una situación”. Se trata de algo “muy distinto, aunque a veces dé la impresión de que la reina se ve devorada por instintos sádicos y nos preguntemos si Lanzarote no estará sumiéndose en las turbias delicias del masoquismo”. No son pocos los “poetas se lamentan, en efecto, de ser alejados o desdeñados por la dama de sus pensamientos, pero eso no les impide en absoluto sentirse satisfechos” (Markale, 2006: 46). Tal y como remarca Vallcorba:

en un contexto en el que el deseo no puede satisfacerse para, con el sufrimiento que produce su incompleción, obtener una mejora personal significativa a través de la profundización en uno mismo, quepa esperar una mujer convertida en dama orgullosa, distante y sin piedad para con el enamorado, en una tipología que se diría constitutiva del entorno en el que el poema se mueve. No deja de ser, al fin y al cabo, un impedimento más, una dificultad añadida a la remota posibilidad de un acuerdo sentimental (Vallcorba, 2013: 37).

Tal y como sostiene Capellanus en su decimoctava regla: “Probitas sola quemque dignum facit amore”⁴¹ (Capellanus, 1990: 362-365), lo cual se aplica a ambos integrantes de la relación. Es por ello que, mientras que la belleza fascinadora enamora al vasallo de amor y sirve de iniciación terrena en el amor, la virtud que encierran los ademanes fríos e incluso hostiles de la dama refrenan al enamorado, alejándolo de la vana voluptuosidad para dirigirlo hacia la búsqueda de lo que reside más allá de la apariencia, hacia la hermosura sublime de lo trascendente. Wen-Chin Li advierte en esta faceta de la naturaleza dual de la amada de belleza fascinadora y crueldad virtuosa “lo esencial del tema, y también [...] lo que merece la pena conocerse y amarse” (Li, 2015: 196). La investigación de Parker coincide con esta opinión: “dicho amor será adecuado tan sólo si conduce a su vez a la mente hacia el amor por la belleza del espíritu” (Parker, 1986: 62). Ahora bien, ¿en qué radica “la belleza del espíritu”? Tanto en el contexto del amor cortés codificado por Capellanus como en el de la poesía cancioneril, *stilnovista* y áureo, tanto en el marco lírico como en el de la existencia cotidiana de las distintas épocas que recorre la poesía amatoria de raíz provenzal, esta hermosura espiritual comúnmente denominada “virtud” se condensa en la prudencia femenina o castidad⁴²,

⁴¹ Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor (traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras).

⁴² Este estudio interpreta que, pese a las apariencias, esta concepción del virtuosismo de la dama no contradice las normas del código cortés que demuestran el hondo calado erótico de la *fin'amors*, como la prohibición tajante del coito entre la pareja ilícita cortés, pero no del resto de actos sexuales (referidos en el pie de página nº18), puesto que la relación entre los amantes se cuenta como una acción al margen de la sociedad y sus reglas. Tal y como se ha podido advertir a lo largo del recorrido histórico y la evolución del amor cortés en las distintas etapas líricas de cada siglo y espacio geográfico, el componente erótico fue una gran preocupación para los poetas cristianos, a raíz de la cual se encorsetó la figura de la dama en una crueldad inaccesible cada vez mayor o en la muerte (como sucede con Laura y Beatriz) para así salvar esta problemática. Sin embargo, este componente jamás llegó a suprimirse del todo, como puede

en defensa de la cual la mujer debe mostrar una apariencia fría y una gestualidad estática, en especial en el ámbito público, razón por la cual el mínimo gesto por parte de la dama desencadena la una explosión emocional en el amante al estar este, sin ápice de duda, cargado de intención. Ejemplo de esta gestualidad tan confidencial como reveladora son los debates cortesanos sobre el amor y la relación entre el hombre y la mujer que lo configura, donde se ha llegado a discutir casos como el de una dama cortejada por tres pretendientes, a cada uno de los cuales dedica un gesto distinto de despedida: al primero le estrecha la mano, al segundo le dedica una sonrisa y al último le pisa uno de sus pies. ¿Por quién siente predilección la que causa la turbación de los sentidos? El debate concluye que el favorito no puede ser otro que el último, dado que la opresión de los pies es el gesto más secreto y disimulado.

Todo ello está íntimamente ligado al tema del honor y la honra: la tirana hermosa no solo debe ostentar una honra (pública) intachable, sino también un honor (privado) íntegro e impecable. Tanto su faceta social como individual deben mantenerse inmaculadas. La medievalista italiana Carla Casagrande, en su concienzudo estudio sobre la mujer en la época en que se especializa, constata que se había establecido un fino nexo entre la pureza de la envoltura física y el virtuosismo del alma, pues las mujeres vírgenes, viudas y casadas eran, por orden de aparición, las que más honra poseían a ojos de la sociedad. Las primeras, dada la castidad sin mácula de su cuerpo, eran consideradas las más honestas entre las integrantes de su sexo, las que disfrutaban del espíritu más ennoblecido de su género. Estos valores sociales se tradujeron en un

observarse en la explosión de sensualidad poética del Siglo de Oro. La razón subyacente estriba en que la dama no deja de ser casta por brindarle su favor al amante que ha demostrado ser digno de ella del mismo modo que una mujer casada no pierde su honra por yacer con su marido, dado que tanto su defensa como el vasallaje han cumplido su función y, al fundirse en el placer de la carne que es cúspide de la escalera de perfeccionamiento moral, la virtud pasa a ser de ambos.

conjunto de reglas morales que restringían la conducta femenina, las cuales instituían el inmovilismo gestual y la frialdad como escudo de la honra para las damas virtuosas, las aristócratas cuya posición en la escala social las establecía como modelo para el resto de mujeres. En palabras de la investigadora:

Una serie de normas, mayoritariamente extraídas de la tradición monástica, desplazan los gestos de las mujeres, de una gestualidad de la acción y el movimiento, a una gestualidad de la fijeza y la inmovilidad: no reír, sino sonreír sin mostrar los dientes, no abrir demasiado los ojos sino tenerlos bajos y entrecerrados, llorar sin hacer ruido, no agitar las manos, no mover excesivamente la cabeza, etcétera. Las normas se vuelven más densas y más rígidas cuando la exterioridad del gesto se coloca en la exterioridad del espacio social. [...] Controladas en todos los miembros del cuerpo y recatadas en todos sus actos, estas mujeres revelan relevancia y pudor (Casagrande, 2006: 135-137).

La nobleza del tantas veces denominado bello sexo se presentaba, de este modo, bajo la imagen gélida y esquiva que sintoniza con los ademanes refinados y el aire modesto que persiguen estas normas de conducta, cuyo uso dio lugar a la impronta artística de un prototipo muy concreto y, desde aquel momento, eterno: la *midons*, la señora feudal, la *belle dame sans merci*. No son pocos los ejemplos de damas desdeñosas y, por lo tanto, virtuosas, tanto en la ficción como en la realidad histórica. El comportamiento de la hermosa irlandesa de cabellos dorados de *Tristán e Iseo* ante su caballero (“Todos los esfuerzos de Tristán para confortarla eran inútiles. Iseo se mostraba esquiva y rencorosa” (Anónimo, 2005: 71)), la aspereza en los ademanes de la amada de Nastagio degli Onesti en los cuentos de Boccaccio (“la joven amada se mostraba cruel, dura y esquiva, quizás porque su singular belleza y su noble estirpe la habían hecho tan altanera y desdeñosa que ni él ni nada que le agradase a él le agradaba” (Boccaccio, 2007: 501-502)), las representantes de la virtud femenina del *Triumphus Pudicitie* de Francesco Petrarca (Lucrecia, Penélope, Virginia, Judit, Hipona, Tuvia, Hersilia, Dido y Piccarda Donati), todas ellas son fiel reflejo de la sintonía entre belleza y virtud. Este último autor, como precursor de la espiritualidad en

el arte escrito del Renacimiento, pone de manifiesto dicha sintonía en su tratado *De la buena disposición corporal*, donde los personajes alegóricos Gozo y Razón conversan sobre esta cuestión. En términos de Wen-Chin Li:

La Razón, en préstamo de las opiniones de Séneca y Virgilio, propone al Gozo su concepción propia sobre la virtud: 1) se debe prestar atención no sólo a la esencia de la virtud que se comprende en el cuerpo hermoso, sino también a los juicios del hombre que lo contempla; 2) el placer de lo bello no tendrá lugar, salvo que la hermosura se junte con la virtud, porque la primera es sólo “ornamento” de la segunda o simplemente “cosa agradable a la vista”; 3) por el contrario, al hallarse sola, la hermosura se convertirá en “carga sin provecho del ánimo e insignia malaventurada de triste menosprecio”. De esto se puede concluir que, en la perspectiva del poeta, la virtud se forma en la parte integral de la belleza verdadera, y en lugar de desear la segunda, se debe enfocar la visión a la primera. Dicho de otra manera, se aprecia más lo bello del alma interior que lo del cuerpo físico (Li, 2015: 198-199).

Esta concepción de la virtud concuerda con la filosofía platónica, cuya doctrina considera que existe una vinculación íntima e ineludible entre Belleza, Bondad y Verdad, así como con la aristotélica, que define la belleza como un bien cuyo fundamento de ser agradable y preferible radica en sí mismo, y la plotiniana, cuya división del alma en la parte interior, en contacto con el plano terreno, y la superior, en contacto con el trascendente, da pie a la sublimación desde el punto de partida sensitivo hasta el inteligible. Los ojos deben partir de la hermosura corpórea que, por otra parte y como se ha ido exponiendo a lo largo del estudio, es simbólica, hacia la hermosura virtuosa. Sin embargo, la naturaleza de la virtud que subyace bajo la capa de crueldad que reviste a la dama no consiste únicamente en la castidad, sino que requiere el matiz de la altivez, tal y como puede apreciarse en el siguiente fragmento de las liras de Juan de Tassis, conde de Villamediana:

Planta nemea esquiva,
que huyendo del Amor vistió corteza,

no en forma más altiva
hirió del cielo la mayor belleza,
ni en amorosas lides
apuró el ciego dios fuerzas de Alcides.

Ni a más alto sujeto
la fama dio materia ni alabanza,
pues de su mismo efeto
venció naturaleza su esperanza,
y milagrosamente
se mantiene en un ser sin accidente.

(p. 197)

Estos son los dos aspectos principales de la virtud femenina que ha de ostentar la encarnación del amor: la altivez que exterioriza su honestidad y la crueldad que ampara su virtud, su honor. Así debe ser la dama necesariamente, por el bien del amante y de sí misma, sabiduría que comprende el yo poético herreriano:

Este tormento mío causó aquella
bella, dulce y cruel señora mía;
no sé si más cruel se uio algún día,
ni si se uio más dulce o uio más bella.

Muestra de piedad jamás ui en ella,
y ella fue siempre dulce a mi porfía,
y es siempre belleda, y dela luz que enbía
su vista vençe a la más clara estrella.

Ya que es bella y cruel por dolor mío,
sea, pues fue, ya dulce a mi tormento,
y escuche atenta el mal de que yo muero.

Que de mi grande y cierto amor espero
mudar, con tierno y lastimoso aęento,
en fuego el yelo de su pecho frío.

(Herrera, 1992: 210)

La figura de la mujer amada noble, refinada y elegante exhibe a través de la actitud altiva la honestidad que le es inherente, mientras que, como se ha apuntado anteriormente, la configuración de la virtud conlleva la crueldad que la transforma, bajo la percepción del vasallo de amor, en una criatura esquiva, inaccesible e indiferente como un témpano de hielo. En lugar de ejercer como cómplice del gran sentimiento del hombre, la virtud asume el papel antagónico contra el deseo concupiscente, razón por la cual la dama “enciende y enfrena”, por la que es apodada “enemiga”, “ingrata”, “cruel”, “fiera”, “dueño sin piedad”, “cruel verdugo” y “tirana hermosa”, en contraposición a la “amiga” y el “amigo” de las jarchas mozárabes, los romances y demás géneros de esta índole, tal y como puede apreciarse en múltiples composiciones. Así, el yo poético de Fernando de Herrera se lamenta:

Mi llama ardiente tiempla el frío yelo
de *mi enemiga*, en cuya gloria canto;
la voz quexosa impide el graue llanto,
que esparze en mis entrañas crudo çelo.

(Herrera, 1992: 299)

Mi Sol puro, aura, luna, llamas d’oro:
¿oístes vos mis penas nunca usadas?;
¿vistes Luz más *ingrata* a mis querellas?

(Herrera, 1992: 396)

“¿Dó vas? ¿Dó vas, *cruel*? ¿Dó vas? Refrena,
refrena el pressuroso passo, en tanto

que de mi dolor grave el largo llanto
a abrir comienza esta honda vena.

Oye la boz de mil suspiros llena,
i de mi mal sufrido el triste canto,
que no podrás ser *fiera* y dura tanto
que no te mueva esta mi acerba pena.

Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos,
aunque que quede oscuro en ciega niebla”,
dezia, en sueño o en ilusión perdido.

Bolví; halléme solo i entre abrojos,
i, en vez de luz, cercado de tiniebla,
i en lágrimas ardientes convertido.

(Herrera, 1992: 400-401)

Así, Lope de Vega:

Muérome por llamar Juanilla a Juana,
que son de tierno amor afectos vivos,
y *la cruel*, con ojos fugitivos,
hace papel de yegua galiciana.

(Vega, 1983: 1366)

¿Qué estrella saturnal, *tirana hermosa*,
se opuso, en vez de Venus, a la luna,
que me respondes grave y importuna,
siendo con todos fácil y amorosa?

Cerrásteme la puerta rigurosa,
donde me viste sin piedad alguna,
hasta que a Febo en su dorada cuna
llamó la aurora en la primera rosa.

¿Qué fuerza imaginó tu desatino,
aunque fueras de vidrio de Venecia,
tan fácil, delicado y cristalino?

O me tienes por loco o eres necia:
que ni soberbio soy para Tarquino,
ni tú romana para ser Lucrecia.

(Vega, 1983: 1345)

Así, Francisco de Quevedo:

¡Oh *dueño sin piedad*, que tal ordenas,
pues, el castigo de *enemiga mano*,
no es precio ni rescate l'armonía!

(Quevedo, 1999: 318)

De tantas bien nacidas esperanzas
del doméstico amor y dulce vida,
burlas, *ingrata Silvia fementida*,
con desdenes, con celos, con tardanzas.

No arroje más tu brazo airadas lanzas
del pecho a la pirámide escondida;
que ya no dan lugar a nueva herida
las que en ella te rinden alabanzas.

Confieso que di incienso en tus altares
con sacrílega mano al fuego ardiente
del no prudente dios preso con grillo.

Si me castigas dándome esos males,
no me mates, que un muerto no lo siente:
dame vida, y así podré sentillo.

(Quevedo, 1999: 365)

Así, Luis de Góngora:

Bellísima cazadora,
más fiera que las que sigues
por los bosques, *cruel verdugo*
de mis años infelices:
tan grandes son tus extremos
de *hermosa* y de *terrible*,
que están los montes en duda
si eres diosa o eres tigre.

(Góngora, 2015: 189)

¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro
blanco mármol, cuál ébano luciente,
cuál ámbar rubio, o cuál oro fulgente,
cuál fina plata, o cuál cristal tan claro,

cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro
oriental safir, cuál rubí ardiente,
o cuál, en la dichosa edad presente,
mano tan docta de escultor tan raro

vulto de ellos formara, aunque hiciera
ultraje milagroso a la hermosura
su labor bella, su gentil fatiga,

que no fuera figura, al sol, de cera,
delante de tus ojos, su figura,
oh bella Clori, *oh dulce mi enemiga?*

(Góngora, 2015: 70)

Se trata de una virtud sublimadora que eleva tanto al incauto amante que debe ser refrenado como a la dueña de la misma, cuyo interior se ennoblece. Del mismo modo que el vasallo de amor le rinde su servicio, la diosa terrena sirve a este como guía y recibe, a su vez, el bien trascendente. Si el amante ha de someterse a los grados cortesés de la escalera de perfeccionamiento moral, la amada debe resistir la tentación de descender por los peldaños y mantenerse firme para ser digna de cuanto se espera de ella. A la postre, la dama también lleva a cabo su propia ascesis amorosa:

De modo que, en el contexto poético, la virtud femenina evoluciona de una gracia modesta a una violencia imperiosa, constituyendo una trayectoria similar a la práctica ascética del amante. Esto es el segundo aspecto de la virtud femenina. En este plano, la dama, en razón de su propia honra, desgarrar el corazón al amante, como si fuera un ataque interno. (Li, 2015: 206-207).

Es por este motivo que, en raras ocasiones, cuando el devoto osa alzar la vista hacia la que es cúspide de perfección, puede atisbar entre el firmamento de desdén una estrella de compasión. De esta manera, el fuego y el hielo que imperan en esta lírica se integran en el juego dual entre la prudente soberbia y la gentil piedad que conforman una consonancia de virtud. Todos estos conceptos, junto con cierto placer estético en la dificultad y el dolor lírico rayano en lo que a ojos modernos podrían considerarse tintes masoquistas, convierten la relación sentimental en la batalla épica de los guerreros de amor de la poesía cancioneril castellana. De la misma forma que el triunfo sobre el enemigo más temible y poderoso es el que mayor honor y gloria dispensa para el caballero en la guerra, cuanto más áspera, impasible e inaccesible se muestra la amada, más atrayente le resulta al enamorado, por más que el consecuente énfasis de ese atractivo desdén por parte de la a menudo denominada “hermosa fiera” conduzca a una desolación mortal, carente de piedad hasta la misma muerte. Este atractivo creciente paralelo a la dureza del ser amado puede apreciarse en el siguiente soneto de aquel al que apodaron el Divino:

Yo vi que mi Sirena diuidía
sus crespas ondas de oro al manso viento,
y en voz tierna y süaue mouimiento
mi duro coraçón enterneçía.

Mi rustiqueza ingrata y rebeldía
perdió, vencida, el ostinado intento,
y en blando y regalado sentimiento
trocó mi alma la aspereza mía.

*Nunca me ui más prezo ni rendido,
y nunca vi en Amor mayor dureza,
ni más grave desdén, ni largo oluido.*

Mi bien a tanto extremo y estrechez
con dolor nueuo, Casas, me ha traydo,
que su dureza temo y su belleza.

(Herrera, 1992: 305)

El desdén de la dama, en suma, puede considerarse el desdén hacia las tentaciones profanas y al engaño del amante indigno, el acicate de la perfección del alma. El amor virtuoso presenta muy diversas fisonomías, desde la molestia refinada de la castidad hasta la implacable indiferencia y la violenta defensa a ultranza de la honra ante la voluptuosidad que implora el enamorado, aun cuando ello empuje al yo poético al desengaño y la muerte, todo lo cual encierra el objetivo de desprender a los amantes del mero deseo, de conducirlos a aspirar a algo más que el mero goce de la carne. En la lírica de raíz provenzal, según las palabras de Giuseppe Mazzotta: “love does violence to the mind and forces the lover to reflection; poetry’s obliqueness submits the clarity of

the philosophical discourse to the interrogation by the shadows of the imagination”⁴³ (Mazzotta, 1993: 33). Tal y como se advierte en la definición, las múltiples identificaciones y el desarrollo del segundo rasgo primordial de la dama en las diversas composiciones citadas, la crueldad de esta es imprescindible para ambos, dado que ella la precisa para mantener su estatus de soberana de la perfección y él para explorar su universo interior. La imagen de la belleza hecha carne es inalcanzable debido a una necesidad fundamental, que no es otra que la tensión narrativa: “la dama cantada se aleja definitivamente del alcance del trovador que la anhela, pudiendo así mantener intacta y sin disminución la tensión esencial que parece formar parte constitutiva de la poesía amorosa occitana” (Vallcorba, 2013: 30). Si la hermosura se alza como cualidad indispensable que justifica toda la poesía amatoria, la crueldad se establece como atributo que justifica el lamento y la introspección del yo poético. Por lo tanto, ambos elementos dependen el uno del otro en la visión de la adorada.

⁴³ El amor da violencia a la mente y obliga al amante a la reflexión; la oblicuidad de la poesía somete la claridad del discurso filosófico a la interrogación por las sombras de la imaginación (traducción propia).

3.1.5. «*Sírvante de recuerdo las finezas que me debes*»: la voz de la dama

¿Vesme, Alcino, que atada a la cadena
de amor, paso, en sus hierros aherrojada,
mísera esclavitud desesperada,
de libertad y de consuelo ajena?

¿Ves de dolor y angustia el alma llena,
de tan fieros tormentos lastimada,
y entre las vivas llamas abrasada,
juzgarse por indigna de su pena?

¿Vesme seguir sin alma un desatino
que yo misma condeno por extraño?
¿Vesme derramar sangre en el camino

siguiendo los vestigios de un engaño?
¿Muy admirado estás? ¿Pues ves, Alcino?
Más merece la causa de mi daño.

(Sabat de Rivers, 1995: 13)

No podemos concluir este recorrido por los tópicos que construyen a la dama sin hacer mención a los escasos, pero sin lugar a dudas reveladores momentos poéticos en los que se le brinda voz a la figura femenina. Es en este tipo de composiciones donde mejor advertimos las repercusiones emocionales que derivan de las obligaciones que la noble amada debe cumplir desde los albores de la *fin'amors* de la lejana Provenza, donde los autores áureos dan respuesta a las preguntas que se formulaba Rodado Ruiz, citadas al principio del capítulo reservado a la tirana hermosa: “¿Qué dice la dama? ¿Qué espera de una relación amorosa? ¿Qué teme en una relación amorosa que la lleva a adoptar actitudes tan crueles para con sus servidores?” (Rodado Ruiz, 2000: 109). En primer lugar, cabe señalar que no solamente ostenta la posición de señora feudal y

símbolo de perfección, de todo lo que es moral, estético y jurídicamente superior al enamorado, sino que se erige como tirana en el sentido clásico, etimológico, de la palabra: es aquella que lo da todo, así como aquella que lo arrebató, como bien describe Jean Markale en el párrafo citado a continuación:

No debemos, sin embargo, confundirnos sobre la palabra *tiranía*. La connotación actual es claramente peyorativa pero, en su origen, el término procede del nombre de una diosa etrusca, *Turan*, cuya raíz indoeuropea, que significa «dar», es también reconocible en el griego *doron*. Y si el tirano de las épocas históricas es un verdadero déspota, cruel y sanguinario, no era sin duda así en las épocas ante-históricas, sobre todo si la *tiranía* no era ejercida por hombres sino por mujeres. Al igual que el rey céltico era, originariamente, un rey de orden moral cuya función era la de reunir a los miembros de la comunidad y *darles* alimento y prosperidad, la *reina-tirana* de ciertas sociedades arcaicas, de tendencias gineocráticas, debía tener la misión de dar: dar la vida, claro está, como madre, pero también dar alimento, bebida, prosperidad, amor, felicidad y, también, muerte, puesto que, por la fuerza de las cosas, comenzamos a morir en el mismo instante del nacimiento (Markale, 2006: 58-59).

“Puesto que la dama es la Perfección, según la vigésima sexta regla «*El amante no puede negarle nada a su amada*». Encontramos aquí la concepción de la dueña «tiránica». Aunque restituyendo al término su significado original, *la que da*” (Markale, 2006: 90). Es por ello que “cuanto más *tiránica* es la dueña, más acelera el proceso de iniciación del amante-cortés. La decimocuarta regla declara: «*Una conquista fácil quita valor al amor, una conquista difícil le da precio*»” (Markale, 2006: 91). De esta manera, el desdichado enamorado “afirma con fuerza la superioridad de la que ama y la dificultad que presenta su conquista. Pero al hacerlo, transforma su ser” (Markale, 2006: 92). Esto mismo expresa el yo poético de Bernardo de Balbuena en el siguiente terceto conclusivo, estrofa que plasma la conceptualización de la tirana que, como tal, todo puede brindarlo y todo puede arrebatarlo:

¡Oh bellos ojos, luz preciosa y alma,
vuelve a mirarme! Volveréisme al punto
a vos, a mí, mi ser, mi Dios, mi vida.

(p. 477)

Otro tanto lleva a cabo Juan Pérez de Montalbán en «A una boca», composición sobre el servicio de amor que el enamorado contempla en la sensual boca femenina donde recalca, en tal alabanza de su belleza sin par, el modo en que se desprende de la deliciosa tiranía de su señora la plenitud de la vida, la existencia entera del amante. Dicho de otro modo, cómo de su figura emanan bienes y males al igual que sucedía con el Uno plotiniano, cómo a su mano se reserva el poder tanto de construir como el de destruir:

Clavel dividido en dos,
tierna adulación del aire,
dulce ofensa de la vida,
breve concha, rojo esmalte.
Puerta de carmín, por donde
el aliento en ámbar sale,
y corto espacio al aljófara
que se aposenta en granates.
Depósito de albedríos,
hermosa y purpúrea imagen
del múrice, que en su concha
guarda colores de sangre.
Cinta de nácar, con quien
Tiro se muestra cobarde,
y aun sentida, porque el cielo
más expuso en menos parte.
Bello aplauso a los ojos,
hermosa y pequeña cárcel,
muerte disfrazada en grana,
si hay muerte tan agradable.

Tiranía deliciosa,
cuyo vergonzoso engaste
es mudo hechizo a la vista,
siendo un imperio suave.
Guarnición de rosa en plata
y de nieve entre corales,
discreta envidia a las flores
que un mayo miran constante.
Y en fin, *cifra de hermosura,*
si permitís que os alabe,
decidme vos de vos misma,
porque os sirva, y no os agravie.
Mas la empresa es infinita;
yo muy vuestro, perdonadme,
porque sólo sé de vos
que habéis venido a matarme.

(p. 230-231)

Juan de Moncayo alcanza un mayor grado de explicitéz respecto a esta definición de la tiranía de la mujer venerada, así como de su naturaleza dual propia de la corriente lírica de raigambre provenzal, en el poema de circunstancia «A una dama que mató un jabalí»:

Postrado yace, a tu beldad postrado,
y yo, que en ella tus rigores siento,
no dejo qué decir a mi cuidado.

Porque en el más constante sentimiento,
de furor o piedad tu pecho armado,
ocasiona la gloria y el tormento.

(p. 272)

La que es causa gentil, dulce ocasión del cuidado del enamorado, ha de tomar lo mejor de este, todo aquello que en su espíritu permanece en reposo, en potencia, mientras que el resto de sus componentes queda en su fuero interno para que lo supere, lo purgue y se perfeccione, según se infiere de la lectura de composiciones como las de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas:

*Ni el corazón, ni el alma, ni la vida
os entregué, Señora, enteramente,
lo que de esto padece y lo que siente
quiso dejar conmigo la partida.*

*Parte es del fuego a vos restituida
lo tímido, lo hermoso y lo luciente;
lo claro, lo vivo, puro y más ardiente,
¡no hay partir que del alma lo divida!*

Los asombros, congojas y cuidados,
ardientes ansias y encogidos hechos
con que continuamente me persigo,

*esto no va con vos, en mí ha quedado;
lágrimas tristes que penetran cielos,
éstas corren tras vos, de mí y conmigo.*

(p. 432)

Así pues, en ella recae prácticamente la totalidad de las responsabilidades de la relación, como opósito y, al tiempo, equivalente de la figura del marido del matrimonio católico tradicional que imperaba en el contexto histórico, social y cultural en el que se desarrolló el amor cortés. Es el gran señor que debe socorrer al vasallo, el maestro que debe guiar al alumno en su aprendizaje, el faro del barco en la tempestad, el trasunto erótico de la divinidad que favorece a sus devotos, análoga a la par que contrapuesta a la Virgen María, la otra cara de la moneda, como lo eran Venus y Diana. Tal y como recalca Jaume Vallcorba Plana:

No es de extrañar que el poeta reclame, en momentos de extremo peligro y a través de sus poemas, auxilio a su dama. Al fin y al cabo, se trata de su señora feudal, y en el mundo vasallático en el que se mueve, el señor tiene entre sus obligaciones la de socorrer a su vasallo en caso de peligro grave. Como se puede suponer, en el que nos ocupa, la ayuda consistirá en que la dama decida atender a su suplicante en sus pretensiones eróticas, aflojando la tensión en la que vive. Ni que decir tiene que en la *cansó* eso no sucederá jamás, y así veremos cómo distintas generaciones de trovadores afirmarán llevar fuego mortal y secreto en las entrañas (Vallcorba, 2013: 45).

Algo semejante opina Jean Markale al anotar las resonancias existentes entre las parejas formadas por la Virgen María y el Señor y la dama y su legítimo esposo, señor feudal, destacando la individualización de esta última:

Es visible el paralelismo entre la pareja Dios-María y la pareja señor-dama. Pero como la dama de las leyendas, que suele encarnarse en la persona de la esposa del señor, es visible, que vive de la vida de un grupo social determinado pero restringido, se individualiza, o mejor, sirve de prisma cristalizando los deseos de cada cual: no es ya *Nuestra Señora* (*Notre Dame*, en francés), sino que se convierte en *mi señora, mi dama*. (Markale, 2006: 23).

Visto esto, no resulta insólito encontrar en los singulares versos del Siglo de Oro la responsabilización del engaño de amor en la dama, así como de cada uno de los síntomas y consecuencias que de este derivan. La amada, ya como señora feudal, ya como cristalización del deseo, es la causa y, a la vez, solución, la última responsable de todo lo positivo y lo negativo que el amante extraerá de la relación entre ambos, del amor inspirado por su existencia. Fernando de Herrera ofrece un buen ejemplo de ello en el siguiente soneto, donde se atribuye el traspie de la caída en el deseo al sol hermoso que es objeto de su pasión, quien, por una vez, goza de voz propia para errar:

“Presas soy de vos solo y por vos muero
(mi bella Luz me dixo dulcemente),
y en este dulce error y bien presente
por vuestra causa sufro el dolor fiero.

Regalo y amor mío, a quien más quiero:
si muriéramos ambos juntamente,
poco dolor tuviera, pues aviente
no estaría de vos, como ya espero”.

Yo, que tan tierno engaño oí, cuitado,
abrí todas las puertas al desseo
por no quedar ingrato al amor mío.

Ahor entiendo el mal, y que engañado
fuy de mi Luz, y tarde el daño veo,
sugeto a voluntad de su alvedrío.

(Herrera, 1992: 184)

Esta concepción de la dama como tirana que lo da todo y lo arrebató todo reside en la propia raíz de la *fin'amors*, la cual se mantuvo incólume a lo largo de los siglos, desde los trovadores hasta los autores del Seiscientos, pasando por la *donna angelicata* revestida de piedad, sin dejar de mantener el estatus que se desprende de la *Canción IV* de Garcilaso:

Estaba yo a mirar, y, peleando
en mi defensa, mi razón estaba
cansada y en mil partes ya herida;
y, sin ver yo quien dentro me incitaba
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida:
nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquésta, que a la hora

se rindió la señora
y al siervo consintió que gobernase
y usase de la ley del vencimiento.
Entonces yo sentíme salteado
de una vergüenza libre y generosa;
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento
de ver mi reino en mano de quien cuento,
que me da vida y muerte cada día,
y es la más moderada tiranía.

(Vega, 2002: 132-133)

Ello responde a una larga tradición heredada, a un concreto gusto estético, sin duda, ¿pero qué se oculta tras dicha tradición? Tal y como se ha podido observar a lo largo del capítulo, no son pocas las figuras femeninas, ya en la religión, ya en la mitología clásica, ya en la ficción cortés, que ostentan un poder jurídico o sobrenatural a través del cual ejercen como poderosas tiranas que tanto parecen actuar como baluartes de la moralidad como a capricho. La diosa lunar grecorromana, Diana, condena sin miramientos al transgresor cazador Acteón a la justicia poética de una muerte atroz en las fauces de sus propios perros de caza por osar poner los ojos sobre su cuerpo virginal mientras se bañaba, la sensual Venus castiga a los amantes indignos y a las damas cuya crueldad traspasa el umbral de lo excesivo, al tiempo que destroza la existencia de aquellos que se atreven a ofenderla y de aquellas hacia quienes siente la más mínima envidia por competir con la fama de su hermosura, la Virgen María rescata al pecador reincidente de la horca como madre indulgente que premia su devoción. Lo que Markale denomina “la intrusión de la feminidad en las costumbres gracias a lo maravilloso” (Markale, 2006: 17-18) es notable desde tiempos inmemoriales, y la etapa histórica que encierra la *fin’amors* destaca por una marcada explotación de esta concepción de la tiranía femenina.

La mujer, una vez más, funciona como un perfecto símbolo en el arte escrito de los devotos de amor tanto en la prosa como en la poesía lírica, una herramienta de las letras en la que lo fantástico aúna poder, belleza y divinidad. “En todos los textos literarios de los siglos XII y XIII, en efecto, la imagen del hada es la que se impone como modelo a la dama cantada por los trovadores”, sería imposible negar la evidencia de la importancia capital, en los “romances artúricos”, de “esas «doncellas» dotadas de misteriosos poderes” emergidas de la oralidad, de los cuentos que transmitieron los “elementos fundamentales tomados de la mitología céltica”, cuyo dominio sobre lo maravilloso les brinda la capacidad de manipular el destino del orbe. Encontramos una buena muestra de ello en “personajes como Viviana, la «Dama del Lago» y Morgana, la temible y atractiva hada de la isla de Avalón” (Markale, 2006: 17-18):

Se presentan como otros tantos ejemplos demostrativos de la idea fundamental de que la restauración, en el consciente colectivo, de la función simbólica, fuente vital de la renovación y el equilibrio físico del grupo, pasa necesariamente por la mediación de lo femenino: la imagen de la mujer-objeto se esfuma ante la de la mujer-dueña actuante, que conduce hacia una más alta conciencia, abre el acceso al Otro Mundo y lleva a la realización del Sí (Aubailly, 1986: 143).

Independientemente de si se trata de la *fin'amors*, la poesía de raigambre provenzal, la religión cristiana o las diferentes mitologías en torno a una importante figura femenina en la literatura, sea esta sacra o profana y se trate dicha figura ya parcialmente, ya por entero, en los distintos textos en los que residen las fábulas, los mitos y las composiciones, a lo largo de los capítulos se ha expuesto cómo esta tradición sirve a un propósito, que es siempre el mismo: el perfeccionamiento moral. El comportamiento de la Virgen María, de Diana, de Venus, de la dama, aparentemente errático y caprichoso, responde a la omnipresente escalera y redundante siempre en la mejora espiritual de los protagonistas a quienes influyen con sus acciones. El ladrón devoto finalmente abandona el pecado tras salvarse de la horca gracias a las divinas manos que sujetaron sus pies, los castigos desproporcionados de Venus se presentan como pruebas que los héroes deben conquistar para aprender sobre sí mismos y

trascender, la muerte del cazador impúdico sirve como ejemplo *ex contrario* para los fieles de Diana y todo aquel que se atreva a adorar a una deidad caracterizada por la pureza. Cada uno de estos modelos femeninos se erige como una enseñanza no solo del funcionamiento del amor verdadero, sino como una lección aplicable a la vida. Después de todo, el buen amante es, primero, el buen ciudadano, la buena persona.

Así, la *belle dame sans merci* ha de hacer honor a su nombre, ha de ser obligatoriamente tirana, señor feudal, diosa, trasunto de lo trascendente, para que de tales atributos se desprendan las virtudes que el pretendiente aspira obtener para sí bajo su servicio. La dama ha de representar los papeles que le han sido confiados, pues solo a través del buen ejercicio de ellos podrá conducir al vasallo a su autodescubrimiento. En palabras de Michel Cazenave: “el alma que reconozco en la mujer que está ante mí y la mujer a la que veo gracias al alma que me otorga descubriéndomela en mí mismo, es un perpetuo intercambio del arquetipo a la realidad” (Cazenave, 1981: 275). Esto mismo arguye León Hebreo de forma semejante en la siguiente cita, donde pone en relieve el hecho de que el enamorado debe su perfección final, meta de la *fin’amors*, a la mujer idolatrada:

Así pues, el fin de este amor no es alcanzar la belleza que le falta al amante, ni deleitarse con la unión de dicho amado, sino lograr que éste adquiera la mayor perfección posible, de la que carecería si no la obtuviese por el amor del amante, y que el divino amante se deleite en la belleza superior a la que llega el amado universo gracias a su divino amor, tal como sucede en todos los amores de los seres superiores hacia los inferiores [...]; el amor de los cuales es deseo de que su inferior alcance el mayor grado posible de perfección y belleza, en cuya unión con el amado se deleita el amante; ese deleite del amante en la perfección y en la belleza del amado es el fin del amor de dicho amante (Hebreo, 1986: 608-609).

Dueño hermoso, acerba y dulce y clara luz serena, la dulce atrocidad de aquellos ojos, la que así desdeñosa es rayo y trueno: todo ello compone y define al argumento de

amor femenino. De este compuesto, tan rígido como el propio código del amor que ha de respetar el enamorado, deriva una faceta muy distinta de la amada, vinculada de forma intrínseca al resto. Esta es la faceta trágica, la cual acostumbra a reservarse para los raros, preciosos poemas en que se le otorga un yo poético, una voz activa. La dama se ve condenada a infligir dolor al margen de sus deseos, a mantenerse en la cumbre de perfección sin poder descender jamás hacia su amado para esperar, como el desdichado, algo que quizá jamás llegue, a alumbrar los pies del hombre por el pedregoso sendero ascensorial sin flaquear, pues ha de cumplir las expectativas que en ella se depositan, razón por la cual no puede si no lamentarse amargamente. Después de todo, “la mujer, en vez de pervertir al hombre en su misión divina, va, por el contrario, a ayudarlo (como se ve en el *Erec y Enide*, de Chrétien de Troyes), y, más revolucionario todavía, a motivar esta acción” (Markale, 2006: 29). Dicho de otro modo, la dama continúa, como *midons*, erigiéndose como la guía del hombre que ha de incitar su movimiento, con todo lo que ello acarrea. “De pronto, la mujer se convierte en la imagen más perfecta de lo divino encarnado en las formas, en la iniciadora de la acción humana que, sin su intervención, correría el peligro de quedar vacía de cualquier sentido y significado” (Markale, 2006: 29). En «Últimos afectos de una dama, mirando el sepulcro de su amante», Francisco de Trillo y Figueroa plasma el dramatismo de la mentada existencia trágica de la amada, ahora también amante, que vive bajo la presión de ser obligatoriamente perfecta, bella, fría, casta, desdeñosa y, cuando al fin se une al servidor de amor que tanto se ha esforzado en ser digno de merecerla, lo pierde:

Si con morir *pudiera mejorarte*,
si viviendo *pudiera no perderte*,
qué poco *mereciera* con la muerte,
qué poco me debieras por amarte.

Si con llorar *pudiera consolarte*,
si risueña pudiera no ofenderte,
qué poco me costara el merecerte,
¡oh cuánto mereciera en olvidarte!

*Si la elección me fuera permitida,
si en tus cenizas abrigar la pena,
que ardiente parasismo es de mi vida,*

*¡oh cuán gozosa en la fatal cadena
apregonara el alma condolida,
que tanto está de libertad ajena!*

(p. 483)

Estos son los escasos momentos en los que los poetas áureos dan respuesta a las mentadas interrogantes de Rodado Ruiz. “¿Qué dice la dama? ¿Qué espera de una relación amorosa? ¿Qué teme en una relación amorosa que la lleva a adoptar actitudes tan crueles para con sus servidores?” (Rodado Ruiz, 2000: 109). A la vista de cuanto se desprende de las composiciones del Siglo de Oro que finalmente le brindan voz propia, el presente estudio no puede si no concluir que el canto de la dama no es distinto del que brota de la garganta del galán. Las palabras, los sentimientos y los temores que acucian a la enamorada no difieren de los que atormentan al servidor de amor, pues llora del mismo modo, sufre un tormento absolutamente parejo al de él y su mayor temor no es el riesgo de perder honor y honra, reputación y castidad, sino derrochar su afecto con quien no lo merece o, lo que es peor, perder al objeto de su amor, destino fatal irrevocable aun si el amante es digno. Continúa siendo el canto a la tristeza, si bien bajo un novedoso enfoque que bebe copiosamente del lamento de la dama de la lírica tradicional peninsular y de las *trobairitz*, las señoras feudales de los trovadores occitanos de los siglos XII y XIII que esgrimieron la misma *fin’amors* que sus vasallos y, haciendo uso de dicha corriente, compusieron sus rimas desde el prisma de la *midons*. En definitiva, el marcado dolor que rige la lírica cortés agujonea a la dama de manera idéntica al que acomete al amante, con la diferencia crucial del origen de sus males, pues según extraemos de la lectura de los elementos de corte provenzal en los versos áureos, este sufrimiento se distingue por la causa que lo provoca. La dama no llora, como el amante, la carencia de dignidad, de perfección que le impide alcanzar al objeto de su amor, pues ella reside en la cúspide de las mismas, sino su posición como

atormentadora, la incapacidad de descender hacia el amado, la consciencia constante de que una vez el vasallo haya recorrido el camino de perfeccionamiento y, por fin, se reúna con ella, deberán separarse, manteniendo así el estado de movimiento perenne y la distancia que son ley en el amor cortés.

Si el deber del amante es perfeccionarse para merecer a la dueña de su corazón o, dicho de otro modo, el movimiento, en concreto el movimiento ascendente, el de la dama es el inmovilismo (que, según hemos visto en los apartados en torno a la hermosura y el desdén que la caracteriza, la dota de una belleza honesta y aristocrática), la espera, resistir estoicamente las tentaciones del amor que ante ella dispone el galán como el propio enamorado ha de soportar las duras pruebas, el desdén, la imposibilidad. Esto se debe a que, en última instancia, ¿qué ocurriría si el pretendiente resultase ser indigno y la amada errase, permitiéndole alcanzar la cúspide? ¿A quién se le achacaría el fracaso? ¿Ante quién recaería la responsabilidad? Ese es el drama de la tirana hermosa, el peso de su poder como máximo fin y deidad del que ama, las consecuencias de ostentar el cargo de guía para el hombre. No se espera de ella menos que la perfección absoluta. Tal y como se ha reiterado a lo largo del texto, y como apunta Jean Markale, ella debe estar obligatoriamente por encima del vasallo amoroso en todos los aspectos para que así el juego no carezca de sentido:

La mujer es idealizada, trascendida, divinizada: es una mujer de elevado rango, no puede ser menos que la mujer del señor. En cuanto al hombre, nunca es el marido: sería entonces el igual de su esposa, y el juego resultaría vano. El hombre está necesariamente *más abajo* en la escala social; la mayoría de veces es un caballero que no tiene ni dominios ni fortuna personal. Pero posee una *potencialidad de ser*. Y gracias a la mujer cuya imagen va a adorar y a la que *servirá* hasta el límite extremo de sus posibilidades, pondrá en marcha esa potencialidad de ser, llevará a cabo, pues, proezas que le harán ser amado por la mujer adorada y podrá, si se cumplen todas las condiciones, recibir la recompensa que merece. Pero, al hacerlo, él mismo superará estadios de evolución, sufrirá, en cierto modo, una rigurosa iniciación que le llevará a un rango superior, al

que no habría tenido acceso sin la motivación provocada por la mujer. Su «servicio de amor» [...] producirá una acción benéfica sobre la sociedad a la que pertenece. Y la sociedad al completo va a beneficiarse (Markale, 2006: 30).

Ambos, en suma, deben ser merecedores el uno del otro, de lo que se espera de los integrantes del argumento de amor en una corriente lírica que aspira a la trascendencia individual y colectiva en sus inicios, que advertimos todavía más introspectiva en el Siglo de Oro. No obstante, cabe resaltar que, en lo que a este análisis de la relación lírica entre el osado y la inalcanzable áureos refiere, es en la dama donde recaen las responsabilidades últimas. La tirana hermosa únicamente será digna si no rompe el código al que ella también se encuentra sometida. El rendido de amor solo puede merecer a la dama a través de la proeza y, “si lo consigue, la dama podrá concederle su amor sin reservas mentales, sin perder su rango, puesto que aquel a quien elija se habrá mostrado digno de ella” (Markale, 2006: 54). En caso contrario, ella perdería toda dignidad, todo rango, todo aquello que la caracteriza: dejaría de ser una dama. Mientras que el pretendiente nunca dejará de declamar los terribles riesgos que emprende en el amor cortés, cómo pelagra su vida ante el gran sentimiento, la silenciosa dama se guarda para sí un riesgo mayor: la deshonra, la pérdida de todo cuanto es, destino peor que la temida muerte. Por supuesto, siempre y cuando no cometa el error irreparable de entregar el galardón, la unión mística, el último peldaño de la escalera moral cortés al pretendiente indigno, la culpa jamás recaerá sobre la honesta si el amante es incapaz de merecerla por sí mismo. Sin duda, si nos ponemos en la piel de la hermosa, el punto de vista ante el amor cortés da un giro radical a la par que, por contradictorio que parezca, idéntico al del amante. Ella es la “enemiga” del que ama, él, el enemigo que atenta contra la totalidad de su persona, al tiempo que ambos deben su existencia y el sentido de la misma al otro. Resulta lógico, visto esto, que en todo momento esta se muestre tan reticente, fría y desdeñosa ante las promesas del amante, carácter distintivo del objeto de idolatría que, a su vez, como hemos visto, se considera una herramienta de aprendizaje más en el camino hacia la trascendencia del vasallo:

Para el amor, todo estriba en aceptar la superioridad de la dama y reconocer lo bien fundado de sus exigencias, incluso de sus desprecios y sus crueldades que son, a fin de cuentas, otras tantas órdenes divinas que la criatura debe tener en cuenta si desea acceder personalmente a ese plano divino (Markale, 2006: 47).

En definitiva, se trata de un juego dual en el que, como se tratará en extenso más adelante, dama y amante demuestran ser iguales y contrarios el uno del otro en todo momento, como reflejos de un espejo, en una curiosa mezcla de paradoja y lógica muy propia de la corriente lírica que establecieron los trovadores de las cortes de Occidente y, al mismo tiempo, de los intelectuales que dedicaron su vida al arte del verso del Siglo de Oro, tan proclives a la fusión de opuestos. Así, los poetas áureos aúnan tradición e innovación en el uso de la anhelada como voz protagonista de la composición amorosa. Un buen ejemplo de ello es la modélica obra de María de Zayas y Sotomayor, quien toma ese yo poético femenino propio de las *trobairitz*, llevando de esta forma a cabo un ingenioso a la par que refrescante cambio de situaciones en el que es la dama la aquejada por los ojos del amante:

Que muera yo, Liseo, por tus ojos,
y que gusten tus ojos de matarme;
que quiera con tus ojos alegrarme,
y tus ojos me den cien mil enojos.

Que rinda yo a tus ojos por despojos
mis ojos, y ellos en lugar de amarme
pudiendo con sus rayos alumbrarme,
las flores me convierten en abrojos.

Que me maten tus ojos con desdenes,
con rigores, con celos, con tibieza,
cuando mis ojos por tus ojos mueren.

*¡Ay, dulce ingrato! que en los ojos tienes
tan grande deslealtad como belleza,
para unos ojos que a tus ojos quieren.*

(p. 220-221)

Los ornados versos de la autora ofrecen una multiplicidad de interpretaciones en lo que al amor cortés y la figura de la dama respecta. El cambio de posiciones entre la siempre altiva dama y el suplicante enamorado; una sufrida *midons* que adolece de un sirviente de amor indigno, o bien incapaz de superar las etapas establecidas por el código del amor cortés, o bien artífice del engaño; el poder de las ventanas del alma del objeto de amor, portadoras del gran sentimiento y de sus síntomas, demolidoras para el yo poético independientemente de la perspectiva y el sexo de este último. Ante todo, las rimas se erigen como una pequeña muestra de la trágica posición de la dama, de la tesitura en que se encuentra al pisar constantemente la delgada línea entre lo divino y lo terreno, lo espiritual y lo carnal, en el que el más mínimo traspié convierte lo honesto en deshonesto. Las estrofas de este soneto, que bien podrían intercambiarse con el yo poético masculino sin sufrir más modificaciones que el sexo de la voz activa, plasman la igualdad entre los integrantes del argumento de amor, una igualdad que se aloja en las profundidades de su esencia como dama y amante, mucho más honda que la distancia entre la superioridad y la bajeza de una y otro. Por ello, no es cosa singular encontrar composiciones en las que se utiliza un yo poético neutro, a libre interpretación del lector de si se trata de un yo trovador o *trobairitz*, ya sea para solventar el problema de la carencia de tradición literaria en las que las autoras áureas pudieran basarse para utilizar una voz femenina, ya para reflejar esta conexión entre ambos que los iguala ante el amor. Sor Juana Inés de la Cruz emplea este género neutro en el yo del soneto «En que satisface un recelo con la retórica del llanto»:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

(p. 442)

Sor Juana Inés de la Cruz nos muestra así, una vez más, cómo en lo que consideramos el amor cortés del Siglo de Oro dama y vasallo son ambos dueños el uno del otro, ambos son presa del dios más poderoso e implacable, ambos persiguen un mismo fin que, a la postre, resulta tanto más trágico para la inalcanzable, puesto que, a pesar del hecho de que él finalmente logra la trascendencia y ella su sentido como *midons*, aquello por lo que tanto ha esperado pacientemente se esfuma. Los beneficios de la relación repercuten en el cortesano y el colectivo, pero la dama, por el contrario, no se reviste de mayor dignidad de la que ya detentaba, pues ya era perfecta, no alberga otra misión, pues él ya es su igual, tras lo cual solo resta el sentimiento del deber cumplido y la pérdida. Esta es la esencia de la naturaleza trágica que descubrimos en el argumento de amor femenino, el sacrificio. Dicha faceta es se presenta como una prueba más del modo en que la interdependencia e intercambio que se producen entre dama y amante dan lugar al establecimiento de un amor reflexivo más allá de la carne, los códigos y la jerarquía. Tal y como asevera la voz experta de Jean Markale:

el amor cortés no es una pasión desenfrenada que los amantes sufren sino, por el contrario, un amor maduro, reflexivo y sometido al cedazo de la razón. En esta medida, el amor cortés se presenta como una invitación a

la superación y a la trascendencia. [...] la razón nunca pierde sus derechos. Pues el objetivo reconocido de ese juego sutil, sensual e intelectual al mismo tiempo, que constituye el amor cortés, es provocar la trascendencia de los amantes, tanto la del caballero como la de la dama. El caballero supera las etapas que, en cierto modo, le ponen en pie de igualdad con una dama antes inaccesible, por más alta que él, casi divina, pero la dama, por la prueba a la que somete a su amante y el beneficio que de ella obtiene, alcanza la plenitud de su ser y de su personalidad (Markale, 2006: 85).

Vemos, de este modo, reforzada nuestra tesis sobre el hondo calado de la impronta del amor cortés en las letras de la España del Siglo de Oro, pues juzgamos que la corriente áurea de raigambre provenzal instituye una concepción muy particular del tantas veces denominado “bello sexo”, concepción en que se subraya marcadamente el juego de dualidades, como ocurre con la propia lírica provenzal. En su alegórica figura se hallan los dos rostros de la mujer y del amor: el eros y el ágape. Como sucedía con Diana y Venus, las grecorromanas deidades femeninas contrarias a la par que parejas, la relación paralelística entre la midons y la Virgen María no resulta sorprendente. Se trata, después de todo, de dos imágenes de la mujer en respuesta a dos caras de una misma realidad. La portadora de rayo y trueno “del amor cortés no es otra que la Virgen María de las invocaciones pías, que tanto y tan bien llenan la liturgia cristiana” (Markale, 2006: 19), de la misma manera la loa y celebra el yo poético de los versos profanos. “En efecto”, según defiende Markale en sus diversos estudios, “a partir del momento en que una sociedad plantea de modo fundamental el principio de que la mujer es el eje necesario y esencial de su funcionamiento, sólo puede producirse la sublimación de la imagen femenina, y por todos los medios” (Markale, 2006: 19), ya sea en su religiosa faceta pura, sublime, mística, como en la sensual, profana, terrena. Las amadas se presentan, así pues, “tanto como un hada maravillosa, brotada de las brumas de la isla de los Manzanos”, como bajo la apariencia de “una horrible bruja dotada de poderes negativos y castradores, como con los rasgos magníficos y depurados de una Virgen que dio a luz, milagrosamente, a un Niño-Dios, proyección fantástica, por su parte, del ser humano en busca de su trascendencia” (Markale, 2006: 19):

Pues, a fuerza de presentar a María como el modelo de todas las mujeres, como la madre universal, como la Virgen de las vírgenes, sólo se conseguía despertar las pulsiones agazapadas en las profundidades del inconsciente. Y, es necesario añadirlo, se despertaba también la antigua imagen de la diosa-madre, muy anterior a la era cristiana, especialmente en su formación céltica, autenticada tanto por los objetos arqueológicos como por los grandes mitos de la tradición irlandesa o bretona. También ahí es necesario revisar la aportación primordial de los celtas a la elaboración del doble rostro, en realidad un ser único con dos rostros, de la mujer en la época cortés, a la vez Virgen universal, madre de todos los hombres al mismo tiempo que de Dios, y la Puta Regia, la Prostituta Sagrada, brotada directamente de los templos de Babilonia o de un cerro de las hadas cualquiera en la Irlanda precristiana (Markale, 2006: 17).

Tal necesidad del dualismo cobra contornos y, en raras ocasiones como en las que se observan en este apartado, incluso voz en las perfectas formas de la suma luz hecha carne, la dama de los amantes cortesanos. A un tiempo aún en su seno lo sensual y lo divino, la pureza y la lujuria, la bondad de la diosa salvadora y la severidad del dios vengativo. “La evolución de la mentalidad” que encierran las obras escritas bajo los preceptos de la corriente lírica de raigambre provenzal y que perviven por medio de la misma “puede, pues, resumirse en esto: la valoración de la mujer y, a través de ella, de lo que” ha venido a bautizarse como “la «feminidad» –como motor de la vida y fundamento de una espiritualidad que se apoya en la naturaleza–”. No obstante, “eso es una mística profana y erótica que no tiene en absoluto raíces cristianas” en opinión de Markale, contrario a ciertas aseveraciones de Menéndez Peláez. Es así como la “mujer adopta el aspecto de una diosa salvadora” (Markale, 2006: 19-20) una vez más, perpetuando una tradición tan antigua como la razón humana y los ritos que esta creó en los orígenes de los tiempos. En tal emblemática figura conviven las diosas duales. Es por este motivo que el amante recibe el amor como una herida, pues, como en las mitologías antiguas, el encuentro con la divinidad los deja heridos. En palabras de Markale:

Nadie puede regresar intacto del lecho del dios o de la diosa. Attis, el amante de Cibele, es castrado. Anquises, padre de Eneas y amante de Venus, es cojo. Tiresias, el adivino, que conoce el secreto de la diosa (que mantiene, pues, relaciones sexuales con ella), es ciego. Ni siquiera Lanzarote y Tristán salen indemnes de su contacto con Ginebra e Isolda: ambos sufren una terrible herida que no pueden curar, que les afecta en la carne y también en el espíritu. Y lo mismo ocurre con todos los *fin'amantes*, de creer a los trovadores: «No muero ni vivo ni me curo; y no siento en absoluto mi mal, grande sin embargo» (Cercamon). «De amor me viene más pena que tuvo en enamorado Tristán por Isolda la Rubia» (Bernard de Ventadour). «Aquella por la que mi corazón arde y se corroe, si no cura con un beso mi tormento, antes del año nuevo, me matará y me condenará al infierno» (Arnaut Daniel). «Las dulces maneras de mi dama me habrán causado daño por mucho tiempo, y pienso que los tormentos y mis pensamientos me matarán» (Guiraud de Talanson). «Pues es más punzante que espina, el dolor que cura con el gozo de amor» (Jaufré Rudel). [...] Por lo demás, los trovadores no se engañan nunca: saben muy bien que cantan una liturgia ambigua a la gloria de esa gran diosa de la que pueden temerle todo y esperar muy pocas cosas (Markale, 2006: 178).

El expuesto entramado conceptual continúa presente, como no podría suceder de otro modo, en el uso del amor cortés por parte de los artistas del Siglo de Oro. Poetas como María de Zayas y Sotomayor y Francisco de Trillo y Figueroa han dedicado su pluma a hermosísimos versos, pero el más significativo, así como representativo de la figura femenina que se mantiene sempiternamente muda en la mayor parte del corpus lírico del amor cortés, es el de la sin par sor Juana Inés de la Cruz, quien plasma la personalidad oculta de la *midons* prototípica, su naturaleza trágica, en un alba. Las albas, género en el que se los amantes consuman la relación, es el vestido predilecto para la reflexión en torno a las consecuencias que acarrea lograr el tan demandado galardón, tema tratado por extenso en el análisis del yo poético. Vallcorba resume esta clase de composición de la siguiente manera:

y es tan sólo en el género *alba* que los amantes consiguen realizar su unión. Se trata de un género antiquísimo y universal, que los trovadores adoptan sin introducir en él cambios sustantivos y que tiene ecos en la poesía egipcia arcaica, la japonesa o la europea desde sus inicios: en él, el poeta se queja porque está llegando el amanecer y ello significará la separación forzosa de los amantes clandestinos ante el peligro de ser descubiertos. En este género, la mujer recibe –parece del todo natural– el título más cercano de «amiga». No podría ser de otro modo en un amor que ha conseguido su objetivo (Vallcorba, 2013: 34-35).

Las albas, en suma, acostumbran a establecerse como el epítome de la introspección del yo poético, dado que la perspectiva, como en la gran mayoría de las composiciones de temática cortés, gira en torno al servidor de amor y sus emociones. Sor Juana Inés de la Cruz, contrariamente a la costumbre poética, toma el testigo de las *trobairitz* y centra en esta alba titulada «Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia» la problemática de la llegada del amanecer y la consecuente separación forzosa, la reflexión sentimental y el protagonismo absoluto en el punto de vista de la dama, citada en extenso a continuación:

Ya que *para despedirme,*
dulce idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,
háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros.
Y aun ésta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va diciendo el fuego.
Hablar me impiden mis ojos;
y es que se anticipan ellos,

viendo lo que he de decirte,
a decírtelo primero.

*Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros de palabras,
las lágrimas, de conceptos.*

Mira la fiera borrasca
que pasa en el mar del pecho,
donde zozobran, turbados,
mis confusos pensamientos.

Mira cómo ya el vivir
me sirve de afán grosero;
que se avergüence la vida
de durarme tanto tiempo.

Mira la muerte, que esquiva
huye porque la deseo;
que aun la muerte, si es buscada,
se quiere subir de precio.

Mira cómo el cuerpo amante,
rendido a tanto tormento,
siendo en lo demás cadáver,
sólo en sentir es cuerpo.

Mira cómo el alma misma
aun teme, en su ser exento,
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno.

En lágrimas y suspiros
alma y corazón a un tiempo,
aquél se convierte en agua,
y ésta se resuelve en viento.

*Ya no me sirve de vida
esta vida que poseo,
sino de condición sola*

necesaria al sentimiento.

Mas ¿por qué gasto razones
en contar mi pena, y dejo
de decir lo que es preciso,
por decir lo que estás viendo?

En fin, te vas. ¡Ay de mí!

Dudosamente lo pienso:
pues si es verdad, no estoy viva,
y si viva, no lo creo.

¿Posible es que ha de hablar día
tan infausto, tan funesto,
en que sin ver yo las tuyas
esparza sus luces Febo?

¿Posible es que ha de llegar
el rigor a tan severo,
que no ha de darles tu vida
a mis pesares aliento?

*¿Que no he de ver tu semblante,
que no he de escuchar tus ecos,
que no he de gozar tus brazos
ni me ha de animar tu aliento?*

*¡Ay, mi bien, ay prenda mía,
dulce fin de mis deseos!*

*¿Por qué me llevas el alma,
dejándome el sentimiento?*

Mira que es contradicción
que no cabe en un sujeto,
tanta muerte en una vida,
tanto dolor en un muerto.

Mas ya que es preciso, ¡ay, triste!,
en mi infelice suceso,
*ni vivir con la esperanza
ni morir con el tormento,*

dame algún consuelo tú
en el dolor que padezco;
y quien en el suyo muere,
viva siquiera en tu pecho.
No te olvides que te adoro,
y sírvante de recuerdo
las finezas que me debes,
si no las prendas que tengo.
Acuérdate que mi amor,
haciendo gala del riesgo,
sólo por atropellarlo
se alegraba de tenerlo.
Y si mi amor no es bastante,
el tuyo mismo te acuerdo,
que no es poco empeño haber
empezado ya en empeño.
Acuérdate, señor mío,
de tus nobles juramentos;
y lo que juró tu boca
no los desmientan tus hechos.
Y perdona si en temer
mi agravio, mi bien, te ofendo,
que no es dolor, el dolor
que se contiene en lo atento.
Y adiós; que, con el ahogo
que me embarga los alientos,
ni sé ya lo que te digo
ni lo que te escribo leo.

(p. 391)

Todo lo que se ha ido exponiendo a lo largo de este apartado sobre la figura de la dama se halla contenido en los versos de sor Juana Inés, y aun los que veremos en el amante a continuación. En sus rimas reside la respuesta a las tres preguntas de Rodado

Ruiz, mostrando que el temor “que la lleva a adoptar actitudes tan crueles para con sus servidores” (Rodado Ruiz, 2000: 109) no es únicamente arriesgar honor y honra en el que puede ser un amante indigno, el «agravio» que un falso galán puede infligirle al jurar virtudes y, tras la fusión amorosa, termine por ser un resultado fallido del código de amor, un mal cortesano que destruya la reputación de la que debía ejercer como guía, sino encontrar uno que la merezca para acto seguido, tras haber obtenido de la intachable las «finezas» que este perseguía, perderlo; que lo que “espera de una relación amorosa” (Rodado Ruiz, 2000: 109) es alcanzar “la plenitud de su ser y de su personalidad” por medio de “la prueba a la que somete a su amante y el beneficio que de ella obtiene” (Markale, 2006: 85), puesto que la mejora final del amante como individuo y como ciudadano que vive en sociedad, como perfecto cortesano, la reviste de dignidad como *midons*; que, por último, lo que “dice la dama” (Rodado Ruiz, 2000: 109) termina por ser, salvando las distancias inherentes al papel, la postura, la posición que mantiene cada integrante del argumento de amor en la escalera de perfeccionamiento moral, el mismo lamento que llena la garganta de su atormentado servidor.

Cuanto se ha expuesto confirma, en suma, lo que se apuntó al inicio de este tercer capítulo: la dama existe para mejorar el amante, el amante, para servirla. Por ello, tras alcanzar el último peldaño de esta escalera espiritual, independientemente de los acontecimientos en que se sumerjan los amantes, se desata la naturaleza trágica inherente al amor cortés: deben separarse. Queda así patente el sacrificio de la dama, el ser superior que, aun sin deber nada al triste vasallo al que mataron sus ojos, decide guiarlo hasta la dignidad y la trascendencia, amarlo pese a los riesgos que la búsqueda del verdadero amor implica tanto para él como para ella y sin recibir más que el sentimiento del deber cumplido y la pérdida una vez alcanzada la meta, como tirana que todo lo concede y todo lo arrebató. De ella, tal y como ya aseveraban los versos del *Soneto V* de Garcilaso de la Vega en su momento, depende la totalidad de los beneficios espirituales que el amor cortés ofrece:

Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;

*cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo vida,
por vos he de morir y por vos muero.*

(Vega, 2002: 85)

3.2. El yo poético

El amante es el protagonista indiscutible de la poesía amatoria [...]. Es un personaje con voz que usa su discurso para dar cuenta del estado y evolución de sus sentimientos, siempre en relación con una dama de la que solo espera desdenes. El repertorio de motivos es extenso porque el galán representado en poesía puede ser el divertido e ingenioso cortejador, el amante *pregador* que suplica la piedad de su dama, o el mártir de amor que ofrece su vida como testigo de su servicio indesmayable (Rodado Ruiz, 2000: 129).

El yo poético se construye como el polo opuesto a la figura de la dama. Si esta se define por la actitud desdeñosa y la belleza física, el cortesano se define por la introspección en torno a los sentimientos que la dama cataliza y la carencia de un perfil corpóreo, así como de una personalidad más allá de los rasgos sometidos al amor cortés. Si la mujer cumple el papel del objeto pasivo, su enamorado ejecuta el del sujeto activo. Si la amada se erige como ser divino al que adorar, el galán se presenta como un mero mortal imperfecto, falible, simple barro. Si la venerada es diosa y señor feudal a un tiempo, voluble y despiadada, el que la reverencia es fiel devoto y humilde vasallo, resistente a toda acometida y poseedor de una lealtad más allá de la vida y la muerte. Lo único que sus personalidades comparten plenamente es el contraste, el juego de opósitos que inunda cada letra de esta poesía pues, como defiende Ramón Andrés, los contrarios guardan un fin común:

En las primeras décadas del siglo XVII el auténtico orden natural se había asimilado a las formas encontradas, a la antítesis, a la oposición de contrarios del pesimista Gracián. El día y la noche, la luz y la tiniebla, el fuego y el frío [...] formaban un flujo común, a la manera de Heráclito, que iba más allá del esquematismo de los contrarios formulado en la tabla pitagórica, pues todo en el siglo de Pascal guardaba un principio y fin común (19-20).

Así sucede con los llamados argumentos de amor. Ambos forman las dos caras de una misma moneda literaria, los motivos de la *fin'amors*. A pesar del hecho de que no se observa un patrón explícito del camino de perfeccionamiento moral del enamorado entre la pluralidad de composiciones de la poesía amatoria áurea, pues siguen la estructura circular establecida por Fernando de Herrera y, por tanto, cada poema es un fragmento de ese sendero ascensorial cristalizado que se puede disfrutar de forma independiente al resto del *corpus* lírico, el yo poético del Siglo de Oro mantiene la esencia de aquel “que pone su empeño en el servicio galante”. Dicha esencia se fundamenta en tres características básicas: “la fidelidad, la discreción y el martirio de amor [...], siempre –por supuesto– después de haberse vencido a sí mismo, o lo que es igual, después de haber vencido la timidez que le inmoviliza ante la dama” (Rodado Ruiz, 2000: 132).

En suma, el amante cortés se asienta, a la vera de su dama, como figura que ha pervivido a lo largo de los siglos y de las distintas corrientes literarias junto con el resto de tópicos provenzales. Es un ser lírico cuya identidad se disuelve en el símbolo, la metáfora, la paradoja que gobierna el Siglo de Oro, del mismo modo que ocurre con la amada. Él es la pasión y la introspección, la fantasía y el anhelo de elevar el espíritu. Contemplamos en él al hombre colectivo que persigue la imagen del amor, la perfección, la belleza, la trascendencia, encarnada en la tirana hermosa. Es la representación de un deseo comunal, lo cual se relaciona con sus raíces medievales, edad en que los personajes literarios, ya en la epopeya, ya en el cantar de gesta, acostumbraban a ser la voz de una sociedad. Lo que podemos observar en los grandes protagonistas épicos como Ulises, imagen de lo helénico, Eneas, imagen de lo romano, Rodrigo Díaz de Vivar o Cid Campeador, imagen de lo hispánico, en el yo poético proyecta una sombra más amplia. La imagen que representa engloba la totalidad del ser humano, las tribulaciones inmortales sobre vida, amor y muerte que lo acucian desde tiempos inmemoriales y las particulares de cada período histórico.

No podemos si no concluir que, si en la dama se hace carne aquello a que se aspira, la belleza y la bondad que se eternizan en este cosmos y merecen el canto del

enamorado, el amante encierra al hombre imperfecto cuya única pretensión es superar las propias limitaciones, interactuar con su espíritu para así elevarlo, amar. El pretendiente, a la postre, viene a encarnar a todos los hombres, con su ristra de fallos, pecados, tentaciones y preocupaciones, trasladando de esta manera en sus formas incorpóreas la problemática que acuciaba a las gentes de cada distinta etapa histórica. Las mentadas características, junto con la introspección del yo amante y la exposición emocional lírica que ello implica, constituyen los cimientos de índole trovadoresca de la poesía amatoria del período que nos atañe, por lo que resulta indispensable tratarlos en los apartados a continuación, tal y como se ha llevado a cabo anteriormente con la protagonista femenina del argumento de amor.

3.2.1. «Eterna servidumbre mi pluma ha dedicado a su alabanza»: vasallaje feudal y credo cortés

Si la lengua que expone, y si la mano
que escribe lo que el alma a las dos dita,
pudiesen exprimir de tu infinita
beldad la idea que concibo en vano,

cual tu mérito, oh Cintia, soberano
excede al superior, que más te imita,
tal mi canto al mayor que solicita
la docta cumbre excedería ufano.

Ya que el cielo te dio tanta excelencia,
y amor al alma afecto tan ardiente,
deme el estilo igual al alto empleo,

porque muestre en armónica corriente,
de ti, de mi, de amor en competencia,
tu mérito, su fuego y mi deseo.

(480-481)

Las tres características que lo perfilan como el perfecto amante también lo constituyen como el perfecto siervo. La deificación de la amada, expuesta en los apartados concernientes a su figura, implica la asunción de un papel por parte del yo poético, el del más ferviente practicante religioso, dado que se somete a la doctrina de la no en vano denominada religión del amor. En su figura se congregan las dos vertientes de la tradición trovadoresca: el vasallaje feudal y el credo de la *fin'amors*. Por ello, del mismo modo que la dama es, como hemos dicho repetidamente a lo largo del capítulo, a

la vez diosa y señor, el amante es a la vez humilde vasallo y fiel devoto de la amada, puesto que al igual que el caballero ostenta con orgullo las insignias que son prueba fehaciente de su victorioso desempeño en la empresa bélica, el yo poético muestra, henchido, la firmeza de su servicio, su fe inamovible, la fidelidad que “es condición indispensable para el buen amador, topos obligado, por tanto” (Rodado Ruiz, 2000: 132). Esta naturaleza especial de la voz de la lírica amatoria se observa, sobre todo, en la terminología que acompaña a su comportamiento humilde respecto al ser absoluto. Los campos semánticos de la religión y los del vasallaje conviven en una misma poética y adquieren significaciones distintas e incluso dobles sentidos condicionados por el contexto. Vocablos como “fe”, “sacrificio”, “ídolo”, “paraíso”, “infierno”, “gloria”, “pasión”, “servicio”, “señor”, “galardón”, inundan los textos con sus significaciones de raíz trovadoresca. Un buen ejemplo de esta práctica terminológica es la canción de Luis Carrillo y Sotomayor, donde hallamos la ceremonia de vasallaje de besar los pies al señor feudal aplicado al mar, al que envidia por realizar este acto antes que él:

*Si por besar sus plantas, bullicioso,
muestra tu cristal ceño
(¡cuánto puede el temor!), aunque celoso,
cuando el terreno isleño
besare al pie a mi dueño,
extendiendo sereno, ¡oh mar, tus lazos,
le robarán sus besos tus abrazos.*

(p. 639)

También lo es el soneto «Encomienda su llanto a Guadalquivir en su nacimiento, para que lleve a Lisi, donde va muy crecido» de Francisco de Quevedo, donde se advierte el comportamiento del humilde vasallo y fiel devoto aunado por la conjunción de los términos “tributo” y “ofrecer”:

*Aquí el primer tributo en llanto envió
a tus raudales, porque a Lisi hermosa
mis lágrimas la ofrezcas con que creces.*

Así como el siguiente cuarteto de Góngora:

Concededme, dueño mío,
licencia para que salga
al rebato en vuestro nombre,
y en vuestro nombre combata.

(Góngora, 2015: 202)

Tal y como puede observarse, las lágrimas son testimonio físico del sufrimiento del enamorado, que a su vez es demostración de fe y *tributo* a su señor feudal. Este tópico que el insigne Quevedo ejecuta en su soneto se utiliza en numerosas composiciones contemporáneas al autor, dada la fuerza expresiva que ofrece la imagen recurrente del doliente que acrecienta el caudal del río con las lágrimas vertidas por el corazón⁴⁴. El río a quien se personifica y se suplica que haga llegar los litros derramados a la amada como prueba tangible de la pena amorosa, como servicio de amor, es uno de los grandes protagonistas paisajísticos de la poesía del Siglo de Oro. Francisco de Rioja brinda uno de muchos modelos de este popular uso lírico:

*Y di a mi ardor que crece tu espumoso
seno, a las muchas lágrimas que envió,
o esparza la dudosa luz, rocío
o muestre Cintia lustre generoso.*

(p.623)

⁴⁴ Esta imagen se tratará con mayor profundidad en el capítulo IV.

Esta pintura lírica en torno a las lágrimas enviadas por medio del río confidente es, como hemos dicho, una de las más utilizadas, ya por su plasticidad poética, ya como expresión de la relación de vasallaje que caracteriza el amor cortés, el servicio de amor. En Góngora, el tributo de dolor que nutre los árboles y acrecienta el caudal del río se encierra en los versos de uno de los sonetos más bellos de la poesía amorosa del Siglo de Oro:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas, a Alcides consagradas;

mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y peor ellas derramadas.

Hasta en mi tierno rostro *aquel tributo*
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

porque *aquel ángel fieramente humano*
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano.

(Góngora, 2015: 61)

No existe más alto tributo que el servidor de amor pueda ofrecer, no obstante, que el mismo arte que la implacable inspira. Así lo aseguran con asiduidad las rimas de Lope de Vega en diversas composiciones de índole cortés, con la debida humildad del henchido de amor, pues ni los versos más excelsos ni las más ingeniosas alegorías se igualan a la que es inspiración:

Lucinda, el alma, pluma y lengua mía
en vuestras alabanzas ocupara,
si en mil comparaciones una hallara
para satisfacción de su porfía.

Ni en el lucero, el alba, el sol, el día,
la perla, el oro, ni el diamante para;
que desde el cielo hasta la fénix rara,
mil veces discurrió con osadía.

Con esto el pensamiento, ya vencido,
no hallando igual con vos, compara aquella
que de vos en mi pecho Amor stampa.

Ríndese la razón, calla el sentido,
y vos, porque confieso que es tan bella,
celos tenéis de vuestra misma stampa.

(Vega, 1983: 110)

El tema del canto de amor, rendida ofrenda al ídolo hermoso, está estrechamente vinculado con la buena forma de amar a la que apelaba Ovidio en su *Ars Amandi*. Mediante este, el Orfeo amansa las fieras y conmueve a las piedras, envía un mensaje de *pregador* a la impasible con el fin de que sea consciente de sus sentimientos, de su martirio voluntario, para así convencerla de la veracidad de un amor por encima del mero deseo de la carne, del Tiempo y de la Muerte. Este arte herencia de las convenciones amorosas de Ovidio y Capellanus se presta como servicio y apelación a la dama. Tal y como indica la obra *Pamphilus de amore*, de notable fama y popularidad en la mayor parte de Europa a mediados del siglo XIII, contemporánea a *De Amore*,

“Excitat et nutrit facundia dulcis amorem / et mulcens animos mitigat ipsa feros”⁴⁵
(Anónimo, 1977: 98-99). Así, Lope de Vega canta a la amada en «Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto»:

Celebró de Amarilis la hermosura
Virgilio en su bucólica divina,
Propercio de Cintia, y de Corina
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;

Catulo de su Lesbia la escultura
a la inmortalidad pórvido inclina;
Petrarca por el mundo, peregrina,
constituyó de Laura la figura;

yo, pues Amor me manda que presuma
de la humilde prisión de tus cabellos,
poeta montañés, con ruda pluma,

Juana, celebraré tus ojos bellos:
que vale más de tu jabón la espuma,
que todas ellas, y que todos ellos.

(Vega, 1983: 1338)

El yo poético se proyecta en la tirana hermosa que es dueña exclusiva de su corazón y de su voluntad: la contempla, la canta y la loa, pues ella sola es la musa de su arte y, del mismo modo que su figura encierra el poder ascensorial que ha de guiar al amante, ya en el perfeccionamiento moral que le mejora tanto como individuo como

⁴⁵ Una dulce elocuencia despierta y alimenta el amor: con su arrullo amansa hasta los corazones salvajes (traducción de L. Rubio y T. González Rolán).

ciudadano que vive en sociedad, ya como purificación que culmina en la salvación del alma, también metaforiza el ideal poético que se persigue. Y a esta dama de nombre cambiante, inconcreta, que es una misma y todas a un tiempo, que es el Amor, el tantas veces apodado Fénix de las letras se consagra:

Luz de mis ojos, yo juré que había
de celebrar una mortal belleza,
que de mi verde edad la fortaleza
como enlazada yedra consumía.

Si me ha pesado, y si llorar querría
lo que canté con inmortal tristeza,
y si la que tenéis en la cabeza,
corona agora de laurel la mía,

Vos lo sabéis, a quien está presente
el más oculto pensamiento humano
y que desde hoy, con nuevo celo ardiente,

*cantaré vuestro nombre soberano,
que a la hermosura vuestra eternamente
consagro pluma y voz, ingenio y mano.*

(Vega, 1983: 330)

Puesto que, al fin y al cabo, el arte proviene del amor y aquella que lo encarna, como musa amorosa, la anhelada merece cada uno de los versos, las estrofas, las palabras y las letras que se han compuesto gracias a la inspiración que prodiga a sus fieles devotos. La tirana hermosa, que es el gran sentimiento del ser humano y, por tanto, arte, ha de recibir como tributo, en suma, la dedicación absoluta del servidor de amor a quien se lo ha dado todo, y a quien también puede arrebatárselo:

La capacidad que el poeta ha manifestado para acepillar y desbastar no ha sido en él fruto de ningún aprendizaje, sino que le ha sido dada, diríamos

que «graciosamente», como consecuencia directa del amor que siente en su interior. [...] Es Amor, así, con mayúscula, quien produce unos efectos tan extraordinarios en el poeta, y es la mujer a la que canta, casi sinónimo de Amor, quien se lo ha proporcionado. Uno y otra habrán actuado así al unísono en un proceso de mejora personal y artística del poeta, proceso en el que se «descubrirá» a sí mismo, en la actualización de unas potencialidades, sino ignoradas, cuanto menos, dormidas. Y es así como Amor le habrá permitido sorprenderse, cuando menos en el mundo en que la *cansó* se mueve, capaz de componer el texto con música que habla precisamente de los efectos que este Amor suscita. Con oficio y arte hasta entonces inactivos, sin las virtudes que Amor, que anida en su corazón, la habrá proporcionado (Vallcorba, 2013: 17-18).

No obstante, ello no significa que la lírica amorosa aquí descrita dependa exclusivamente de aquel objeto de amor que la inspira, del mismo modo que no puede culparse al árbol de lo que se construya con su madera, sea una obra maestra de la artesanía, sea una silla torcida. El poeta es el único responsable del éxito o el fracaso de sus versos, por más que se originen en el gran sentimiento del hombre. Tal y como aseveraba el experto filólogo Jaume Vallcorba Plana sobre el desempeño artístico de los trovadores de la lejana Provenza de los siglos XII y XIII: “No debe haber ninguna palabra mal declinada, ni tampoco una rima falsa, que no rime en su totalidad”, dado que la rima de la *cansó* es invariablemente consonante, pues de este modo el reto poético es mayor, “ni errores en la fonética. Es el poeta quien se hace responsable del resultado. Es el oficio y el trabajo del artesano lo que, en última instancia, cuenta: «debo hacer»” (Vallcorba, 2013: 19), cosa que bien se puede aplicar a nuestros poetas áureos y, más concretamente, al yo poético que dibujan, perviven y eternizan por medio de la tinta imborrable de sus plumas.

El amante, el vasallo, el devoto, son uno solo en el servicio de amor, un ser que se postra y renuncia voluntariamente tanto su individualidad como a su voluntad, pues sabe que es un justo sacrificio para obtener el bien al que aspira. El servicio amoroso es un acto que sublima al amante y, por ello, merece el sometimiento a los escollos y el

martirio del mismo modo que la reina Ginebra, imagen de toda virtud a que ha de aspirar el hombre noble, merecía el acto de generosidad y devoción sin límites que Lanzarote efectuó al aceptar subir a la carreta difamante. El hombre demuestra más valor, humildad, inteligencia, sensibilidad y amor cuando es capaz de abandonar el orgullo y avergonzarse a sí mismo por el bien de la amada, ya en este contexto de rescate, ya en el de la ciega obediencia a la virtuosa, que cuando vence a mil soldados en la batalla. En resumen, todos los valores morales que únicamente el perfecto amante que ha salido victorioso en cada uno los diversos grados de la escalera de perfeccionamiento del amor cortés ostenta se condensan en ese acto de amor puro en el acatamiento incondicional del restrictivo código cortés, de la servidumbre de amor. Dicha servidumbre, el “efecto amoroso”, proporcionan al amante la “inspiración para crear poesía”, el “ennoblecimiento en [...] conducta y pensamiento, al mostrar el amor y servicio a la virtuosa señora” (Li, 2015: 97-98) a la que se somete, la tirana que despoja y provee de todo del mismo modo que el señor feudal y Dios. Es, después de todo, trasunto del vasallaje:

En nada tiene de extraordinario en una sociedad que es, indiscutiblemente, de naturaleza feudal. Al igual que un caballero queda vinculado por juramento a un señor más poderoso que él mismo, debe ser vasallo de una dama y obedecer el mismo juramento de fidelidad. La obligación de amar por encima del propio rango es paralela a la obligación feudal de servir a un señor más alto, encargándose este último de protegerle y ayudarle en caso de necesidad. Y, al igual que, en la multiplicidad de las cadenas feudales, un vasallo podía tener varios soberanos y debía declararse adicto a uno solo, a quien debía prioritariamente servicio, ese mismo vasallo será, si es aceptado por la dama, el adicto de esa dama, en virtud de un juramento de amor que es el equivalente al juramento de vasallaje prestado ante su señor. [...] Pues el objetivo reconocido de la dama es ser la *valedora* de su amante, intentarlo todo para hacerle mejor, para lograr que recorra las etapas necesarias para su desarrollo (Markale, 2006: 45).

Según argumenta Gurevich, en la época en que se especializa, cuna de la *fin'amors*, el hombre se declaraba trasunto fidedigno del Señor por una parte y, por otra, su leal esclavo cuyo servicio no le degradaba, sino que, por el contrario, le elevaba y salvaba, pues dicho servicio estaba dedicado a la Divinidad. Bajo el prisma de la mentalidad del Medievo, la sociedad no consistía únicamente en las gentes que la formaban, sino también en el pensamiento que las unía al Señor. Esta concepción se conserva casi fosilizada, sin mácula, en el uso preciosista de los autores del Siglo de Oro, donde la belleza de este sentimiento puro en la entrega incondicional al vasallaje cortés se funde con el erotismo de los trovadores originales, el espiritualismo del amor cortés depurado petrarquista y el ingenio del juego estilístico barroco. El amor convierte al que ama en este ser dual, tan expresivamente prolífico, que tal y como apunta el verso de Lupercio Leonardo de Argensola⁴⁶, prende al hombre en eterna servidumbre, de la cual no es posible escapar sin mediación de la muerte. Después de todo, entre los efectos beneficiosos del gran sentimiento se encuentra la potencia artística, y es a dicho sentimiento al que se le debe el arte que ha propiciado, tal y como ocurría con los trovadores: “De este amor derivará la nobleza de corazón. Y de esta nobleza, la capacidad y oficio para componer con maestría” (Vallcorba, 2013: 56).

⁴⁶ En el soneto “Yo quise contra el Tiempo formar guerra...” (p.499-500)

3.2.2. «*Todo soy ruinas, todo soy destrozos*»: la emoción y el sufrimiento

Todo vive y respira,
sólo mis males
sufrir, callar, morir,
y penar saben,
no, pues la aurora lo ignora,
lo sepa nadie.

(449)

Ante toda característica anterior y posterior, el yo poético se destaca por hacer de sí mismo una dualidad entre el indomable sentimiento amoroso que le atormenta y le cautiva y lo que queda de su yo, en oposición a la tirana hermosa que se desdobra en los elementos de su rostro, de su cromática belleza, de sus potentes ojos, y puede desvanecerse como entidad en ellos. Si la identidad de la altiva responde a la hermosura y la crueldad, a la perfección cruel, la identidad de él responde al dolor y la persistencia, el perfeccionamiento por medio del padecer; si ella es fría fortaleza, él es cálida debilidad; si ella se pierde entre las rosas de sus mejillas, el nácar y las piedras preciosas, él se fracciona en las mil partes que componen su cuerpo mortal sin perfil, cuerpo vapuleado por los nefastos síntomas del amor. “Persistente y fiel, aparentemente secreto y sin esperanza de ver el fin de sus anhelos”, el que es síntesis de suspiros “vive en un deseo continuo y un estado de tensión tan alto que suspende cualquier otra actividad y objeto, tan sincrética y global es su presencia, tan sustantivo e inusuales sus efectos”. Por supuesto, “si no hay posibilidad de correspondencia amorosa, el sufrimiento que se deriva es directamente proporcional a la intensidad del amor no realizado”, un sufrimiento que termina por definir la naturaleza del que ama, un “sufrimiento que, al ser consecuencia de un amor tan extraordinario, acaba siendo a su vez también extraordinario, y desemboca en una enfermedad que llega a poner en peligro de muerte a quien la sufre” (Vallcorba, 2013: 41). El humilde vasallo y fiel

devoto es pensamiento, corazón, alma, entrañas, pecho, órganos, huesos rotos y médulas en llamas. Es una palabra: sentimiento. Así lo expone Quevedo:

Amor me ocupa el seso y los sentidos:
absorto estoy del éxtasis amoroso;
no me concede tregua ni reposo
esta guerra civil de los nacidos.

Explayóse el raudal de mis gemidos
por el grande distrito y doloroso
del corazón, en su *penar dichoso*,
y mis memorias anegó en olvidos.

Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
escándalo funesto a los amantes,
que fabrican de lástimas sus gozos.

Los que han de ser, y los que fueron antes,
estudien su salud en mis sollozos,
y envidien mi dolor, si son constantes.

(Quevedo, 1969: n°486)

Uno de los elementos más presentes en la poesía amatoria del Siglo de Oro que tanto bebe de la herencia cortés, y aun la continúa, es la herida de amor, la marca que, como los ojos de la dama, resume la personalidad completa del vasallo de amor, y que el Divino describe de la siguiente manera:

Los ojos leuante yo, descuydado
de mi futuro daño y çierta pena;
el cuello suelto ya de la cadena
que me traxo algún tiempo apremiado;

y queriendo mirar, ¡ay duro hado!,
el resplandor de aquella Luz serena,
en quien Amor a fuego me condena,
de quien con flechas tiene el arco armado,

los suyos en los míos encontraron,
y luego con la fuerza de su fuego
sentí la dura flecha, el duro engaño.

Herido y ciego, ardiendo, me dexaron,
y mi tormento en ellos se uio luego,
con Amor conjurados en mi daño.

(Herrera, 1992: 200)

El gran símbolo del tormento amoroso que reside en la llaga sempiternamente abierta que dejó en el pecho la flecha de Cupido se compone, como toda esta lírica, por la dualidad, el juego de contrarios. Análoga al cromatismo de hielo y fuego del cuerpo de la tirana hermosa, la herida es el combate perpetuo entre pureza y deseo. La dulzura de la esperanza trascendente se mezcla con el apasionado deseo voluptuoso, agrio en su faceta terrena, efímera y trágica. Este deseo, siempre creciente y jamás satisfecho, se reviste de dolor y convierte el amor en algo agridulce, siendo este dolor característica *sine qua non* del yo poético, en el que el sufrimiento equivale a la mejora personal a largo plazo. Se trata, al fin y al cabo, del carácter dibujado por los trovadores desde los inicios del amante cortés:

al poeta se le otorga, al haber optado con toda libertad y sin constricciones de ningún tipo por el servicio a una dama, una especie de *character indibilis* [...], una especie de ordenación íntima que, por efecto del deseo y la tensión que este produce, cambiará en positivo su sustancia íntima y lo transformará, mejorándolo, en su totalidad. [...] La angustia, y el dolor, que una situación como este produce, tienen [...] efectos extraordinariamente beneficiosos para quien los sufre (Vallcorba, 2013: 36).

Todo ello responde al martirio de amor, el rasgo definitorio más importante del humilde vasallo. “El amor cortesano exige una difícil ascesis por parte del amante, que ha de sufrir duras pruebas para demostrar su firmeza”, por más que “en muchas ocasiones el único galardón que se consigue con ello es poder permanecer en el servicio amoroso [...] el enamorado no ceja en su empeño” (Rodado Ruiz, 2000: 133), dado que es lo único que lo aproxima a ser digno de la dama y a mejorarse a sí mismo como individuo. El dolor al que se somete es una prueba de superación personal que conduce a que viva para la excelsa mujer que fija su meta espiritual, a que las emociones que experimenta se conviertan en una obsesión. De este modo, se presenta al habituado lector la esencia del yo poético como encarnación del sentimiento atormentado en toda la poesía amatoria, tal y como puede advertirse en el soneto, ya antes citado, de Francisco de Rioja:

La dulce atrocidad de aquellos ojos,
ante *quien ya perdí color y aliento*,
tras sí la lleva a más andar el día.

Vive tú a la opinión del honor sediento,
que yo al ocio plebeyo viviría
si apenas hay de lo que fui despojos.

(p. 520)

La fuga o, por mejor decir, la renuncia voluntaria de la razón y la voluntad aprisiona al amante, así como acarrea la famosa enfermedad del amor, tan presente en la lírica de los trovadores. El sentimiento amoroso que suscita la relación entre la mujer y el varón se ha clasificado, durante eones, como una terrible enfermedad. Hasta la aparición de la psicología contemporánea, la emoción romántica era reconocida como un mal que, en términos modernos, entraría en el ámbito de lo psicosomático. Esto se debe a las antiguas concepciones del cuerpo y el alma, las cuales entrelazaban estrechamente espíritu y circulación sanguínea. Ya en filosofía, ya en medicina, el amor se contemplaba desde el prisma del síndrome que ha de esclarecerse para reconocerlo y

tratarlo. Platón, primer filósofo del amor, llevaba a cabo tal labor desde el punto de vista mitológico, a partir del cual explicaba el mal por medio de la alegoría. Grandes figuras de la medicina como Galeno de Pérgamo o Avicena aplicaban la lupa en el área fisiológica para averiguar y comprender cuáles eran las particularidades del amor y sus efectos. Dicha concepción patológica del amor se documenta desde la época clásica y pervive en pleno Medievo, período en el que la dolencia empapa a los trovadores, quienes la funden con la lírica erótica y la llevan un paso más allá:

El amor, en la misma base de la gran novedad de la poesía trovadoresca, se nos aparece lleno de virtudes y efectos de nueva planta («*m'a faih rico me de nien*»: me ha hecho rico hombre cuando no era nada, afirma aún Bernat de Ventadorn [...]). Unas cualidades que se añaden sin dificultad a las heredadas de la tradición poética y que se suman a la alegría, el afán por el juego y el espíritu solar. En él se encuentran, en efecto, los temblores, las turbaciones, timidez e insomnio. Descubrimos en él los mismos síntomas que la lírica erótica había ido fijando a lo largo de los siglos. Veremos cómo se manifiesta en él la misma mudez que afecta a Safo de Lesbos o el mismo insomnio que domina a la infeliz fenicia virgiliana que, en términos literarios, tantos rendimientos ha dado, de Séneca a Racine [...]. También en los trovadores advertiremos los mismos temblores y las mismas incertidumbres. Pero la poesía erótica trovadoresca fue mucho más allá, cuando imaginó, organizó y articuló un tejido de relaciones absolutamente nuevo, dotando a su poesía de mayores singularidades y rendimientos de muy largo aliento. Totalizador global, sustentador de una tensión que, al cabo, producirá en quien lo sienta el cumplimiento, la actualización a la que nos referíamos de todas las virtudes del trovador para conseguir una humanidad más completa, tanto en sus aspectos más íntimos como en los sociales y compartidos. Porque, aunque vividos en soledad e individualmente, los gestos y las cualidades obtenidas son compartidos en todo por la sociedad en la que afloran (Vallcorba, 2013: 21-22).

Con la nueva perspectiva del mal de amor que ofrecieron los trovadores, la concepción del gran sentimiento como enfermedad continúa viva durante el Renacimiento y mantiene, en la segunda mitad del siglo XVI, las significativas repercusiones que hasta entonces había tenido sobre la élite intelectual europea. No es extraño, por tanto, que los poetas del Siglo de Oro subrayen la idea de que “en el alma, causa y principio del cuerpo viviente, existen dos aspectos diferentes: el sentimental y el racional” (Li, 2015: 577):

L' ánima, dicha del vocablo griego *ánemoç*, significa *espíritu*, porque no se puede vivir sin espiración. D' ésta dize San Agustín en el *De espíritu i ánima*, capítulo 34, si él escribió este libro, que cuando anima al cuerpo i le da vida, se llama ánima; mientras quiere, ánimo; en tanto que está vestida de ciencia i exercita la destreza i sabiduría de juzgar, mente; cuando se acuerda, memoria; discurriendo i discerniendo cada una cosa, razón; afixando en la contemplación, espíritu; i en tanto que posee i señorea la fuerza de sentir, se apellida sentido. Todas éstas son diversas potencias de l' ánima, con que declara i pone en obra i exercicio sus acciones (Herrera, 2001: 309).

El trastorno de los sentidos, poseídos por el deseo ardiente que caracteriza al yo poético, los estragos de la relación imposible, repercuten negativamente tanto en la faceta intelectual del espíritu del enamorado como en la sensitiva. El tormento provocado por la fuga del raciocinio se equipara con el calvario emocional de la pérdida del amor o el amor no correspondido. Cada uno de estos casos conduce a un mismo desenlace: el mal se agrava, dando paso a la histeria, el desvarío, el llanto y la obsesión por la muerte liberadora. En un primer momento, las consecuencias del yo poético áureo presentan una de las diferencias más significativas respecto a la *fin'amors* de los trovadores occitanos, pues el síndrome del mal de amor produce que el amante

abandone el intelecto y sus deberes cívicos⁴⁷, los cuales, como asevera el Arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo, son los cimientos de las virtudes del buen amante. Sin embargo, esta distinción demuestra ser mera apariencia, puesto que superar el síndrome es una más de las pruebas que debe afrontar el amante para ser digno de la dama, quien jamás aceptará a un pretendiente incapaz de mejorarse a sí mismo tanto como individuo como ciudadano, resorte del engranaje social, y, en consecuencia, incapaz de cumplir con su deber sin excusas.

Todo lo anterior concuerda con lo ya expuesto sobre el amor cortés. No obstante, en el Siglo de Oro se añaden nuevos elementos que aderezan la base trovadoresca, en especial en lo tocante a los protagonistas del argumento de amor. Puesto que carece de perfil, el “yo sintiente y doliente” se representa de muy diversas maneras, entre las cuales destacan las alusiones de la mitología clásica y el bestiario que ya habían comenzado a utilizarse durante el Renacimiento. El maestro de Arezzo hizo uso de cinco mitos ovidianos que plasman la opresión del deseo, el conflicto y el martirio que anidan en la interioridad del yo poético, los cuales se toman para la *imitatio* con variaciones. Estos los relatos de las parejas míticas Dafne y Apolo, Faetón y Cigno, Mercurio y Bato, Eco y Narciso y Diana y Acteón, cada uno de los cuales, dada su naturaleza prolífica en interpretaciones, se presta como representación prototípica de la relación entre la dama y su vasallo de amor, así como de la devastación emocional de este último. Estas figuras, utilizadas ampliamente en la poética del Siglo de Oro, arrojan una imagen plástica de la metáfora que el autor persigue: “la perversión de las almas y las aflicciones que el mundo de las materias acarrea al mundo espiritual” (Li, 2015: 72). El relato de Dafne simboliza la degradación y la pérdida de la razón que suceden cuando el alma se deja dominar por el deseo. En *Rerum vulgariium fragmenta* de

⁴⁷ Estos son, según Castiglione, el cultivo de la amistad, la equitación, la poesía, la música y el manejo y ejercicio de las armas.

Petrarca este caso sirve para un intercambio de figuras, pues es el vasallo de amor quien se trasmuta en laurel, alteración que “simboliza la transición del amante al amado” (Li, 2015: 74), metamorfosis que subraya el estado de identificación total y absoluta con el objeto de amor. El mito de Apolo y Dafne se utiliza, como en la escena de *El caballero de la carreta* en que Lanzarote acepta subir a la difamante carreta, para despojarse de la identidad individual. En los versos de los autores del Siglo de Oro, la explotada fábula sirve, según el contexto poético, como plasmación del rechazo extremo de la dama y la pena desgarradora cuyo fruto son las lágrimas vertidas, líquido alimento que nutre las raíces de su bien, es decir, una bella alegoría de la recompensa que sucede a la penitencia, pues el tormento conduce a la virtud. Así, el castigo del amante indigno que se deja arrollar por el deseo encuentra el único freno posible en la frialdad de la dama, muro inexpugnable que le conduce a purgarse del pecado capital y atender a la introspección personal en lugar de al cuerpo.

Faetón, emblema de la arrogancia, es el deseo concupiscente que agujonea el alma, la desmesura, la prepotencia de manejar unos caballos alados para los que no está preparado, que no merece gobernar. Los equinos del carro del sol, según Paul Diel, son signo de la impetuosidad del deseo indomable. Como en el caso de la alegoría platónica, para gobernar el carro solar que es imagen de la trascendencia, el auriga ha de aprender a elevar, primeramente, el deseo interno. Puesto que Faetón fue incapaz de desarraigarse de lo sensorial, el rayo refulgente de Zeus, trasunto del plano superior, lo fulminó junto a su insensatez. Cigno es el amigo que canta las tristes elegías junto al río donde el hijo de Febo pereció, vertiendo lágrimas y melodías hasta transformarse en el poético cisne, símbolo del trovador que canta a su *midons* en la ausencia de su amor. Los cantos de la hermosa ave bien pueden ser las elocuentes promesas del que aspira a amar como la perdida la esperanza, el llanto sombrío al que el amante jamás pone fin. Este alado personaje cumple una doble función que en la poesía áurea se sustituyó por las Helíades, hermanas de Faetón que lloraron su pérdida junto al río hasta transformarse en álamos, dentro del mito del mismo, y por Orfeo en tanto al canto trovadoresco que amansa a las fieras, conmueve a las piedras y expresa la pena, dado que su figura

mitológica se prefería por la multiplicidad temática que ofrecía dentro de la categoría del canto de amor.

Bato es ejemplo de la avaricia y la falsedad, transgresor, por tanto, de los dos primeros preceptos del amor cortés, “*Huye de la avaricia como de una peligrosa plaga y, por el contrario, sé generoso*” (Markale, 2006: 35) y “*evita siempre la mentira*” (Markale, 2006: 36). Este personaje mítico era un anciano pastor que presencié cómo el dios Mercurio robaba los bueyes de Apolo. Dicha deidad, al verse descubierta, compró su silencio con uno de los bueyes y arrancó de sus labios el juramento de que antes que él, hablarían las piedras. Conocedor de la naturaleza humana, la deidad tomó un disfraz para poner a prueba la sinceridad del anciano con la tentación de un toro y una vaca en recompensa por la información, beneficio ante el cual Bato no dudó en traicionar la palabra dada. Cayó así en la trampa y fue castigado con la metamorfosis de su carne en piedra. En la lírica petrarquista, Bato alude al enamorado que, seducido por las tentaciones terrenas, pierde el juicio de su espíritu y se transmuta en la materia pétreo, mero envoltorio corporal, mientras que Mercurio toma el mismo papel que la virtuosa en el relato, pues es el portavoz de lo divino y trascendente, que tienta al hombre para probar la pureza de sus intenciones y de su alma. Como indica Wen-Chin Li sobre la metamorfosis en lo inanimado:

Por lo demás, este endurecimiento físico, a mi parecer, tiene matiz simbólico de la prisión del interior, que encierra al alma, le impide independizarse del cuerpo, y le ciñe a operar racionalmente. De esto es deducible que los sentidos físicos vencen a los sentidos intelectuales, los sentimientos del deseo son más fuertes que los del alma, y al final resulta que el alma, atada al cuerpo inflexible, sufre aflicciones aún más dolorosas (Li, 2015: 186).

Si bien en el *Cancionero* de Petrarca esta fábula ovidiana se reviste de mayor relevancia y se destaca entre la miríada de transformaciones míticas debido a la conveniencia del sentido moral de la obra, entre los poetas del Siglo de Oro, que siguen la senda herreriana de una estructura circular formada por poemas que pueden

comprenderse y disfrutarse de forma independiente al resto del *corpus* lírico, se prefiere la metamorfosis de Anaxárate, como se ha podido observar anteriormente, dada su expresividad como símbolo de la frialdad, la crueldad e impassibilidad inmutables de la altiva, cuya conducta despreciativa en lo que al amor respecta puede conducirla al peligro que Capellanus augura a quienes se alejan de la senda del código cortés. Advertimos, por medio de la presente comparación, que si bien Petrarca dedica su atención en el alma del yo poético y el camino que ha de recorrer guiado por Laura, los poetas áureos priorizan la personalidad del *tú* y el *yo* del argumento de amor, brindándole así a la dama el libre albedrío, la capacidad de errar y condenarse como las *midons* provenzales si transgrede el código cortés, pues la dama áurea no es la representación de Dios de Dante y Petrarca, no es una *donna angelicata*, sino una nueva *midons* más, otra evolución más parecida a las diosas grecorromanas que, aun siendo símbolo de trascendencia, disponen del margen fieramente humano del error. Pese a seguir siendo una representación del anhelo de belleza, pese a interpretar un encorsetado papel en el que las variantes son más que escasas y pese a depender de su contraparte masculina tanto como esta de ella para existir, este tratamiento le otorga, en suma, esencia por sí misma.

La trágica ninfa Eco se erige como figura contrapuesta al ególatra Narciso al que amaba, espejo de la dama incauta que, según el tratado de Capellanus advertía, se condena a sí misma al tomar la senda alejada del amor dual por voluntad propia. Eco es el alma carente de autoestima y autoridad de por sí, el espíritu que descarta el raciocinio y se pierde en sí mismo: “*quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit, rosonabilis Echo*⁴⁸” (Nasón, 2002: 101). Destinada a repetir las últimas palabras ajenas, Eco es el amante que canta incesantemente su amor mientras su cuerpo enflaquece,

⁴⁸ “La que no ha aprendido ni a callar cuando se le habla ni a hablar ella la primera, Eco, la resonadora (traducción de Antonio Ruiz de Elvira en la obra citada).

palidece y se debilita hasta no quedar más resto que huesos y voz, alma y arte. Eco es la encarnación de la trovadoresca enfermedad mortal del amor no correspondido. Acteón, por el contrario, es el cazador que osó contemplar el cuerpo desnudo de la diosa Diana y sufrió por castigo la trasmutación en ciervo, para así padecer en su propia carne la cacería de sus perros de presa. El infortunado cazador es, de esta manera, el perfecto símbolo del amante indigno que se convierte, por su falta de virtud y nulo manejo de las pasiones, en víctima del lúbrico deseo que ha destronado a la razón en el manejo de su ser. Los ciervos metaforizan el deseo pasional, los perros, el remordimiento que jamás cesa de perseguir y atormentar al espíritu. La deidad virginal, imagen de la *midons* altiva y virtuosa, revela con su castigo metamórfico la verdadera fisonomía de Acteón, que no es otra que la lujuria. Ahora bien, tal y como se ha expuesto anteriormente, del mismo modo que ocurría con la *fin'amors* de los siglos XII y XIII, no es la lujuria en sí misma lo que se rechaza, sino la *excesiva* lujuria. Tal y como subraya Jean Markale sobre las normas del amor de Capellanus, la “vigésima novena regla, solapadamente extraviada entre las demás, nos da la clave del sistema emplazado: «*No ama realmente quien posee una excesiva lujuria*»” (Markale, 2006: 92). Tal imperativo “podría parecer un rechazo de la sexualidad, por una interpretación platónica del amor cortés”. Nada más lejos de la realidad, “pues los términos son claros y precisos: sólo se rechaza la excesiva lujuria, y no la lujuria en sí”, lo que expresa que “la lujuria no es un *fin*, sino un *medio*” (Markale, 2006: 92) para alcanzar el Conocimiento.

Las metamorfosis de Dafne, en laurel, y Bato, en piedra, simbolizan la parálisis de la envoltura física que acepta su atracción sin mediar resistencia, lo que resulta en la incapacidad de hacer otra cosa que dejarse llevar por lo terreno. Las de Eco, en mera voz, y Cigno, en el cisne que porta su nombre, alegorizan la pérdida del raciocinio por parte del alma. Ambos cantan al amor, ambos enferman por su causa. Eco, despreciada por quien ama, entona las escuetas palabras que su maldición permite con la adoración del amor irracional y la inspiración del deseo como tormento eterno. Cigno, bajo el peso de vivir cuando la existencia del ser amado ha dejado de residir en este plano, las elegías que le llevan a verter sus lágrimas donde feneció su amor. Por último, la de Acteón en ciervo encarna el impulso de la pasión a perseguir la ceguera irracional,

impulso que bien dirigido constituye el germen de la búsqueda de elevación espiritual. Acteón es el fracaso del espíritu que sucumbe a lo terreno, del alma que se ha dejado envenenar por la lujuria, el deseo interno sin medida. Cada uno de estos personajes míticos es una advertencia de los peligros a que se enfrentará el amante si decide emprender el pedregoso camino de perfeccionamiento personal del amor cortés, advertencias que en la obra petrarquista sirven al fin moral, mientras que en los artistas del verso del Seiscientos son la herramienta de la belleza en el juego estilístico barroco.

En lo que a alusiones mitológicas respecta, el enamorado áureo se identifica, tal y como se ha podido observar, con determinados personajes cuya figura puede fundirse con la suya. Será Orfeo porque canta su dolor amoroso en versos y con ello pretende lograr los efectos que obtenía la maravillosa música órfica: amansar a las fieras, hacer que la cruel dama, aquella no en vano denominada “hermosa fiera” en infinidad de composiciones, le preste la atención que merece su servicio. Será Tántalo, condenado a tener al alcance de su mano el objeto de su deseo sin poder rozarlo siquiera por los tiempos de los tiempos, privado para siempre del descanso a su hambre y sed eternas, como el yo poético de Antonio Hurtado de Mendoza:

Tántalo me considero
de morir en mis enojos,
pues con la muerte en los ojos,
sin poder vivir, no muero.

(p. 574)

También encarnará a las figuras predilectas del Divino, Ícaro, el temerario que alzó el vuelo y se acercó demasiado al sol (la dama), y Faetón, el soberbio que pretendió conducir el carro del sol pese a no merecerlo y terminó fulminado por el rayo (el desdén), dos personajes que terminan pereciendo en las frías aguas, en un caso las del mar y en otro las del río Po. Aguas bañadas en lágrimas, ya pertenezcan a Dédalo, a Cigno o a las Helíades, las hermanas de Faetón que se metamorfosearon en álamos al verter un llanto interminable junto al río, como al propio yo poético. Luis de Góngora

dedica el siguiente soneto a Faetón, espejo del sufrimiento del yo poético a la par que advertencia a los osados:

Verdes hermanas del audaz mozuelo,
por quien orilla del Po dejastes presos
en verdes ramas ya y en troncos gruesos
el delicado pie, el dorado pelo,

pues entre las ruinas de su vuelo
sus cenizas bajar en vez de huesos,
y sus errores largamente impresos
de ardientes llamas vistas en el cielo,

acabad con mi loco pensamiento,
que gobernar tal carro no presuma,
antes que le desate por el viento

con rayos de desdén la beldad suma,
y las reliquias de su atrevimiento
esconda el desengaño en poca espuma.

(Ciplijauskaité, 1969: p. 123)

El mito es, en suma, un medio preciosista más en el rompecabezas del ingenio que retrata el argumento de amor, y un mismo mito ofrece innumerables puntos de vista con los que los poetas áureos pueden demostrar su arte. Así lo hace Luis de Góngora con el mismo mito anterior en «A unos álamos blancos, toca la fábula de Faetón»:

Gallardas plantas, que con voz doliente
al osado Faetón llorastes vivas,
y ya, sin invidiar palmas ni olivas,
muertas podéis ceñir cualquiera frente:

así el sol estuvo al rayo ardiente
blanco coro de náyades lascivas

precie más vuestras sombras fugitivas
que verde margen de escondida fuente,

y así bese (a pesar del seco estío)
vuestros troncos (ya un tiempo pies humanos),
el raudo curso deste undoso río,

*que lloréis (pues llorar sólo a vos toca
locas empresas, ardimientos vanos)
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.*

(Góngora, 2015: 72)

Fuera de los mitos clásicos, hallamos un hondo caudal de referencias en los animales literarios, aquellos que por su supuesto comportamiento o naturaleza fantásticos se transforman en seres líricos cuyo papel es la función del espejo metafórico de los protagonistas del argumento de amor. El ciervo es la alusión a la presa tierna, inocente, tan preciosa como complicada de cazar dada su agilidad. Es tanto amada esquiva como víctima del amor que en vano trata de huir de la flecha mortal de Cupido o, como en el caso de Acteón, de los perros de presa de su lujuria. Conforme el simbolismo de la época clásica y medieval, el ciervo guarda relación “con la idea, o con el culto, si se prefiere, de la Luz” (Charbonneau-Lassay, 1997: 246-247), lo cual lo convierte en un símbolo especialmente adecuado para la poesía amatoria donde la amada es siempre suma luz. La paloma de dulce arrullo es el emblema del amor y la fertilidad, representante de la inocencia, la belleza y la sencillez. Las tradiciones que la toman como símbolo de diosas y amadas destacan estas virtudes. En la babilónica, Ishtar; en la fenicia, Atargatis; en la griega, Afrodita: todas ellas se identifican con la paloma. En la tradición bíblica, por otra parte, se asocia la tímida paloma, tan fácil de espantar, con la dama de carácter dulce y casto como la Virgen María. En el terreno de las aves alegóricas, no obstante, la preferida por los áureos es el fénix mítico, símbolo predilecto de la amada por sus características como especie única, bella, que renace del fuego y las cenizas. Es la resurrección, la inmortalidad, así como la hermosura y el fuego inextinguible que vuelve a brotar, renacido, de los rescoldos. También es imagen

del amor, que sobrevive a la transmutación de la carne en polvo. En lo que a animales que representan al amante respecta, el yo poético es como el águila, aquella que mira fijamente al sol; como el avestruz, que traga brasas o digiere hierro (el rigor de la amada); como el cisne, que canta antes de morir; como el camaleón, animal que vive del aire (como el enamorado de sus suspiros); como la salamandra, la que míticamente vive en el fuego sin quemarse (el amor) y como la mariposa, insecto que desde Petrarca (por su «*Come tal ora al caldo tempo sole*») muere ardiendo en la llama que la atrae en un suicidio voluntario. Quevedo toma este último disfraz del yo poético en «Túmulo de la mariposa», sin olvidar mencionar el resto:

Yace *pintado amante*,
de amores de la luz, muerta de amores,
mariposa elegante,
que vistió rosas y voló con flores,
y codicioso del fuego de sus galas
ardió dos primaveras en sus alas.

El aliño del prado
y la curiosidad de la primavera
aquí se han acabado,
y el galán breve de la cuarta esfera,
que, con dudoso y divertido vuelo,
las lumbres quiso amartelar del cielo.

Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas, como esquivas,
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.

No renacer hermosa,
parto de la ceniza y de la muerte,
como fénix gloriosa,

que su linaje entre las llamas vierte,
quien no sabe de amor y de terneza
lo llamará desdicha, y es fineza.

Su tumba fue su amada;
hermosa, sí, pero temprana y breve;
ciega y enamorada,
mucho al amor y poco al tiempo debe;
y pues en sus amores se deshace,
escribase: *Aquí goza, donde yace*⁴⁹.

(Quevedo, 1999: 217-218)

En el siguiente soneto amoroso del mismo autor también se aprecia el uso de los animales simbólicos como expresión de la interioridad del amante, así como de su personalidad como vasallo de amor:

Del sol huyendo, el mismo sol buscaba,
y al fuego ardiente cuando el fuego ardía;
alegre iba siguiendo mi alegría,
y, fatigado, mi descanso hallaba.

Fue tras su libertad mi vida esclava,
y corrió tras su vida el alma mía;
buscaron mis tinieblas su día,
que dando luz al mismo sol andaba.

⁴⁹ Cursiva del editor.

Fui *salamandra* en sustentarme ciego
en las llamas del sol con mi cuidado,
y de mi amor en el ardiente fuego;

pero en *camaleón* fui transformado
por la que tiraniza mi sosiego,
pues fui con aire della sustentado.

(Quevedo, 1999: 363)

Es la mariposa una imagen popular entre los poetas, tanto por su potencia estética como por su simbolismo. Para Herrera, el insecto revestía especial significación dada su función análoga al mito de Ícaro:

La incauta y descuydada mariposa,
de la belleza de la luz rendida,
en torno della buela y, ençendida,
pierde en ella la vida, presurosa.

Mas yo en aquella Lunbre gloriosa
corro a sacrificar mi tirste vida,
que de su bello y puro ardor vençida,
perderse quiere en suerte tan dichosa.

Amor, que en mí pretende nueuo efeto,
dame vida por darme dura muerte,
y en la luz y en el oro me detiene.

En rono dellos voy con mal secreto,
y en ellos pierdo y cobro nueva suerte,
y todo para daño mayor viene.

(Herrera, 1992: 203)

Entre la miríada de ejemplos de poetas menos conocidos sirve como modelo Sebastián Ventura Vergara Salcedo, concretamente su soneto «A una dama que mató una mariposa porque dio en hacer giros a sus ojos, dejando la luz de una vela. Asunto de la academia»:

Al ver la luz la incauta mariposa,
con uno y otro giro amante aspira
a gozar de los rayos que respira
el fuego de su llama presurosa.

Mas hoy, Menandra, inquiere fervorosa
en cristalina luz ardiente pira;
si aunque el riesgo a los ojos claro mira,
en él vincula vida más gloriosa.

No en el ardor artificial emplea
sus matizadas alas; ya es real ave,
pues registra dos soles en tus ojos.

Luego justo será que Fénix sea
quien hacer inmortal la vida sabe,
siendo triunfo mortal de sus enojos.

(p. 224-225)

Lope de Vega, en cambio, toma los animales y las figuras mitológicas a un tiempo:

Al sol que os mira, por miraros, miro,
que pienso que la luz de vos tomando
en sus rayos la vuestra estoy mirando,
y luego de dos soles me retiro.

Águila soy, a salamandra aspiro;
este Dédalo Amor me está animando;

pero anochece y, como estoy llorando,
en el mar de mis lágrimas expiro.

Y como donde estoy sin voz, no es de día,
pienso, cuando anochece, que vos fuiste
por quien perdió los rayos que tenía.

Por quien si amaneció cuando le vistes,
dejándole de ver, noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.

(Vega, 1983: 58)

A todo ello se suma la figura del cautivo, dado que las imágenes del prisionero, del galeote, del náufrago, de aquel que ha perdido la libertad, la voluntad⁵⁰ y hasta su Destino, son algunas de las más expresivas para plasmar el tormento interno de aquel amante que únicamente se define por ellos, motivo por el cual no resulta llamativo encontrar cuantiosos ejemplos de dichos espejos del enamorado. Tal figura, ya utilizada durante el Renacimiento, demuestra ser más próxima a la utilizada por los trovadores que por los renacentistas, puesto que el cautivo del Siglo de Oro ha perdido hasta el más mínimo deseo de librarse del yugo amoroso debido a que, como el trovador, el amante se postra ante al libre albedrío de la amada. La voluntad de huida ha dejado de existir para el yo poético de las letras áureas, dado que el anhelante ha decidido entregarse, libre y voluntariamente, ante “las señas de belleza superior” (57) que describe Gabriel

⁵⁰ La pérdida de la propia voluntad acostumbra a considerarse en el código cortés tanto un tributo más a la dama, que desde el mismo instante en que sus ojos enamoran al amante pasan a ser dueñas de su libre albedrío, de su Destino, como el señor feudal de su vasallo, como de una situación ineludible dada la naturaleza trágica del amor cortés, así como de la entrega total del servidor de amor.

Bocángel. Después de todo, ya no existe la fe en la razón que caracterizaba las obras de los renacentistas, sino el caos y la desesperación. El amparo de un ser absoluto como la dama, trasunto divino, la regresión a la religión del amor más trovadoresca, supone alivio, supone consuelo, supone un bálsamo, por efímeros que sean sus efectos, así como hermosura, esteticismo lírico. El rendido no pedirá libertad, pues no la desea. Quevedo representa esto mismo en «Acuérdase de su libertad cobrada, y vuelta a perder, y aunque confiesa la libertad de aquel estado, se reconoce a sí mismo sin valor para desearle»:

Ya que no puedo l'alma, los dos ojos
vuelvo al dulce lugar, donde, rendida,
dejé mi antigua libertad, vestida
de mis húmedas ropas y despojos.

¡Oh, si sintiera ya los lazos flojos
en que tirano Amor la tiene asida,
o el desengaño tardo de mi vida
a su prisión burlara los cerrojos!

A ti me fuera luego, y de tu techo
las paredes vistiera, por honrarte,
con duro lazo, por mi bien, deshecho.

Más hállome en prisión tan de su parte,
¡oh, libertad!, que faltas a mi pecho
para poder sin Fili desearte.

(Quevedo, 1999: 320-321)

Esta figura se asocia comúnmente con la belleza arrolladora y el carácter despótico de aquella cuyos rasgos definitorios acostumbran a resumir con el apelativo “tirana hermosa”, especialmente con la imagen del cabello que el viento esparce y desordena. Cada uno de los elementos físicos que actúan como sinécdoque de la amada sirve como invitación fascinadora al amor cortés, cada rasgo en que esta se desdobra es

un eslabón de la cadena que mantiene cautivo al amante. Los ojos enamoran, subyugan, matan; la boca tienta; el cromatismo de las rosas de sus mejillas y sus labios enciende y la pureza de su nívea piel enfrena, aunando honestidad y pasión, antítesis representativa del Barroco, obligando al amante a mesurarse; el cabello dorado, red de oro, aprisiona a este como a un pajarillo incauto, encerrándolo en una jaula del rico metal que es el amor del que en la mayor parte de las composiciones líricas no se pretende ni se quiere escapar, pues como ejemplifica el yo poético de actitud suplicante de Pedro Espinosa en «Madrigal a los cabellos de su dama», el sacrificio de la libertad tiene el alto premio de lograr merecerla:

En una red prendiste tu cabello,
por salteador de triunfos y despojos,
y, siendo él delincuente,
lo sueltas, y me haces de él cadena.
No fíes de él, oh lumbre de mis ojos,
que es lazo, y mucho se te llega al cuello,
llégalo al mío, y pagaré la pena,
porque diga el Amor, siendo testigo,
que *mi premio nació de su castigo*.

(p. 240)

En las que sí se osa tal pretensión, más se enreda cuanto más lo intenta. Entre todas estas imágenes que apelan tanto a la creatividad como a la sensualidad, la más empleada en la figura del cautivo es sin duda, como cabe esperar, la del cabello como red mortal. En las hebras del sol hallamos, del mismo modo que en la mayoría de temas, varios tópicos entrelazados. En este caso, la alabanza de la belleza de la amada se une con la figura del cautivo y con las amenazas, los riesgos, el peligro que conlleva ese camino tan rebotante de rocas afiladas del amor cortés. Lope nos ofrece un buen modelo de ello en el siguiente soneto:

Con nuevo lazos, como el mismo Apolo,
hallé en cabello a mi Lucinda un día,

tan hermosa, que al cielo parecía
en la risa del alba, abriendo el polo.

Vino un aire sutil, y desatólo
con blando golpe por la frente mía,
y dije a Amor que para qué tejía
mil cuerdas juntas a un arco solo.

Pero él responde: «Fugitivo mío,
que burlaste mis brazos, hoy aguardo
de nuevo *echar prisión a tu albedrío*».

Yo, triste, que por ella muero y ardo,
 la red quise romper; ¡qué desvarío!,
 pues más me enredo mientras más me guardo.

(Vega, 1983: 63)

Es notable cómo la actitud vasallesca está intrínsecamente vinculada a la contemplación de la belleza divina de la que es astro rey en este suelo terreno, cuya visión engendra el amor, así como al consecuente elogio y a la figura del cautivo. Francisco de Medrano brinda un buen ejemplo de cómo conocer a la dama cambia el mundo del amante, rindiendo su voluntad y transformándole en eterno vasallo consagrado a la que desde ese mismo instante es ya su señora, aun sin mediar palabra, cautivo de los elementos físicos en que la amada se desdobla:

El rubí de tu boca me rindiera,
a no me haber tu bello pie rendido;
hubiéranme tus manos ya prendido,
si preso tu cabello no me hubiera;

los del cielo por arcos conociera,
si tus cejas no hubiera conocido;
fuera su polo, norte a mi sentido,
si la luz de tus ojos no lo fuera.

Así le plugo al cielo señalarte
que no ya sólo al norte y arco bello
tus cejas venzan, y ojos soberanos,

mas queriendo a ti misma aventajarte,
tu pie la fuerza usurpa, y tu cabello,
a tu boca, Amarili, y a tus manos.

(p. 194)

Los ojos y el cabello, tal y como se ha podido observar, son asunto principal en la fisonomía femenina. Mientras que el fuego y el hielo se plasman en el cromatismo de su piel, su rostro, sus rasgos físicos, de forma que encarnan la naturaleza paradójica de la dama y del amor que ella representa, los ojos y las hebras del cabello atrapan al pretendiente. Los primeros fascinan al yo poético y encienden la pasión en su interior, las segundas atan el corazón y lo enredan en la amorosa red entretejida de las mismas. Desde el prisma iconográfico, el cabello femenino se asocia a la belleza, la sensualidad y el magnetismo carnal desde la antigüedad. En claro contraste con el cabello recogido y cubierto, símbolo de “la relegación de sus brillantes pensamientos y palabras al silencio” (Ronnberg y Martin, 2011: 348-350), el cabello esparcido se traduce en hermosura, seducción, fertilidad, vida. En palabras de Federico Revilla: “En la mujer, el cabello se ha tenido como incitación sensual. De ahí el mandamiento paulino de cubrirse las mujeres en” la casa de Dios. “En la iconografía medieval, una cabellera abundosa suele distinguir a las mujeres de vida libertina, así como a Magdalena, en recuerdo de su vida pasada” (Revilla, 2010: 112). La cabellera es el cepo aflictivo del amor, la “red de amor [...] idéntica a la atadura de Vulcano, forjada por causa del erotismo venusiano y dedicada a avergonzar a los enamorados” (Li, 2015: 399). El cabello y la red son una imagen más de la dualidad antitética imperante: son sensualidad y pudor. Bartolomé Leonardo de Argensola utiliza esta concepción del rubio cabello de la dama, esta red que atrapa al sirviente de amor como los ojos lo matan, para inmortalizar la dualidad contradictoria que existe en la cruel a la vez que benévola tirana hermosa que atormenta a su yo poético:

Su cabello en Holanda generosa
Filo enjugó, imitando al real decoro
con que orna su tocado, persa o moro,
bárbara infanta o preferida esposa.

Notando mi atención la inculta hermosa,
libró del lino el húmedo tesoro,
y suelto en crespas ondas cubrió el oro
la cerviz tersa que extendió la rosa,

y el pecho, en que de pura leche iguales
forman sus dos relieves paraíso,
donde benigna honestidad anida.

Yo no sé si premiar o matar quiso:
que ambos objetos dan veneno y vida,
avaros de su gloria y liberales.

(p. 238)

La figura del náufrago es parecida a la del cautivo, salvo por el eje en torno al que cada una se centra. La diferencia primordial radica en que el cautivo trata la temática de la cárcel de amor, la pérdida de libertad que acarrea el sometimiento a la amada y, por tanto, al amor, mientras que el náufrago subraya una de las inquietudes barrocas más significativas: la Fortuna. El amante se halla sometido a los caprichos de su dama del mismo modo que el hombre a los de la Fortuna, y el libre albedrío queda opacado por la desorientación angustiosa que ello provoca. En la figura del cautivo se da una mezcla de rechazo y deseo, de lamento y goce, por la extracción de su voluntad en favor de la tirana hermosa. En la del náufrago, la voluntad es un detalle insignificante en comparación con hallarse perdido en la inmensidad del mar ora calmo, ora tempestuoso, que encarna la que es luz y sombra, sin más faro que una esperanza de galardón que bien puede ser un espejismo. El náufrago, el navegante, es símbolo del

enamorado, a merced de la fuerza superior de su dama. Francisco de Quevedo nos facilita un ejemplo en «Náufrago amante entre desdenes»:

Molesta el Ponto Bóreas con tumultos
cerúleos y espumosos; la llanura
del pacífico mar se desfigura,
despedazada en formidables bultos.

De la orilla amenaza los indultos
que, blanda, le prescribe cárcel dura;
la luz del sol, titubeando obscura,
recela temerosa sus insultos.

Déjase a la borrasca el marinero;
a las almas de Tracia cede el lino;
gime la entena, y gime el pasajero.

*Yo ansí, náufrago amante y peregrino,
que en borrasca de amor por Lisis muero,
sigo insano furor de alto destino.*

(Quevedo, 1999: 468)

Otro tanto lleva a cabo la pluma de Francisco Manuel de Melo en «Peinábase la D», en cuyo terceto expresa la trascendencia que encarna la mujer, el servicio de amor, el amor cortés, por medio de la imagen del naufragio:

¡Dulce naufragio cuyo riesgo adoro,
pues hallo, donde muerte imaginaba,
de diamante la peña, el golfo de oro!

(p. 249)

Este sufrimiento constante como el martirio de los condenados de la mitología grecorromana responde a la necesidad de purgación por parte del amante. Del mismo

modo que ocurre en el proceso ascensorial de la mística, así como en otras muchas escaleras de perfeccionamiento moral filosóficas expuestas en los capítulos anteriores, el enamorado se arroja en una búsqueda activa del amor, cuyo mayor anhelo es hallar el retrato de su deidad en las profundidades de su propio interior y, con este conocimiento, lograr elevarse y aun salvarse. En esta evolución del yo poético es indispensable la mediación del fuego que le caracteriza como contrapartida de la dama, imagen del hielo. Dicha fuerza natural supone el dolor y la destrucción de sí mismo, pero, al mismo tiempo, la creación de algo nuevo. Las llamas transmutan la materia del objeto que consumen, imponiendo con su combustión la trascendencia que resultaría inalcanzable para la fisonomía terrena. El elemento ígneo se presenta de esta manera como el purgatorio personal del amante. Si el deseo pasional del hombre se simboliza en el fuego, el galán anhelante responde a la metáfora del madero impuro consumido por este. Como el místico, el asceta o el perfecto cátaro, el que ama debe someterse a un alejamiento progresivo de la carne para purgar el alma de tentaciones y defectos, aproximándose así a la cumbre de perfección a quien pretende igualarse, ante quien pretende ser digno. Despojarse de los aspectos impuros de uno mismo constituye el purgatorio metaforizado en las llamas del deseo, tan semejante al místico, cuya alma opaca, imperfecta y rebosante de sombras contrasta con la diáfana pureza de la resplandeciente luz sagrada del Señor o de la amada lumínica. Es gracias a esta comparación terrible que el yo poético, en ambos casos, se percata de los males que lleva dentro de sí, de sus defectos y hasta qué punto se arraigan en su espíritu, lo que da lugar a que sienta vivamente la contienda entre el cuerpo y el alma, lo terreno y lo trascendente:

el mismo fuego de amor que después se une con el alma glorificándola, es el que antes la embiste purgándola. Bien así como el mismo fuego que entra en el madero es el que primero le está embistiendo e hiriendo con su llama, enjugándole y desnudándole de sus feos accidentes, hasta disponerle con su calor, tanto que pueda entrar en él y transformarle en sí. Y esto llaman los espirituales *vía purgativa* (Cruz, 1950: 1190-1191).

El sempiterno penar del yo poético es uno más de no pocos paralelismos entre el amor sacro y el profano que, como bien expuso Menéndez Peláez en su estudio sobre el amor cortés a la luz de la religión cristiana, ya se contemplaba desde su nacimiento como corriente lírica en la lejana Provenza. Según expone Pedro Laín Entralgo, el sentimiento del yo poético religioso y el del enamorado cortés comparten un carácter afín el uno con el otro. El imperativo del dolor como sacrificio para conquistar la pureza espiritual, la casta nieve, la blanca luz, que se muestran en la figura amada operan del mismo modo que la llama mística encendida en la negrura de la noche: remarcen la nobleza superior del amor mediante el juego de opósitos, en este caso el contraste del resplandor lumínico con la oscuridad nocturna, a la par que inspiran en el que ama el anhelo de la unión con la que es origen de pasión. Esto no resulta sorprendente, puesto que tanto uno como otro amante gozan de una misma base motivacional, “un *amare personam in Deo*, un acto de amor en el cual el amante y el amado existan a la vez uno para el otro y en Dios” (Laín Entralgo, 1983: 208-209). Con semejante alto fin en mente, el yo poético no titubea al decidir transitar el camino rebosante de obstáculos en que se simboliza el amor cortés, cada uno ellos representante de sus propias faltas y defectos interiores, para alcanzar el idealismo, la fe y el afecto que, como el Señor, habita en sí mismo. El pensamiento teológico del místico, en sentido ontológico y espiritual, contempla la relación amorosa, nupcial, entre alma y Dios como un amor que no solo supera el profano, sino que se erige como arquetipo de la fusión de los enamorados, como bien apunta Michael Mason en lo concerniente a San Juan de la Cruz. Así, las ruinas y los destrozos que caracterizarán al vasallo de amor conforme avance y se hiera en el áspero sendero espiritual son, pese a todo, un bienpreciado, pues la visión y, posteriormente, la unión con la divina lo merecen. En definitiva, del mismo modo que sucede con la comparativa entre la *fin'amors* y la religión cristiana de Menéndez Peláez, la concepción del gran sentimiento del hombre de los poetas del Siglo de Oro coincide en una amplia variedad de aspectos con la mística de San Juan. Tanto para el alma enamorada como para el caballero embelesado, el amor significa pena y alegría, tormento y dicha. En cualquiera de los casos, el yo poético se aflige angustiosamente debido a la persecución constante e infructuosa del bien de su deidad:

como se va juntando más a Dios, siente en sí más el vacío de Dios y gravísimas tinieblas en su alma, con fuego espiritual que la seca y purga, para que, purificada, se pueda unir con Dios. Porque en tanto que Dios no deriva en ella algún rayo de luz sobrenatural de sí [...] Dios intolerables tinieblas, cuando según el espíritu está cerca de ella, porque la luz sobrenatural oscurece la natural con su exceso (Cruz, 1950: 1026-1027).

Únicamente tras la experimentación del sufrimiento provocado por el poder divino del objeto de amor, el doliente podrá aproximarse a quien es cumbre de Belleza, Bondad y Verdad, e incluso llevar a cabo la fusión entre ambos, alcanzada la dignidad necesaria para ello. De esta forma, la dualidad antitética del fuego y el hielo, la luz y la oscuridad, entra en juego como la oposición entre la meta y el sendero que a esta conduce. La luz y la llama mística representan el faro que guía el alma del yo poético en las temibles tinieblas, las cuales, a su vez, metaforizan el camino ascensorial que ha de transitar el espíritu para alcanzar el objetivo celestial. Dicho en términos de Helmut Hatzfeld, estos elementos son los encargados de “mostrar el tránsito de un imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos” (Hatzfeld, 1964: 321) en la mística, lo que en el amor profano acostumbra a metaforizarse en el fuego y el hielo. La llama es igual a los lumínicos elementos físicos de la amada, “los rayos del sol por quien me guío” (Herrera, 1992: 183), la noche oscura, carente del calor luminoso del astro rey, equivale a la afflictiva frialdad del hielo en prácticamente todas sus funciones, pues pone de manifiesto el martirio emocional del amante en el ineludible proceso tormentoso del amor cortés, consistente en acendrar la gran emoción desde lo terreno hasta transmutarlo en trascendente.

¿Significa esto que el amor profano es una copia exacta del sacro, únicamente aplicado al contexto amatorio entre el hombre y la mujer? Sin duda no son pocas las similitudes entre ambos, pero tampoco lo son las diferencias. Para empezar, el primero goza de un carácter considerablemente más activo que el segundo. Según se desprende del estudio sobre el amor en la literatura de José Antonio Pérez-Rioja, el gran sentimiento de la lírica de raigambre provenzal es una acción positiva de la que se

extrae la potencia transformadora. Sin embargo, la mayor diferencia entre amor cortés y mística radica en un aspecto concreto distinto, si bien relacionado con el elemento proactivo de la personalidad de cada amador: la espontaneidad del yo poético. “El amor humano es participación, el divino lo es en el sentido de que Dios ama su obra creada, aunque su esencia sea una totalidad” (Pérez-Rioja, 1983: 100). Dicho de otro modo, en el caso del amor cortés el yo poético lleva a cabo una superación personal individual que depende por entero de sí mismo, una introspección que se inicia de forma espontánea tras la visión de la amada. La mística, por el contrario, es la espera pasiva, meditada. “Mientras Eros buscaba la placentera superación hasta el infinito, el amor cristiano es obediencia en el presente, porque amar a Dios es obedecerle” (Pérez-Rioja, 1983: 100). El místico recibe el amor general del Señor, el servidor de amor conquista el ideal únicamente gracias al esfuerzo ímprobo de aunar cuerpo y alma, deseo y razón, elevando al yo a través de la unión de la dualidad siempre presente en la lírica de lo sensorial, físico, terreno, hacia lo espiritual, incorpóreo, trascendente. Es por ello que el amor cortés, ya de forma metafórica, ya de manera metapoética, se describe en algunas composiciones como un error en la memoria del que ama que, posteriormente, se transforma en un bien sublimador que conduce a lo más recóndito del fuero interno, donde se ocultaba la versión ennoblecida de sí mismo. El amor cortés continúa siendo, ante todo, una depuración interna que mejora al individuo tanto como persona como ciudadano.

Uno de los mejores ejemplos de dicha consideración es el soneto XXXIV que el inmortal Lope de Vega legó a la posteridad en sus *Rimas sacras*. En él se observa el mismo movimiento de la *fin'amors* al amor a Dios que ya efectuaban los trovadores y que advertimos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, virando de la idolatría hacia la dama a la devoción por la Virgen:

Llamé mi luz a la tiniebla oscura,
gloria a mi pena, a mi dolor consuelo,
provecho al daño y al infierno cielo.
¡Qué ciego error! ¡Qué bárbara locura!

¡Ay luz divina!, sobre todas pura
cuantas vivieron el humano velo,
o el intelectual de ardiente celo,
¡quién conociera entonces tu hermosura!

Origen de la luz, luz poderosa,
luz que ilumina el sol, las once esferas;
luz, ¿quién es luz, sino Tú, luz hermosa?

¡Ay loca ceguedad, cuál me pusieras,
si fiado de luz tan mentirosa
eterna noche de mis ojos fueras!

(Vega, 1983: 333)

Dicho error, sin embargo, alberga en el Siglo de Oro un matiz muy diferente al que le atribuía Petrarca a su *donna angelicata*. Los poetas áureos no componen un amor cortés que culmine en penitencia como así lo hacía el maestro aretino en el canto de palinodia en la mariana *Rima CCCLXVI*, sino que se aproximan más a la *fin'amors* de los trovadores de la lejana Provenza por medio de los mitos clásicos, de los transgresores legendarios como los predilectos Ícaro y Faetón o los ejemplares Sísifo, Prometeo y Tántalo, entre otros, cuyo audaz comportamiento enaltecen, como bien dispuso Fernando de Herrera, desafiando lo impuesto por Petrarca y sus seguidores. El buen lírico del Siglo de Oro, en suma, “aquilata la palinodia, la cambia de sentido al sublimar su propio error”, tal y como afirma López Bueno en su estudio sobre la poética cultista. “Éste no es ejemplar *ex contrario*, por el escarmiento. Es ejemplar por sí mismo y para los amadores (los que no son «libres almas»); y para ellos van sus versos: «Quien no, huya i no escuche mi lamento...»” (López Bueno, 2000: 50):

Sufro llorando, en vano error perdido,
el miedo y el dolor de mi cuidado,
sin esperanza; ajeno y entregado
al imperio tirano del sentido.

Mueve la voz Amor de mi gemido
y esfuerza el triste corazón cansado,
porque siendo en mis cartas celebrado
de él se aproveche nunca el ciego olvido.

Quien sabe y ve el rigor de su tormento,
si alcanza sus hazañas en mi llanto,
muestre alegre semblante a mi memoria.

Quien no, huya y no escuche mi lamento,
que para libres almas no es el canto
de quien sus daños cuenta por victoria.

(Herrera, 2005: I)

En resumen, existen dos tipos de amante: el contemplativo y el activo. Uno asume la experiencia brindada por el don visual como primer paso a partir del cual conducirse hacia la hermosura sublime, inefable e inteligible, para así “alcanzar el estado del amor divino”; otro se satisface con la belleza que ven sus ojos y “permanece en el terreno del amor humano” (Panofsky, 1984: 202-203). El yo poético áureo se identifica con el segundo caso, arraigando el alma del galán en la tierra donde saboreará una dulzura amarga, un doliente placer, una plácida pesadumbre, un vivir muriendo y morir viviendo en una existencia dedicada a la pura y deseada hermosura. Dicha existencia de marcado carácter dual acostumbra a poetizarse por medio de los personajes más adecuados para la alegoría, es decir, los protagonistas de la mitología grecorromana, como muestran los numerosos ejemplos de este apartado. En muchos casos, estos expresan la trayectoria de subida y caída que dibuja el alma enamorada, como son ejemplo Ícaro, Faetón, Sísifo, Prometeo o Psique. En suma, el amante ha de sufrir, purgarse, arder, para merecer, lo cual conduce a la concepción de un sufrimiento gozoso dada la recompensa que aguarda a quien logra superarlo, el penar dichoso. Tal y como expresan los versos de Herrera:

La gloria que en mi mal siento
es que, para merecer,
a de igualar mi tormento,
quanto más pueda crecer,
con mi alto pensamiento.

(Herrera, 1992: 171)

El “yo sintiente y doliente” puede ser, tal y como se ha expuesto, personaje mitológico o animal, cautivo, esclavo o liberto, pero los elementos que permiten su metamorfosis son invariablemente idénticos: la consunción en el fuego amoroso que la dama, suma luz, suma belleza, astro rey, ha sembrado en su interior. El sufrimiento le conduce a tragar brasas o a la muerte, y en ese vivir muriendo canta a la tristeza, la melancolía, el dolor constante. Las emociones que definen al amador sin perfil suponen, en definitiva, un amplísimo abanico expresivo para los poetas, quienes encuentran en los efectos de los dos polos sentimentales cortesanos, es decir, de la esperanza y la desesperación, un hondo caudal para el juego estilístico, el desafío ingenioso. Después de todo, el sufrimiento que caracteriza al yo poético, como resultado del amor, es el mejor abono poético de la temática predilecta de la lírica culta, el canto a la tristeza:

A primera vista, insisto, se diría que es un esfuerzo inútil [...] advertiremos sin embargo que el amor cantado no es necesariamente estéril. Es precisamente por su causa que el poeta compone sus canciones, más aún: es debido a él que las canciones tienen calidad. Es el sufrimiento y el dolor de donde surgen las más bellas composiciones, como un fruto natural y en correspondencia de las virtudes del poeta que, escamoteadas por el invierno, aparecen en sintonía con el canto de los pájaros y el reverdecer de la tierra por efecto del amor. Es este amor el que habrá sido capaz de afinar y poner a punto unas cualidades que, si bien estaban adormecidas en el alma del poeta, no se habían manifestado hasta que aquél obró con su maravilloso poder (Vallcorba, 2013: 51).

3.2.3. «*Dichosa l'alma puesta en tal tormento*»: el penar dichoso

Dulçe el fuego es de Amor, dulce la pena,
y dulce de mi daño la memoria,
quando renueua Amor la antigua istoria
que a su graue tormento me condena.

(Herrera, 1992: 344)

Tal y como exponía la teoría de Menéndez Peláez, la ideología cortés se opone a los dogmas eclesiásticos, dado que legitima el amor profano y desprecia la posibilidad de amor verdadero en el seno del matrimonio, institución que, bajo el prisma trovadoresco, se corresponde con la transacción comercial. “En resumen, el amor, según la teoría cortés, no es un *estadio* sino una *acción*. Por esta razón principal, además, el matrimonio es desdeñado en principio, porque”, además de todo lo anterior, la doctrina de la *fin'amors* considera que esta institución “es una especie de seguridad del amor. Pero el amor nunca puede dar seguridad a quien está lleno de él. La vigésima regla lo afirma taxativamente: «*El enamorado siempre teme*»” (Markale, 2006: 88), al contrario que el marido, que puede gozar de una relativa tranquilidad. Efectivamente, el amante ilícito “tiene siempre miedo de perder a la dama, de perder su amor, de perder su razón de vivir”, un temor que motiva la acción, “y todo debe ser utilizado para que la pareja se convierta en la unión perfecta de dos seres aislados en esta tierra” (Markale, 2006: 88). Por ello no resulta extraño reparar en que, siendo el matrimonio considerado un descanso y el amor ilícito una lucha constante, una tensión ininterrumpida, un movimiento imperecedero, de las treinta y una reglas que componen el código amoroso fijado por Capellanus, la primera de ellas sea que “«*El pretexto de matrimonio no es excusa válida contra el amor*»” (Markale, 2006: 71-72). Dicho modelo, al favorecer el romance apasionado, contrasta con el pensamiento medieval en lo respectivo a la razón,

puesto que esta “sólo reconoce, y aun de mala gana, la licitud de los placeres sensuales dentro de los lazos sagrados del matrimonio” (Beysterveldt, 1972: 140-141).

De semejante contexto surgieron dos opciones de desarrollo temático. Una, la *reprobatio amoris*, el uso de los tópicos cortesés para contraponer el amor profano, imagen de la pecaminosa locura de dejarse arrastrar por la sensualidad, con el amor divino, paradigma de virtud que conduce a la Belleza, Bondad y Verdad de Dios, opción cuyo mejor ejemplo, según el parecer de Carrillo Bermejo, es la inmortal *Celestina* de Fernando de Rojas, reconocida como condena de los excesos producidos por el amor cortés. Otra, el penar dichoso, prueba de la pureza que subyace en el amor profano. Esta opción presenta al amante doliente que se somete de forma voluntaria a las restricciones que impone la razón en una mortificante ascesis que lo hace digno de ser llamado “mártir de amor”. “Si a la sensualidad se le quita su realización se convierte en martirio; sin embargo, el sufrimiento del martirio es señal del más generoso amor” (Parker, 1986: 65). Esta es la opción que toma la gran mayoría de poetas áureos, logrando así que el fuero interno del yo poético que protagoniza sus composiciones engendre dos fuerzas poco proporcionales entre sí, mostrando la pérdida del equilibrio espiritual y la inevitable supeditación de la razón al anhelo sin fin, el voluptuoso deseo. Jean Markale amplía esto último:

Podría creerse que el gozo de amar pasa por una serie de sufrimientos que es importante no dominar nunca, sino que, por el contrario, deben aceptarse. En efecto, ¿qué significa el sufrimiento comparado con el absoluto gozo representado por la dama del amor cortés? Por otro lado, eso hace hincapié una vez más en las ambiguas relaciones que existen entre el dolor y el placer. El hecho de que la dama sea siempre *cruel*, el hecho de que deba ser vigilada sin cesar porque es *la más hermosa* y, por consiguiente, es forzosamente deseada por otros hombres, el hecho de que en el fondo de cualquier varón exista cierta desconfianza hacia el sexo femenino, considerado como incomprendible, versátil, hipócrita, incluso, o hasta diabólico, todo ello, digámoslo, no deja de procurar ciertos inconfesables goces a quien ama con toda sinceridad y toda

exclusividad. Pero la dama que duda de su amante puede experimentar, también, las mismas sensaciones turbias (Markale, 2006: 81).

El penar dichoso es tema central de la relación entre amada y amante junto con el ansiado galardón, así como del amor cortés por extensión. Es el modo poético, la “forma convencional de expresar la satisfacción que se siente en el servicio voluntario del Amor, una satisfacción que se deriva, básicamente, de una concepción religiosa del valor del sufrimiento por Dios” (Parker, 1986: 67). El amante prefiere continuar padeciendo eternamente, pues teme que, de recuperarse por completo del mal de amor, sea capaz de la ignominia de olvidar a su señora. Desde el punto de vista amatorio, vale más el tormento permanente, permitir que la razón sea atenazada y sojuzgada por el deseo por los siglos de los siglos, morir, en suma, que vivir temiendo la ausencia del amor. En él ven los amantes mayor dicha, mayor goce y mayor gloria que en la unión fugaz de los cuerpos, a la par que una recompensa superior que en el propio galardón que se persigue, pues el deseo insatisfecho desemboca en deseo eterno, que no es otra cosa que la eternización del amor:

En tal tensión insatisfecha se manifiesta otra incuestionable verdad humana, que ofrece un rendimiento extraordinario en términos prácticos: al eliminar la posibilidad de su satisfacción, el deseo se mantiene constantemente vivo. La satisfacción del deseo implica su desaparición, aunque sea por poco tiempo. Y esta última evidencia repugna al pensamiento trovadoresco, que quiere al amor constantemente en tensión, sin pausas, incesantemente alerta (Vallcorba, 2013: 36).

Como ya se indicó en el segundo capítulo, más concretamente en el apartado de antecedentes del amor cortés que emergió en las regiones de la lejana Provenza del siglo XII, en el proceso de perfeccionamiento que encarna el servicio amoroso que ha de rendirse a la inalcanzable, “el sufrimiento del amante adquiere sentido en sí: de ahí que, por lo tanto, sea, al menos, igual de importante el deseo mismo que la consecución al deseo” (Souto Espasadín, 2005: 150). El dolor y el deseo se fusionan en el amor cortés de tal modo que, a primera vista, puede teñirse de cierto barniz de lo que los ojos

modernos podrían tildar como masoquismo. Sin embargo, esta fusión de placer y dolor, si bien no deja de vincularse con el erotismo inherente a esta corriente, está más relacionada al premio del espíritu, que es la perfección moral. El amor o, por mejor decir, la lujuria como llama ardiente es un *topos* que forma parte de la tradición occidental, tal y como corrobora su uso en la literatura clásica latina.

No obstante, en la ideología de la corriente lírica de raigambre provenzal este tópico cobra un valor distinto: “arder de deseo no posee necesariamente una dimensión negativa, ya que el fuego forma parte del proceso de purificación” (Souto Espasadín, 2005: 150). El enamorado pretende quemarse *motu proprio*, lo anhela, pues tal acción, tal sacrificio, le proporcionará la perfección moral que con ello busca. De esta búsqueda voluntaria del dolor se deriva que “el camino de perfección” deba “alargarse en el tiempo, para acentuar dicho proceso de aquilatamiento moral”. El yo poético siempre perseguirá “la acentuación de la pasión que arde en el amante, porque, cuanto más arda en dicho fuego, más se purificará para alcanzar la perfección” (Souto Espasadín, 2005: 150). La lírica trovadoresca se aproxima, en este sentido, a la concepción cristiana del fuego como elemento purificador⁵¹. Pese a ello, no se debe obviar la dimensión erótica que conlleva este tema que aúna la pena y la dicha, dado que el camino pedregoso del amor cortés se caracteriza, precisamente, por la ambigua línea que separa martirio y placer. Al fin y al cabo, la “sobredimensión del deseo del trovador se explica a partir del sometimiento de este a la dama” (Souto Espasadín, 2005: 150), es decir, la tiranía de la que el amante tanto se duele es a su vez motivo de un goce inefable, y es por ello que, como asevera Petrarca, “por más precio, casi, se compra la continua guerra y trabajo del

⁵¹ Según consta en varios relatos hagiográficos, cuando los santos padecían la tentación del pecado sensual, no solo combatían las llamas internas con su contrario, el frío, sino también con la mortificación física del fuego externo.

ánimo que se compraría la paz y reposo” (Petrarca, 1978: 442-443). Markale resume esta misma verdad sobre el tópico del penar dichoso de la siguiente manera:

No hay gozo sin sufrimiento que le preceda. El gozo sin sufrimiento no es un gozo profundo. Se advierte en aquel momento que toda la noción de gozo brota de la conciencia de sufrir: si Lanzarote no hubiera tenido que apartar los barrotes de la habitación de Ginebra, haciéndose así sufrir cruelmente, no habría descubierto el intenso gozo junto a la reina. Además, el orgasmo se expresa en estertores de sufrimiento. Por ello, en la mayoría de las tradiciones religiosas antiguas, se siente el sufrimiento como un elemento que permite trascenderse y alcanzar lo inaccesible (Markale, 2006: 181).

Observamos el modo tan singular en que Lope de Vega immortaliza este paradójico sentimiento en el siguiente soneto, donde se aprecia el concepto de que en el propio estadio de la tortuosa espera se hallan, a un tiempo, martirio y deleite, puesto que la pena y el suplicio que conlleva ese pedregoso camino ascensorial que finalmente le hará merecedor de la meta última, el codiciado favor de la altiva, se erigen “como paso previo a la consecución del gozo de amor” (Souto Espasadín, 2005: 151). En el penar dichoso se mezclan el placer en la anticipación eternizada, el orgullo en la resistencia inquebrantable, la victoria en el sacrificio desinteresado:

Dulce desdén, si el daño que me haces,
de la suerte que sabes te agradezco,
¿qué haré si un bien de tu rigor merezco,
pues sólo con el mal me satisfaces?

*No son mis esperanzas pertinaces,
por quien los males de tu bien padezco,
sino la gloria de saber que ofrezco
alma y amor de tu rigor capaces.*

Dame algún bien, aunque con él me prives
de padecer por ti, pues por ti muero,
si a cuenta dél mis lágrimas recibes.

Mas, ¿cómo me darás el bien que espero,
si en darme males tan escaso vives,
que apenas tengo cuantos males quiero?

(Vega, 1983: 57)

A su vez, la siguiente canción de Francisco de Quevedo en el que el juego de opósitos se presenta como una constante es un perfecto ejemplo del vasallo obediente inmerso en el penar dichoso:

Oye, tirano hermoso,
un hombre agradecido a su tomento,
con su mal tan contento,
que no está de otros bienes codicioso,
aunque ve malograr sus pretensiones.
Escucha las razones
que a tus paredes dice, por moverte,
y adora las que tiene de quererte.

Que no te siga ordenas,
cuando consiste en verte yo mi vida;
y seré homicida
de mí, si te obedezco en tantas penas.
Mas si el ver que te sigo te da enojos,
mándales a tus ojos
que no me lleven tras sus rayos bellos,
ya si los miro, o ya me miren ellos.

Mándasme que te olvide:
¿quién lo podrá acabar con mi memoria
cuando toda su gloria

en sólo contemplar tu beldad mide?
Fuérome, ídolo mío,
y a olvidarte porfío;
pero como nací para adorarte,
cuando me olvido es sólo de olvidarte.

Tus desdenes adoro,
que al fin son tuyos, aunque son desdenes;
y ese rigor que tienes,
le busco y tengo yo por mi tesoro.
Estimo en ti lo que de ti merezco;
mientras sufro y padezco,
aguardando que tengas en tal calma,
ya que no voluntad, lástima a l'alma.

Si te obedezco, muero,
pues que tu vista pierde mi recato;
y si no, yo me mato,
enojando la cosa que más quiero.
Fatígame y procuro obedecerte;
y viendo que es mi muerte,
firme en mi amor y en mi tormento firme,
vengo a matarme yo, por no morirme.

(Quevedo, 1999: 381)

Sin embargo, quizá sea el siguiente romance de Antonio Álvares Soares el poema más representativo de la conceptualización del penar dichoso como fin en sí mismo, premio suficiente al fiel servicio de amor, pues la que es cúmulo de perfecciones bien merece el sufrimiento del que verdaderamente ama y, después de todo, la pena es lo que le conducirá a ser digno de ella:

*Amada tristeza mía,
por la hermosa causa amada*

*mía, ¿por qué gratamente
os alimentáis de la alma?
Vos me maltratáis, tristeza,
mas vuestro rigor maltrata
con tal lisonja, que adquiero
el galardón en mis ansias,
si el ardor de mis suspiros,
si de mis ojos el agua,
no enciende un helado pecho,
un alma pura no ablanda.
¿Qué importa si suspirando,
si llorando, el alma alcanza
en acciones de rendida
presunciones de atinada?
Si es dichoso el que entre penas
la vida y la pena acaba,
triste yo, que entre penas vivo,
casi muerto a la esperanza;
mas viva siempre muriendo,
que, muriendo por tal causa,
¿qué vida habrá que se iguale
a la muerte que me mata?
Armóse amor contra mí
de unas luces soberanas
que dan flechas a sus manos
y victorias a su aljaba;
y después de abrirme el pecho,
tanto valor me acompaña,
que la muerte huye de mí
cual de otra muerte animada.
Si tal vez la llama un ¡ay!
en vano el dolor la llama,
que teme la misma muerte*

morir viendo pena tanta;
mas yo, a tal tristeza y pena,
alegre destino el alma,
que firme al mérito aspira
la paciencia ejercitada.

(421-422)

Se trata, una vez más, de la misma dichosa pena, el mismo dulce tormento que se cantaron en las lejanas cortes de Oc durante los siglos XII y XIII en un ambiente histórico, social y cultural muy distinto y, al tiempo, muy similar. Jean Markale cita a no pocos trovadores que gozan de la mentada pena de amor como si fuese dicha:

Raimbaut de Orange no teme la exageración, que será común a los poetas barrocos a comienzos del siglo XVII, cuando escribe «Vuestros hermosos ojos son para mí tallos que *castigan de alegría mi corazón*», lo que revela una auténtica búsqueda del placer en el sufrimiento. La «Venus de las pieles» o, también, la mujer vestida de cuero, provista de un látigo de todos modos, no está lejos. Pero cierto es que Raimbaut de Orange añade que esos mismos ojos, crueles sin embargo, «me curan de bajeza». Y eso cambia el sentido profundo de este innegable masoquismo. Pues, como dice también Bernard de Ventadour, «un día bienaventurado paga cien de sufrimiento». Y Cercamon es más explícito: «Me complace que me vuelva loco o me haga pensar en las musarañas o vagar en la vana espera; me complace que haga afrenta o me haga mofa por delante y por detrás, pues tras el mal llegará el bien, muy pronto, si ése es su capricho». En el fondo, el amor cortés es una prueba durante la cual, sean cuales sean los sufrimientos soportados, el amante desea con todo su ser llegar a una perfección encarnada por la dama (Markale, 2006: 46-47).

Al tratarse de un padecimiento provechoso, el mal se transforma en un bien en sí mismo. “A pesar del dolor que las negativas de la amada” provocan en el fiel enamorado, a pesar “del fuego que le abrasa, el trovador mantiene firmemente la esperanza a lo largo del período en el que se purifica para ser un amante perfecto”

(Souto Espasadín, 2005: 151). Tal y como hemos aseverado unos párrafos arriba y según se desprende de lo anterior, “a menudo placer y dolor se mezclan en la espera, de modo que el gozo que esta proporciona no siempre se deriva de la expectativa de una gratificación amorosa”, dado que “la dulzura del deseo” se convierte, “él mismo, en fuente de gratificación” (Souto Espasadín, 2005: 151). La espera anhelante y el ardor en el transcurso de la misma se aúnan en el penar dichoso, haciendo de la consunción por medio de las llamas y la temporalidad una sola unidad conceptual. Podemos, así pues, equiparar sin demasiado esfuerzo el suplicio amoroso de la *fin'amors* con la penitencia del devoto, que actúa como baño purificador. Dicha purga habrá de enjuagar las imperfecciones y defectos morales del alma del servidor de Eros y, en no pocas ocasiones, acostumbrará a prolongarse hasta hacer de todo punto insoportable el padecimiento del que ama. En tal penitencia se entrelazan las cuitas del enamorado con el placer que esas mismas le provocan. Así, los pasos previos que conducen a la unión carnal adquieren tanto valor como la meta a la que estos conducen.

Desde el primer instante en el que el aspirante a amar toma contacto con la belleza encarnada nota en su fuero interno el brote de una chispa que culmina en incendio, la llamada pasión sensual. Al mismo tiempo que el fuego del deseo nace su opósito, como un mellizo, el frío miedo, el temor al rechazo y la pérdida. La pasión y el miedo visceral al amor no correspondido o, si correspondido, perdido, la aprensión ante la alta probabilidad de no merecer amar y, en suma, la problemática de lo que define de forma clásica el paradójico gran sentimiento del hombre, se transforman en la famosa antítesis del hielo y el fuego que atormentan al enamorado junto con otros muchos juegos de contrarios. Son, como la dama y el amante, una dualidad indivisible que va de la mano del amor cortés. Así es como el desdichado de amor comprende, de modo subconsciente en un primer momento, que el amor es inestabilidad, así como pérdida de la libre disposición de su vida. Una existencia zozobrante a la que el hombre se somete voluntariamente como Tristán, uno de los más grandes héroes del código cortesano, quien tomó el arpa, zarpó del puerto seguro e inició su empresa amatoria con “el grito de la «tortura deliciosa», del mal amado, el placer que consume” (Rougement, 2006: 187). Esto mismo se observa en el soneto de Juan de Tassis, conde de Villamediana,

donde los ojos, la herida de amor y el penar dichoso cuya arrolladora potencia emocional hace estallar el corazón en muerte son uno solo:

Esta flecha de amor que atraviesa
de parte a parte el corazón rendido,
de tan gloriosa causa ha procedido,
que me siento morir, y no me pesa.

Ya el alma en su tormento no confiesa
sino su *cautiverio apetecido,*
pues con aprobación de mi sentido
funda su libertad en estar presa.

Ver, adorar, morir, fue todo junto,
dando, con sólo veros, mi tormento
forzosa causa a su mortal estado.

Porque a tan gran peligro basta un punto,
ya la luz de sus ojos un momento,
para dejar sin vida a un desdichado.

(p. 214)

El dolor del amor desdeñado (profundamente ligado, por tanto, al carácter cruel e implacable de la altiva) es el purgante de las imperfecciones del siervo amoroso, es la prueba que demuestra la veracidad de los sentimientos que anida en su corazón y lo diferencia de los galanes que confunden amor y lujuria, que mancillan el código cortés al utilizarlo para burlar a las mujeres. Así lo ve el yo poético del fénix de las letras, célebre amante:

Que otras veces amé negar no puedo,
pero entonces Amor tomó conmigo
la espada negra, como diestro amigo,
señalando los golpes en el miedo.

*Mas esta vez que batallando quedo,
blanca la espada y cierto el enemigo,
no espantéis que llore su castigo,
pues al pasado amor amando excedo.*

Cuando con armas falsas esgremía,
de las heridas truje en el vestido
(sin tocarme en el pecho) las señales;

mas en el alma ya, Lucinda mía,
donde mortales en dolor han sido
y en el remedio heridas inmortales.

(Vega, 1983: 49)

El mismo autor, en otro soneto, deja patente cómo las penas de amor (o “pensamientos tristes”) son el mayor obstáculo en la batalla amorosa, el verdadero escollo en el sendero de autodescubrimiento y mejora que ha escogido. Más que el desdén de la que es rayo y trueno, más que cualquier dificultad externa, el auténtico impedimento del amor cortés es precisamente lo más importante en esta corriente lírica de raigambre provenzal: la interioridad. De este modo, el yo poético lucha consigo mismo y convierte la superación de la pena en una victoria personal superior al tan ansiado galardón y, en consecuencia, en dicha:

Dejadme un rato, pensamientos tristes,
que no me he de rendir a vuestra fuerza.
Si es gran contrario Amor, amor me esfuerza;
penad y amad, pues que la causa fuistes.

No permitáis, si de mi amor nacistes,
que la costumbre, que a volver me fuerza,
De mi firme propósito me tuerza,
pues en los desengaños me pusistes.

No queráis más que amar; amar es gloria;
no la manchéis con apetitos viles:
vencedme, y venceréis mayor vitoria.

Si en Troya no hay traidor, ¿qué importa
[Aquiles?
Mas, ¡ay!, que es mujer flaca la memoria,
y vosotros, cobardes y sutiles⁵².

(Vega, 1983: 48)

Como se desprende del texto, la espera del galardón termina por presentársenos, en suma, como el propio el penar que, de esta forma, se transforma en dichoso. Este es, después de todo, el acicate que acrecienta el amor y el sufrimiento necesarios para purgar las imperfecciones morales que hasta ese momento de revelación le habían impedido explotar, y aun descubrir, todo su potencial. Así, el deseo y el martirio, el placer y el dolor, van de la mano en una unión que expone la dicha del tormento, la euforia en la agonía que solo será capaz de conocer aquel al servicio de la que es prueba de Dios en la tierra, pues de la servidumbre se obtiene la mejora espiritual, la gloria que merece el sufrimiento, como bien apunta el Divino:

Dichosa l'alma puesta en tal tormento,
que espera descansar en dulce gloria;
dichoso más quien es fauorecido;

yo, que también dello alcanso aliento,
para cantar su nombre y su memoria,
que no podrá temer olvido.

⁵² Los *pensamientos tristes* del verso primero.

(Herrera, 1992: 184)

3.2.4. «*Puede venir mañana la esperanza*»: la promesa de galardón

Quando veros merecí,
tan contento me hallé
con el gozo que sentí,
que todo el mal olvidé.

(Herrera, 1992: 105)

Cada servicio de amor, cada padecimiento, cada martirio y muerte en vida vienen justificados por el último de los grados corteses: el soñado *drutz*, la consumación del amor correspondido. Este es, después de todo, el peldaño final, la ascunción de las virtudes aprehendidas en el largo camino, la fusión con la perfección que encarna la dama. “Y nada puede traducir mejor ese profundo deseo de fusión que el acto sexual” (Markale, 2006: 176). Es por ello que la experiencia tanto mística como carnal que se da en el encuentro sexual entre la dama y su vasallo amoroso, llegue esta a llevarse a cabo o no, es el faro que guía a los servidores de Eros, el fin que les infunde la fortaleza necesaria para subsistir al sufrimiento reiterado de las numerosas pruebas de amor y lograr salvar tan desproporcionadas distancias, tanto jerárquicas como morales. Así lo declara Capellanus en su novena regla del amor: “«*Nadie puede amar realmente sin ser impulsado por la esperanza del amor*»”. Sin duda, se trata de “una evidencia que no necesita ser demostrada. Ninguna acción humana puede emprenderse sin que exista” una motivación, “un objetivo que alcanzar, y ese objetivo, libremente elegido por el ser humano en principio, debe llevarle a cierta satisfacción. ¿Para qué amar o intentar amar si no se tiene esperanza alguna de ser correspondido?” (Markale, 2006: 85). El galardón representa una luz al final del pedregoso camino donde el yo poético ve la razón de su persistencia, como ocurre en el caso de estos tercetos finales de Lope de Vega:

Esto, Lisena, tu rigor resiste,
pues todo está sujeto a la mudanza
cuanto en humano ser frágil consiste;

que lo que es hoy mortal desconfianza
y en desesperación el pecho viste,
puede venir mañana la *esperanza*.

(p. 512-513)

Es la meta, el culmen del perfeccionamiento espiritual que atestigua los méritos del mártir de amor, la prueba tangible de que finalmente el vasallo ha alcanzado la cúspide donde le aguarda la dama y todo aquello que ella representa, es decir, la *fin'amors*, la felicidad, la perfección del espíritu. No resulta sorprendente, por tanto, que a la unión sexual se la visualice con la metáfora del galardón, si bien el favor de la dama también puede ser un pequeño detalle, como el roce, el beso o las célebres prendas de amor, tales como un pañuelo, un anillo, un guante, un cordel o cualquier otro objeto que a la excelsa pertenezca, pequeños premios que otorga la amada a medida que el amante avanza en el camino de perfeccionamiento moral, motivándolo a continuar. Según afirma Elena María Carrillo Bermejo, “el valor intrínseco del regalo o del ‘galardón’, casi siempre es nulo, ya que así, en su extremo, simboliza para el amante, el todo, en contraposición con el intercambio del ‘vil metal’ en los personajes de más baja condición social” (Carrillo Bermejo, 2003: 136). Es el caso que ejemplifica “la entrega del cordón de Melibea”, cuya figura consideramos el perfecto modelo de la *midons* que yerra, que comete el error de conceder su favor a un amante indigno. El cordón, “siendo parte de ella, simboliza el todo, es decir, la entrega de su amor” (Carrillo Bermejo, 2003: 135). La dama entrega con la prenda amorosa una parte de sí, que el enamorado atesorará como el más valioso de los objetos materiales, si no el único con *valor* en sí mismo, pues comprende el significado que este gesto representa. Descubrimos en la lectura de la obra de la misma investigadora un movimiento de sinécdoque muy similar en el ámbito religioso. Carrillo Bermejo, al contraponer lo sacro con lo profano, resuelve que “la coincidencia de opuestos es arquetípica también”, dado que no resulta arduo apreciar que “cualquier experiencia de desmembramiento espiritual está siempre enlazada con el retorno al paraíso donde armoniosamente conviven los contrarios, que es el ámbito de Dios, o lo que Elíade denominaba «la nostalgia del paraíso perdido»” (Carrillo Bermejo, 2003: 136). José Tafalla Negrete en «Celebra haber conseguido los

labios de su dama» trata esta misma temática del ansiado galardón y demuestra que, al fin y al cabo, obtener el favor de la altiva es posible si el enamorado supera los obstáculos trovadorescos:

Pica el carmín o púrpura fragante
del clavel atrevida abejuela,
y rica del favor que la desvela,
dulces regalos se fabrica amante.

Abeja fue mi amor, *que ya constante*
sólo a ser tuyo cariñoso anhela,
y con las alas de su dicha vuela
al clavel de sus labios rozagante.

Picó mi amor su nácar peregrino,
ambiciosa abejita, que sin susto
en el carmín chupó néctar divino.

Y pues no arriesgo Antandra tu disgusto,
sabe que fuimos en feliz destino
abeja yo, tú flor y miel mi gusto.

(p. 233)

La aceptación por parte de la figura femenina del amor que el enamorado le ha probado reiteradamente, así como la consecuente consumación de este, son el justo reconocimiento a la superación del largo viaje emprendido. Todo ello gira en torno “al eje que sustenta el tradicionalismo cortés, o sea, sufrir para merecer” (Rodado Ruiz, 2000: 82). Ello no implica, sin embargo, que haya una única forma de abordar la temática de la esperanza de galardón. Esta puede tratarse como algo positivo, alcanzable, motivo suficiente para continuar el tormentoso sendero de la servidumbre amorosa y, a la postre, incentivo último de la *fin’amors*, pero también como un engaño,

la ilusión de ilusiones. Francisco de Rioja lo muestra en un cuarteto muy relacionado con el exordio primaveral, tema que se comentará más adelante:

Fundamos esperanzas al estío
desde el invierno, ¡oh, ciego error, oh engaños!,
y húyennos los tiempos por extraños
modos, y huye el floreciente brío.

(p. 520)

Como se advierte en el texto, aquello en lo que se apoya el yo poético para soportar el crudo invierno (el desdén de la dama) no es otra cosa que la esperanza del estío (el galardón), hecho que termina por considerar una mala inversión, un derroche de buenas intenciones, un desperdicio de la juventud en una hermosa mentira. Tal faceta negativa, pesimista, del mismo tema se plasma la resignación subyacente en la personalidad del que es sentimiento en estado puro: él jamás será merecedor del ser superior, de la belleza encarnada en la dama. Podemos observar cómo este mismo concepto de inalcanzabilidad se subraya en el romance de Fernando de Herrera a continuación, junto con un matiz que bien puede interpretarse como queja hacia la inmisericorde altiva, bien como la beatificación de la que es sol, estrellas y firmamento. Esta última lectura de los versos que siguen expone la misma verdad oculta que contemplábamos en la naturaleza desdeñosa de la amada, es decir, que la responsabilidad de la perdición personal recae, en su totalidad, en el amante, el individuo que ha errado, mientras que el rechazo que caracteriza a la dama, respuesta de la virtud, redundante en su bien:

Yo me perdí por miraros,
pero nunca quiso Dios
que consintiédeses vos
que mereciere yo amaros.

(Herrera, 1992: 103)

Por otra parte, como bien plasma este otro romance del mismo autor, el propio engaño puede ser deseado:

Pues que ia desengañar
no me puede el desengaño,
quiero boluerme a engañar,
señora, con vuestro engaño.

(Herrera, 1992: 103)

El movimiento de ascensión y caída que dibuja la esperanza de unión con la que es compendio de luz y trascendencia es una de las imágenes más trabajadas por el mentado artista del verso, el cual se equipara al efectuado por los osados Ícaro y Faetón en no pocas de sus rimas. Como bien expone el Divino líricamente, la imagen de los citados personajes extraídos de la mitología grecorromana plasman con espléndida viveza uno de los aspectos que el vasallo de amor áureo, menos humilde que el establecido por los trovadores, ha de ostentar si pretende siquiera alzar la vista ante el sol hermoso que encarna la tirana: la osadía, la temeridad, el valor del insensato:

Tan alto lleuó el buelo mi esperança,
que mereció perderse en su osadía;
yo bien lo imaginava y le dezía
que no subiese al bien que ella no alcança.

No me escuchó, y fundóse en confiança
inçierta, y perdió el bien que poseya;
y puesto en tal extremo y agonía,
conmigo se lamenta en la mudança.

Y para consolalla de su daño,
de Faetón el rayo le recuerdo,
y de su osada empresa la memoria.

Que a mi mal sólo vale ya el engaño,
con quien de mi esperanza el premio pierdo,
y aun esto jusgo por más alta gloria.

(Herrera, 1992: 188)

Tal y como advierten las respectivas fábulas de los osados míticos, las posibilidades de que aquel engaño tan ansiado llegue a buen término son prácticamente nulas, dando como resultado un tratamiento general del anhelo de galardón igual al canto a la tristeza, a la congoja insalvable. Es el caso del penante del siguiente poema de Antonio Hurtado de Mendoza, quien se lamenta de la imposibilidad de escalar hasta la cúspide de la *fin'amors*, la soñada unión carnal, pues únicamente la perfecta es digna de sí misma.

Desengaño es sin queja a la esperanza,
de que Lisi el sujeto altivo hermoso
no se pueda encender sino en sí mismo.

(p. 218)

El yo poético de muchos de nuestros autores áureos termina por comprender que es imposible igualarse con la divinidad terrenal, como es imposible alcanzar la perfección. Ello responde a una fase natural del enamorado cortés, un obstáculo interno que debe soslayar para ser digno, un tributo más a la excelsa, por quien se ha de sufrir, pues lo merece, a la par que un estado de ánimo muy fructífero para la creación artística. Ahora bien, incluso sin este tratamiento concreto de la temática del galardón, no es insólito encontrar un tratamiento melancólico de la misma, puesto que incluso cuando este no representa una vana ilusión y se alcanza, inmediatamente después se pierde a la amada, como dicta la tradición cortés. Dado que el código del amor potencia el deseo antes que su consumación, el amor cortés es aquel cuya relación amorosa alcanza el ennoblecimiento “sin renunciar al deseo, antes al contrario, aumentándolo si es posible hasta el límite”, razón por la cual se “tiende a evitar a cualquier precio su realización” (Vallcorba, 2013: 35). Dicho de otro modo, el amante preferirá la esperanza antes que la

consumación, así como incluso llegará a rechazarla cuando sea digno de lograrla. La consumación, tal y como indica el propio significado de la palabra, conlleva la conclusión de la relación, puesto que simboliza el fin del camino de perfeccionamiento moral. Dicho matiz del galardón se expresa en las albas, los poemas del lamento tras el fin de la unión carnal con la amada. La fugacidad de la dicha amorosa justifica los versos bañados de tristeza lírica de las décimas de Francisco Funes de Villalpando, que contempla en el clavel que le ofreció su adorada una metáfora de ese favor que antaño anhelaba:

Marchitóse, y mi cuidado
su temprano fin lloró
por ver *cuán poco duró*
el favor de un desdichado.

[...] «Aquí yace *cierta flor*
que al *alba* fue la más bella,
y luego se juzgó estrella
en el cielo del amor.
Desvaneció su color
en la mitad de la gloria;
será eterna en mi memoria,
reposando en urna tal,
donde ha de ser inmortal
el triunfo de su victoria».

(p. 555 - 556)

En el alba de Luis de Góngora, «Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dejarla», se percibe claramente el desprecio que recibe el astro rey por parte del yo poético, pues ha dejado de simbolizar a la lumínica dama para encarnar el nuevo origen de sus lamentos, la temida separación que sucede al goce, el vencimiento del desdén tan caro de conseguir. Se trata de un odio hiriente, lacerante, remarcado por el sonido punzante de las íes:

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas *sin temor de espinas*,

estaba, oh, claro *sol invidioso*,
cuanto tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no me den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

(Góngora, 2015: 60)

Sin embargo, pese a la firmeza con que se ha establecido que la lírica de raigambre provenzal siempre primará la tensión constante por encima de la realización de lo que más se desea, el yo poético, el juego de opósitos hecho carne, afirmará sin el menor ápice de duda que no hay mayor pena que la de un galardón que, se teme, jamás llegará. La pluma de Lope de Vega nos sirve nuevamente de ejemplo:

Sufre la tempestad el que navega,
el enojoso mar y el viento incierto
con la esperanza del alegre puerto,
mientras la vista a sus celajes llega.

En la Libia calor, hielo en Noruega,
de sangre de armas y sudor cubierto,
sufre el soldado; el labrador, despierto
al alba, el campo cava, siembra y riega.

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño.

Pero triste de aquel que tanto yerra,
que en mar y en tierra, helado y abrasado,
sirve sin esperanza ingrato dueño.

(Vega, 1983: 68)

Después de todo, aquello que en el amor cortés se persigue no es el sexo en sí mismo, metafórico o no, sino el juego lírico cuya base no es otra que la tensión incesante, sin pausas, el concepto poético ya iniciado por los trovadores y exacerbado hasta sus últimas consecuencias por los líricos del Seiscientos. Por lo mismo, la dualidad que ha demostrado ser el esqueleto vertebrador de la lírica de raigambre provenzal imperará siempre tanto en forma como en fondo en la poesía amorosa áurea, tanto en la etopeya de los argumentos de amor como en sus emociones y anhelos contradictorios, tan paradójicos como el propio gran sentimiento del hombre, como eje, como esencia misma de esta corriente imperecedera. El desengaño es, tal y como se ha apuntado anteriormente, uno más de los escollos cuya función es ejercer de acicate para la elevación del espíritu, una distancia más, la otra cara de la moneda de la esperanza de galardón, dado que el amante siente en incontables ocasiones la tentación de rendirse. La voluntad, la determinación, son fuerzas cruciales en el ascenso. Dicho desengaño posee, por supuesto, interpretaciones tanto pesimistas, propias del tema en torno al engaño del Barroco, como positivas, pues el desengaño se aplica al yo poético en lugar de a la amada. Durante su progresivo avance en la escalera de perfeccionamiento moral, el enamorado se engañaba a sí mismo, dado que no comprendía a qué responde verdaderamente el desdén de su acerba y dulce y clara luz serena.

En palabras de Petrarca: “neminem in miseriam nisi sponte correre”⁵³ (Petrarca, 2011: 120-121). Esta es, en suma, la base en la búsqueda de la virtud. En la poética en que la espera y la fantasía son más importantes y placenteras que la propia consecución del deseo, esa voluntad “Nempe per medias difficultates iter pandet. Ad hoc ipsum per se virtutis desiderium pars est magna virtutis”⁵⁴ (Petrarca, 2011:136-137). La voluntad, el libre albedrío del amante, es la que lo inclina hacia el bien o hacia el mal, la que lo conduce a un desengaño positivo o negativo. Al ascender escalón tras escalón logra despojarse de sus prejuicios, conquista el desengaño y este mismo desengaño, tan devastador en otras muchas composiciones, se transforma, precisamente, en aquella virtud que lo hace digno de su altiva señora. Como asevera Góngora: “Después que me conocí, / estas verdades conozco” (Góngora, 2015: 215). Únicamente cuando “el amante supere los límites del cuerpo, configure la imagen de la hermosura amada en su interior y” se sirva de ella “como nuevo medio para su propio ascenso espiritual, será capaz de conseguir la felicidad verdadera y unirse a” (Li, 2015: 150) su divinidad particular. Pese a ello, tal victoria no será nunca enteramente dichosa, puesto que, como se ha ido exponiendo a lo largo del apartado, implica la pérdida del bien más querido, la separación forzosa. Alcanzar el galardón es un triunfo de regusto amargo, como bien sintetiza el Divino en las siguientes estrofas:

No cabía en mi memoria
presumir esta victoria
de ser de vos bien querido;

⁵³ Nadie cae en la desgracia si no es por su propia voluntad (traducción de Rossend Arqués Corominas).

⁵⁴ A bien seguro te abrirá camino en medio de las dificultades. Además, el deseo mismo de la virtud ya es en sí mismo una gran parte de ésta (traducción de Rossend Arqués Corominas).

nadie fue jamás nacido
que alcançase tanta gloria.

Acerté sólo en miraros
quando más temía veros
para errar siempre en quereros;
mas pues yo merecí amaros,
¿cómo merecí perderos?

(Herrera, 1992: 135)

Si ya la Luz que causa mi alegría
su resplandor aparta de mis ojos,
¿para qué quiero ver la luz del día?

Para ver por ventura mis despojos
en ageno poder, y mi memoria
muerta, y vueltas las flores en abrojos.

Amor, porque me dio breue vitoria
y no entera, con daño de la vida,
que fortuna en sus hechos nueva gloria,

más graue siente la inmortal herida
con la fuerça del mal, y triste temo
a la alma a tales ímpetus rendida.
Espero ya llegar a tal extremo,
que a todos ponga lástima mi pena,
y no espero tornar al bien supremo.

(Herrera, 1992: 191)

Francisco de Quevedo plasma este tema del mismo modo trágico en «Recuerdo que de la felicidad perdida atormenta» debido a que la retribución final al buen desempeño del servicio amoroso que encarna el tan esperado galardón precede a la

separación. A dicho tópico añade una particular innovación: culpar a la dama por tal logro, retratándola como una figura desalmada que se ríe a costa de su desgracia y su ceguera, imagen opuesta del virtuoso ángel fieramente humano cuya crueldad responde al deber de la señora de guiar al vasallo por el buen camino, a la par que establece al enamorado áureo como un ser hecho de sentimientos que ni el camino de perfeccionamiento moral consigue domar. Tal matiz se equipara, asimismo, con la propia ignorancia del amante que malinterpreta a la belle *dame sans merci* que veíamos en el apartado en torno al desdén de la que es sustento de toda esta lírica:

Aquí, donde su curso, retorciendo,
de parlero cristal, Henares santo,
en la esmeralda de su verde manto
ya engastándose va, y va escondiendo,

sentí, molesta soledad viviendo,
de engañosa sirena docto canto,
que, blanda y lisonjera, pudo tanto,
que lo que lloro yo, lo está riendo.

Luego mi lira y voz al monte hueco
tu nombre, Lisi esquiva, le enseñaron,
y fue piadoso en repetirle el eco.

Ya todos estos bienes se pasaron
y a mis labios dejaron sólo en trueno
un «¡Ay, que fueron!» «¡Ay, que se acabaron!».

(Quevedo, 1999: 474)

Pese a la melancólica conceptualización del galardón, el yo poético conserva algo de lo que enorgullecerse, esa irrepetible victoria, el recuerdo imborrable de la fusión con la que es *fin'amors*. Dicho recuerdo acostumbra a utilizarse, pese al mentado orgullo personal del amante, para explotar más aún el canto a la tristeza que tan bien caracteriza la poesía culta, así como los elementos propios de la lírica trovadoresca

como la memoria y la fantasía, herramientas cruciales para el desarrollo de la misma. Azuzado por la imaginación que lo glorifica, el recuerdo de la gloria pasada se convierte en un tormento para el fiel devoto, humilde vasallo. Es por ello que más de un yo poético prefiere el penar dichoso del servicio amoroso en el que prima el erotismo fantasioso e introspectivo al fugaz goce físico, pues, como dilucida García Pradas, “el poeta se contenta con contemplarla y admirarla, pero la cortesía impide el gozo carnal, pues, en tanto que último peldaño del estadio amoroso, conlleva la decrepitud del amor, su declive y por ende, su fin” (García Pradas, 2004: 138-139). Juan de Arguijo trata este tema en «Horas de dolor»:

Ciega imaginación que, cual el viento,
ligera *representas las pasadas*
horas de mi placer, que ya trocadas
contemplo y lloro en áspero tormento.

Negras sombras que al vago pensamiento
os ofrecéis, y, de rigor armadas,
causáis, en mi desdicha conjuradas,
dolor al alma, guerra al sufrimiento.

Si de mi vida el miserable estado
merece compasión, si ablanda el ruego
con aspereza de piedad ajena,

permitidme qu'en llanto desatado,
cual pluvia al Noto, me deshaga, y luego
tendrá fin nuestro espanto, fin mi pena.

(p. 686)

El uso nostálgico del tópico es el más empleado dentro de la poesía amorosa de raigambre provenzal entre los autores del Seiscientos, entre los cuales podemos destacar un sin número de artistas del verso. Antonio de Paredes ofrece uno de los recursos más habituales para crear una imagen de la belleza delicada y fugaz que encierra la

consumación del amor entre la dama y el yo poético en la oda «A un lilio», donde esta se metaforiza en las formas de una flor:

Tu principio en la aurora,
tu fin en la partida
del sol. ¡Qué breve vida!
¡Y qué vana es tu pompa, honor de Flora!
Como *mis glorias* eres,
lilio, que *apenas naces, cuando mueres.*

Ligero voló el día,
de quien tú fuiste hijo,
y es término prolijo
para medir con él la dicha mía;
pues infelice lloro
memorias de un bien que ausente adoro.

Partióse Efire bella,
y como en rayos pudo,
que ya no lo fue lo dudo
de la esfera de Amor errante estrella.
Veloz, lucida tanto
la venera mi fe, siente mi llanto.

(p. 556-557)

Si repasamos todo lo anterior, no nos resulta difícil equiparar la unión amorosa en la poesía amatoria de raigambre provenzal, repleta tanto de sufrimiento como de trascendencia, de palabras tales como “alta gloria”, “luz”, “fe” o “veneración” y demás metaforismos en torno a la luminiscencia y lo sublime, con la unión del místico con Dios. En este caso, se trata de la fusión del amante con su deidad particular. ¿Es la dama la mentada deidad? Todo apunta a una respuesta positiva. Del mismo modo que el ciervo es a la vez trasunto del enamorado y de Dios en la mística sanjuanista, la tirana hermosa de la lírica amatoria áurea de corte provenzal es trasunto de lo que simboliza,

que, si en los trovadores era la felicidad, en los guerreros del amor, el anhelo de Belleza, en Petrarca, la fama lírica y en Garcilaso, el amor puro, para los poetas áureos termina por ser una amalgama de todo lo anterior. La que es suma luz encarna la poesía y, por lo mismo, el amor ennoblecido. Como el astro más alto, más bello, más luminoso de la bóveda celeste, el dueño hermoso del servidor de Eros no se limita a ilustrar con su incandescencia al resto de estrellas como modelo a seguir, sino que tienta al espíritu del pretendiente, hasta entonces libre, a elevarse para alcanzarla en la cúspide. En correspondencia con el ideario platónico sobre la belleza, la imagen terrena, es decir, la envoltura física de la amada, y aun ella misma, es solo la sombra ilusoria de la imagen celeste, donde residen la Belleza, la Bondad y la Verdad mayúsculas que personifica el argumento de amor femenino. La mera sombra de esa realidad sublime es, sin embargo, tan pura, hermosa, buena y nítida que sugiere poderosamente la esencia oculta como prueba de Dios en la tierra, por lo cual el sometimiento a ella confiere, paradójicamente, libertad al espíritu contemplativo del que ama, a quien este gran sentimiento le infunde el impulso ascensorial hacia lo inteligible y un objetivo vital, incorporarse a él.

El deseo y la consumación final del mismo, una vez recorridos los imperecederos grados cortesés que lo convierten en el amante (y por tanto, el ser humano) digno alegorizan en esta lírica cortés evolucionada lo mismo que para los trovadores de las lejanas cortes de Oc de los siglos XII y XIII que constituyeron los cimientos del amor profano: la mejora personal, el autodescubrimiento reflexivo gracias a la consecución de un amor que va más allá de la relación entre enamorados. Si bien este amor se concibe de formas distintas en cada siglo, del mismo modo que la figura de la amada metaforiza ideales diferentes en cada período histórico, se mantiene la cumbre de la escalera de perfeccionamiento como una realización individual de autoconocimiento que transforma a aquel que la ha ascendido peldaño a peldaño en un ser más sabio. Una personalidad mejorada que, una vez armonizada con la naturaleza del gran sentimiento simbolizado en la adorada, ahora posee una dignidad de la que antes carecía, como persona, como amante, como ciudadano y, sobre todo, como artista. La verdadera deidad del poeta del Siglo de Oro es, después de todo, la poesía. Así, en los múltiples modos de abordar el tema del sempiternamente anhelado favor de la dama

encontramos un ejemplo más de que “el juego cortesano del amor admite distintos registros –algunos, por supuesto, con todos los velos que los castos oídos exigen– que se elaboran sobre la base de los tópicos anejos al servicio amoroso, tópicos que tampoco se libran de sufrir alteraciones” (Rodado Ruiz, 2000: 86) a lo largo de los siglos. La esperanza de galardón es, en suma, el tópico en evolución constante de la motivación inherente al yo poético, tanto para persistir en la adoración como para abandonarse a la más melancólica de las desesperanzas.

3.3. La pareja: dualidad indisoluble

Mientras, para que haya amor y, naturalmente, para que haya *fin'amors*, es preciso que concierna, como mínimo, a dos personas. Aunque podamos imaginar un auto-erotismo, es impensable que pueda existir un auto-amor. [...] Bastante repitió Hegel que Dios, en lo absoluto, es decir, sin criatura, sin otro frente a él, equivale a la nada, no existe. Lo mismo ocurre con el ser humano. Sin el otro es sólo nada, no consciente de su propia existencia (Markale, 2006: 21-22).

A lo largo de este recorrido por los tópicos en torno a las figuras de la dama y del yo poético hemos podido corroborar cómo, pese a las numerosas contribuciones innovadoras al género por parte de los poetas áureos, la base del amor cortés, la esencia de los elementos intrínsecos a la tradición provenzal perduran, incólumes al paso del tiempo. Dichos elementos no son otros que la naturaleza indivisible de la pareja compuesta por la anhelada y el anhelante, el vínculo de interdependencia que se crea entre ellos, dado que, como ya se apuntó en las primeras citas de este tercer capítulo y se ha subrayado a lo largo de este, “la noción del individuo desaparece [...] para dejar paso a la de pareja, puesto que el caballero-amante no se justifica por sí solo, ni tampoco la dama en su orgullosa soledad” (Markale, 2006: 31). Cada característica de uno tiene respuesta en la otra y viceversa, configurándose. La belleza de la dama enciende el deseo en el amante, el deseo del amante da lugar al honesto desdén de la dama, el desdén de la dama produce el dolor que caracteriza al amante, y así sucesivamente con cada uno de los rasgos de la pareja, quienes encuentran en el otro el espejo que muestra su misma imagen contrapuesta, la misma mano derecha en la izquierda. Luis de Góngora plasma esta dualidad que impera tanto en la lírica cortés como en los propios personajes que integran el argumento de amor, cómo enamorado y dama son iguales en dureza, en resistencia, en una construcción de paralelismo continuo:

Bellísima cazadora,
más fiera que las que sigues
por los bosques, *cruel verdugo*
de mis años infelices:
tan grandes son tus extremos
de *hermosa* y de *terrible*,
que están los montes en duda
si eres diosa o eres tigre.
Préciaste de tan soberbia
contra quien es tan humilde
que, considerados bien,
todos los monteros dicen
que los dos nos parecemos
al robre que más resiste
los soplos del viento airado:
tú en ser dura, yo en ser firme.

(Góngora, 2015: 189)

Como bien podemos desprender de la lectura, las rimas amorosas de los líricos áureos continúan acatando las reglas cortesanas que remarcan la dualidad absoluta con que vertebró la relación entre dama y vasallo. Desde luego, Andreas Capellanus estableció en sus treinta y una reglas del amor una clara dependencia del enamorado para con la que es compendio de virtudes. La quinta regla proclama que “*«No hay sabor en lo que el amante obtiene sin el acuerdo de su amada»*”, que “*«Cualquier acto del amante termina en el pensamiento de la amada»*” en la vigésimo cuarta, “que *«El verdadero amante no encuentra bien nada que no plazca a su amada»*” en la vigésimo quinta, “que *«El amante no puede saciarse de los placeres de su amada»*” en la vigésimo séptima “y que *«El amante verdadero es siempre absorbido por la imagen de la amada»*” (Markale, 2006: 86) en la trigésima. Ahora bien, como hemos visto en los anteriores apartados, esta dependencia también se da en el argumento de amor femenino. El amante, en suma, no existe sin la amada, y viceversa, pues un opuesto no se explica sin el otro. Todo es dual en el amor cortés, una dualidad determinada por la

antítesis, un juego de contrarios: la dama contemplada, compuesta por la belleza fascinadora y la crueldad virtuosa; el amante que contempla, puro sentimiento y deseo; el hielo y el fuego. Este último juego de contrarios es el más representativo del dualismo del amor cortés. El hielo simboliza múltiples aspectos de la relación amorosa, pues imagen de la virtud y la prudencia, pero también de la crueldad y el tormento. Los elementos gélidos y sombríos expresan la faceta agresiva de la castidad de la señora, así como el dolor, la desilusión y el desengaño del yo poético. El léxico frío describe el sufrimiento insondable por el que obligatoriamente ha de transitar el enamorado, mientras que el cálido describe la pasión que le impulsa hacia adelante. En la relación cortés, el ardoroso deseo del amante se transforma en algo frío y apagado, tan fácil de extinguir como la llama de una vela. Por el contrario, la apática virtud de la que es suma luz se metaforiza en lo abrasador, excitante e incandescente. Están marcados, por tanto, por una subrayada oposición que define, a su vez, tanto a los argumentos de amor como al mismo gran sentimiento. Fernando de Herrera ofrece en el siguiente soneto un modélico ejemplo de esta particular dualidad de contrastes entre ambos elementos, predilecta tanto por parte de los artistas del verso del Seiscientos como de todos aquellos que engendraron y perpetuaron la tradición poética de los trovadores:

Amor en mí se muestra todo fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve;
fuego no ai qu'ella no torne nieve,
ni nieve que no mude yo en mi fuego.

La fría zona abraso con mi fuego,
l'ardiente mi Luz buelve elada nieve;
pero no puedo yo encender su nieve,
ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.

*Contrastan igualmente ielo i llama,
que d'otra suerte fuera el mundo ielo,
o su máquina toda viva llama.*

Más fuera, porque ya resuelto en hielo,
o el corazón desvanecido en llama,
ni temiera mi llama ni su hielo.

(Herrera, 1992: 482)

En los presentes versos se infiere que, pese al lamento ya por la renuencia femenina a amar, ya por el desaforado deseo masculino, el yo poético herreriano insiste en que esta oposición es necesaria, parte del equilibrio universal. Este concreto uso poético del léxico, común en todos los autores del amor cortés desde los primeros trovadores de los siglos XII y XIII hasta los líricos áureos, es conocido como la “transfiguración mutua”, mediante la cual los sentimientos del enamorado se transmutan en la imagen del ser amado (de ahí su belleza simbólica y lumínica) y, del mismo modo, la imagen que muestra la dama se proyecta en la interioridad del yo poético. Se trata de una transformación espiritual basada en el proceso de canje recíproco entre los integrantes del argumento de amor. Como apunta Guillermo Serés en su estudio espiritualista: “tanto del intercambio de corazones [...] cuanto de la transformación del amante en el amado, [...] es un requisito imprescindible para vivir en y por el otro” (Serés, 1996: 186-190). Es en dicho intercambio donde intervienen, obligatoriamente, memoria y fantasía, elementos clave en la poesía amorosa de raíz provenzal, donde el amor sensible, terreno, caduco, pierde la vida simbólicamente, lo que da lugar a las expresiones de índole fúnebre por parte del yo poético, quien, o bien plasma la sensación de perecer, o bien el imperioso deseo de que la muerte lo acoja en su seno. Mediante este tránsito de la vida a la muerte se pretende llegar a merecer el nacimiento de una nueva existencia en el ser amado, que participe del alma cósmica hasta fundirse con la belleza sublime, trascendente e inmortal de forma análoga a la fusión del alma con Dios en *El cantar de los cantares*. Tal y como afirma Wen-Chin Li, durante el Renacimiento la poesía ofrece una lectura negativa de la pérdida de la individualidad que supone el amor cortés:

El amor anula la individualidad del amante, ofusca su mente, le hace ciego y [...] lo reduce a ser un triste ejemplo de todo aquello que

desprecian los ideales racionalistas de la época [...] Para apagar este sentimiento de afecto vivo y apasionado, el amante debe defender su propio raciocinio. De ahí, el surgimiento de la pugna moral entre razón y deseo. Pero evidentemente se trata de una guerra incesante e injusta, porque las únicas defensas que la razón podría aportar al alma son el descanso temporal y el pudor muy débil. Al mismo tiempo, el amante, en presencia del amor, es consciente de que el deseo desenfrenado está arrastrando su mente por caminos cada vez más lejos de sus posibilidades intelectuales y deberes cívicos. Por consiguiente, él ya sí sabe de antemano su pérdida predestinada en el enfrentamiento que la Razón entabla contra el Deseo. Bajo tal premisa de elaboración, el contenido de la poesía se ramifica en dos núcleos temáticos, que consisten en la fascinación sensorial y la supeditación del raciocinio al deseo sensual (Li, 2015: 390-391).

En el Siglo de Oro, por el contrario, se da lugar a una regresión de muchos de los conceptos originales de la *fin'amors* cantada en la lejana Provenza, entre ellos, el enfoque positivo de lo que a todas luces demuestra ser un sacrificio voluntario de la propia personalidad. La pérdida de la individualidad es un tema de crucial interés para los líricos del Seiscientos, pues, tal y como sintetiza Ramón Andrés, la destrucción de la idea de unicidad y su consecuente ansiedad respecto a ella imperaban en el contexto histórico que nos atañe:

Ya en el último tercio del siglo XVI comenzó a experimentarse un desdoblamiento con respecto a la unicidad individual, un *deslizamiento* [...] De hecho, se había roto la idea de unidad y con ello formulado un nuevo concepto de la existencia. Además de Dios surgía, aunque caótico, otro Absoluto [...]: el hombre como Absoluto mortal, un ser capaz de protagonizar su propio destino. Esta idea encierra lógicamente un contrasentido, pero sin su propuesta el pensamiento del siglo XVII no habría encontrado su significación (16).

No es extraño, visto esto, que la doctrina que renuncia voluntariamente a la individualidad llamase la atención de los poetas de la más celebrada centuria de nuestra literatura. Ante la agonía del infinito en soledad, el amor cortés planteaba una alternativa, una salvación en la otredad, el paso de lo singular a lo plural. En suma, “se trata de una *pareja*, y no del individuo en sí mismo, tomado en su singularidad. Una serie de reglas señalan esa pérdida de la identidad individual del amante en beneficio de una nueva identidad, la formada por la fusión de dos seres” (Markale, 2006: 86) que han recorrido un mismo camino de perfeccionamiento. “Ésta es, en efecto, la gran lección que da el amor cortés” y a la que tanto deben las letras áureas: “la superación del estadio del egoísmo y el egocentrismo para llegar a un estado de simbiosis con el ser único que uno ha elegido. Ello supone una total renuncia a las tentaciones del ego”, acto en el que, como en el propio camino de ascensión que forman los grados cortesés, “lo que más cuenta no es tanto el Objeto que debe alcanzarse como la propia *demanda*, que es acción, que es metamorfosis” (Markale, 2006: 87) y lo que mejor caracteriza el Siglo de Oro, movimiento. El erotismo de corte provenzal, intrínsecamente unido a estas ideas, va más allá de la unión carnal por todos los motivos expuestos. “El amor cortés es un todo donde materia y espíritu están indisolublemente unidos” (Markale, 2006: 50), rotunda afirmación que se aplica, a su vez, a los integrantes del argumento de amor, dado que el amor cortés equivale a la pareja formada por dama y amante. Sin renunciar a la relación sexual propia del romance entre un hombre y una mujer, se trata el gran sentimiento del ser humano de forma espiritual, como una emoción trascendente cuya potencia transformadora no se limita a convertir al amante en amado, sino que abarca la unión con el objeto de amor.

Como declara C.S. Lewis, contrario a la lectura de la *fin'amors* como simple juego de cacería que sostienen otros investigadores, el “eros hace que un hombre desee realmente no una mujer, sino una mujer en particular. De forma misteriosa pero indiscutible, el enamorado”, gracias al impulso del eros, “quiere a la amada en sí misma, no el placer que pueda proporcionarle” (Lewis, 1999: 106). La identificación entre amante y amada, por tanto, es absoluta. “Esta fusión con el Otro explica bastante bien las actitudes que el código de amor reclama del verdadero amante”, aquel digno del

favor de la venerada y, con este, de las virtudes que atesora. La vigésimo tercera regla clarifica que “«*No duerme ni come, aquel a quien pasión de amor corroe*»”, aseveración que responde al imperativo de que el pretendiente impregne de amor “toda su vida, en cada segundo de su existencia, porque el amor es renovación perpetua”. La decimoquinta regla afirma que “«Todo amante debe palidecer en presencia de su amada», lo que puede parecer una exageración pero es la evidente transposición de una conmoción interior”. Asimismo, la decimosexta regla garantiza que “«Viendo de pronto a su amada, el corazón de un amante debe palpar»” (Markale, 2006: 87). Esto nos remite a las afirmaciones que Lewis lleva a cabo mediante el ejemplo de la poesía de John Milton: “Milton ha sido más expresivo al imaginar criaturas angélicas con cuerpos hechos de luz, que pueden conseguir una total interpenetración” como el agua que traspasa la esponja, “en vez de nuestros simples abrazos. Charles Williams dijo algo de eso con estas palabras: «¿Te amo? Yo ‘soy’ tú»” (Lewis, 1999: 107), de lo que concluye que “una de las primeras cosas que hace el eros es borrar la distinción entre el dar y el recibir” (Lewis, 1999: 108). La doctrina de la tradición lírica de raíz provenzal se comprende, de este modo, como la potencia ascensorial que empuja al enamorado a ver y aspirar a aquello más allá del placer sexual, a identificarse con el objeto de amor hasta fundirse con él, a despojarse de sí mismo y traspasar la concepción del individuo. Tales ideas coinciden con numerosas doctrinas, como por ejemplo el ideario erasmista, que recoge valores y pensamientos tanto bíblicos como platónicos:

De hecho, el que ama apasionadamente ya no vive en sí sino en el objeto de su amor, y cuanto más se aparta de sí mismo para entregarse a su amor, más feliz es. [...] En consecuencia, ¿cuál puede ser esa vida bienaventurada a la que aspiran con tanto afán tantas almas piadosas? El espíritu será más fuerte y dominará y arrastrará al cuerpo. Y lo hará más fácilmente por haber purgado y debilitado en parte el cuerpo en esta vida con miras a su transformación. [...] Ciertamente que esta felicidad sólo alcanzará su plena perfección cuando las almas, recuperado su primitivo cuerpo, alcancen la inmortalidad (Rotterdam, 2001: 149-150).

El encuentro sexual es, en suma, el intercambio y fusión de almas de los amantes, un aspecto de la *fin'amors* especialmente permeable al neoplatonismo con el que se lo caracterizó más tarde. Esto se puede observar, por ejemplo, en la fusión con la mística que se dio en el Siglo de Oro que ya hemos mencionado en los apartados anteriores. El amor cortés, tal y como expone Jesús Menéndez Peláez en su estudio, ha presentado desde sus inicios claros paralelismos con el amor divino, incluyendo el léxico voluptuoso, tan presente en las exclamaciones de los místicos y, en especial, de las místicas, cosa que no puede sorprendernos si, tomando la teoría del mentado erudito, consideramos lo sacro y lo profano como las contrapartidas de una misma conceptualización del mundo. “El amante se convertirá en el sacerdote de una nueva” fe cuyo nombre se esconde, “pero que se desarrolla paralelamente a la que coloca a Nuestra Señora en los altares. Lo profano se une a lo sagrado precisamente porque se trata de la misma realidad considerada en dos aspectos distintos y complementarios” (Markale, 2006: 23). Jean Markale, quien coincide con Menéndez Peláez en diversos puntos, lo resume de la siguiente manera:

Cierto es que en el marco del más auténtico cristianismo, los éxtasis místicos de los grandes santos y los grandes visionarios se expresan con sensaciones y palabras tomadas de la sexualidad. Los hombres se muestran discretos, es cierto: presentado Dios como un varón, cualquier alusión sexual se colorearía de homofilia, y los Bernardo de Claraval, los Maestro Eckhart, los Ruusbroec y demás iluminados prefieren hablar de la unión de su alma (su *anima*, es decir, su principio femenino) con Dios. Pero la devoción a la Virgen María, dirigida sin embargo al amor filial, adopta a veces aspectos bastante extraños. Las mujeres místicas no tienen los mismos miramientos, ni los mismos pudores. Escuchemos a santa Teresa de Ávila contando cómo tuvo la visión de un ángel: «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía que las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me

pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite» (Markale, 2006: 176-177).

Este será el mismo lenguaje de sensualidad que los poetas áureos reservarán para sus mejores composiciones líricas. En el artificio que gobierna el arte escrito podemos contemplar una fachada de esteticismo cuya elegancia nos sugiere no solo el erotismo en sí, sino también la conceptualización interna del amor intemporal, el “*amor hasta el fin*”, el “*amor llevado a sus límites extremos*” (Markale, 2006: 95), la *fin’amors*, en suma, que vence al Tiempo y al Caos. Como postula Ramón Andrés, este período histórico es la época en la que el “claroscuro será precisamente el mediador entre lo exterior y lo interior, entre lo abstracto y lo concreto”. Del mismo modo que “la música, la poesía barroca empleará también este contraste a través de un lenguaje artificioso, es decir, construirá una abigarrada fachada a fin de cubrir un interior claro, preciso, buscando” con ello “la espontaneidad de lo intemporal del discurso amatorio, esto es, del adentro, en oposición a la forma temporal del afuera” (25-26), y para alcanzar tal objetivo, la terminología vasallesca resultaría insuficiente. En tal contexto se presenta necesario no el vocabulario religioso que ya utilizaron trovadores y herederos de lo cortés, sino aquel que Markale bautiza como vocablos del “auténtico cristianismo” (Markale, 2006: 176), el éxtasis, la profundidad de la mística española. Sea trovador, guerrero del amor o amante genérico, el yo poético de la lírica cortés siempre se ha podido equiparar al ascético que ofrece a su deidad particular la individualidad que le es propia, la libertad y la voluntad que le pertenecían como tributo, sacrificio a partir del cual evoluciona por el omnipresente camino ascensorial, progresivo, que le permitirá a asimilar la lección del martirio para la sublimación de su ser. No es extraño, por tanto, que los artífices de la poesía barroca hicieran lo que ya había hecho Plotino en su momento al vincular mística y neoplatonismo y tomaran no pocos elementos propios de la mística en el ejercicio de la poesía amatoria de raíz provenzal, cuya descripción, resumida por Wen-Chin Li, guarda tantas resonancias con la que corresponde al amor cortés:

Dada la existencia innata del principio divino en la interioridad del hombre, el alma o inteligencia humana reconoce como destino y fin

decisivo de esta vida el retorno al origen primitivo y la unión con la Divinidad; y con el fin de llegar a esta meta, tiene que experimentar las depuraciones interiores, la comunicación íntima con los genios superiores, la oración, el éxtasis y la contemplación en soledad (Li, 2015: 535).

En ambas doctrinas se pretende esclarecer “la existencia eterna del amor” (Li, 2015: 537) al que conduce el camino de perfeccionamiento moral, esté la cúspide coronada ya por la dama, ya por el Señor. El yo poético, amante o creyente, reconoce el gran sentimiento como la potencia de sublimación por excelencia y, por lo mismo, lo ubica en el recinto del alma, de la introspección. Por medio de este se infunde una inspiración muy concreta, la conducta pasional, en las profundidades del espíritu, acicate que impelerá al yo a buscar y, quizá, hallar el amor ennoblecido. La mística radica “en una revelación individual, irradiada del Ser divino a cada estado personal de éxtasis” (Méndez Bejarano, 1929: 181) en la que podemos advertir con relativa facilidad el mismo sacrificio de la individualidad que el que se exige al amante cortés que desea ser digno. La mayor diferencia que observamos entre los respectivos tipos de amante estriba en el hecho de que el enamorado parte de la belleza corpórea, terrenal, para percibir el gran sentimiento en su fuero interno, mientras que el místico siente el amor sacro sin recurrir a otra fuerza mediadora que el mero ejercicio espiritual, lo que únicamente podría compararse con el amor de oídas de los trovadores, del que también encontramos ejemplos en la poesía del Siglo de Oro, como es el caso del soneto de transparente título «A una dama a quién un galán hablaba de noche, de quien estaba enamorado sin haberla visto» de Jerónimo de Cáncer y Velasco:

Dulcísima tormenta del sosiego,
enigma de los ojos ignorado,
norte sin luz, que sigo derrotado
tomando las alturas por el fuego.

Pues te permites a la voz y el ruego,
desemboza el misterio venerado;

sin la duda mi amor es ya cuidado,
y sin la sombra vivirá más ciego.

Mas no, *no se descifre tu belleza,*
beba el veneno yo por los oídos
en esta inquiera, procelosa calma,

y aspire a ser eterna mi firmeza,
que amor que se engendró sin los sentidos
ha de nacer muy parecido al alma.

(481-482)

En palabras de Mario Méndez Bejarano: “El misticismo ama, contempla y no reflexiona; no piensa en su salvación por interés, sino en la fusión con el amado; no se preocupa de la conducta y se entrega por entero hasta el sacrificio de la personalidad” (Méndez Bejarano, 1929: 182-183). Desde semejante punto de vista, resulta menos interesado que el profano, si bien Jaume Vallcorba, al ahondar en la alegría trovadoresca, la *joi*, encuentra en la *fin’amors* el epítome del amor desinteresado que no exige nada a cambio, salvo el amor en sí mismo, origen de todos los bienes del alma:

quien vive el amor experimenta la «*joi*», una alegría extraordinaria que está por encima de cualquier otra. [...] es un estado maravilloso, que transforma en profundidad a quien lo siente. [...] el *fin’amors* vive en el agrado y el deseo, sin esperar más recompensa que la mejora personal y la obtención de un corazón noble. La distinción entre el amor común, que pretende la reciprocidad y correspondencia, y el amor descrito por Bernat de Ventadorn, gratuito y sin más solicitud que la de la mirada «espiritual», nos sirve para comprender qué se espera de esta nueva forma de entender el amor (Vallcorba, 2013: 55-56).

Tanto en una como otra doctrina, sin embargo, percibimos la reiteración de la paradoja de la muerte en vida y la vida en la muerte, del “muero porque no muero” (Cruz, 1993: 267) sanjuanista. Esta imagen contradictoria destaca la concepción de que

sin la gracia divina del amor que solo la deidad particular de creyente y amante puede brindar, la vida no es otra cosa que muerte, mientras que, por el contrario, fallecer, despojarse de las restrictivas ataduras terrenas, equivale a conquistar una vida nueva. Tanto para el místico como para el poeta áureo, la verdadera existencia se traduce en vivir por y para el amor, sin importar el sufrimiento que esta decisión conlleve. “No importa que sufra tormentos, ni que muera, el amante se siente vivo en el amor, y muerto en la ausencia de éste mismo, gracias a la doble función del fuego de amor” (Li, 2015: 562).

La configuración de los integrantes del argumento de amor como pareja dual e indisoluble queda patente en cada uno de los juegos de opósitos que se exhiben dentro de la cuidada estructura de las sucesivas composiciones de la poesía de raigambre provenzal a lo largo de los siglos, por cambios que estas sufran. El dualismo de contrastes que, como advierte el presente estudio, muestran el modo en que se necesitan el uno al otro, ya no para cumplir su función en la lírica, sino para existir como tales, se plasma con especial nitidez en el baile elemental del fuego y el hielo, antítesis predilecta de los poetas. Tal y como defiende Wen-Chin Li, en la poesía amatoria de “los trovadores, la figura de la señora se eleva desde el plano sensorial hacia el espiritual” (Li, 2015: 555), aspecto que, como otros muchos en lo que al amor cortés respecta, se mantiene en la lírica áurea. En dicha elevación la simbología del hielo y la nieve representa un papel esencial como parte del juego entre fuego y hielo, impercedero en esta lírica desde su alumbramiento en las cortes de Oc del siglo XII. Si los poetas áureos, siguiendo la estela de Petrarca, situaban el virtuosismo femenino en la castidad metaforizada por la pureza de la nieve y la aspereza del hielo que actúa como defensa ante el calor del fuego pasional, la tradición provenzal que los antecedió utilizaba este mismo elemento para caracterizar la naturaleza fría de la personalidad con que se asocia a la *belle dame sans merci*. La actitud de la amada es esquiva y cruel en tanto que casta, como se ha expuesto en el apartado sobre su crueldad, mientras que el amante cuyo esfuerzo se centra enteramente en el servicio de amor para así ganar el favor de la que le es superior en todos los sentidos se identifica con el fuego. Como pareja dual de atributos contrarios, el uno complementa al otro: el ardor del amante, con su servicio

inquebrantable, derrite la coraza de hielo que la dama ha levantado en torno a su corazón; el frío de la dama controla, aquieta y apaga ese interior apasionado en perpetua fogosidad hacia el amor que soporta el amante, logrando así apaciguarlo y conducirlo hacia la reflexión que purificará sus sentimientos.

El fuego equivale a la vida, el calor y el color rojo; el hielo, a la muerte, el frío y la blancura. El primero es erotismo, deseo, pasión; el segundo castidad, razón, sosiego. Este simbolismo, tanto cromático como elemental, se presenta en las expresiones del amor profano y del sacro, pues la simbología de los colores se corresponde con el lenguaje divino y, en especial, con la mística que tanto comparte con la poesía amoratoria de raíz provenzal. Como bien explica el erudito francés Frédéric Portal, la luz acostumbra a asociarse con el color blanco, pero esta no existe sin la mediación previa del rojo fuego. Según el lenguaje de índole sacro, mientras que el elemento lumínico y el blanco se vinculan con el amor divino del Señor, el elemento ígneo y el rojo refieren a la sabiduría del mismo. Ambos encarnan los dos atributos con que la divinidad cristiana llevó a cabo la creación del cosmos: “Dios crea el universo en su amor y lo coordina mediante su sabiduría. En todas las cosmogonías, la sabiduría divina, luz eterna, doma las tinieblas originales y hace surgir el mundo en el seno del caos” (Portal, 2005: 17). El amor divino, vivo y ardiente como las llamas, fue el que confirió el alma al primero de los hombres, bautizado como Adán, nombre cuya acepción hebraica es “rojo”. Del mismo modo se entrelazan la dama, hielo blanco, y el amante, rojo fuego, dando lugar a la trascendencia a partir de la carne. Si tomamos como ejemplo evolutivo de lo que fue el uso de los citados elementos en la lírica cortés a los mismos tres grandes poetas que en el segundo capítulo nos han servido para plasmar las innovaciones y fusión de tradiciones que dio lugar a la poesía amoratoria del Siglo de Oro, podremos observar la manera en que el núcleo funcional del hielo y el fuego se mantiene desde sus más antiguos inicios. El maestro aretino utilizaba la imagen del agua congelada en la proyección del amor inmortal, la *donna angelicata*, cuyo carácter esquivo, mezclado con la luz y el calor de la combustión, daba lugar a una creación del gran sentimiento semejante a la mezcla amor divino y sabiduría con que el Señor dio lugar a la gestación del universo. La gran emoción de Francesco Petrarca, cargada de

pureza e idealismo, comprende, por tanto, tanto el deseo como la castidad, la guerra y la paz, el fuego y el hielo. Este mismo metaforismo de fuego y hielo, el calor rojo y el blanco frío, se refleja en uno de los poemas más laureados de Garcilaso de la Vega, el soneto XIII titulado «En tanto que de rosa y de azucena», versos que inmortalizaron la visión alegórica del cuerpo femenino de la lírica de raigambre provenzal por excelencia:

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

(Vega, 2002: 103)

El semblante pálido, nítido, como el terso cromatismo de los lirios y la nieve pura, las mejillas rosadas, los labios encendidos, como claveles y rosas, el cuello tan blanco y enhiesto como el cisne, el cabello largo, ondulado y lumínico, como los rayos del sol ardiente. La función de este contraste entre rasgos rojos y rasgos blancos no se limita a lo meramente estético, sino que, como forma que introduce al fondo, componen el carácter del fuego gélido en que se resume la personalidad de la amada, el “mirar ardiente, honesto” que “con clara luz la tempestad serena” (Vega, 2002: 103). El príncipe de los poetas castellanos compara el virtuosismo interno de la hermosa con la nieve, acompañada por el epíteto de su color en la *Elegía I* con las siguientes palabras: “la blanca nieve de tu rostro puro” (Vega, 2002: 151), continuando así el legado de los trovadores, de los poetas sicilianos, de los guerreros de amor castellanos, del yo poético cancioneril y del cantor de Laura. Fernando de Herrera, por el contrario, si bien sigue la misma pauta imperecedera de la antítesis inmortal, añade nuevas capas a lo ya expuesto. El Divino toma el sentido original respecto al simbolismo del hielo, la nieve, el blanco, atribuidos al virtuosismo y a la honestidad del perfil femenino. En la contemplación

minuciosa de la envoltura física de la que es suma luz se presenta al ídolo bello cubierta de su blancura característica, hermosa, nítida y diáfana a un tiempo, pero tan poco vital como la propia nieve inerte, como una escultura de duro alabastro insensible al fuego pasional del enamorado.

De esta manera se la califica como la hermosura que enciende la chispa del deseo abrasador en el fuero interno del amante, causa a la par que solución de toda angustia, todo tormento e incluso toda muerte. A esta imagen metafórica se le confiere, así pues, un sentido positivo ante el destructivo fuego. El hielo, virtud interior que posee la dama, es el elemento capaz de extinguir el ardor del fuego de deseo que asalta y carcome la carne del amante, resultando la insensibilidad en fuerza de voluntad y de carácter. Esta será la concepción que los poetas áureos tomarán para sus rimas amoratorias, el juego de opósitos como forma de convertir el amor en algo eterno e imperecedero. Del mismo modo que dama y amante no pueden existir el uno sin el otro, el amor verdadero no puede existir sin el baile incesante entre el fuego y el hielo, sin los cuales ni se enciende la llama de la pasión ni se enfría el ardor. El fuego del deseo, por sí solo, consume la relación en una pasión vana, mientras que el hielo, en solitario, quiebra el enamoramiento para transformarlo en desinterés. El gran sentimiento, en suma, no alcanza tal posición, no permanece ni se eterniza, si el deseo metaforizado en el fuego y la virtud simbolizada en el hielo conviven y se enfrentan en el fuero interno del amante digno, en constante oposición y contraste. Así se observa en el soneto quevediano «Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual», en el que se expone qué es el amor verdadero, en qué radica la diferencia entre “querer” y “amar”, distinción idéntica a la propia entre lo vacuo y lo eterno, lo terreno y lo trascendente:

Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora,
y que no la quisiese; y mi cuidado,
obediente y confuso y mancillado,
sin desearla, su belleza adora.

Lo que el humano afecto siente y llora,
goza el entendimiento, amartelado
del espíritu eterno, encarcelado
en el claustro mortal que le atesora.

Amar es conocer virtud ardiente;
querer es voluntad interesada,
grosera y descortés caducamente.

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
de Dios procede a eternidad la mente;
eterno amante soy de eterna amada.

(Quevedo, 1999: 340)

Tal y como resume Parker, calor y frío se erigen como las dos fuerzas distintivas del tema amatorio: la amada, baluarte de la moralidad, la rectitud, lo correcto, lo trascendente, combate las llamas que queman al amante que la pretende con su frialdad; por el contrario, el enamorado trata de lograr encender la chispa del fuego vital en la escultura de alabastro y derretir con el ardor de su deseo la virtud de la que es cúspide de perfección. En esta lucha continua el “contraste es necesario porque si no, el mundo entero sería pasión o continencia”, es decir, “si el mundo entero fuese hielo ella no tendría la llama del poeta; si todo el mundo fuera hielo él no temería su frialdad. Existen connotaciones evidentes en este caso siguiendo la línea de la filosofía dual de cuerpo y alma”, las cuales sirven a los poetas del Siglo de Oro para jugar “ingeniosamente con ideas antitéticas” (Parker, 1986: 77). Dichas ideas equivalen a su vez al contraste estoico entre vida y muerte, en el que el enamorado, en perpetua búsqueda de la existencia sublime, opta por la paradoja del vivir muriendo y morir viviendo al tiempo que medita sobre la naturaleza del martirio amoroso. Ejemplo del mentado juego de opósitos entre fuego y hielo, vida y muerte, amante y amada es el siguiente soneto de Fernando de Herrera:

Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo,
i con el ielo no entorpesco al fuego;
contrasta el muerto ielo al vivo fuego;
todo soi vivo fuego i muerto ielo.

No tiene'l frío polo tanto ielo,
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego;
tan igual es mi pena, que ni el fuego
m'ofende más, ni menos daña el ielo.

Muero i vivo en la vida i en la muerte,
ia la muerte no acaba, ni la vida,
porque la vida crece con la muerte.

Tú, que puedes hazer la muerte vida,
¿por qué me tienes viuo en esta muerte?;
¿por qué me tienes muerto en esta vida?

(Herrera, 1992: 290)

Deseo y virtud forman parte de un todo compuesto a partir de la dualidad. El amor se inicia con el deseo, la virtud se alcanza mediante la reflexión que se deriva de la lucha interior entre cuerpo y alma, fuego y hielo, evolucionando progresivamente de lo terreno a lo trascendente. Tanto uno como otro elemento demuestran ser indispensables en el proceso gradual del amor cortés desde sus inicios, pues de la gran antítesis dimana cada uno de los temas propios de esta lírica, desde las características de los integrantes del argumento de amor hasta la temática del mal de ausencia o el penar dichoso en el que el amante se satisface del tormento que obtiene de la contienda entre el agua sólida y la combustión de las llamas. Mediante vinculación poética, estos elementos constituyen en el amor profano la misma relación que en el amor místico se da entre la luz y la oscuridad, sean la primera configurada como sol, llama o luz y la segunda como noche, nube, tiniebla. En ambos casos los atributos duales coexisten, plasman de manera simultánea la grandeza inconmensurable de la trinidad de la Belleza, Bondad y

Verdad. El fuego abandona así la negativa denotación de lo autodestructivo y absorbe la positiva alusión del impulso que guiará al espíritu del enamorado a la unión con el amor, encarnado en la tirana hermosa, a la vez que el hielo se despoja de su descripción como mero componente de la fría figura esquiva y cruel que atormenta al primero para asumir el papel de acompañante lírico del fuego ascensorial. Así lo expresan las rimas de Fernando de Herrera en los siguientes versos sobre la esperanza de galardón, el penar dichoso y todo lo que emana de la gran antítesis:

De vuestro intenso y duro yelo frío,
temiendo Amor la fuerza y aspereza,
puso en él, con su afrenta y rustiqueza,
el alto y presto ardiente fuego mío.

Su nieve muestra y llama el fuego y frío,
y, contrastando, estienden su grandeza;
el fuego al frío ablanda la dureza,
y lo sujeta a todo su aluedrío.

Quedó Amor del assalto glorioso,
y vos y yo contentos nos hallamos,
pero todo mi bien turbóse luego.

Que por vn triste caso y lastimoso,
con daño de mi vida, amos quedamos,
vos con más frío, y yo con mayor fuego.

(Herrera, 1992: 229-230)

Del mismo modo, Lope de Vega:

Belleza singular, ingenio raro
fuera del natural curso del cielo,
Etna de amor, que de tu mismo hielo
despides llamas, entre másmol paro;

sol de hermosura, entendimiento claro,
alma dichosa en cristalino velo,
norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol como la luna el faro.

Milagro del autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfeto,
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra;

nieve en blancura y fuego en el efeto,
paz de los ojos y del alma guerra:
dame a escribir como a penar sujeto.

(Vega, 1983: 115)

Así como Francisco de Quevedo en el soneto de circunstancia «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano»:

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;
y no es menos rigor con el que mata,
ni menos llamas su blancura mueve.

La vista frescos los incendios bebe,
y, volcán, por las venas los dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleve.

Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad del corazón humano;

Mas no de ti, que puede, al ocultarle,
pues es de nieve, derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle.

(Quevedo, 1999: 324)

Y, por último, Luis de Góngora, en «A una dama muy blanca, vestida de verde»:

Cisne gentil, después que crespo el vado
dejó, y de espuma a la agua encanecida,
que al rubio sol la pluma humedecida
sacude de las juncias abrigado:

copos de blanca nieve en verde prado,
azucena entre murtas escondida,
cuajada leche en juncos exprimida,
diamante entre esmeraldas engastado,

no tienen que preciarse de blancura
después que nos mostró su airoso brío
la blanca Leda en verde vestidura.

Fue tal, que templó su aire el fuego mío,
y dio, con su vestido y su hermosura,
verdor al campo, claridad al río.

(Góngora, 2004: XX)

Es aquí donde se refleja el amor como anhelo de eternidad. Únicamente si el hielo se une al fuego y viceversa el ardor de la pasión podrá perdurar, transformarse en otro tipo de deseo muy distinto, el de elevarse de lo terreno a lo trascendente y convertir el amor en el recuerdo eterno, inmortal, imperecedero de la existencia. En dicha fusión de los elementos es donde se halla el “dador de vida”, consistente en “una suerte de aspiración hacia lo divino, un anhelo de eternidad” (Parker, 1986: 78). El fuego y el hielo demuestran ser, en definitiva, tan inseparables e ineludibles en la poesía amorosa como la anhelada y el anhelante. Es así como se postula la profundidad del amor cortés de la lírica áurea, así como los grandes autores nos muestran, una vez más, que el Siglo de Oro, al contrario de lo que se puede pensar a raíz de la moda preciosista que

imperaba en el siglo XVII, centuria en la que esta corriente se integró en la Carta de Tierno, supo mantener, en el juego cerebral, la trascendencia inherente a la religión del amor, tan prolífica en forma y fondo, pues es en este juego cerebral en el que impera el artificio donde se construye la personalidad completa de los amantes, espejos uno del otro, dos figuras tan interdependientes entre sí que forman una sola alma:

me pregunto si los poemas de amor no hablan, después de todo, de una única cosa: la formación de una personalidad, así como los procesos psicológicos necesarios para ello. Una personalidad [...] uniforme en su sustancia y compartida en sus virtudes. No se tratará, pues, de nada más que de dar forma a lo informe, de hacer aflorar las cualidades escamoteadas por el invierno en lo profundo de cada ser en el esplendor de una primavera con la que concordará sin contraste, y todo ello por la fuerza de la atracción, la imanación si se quiere, de una dama en la que convergen todas las cualidades físicas, así como la totalidad y la plenitud de las virtudes morales. El mecanismo es de una eficacia extraordinaria; la forma artística, de un enorme rendimiento, objetiva, con una precisión y finura inesperadas, el esfuerzo enorme que significa construirse a uno mismo, así como el dolor que cuesta vencer el lastre en un proceso de elevación y purificación constante y sin tregua para llegar a merecer a una dama hacia la que tiende sin lograrlo nunca (Vallcorba, 2013: 67).

El hielo y el fuego, en pocas palabras, definen, respectivamente, a la dama y el amante, a la par que, como estos últimos, el sentimiento amoroso que con su mezcla componen. Descubrimos de este modo que el ídolo hermoso y el fiel devoto no existen, por lo tanto, como individuos, sino únicamente en tanto a su constitución como pareja indisoluble. Para que exista el vasallo de amor es preciso el objeto de deseo, para que exista la tirana hermosa “es necesario un sujeto que contemple” (Markale, 2006: 23). Durante los albores y auge de la *fin’amors* de los siglos XII y XIII de las lejanas cortes de Oc, aquel objeto fue la señora feudal, *belle dame sans merci*, y aquel sujeto, bien el trovador que dedicaba pluma, intelecto y voz al canto a la inaccesible, bien el caballero, modelo masculino por excelencia. Aparecía así una noción muy particular de la pareja,

una conceptualización de la relación amorosa que bien podemos considerar interdependiente, pues no “puede haber dama sin enamorado” (Markale, 2006: 23), como tampoco puede haber enamorado sin dama. “Atraído por la belleza, real o simbólica, de la dama, el caballero o el poeta enamorado intentará acercarse a ella”. Por supuesto, “el mejor método de hacerlo, y de hacerse notar, es llevar a cabo proezas guerreras o literarias”, las artes que mejor podían esgrimir trovadores y caballeros (Markale, 2006: 23). De este modo se instauraba el “sutil juego entre la dama y el amante” que se mantuvo, como base imperecedera, hasta los tiempos del Siglo de Oro, “juego refinado que, en definitiva, no es más que una liturgia análoga a la que se celebra en las iglesias en honor de la Theotokos” (Markale, 2006: 23).

En el presente estudio puede observarse la existencia, desde el principio y en todas las variantes, evoluciones, depuraciones e innovaciones del amor cortés vistas a lo largo de los capítulos, de una profunda vinculación entre el hombre y la mujer que va más allá del erotismo y de la espiritualidad por separado. Si se examina desde el prisma de los tiempos pasados, sobre todo en lo que respecta al contexto sociocultural de la Edad Media, no podemos si no reparar en que la actividad del sexo masculino, en especial la actividad bélica, en no pocas ocasiones puede estar entrelazada con la actividad concupiscente y, en consecuencia, asociada al sexo femenino. Tal conexión no se limita a la proeza requerida para merecer a la mujer entre mujeres, sino que se interpreta como una empresa en común. Si tomamos por ejemplo a las insignes damas de los libros de caballerías, como Enide, Isolda la rubia o la reina Ginebra dejando de lado la perspectiva romántica que se acostumbra a tomar como punto de referencia principal, no es una ardua tarea descubrir que dichas heroínas distan mucho de ser figuras pasivas limitadas a padecer la mirada varonil y reducir su campo de acción en la relación amorosa a su faceta exclusivamente sentimental. Estos singulares personajes albergan muchas menos semejanzas de las que cabría sospechar con las enamoradas románticas que la literatura del siglo XIX popularizó, mujeres que se marchitan y mueren de amor en consonancia con una naturaleza cómplice, como la Beatriz de *El señor de Bembibre*. “La muerte de amor de Isolda tiene motivos que no pertenecen, todos ellos, al terreno afectivo, aunque ese terreno parece haber sido privilegiado en el

relato que ha llegado hasta nosotros” (Markale, 2006: 27-28). Markale plasmó esta dualidad indisoluble cuya existencia depende por entero a la necesidad de la otredad con el ejemplo de la pareja formada por la reina Ginebra y Lanzarote del Lago:

Pero, a fin de cuentas, la realidad de Ginebra es muy frágil: ¿existiría al margen de Lanzarote? Entonces se plantea de nuevo la cuestión de la pareja. Y acabamos considerando que el hombre y la mujer no tienen existencia alguna el uno sin el otro: el hombre sólo existe con respecto a la mujer a la que ama y, naturalmente, la mujer sólo existe en la medida en que es deseada y amada por el hombre. Lanzarote, en la infamante carreta, está perdiendo su individualidad (y su honor de caballero) para convertirse en uno de los componentes de la pareja. Entonces se comprende que haya sido necesaria la misera: ésta era indispensable para obtener un vacío que provocara, inevitablemente, la aparición del nuevo ser, la pareja (Markale, 2006: 138).

La *fin'amors*, por tanto, no concierne a los individuos, pues es un proceso, una forma de amar y de vivir que lleva a renegar del individualismo, sino a la dualidad, al juego de opuestos encarnado en los integrantes del argumento de amor, “a la pareja real o imaginaria que formen” amada y amante “cuando las necesarias condiciones rituales se hayan cumplido” (Markale, 2006: 23-24). Este sutil juego, que no es otra cosa que la siempre presente escalera de perfeccionamiento moral, se “basa en la renuncia, en el sacrificio, en la lealtad, en el encanto, en las plegarias y, sobre todo, en gestos significativos que se trascienden en lo que denominamos la proeza” (Markale, 2006: 24) o el tributo, del mismo modo que el ascético renuncia a sí mismo y se aleja progresivamente de la carne, de lo terreno, de todo aquello que le ate al mundo de la materia para alcanzar la visión del Señor y, lo que es más importante, para merecerla. Como resume el experto parisino Jean Markale:

La dama del amor cortés es, ciertamente, muy importante en la medida en que constituye un eje a cuyo alrededor girarán posibles amantes. Pero la tal dama nada es sin esos amantes que, cegados por la luminosa belleza de la mujer, caerán en la trampa y se aglutinarán ante ella. Esta dama, en

definitiva, nada sería sin aquel al que elegirá entre los pretendientes, aquel con el que va a iniciar un verdadero ritual de «posesión» [...]. La noción de individuo desaparece entonces para dejar paso a la de la pareja, puesto que el caballero-amante no se justifica por sí solo, ni tampoco la dama en su orgullosa soledad. Comprender el amor cortés es, pues, comprender primero la pareja (Markale, 2006: 30-31).

Este mismo tratamiento de la pareja, de la dualidad indisoluble, es el que encontramos en las rimas de los autores del Seiscientos, en las que se experimenta con la mentada conceptualización del juego de espejos hasta sus últimas consecuencias. El amor cortés y la pareja que le da forma se erigen, en suma, como el epítome por excelencia de la necesidad del otro, de la otredad, de lo dual. En ellos se aúna lo erótico y lo espiritual, lo terreno y lo trascendente, lo puro y lo impuro, lo eterno y lo caduco, el hielo y el fuego, la propia paradoja que define al sentimiento amoroso en un movimiento constante que no finaliza, que vence a los temidos Tiempo y Muerte. Vemos, en conclusión, que la lírica del Siglo de Oro se sirvió de esta conceptualización para el juego estilístico, el ingenio, la reflexión moral y existencialista, manteniendo estas sólidas bases incólumes al paso de los distintos períodos y contextos históricos y reforzándolas en ese mismo movimiento llevado a la enésima potencia, en el contraste de los juegos opositivos cuyo máximo exponente dual son el hielo y el fuego, el erotismo del lenguaje religioso exacerbado por el uso de la mística española, la ambigüedad de los grados cortesés en cada composición independiente, las innovaciones barrocas. Bajo el punto de vista de este estudio, no podemos si no advertir que el yo poético, ya herreriano, ya gongorino o quevediano, continúa debiendo la existencia, la personalidad, la plenitud de su ser a la amada y, tal y como se ha podido comprobar, lo mismo sucede con la que es rayo y trueno, a quien debe sus finezas. No son nada sin la otredad. Ambos se rigen el uno por el otro y ambos extraen un beneficio de continuar la ascensión (o la espera) por el camino pedregoso del código de amor. Visto todo lo expuesto, no nos es posible sino concordar con la rotunda afirmación del polígrafo francés Jean Markale: “Comprender el amor cortés es, pues, comprender primero a la pareja” (Markale, 2006: 31), pues, en definitiva, cuanto más profundizamos

en el amor cortés mayor es la certidumbre que tenemos de que, después de todo, no es la dama quien encarna el amor, ni una dualidad lo que su relación transmite, sino la perfecta unidad de polos complementarios que esta forma con su amante. El hielo que caracteriza a la cruel y el fuego con el que se corresponde el anhelante construyen, así, la imagen de apariencia contradictoria del amor. Como bien entona el rendido yo poético de Pedro Liñán de Rianza:

Si fuera yo la juventud florida,
en vuestra verde edad me aposentara,
y si yo fuera el tiempo, me parara
para que fuera eterna vuestra vida.

Si fuera el sol, la luz esclarecida
de vuestros ojos, por mi luz tomara,
para que el mundo, viéndola, os llamara
sola del sol de tanta luz vestida.

Si no hubiérades sido para hacerme
un ser de vuestro ser, a pensar vengo
que a poder ser, que lo que no es, se vea,

no quisiera haber sido, por no verme
sin ser sin vos, porque este ser que tengo,
es ser por vos, hasta que ser no sea.

(475)

CAPÍTULO IV: Servidumbre de amor

El amor cortés no concernirá, pues, a la dama o al amante como individuos, sino a la pareja real o imaginaria que formen cuando las necesarias condiciones rituales se hayan cumplido. Nace así el «servicio de amor». Se basa en la renuncia, en el sacrificio, en la lealtad, en el encanto, en las plegarias y, sobre todo, e gestos significativos que trascienden en lo que se denomina la *proeza*. Pues es preciso merecer a *mi señora* igual que se debe hacer cualquier cosa para conseguir la compasión de *Nuestra Señora* (Markale, 2006: 23-24).

Si bien se han tocado varios de los temas del autoanálisis emocional que se explora por medio de “la proeza” o servidumbre de amor en los apartados anteriores, son todavía muchos los que integran la reflexión colectiva sobre la fenomenología de la gran emoción del hombre. ¿Hasta qué punto podemos localizar las huellas de la impronta cortés en las composiciones amatorias de la poesía áurea? ¿Están todos y cada uno de los recursos líricos relacionados con esta corriente? El presente estudio extrae, en cierta medida, una respuesta positiva dentro del ingente legado poético que dejaron tras de sí los grandes autores de la época que nos atañe. En los siguientes puntos se llevará a cabo una selección de los temas estilísticos y conceptuales que exponen la “minuciosa disección del sentimiento cuyo objetivo fundamental es la enfermiza insistencia en el dolor del rechazo y el martirio de amor como ideal de vida” (Rodado Ruiz, 2000: 48), cuyo fin último, como no podría ser de otro modo, es el ennoblecimiento a través de la complicada relación entre los integrantes de la dualidad indisoluble, del padecer y la introspección personal que dotan de un tono elegíaco a este género. Una vez conocida la pareja, se puede comprender con relativa facilidad la miríada de temas que derivan de esta. La servidumbre de amor ofrece a los artistas del verso una variedad temática que, engalanada con las vestiduras propias del ornato barroco y pasada por el filtro de la multiplicidad de perspectivas del Siglo de Oro, abarca desde un tratamiento del paisaje que recuerda vivamente al uso del exordio

primaveral de los trovadores de la lejana Provenza de los siglos XII y XIII hasta normas del código de amor tales como la regla de las edades de los enamorados, así como el uso de elementos cruciales como el espejo, vinculado al retrato de la amada y al autoconocimiento del yo poético, de la mitología grecorromana como recurso alegórico que bien describe, bien ejemplifica, bien adorna las vicisitudes de la ascensión por los distintos grados de la escalera de perfeccionamiento moral y la viva emoción del doliente, y de temas vitales para el descendiente de los amantes provenzales como el mal de ausencia, el silencio cortés, el sueño o la Muerte, estrechamente relacionada con el olvido y el Tiempo, elementos que desde los albores de estas rimas amorosas han sido, tradicionalmente, recursos líricos de la *remedia amoris*.

4.1. «Céfiro blando, que mis quejas tristes tantas veces llevaste»: el paisaje como confidente

En vano se me oponen las montañas
con nuevos riscos de cuajada nieve,
y en vano el Aquilón sus alas mueve
derribando cortijos y cabañas;

que el fuego que yo traigo en mis entrañas
basta a derretirla en tiempo breve,
y si a luchar con él mi fe se atreve,
no será la mayor de sus hazañas.

Y si un hombre triunfó de su violencia
pasando por los Alpes las banderas,
que llevaron a Italia muerte y luto,

no hallarán las que sigo resistencia:
que son los de un dios que abarca las esferas,
terrible, vengativo y absoluto.

(p. 326)

“El amor, como la primavera, es motor del canto, y es por eso que el exordio primaveral que acompaña, implícito o explícito, prácticamente todas las *cansós* trovadorescas parece inexcusable” (Vallcorba, 2013: 52). Algo parecido ocurre con las composiciones áureas, en las que, si no el paisaje, la descripción es asunto cardinal. Si retrocedemos en el tiempo, no resulta llamativo hallar, desde los inicios más remotos de su plasmación en la literatura, un tratamiento del paisaje profundamente ligado a los personajes que en él se integran. La imagen literaria de la naturaleza siempre ha estado

al servicio de los intereses expresivos de cada siglo y cada cultura que nos ha antecedido. “En la poesía amorosa popular y en la culta de la Edad Media” en que surgió la corriente lírica que nos atañe, “el propio carácter amoroso de su temática” condicionaba “los elementos escénicos” (Pérez Parejo, 2004: 264) que aparecían en las distintas composiciones. La selección de los elementos naturales del paisaje del romancero y de la lírica popular se distinguía, tal y como corroboró Juan Victorio en su investigación sobre el amor y el erotismo en la literatura medieval (1995: 9-42), por la carga de “Un componente cultural ideológico, incluso erótico, muy complejo” (Pérez Parejo, 2004: 264). Los *hortus conclusus* y *locus amoenus*, el huerto fecundo y el civilizado jardín eran los lugares propicios al encuentro amoroso para los enamorados de la ficción, puntos de encuentro de los que, como ya se esclareció al tratar el jardín trovadoresco, “no cabe esperar realismo en unas composiciones en las que no hay apenas descripción y en las que los lugares aparecen siempre en un estado inamovible que nos induce a pensar en su valor simbólico” (Pérez Parejo, 2004: 264). Puesto que el eje de estas rimas creadas en el seno del Medievo es el tema amatorio, cada uno de los elementos paisajísticos que en ellos constan deben ser interpretados en esa dirección. Tal y como apunta Ramón Pérez Parejo, cada escritor hijo de su tiempo, su cultura, su sociedad, su contexto, se servía de la descripción tópica de los mentados lugares simbólicos para los intereses literarios del momento:

La mayoría de ellos lo destina al lugar topificado del encuentro de los amantes. Pero la tradición y los códigos están para hacer uso de ellos, diría Gonzalo de Berceo. Y el buen clérigo utiliza la descripción cristalizada del *locus amoenus* para describir un lugar en el que el clérigo está reposando y donde se aparecerá la Virgen, en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Si leemos con atención este pasaje, veremos que Gonzalo de Berceo utiliza el tópico en su beneficio. Lo toma de la tradición pagana y lo convierte ahora en una especie de templo al aire libre donde los romeros oran. El buen clérigo comienza primero con una descripción típicamente codificada y cuando el lector espera el encuentro de unos amantes o la aparición de alguna mujer –después de que el narrador se ha relajado tanto en las fuentes y hasta se ha desvestido–

resulta que sí aparece una, pero no la que esperábamos, sino la Virgen. Hay que reconocer que aquí, como en tantas otras ocasiones, el maestro Gonzalo de Berceo sí lleva al lector al huerto (Pérez Parejo, 2004: 264).

Gonzalo de Berceo utilizaba el paisaje como vaticinio de Nuestra Señora, como lugar propicio a la experiencia mística de su aparición. Los trovadores de las lejanas cortes occitanas, como espejo de su interioridad, prelude de su duelo amoroso y, quizá, si el doliente lo mereciera, del encuentro con su diosa particular. De este tratamiento del paisaje en la Edad Media se dio paso a la naturaleza simbólica barroca, no sin antes detenerse en los paisajes ideales del Renacimiento. Del *locus amoenus* grecorromano al exordio primaveral provenzal, del bucolismo simétrico que regresa al lugar ameno de las verdes praderas floridas, apacibles, de aguas cristalinas y suaves vientos a las representativas antítesis que marcan el Barroco. La “naturaleza que aparece en estos textos está vista de un modo totalmente subjetivo”, ya sea por parte del yo poético, ya por parte de la pluma que la crea. “Como aconteciera a finales del siglo XVIII, la sentimentalización de la Naturaleza” dio pie a “medir el malestar en comparación con los elementos y las fuerzas desatadas” (23). “Todo depende de los ojos que miren el paisaje exterior” (Pérez Parejo, 2004: 262). El uso de los elementos naturales en el arte escrito que nos atañe representa para este estudio un ejemplo más de cómo el Siglo de Oro bebe continuamente de la riqueza literaria del pasado para la innovación de su presente, dando lugar a nuevas formas y modos a los tópicos originados en la época clásica y el período de la *fin’amors* del siglo XII.

Después de todo, el tópico de apariencia más banal en una gran estructura como la poesía amorosa de corte provenzal contiene coordenadas que van más allá de la mera geografía, datos históricos y culturales, cada uno de los cuales se ve determinado de una u otra forma por el contexto social. Un mismo lugar común puede existir aún hoy en día, haber recorrido diversas eras. Sin embargo, “el estilo en que se” expresa “está siempre condicionado históricamente” (Curtius, 1977: 127). Estos elementos artísticos son, por tanto, testimonios de un modo de ver y comprender el mundo, de una actitud espiritual, de la concepción de un modelo literario. Los lugares comunes, en definitiva,

representan las ideas de un siglo, son del modo en que son en función del contexto histórico, social y cultural que lo alumbró y, debido a ello, “responden a un modelo de mundo del que son productos dignos de atención al estar cristalizados” (Pérez Parejo, 2004: 268). Dicho modelo encarna algo existente, concebible en el período en el que el tópico se sitúa, pero que ante todo plasma un universo seleccionado para unos fines literarios concretos. “Son fósiles, y ya sabemos, por la arqueología, que los fósiles hablan. Solo hay que saberlos escuchar” (Pérez Parejo, 2004: 268). En conclusión, los tópicos escénicos del amor cortés, aun manteniendo sus cimientos originales, evolucionan conforme se adaptan, como los anteriores, a las nuevas etapas históricas. Así, en los tópicos paisajísticos del Renacimiento no resulta complejo reconocer unas mismas características propias del contexto histórico, social y cultural que modifica y añade sobre lo que los trovadores occitanos habían logrado: el idealismo, la irrealidad, el tono pagano asociado a la cultura clásica grecorromana a la que se pretende regresar, el diálogo con la naturaleza circundante al yo poético, la presencia reiterada de personificaciones de los entes naturales, el reflejo del estado anímico. Todo ello converge tanto en el apóstrofe al medio natural como en la descripción de estos terrenos ideales. “La naturaleza se personifica creando una especie de coro que participa de los sentimientos humanos [...] la naturaleza deja de ser real para convertirse en simbólica” (Pérez Parejo, 2004: 267). Se trata de un procedimiento tradicional, casi inmemorial en la literatura que nos antecede, tal y como afirma Pérez Parejo:

La literatura nace alejada del realismo. No nos costará tampoco encontrar ejemplos de ello en la *Odisea* y, mucho menos, en la *Eneida*. [...] estos escenarios ideales surgen en la Literatura del XVI por una razón estético-ficcional derivada de la misma condición del Renacimiento, una etapa histórica que, a fuerza de amar el orden, la belleza, la simetría y la perfección, obliga a la realidad a transformarse en un mundo virtual [...]. En él se opera una transformación ficcional basada en la alegoría y en correspondencias lógicas proyectadas desde unas consignas estéticas. ¿Acaso los pastores de la novela pastoril son verdaderos pastores? No, los pastores literarios no tienen otro oficio que amar y ser amados, como supo ver San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*. ¿Acaso son reales

las fuentes, los pájaros, los jardines, huertos y ganados de la novela pastoril; los sentimientos, las cárceles de amor, las eternas búsquedas de la novela sentimental; los torneos, escudos, parlamentos, justicia y amores de las novelas de caballerías; los caballos y los caballeros, los viajes a tierras desconocidas que no tienen de real ni el nombre (Betis, Arcadia, Parnaso), los naufragios, cautiverios, conversiones religiosas, raptos, encuentros y desencuentros de la novela bizantina? Ni siquiera se tiene certeza de la existencia real de Laura, la mujer a la que dedica Petrarca su *Canzoinere*. Y si ella no es real, cómo iba a serlo el paisaje donde el sujeto lírico lamenta su pérdida. En fin, todo ello conforma una realidad virtual hecha a medida de una concepción de mundo estrictamente cultural, mero fondo de imagen. Lo único que importa en el Renacimiento es expresar la complejidad y profundidad del sentimiento, de la tensión y del drama humano y divino [...]. Los paisajes, los pastores, los caballeros, los géneros literarios son sólo fondos o vehículos, muchas veces estereotipados, para expresarlos (Pérez Parejo, 2004: 268-269).

A pesar de toda pretensión estética ideal, de todo uso del *locus amoenus*, *hortus conclusus* o *locus horribilis* como mero fondo, “de lo que no se libran ni siquiera los paisajes del Renacimiento es de reflejar el ánimo y el espíritu de los protagonistas” (Pérez Parejo, 2004: 272). No resulta llamativo, visto todo lo anterior, que el Barroco tomase este tratamiento, este uso de los tópicos escénicos renacentista, cómo no, brindando una novedosa vuelta de tuerca a los lectores contemporáneos. Se reniega del civilizado jardín en favor del bosque y la selva indómita, las nostálgicas ruinas, el caos salvaje, se respetan las personificaciones y apóstrofes naturales por sus posibilidades expresivas en lo que concierne a la plasmación de esa “complejidad y profundidad del sentimiento, de la tensión y el drama humano y divino” (Pérez Parejo, 2004: 269), y la belleza ideal, simétrica, ordenada, perfecta, alejada de sí misma, se trasvasa a la dama, encarnación de la belleza y la naturaleza cuya descripción ya habían cristalizado los poetas italianos. Los “escenarios, paisajes y fondos artísticos” del “imaginario simbólico Barroco” (Pérez Parejo, 2004: 263) actúan, aparentemente, del mismo modo

que los tópicos escénicos de las etapas históricas anteriores. Sin embargo, tal y como dejaron asentado Ernst Robert Curtius y Ramón Pérez Parejo, el tópico más manido a lo largo de los siglos se adapta a la página de la Historia que le da vida, se nutre de las coordenadas anteriormente mencionadas, y es precisamente por esas coordenadas históricas, sociales y culturales que los paisajes de los versos áureos, si bien indudablemente fruto de aquellos primeros *locus amoenus* y exordios primaverales pasados por el filtro de las innovaciones posteriores, expresan mucho más que los terrenos ficticios que los precedieron. Según Fernando Rodríguez de la Flor, la exégesis histórica se ha inclinado por una interpretación de la época barroca que la concibe como otro paso en el ingreso progresivo de los españoles en el Humanismo y la modernidad, efectuando las debidas menciones a que la cultura de aquella página de nuestra Historia se hallaba “dirigida por el absolutismo monárquico y confesional” y a que a dicha “cultura se sumaron todos los creadores de forma acrítica” (Pérez Parejo, 2004: 263).

No obstante, el profundo y meticuloso análisis del simbolismo en el arte barroco de Rodríguez de la Flor corrobora la capacidad manifiesta de esta etapa histórica para “marchar en dirección contraria a las consignas del poder” (Pérez Parejo, 2004: 263) en su sistema expresivo, el cual alberga, tanto en lo literario como lo pictórico, un reconocido nihilismo, una determinación destructiva, perversora, paradójica. Tal y como apunta el analista: “Aupado sobre los mismos abismos que abrían los desastres sucesivos, el régimen de lo imaginario y lo simbólico dio verdaderamente entonces sus frutos más ambiguos, plurales y sofisticados” (Rodríguez de la Flor, 2002: 26). En la que Pérez Parejo no titubea en denominar “la más genuina de las etapas históricas españolas” se operó “desde dentro una destrucción espiritual de España que de alguna forma” marcó “nuestra historia posterior” (Pérez Parejo, 2004: 263), se asistió a la quiebra decisiva, rotunda e indiscutible de aquel proyecto humanista rebotante de optimismo que caracterizó el Renacimiento, todo ello coordenadas que han definido los tópicos provenzales de la poesía amorosa áurea y, por supuesto, el fondo en que se desarrolla la pena de amor, su encuentro y su pérdida. Así pues, hallamos el fondo cortés que defiende este estudio, sin duda, pero bajo las nuevas perspectivas que se empapaban de las mentadas coordenadas. El universo ficcional y simbólico que se

alumbró en el siglo XVII a expensas de aquellas consignas del poder que alimentaron la característica determinación destructiva barroca llenó los paisajes y fondos artísticos de antítesis, de oxímoron, de los vestigios del pasado en las ruinas y la penumbra de las sombras. “El mundo, en efecto, es la escena ideal donde se ponen en representación los conceptos de mudanza, decaimiento, declinación, cambio de fortuna, disipación total o, en fin, «destrucción» de lo que habría cobrado una existencia cuya durabilidad nada garantizaba” (Rodríguez de la Flor, 2002: 34). El amor es lo único incorruptible que sobrevive a estas ruinas y despojos, el vencedor “polvo enamorado” de Francisco de Quevedo ante el Tiempo y la Muerte, lo único que otorga orden, esperanza e incluso un sentido al devenir del hombre, pero, como tópico, como corriente lírica empleada en favor del ingenio, está al servicio de esta visión del mundo y el cosmos. Ante semejante universo de desastre, de Caos, de decadencia incontrolable, el moderno *Cogito, ergo sum*⁵⁵ de Descartes queda desbancado por el más humilde *Hominem te ese cogita*⁵⁶, rebajando las reflexiones y aspiraciones antropocéntricas.

La “actitud del artista es la complacencia morosa y morbosa en la destrucción de todo, incluso del cuerpo, cuyo icono metafórico perfecto es la imagen de un San Bartolomé de 1580, al que literalmente se le arranca la piel del cuerpo y que será modelo de tantas pinturas barrocas” (Pérez Parejo, 2004: 263). No es extraño que los poetas áureos se sintieran atraídos, vistas las coordenadas contextuales, por el penar dichoso, el sometimiento a un ente femenino superior que requería penitencia, pero a cambio ofrecía sentido y orden, aunque dicho ente también pudiera encarnar los caprichos de la Fortuna, el Caos, y dar pie precisamente a las cavilaciones que buscaba esta página de nuestra Historia, a la introspección que giraba en torno a la devastación absoluta que era cuestión palpitante del Siglo de Oro. Tal y como apunta Pérez Parejo:

⁵⁵ “Pienso, luego existo” (traducción propia).

⁵⁶ “Piensa que eres solo un hombre” (traducción propia).

El teatro del mundo se convierte en escena lúgubre, Itálica famosa en las ruinas de Itálica en el poema de Rodrigo de Caro, la belleza de una mujer se torna simplemente en los efectos del maquillaje en el soneto «Yo os quiero confesar, don Juan, primero» de Lupercio de Argensola, el tópico del *carpe diem* deviene en un sujeto lírico hablándole a una calavera en el soneto «Esta cabeza, cuando viva, tuvo» de Lope de Vega, los fuertes muros de la patria en una realidad desmoronada en el poema de Quevedo. La iconografía de la época, cuadros, láminas, grabados, trípticos, etc. muestran cuanto decimos y los escenarios y paisajes pintados y descritos, por supuesto, son sus manifestaciones más flagrantes (Pérez Parejo, 2004: 263).

Encontramos, así pues, el elemento trovadoresco del exordio primaveral en muchas de las composiciones áureas de índole amatoria, que se transforma aquí en un protagonismo del paisaje al servicio tanto del juego estilístico como de la proyección de los sentimientos del yo poético. Tal y como ocurría ya en el período inicial de la *fin'amors*, el exordio primaveral no se restringe a esta estación, sino que se extiende a toda la naturaleza en sus cuatro estaciones, según dicten las exigencias del poema. El soneto de Lope de Vega es un perfecto ejemplo de ello:

*Hoy el airado mar blancas arenas
escupe a los diamantes celestiales
y mañana a la tierra en sus umbrales
conduce naves y derriba entenas.*

*Las altas sierras que, hoy de nieve, apenas
de las desnudas peñas dan señales,
mañana de jacintos orientales
bordan las capas de esmeraldas llenas.*

Esto, Lisena, tu rigor resiste,
pues todo está sujeto a la mudanza
cuanto en humano ser frágil consiste;

que lo que es hoy mortal desconfianza
y en desesperación el pecho viste,
puede venir mañana la esperanza.

(p. 512-513)

Del mismo modo que Francisco de Quevedo y su soneto «Goza el campo de primavera templada, y no el corazón enamorado»:

Ya tituló al verano ronca seña;
vuela la grulla en letra y con las alas
escribe el viento y, en parleras galas,
Progne cantora su dolor desdeña.

Semblante azul y alegre el cielo enseña,
limpio de nubes y impresiones malas;
y si a estruendo marcial despierta Palas,
Flora convida al sueño en blanda greña.

La sed aumenta el sol, creciendo el día;
de la cárcel del yelo desatado,
templa el arroyo el ruido en armonía.

Yo solo, ¡oh Lisi!, a pena destinado,
y en encendido invierno l'alma mía,
ardo en la nieve y yélome abrasado.

(Quevedo, 1990: 476)

Como se sugiere en su lectura, en ambos poemas los cuartetos dedicados al exordio sirven de apoyo al autor para introducir el tema que Lope explicita en el primer terceto, la mudanza, y Quevedo en el segundo, la pena ardiente del amor. Así se comportan muchos de los “exordios” áureos, pero también, como se ha mencionado anteriormente, funcionan como símiles del sufrimiento interior del yo poético. Uno de los ejemplos más característicos y cercanos al uso original del exordio primaveral es el

soneto de transparente título «Compara el curso de su amor con el de un arroyo», de Francisco de Quevedo:

Torcido, desigual, blando y sonoro,
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma y rubio con el oro.

En cristales dispensas tu tesoro,
líquido plectro a rústicos amores;
y templando por cuerdas ruseñores,
te ríes de crecer con lo que lloro.

De vidro, en las lisonjas, divertido,
gozoso vas al monte; y, despeñado,
espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido
alegre, inadvertido y confiado.

(Quevedo, 1999: 317-318)

Los poetas del Siglo de Oro añaden, como se ha dilucidado anteriormente, nuevos modos a esta base, como la imagen de las ruinas, reflejo del alma torturada del enamorado. «A Sagunto» de Bartolomé Leonardo de Argensola plasma dicho uso:

Éstas son las reliquias saguntinas,
injuria y gloria al sucesor de Belo,
cuando en fábrica excelsa las vio el cielo
al orbe origen de la luz vecinas.

De yedra presas yacen, y entre espinas,
con que sus riscos arma el yerto suelo,

y hoy libran la venganza y el consuelo
en la contemplación de sus ruinas.

Sagunto precia más verse llorada
de la posteridad que si a Cartago
con propicia fortuna leyes diera.

Oh tú, que sobrevives al estrago,
cándida fe, procura que yo muera,
si Amor me tiene igual piedad guardada.

(p. 581)

Quevedo utiliza el río como imagen del dolor del yo poético en «Con la propiedad de Guadiana (de quien dice Plinio que «saepius nasci gaudet» compara la disimulación de sus lágrimas»:

O ya descansas, Guadiana, ociosas
tus corrientes en lagos que ennobleces,
o líquidas dilatas a tus peces
campañas en las lluvias procelosas;

o en las grutas sedientas tenebrosas
los raudales undosos desapareces,
y de nacer a España muchas veces
te alegras en las tumbas cavernosas;

Émulos mis dos ojos a tus fuentes
ya corren, ya se esconden, ya se paran,
y nacen sin morir al llanto ardientes.

Ni mi prisión ni lágrimas se aclaran:
todo soy semejante a tus corrientes,
que de su propio túmulo se amparan.

(Quevedo, 1999: 350)

Francisco Manuel de Melo en «No despertó Clori a una tempestad de truenos» se sirve del elemento natural eléctrico en su “exordio primaveral”, un paisaje inhóspito que a ojos de la voz activa resulta indiferente a la cruel adorada, espejo de la doliente interioridad del amante, devastado por ese gran sentimiento repleto de paradojas, pero, pese a todo, lleno de la esperanza de la llegada del claro día:

Mientras la noche amenazó el aurora,
y a las voces del trueno amedrentada
vacila aquella torre levantada
y tiembla aquella encina vividora,

Clori, de tanto horror despreciadora,
a su fidelidad encomendada,
cuantas veces del sueño fue guardada,
tantas fue de los rayos vencedora.

Mas si prometen más hermoso día
sus claros cielos, que olvidando enojos
los serena en dulcísimos desmayos,

¡oh, qué seguramente dormía,
pues, estando pacíficos sus ojos,
segura duerme Cloris de otros rayos!

(p. 294)

La misma función de espejo de la interioridad del que ama se observa en «A una esperanza dudosa» de Francisco de Trillo y Figueroa, donde el paisaje es fiel reflejo de la mentada esperanza en tela de juicio:

De anciano robre un tronco mal vestido,
con débiles raíces amarrado

a un duro escollo, a quien el tiempo airado
de una alta roca había dividido,

yacía en la montaña defendido,
más el riesgo a que estaba dedicado
que de amiga seguro o de olvidado
rigor, no al infelice concedido.

*Dolientes de asombro del hermoso día
de mi esperanza simulacro era,
y horrendo asilo de aves gemidoras.*

*¡Oh cuán ingrato el riesgo se desvía
de quien trofeo del principio fuera!
¡Oh cuánto muere un triste en breves horas!*

(p. 323)

Otro tanto ocurre con el tema de la esperanza perdida de Miguel de Barrios en «Una dama, al coger al margen de un arroyo un clavel, se lo llevó la corriente del agua, mojándole la mano»:

Dichoso tú, clavel, que mereciste
el dulce amago de mi sol hermoso,
mas tú, arroyuelo, siempre bullicioso,
ladrón de amor su amago le impediste.

Rémora de cristal, le suspendiste
el impulso, y a mí todo el reposo
de ver que su mano eclipse undoso
Nembrot de yelo al cielo te atreviste.

De lágrimas mi rostro nunca enjuto,
sintiendo de tu envidia la venganza,
rinde a sus ojos líquido tributo,

*perdiendo la amorosa confianza
de gozar de su amor el dulce fruto,
porque en flor me has llevado la esperanza.*

(p. 324)

Tal y como se habrá podido apreciar tanto a lo largo del presente capítulo como de los que lo preceden, una de las imágenes paisajísticas más utilizadas como “exordio” es la del río, confesor rumoroso que escucha y guarda en secreto silencio los pesares que el yo poético debe callar y, a cambio, recibe las lágrimas que aumentarán su caudal. Él es el encargado, como se ha apuntado anteriormente, de enviárselas a la dama como parte del servicio amoroso, garante de la veracidad de sus sentimientos, prueba física de la pena de amor que ha de ablandar su duro corazón al tiempo que resultado del desdén que la dama ha de prodigar a su vasallo a modo de herramienta con la que conducirlo a la elevación, siendo así la imagen del río que se acrecienta con las lágrimas recibidas análoga a la del árbol que se nutre de las mismas para crecer. Francisco de Rioja inicia uno de sus numerosos sonetos de descripción plástica dirigiéndose a este cómplice sentimental:

Corre con albos pies al espacioso
Océano, veloz, tarteso río:
así no ciña el abrasado estío
tu dilatado curso glorioso.

*Y di a mi ardor que crece tu espumoso
seno, a las muchas lágrimas que envío,
o esparza la dudosa luz rocío
o muestre Cintia lustre generoso.*

Que oyendo en mustio son mi afán ardiente,
de ti, con crespas lengua, resonando
en verde prado o en sedienta arena,

será que *blandas luces* al herviente
humor muestre (ya en vano derramado)
mi acerba y dulce y clara luz serena.

(p. 623)

Este acuático ente natural actúa como un recurso al servicio de múltiples fines. Él conforma el “exordio primaveral” áureo de la composición, encarna al mensajero que ha de trasladar las lágrimas vertidas por ese sentimiento puro e intenso profesado por la hermosa cruel que los causa, personifica al confidente del secreto que ahoga en pena y dicha al fiel enamorado o, como en el caso del siguiente soneto del inmortal Luis de Góngora, toma el papel de testigo del rostro de la bella tirana y es por tal osadía víctima de los celos, de la ardiente la envidia del doliente de amor, del mismo modo que pueden serlo los pétalos de una flor que hayan rozado su mano o las olas del mar que hayan lamido sus pies:

¡Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata,
con regalado son, con paso lento!,

*pues la por quien helar y arder me siento
(mientras en ti se mira), Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento,*

vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que te gobiernas tu veloz corriente;

que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran señor del húmido tridente.

Así, en los diversos ejemplos del uso del paisaje en el ámbito poético amoroso descubrimos que las rimas áureas añaden a los fines estilísticos del elemento natural el cumplimiento de la normativa cortés en torno a los celos, inquietud amorosa que ejerce una función análoga a los suspiros y las lágrimas de amor vertidas, es decir, como prueba de la sinceridad emocional. Según se desprende de la propuesta que nos legó Capellanus en *De amore*, la segunda regla del amor cortés “no es ya de orden sociológico o religioso” (Markale, 2006: 77), sino que concierne a la propia esencia de la psicología del gran sentimiento: “«*Quien no es celoso no puede amar*»”, advertencia que se repite en la regla vigesimoprimera, “«*Celos verdaderos hacen siempre crecer el amor*»”, la vigesimosegunda, “«*Una sospecha sobre el amante, celos y ardor de amor aumentarán*»”, y vigesimooctava «*La menor presunción impulsa al amante a sospechar lo peor de su amante*» (Markale, 2006: 77). Después de todo, los celos son un componente de naturaleza básica en la relación amorosa cortés, incluso imprescindible, pues realza el hecho de que “el amante y la amante se *pertenecen* el uno al otro” (Markale, 2006: 77) y es, al mismo tiempo, una emoción lógica en un vínculo que se concibe en lo extramatrimonial. Si bien “al amante no se le ocurrirá nunca sentirse celoso del marido de su amada, al menos en el marco concreto del amor cortés, que niega la importancia del matrimonio en el proceso amoroso” (Markale, 2006: 77-78), sí se verá incapaz de remediar sentir unos celos ardientes, punzantes e intolerables hacia todo lo demás, animado o inanimado, que la rodee, pues nada le ampara de la posibilidad de que otro más digno que él pueda interponerse en su camino y despojarlo de su relación con la perfecta. De este modo podemos discernir que los celos, así pues, son síntoma del sentimiento de inferioridad del enamorado. Por estas reglas del código cortés abundan las composiciones en cuyos versos el yo poético clama contra el viento que mece las hebras del cabello de la dama, envidia las olas marinas que rozan las plantas de sus pies u odia las flores que tocan sus dedos. Estos celos forman parte intrínseca del amor debido a su función de combustible que mantiene viva la llama amorosa. Al igual que la propia dama, son un motor para la acción del hombre y, por lo

mismo, “los celos bien entendidos son el mejor remedio contra la indiferencia o el cansancio” (Markale, 2006: 81). Según las palabras de Jean Markale:

[...] los celos, para quien los siente, son un poderoso factor de realización personal, de continua superación de la propia condición. También por ese temor a verse suplantado o desdeñado, el amante se esfuerza por ser el mejor, el más valeroso, el más atento, el más cuidadoso: entabla así una perpetua lucha contra el abandono que mata el amor ahogándolo en la costumbre y el conformismo. La fórmula del amante debiera ser, entonces, la de renovarse constantemente para sorprender, cada vez más, a la persona amada (Markale, 2006: 81).

Por otro lado, como ya hemos dicho unos párrafos más arriba, el paisaje cumple con otro de los papeles fundamentales en la relación amorosa de la poesía de raigambre provenzal, la función del confidente. “Pues siempre hay un confidente del amante” (Markale, 2006: 38), una figura indispensable en el argumento de amor. “Es preciso un testigo, por lo menos, para que la relación amorosa se vea, en cierto modo, legalizada. Sin este testigo no tendría valor alguno” (Markale, 2006: 38). No obstante, el yo poético áureo se encuentra muy lejos de los confiados guerreros del amor que gozaban de la ayuda de ese inestimable confidente, entre cuyas variadas funciones desempeñaba “el importantísimo papel de mensajero entre la dama y el amante” y se encargaba “de organizar las secretas citas donde podrán verse, al abrigo de los *gelos* (los «celosos») y de los *lausengiers* (los «maledicentes)” (Markale, 2006: 38). Por supuesto, la figura del confidente continúa ejerciendo un papel esencial, pero en las letras áureas rara vez será una persona la que lo represente, pues se prefiere a la silenciosa naturaleza, el paisaje y los elementos naturales, los cuales tomarán el testigo de todas sus funciones. En cierto modo, al tomar un confidente inanimado el pretendiente áureo es, por razones obvias, el que mejor ejecuta el quinto precepto impuesto por Capellanus para mantener el obligado secreto de su amor, “*No tomes varios confidentes para tu amor*” (Markale, 2006: 41) o, dicho de otro modo, no multipliques las lenguas que puedan delatarte. Así, el río acogerá las lágrimas del anhelante para enviárselas a la anhelada sin levantar suspicacias, escuchará pacientemente sus cuitas, los mantendrá unidos con su curso

cuando se encuentren separados y, por encima de todo, guardará el secreto. Ahora bien, sería erróneo pensar, pese a la gran afluencia de composiciones que prefieren los ríos, que los confidentes naturales se limitan al elemento acuático. Otro gran confidente, por ejemplo, es el céfiro, el viento que lleva consigo la prueba aérea e incorpórea de la pena de amor, los suspiros, si bien no alcanza la popularidad del anterior. Las selvas, el monte, el mar, el clima, cualquier componente natural se presta a escuchar y dar fe de la pena amorosa que corroe al amante. Lope de Vega muestra cómo la naturaleza por entero sirve al yo poético como confidente mensajero:

Céfiro blando, que mis quejas tristes
tantas veces llevaste; claras fuentes,
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicistes;

selvas, que mis querellas esparcistes;
ásperos montes, a mi mal presentes;
ríos, que de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar, como a tirano, distes;

pues la aspereza de rigor tan fiero
no me permite voz articulada,
decid a mi desdén que por él muero.

Que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
della veréis mi frente coronada.

(Vega, 1983: 45)

Así, el elemento natural escogido aparta “de los amantes todas las sospechas, engaña, protege” (Markale, 2006: 39), y si bien resulta hartó complicado hallar un uso del paisaje como confidente en el que este llegue “a convertirse en el representante titular del amante” entre cuyos deberes consta que, en caso de que este último se ausentase o resultara “impedido por una enfermedad o una herida”, puesto que en la

tradición poética de la *fin'amors* esta figura está habilitada “para hacer reproches a la dama si ésta olvida a su amante o comete alguna infidelidad” (Markale, 2006: 39), si hallamos estas mismas funciones desde la perspectiva del enamorado, quien en su destierro puede contemplar el sol como sucedáneo de la visión de la amada o, en la purga de sus faltas morales, encuentra en la naturaleza la censura de sus pecados en una autorrecriminación introspectiva. Fernando de Herrera hace este preciso uso del escenario como confidente y, al tiempo, como recurso comparativo con la lumínica dama:

Roxo sol, que con hacha luminosa
coloras el purpúreo i alto cielo:
¿hallaste tal belleza en todo el suelo
qu'iguale a mi serena Luz dichosa?

Aura suäve, blanda i amorosa,
que nos halagas con tu fresco buelo:
cuando se cubre del dorado velo
mi Luz, ¿tocaste trença más hermosa?

Luna, onor de la noche, ilustre coro
de las errantes lumbres, i fixadas:
¿consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, aura, luna, llamas d'oro:
¿oístes vos mis penas nunca usadas?;
¿vistes Luz más ingrata a mis querellas?

(Herrera, 1992: 396)

Pues, como el mismo autor demuestra, la hermosura y la vastedad de la naturaleza sirven, a su vez, como reflejo de la cumbre de perfección, vehículo para recordarla en ausencia de su bella figura:

En tus cristales claros la belleza,
Oceano, yo veo figurada
de mi Luz, que, en sus hebras coronada,
muestra su magestad y su grandeza.

Tus ondas resplandecen con la alteza
de los rayos de Febo, y la dorada
frente en ellas contemplo, reformada,
y de púrpura y nieve la pureza.

Si alço al cielo los ojos, donde junto
ymitas su color, hallo presente
mi Luzero, de llamas esparzido.

Yo dudoso del bien, al mismo punto
bueluo a ti, y en tus ondas refulgente
y en el cielo lo miro diuidido.

(Herrera, 1992: 342)

Por otra parte, este confidente, mensajero y, en ocasiones, rival de uno u otro argumento de amor (ya por celos del amante, ya por envidia de los entes naturales ante la inalcanzable armonía física de la anhelada) sirve también para enfatizar la hermosura sobrenatural del objeto de amor, como bien demuestran los versos de Pedro Espinosa en «Madrigal al sol sobre su dama», en los que se subraya cómo la belleza sin par y la naturaleza divina la dama vencen al propio astro rey al que tanto recuerdan su luminosa prosopografía:

Vuela más que otras veces,
sol, desenlaza libre tu presteza,
y mira no tropieces
en tu misma furiosa ligereza.
No alcancen a tus postas voladoras
con pies de viento las sucintas horas;

que con más honra volarás rogado
que de mi sol vencido y afrentado.

(p. 253)

Este mismo tópico de la naturaleza que empalidece al entrar en escena la figura de la sublime lo encontramos repetido en innumerables ocasiones. Dada la equiparación constante entre el sol y la que es acerba y dulce y clara luz serena, resulta harto prolífico para los autores áureos el uso de este particular “exordio primaveral” que enfatiza las virtudes de la excelsa por medio de la imagen de la estrella de nuestro sistema solar derrotada al competir en belleza, ardor y poder con la incomparable, del sol vencido y afrentado al osar compararse con la que es suma luz. Han llegado a nuestros días no pocos modelos de esta plástica confrontación entre ambos por parte de los diversos y poéticos del Siglo de Oro. «A la vista de Celia», Luis Carrillo y Sotomayor, forma parte de ellos:

Escuadrones de estrellas temerosas
desamparan el cielo, de corridas
en ver que sólo no han de ser vencidas
del sol cual antes, o de frescas rosas.

Ya las ligeras horas presurosas
oro crecen al carro, y encendidas
perlas les da el Oriente más subidas
por afrentar a las de Celia hermosas.

Cual a su dueño el prado lisonjera
victoria ofrece y esperanzas vanas
en su color y en el laurel que cría.

Salió mi bello Oriente a sus ventanas:
paróse el sol vencido en su carrera.
y fue más largo por mi Celia el día.

(p. 255)

Así como «A una dama, que estando en la iglesia le dio el sol en la cara», de Antonio Álvares Soares:

Del sacro templo donde Fili aumenta
esplendor y ejercita actos divinos,
traspasa el sol los cercos cristalinos
y antigua envidia en nueva luz ostenta.

Mas con el sol viviente en cano intenta
competir con sus rayos peregrinos,
y aunque vencidos, no los juzga indios,
que el vencedor lisonjeó la afrenta.

Si diadema de luz se roba al templo
y entrega a Fili el hacha luminosa,
cédele el carro, nuevo sol la aclama.

¿Qué mucho, si el fulgor que esparce hermosa
es de ardiente virtud lucido templo,
es de gloria inmortal divina llama?

(p. 256)

Otro tanto ocurre con el soneto titulado «A una dama que dormía donde el sol la despertaba por dar en su cama saliendo», de Antonio de Maluenda, donde podemos contemplar la ejemplificación del modo especial en que este tópico comparativo y, a un tiempo, combativo, en lo que respecta a la relación entre el astro rey y aquella cuya vestidura terrenal encarna su luz, demuestra ser especialmente útil para el esteticismo de los poemas descriptivos del Siglo de Oro, al tiempo que una imagen con la que los autores pueden enlazar diferentes temáticas y dar rienda suelta al juego de ingenio con las formas compositivas:

Si cuando por los campos de Occidente
suele reinar el hielo y nieve fría,
varias flores el sol produce y cría
que lucen entre el oro de su frente,

es porque apenas viene del Oriente,
restituyendo al mundo su alegría,
que el vivo rayo de su lumbre envía
contra más claro sol y más ardiente;

y aunque del puro resplandor vencido,
al despertar de los hermosos ojos,
de belleza mayor te da la gloria;

sale de amor y luz tan encendido,
que bien muestra en los fértiles despojos
lo que gana el rendido en su victoria.

(p. 283)

Del mismo modo, Diego Félix de Quijada y Riquelme manifiesta en su obra esta constante fusión de formas y fondo, en cuyas rimas la loa del vencimiento de la naturaleza en favor de la hermosura de la dama se une a la plasmación de su personalidad desdeñosa. El sol muda a todos menos a la incommovible dama, dura e indiferente ante el sol y ante el enamorado, como las propias piedras o, más concretamente, como el hielo que la caracteriza en la dualidad indisoluble, el juego de opósitos que vertebra este corriente lírica ancestral:

Por instantes el Sol se está mudando,
y a todos muda cuando va corriendo,
hombres criando, luces oprimiendo,
mundos luciendo, plantas sustentando;

reyes haciendo, cielos ilustrando,
cielos mirando, tiempos dividiendo,

oro engendrando, nieve derritiendo,
rosas abriendo, rayos fulminando.

Tanto se muda el sol y tanto dura
*en su ser otro sol que al Sol le niega
obediencia en la luz y la hermosura;*

pero si siempre mis sentidos ciega,
dirá que a voluntad, que es noche oscura,
su luz jamás ni su mudanza llega.

(p. 257-258)

El paisaje de las letras áureas se nos presenta, en cualquier caso, como “el *secretario*, en el sentido etimológico del término, es decir, el «depositario de los secretos» de aquel que confiaba en él” (Markale, 2006: 39), esencia fundamental que descubrimos tanto en su faceta de portador de las emociones del doliente como en la de confidente de sus cuitas o acicate comparativo que ahonda en la dolorosa visión del mundo exterior e interior del enamorado y, a su vez, en la imagen que el yo poético tiene de su ídolo hermoso al tiempo que se presta para loarla, en un tributo más que funde la confesión redentora del fiel vasallo con el diezmo sentimental que la naturaleza ha de entregarle. Ya sean ruinas, océano, ríos o montañas; viento, sol, flores o estrellas; *locus amoenus*, *locus horribilis* u *hortus conclusus*, el paisaje es confidente, espejo o contrapunto de la infelicidad del amante, e incluso puede responder ante el canto órfico del mismo. Francisco de Francia y Acosta muestra cómo la naturaleza contesta, discreta, a las emociones del corazón desgarrado por la flecha de Amor:

Di, ¿cuántas veces viéndome quejoso
se enfrentaron tus aguas diligentes,
en silencio pagándome obedientes
las lágrimas que yo les di penoso?

(p.624)

Lope de Vega, cómo el astro rey puede ser mensajero de la dama, emisario de su poder ocular al tiempo que acicate de los dos recursos clave en la servidumbre de amor, la imaginación y la memoria:

Estando ausente de tus ojos bellos,
sus rayos me abrasaron; caso extraño.
Y no fue sueño, ni parezca engaño,
que me abrasaron, aunque lejos dellos.

*Al sol los levantaste, y él, con ellos,
venció la luz de la mitad del año.*
Yo quise ver lo que era por mi daño,
y por mirar al sol, vi al sol en ellos.

Fue espejo el sol, del cual, reverberando
en mí tus ojos, con ardor tan nuevo,
pudieron abrasar el alma mía.

Fue infierno el mundo, y fuego el aire blando,
el sol Faetón, yo etíope, tú Eolo,
el norte incendio, el ocaso día.

(Vega, 1983: 54)

Luis de Góngora, cómo el escenario puede asumir una perfecta multiplicidad de funciones en «A una casa de campo adonde estaba una dama a quien celebraba», tan entrelazadas entre sí como el juego de opósitos que define esta concepción del amor. En dicha composición el paisaje adopta el papel de la figura del confidente en el amor cortés, el único que habla sin decir y guarda secretos proclamándolos, uso que se fusiona con la naturaleza divina de la amada, que transmuta lo profano en sacro con su sola presencia, así como con la alegoría del cuerpo femenino que encierra tan valiosa alma y el desdén, reflejado en el vocabulario bélico al describir el edificio, detalle que reviste el poema de un innegable erotismo. Así, el paisaje es confidente, mensajero,

alegoría sensual y moral, reflejo del interior del amante y de la bella prosopografía femenina:

Si ya la vista, de llorar cansada,
de cosa puede prometer certeza,
bellísima es aquella fortaleza
y generosamente edificada.

Palacio es de mi bella celebrada,
templo de Amor, alcázar de nobleza,
nido del Fénix de mayor belleza
que bate en nuestra edad pluma dorada.

Muro que sojuzgáis el verde llano,
torres que defendéis el noble muro,
almenas que a las torres sois corona,

*cuando de vuestro dueño soberano
merezcáis ver la celestial persona,
representadle mi destierro duro.*

(Góngora, 2015: 77)

Este mismo uso de los elementos naturales como realce de la divinidad de la tirana hermosa que ya encontrábamos en la loa a su belleza es también una de las funciones más utilizadas en el “exordio primaveral” de los escritores del Siglo de Oro. Cada uno de los rasgos en los que la cruel se disuelve vence a cualquiera los componentes escénicos con los que acostumbran a compararla y, como vencidos, han de rendirle pleitesía. Lope de Vega funde ambos conceptos en «A una tempestad», donde la dama triunfa sobre la naturaleza tanto por bella como por señora y, a su vez, ese clima indomable que ante ella se postra es imagen de su persona:

Con imperfectos círculos enlazan
rayos en el aire, que, en discurso breve,

sepulta Guadarrama en densa nieve,
cuyo blanco parece que amenazan.

Los vientos campo y nubes despedazan;
el arco el mar con los extremos bebe;
súbele al polo, y otra vez le llueve;
con que la tierra, el mar y el cielo abrazan.

Mezcló en un punto la disforme cara
la variedad con que se adorna el suelo,
perdiendo Febo de su curso el modo.

Y cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenóse todo.

(Vega, 1983: 30-31)

Son escasos los ejemplos de composiciones amatorias de raigambre provenzal que en el seno del Siglo de Oro prescindan de las imágenes paisajísticas, espejo del alma sintiente y doliente. En definitiva, el exordio primaveral pertenece al selecto grupo de recursos que integraron la *fin'amors* de los siglos XII y XIII que, pese a las innovaciones que lo revisten con la riqueza del ornato, el esteticismo, los nuevos forma y fondo intrínsecamente vinculados entre sí, resiste el largo paso de los años tanto como los protagonistas del argumento de amor. Sea cual sea la parcela de la naturaleza escogida, esta última demuestra servir más como refuerzo que como elemento en sí mismo. Al igual que el exordio primaveral de los trovadores occitanos, el viento, los ríos, el jardín, los bosques, las ruinas, el clima, el paisaje en su totalidad, se rinden al propósito temático del autor, en este caso, el amor y sus efectos. Ya sea la naturaleza divina de la dama, el interior devastado por el rigor del amor cortés o incluso el mensajero entre ambos, el paisaje nunca es si no la representación escénica de lo que fue para la *fin'amors* de la lejana Provenza la figura del confidente: un medio de comunicación secreto entre la pareja indisoluble.

4.2. «*Insiste en que es niña...*»: la regla de las edades

antes que la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado;

antes que lo que hoy es rudo tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

(Góngora, 2015: 68-69)

La regla de las edades, aquella que en el código del amor cortés dicta que para ser capaces de amar los enamorados deben haber dejado atrás la niñez y las anheladas han de estar en la flor de su juventud, pues de otro modo quebrantarían el octavo precepto, “*No busques el amor de una mujer con la que te avergonzaría casarte*” (Markale, 2006: 44), es otro ejemplo más de las características de la *fin’amors* que perduran en las composiciones áureas con nuevos matices, modos e innovaciones que dan lugar a una profundización en torno a la multiplicidad de lecturas que despierta el tópico. Del mismo modo que el exordio primaveral evoluciona en un paisaje que interviene en el mensaje y aun en la relación entre los amantes, la regla de las edades sobrevive en esta poética tanto en la lírica que, como hemos visto en el tercer capítulo, explota los lugares comunes del *carpe diem* y del *tempus fugit* para exhortar a la impasible a gozar de la primavera de su vida por medio del amor, como en clave satírica, dado que se trata de un tema que tiende fácilmente a lo humorístico. Tanto en uno como en otro caso esta regla ofrece, a un tiempo, la oportunidad de reflexión sobre los temas predilectos de este período histórico y literario, como lo son, entre otros, el Tiempo y la Muerte, estén estos teñidos o no de un cariz cómico que ameniza la severidad de los mismos. Pedro de Quirós presenta todo lo anterior en el siguiente soneto, donde el yo poético reniega de los tintes para el cabello que falsean la realidad, a

la par que de la dama que no puede asumir el estatus de adorada al quebrantar esta regla básica del código cortés:

¡Oh, tú, cualquier que fueses, el primero
que a verdes canas el enrubio diste,
y rotos los dientes con marfil supliste,
seas pasto infeliz del Cancerbero!

Por ti, a pesar de casi un siglo entero
de años que tiene doña Guzmia, insiste
en que es niña, y del malo se reviste
porque yo por sus rugas no muero.

Niña despostiza y trencicana,
no quieras que arrastrando el apetito
por ti sea yo mártir del demonio.

¡Ay! Olvídame; así, cuando mañana
rapagona te llame aquel bendito,
nadie diga: «¡Oh, qué falso testimonio!».

(p. 563)

Dado que se trata de un tema jocoso, la faceta satírica del insigne Francisco de Quevedo no pierde la oportunidad de utilizarlo en algunas de sus composiciones poéticas. Solo en la obra de este autor ya encontramos diversos modelos de este uso de la norma cortés que nos ocupa, como el soneto «Vieja que aún no se quería desdecir de moza. Castígala con la similitud del jardín y el monte», ejemplo, pues, del uso del “exordio primaveral” áureo y de la regla de las edades a un tiempo:

Ya salió, Lamia, del jardín tu rostro;
huyó la rosa que vistió la espina;
y la azucena huyó y la clavellina,
y, en el clavel, el múrice y el ostro.

Entró en el monte, a profesar de mostro,
tu cara reducida a salvajina;
toda malezas es, donde la encina
mancha a la leche el ampo del calostro.

Los que fueron jazmines son chaparros,
y cambroneras son las maravillas,
simas y carcavuezos, los desgarros.

Jarales yertos, manos y mejillas;
y los marfiles, rígidos guijarros.
¿Por qué te afeitas ya, pues te traspillas?

(Quevedo, 1999: 555)

Como en «Encarece los años de una vieja niña»:

«Antes que el repelón» eso fue antaño:
ras con ras de Caín; o, por lo menos,
la quijada que cuentan los morenos
y ella, fueron quijadas en un año.

*Sécula seculorum*⁵⁷ es tamaño
muy niño, y el Diluvio son sus truenos;
ella y la sierpe son ni más ni menos;
y el rey que dicen que rabió, es hogaño.

No había la estaca preferido el clavo,
ni las dueñas usado cenojiles,
Es más vieja que «Présteme un ochavo».

⁵⁷ Cursiva del editor.

Seis mil años les lleva a los candiles;
y si cuentan su edad de cabo a cabo,
puede el guarismo andarse a buscar miles.

(Quevedo, 1999: 548)

O como en «Vieja verde, compuesta y afeitada»:

Vida fiambre, cuerpo de anascote,
¿cuándo dirás al apetito «Tate»,
si cuando el *Parce mihi*⁵⁸ te da mate
empiezas a mirar por el virote?

Tú juntas, en tu frente y tu cogote,
moño y mortaja sobre seso orate;
pues, siendo ya viviente disparate,
untas la calavera en almodrote.

Vieja roñosa, pues te llevan, vete;
no vistas el gusano de confite,
pues eres ya varilla de cohete.

Y pues hueles a cisco y alcrebite,
y la podre te sirve de pebete,
juega con tu pellejo al escondite.

(Quevedo, 1999: 549)

Pues cualquier “lucha contra el tiempo es inútil” e intentar “disfrazar la vejez con atuendos galanos es una fútil estrategia; tintarse el cabello cano es mentirse a sí

⁵⁸ Cursiva del editor.

mismo y a la fuerza temporal superior” (46) y, por lo tanto, motivo de burla, puesto que aquellos que en vano intentan ocultar la caída de los granos de arena de su propio reloj interno ni ven cómo la edad retrocede “ni la juventud adquiere brío” (357), como bien dicen las rimas de Francisco de Borja. El que a ojos de Green se erige como último trovador no duda en defender las leyes que constan en el código del amor cortés, el cual proporciona a sus rimas tanto un fondo trascendente como uno jocoso, pues estas proporcionan al poeta una herramienta ciertamente interesante para ahondar en las naturales de la vida y la muerte, tema predilecto tanto de su persona como de su siglo. En lo que al amor cortés respecta, sin duda, la regla de las edades es una norma básica para llevar a cabo el amor. “Ese tipo de evidencia se encuentra varias veces más. Así, la sexta regla” del código de amor “precisa que «*El hombre sólo puede amar después de la pubertad*», lo que puede parecer una perogrullada, pero insiste, de hecho, en el aspecto claramente sexual” (Markale, 2006: 86) de la tradición lírica de raigambre provenzal. “Así, la séptima regla establece que «*A la muerte de su amante, el superviviente aguardará dos años*», lo que corresponde simplemente a un período de viudez” (Markale, 2006: 86) del que los poetas áureos reniegan si no es para exhortar a una joven dama viuda al goce de la vida, pues, como reza el célebre soneto quevediano, son “polvo enamorado”. A las mentadas normas se le puede sumar la que Jean Markale considera una banalidad, “la cuarta regla: «*El amor debe disminuir o aumentar siempre*»” (Markale, 2006: 86), es decir, estar en ese perpetuo movimiento que tan bien representa el Siglo de Oro.

Este mismo realce del movimiento nos lleva a concluir que la regla de las edades que dicta la necesidad de unas edades mínima y máxima para amar enlaza perfectamente con la perspectiva de la existencia barroca y la concepción del nacimiento y la sepultura, dado que, a la postre, todo es una alegoría de la crisis existencialista y la preocupación mortal del ser humano, lo cual se subraya al advertir en tal movimiento el otro empleo de la regla de las edades trovadoresca muy distinto del paródico visto hasta el momento. Francisco de Medrano esta regla utiliza como medio mediante el que enfatizar los sentimientos de su yo poético por la encarnación de los anhelos. En sus versos nos muestra cómo no hay ley de las edades que valga en el amor

cortés del Siglo de Oro, pues aunque el tiempo arrebate a la hermosa su característica belleza tiranizadora, aunque ella misma se convierta en ceniza, el amor que el amante siente por ella vencerá Tiempo y Muerte:

Veré al tiempo tomar de ti, señora,
por mí vengança, *hurtando tu hermosura*,
veré el cabello vuelto en nieve pura,
que l'arte y juventud encrespa y dora;

y en vez de rosas, con que tiñe ahora
tus mejillas la edad, ay, malsegura,
lilios sucederán en la madura,
que el pesar quiten y la envidia a Flora.

Mas cuando a tu belleza el tiempo ciego
los filos embotare, y el aliento
a tu boca hurtare soberana,

bullir verás mi herida, arder el fuego:
que ni muere la llama, calmo el viento;
ni la herida, embotado el hierro, sana.

(479)

Resulta señalable el hecho de que, tal y como podemos observar en la obra del siglo que nos ocupa, la vinculación de esta norma con el Tiempo y la Muerte es habitual entre los poetas barrocos, sean estos de primera como de segunda, tercera o hasta cuarta fila. Veremos, pues, no pocas composiciones en las que en lugar de lo satírico se prefiera la reflexión moral, amatoria o no, en que el yo poético ahonda en las raíces más profundas de los mayores temores del ser humano a través de la dama, de la calavera, del sepulcro, de las ruinas, de todos los elementos que ya encontrábamos en la *fin'amors* pero que pertenecen, ante todo, a un sentimiento colectivo que va más allá de esta corriente lírica y tiene más que ver con la problemática existencialista inherente al hombre desde los albores de los tiempos. Una vez más, lo único capaz de vencer al

vértigo que producen Caos, Tiempo y Muerte es el amor ennoblecido, la elevación del alma. En definitiva, descubrimos en este uso ya lírico, ya satírico de un tema menor como la regla de las edades es otra de las muchas repercusiones que los artistas del verso nos han legado del alcance que tuvo la influencia, por no decir el impacto, la manifiesta pervivencia, de la poesía de raigambre cortés tanto conceptual como estilísticamente en el terreno hispánico durante el transcurso del Siglo de Oro, de hasta qué punto las gentes habían aprehendido la esencia lírica de esta forma de amar y de vivir tanto en lo superficial como en lo más profundo, tanto en su vertiente más culta como en la popular, lo cual no resulta sorprendente puesto que, después de todo, y como se ha podido advertir a lo largo del segundo capítulo, esta sensibilidad, este entendimiento, esta conceptualización de las relaciones entre el hombre y la mujer ya formaba parte de la cultura peninsular desde el principio, ya en las cantigas de amigo, de amor y de escarnio, ya en las jarchas mozárabes, ya en el Cancionero. De ello se desprende que la literatura vive y se regenera gracias a un sistema de fuerzas dual compuesto por la experimentación como avance y la retroalimentación de tradiciones previas, es decir, una mezcla perfecta entre el regreso a los orígenes de los artistas que los precedieron y la innovación propia, un movimiento constante, como bien definirían los eruditos barrocos, en perpetuo cambio y en perpetua adaptación con el contexto del momento.

4.3. «Cristal era no más, agora empieza a ser espejo desde el desengaño»: la simbología del espejo

Cuando al espejo miras
el gesto hermoso, Flori, con que admiras
honra y gloria del suelo,
de espejo le haces cielo;
pues siendo como el cielo transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rojos,
sol con tu cara, estrellas con tus ojos.

(Quevedo, 1999: 413)

El espejo es un objeto de innegable interés para la literatura. Este cristal reflectante que Plotino consideraba únicamente capaz de “atrapar” imágenes huecas, ilusorias y sin resistencia es, en el contexto de los poetas áureos, símbolo de vanidad, emblema del engaño, pero también, bajo el prisma del amor cortés, blanco de envidia (pues la dama se refleja en su superficie), circunstancia para elogiar la belleza femenina, puerta a otro mundo y modelo a seguir, dado que el alma debe ser espejo del amor y crear una nueva figura de la amada dentro de sí. Los lumínicos ojos de la virtuosa no solo siembran en el espíritu la semilla de un sentimiento que enlaza lo terreno con lo divino, sino que también mandan un mensaje de vital importancia al fiel vasallo a su cargo: el reflejo de la hermosura radica en sus propias pupilas que, como espejos, recogen el retrato la mujer soberana de su voluntad. Según el estudio del medievalista Michael Camille, en referencia a la mirada como herramienta de la relación amorosa en el período que comprende la Edad Media, el globo ocular se concebía como un faro activo y espontáneo, muy al contrario de la moderna imagen de la cámara que anida en nuestra mente en la época actual. Estos faros del rostro irradiaban rayos sobre los objetos, interactuando directamente con ellos con el mero contacto visual, de ahí que el

acto de mirar se convirtiera en algo que aunaba peligro y placer tanto para el que contempla como para el que es contemplado, dado que, después de todo, según la teoría aristotélica, los ojos se vinculan estrechamente con el núcleo del envoltorio físico: el corazón. De todo ello deriva el amor a primera vista y las expresiones, tan populares entre los autores del Siglo de Oro, en que se describe la amenaza de los ojos “asesinos” de la amada, cuya sola visión acarrea amor y muerte. En palabras de los analistas franceses Chevalier y Gheerbrant:

Según Plotino, la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo como un espejo [...]. Siguiendo su orientación, el hombre en cuanto espejo refleja la belleza o la fealdad. Lo importante consiste en la calidad del espejo, su superficie debe estar perfectamente pulida y ser pura, para obtener un máximo de reflejo. [...] Es una participación y no un simple reflejo: así el alma participa de la belleza en la medida en que se vuelve hacia ella [...].

El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre (Chevalier, 1981: 143-144).

El espejo, como se ha apuntado anteriormente, sirve a los poetas del Seiscientos en múltiples facetas del amor cortés, como la mentada alusión al poder mortífero de los ojos, la alabanza de la belleza femenina, tan rica en simbología, o la fantasía en la ausencia, puesto que el retrato absorbido por los espejos del rostro del amante, la “imagen ficticia”, es el único alivio y “la única recompensa del amor, cuando está ausente” (Li, 2015: 127). Podemos observar un ejemplo de este tipo de alivio amoroso en el mito de Pigmalión y Galatea, así como en la leyenda de Tristán e Iseo, pues tanto la estatua viviente Galatea como la esposa de Tristán, Iseo de las blancas manos, actúan como espejos de la amada ideal e inalcanzable, como sustitutas de la añorada mujer perfecta, sumo bien. El “amante contemplador hace que el objeto bello vivifique en su

alma” (Li, 2015: 131), de ahí la insistencia descriptiva de los amantes cortesés en un intento por memorizar cada uno de los rasgos del ser amado, pues el emblemático objeto está “abierto a las profundidades del yo: el reflejo del yo que allí miramos revela una tendencia a la idealización” (Chevalier, 1981: 472). En palabras de Jean Paris: “La frontera que una placa de vidrio o de metal erige entre lo real y lo ficticio vale por la que separa la existencia de lo absoluto” (Paris, 1967: 294). No resulta extraño, por tanto, descubrir que el espejo es uno de los símbolos predilectos de los autores del Siglo de Oro, dado que representa el conocimiento de uno mismo, es el atributo de la Prudencia y la Verdad y, al mismo tiempo, “el punto donde se refractaba la imagen de la amada y el deseo de quien la contempla, delatado en el reflejo de unos ojos que surgen desde el fondo de la sala” (32). Al contrario que los afeites, los tintes, los retratos que enmarcaran la realidad o no son capaces de imitarla siquiera, el pulido cristal no oculta el desaliño, no esconde la soledad de quien se mira en él ni el inexorable paso de los años. Es por ello el emblema del desengaño por excelencia, a la par que un objeto confesional, representación del Tiempo y, asimismo, de la Constancia.

Este objeto de superficie lisa y brillante es, por todo lo anterior, particularmente adecuado al amor cortés, dado que refleja a amada y amante e interactúa con el factor de la memoria, tan vital en la aventura amorosa, pero es también un puente a otro plano existencial, como lo es la dama. Esta faceta del espejo se ve plasmada en el soneto de Lupericio Leonardo de Argensola de descriptivo título: «Escribióse con ocasión de haber entrado a hablar a la persona, a quien llama en otras partes Galatea, al tiempo que se tocaba, por lo cual pudo verse en el mismo espejo», donde dicho espejo permite la unión, la proximidad, en su reflejo:

¡Oh piadoso cristal, *que me colocas*
(estando en su querer tan apartado)
de aquella dulce mi enemiga al lado,
mientras se cubre con injustas tocas!

Veo juntos los ojos, veo las bocas,
y su divino rostro no alterado;

¿hasle por dicha el corazón mudado,
y sus desdenes ásperos revocas?

En parte creo que sí; porque no puede
causarle alteración alguna cosa
mientras en ti mirare su figura.

Y estar tan cerca agora me concede,
por no turbar su vista deleitosa:
que hasta en esto es amable su hermosura.

(p. 296)

El espejo es el único objeto que, dadas sus características a medio camino entre lo natural y lo sobrenatural, puede copiar la inconmensurable belleza de la dama. “La belleza del amor es inmensa, invisible y ejemplar”, características que ni el más hábil e ingenioso de los pintores sería capaz de imitar “en el lienzo, y también es espiritual y divina, de la que el amante se enamora, quemándose en su fuego, y después renace en él mismo” (Li, 2015: 566). Así lo refleja Francisco de Quevedo en una de sus composiciones sobre la hazaña imposible del amor pintado, «A un retrato de una dama», del que se desprende el hecho de que aun si un avezado artista lograra lo impensable, esto es, asimilar la hermosura suprema y plasmarla en pintura, esta continuaría siendo solo sombra, una carcasa vacía, carente de la esencia de la dama: el desdén, la huida, el movimiento:

Tan vivo está el retrato y la belleza
que Amor tiene en el mundo por escudo,
que, con mirarle tan de cerca, dudo
cuál de los dos formó Naturaleza.

Teniéndole por Filis, con presteza,
mi alma se apartó del cuerpo rudo,
y viendo que era su retrato mudo,
en mí volví, corrido con tristeza.

En llevar tras sí mi fe y deseo
es Filis viva, pues su ser incluye,
con cuyo disfavor siempre peleo.

Mas su rigor aquesto lo destruye,
y que no es Filis al momento creo,
pues que de mí, mirándome, no huye.

(Quevedo, 1999: 360)

El retrato no es sino un espejo que promete la permanencia de aquello que refleja, “de suerte que su belleza no sufra la alteración del tiempo” (33) y, a un tiempo, da pie a la idealización. Mientras la copia fidedigna de la bella altiva desaparece en cuanto se aleja del emblemático objeto, tan esquiva para este como para el propio galán, “en el retrato queda fijada, atrapada” (33) y, además, implica el apasionante desafío que supone, como bien dice el poema de Luis de Ulloa y Pereira, “trasladar la perfección” (143) a un mero trozo de materia como es la pintura. “Pero todo intento será vano. ¿Cómo detener lo que por esencia es movimiento” (33) y, más aún, ¿cómo convertir en mentira la verdad? Así como el espejo se presenta como el estandarte simbólico del desengaño, observamos en el tema del retrato el desengaño o, por mejor decir, el autoengaño, pues no es otra cosa que el fútil intento de asir lo sublime. El juego inherente al soneto de circunstancia sirve de loa a la hermosura sin par de la amada, imagen de lo trascendente, de lo que solo arroja sombra en el plano terrenal. El lienzo es, después de todo, un trozo de tierra moldeada por un brazo igualmente ligado a ella, materia, por tanto, incapacitada para asir siquiera un bosquejo de la realidad superior que alegoriza la tirana hermosa. Por el contrario, el espejo, aquel objeto que nada entre dos aguas o, dicho de otro modo, entre dos planos, entre la copia y el movimiento. Contiene, en suma, aquello de lo que carece el retrato: el poder de “retratar sin luz impropia” (325):

Si quien ha de pintaros ha de veros,
y no es posible cegar miraros,

¿quién será poderoso a retrataros,
sin ofender su vista y ofenderos?

En nieve y rosas quise floreceros;
mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
dos luceros quise daros;
mas ¿cuándo lo soñaron los luceros?

Conocí el imposible en el bosquejo;
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.

*Podráos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de voz propia, en el espejo,
original, pintor, pincel y copia.*

(Quevedo, 1999: 325)

El espejo consigue así lo imposible, devuelve una belleza duplicada e incluso une la imagen de ambos, cosa inconcebible en la realidad de la pareja. Lo mismo sucede con el soneto de Lope de Vega, cuyo yo poético espera que el reflejo los vincule por acción de las dos herramientas principales del buen cortesano que acata el código de la caballería del amor, la memoria y la imaginación:

Si al espejo, Lucinda, para agravios
de Amor y el mundo, armarte solicitas
de veneno y color, con que marchitas
tanto jazmín y rosa en frente y labios;

si ves los ojos, con que a tantos sabios
a idolatrar (como Idumea) incitas,
y aquellas niñas con que vidas quitas
a mil Torcatos, Césares y Fabios,

pues a ellas, y a mí, vivo y perfeto,
en ellas viste cuando en ti me vía,
teniéndote el cristal, del rostro objeto,

*mírate en él con mi memoria un día:
que si el imaginar produce efeto,
ausente podrás ver la imagen mía.*

(Vega, 1983: 108)

Estas son las funciones más habituales del emblema de la Verdad y la Prudencia, pero también comprende otras funciones, como por ejemplo la circunstancia que genera una advertencia para la que es compendio de virtudes ante las tentaciones de vanidad del mítico Narciso que es capaz de provocar la contemplación de su propia hermosura en una copia fiel como es el reflejo en el espejo, tal y como se puede observar en el soneto jocoso del mismo autor «Quebróse a una dama el espejo cuando iba a tocarse, y escribe de veras, porque no le riñan. Escribe con mucho tiento», en el que el simbólico cristal se rompe, pues no puede reflejar la perfección⁵⁹:

Si al espejo venís a enamoraros,
romperse es fuerza para no ofenderos,
o porque en muchas partes podáis veros,
y él pueda en otras tantas retrataros.

⁵⁹ En este soneto se puede advertir fácilmente la hilaridad y el doble sentido que reside en la rotura del cristal, pero he decidido añadirlo porque, pese a pertenecer al terreno del humor y la burla, también pertenece al del código cortés y cumple no pocas de sus pautas establecidas. De forma análoga a la parodia de los libros de caballerías en *Don Quijote*, los numerosos ejemplos de sonetos que utilizan la herencia provenzal para reírse a costa de ella es una prueba más de la gran popularidad (e incluso hartazgo) de la que esta lírica gozaba en pleno Siglo de Oro.

*Si a vuestros ojos no buscáis reparos,
no podréis de vos misma defenderos;
que el veros tan hermosa puede haceros
el daño que resulta de envidiaros.*

La estampa de que fuisteis imitada
rompió, cuando of formó naturaleza,
Acción de vuestro espejo reiterada.

Quebrarse fue lisonja y sutileza,
porque con ser de vos, *ni aun retratada
pueda tener igual vuestra belleza.*

(Vega, 1983: 1414)

Los fenómenos naturales han encarnado, a lo largo de todo el Siglo de Oro, la imagen de la mutabilidad y de fugacidad de la vida. “Lo que brotaba espontáneamente y con violencia servía para moralizar y describir el orden universal: volcanes, terremotos, ríos crecidos y tempestades eran alegoría de una realidad física y temporal en constante mudanza” cuyo modelo servía “para advertir al hombre que no es más que ceniza” (19). No obstante, en el escenario amoroso cortés que rodea al yo poético de la lírica amatoria áurea este es conocedor de la virtud de la dama, por lo que el rendido amante pierde por completo la capacidad de asombro ante los fenómenos naturales salvo en los numerosos casos en los que los mismos están al servicio de la comparación con la figura de la excelsa o actúan como confidentes, mensajeros y rivales, tal y como se ha expuesto en el apartado sobre el exordio primaveral. Contrariamente a esta incapacidad, vemos el modo en que sí se sorprende y aun aturde al ser testigo del espejo resquebrajado en el intento de reflejar la perfecta imagen de la que es suma luz, pues tal acto supone que ni si quiera el emblema del desengaño posee la habilidad de devolver la sombra de la trascendencia que alegoriza la dama en el mundo de la materia y, por lo mismo, la confesión, la prueba fehaciente de la inferioridad del orbe ante su existencia sublime, el triunfo de la que el amor encarna sobre el engaño análogo al protagonizado por la

Virgen María sobre la serpiente, el pecado. Así lo plasma Francisco López de Zárate en «A un espejo que se quebró mirándose una dama, y exhortándola en él»:

Filis, no teme Júpiter portentos,
que debajo del pie los astros tiene;
no dellos la desdicha y dicha viene
porque los templa a humanos movimientos.

Si alcanza tu virtud merecimientos,
qué importa que la luna mengüe o llene,
tiemble el orbe, el mar brome, el aire truene;
méritos se componen firmamentos.

Aun cuando baja el rayo no me admira
que se encoja el humano, que se espante,
que abata ya el alcázar o ya el templo;

mas que un vidrio confiese su mentira
dejando las firmezas al diamante,
sirva, no para espanto, para ejemplo.

(p. 298)

Si la adorada, por el contrario, tropieza con el error de Narciso debido a que, como se ha apuntado en los apartados anteriores, es una diosa falible, el espejo mejora su propia esencia gracias a ella del mismo modo que lo hace el galán. Gabriel Bocángel juega con las temáticas de la divinidad de la amada, del engaño, del espejo resquebrajado y del mentado mito de Narciso en «A Celia, que, mirándose al espejo embebecidamente, quiso asir su aparente figura, y se le quebró»:

Culpa, Celia, tu error y no tu daño;
única te formó naturaleza:
pues dime, ¿por qué quiere tu belleza
darte segunda con tan nuevo engaño?

No se rompió el espejo, no, y extraño
que eche de menos tu vista su entereza;
*crystal era no más, agora empieza
a ser espejo desde el desengaño.*

Tu retrato en retratos dividido
en una parte muere, en *otra alcanza*
a merecerte en más copioso empleo.

*Aquí queda mi error más advertido,
pues cuando hieres más a mi esperanza,
hidra inmortal renace mi deseo.*

(p. 299)

En este caso, ejemplo contrario al soneto de Lope de Vega, el amante extrae una lección del suceso. El yo poético se ve retratado en el emblemático objeto que se ha quebrado: por más que lo hiera el desdén de la amada, por más destrozos que esta situación le acarree en el alma, él ha de perfeccionarse a sí mismo para merecer el galardón, puesto que es del conflicto perenne en el camino pedregoso, obligatoriamente complejo del amor cortés donde halla el penar dichoso y, como dicta el código, su deseo se acrecienta de forma paralela a la espera, el tormento, la imposibilidad. Esto se debe a que el espejo retrata tanto a amante como amada, y la propia tirana hermosa suele equipararse con un espejo dada su función como catalizadora de la introspección del yo poético. El presente estudios no puede si no concluir, como otros muchos citados a lo largo de los capítulos, que la figura de la que es paraíso en vida es, precisamente, el espejo en el que el fiel vasallo descubre su interioridad, la que lo conduce al desengaño de sí mismo. Como se expuso en los apartado sobre la crueldad virtuosa de la dama, el penar dichoso y el galardón, el mal no reside en el objeto de amor, sino en la degradación moral que anida en el espíritu del enamorado, enseñanza que el yo poético puede y ha de extrapolar tanto a su visión del mundo como a su relación con el mismo. Aquello que le degrada y perturba no se halla en lo exterior, sino en su alma. Este desengaño, no tanto del amor profano y de la bella implacable, como así parecen asumir

las voces activas de las composiciones vistas hasta el momento, como del individuo que culpa a estos últimos, expresa una humanidad imperfecta, falible y, a fin de cuentas, humana, con la que el lector puede empatizar e identificarse sin dificultad. El desengaño proviene siempre del amante que no ha sabido mantener la entereza necesaria para elevarse, por lo que jamás se atribuye a la hermosa fiera la culpabilidad de sus desvíos, que son ajenos a su voluntad, sino que se la retrata como símbolo del autoengaño del que ama para enfatizar de esta forma el desliz en el que este se sumió, dejándose arrastrar por el deseo, la atracción por lo que había considerado amor y no era más que lujuria vacía.

Tal y como se ha ido apuntando a lo largo de los capítulos, el desengaño, ese tema que los autores áureos exploraron con tanto ahínco en sus versos para la expresión de sus inquietudes y la reflexión en torno a los grandes temas barrocos del engaño y el caos, es el paso previo al autoconocimiento en su completitud y al merecimiento de la que es cúspide de dicha. Es por este motivo que la dama se metaforiza en no pocas ocasiones como gorgona, como Medusa: no únicamente por su caracterización como cruel virtuosa de belleza fascinadora cuya mera visión petrifica al amante, ya por su implacable personalidad, ya por sus atributos físicos, sino también por la simbología que desprende el mito que en un primer momento aplicó la pluma petrarquista a la corriente lírica de raigambre provenzal, convirtiendo la figura del grecorromano monstruo ctónico en un ejemplo plástico de la filosofía cortés. La gorgona mortal cuyo contacto visual transmutaba en piedra a todo aquel que osase mirarla representa la naturaleza desdeñosa de la amada. Su historia, una vez decapitada por Perseo y convertida en efigie sobre el escudo de Zeus como égida de Atenea, como asevera Diel, es “la exaltación inarmónica de los deseos (la culpa), ligada a la idea de ser perfecto (vanidad), pese a la exaltación malsana [...] de los deseos naturales” (Diel, 1985: 148-149; 535-536). Medusa alegoriza el estancamiento de la vanidad, mientras que su cabellera de serpientes, las erinias, encarnan el martirio del sentimiento de culpabilidad reprimida como los perros de Acteón el remordimiento. El triunfo sobre el monstruo mítico de Perseo, aquel al que aspira igualar el amante, estriba en “el haberse llevado su cabeza y poder mirar en ella la verdad sobre sí mismo, su culpabilidad accidental, sin

deformarla perversamente ni reprimirla, y sin transformarla en vanidad paralizante, en petrificación” (Diel, 1985: 96), pues la égida, Medusa, la dama, que continúa petrificando aun después de su fallecimiento, como escudo de Atenea, es el espejo de la verdad donde se refleja e ilustra aquello que se oculta en el interior de los hombres, conduciéndolos al desengaño de su vanidad, de sus creencias, del prejuicio. La fábula de la conversión de Medusa en égida es la plasmación del terror que habita en el fuero interno del hombre, así como del descubrimiento de sus culpas, sus fallos, sus pecados, por medio de introspección. Según afirma Diel:

Es así como la misma diosa de la Verdad, la diosa de la combatividad del espíritu, continuará mostrando a los hombres la verdad liberadora, la posibilidad de victoria sobre Medusa, sobre la vanidad culpable. La diosa, símbolo de la combatividad que inspira el amor a la verdad, otorga a quien viene a su encuentro su escudo, su espejo, invitándolo a reconocerse en Medusa e iniciar así la lucha contra la mentira esencial, la mentira subconscientemente deseada, el rechazo (Diel, 1985: 98).

El presente estudio conecta esta misma conceptualización con la que ofrecen las representaciones artísticas de los trovadores y el unicornio, concretamente en la serie de seis tapices franceses bautizada con el título de *La dama y el unicornio* que fueron realizados para la familia Le Viste, dedicados especialmente a Jean Le Viste, el miembro de la familia que mantenía mayor proximidad con el monarca Carlos VII. En estos se plasman los argumentos de amor de la *fin'amors*, una *midons* junto a un unicornio, animal fantástico que simboliza al trovador, en una iconografía de los cinco sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) y, en el último tapiz, el Deseo, que muestra las palabras *À mon seul désir*⁶⁰. En el tapiz bautizado como “Vista”, la dama dirige los

⁶⁰ Este es un lema que ha suscitado muy diversas interpretaciones. Puede traducirse como “Mi único deseo” (traducción propia).

ojos al espejo que sujeta en la mano, pero el reflejo que este proyecta no es otro que el unicornio que posa sus patas delanteras en el regazo de su señora, el trovador. El mentado tapiz nos sirve como un perfecto modelo de lo que metaforizan tanto el espejo como la amada en la corriente de raigambre provenzal, sea esta poesía la cantada en los ambientes cortesanos de la Provenza de los siglos XII y XII o la engalanada en el contexto histórico, social y cultural de los inmortales poetas áureos que nos ocupan.

Así queda configurado el papel de la dama como catalizador de la introspección, como espejo de la verdad, como égida. La dama, la *midons*, Laura, Beatriz, Galatea, Luz, son la evolución de una misma figura eterna en la cultura occidental y aun de la humanidad, las formas de la diosa sabia, virtuosa, portadora de la verdad. Por ello no resulta extraño que los atributos de estas mujeres alegóricas mantengan tantas semejanzas con las diosas clásicas o con la Virgen María y que, por lo mismo, y por el pecado concupiscente y vanidoso, el engaño no provenga de la dama del mismo modo que la diosa Diana no es culpable de la perversión de Acteón. El engaño, como se ha ido exponiendo, radica en el interior del que ha de ser fiel vasallo de la hermosa, en su propia voluntad. Es el enamorado que ejerce y asume la responsabilidad de su voluntad, una voluntad pura, libre del más mínimo deseo vulgar⁶¹, el único merecedor de la dama, de la trascendencia, de la dicha suprema, aquel que se mira en ella, se descubre a sí mismo y utiliza este conocimiento para mejorarse.

⁶¹ Si bien probablemente el maestro Petrarca opinaría de forma muy distinta, en el contexto cortés el acto sexual entre la dama y el amante digno no se considera jamás un acto vulgar, pues, como se ha ido argumentando a lo largo del estudio, se trata de una experiencia rayano en lo místico a partir de la carne que, si bien excluye el “mero deseo”, no destierra el deseo en sí.

4.4. «Ícaro en el salado i hondo suelo»: el mito y el amor

Aquel niño, aquel gigante,
inquietud y paz del siglo,
eternamente vendado,
como pierna de mendigo;
el que con sus flechas y arco
hace en el orbe más tiros
que novicio cazador
o guarnicionero primo,
dejada aquesta menestra,
del que rapaz está ahíto,
con la boca de Lisarda
emprender quiere homicidios.

(229)

La mitología clásica juega un papel expresivo clave en la lírica áurea, tanto en el ámbito del registro cortés como en el poético general. Si bien este tema ya se ha perfilado en diversos capítulos a lo largo del estudio y, en especial, en el análisis del doliente yo poético, la importancia de las figuras míticas alcanza tan altas cotas dentro de las rimas del Siglo de Oro que bien merecen un apartado propio, pues “sus textos muestran” la manera en que el “mito se adapta a nuevos contextos, aislando la historia mítica en mitemas” que ofrecen “un significado distinto del originario” (Garrote Bernal, 1993: 233), del mismo modo que sucede con la *fin'amors*, en cuya temática tan a menudo se añaden los símiles míticos gracias a la pluma de los líricos áureos. “La variedad interpretativa (alegorismo moral, evemerismo racionalista, ficción poética) a que se abre el mito” (Garrote Bernal, 1993: 234) brinda al lector la ambigüedad interpretativa que, como el propio código cortés, se presta al juego de ingenio característico de la época. En la literatura de la España del Siglo de Oro se puede observar el testimonio de “esta permanente recontextualización *adaptando*” o, por

mejor decir, “releyendo y reescribiendo” los temas de cada uno de los mitos que nos legó la cultura clásica, los “componentes de la narratio mitológica, o *reinventando*”. Con tales conceptos de adaptación y reinención en mente, “cada estilo y cada escuela” seleccionaron y reordenaron los temas míticos que más convenían “a sus valores históricos, sociales, ideológicos, estéticos o religiosos” (Garrote Bernal, 1993: 234). Según se desprende de esto último, en el citado sentido, el amor cortés y los mitos grecorromanos son igualmente ambiguos y, por lo mismo, igualmente adaptables a la multiplicidad de valores de cada etapa histórica, luego no resulta disparatado advertir que, en el caso de la lírica que nos ocupa, la nueva contextualización que el Siglo de Oro efectuó en los protagonistas fabulosos de la cultura grecorromana dio lugar a una lectura cortés de la mitología, enriqueciendo así “la ambigüedad originaria” mediante la superposición de “sucesivos estratos interpretativos” (Garrote Bernal, 1993: 234).

Tal y como se ha expuesto en los capítulos anteriores, los alegóricos personajes de las fábulas grecorromanas se han establecido como imagen plástica del sentimiento que caracteriza al amante o de la crueldad bajo la que se construye la personalidad de la amada. También funcionan como ejemplo identificativo, sea este modelo seguir, sea advertencia de lo que podría acaecerle al yo poético o a cualquier hombre que recorra la senda del amor ennoblecido. En el mito, por su carácter simbólico, el poeta del Siglo de Oro halla un recurso con el que vehicular la trayectoria del espíritu en el proceso amoroso, recurso que cumple una triple función: azuzar el ingenio, plasmar la belleza en negro sobre blanco y exponer el nivel cultural de quien escribe. El poeta “cuenta con el criterio adecuado para expresar su protagonismo en el tema del amor espiritualista: sufrimiento, aventura, subida-caída, etc.” (Li, 2015: 583), de modo que escoge la fábula adecuada para cada emoción, cada grado del vasallo amoroso, logrando así impresionar al lector con la imagen vívida del tormento, la pasión y el anhelo de sublimarse. Según sintetiza la doctora Li:

El aprovechamiento de la mitología significa una transición del lenguaje común al poético [...] este arte vincula exitosamente los significantes (en este caso, los mitos expresivos) con los significados (los sentires íntimos del amante), al tiempo que muestra los sentidos alusivos de las palabras, e

intensifica los motivos que se quiere destacar en las obras (Li, 2015: 583).

Las fábulas grecorromanas son un recurso lírico ineludible en las composiciones áureas, unas imágenes que, como se ha apuntado anteriormente, tanto se erigen como modelos miméticos, como referencias retóricas. Por supuesto, la funcionalidad de las mismas no se limita a estos dos usos. Rosa Romojaro Montero distingue cinco: la función tópica, erudita; la comparativa, ya sea en alegoría, metáfora o símil; la ejemplificativa o emblemática, alusiva; la recreativa estética o metamítica y, por último, la burlesca. La gran mayoría de los rimadores del Siglo de Oro ha utilizado un alto tanto por ciento de estas funciones, si no todas. Fernando de Herrera es un experto en el uso de los mitos como vehículo expresivo del dolor del yo poético:

Como en la cumbre ecelsa de Mimante,
do en eterna prisión arde, i procura
alçar la frente airada, i guerra oscura
mover de nuevo al cielo el gran gigante,

se nota de las nuves que delante
buelan i encima en órrida figura,
la calidad de tempestad futura
qu'amenaza con áspero semblante,

así, de mis suspiros i tristeza,
del grave llanto y grande sentimiento
se muestra el mal qu'encierra el duro pecho,

por esso no os ofenda mi flaqueza,
bella Estrella d' Amor, que mi tormento
no cabe bien en vaso tan estrecho.

(Herrera, 1992: 408)

Lope de Vega los utiliza con gran acierto para ejemplificar la inconstancia del amor y la que lo encarna:

Sentado Endimión al pie de Atlante,
enamorado de la Luna hermosa,
dijo con triste voz y alma celosa:
«En tus mudanzas ¿quién será constante?»

Ya creces en mi fe, ya estás menguante,
ya sales, ya te escondes desdeñosa,
ya te muestras serena, ya llorosa,
ya tu epiciclo ocupas arrogante;

Ya los opuestos indios enamoras;
y me dejas muriendo todo el día,
o me vienes a ver con luz escasa.»

Oyóle Clicie, y dijo: «¿Por qué lloras,
pues amas a la Luna, que te enfría?
¡Ay de quien ama al sol, que solo abrasa!»

(Vega, 1983: 32-33)

Luis de Góngora hace lo propio con la osadía amorosa que implica el camino del amor cortés con el ejemplo de Faetón, modelo de la osadía y la insensatez vista anteriormente, en «A unos álamos blancos, toca la fábula de Faetón»:

Gallardas plantas, que con voz doliente
al osado Faetón llorastes vivas,
y ya, sin invidiar palmas ni olivas,
muertas podéis ceñir cualquiera frente:

así el sol estuvo al rayo ardiente
blanco coro de náyades lascivas

precie más vuestras sombras fugitivas
que verde margen de escondida fuente,

y así bese (a pesar del seco estío)
vuestros troncos (ya un tiempo pies humanos),
el raudo curso deste undoso río,

*que lloréis (pues llorar sólo a vos toca
locas empresas, ardimientos vanos)
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.*

(Góngora, 2015: 72)

Mientras que Francisco de Quevedo parodia con efectismo el mito de Apolo y Dafne:

«Tras vos un alquimista va corriendo, Dafne,
que llaman Sol ¿y vos, tan cruda?
vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais del sol y de la luz huyendo.

Él os quiere gozar a lo que entiendo
si os coge en esta selva tosca y ruda,
su aljaba suena, está su bolsa muda,
el perro, pues no ladra, está muriendo.

Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras
cargado de bochornos y cometas.»

Esto la dije, y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y en escabeche el sol se quedó a oscuras.

(Quevedo, 1999: 854)

En el contexto que nos atañe, esta fascinación por los mitos clásicos llama la atención por aquello que acostumbran a alegorizar cuando los poetas instrumentan la figura de Faetón, Ícaro, Prometeo, Ticio, Sísifo, Orfeo, Tántalo, Filomena, Psique, Dafne o Anaxárate. Podemos contemplar el modo en que estos grandes artistas del verso prestan especial atención a una interpretación de las fábulas que muy bien podría corresponderse con la que habría ejercido un trovador, pues toman aquellas escenas que mejor ejemplifican los diversos peldaños de la escalera de perfeccionamiento moral cortés que pervive, casi inmutable, en las doradas rimas y, si bien también se utilizan para plasmar otros géneros poéticos, abunda el uso amatorio de este recurso clásico, como bien ejemplifican los mitos clave de este período. En términos de Rafael Herrera Montero:

Lo que sí podemos afirmar es que nunca el uso de la mitología es gratuito y su relación con el tema del poema queda establecida en una conexión más o menos estrecha, pero siempre detectable. Esta consideración es importante para nuestro estudio [...], porque a pesar de la moral cristiana imperante que hacía a veces desechar las alusiones mitológicas [...], encontramos en nuestro poeta el mundo pagano en alusiones frecuentes y, en ocasiones, exclusivas (Herrera Montero, 1998: 84).

Después de todo, las fábulas grecorromanas son “alternativas de la expresión lírica” (Li, 2015: 598), el instrumento vehicular que adorna la tradición poética amatoria de raigambre provenzal con el ornato de nuevos vestidos. Ícaro y Faetón engalanan la pasión, la osadía, el vuelo audaz y la caída; Psique y Cupido el anhelo ascensorial, la sublimación del espíritu por medio del elemento ígneo y de la chispeante luz que emanan de los integrantes del argumento de amor; los titanes condenados como Sísifo, Tántalo, Ixión o Prometeo, el tormento emocional sin esperanza ni final, la eterna aflicción carente del más mínimo consuelo; Ticio o Acteón, el deseo desenfrenado propio del amante indigno. Por supuesto, tales usos e interpretaciones son flexibles. Los condenados pueden ser espejo del penar dichoso, la subida y caída de los osados pueden encarnar la imagen del desengaño, el dios del amor y su amada bien pueden tomar la forma de modelo del amor y la belleza, de la envidia, la curiosidad, el valor o la

inteligencia según el núcleo temático escogido. El artista del Siglo de Oro escoge aquel “que más le interesa, lo modifica y redacta, hasta convertirlo en su propia pieza de expresión original” (Li, 2015: 584). Con estos ejemplos únicamente pretendemos mostrar el modo en que el recurso mitológico está, ante todo, al servicio de la corriente lírica en cuestión que siglos atrás se extendió la geografía europea como las ascuas del fuego en un incendio. De forma análoga a la manera en que el maestro de Arezzo hizo uso de cinco mitos ovidianos en su reflexión en torno al amor ennoblecido, el Siglo de Oro español prioriza unos personajes míticos por encima de otros, si bien no es extraño encontrar una miríada de referencias míticas diversas.

Los predilectos por la pluma de los poetas del Seiscientos son los que encarnan la subida y la caída, Ícaro y Faetón, mencionados en numerosas ocasiones a lo largo del estudio y en los que cabe detenerse en el presente apartado, dada su importancia capital dentro de las rimas amorosas de este período. Ambos son encarnaciones del yo poético amante, uno su faceta osada, el otro su soberbia. Ambos aluden al espíritu que, atraído por la belleza fulgurante del sol e impulsado por el deseo que le quema por dentro, pone todo su empeño en alzar el vuelo hacia la meta celeste donde aguarda el objeto de amor, inalcanzable, en un esfuerzo vano que culmina irremediablemente en la caída sobre el plano terreno del que huía, el océano. Ícaro se corresponde con la *ὕβρις*⁶² u orgullo desmedido, defecto que le cobró la vida al acercarse demasiado al sol. No obstante, si bien el calor derritió la cera de sus alas, también le condujo a alzar el vuelo y liberarse del laberinto que le encerraba. Faetón, igualmente vinculado a la insolencia y la temeridad que acostumbra a asociarse a la juventud, es la encarnación de la soberbia, por la cual se vio impelido a demostrarle al mundo que por su sangre corría parte de la divinidad del sol por medio de una imprudencia fatal: conducir su carro por los cielos. Puesto que pese a ser el hijo de Apolo no dejaba de ser un simple mortal, el dominio de

⁶² También cuenta con las acepciones de “impetuosidad” y de “soberbia”.

los caballos alados estaba por encima de sus capacidades. Pagó su insensatez perdiendo el control, terraformando el orbe en desiertos y selvas y cayendo, a la postre, del cielo a la tierra, a las aguas que apagaron sus llamas, derribado por el justo rayo de Júpiter.

Estos dos mitos, coincidentes en tantos aspectos, plasman, en suma, el ascenso legendario, movimiento que los autores barrocos enlazan del modo más estrecho con el tema del amor lumínico. Para Fernando de Herrera, quien, como se expuso en el segundo capítulo, asienta esta interpretación de las fábulas, el mito de la caída se asocia “bien con la contemplación de los astros celestes, bien con el motivo de amor” (Li, 2015: 601). El autor lleva a cabo una reflexión en torno a las historias de los jóvenes impetuosos en sus *Anotaciones*, citada a continuación:

La fábula d' estos padre i hijo es mui conocida de todos. Unos piensan que Dédalo, por aver guardado en l' astrología la mediocridad en la contemplación de las cosas celestes, escapó; i que Ícaro, buscando las cosas más altas, cayó apartándose mucho de la verdad. I sábese en las policias de Eráclides, que Ícaro huyó con su padre en galera de tres remos porque mostró a Teseo la entrada del laberinto. La verdad es [...] que aviendo visto Dédalo en Egito el laberinto, fabricó a la buelta otro en la isla de Creta, que es oi Candía, a semejança suya; i dando ocasión a los adulterios de la reina Pasifae i conformándolos ella con su maldad, incurrió en odio de Minos, i preso por él, se arrojó por vna ventana i escapó con próspero viento, huyendo con el uso, que entoces halló, de las velas, de la armada real, que lo seguía con solos remos; i su hijo Ícaro, que estava puesto con él al común peligro, perdiéndose su vaxel por inorancia i poca destreza del piloto, se ahogó, i llevado del recuro o ímpetu de las aguas en una isla sin nombre; arribando acaso allí Hércules i conociendo el cuerpo muerto, le dio sepultura [...], i d' él tomó nombre la isla i el mar que la cerca.

[...] Faetón, que quiere dezir *resplandeciente* o *ardiente*; es el astro de Iúpiter, como siente Aristóteles en el *De mundo*, si es verdadero el título⁶³. Omero da este epíteto al Sol, ἥλιος φαέθων, dicho hijo del Sol i Climene, i que intentó guiar su carro i murió de un rayo porque no alcanzó bien i ciertamente el curso del Sol, i muriendo dexó imperfecta aquella arte. Luciano, en l' astrología, cree que Faetón fue un ombre que halló el curso del Sol, como Endimión el de la Luna. [...] Faetón se llamó φανός ἕτερόν, que quiere dezir *lumbre verdadera*, como interpreta Iuan Goropio, i nació de Climene, hija del Océano, i Tetis, diosa del mar, que es el blando umor i umidad terrestre, que se engendra del Océano, que es padre de todo umor, o sea pluvial o de fuentes, i de la Tierra que es su madre. Porque Climene se deduce de κλύω, que significa *inundo, riego i umedesco*, de suerte que Climene denota naturaleza regada. I por esso es el Sol su padre, porque todo vapor viene de la materia úmida como de madre, i se informa del Sol como de padre, con lo demás que an dicho otros místicamente en este lugar (Herrera, 2001: 360-363).

En lo que a estos dos mitos respecta, tal y como se desprende de las palabras del Divino, las composiciones del Siglo de Oro pueden centrarse tanto en la caída como en el vuelo. Desde el momento en que Herrera mezcló en su confección poética la fábula de Ícaro con el amor, distinguiéndose de la miríada de autores que le eran contemporáneos al centrar su obra no en la caída del imprudente, sino en “vuelo audaz y pasional del propio personaje” (Li, 2015: 602) donde su pluma pone el relieve, Ícaro es el recurso alusivo de la ascensión del deseo amoroso. Otro tanto ocurre con la figura de Faetón, en cuya personalidad se combinan lo lumínico, lo cálido, lo húmedo y lo divino. La dorada centuria lo destaca como el elemento comparativo idóneo del amador apasionado y remarca de forma efectiva la estrecha vinculación entre Faetón y el sol con

⁶³ Según afirman Inoria Pepe y José María Reyes en la cita número 29, el título correcto del tratado aristotélico es *Del cielo* (Herrera, 2001: 361)

el vasallo de amor y la que es suma luz. Tal y como asevera Antonio Gallego Morell en su monografía sobre dicha fábula durante el siglo que nos atañe, el loco conductor es la imagen de la pasión, portavoz de la audacia, de la osada y peligrosísima empresa que representa la búsqueda del amor ennoblecido, del sentimiento vivo. Él es el enamorado intranquilo que venera la luz, aquel que fue engendrado en el fulgor del astro rey y solo se atrevió a conducir el carro apolíneo para corroborarlo. Los poetas áureos, contrarios a la lectura tradicional del mito, ven en su fracaso un triunfo, pues el trágico final no negaba el origen celeste, sino que, por el contrario, a pesar de la incapacidad de equipararse con el que era su padre, reafirmaba su identidad como hijo del sol. Tal “concepción está presente en el amante que, con el amor inherente, se conduce al precio de toda su vida hacia donde se halla el amor” (Li, 2015: 604). Ambos personajes dejan de ser a ojos de los artistas del verso del Siglo de Oro un modelo *ex contrario* para evolucionar a modelo a seguir. Según concluye Wen-Chin Li al tratar este cambio interpretativo que se efectuó al tiempo que se evolucionaba del Renacimiento al Barroco:

Lo que vale la pena destacar es que Herrera, en casi todas sus obras relativas, no reconoce el vuelo de Faetón, ni el de Ícaro, como un error o hecho degenerado. Mientras que Garcilaso lo califica como un deseo “loco, imposible, vano, temeroso” [...] así como un “mal tan peligroso” que no se puede creer [...], Herrera lo reconoce como una conducta dichosa, valiente y heroica (Li, 2015: 605).

Garcilaso, príncipe poético del Renacimiento, veía en el vuelo un error. El Divino, portavoz barroco, lo contempló como lo habrían podido hacer los guerreros del amor medievales: la honra intachable de morir en la batalla, de sacrificar la vida a tu señor y tu dios. Nuestro poeta sevillano contempla la pareja de caídos desde el prisma amoroso concreto del amor cortés, a través del cual los interpreta como expresión del amante dichoso que cuenta con el espíritu inmortal de la osadía en su haber. “Ambos arden en el deseo del amor, al tiempo que se lanzan a la búsqueda de éste mismo, a pesar del sacrificio de su propia vida” (Li, 2015: 605) y son, por ello, ejemplo del vasallo de amor fiel e incondicional, digno de elogio pese a la impetuosidad que le

impide ser propiamente digno para la virtuosa, tal y como se desprende del siguiente soneto:

Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo
con que, desamparado de la vida,
dio nombre a su memoria esclarecida
Ícaro en el salado i hondo suelo.

I quien el rayo derribó del cielo,
culpa de la carrera mal regida,
que Lampecie, llorosa i afligida,
lamenta en el hojoso i duro velo.

*Pues de uno i otro eterna es la osadía
i el generoso intento, qu'a la muerte
negaron el valor de sus despojos.*

Yo más dichoso en la fortuna mía,
pues al cielo llegué con nueva suerte,
i ardí vivo en la luz de vuestros ojos.

(Herrera, 1992: 369)

Muy distinto al garcilasiano:

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,

no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
de aquel que con alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

(Vega, 2002: 92)

La osadía se propugna como elemento intrínseco al gran sentimiento que gobierna la lírica que nos ocupa. Este es el mismo carácter que ostentaba el trovador occitano como herramienta imprescindible para gozar de la capacidad de amar a su señora y mantener la relación extramatrimonial, antes de que su evolución por los distintos grados del código de amor, por el aprendizaje de las lecciones impartidas por la *midons*, lo transformasen en una persona humilde, mesurada y, en suma, virtuosa. El “Osé y temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde” (Herrera, 1992: 385) es indispensable para atreverse a amar. Dicha osadía, sin embargo, se mezcla desde el principio con su opuesto, el temor. Dentro de la dignificación del sentimiento, “en el propio motivo de la osadía, se origina el deseo temeroso, un sentimiento paradójico que se repite a lo largo del corpus” (Li, 2015: 606) como parte de la dualidad y el juego de contrarios permanente, inherente al amor cortés, contraste que plasma “de forma escueta el espíritu puro de amor” (Li, 2015: 606), dado que la sola osadía, sin nada que la aplaque, conduce a la mera concupiscencia, no al amor. Es este juego de opósitos el que provoca el padecimiento del amante, proyectado en las figuras de Ícaro y Faetón, así como en el sufrimiento eterno de los titanes condenados por Júpiter, el dios del rayo, figura idónea para la crueldad de la luminosa amada, “más crüel y más dura cada día” (p. 609). Por supuesto, esto no significa ni mucho menos que el mito se utilice únicamente para plasmar este pequeño rasgo, a la vez central, de la tradición lírica de raigambre provenzal. Si bien el reflejo mítico de la angustia amorosa es uno de los usos predilectos, también se dibuja la imagen de otros muchos elementos cortesés mediante los integrantes de la mitología grecorromana. El silencio cortés se equipara con el de la

desdichada Filomena antes de convertirse en ruiseñor, la tentación carnal con el eternamente hambriento y sediento Tántalo rodeado de comida y bebida inasibles, el peso imponente que conlleva acatar el código con el titán Atlante que carga el mundo sobre sus hombros, el comportamiento del alma con el de Psique, enamorada del dios Amor. La fábula del romance entre Psique y Cupido resulta especialmente pertinente para la pluma de los poetas áureos cuando desean recrear una escena plástica del trayecto del alma en el proceso amoroso de la lírica de raíz trovadoresca.

Según dicta el texto de Apuleyo, Psique era una princesa cuya arrebatadora armonía física era celebrada, adorada y admirada por quien la viese como si perteneciera al linaje divino, hasta tal punto que sus admiradores olvidaron rendir culto a la verdadera diosa de la hermosura, del amor, de la fertilidad y del erotismo, Venus, tan bella como envidiosa. Vacíos sus altares de ofrendas, desnudas sus estatuas de guirnaldas, convertidos sus templos en recintos huecos únicamente habitados por las ruinas y la fría ceniza, la vengativa deidad ordenó a su hijo Cupido, presentado en esta fábula como un joven muchacho en lugar de como un niño travieso, que hiciese uso de sus diversas armas (el arco, las flechas y la antorcha de pasión ardiente) para así convertir a la adorada princesa en una mujer locamente enamorada de la criatura más despreciable, vil y horrenda que hollase la tierra. El dios del deseo amoroso, sin embargo, no llegó a obedecer a su progenitora, puesto que se enamoró de Psique a primera vista. Ella, por el contrario, pese a la admiración que suscitaba, jamás había gozado de ese gran sentimiento ni, por lo mismo, del amor correspondido. Preocupado por procurarle un enlace matrimonial apropiado a su hija, el rey acudió al oráculo de Apolo para implorarle su consejo. Dicha deidad había prometido previamente a Cupido que le ayudaría a desposar a la princesa, por lo que respondió al monarca que el cónyuge que el Destino había escogido para Psique era una sobrenatural serpiente alada, imagen metafórica de la sensualidad, a quien la futura esposa debía aguardar en la cumbre de una montaña rocosa vestida de luto. Puesto que se trataba de un mandato divino, Psique acudió temblorosa a la montaña, donde la envolvió un soplo de aire procedente del hálito de Céfito que la elevó hasta el fantástico palacio del que ahora sería su marido. Allí la princesa pudo llevar una existencia suntuosa, rodeada de

servientes que complacían cualquier antojo que tuviera. El único deseo que no veía satisfecho era contemplar la fisonomía de su esposo, quien se mantenía oculto en la oscuridad y únicamente visitaba a su mujer al amparo de la noche. A pesar de esta carencia, la amante esposa escuchaba, tocaba y, al hacerlo, percibía que su cónyuge no era un monstruo terrible, sino un buen amante joven, fuerte y gentil que nada tenía de temible.

Llegó el día en el que Psique, tras haber encontrado a sus hermanas y conversado sobre su situación, tomó la decisión de ver por fin al marido que se le ocultaba y asesinarle, incitada tanto por ellas como por la curiosidad que la zahería. Bajo el manto de la misma oscuridad nocturna que había escondido la apariencia del esposo, la princesa acercó al bulto que formaba el cuerpo dormido una lámpara y un cuchillo. Pero la luz no alumbró ninguna espantosa serpiente, sino a un hombre perfecto, atractivo, cuya belleza superaba la de todos los seres bellos: Cupido. Al tiempo que Psique se vio subyugada por la seductora hermosura del que no era si no la encarnación del deseo amoroso, la muchacha sintió una viva curiosidad por sus armas, alargó la mano a una de las flechas de la aljaba y se hirió con la punta. Así fue como cayó perdidamente enamorada de su propio cónyuge. Incapaz de reprimir la pasión recién descubierta, Psique abrazó y besó al amado, perdiendo de este modo el equilibrio y volcando la lámpara que los alumbraba. No fueron los besos ni los abrazos los que despertaron a Cupido, sino la caliente gota de aceite que cayó sobre su hombro con el movimiento. Vio la luz en la mano de la que amaba y, con ella, la desconfianza. La abandonó sin articular palabra.

Perdido el amor recién descubierto, Psique comenzó una larga andadura para recuperarlo. Vagó por el mundo, rezó a los dioses y, finalmente, acudió a riesgo de perder la vida al hogar de su suegra, más peligrosa que nunca para su persona. A la envidia que le suscitaba la fama de su hermosura ahora se sumaba la rabia por la desobediencia filial, el descontento hacia el enlace matrimonial y la furia por el dolor que le había infligido a su vástago. Por todo ello Venus le impuso una serie de pruebas a las que habría someterse si realmente quería reunirse con su hijo: separar y ordenar una

montaña de semillas de diversos tipos, tomar el vellocino de oro de los violentos carneros del sol y llenar una urna con el agua del río Estigia. Gracias a la ayuda que le prestaron un millar de hormigas, un junco con el don del habla y el águila real de Júpiter, Psique superó con éxito las pruebas, pero no la animadversión de Venus. Esta le entregó un pequeño cofre y, con él, la última misión. Debía descender al Inframundo para pedirle a su reina, Proserpina, que lo llenase con una porción de su belleza divina. Nada detuvo a Psique. Ni Cerbero, ni Caronte, ni las Parcas, ni las propias trampas tendidas por su suegra impidieron que llegase a la corte infernal, donde Proserpina le entregó su regalo. El verdadero enemigo fue, una vez más, la terrible curiosidad. Una vez fuera del reino de los muertos, la enamorada se vio sobrecogida por el deseo de averiguar y aun gozar lo que hubiese en el cofre. Sin resistirse, abrió la tapa, puso los ojos en su interior... y lo encontró vacío. Dentro no había el más mínimo rastro de la hermosura divina, del interior del cofre prohibido no obtuvo más que un terrible sueño. Era el Sueño infernal, que se apoderó por completo de la muchacha al envolverla en forma de espesa niebla. Psique cayó profundamente dormida en medio del sendero que conducía al palacio de Venus, como un cuerpo muerto. Cupido, por fin recuperado de la quemadura de aceite y aun de la tristeza, escapó de la estancia donde lo habían confinado, voló presuroso al encuentro de Psique y disipó la niebla hipnótica hasta encerrarla de nuevo en el cofre para salvar a su amada. Liberada Psique del sopor sobrenatural, sabedor Cupido de las pruebas que había afrontado con tal de volver a su vera, este le aconsejó entregarle a su madre el regalo de la reina del Inframundo para, acto seguido, alzar el vuelo y penetrar en la bóveda celeste con el fin de reunirse con Júpiter y rogarle que transformase a su mujer en una igual, en una diosa con la que poder fusionarse por los siglos de los siglos. El soberano del rayo convocó entonces a los dioses olímpicos a una asamblea en la que anunció la apoteosis de la otrora simple humana, culminado felizmente el mito con la suntuosa boda de los enamorados.

Como se desprende de la lectura, Psique se caracteriza por la curiosidad, el deseo y el valor, cualidades propias, asimismo, de los que son miembros de la caballería de la *fin'amors*. Los defectos la conducen a la pérdida del amor y, por poco, de la vida, mientras que la última virtud es la que le permite no solo recuperar lo perdido, sino

incluso sublimarse de su existencia mortal. Por ello su historia resulta especialmente pertinente en la plasmación del amor cortés del Siglo de Oro. La figura de Psique, sus anhelos, su ascensión por medio del sometimiento a las pruebas impuestas por la tirana en pos del amor funcionan en conjunto como un perfecto reflejo del viaje espiritual del fiel vasallo bajo el código cortés. Mediante el personaje mítico de la princesa la pluma de los artistas áureos evidencia el concepto de que para el yo poético de corte provenzal el gran sentimiento equivale al alma propia y que, después de todo, este es el elemento más significativo del que se compone su interioridad y su existencia. Tal y como le expresa Psique a su invisible cónyuge en *El asno de oro*, el alma y el amor son uno solo: “Amo enim et efflictim te, quicumque es, diligo aeque ut meum spiritum, nec ipsi Cupidini comparo. [...] Mi mellite, mi marite, tuae Psychae dulcis anima⁶⁴” (Apuleyo, 1992: 210-211). El error de Psique reside, por tanto, en buscar el amor en lo externo, fuera de sí misma, en centrarse en lo terreno y alejarse, por carecer de esa voluntad férrea que todo amante cortés precisa, del sentimiento trascendente.

El comportamiento de Psique alegoriza de esta forma el del alma del amante, tanto en sus errores como en sus fases purgantes a lo largo de los grados. Su error es el traspie del galán; su sufrimiento, el método para desengañarse del primero; los obstáculos míticos, las pruebas con que demostrará que es digna del amor verdadero. Del mismo modo que el yo poético de raigambre provenzal, Psique aprende que el espíritu debe complacerse tan solo con corresponderse con la llama amorosa, que la fusión con el ideal es imposible sin llevar a cabo el alejamiento progresivo de la materia para superar el deseo sensual y sublimarse por medio de la razón. “O sea, siempre y cuando el amor se quite las vendas de los ojos y se revista de virtudes, su imagen se

⁶⁴ Te amo y además apasionadamente, quien quiera que seas, te amo tanto como a mi propia vida; ni al propio Cupido lo encuentro comparable contigo. [...] Vida mía, maridito mío, dulce alma de tu Psique (traducción de Santiago Segura Munguía).

presentará más amena y dulce ante el alma, en lugar de ofrecerle la pasión sensual y atormentadora” (Li, 2015: 595). Los poetas áureos utilizan de esta forma el mito de la pareja divina para la reflexión en torno a la búsqueda espiritual de la suma luz que la dama encarna, mitificando así el trayecto amoroso que dibujaron los trovadores de la antigua Provenza en correspondencia con las palabras que inmortalizó Apuleyo en boca de la bella princesa: “Nec quicquam amplius in tuo uultu requiro, iam nil officium mihi nec ipsae nocturnae tenebrae: teo te, meum lumen⁶⁵” (Apuleyo, 1992: 218-219).

Los elementos lumínicos e ígneos desempeñan un papel tan significativo en la fábula como en la corriente que nos ocupa, siendo estos fundamentales en la *fin'amors*, el amor platónico y el espiritualismo petrarquista. Tal y como se ha expuesto a lo largo de los capítulos, la imagen plástica del fuego metaforiza el deseo interno del enamorado, el cual impele a su anfitrión a la feroz búsqueda del amor cuya meta no es otra que la fusión con el mismo. Según dilucida Francisco Javier Escobar Borrego al tratar la adaptación del mito por parte del Divino, estandarte áureo:

En su adaptación del lenguaje de Fracastoro, Herrera traslada los tecnicismos de la amatoria a su propio universo poético y recrea las imágenes bajo el prisma del petrarquismo. Destaca, sobre todo, la insistente utilización con valor metafórico de un campo semántico en torno al fuego, como recreación de una imagen habitual tanto en la literatura clásica como en la poesía provenzal y petrarquista (Escobar Borrego, 2002: 165).

No son pocos los personajes míticos que ejercen la función de espejo de las vicisitudes que ha de sufrir el espíritu del que ama, como tampoco lo son los poetas que

⁶⁵ No quiero ya saber nada acerca de tu rostro, ya no son para mí un obstáculo las tinieblas mismas de la noche: te tengo a ti, luz de mi vida, y eso me basta (traducción de Santiago Segura Munguía).

sitúan “el dolor personal en un ámbito de referencias míticas” (Garrote Bernal, 2013: 248). Así como Psique plasma el proceso amoroso desde el enamoramiento hasta la cima de la escalera de perfeccionamiento moral, los condenados míticos como Prometeo, Ticio y Sísifo, entre otros, son modelo del tormento emocional que se sucede en los escalones, convirtiéndose, como la princesa envidiada por Venus, en una nueva vestidura que adorna el amor cortés y lo perpetúa en las letras áureas. Así, el martirio del alma y su causante, el característico vaivén entre las fuerzas contrarias que la atraen, se equipara con las historias de los condenados. La fábula prometeica, por ejemplo, reserva a la sustancia ígnea una importancia tan significativa como la que esta desempeña en la de Psique y Cupido, siendo Prometeo un personaje ligado a la creación del ser humano y del mundo en que este habita. Su hermano Epimeteo y él fueron designados por el propio Júpiter para elaborar dicha empresa. Sin embargo, el irreflexivo Epimeteo, cuyo nombre define a aquel que piensa después de actuar, acostumbraba a seguir sus impulsos antes que atender a la razón. De esta forma se condujo, también, en la creación. A cada especie le concedió una facultad distinta que no tuviesen las demás: a los pájaros, el vuelo; a los peces, la natación; a los reptiles, la agilidad; a las bestias, la fuerza animal. Tan diversas particularidades repartió, que al llegar al ser humano no pudo conferirle ninguna ventaja particular.

Este fue el motivo por el cual Prometeo configuró al hombre a imagen y semejanza de los dioses. Para compensar el fallo cometido por su hermano, hurtó el fuego del Olimpo, símbolo del intelecto, y se lo entregó a la humanidad, pecado por el que el héroe fue encadenado en la cima del monte Cáucaso, condenado a que su hígado fuese devorado cada día por el águila del dios del rayo. La elección del hígado, el órgano que se regenera, es el elemento más significativo de la fábula en el contexto de la corriente de raigambre provenzal. No solo se trata de un detalle que pone en relieve el sufrimiento de la condena eterna, sino que, como el hurto divino, refiere a la llama que tanta importancia ostenta en esta lírica. Según describe la medicina física clásica, este órgano es el encargado de segregar el humor denominado “cólera”, el cual se define como una sustancia semejante al ardor de las llamas y, producida en exceso, acarrea la inclinación hacia la pasión juvenil en el temperamento del individuo, la cual es propia

del calor seco, donde se gesta la complejión colérica. No resulta extraño, dada tal concepción anatómica, que en otra versión de la fábula el órgano devorado sea el corazón:

Mercurio, siendo así el orden de Júpiter, prendió a Prometeo y atándolo con unas fuertes cadenas lo llevó a las altas cumbres del monte Cáucaso en la Scitia, y estendido allí sobre una grande peña quadrada de espaldas, lo clavó con unas alcayatas de hierro, haziendo venir un águila que abierto el costado le comiesse el corazón y, comiéndolo de día todo, esperasse a que le renaciesse en la noche y así lo atormentasse a la continua (Mal Lara, 2005: 256).

Ambas versiones, en cualquier caso, relacionan lo suficiente las particularidades del cuerpo con las emociones asociadas al amor como para inspirar a los líricos a la hora de establecer el símil entre el doliente siervo de Eros y el martirio sufrido por Prometeo. Después de todo, en el titán que robó el fuego del Olimpo, “fuente de saber técnico y artístico” (Garrote Bernal, 1993: 240) y, por lo mismo, de lo civilizado, para trasladarlo al mundo terrenal donde el ser humano podría beneficiarse de él, convergen las dualidades predilectas de los perpetuadores del amor cortés: la carne y la llama, el plano terreno y el trascendente. En su intriga se advierte, si la lectura se lleva a cabo desde el prisma de la *fin’amors*, la evolución del amor profano al espiritual. El enamorado parte de la materia, por la cual recibe la quemadura del amor que engendra la pasión en su seno, con sus consecuentes agitaciones como compañeras. Puesto que esta se caracteriza por su esencia contradictoria, el alma del ahora vasallo se llena de alegría y tristeza, esperanza y desesperanza, placer y dolor. En el personaje titánico, cuyas entrañas sufrieron los envites cíclicos del pico del ave de Júpiter, cual sometido al proceso purgante de purificación espiritual, se proyecta la tortura de esta ambivalencia sentimental. Así lo plasma don Rodrigo de Carvajal en el soneto 179 del *Cancionero Antequerano*:

Cuantas de mi temor amargas penas,
tantas de mi esperanza dulces glorias,

atormentan, regalan mis memorias,
y de gozo y pesar las dejan llenas.

Mas pienso, con el son de mis cadenas,
imposibles de amor ganar victorias,
[que]⁶⁶ en las desconfianzas más notorias
cobran más fuerzas las hidalgas venas.

Después que me subió mi entendimiento
al cielo de mi sol, y al rayo ardiente
hurté para ilustrar mi pensamiento,

no me aflige q[ue] el pájaro hambriento
en mis tiernas entrañas se apaciente,
porq[ue] vence mi gloria a mi tormento.

(AA. VV., 1988: 173)

Por los motivos ya expuestos, los poetas del Siglo de Oro acostumbran a encarnar el alma amante que anhela conseguir para sí aquella tentadora llama en la figura del condenado, convirtiéndose este en la imagen del doliente de amor y del osado a un tiempo, si bien este es una encarnación de la osadía muy distinta a la que ostentan Ícaro y Faetón, dado que se lleva a cabo desde el raciocinio y no desde la inconsciencia. En el mito prometeico se encuentran todos los elementos que caben esperar de una composición propia de la lírica de raigambre provenzal. El castigo visceral se equipara al tormento emotivo que provoca el desdén, el silencio, el código de amor; la temperatura helada del Cáucaso a la nieve fría que caracteriza la actitud esquiva de la amada, en contraste con las llamas del fuego interno que impulsan al amante a la osadía, a la par que lo reducen a los escombros de la ceniza; la regeneración del hígado al ciclo

⁶⁶ Corchetes del editor.

de muerte y resurrección simbólicos del amante; el águila divina, enviada por el dios del rayo, al punzante rechazo de la que es suma luz; las cadenas que aprisionan al condenado al cepo amoroso, tantas veces metaforizado en el dorado cabello de la que es ídolo hermoso; la rebeldía que fija a Prometeo como “el paradigma del ser libre, cuya altivez y soberbia contrastan con las del tiránico” (Garrote Bernal, 19993: 246) Júpiter a la vana resistencia del enamorado ante su dueño; la valiente osadía de hurtar el fuego olímpico al temerario arrojado de amar a la dama y aun aspirar a alcanzar la divina cumbre donde ella aguarda. Dicha osadía es tema central en el mito prometeico expuesto en las composiciones áureas, tal y como plasman los siguientes sonetos de Herrera:

Si fue con pena inmensa la osadía
que robó el fuego a la celeste rueda,
terror y exemplo a umano atrevimiento,

podré alabarme en la fortuna mía
qu', aunque mi grande afán al suyo eceda,
desseo que no acabe mi tormento.

(Herrera, 2006: 810)

En resumen, Prometeo, aquel en quien “apreciaron las letras de Occidente muy variadas dimensiones simbólicas”, desde la “filantropía civilizadora” y la “revolución anti-tiránica” hasta el “modelo de conducta libre” y el “contramodelo de soberbia y engaño” (Garrote Bernal, 1993: 234), se erige aquí como una vestidura más de la tensión dual que compone el esqueleto de la lírica cortés, un atavío que plasma la tirantez que se establece entre la osadía y el temor herrerianos como los atrevidos Ícaro y Faetón, tal y como se apuntaba anteriormente. El matiz que lo individualiza, separándolo del dúo predilecto de osados, reside, por otra parte, en el propio nombre de Prometeo (“prudente”, “previsor”, “providencia”). El atrevimiento del hurtador del fuego dista mucho del efectuado por aquellos para quienes el sol fue su perdición, pues la suya no es una transgresión llevada a cabo por la impetuosidad de la pasión ni de la juventud, sino manejada por el intelecto y motivada por una meta más alta que sí

mismo. El titán es otro relieve mítico del juego entre amor y desamor, lo que Paul Diel define del siguiente modo: “En la medida en que es pervertible, el hombre ya no es, según la imagen que de él nos da el mito, una creación del espíritu, sino una criatura producto de su intelecto” (Diel, 1985: 226). Dicho de otro modo, el ser humano se compone por las dos grandes sustancias del cuerpo y el alma que existen en continua lucha entre sí, es decir, el hombre es a la vez razón y deseo.

El castigo prometeico recuerda vivamente al sufrido por Ticio, imagen de la lujuria desenfadada. Del mismo modo que ocurre con las fábulas de Ícaro y Faetón, cuyos pormenores argumentales se vinculan entre sí, este personaje mítico guarda diversas semejanzas con el que le precede. En uno de sus numerosos escarceos amorosos, Júpiter ocultó a la princesa griega Elara de Minias, ya embarazada de su vástago, en las profundidades internas de Gea para mantenerla oculta de la celosa mirada de Juno. La artimaña, exitosa en lo que a la esposa del monarca celeste respecta, tuvo como consecuencia que el recién nacido, afectado por el entorno, viniera al mundo con la fisonomía terrible de un gigante. No obstante, si Juno no había podido vengarse de la progenitora, bien podía desquitarse con el hijo ilegítimo de su marido. Paciente, esperó a que Ticio creciera, y una vez lo vio plenamente desarrollado, le inspiró el irrefrenable deseo animal que le llevó a intentar violar a Latona, madre de los dioses del sol y de la luna, Apolo y Diana. Júpiter castigó el crimen arrojándolo al Tártaro, hogar de los pecadores, donde el gigante sufriría el castigo eterno. Este consistía en que dos buitres, las aves de Apolo que simbolizan la regeneración vital, y dos serpientes, símbolo de lo sensual, devorasen su hígado en un infierno cíclico marcado por la regeneración del órgano. Las coincidencias con Prometeo destacan por sí solas, desde los elementos divinos (los respectivos dioses, las aves) hasta el órgano escogido y el acto de osadía que desafía las leyes divinas. Las diferencias, por otra parte, se advierten en el acto de osadía en sí.

En el caso de Prometeo, la motivación residía en un intento de alcanzar la trascendencia y compartirla con sus protegidos, lo que lo condujo a un sufrimiento equiparado al dolor emocional purgante del amante y aun del mártir, dolor que se

contempla como eterno, pero que todo conocedor de la mitología grecorromana sabe que finaliza con la salvación de Hércules. Ticio, en cambio, se mueve únicamente por los bajos instintos, luego no existe salvación posible para él. El mito de Ticio metaforiza la vacuidad de aspirar e incluso intentar obtener la suma luz, encarnada en la madre de los dioses que iluminan la Tierra, únicamente por medio de la carne, sin atisbar siquiera lo que el objeto de deseo representa más allá del deseo en sí. Mientras que Prometeo plasma el choque entre la emoción y la razón, Ticio es el deseo impuro y sin freno que, como Acteón, padece la persecución de su propia pasión. El hurtador del fuego del Olimpo es el “bienhechor de la humanidad” y el “iniciador de la civilización” (Garrote Bernal, 1993: 235), su relación con la sustancia ígnea, símbolo tanto de la sabiduría como de lo civilizado y lo trascendente, se sustenta en la elevación, por lo que su padecimiento funciona como una purga que en no pocas ocasiones se considera injusta, como la dura actitud de la esquiva. La de Ticio, por el contrario, es zafia, se arraiga en los bajos impulsos del cuerpo. El hurto de la divina llama fue motivado por una alta meta, razón por la cual el ladrón puede reconciliarse con la divinidad, cosa que jamás conseguirá el gigante. En suma, Prometeo es el amante doliente que se purga de sus defectos morales, Ticio, el amante indigno, desviado, que no merece la caridad de ningún ser divino. De esta forma poetizan los autores áureos el amor heredado de los trovadores de la lejana Provenza, conectando el gran sentimiento y el mito a través de una lectura marcada por el punto de vista que ofrece el código de amor. En términos de Gaspar Garrote Bernal, estudioso de los mitos clásicos en contexto áureo:

En la lírica petrarquista del Siglo de Oro, el mito de Prometeo aparece en ocasiones como término de referencia del sufrimiento. En este sentido, el tormento eterno del titán se compara con el experimentado psicológicamente por el yo lírico en su relación imposible con la amada, negativa experiencia amorosa que se simboliza con el ciclo mítico de los tormentos eternos: Prometeo, Ixión, Sísifo, Atlante y Tántalo (Garrote Bernal, 1993: 247).

La pluralidad interpretativa del mito prometeico, así como el de los mentados condenados que pueblan el Tártaro, acostumbra a reducirse en la mayoría de las

composiciones a la más popular alusión situada en las vicisitudes emocionales padecidas por el yo poético de la lírica de raigambre provenzal, en concreto, a la “confrontación de penas mediante la asociación de un paradigma mítico y un contexto amoroso” (Garrote Bernal, 1993: 249). El concepto “del dolor eterno, continuamente renovado” es lo que se focaliza las rimas, la “personal autocontemplación en el dolor amoroso proporciona la *variatio* en el tema” (Garrote Bernal, 1993: 249). Así, en el caso del infelice del Cáucaso, el tópico lírico habitual es el mitema del castigo: Júpiter “condenó a Prometeo a tormento sin fin; pero mayor tormento es el que padece el yo lírico, situado en el *topos* del amador más desdichado” (Garrote Bernal, 1993: 249). Jerónimo de Lomas Cantoral nos proporciona un buen ejemplo de la fusión entre el mítico y el amante cortés, a la par de cómo “el tormento sin sosiego, eterno sí, es el marco de referencia que explica la recurrencia prometeica de esta lírica amorosa” (Garrote Bernal, 1993: 250):

Ni cuando la agradable diosa bella
se muestra al mundo con serena cara,
ni cuando el sol esconde su luz clara
acá y el otro pola goza de ella,

mi alma da reposo de su querella
ni a su dolor un punto desampara,
ni el dulce fuego mío menos para,
que vive y crece de continuo en ella.

Antes en polvo y llanto deshaciendo
el fuego y el dolor a mi cuitada
vida, *soy en la pena Prometeo,*

y a veces rara Fénix que batiendo
está las viejas alas con deseo
de fenecer por verse renovada.

(Lomas Cantoral, 1980: 188-189)

La circularidad es asunto central, tal y como se desprende de las referencias cíclicas al paso de la noche al día del primer cuarteto, al castigo prometeico del primer terceto y al ave fénix que cierra el poema. Como en el caso de “Tántalo, Ixión y Sísifo, que sirven como alegorías del amor inalcanzable y del sufrimiento repetido de amor” (Li, 2015: 613), en estos se refleja la pena del doliente caucásico, cuyo dolor se renueva como el órgano devorado, pero también la esperanza de regeneración futura, es decir, el alivio del favor o de la muerte, que en cualquier caso supone una salvación para el penitente. Tal esperanza se dibuja, tanto para el titán como para el yo poético, como algo incierto, si bien no tajantemente imposible. Así lo expresa, también, Pedro Soto de Rojas en «Confiesasse digno de tal castigo» en la apódosis con que concluye la composición estableciendo la vinculación entre el condenado y el yo poético:

Si es Semidios engendrador del justo,
que en tanta piedra impuso vida,
por vna antorcha que vsurpò encendida,
ministro dulce del humano gusto,

en el Cáucaso preso, al mas injusto
berdugo, al mas cruel, por no homicida,
para eterna penetrante herida,
expone el pecho, el coraçon robusto;

*que me querello yo, que a vn imposible
atado està con esperanza incierta,
y que vn desden me sirua de tormento,*

*si en las luzes del cielo inaccesible,
de Fénix encendí mi vista muerta?*
Mas ¡ay! Que amor auia el sentimiento.

(Soto de Rojas, 1950: 76-77)

Sin lugar a dudas, este es el uso más frecuente de los condenados míticos. Sin embargo, puesto que cada autor toma de las imágenes mitológicas lo que precisa para la

composición particular, no es *rara avis* encontrar enfoques distintos. Se han documentado alrededor de dieciocho artistas del verso que, durante el Siglo de Oro, “recurrieron colateralmente –excepto uno– unas treinta veces a Prometeo, para expresar diversos temas” mediante el “procedimiento general de inclusión (re-contextualización) del mito en tales discursos”, es decir, la cita o la alusión, “para emplearlo como término de comparación con el asunto tratado” (Garrote Bernal, 1993: 254). Entre estos temas se destacan tres enfoques: la experiencia amorosa, en especial la que concierne al martirio eterno; el avance de la tecnología, tanto por el hurto del símbolo del saber como por los inventos que al titán se atribuyen; y el elogio a los pintores, que como Prometeo son capaces de insuflar vida a su creación. Así lo afirma Garrote Bernal al ejemplificar esto último con el dispar desempeño artístico de Fernando de Herrera y Lope de Vega:

Herrera utiliza el mito siempre en el mismo contexto, el amoroso, para conducir el mismo tema (sufrimiento de amor) y recurriendo al mismo mitema (Prometeo castigado), lo que pone de manifiesto el estilo reiterativo de su poesía. Por contra, Lope expresa su variedad estilística empleando el mito en diferentes contextos (amoroso, satírico, laudatorio), con distintos asuntos (invención del anillo, sátira de los poetas, sufrimiento amoroso, elogio de los pintores) y seleccionando diversos mitemas (bienhechor de la humanidad, ladrón del fuego divino, y castigado eternamente) (Garrote Bernal, 1993: 255).

Esta misma variedad de usos se da en una gran mayoría de los mitos que reinterpretan la poesía del Seiscientos, cuya instrumentación más popular es la amorosa. Entre ellos podemos destacar, para finalizar, el último de los ya mentados condenados que se emplea como espejo de las aflicciones que conlleva el amor cortés: Sísifo, antiguo monarca de Corinto destinado a dibujar, como los anteriores, la subida y la caída del alma del amante. En su fábula, Sísifo vio un día un águila de grandes proporciones que llevaba en las garras a una hermosa joven hasta una isla cercana a su reino. Conocedor de las argucias de Júpiter, cuando el dios del río Asopo acudió en busca de su hija raptada le contó punto por punto lo que había visto, así como sus sospechas hacia el soberano del Olimpo, acto de sinceridad que se tradujo en ofensa

para el portador del rayo. Así, Sísifo fue condenado a empujar una roca gigantesca por la empinada ladera de un monte en el Inframundo, pena eterna, pues al momento de alcanzar la cumbre la roca se deslizaba monte abajo y debía comenzar de nuevo.

En este imperecedero ciclo de subida y caída el penante plasma un sufrimiento semejante al de Prometeo y Ticio, dado que, al contrario que otros condenados, como Tántalo, el de la sed y el hambre perpetuos, estos gozan de unos instantes de descanso. En el caso de Prometeo y Ticio, dichos instantes son la regeneración del órgano, en el de Sísifo, la bajada del monte en pos de la roca. Sísifo se erige, así pues, como el enamorado que lleva auestas el peso de sus defectos, de su falta de fe, de la materia, mientras intenta con cansados pasos ascender por los peldaños de la escalera cortés y alcanzar la luminosa cumbre donde le aguarda una esperanza tan incierta como la que atesoraba Prometeo. A dicha imagen se suelen enlazar las de Hércules, Atlante y Mimante, sentenciados a soportar las cargas más pesadas sobre sus hombros o, en el caso de Mimante, sepultado bajo una masa de hierro fundido, sobre todo su ser. Estos mitos, al igual que Ícaro y Faetón, ejercen de modelo del concepto del alma que “desea elevarse hasta el amor, pero por causa del peso corporal, el amor ideal se convierte en cosa de la vana ilusión, y la subida resulta ser caída” (Li, 2015: 623), concepto pesimista que, a pesar de las contingencias, acostumbra a albergar algún matiz de esperanza:

Subo, con tan gran peso quebrantado,
por esta alta, empinada, aguda sierra,
que aún no llego a la cumbre, cuando
el pie, i trabuco, al fondo despeñado.

Del golpe i de la carga maltratado,
me alço apena, i a mi antigua guerra
vuelvo; mas ¿qué me vale?, que la tierra
mesma me falta al curso acostumbrado.

Pero aunqu'en el peligro desfallesco,
no desamparo el passo, qu'antes torno
mil vezes a cansarm'en este engaño.

Crece el temor, i en la porfía cresco;
i sin cessar, qual rueda vuelve en torno,
así rebuelvo a despeñarm'al daño.

(Herrera, 1992: 411)

Tal y como se puede desprender de lo expuesto a lo largo del apartado, el yo poético de los poetas áureos no duda en equiparar las penas infernales a las suyas, expresando así de la forma más viva y detallada su deseo de librarse del tormento, cosa únicamente posible si se eleva el espíritu, a la vez que el penar dichoso o la esperanza de galardón. La forma se corresponde con el fondo, de manera que “el pensamiento y el comportamiento paradójicos en el interior del amante” (Li, 2015: 620) se expresa mediante la reiterativa temática del ascenso y la caída que vertebrata la estructura de la mayor parte de la recontextualización mítica que se da en la lírica de raigambre provenzal del mismo modo que el empleo las antítesis, los oxímoron y las paradojas como herramientas para mantener la tensión dual, conflictiva, propia de todo buen perpetuador de la *fin'amors*, todo lo cual “no sólo hace más viva la figura del amante, sino que le confiere a su propia lírica una tensión expresiva” (Li, 2015: 620). Ejemplo de ello es el uso de Sísifo, con quien los autores aprovechan “la técnica de la acumulación léxica, con el fin de reflejar deliberadamente la dificultad y la lentitud de la subida anímica” (Li, 2015: 620). Si Prometeo daba lugar a la tensión entre pasión y raciocinio gracias a la vinculación entre el fuego, la divinidad y el amor, Sísifo pone en relieve el ciclo sin fin de la subida y la caída, no únicamente como prolongación del osado vuelo de Ícaro y Faetón, sino también como realce del deseo, entendido como la fuerza motora que lanza al espíritu en pos del amor. No obstante, como se expuso a lo largo del segundo capítulo, los autores áureos ya no consideran que la elevación sea necesaria, pues el eje de su poesía reside en el conflicto, el juego de opósitos

permanente. Según dilucida la doctora Li al comparar las obras de los que fueron faro de los líricos barrocos:

En las fábulas, mientras que los mitógrafos como Campbell y Diel creen en el proceso de la purificación anímica de los personajes, Herrera insiste en su partida osada y sostiene que sigan sus deseos sin tener la necesidad de elevar el alma hacia el plano trascendente, donde se sitúa el sumo bello-bien. El poeta no intenta crear un proceso ascensional como realiza Petrarca en sus *RVF* y *Triumph*, sino que en cambio llega a establecer un mundo conflictivo entre el amor y el alma: mientras que el primero suele presentarse con luces, gloria, esperanza y cielo, la segunda siempre aparece con sombras, dolores, llores, despejos y tierra (Li, 2015: 18).

Ahora bien, ¿a qué se debe la elección estos personajes en concreto, en qué sobresalen de la miríada de héroes míticos disponibles? Wen-Chin Li sitúa el germen de su popularidad no tanto en el hecho de ser “famosos culpables míticos, que por causa de haber ofendido a los seres sagrados, especialmente a Zeus”, dios tan representativo para la figura de la dama, “fueron condenados a torturas perpetuas en el recinto frío y oscuro del Hades” (Li, 2015: 613), si bien se trata de un factor determinante, como en una razón histórica. A finales de la primera mitad del Quinientos, el afamado pintor Tiziano elaboró una serie de cuadros de temática mitológica a instancias de la hermana del emperador Carlos V, María de Hungría. La serie, conocida por el nombre de *Condenados* o *Furias*, plasmaba sobre el lienzo los suplicios de Ixión, Ticio, Tántalo y Sísifo. Se ha conservado un dibujo de las fiestas reales que organizó la reina María los nueve días que transcurrieron del 22 al 31 de agosto de 1549, a las que asistieron Carlos V y su hijo el príncipe Felipe, donde se aprecia que las citadas obras estuvieron colgadas en la pared de la Gran Sala del Palacio de Binche, en los Países Bajos. “Los cuadros, vistos a contraluz, y presentados con una tonalidad admonitoria y sombría del conjunto, habrían de impresionar a los visitantes” (Li, 2015: 614).

La serie *Condenados* se unía a la finalidad de los tapices de Willem de Pannemaker, titulada *Siete pecados capitales*, así como a la de otras piezas en las que se

mostraban la caída de Faetón, las historias del gigante Encelado, el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, el consecuente tormento de Marsias y otros castigos míticos. La exposición tenía por objeto recordar a aquellos que se habían rebelado contra el orden establecido a la par que, asimismo, a las fuerzas luteranas derrotadas por el emperador en la Batalla de Mühlberg de 1547. Dicho de otro modo, la violencia alegórica de las imágenes estaba destinada a servir de advertencia para los enemigos del poder. Tras el fallecimiento de María de Hungría en 1558, la propiedad de las pinturas de los *Condenados* pasó a manos del entonces rey de España, su sobrino Felipe II, que decidió instalar los lienzos en el Real Alcázar de Madrid, lugar donde, según se ha documentado, grandes tertulianos de las academias literarias como Juan de Mal Lara, humanista hispalense, o don Álvaro de Portugal, conde de Gelves, contemplaron estas obras de arte. Según consta en las declaraciones que escribieron Francisco Pacheco en su obra *Libro de retratos* y el propio Mal Lara en *Descripción de la galera real*, este último personaje histórico de innegable trascendencia en las letras hispánicas anduvo por las calles de Madrid en el año 1566 con razón de la publicación, ante Felipe II, de su *Philosophía vulgar*, así como por el mandamiento del monarca, quien le encargó elaborar cuatro versos en latín que aderezasen los seis cuadros expuestos en la corte, entre los cuales constaba la mentada serie de lienzos donde se inmortalizaban “las penas de Prometheo, Titio, Ixión, Tántalo, Sísipho i las hijas de Danao” (Mal Lara, 2013: 22). En lo respectivo a don Álvaro de Portugal, Francisco Rodríguez Marín explica que, si bien el conde de Gelves se había trasladado a su residencia de Sevilla a partir de mediados de 1559, no abandonó la costumbre de rendir visita a la corte para servir a su rey y al príncipe don Carlos hasta entrado el año 1565, como tampoco dejó de reunir entre las paredes de su hogar a los mejores poetas de la ciudad de Sevilla, con quienes se cree que debió compartir sus experiencias en el palacio real, así como el recuerdo de las magníficas obras que en este había visto:

Era don Álvaro de Portugal hombre de la poesía, en que a las veces se ejercitaba con gentil disposición, a juzgar por las contadas muestras que de su ingenio han llegado hasta nosotros. Así, luego que con ánimo de permanecer en Andalucía se trasladó de la corte en 1565, abrió su casa a

cuantos sujetos frecuentaban dignamente en Sevilla el ameno trato de las Musas (Rodríguez Marín, 1927: 167).

Únicamente se han conservado dos de estas seis piezas que tanta repercusión tuvieron para los literatos de la época, Sísifo y Ticio, pues el resto de obras se destruyeron en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734. Teniendo en cuenta todos estos hechos históricos acaecidos durante el siglo que nos ocupa, no resultaría excesivamente arriesgado afirmar que los artistas del verso se inspiraron en aquellas expresivas imágenes de los famosos culpables míticos y, con el fin de trasladar una impresión semejante a la que estos causaban a los lectores, integrasen las fábulas de los eternos castigados a la creación poética amorosa. Dicho esto, no podemos olvidar el profundo conocimiento del mundo clásico que estos poetas ostentaban, por lo que a los hechos históricos que propiciaron la elección de estos condenados por encima de otros se suma una razón personal. Los mitos nunca fueron insólitos, ni mucho menos indiferentes, para los poetas áureos. Después de todo, debido a los paralelismos existentes entre el destino y el tormento cíclico de los penantes Tántalo, Sísifo, Ticio e Ixión, estos conformaban un conjunto cuaternario en la célebre *Metamorfosis* de Ovidio, uno de los autores predilectos de los amantes del mundo clásico:

Sedes Scelerata uocatur:
uiscera praebebat Tityos lanianda nouemque
iugeribus distractus erat; tibi, Tantale, nullae
deprenduntur aquae, quaeque inmitet, effugit arbor;
aut petisa ut urges rediturum, Sisyphæ, saxum;
uoluitur Ixion et se sequiturque fugirque...⁶⁷

⁶⁷ Morada Maldita se llama aquella; allí ofrecía Ticio sus entrañas para que se las despedazasen y estaba tendido a lo largo de nueve yugadas; tú, Tántalo, ningún agua puedes coger, y huye de ti el árbol que está sobre tu cabeza; o vas en busca de la piedra o la empujas, Sísifo, aunque ha

En síntesis, el uso generalizado de la mitología grecorromana es tan práctico como amplio en el desarrollo de la lírica española del Siglo de Oro, en cuya elaboración se advierte la mejor expresión de la habilidad creativa. Durante el período de maduración de la confección poética, los autores modificaron los argumentos e interpretaciones de la herencia mitológica clásica con el fin de que sus composiciones concordasen con el pensamiento de su siglo y, al mismo tiempo, fascinasen al lector, enriqueciendo su gusto. El curso de los mitos en la poesía amorosa que construyeron los poetas del Siglo de Oro es, en definitiva, una muestra más de que la literatura “es una fuerza dinámica en la que un mismo referente puede contextualizarse de muy diversas maneras” y estilos “para que signifique, en cada momento, lo que un emisor elija dentro de un horizonte cultural de expectativas” (Garrote Bernal, 1993: 255). En el uso de las fábulas míticas encontramos, por tanto, lo mismo que ocurre con la tradición lírica de raigambre provenzal, donde hallamos una selecta elección del arte escrito de los tiempos pasados fundida con una asombrosa variedad de fuentes, temáticas, reinterpretaciones e innovación para, así, desarrollar nuevos estilos, estéticas y significados, “tarea que todos los presentes operan y a partir de la cual se explican y avanzan hacia el futuro” (Garrote Bernal, 1993: 255).

de volver; Ixión va dando vueltas y a la vez se persigue y se huye a sí mismo... (traducción de Antonio Ruiz de Elvira).

4.5. «*Mi bien en mi destierro*»: el mal de ausencia

Aquí en el gran océano, apartado
de mi Luzero, estoy en esperanza;
ya pierdo y cobro varia confianza,
y renueuo mi lástima y cuydado.

Tal vez mirando el piélagos indinado,
turba mi oluido tarde la mudança,
y esperando en mis males la mudança,
soy de nueva fortuna salteado.

Y mientras de mi Luz conmigo trato,
el amor buelue quieto y la dureza
della, siempre alterada en mi memoria.

Ya me aparto y enojo y me maltrato,
mas quanto considero su belleza,
hallo que el mal por ella es alta gloria.

(Herrera, 1992: 186)

“Motivo tópicos de toda la poesía amorosa es la ausencia de uno de los amantes” (Rodado Ruiz, 2000: 86). Dado que rara vez se aborda la visión femenina, pues acostumbra a ser varón quien escribe y, cuando no es así, la autora opta por un yo poético masculino o neutro debido a la falta de fuentes en que apoyarse, podemos reducir lo que propicia dicho motivo a dos posibles causas: “o bien la dama se ausenta y el caballero queda sumido en la tristeza y la soledad [...], o bien es el galán quien lo hace, acompañado de la misma triste soledad de siempre, y del dolor que supone alejarse de lo que es su aliento de vida” (Rodado Ruiz, 2000: 86-87), quedando en

cualquiera de los casos desterrado de la que es su verdadera patria, la vera de la amada. El mal de ausencia es uno de los tormentos a los que invariablemente se somete el trovador para convertirse en un hombre digno del objeto de adoración, así como de la trascendencia a la que este conduce. Es un obstáculo, un martirio, otra prueba necesaria para asumir el grado de *entendedor*, puesto que hace al corazón más afectuoso y, lo que es más importante, “la ausencia convierte al amor en un sentimiento mucho más valioso ya que el enamoramiento tiene lugar [...] sin que la mirada cumpla su función” (Rodado Ruiz, 2000: 89). Entra así en juego la introspección del yo poético, azuzada por los recuerdos. Tal amor ausente azuzado por la memoria se describe, en palabras de Fernando de Herrera, de la siguiente manera:

el amor no es apetito o desseo, pero el apetito es accidente de amor, porque sólo ai desseo o apetito cuando carece alguno de aquella cosa que ama, mas después que la goza, no queda el apetito, aunque sí el amor, i algunas vezes más encendido que el primero. El desseo se sigue i causa del amor si está ausente el objeto; i si presente, se causa el gozo o deleite i quietud, porque en él quiere i se deleita i goza (Herrera, 2001: 323-324).

El recuerdo del bien pasado suele ir asociado al presente tópico, lo cual hiperboliza el suplicio del enamorado. Antonio Enríquez Gómez ofrece un buen ejemplo de este lugar común fielmente adaptado en la poesía áurea, de la pena aún más lacerante si cabe gracias al recuerdo de haber gozado el galardón:

Cuando contemplo *mi pasada gloria*,
y me veo sin mí, duda mi estado
si ha de morir contigo mi memoria.
En vano se lastima mi cuidado,
conociendo que amar un imposible
contradice del cuerdo lo acertado.
¿Qué importa que mi pena sea terrible,
si consiste mi bien en mi destierro?

(p. 693)

Diego Félix de Quijada y Riquelme hace lo propio al fundir el tópico del mal de ausencia con el de la dama sol, suma luz tanto por su característica belleza como por su naturaleza divina:

No quise ausente el sol a mi sentido,
no que eclipse sus rayos con su ausencia,
no que falte al deseo la paciencia,
luz al ser, fin al mal, rayo al olvido.

No siento, no, que haberlo merecido
hace a mi sentimiento resistencia;
mas lloro por mi daño y su violencia,
que habiendo sol mirarle no he podido.

Si el Sol cuando nos mira se dejara
mirar sin abrasarnos el deseo,
por gloria tal, tal pena se llevara.

¡Oh triste yo, que mi esperanza empleo
en querer y buscar la lumbre clara
que adoro siempre, pero nunca veo!

(p. 257)

El mal de ausencia se entrelaza, así pues, con otros motivos igualmente tópicos, como lo son la firmeza del enamorado y el olvido de la dama, al que la hermosa cuyo carácter se identifica con la volubilidad del mar, tal y como vimos en el apartado sobre la crueldad que la determina, sucumbe fácilmente cuando la ausencia le deja el camino libre. Inarda de Arteaga ofrece en un bello soneto de alba una perspectiva distinta del tópico del mal de ausencia de mano del lenguaje ambiguo, sin dotar al yo poético de género, que puede interpretarse tanto desde el punto de vista masculino tradicional como desde el punto de vista de la *trobairitz*, la *midons* trovadora, del raro caso de la voz femenina tratado anteriormente que se aqueja de la pérdida de su amor tras el goce del galardón:

Alegres horas de memorias tristes
que, por un breve punto durastes,
a eterna soledad me condenastes
en pago de un contento que me distes.

Decid: ¿por qué de mí, sin mí, os partistes
sabiendo vos, sin vos, cuál me dejastes?
Y si por do venistes os tornastes,
¿por qué no al mismo punto que vinistes?

¡Cuánto fue esta venida deseada
y cuán arrebatada esta venida!
Que, en fin, la mejor hora fue menguada.

No me costastes menos que una vida
la media en desear vuestra llegada
y la media en llorar vuestra partida.

(p. 702)

No es necesario, sin embargo, que el motivo del mal de ausencia se entrelace con ningún otro, ni que venga dado por el alba, ni que sea el consecuente castigo de una transgresión del código de amor. La ausencia, tanto de la dama como del yo poético, puede proceder de la propia voluntad o de la imposición circunstancial del Destino. En el primer caso se halla lo que la doctora Wen-Chin Li denomina “paradoja sentimental” (Li, 2015: 189): el enamorado “espera sobrevivir dolorosamente en el amor atormentador, aunque se haya enterado de que el mejor remedio contra la locura anímica es apartarse del entorno actual” (Li, 2015: 190), lo cual no es más que la fuga del cobarde en el código cortés, además de un intento vano, una tentación estéril, puesto que “el amante”, una vez liberado de la cárcel de amor, se arrepiente y “piensa que la ausencia del amor (o en términos poéticos de Petrarca, la muerte) le separa para siempre de los ojos placenteros de la dama”, reflexión que concluye en que “a su parecer, más vale sobrevivir atormentado que morir con libertad” (Li, 2015: 190). Del mismo modo

que la flor es sinécdoque de la Naturaleza y símbolo de la vida como contraste de lo eterno, lo que Ramón Andrés define con las siguientes palabras:

habrá de detenerse ante una flor [...] y pensar que ella, como la vida del hombre, es ejemplo de fugacidad e inconstancia. Por decirlo de algún modo, es la molécula de un gran cuerpo, el resumen de la Naturaleza, la reducción a lo esencial. Es el jardín mismo. [...] Un símbolo más –la flor– llevaba a entender la vida como contraste de lo eterno (23).

Igual es la envoltura física de la dama, bella y fugaz, igual la obtención del galardón, tras la consumación de los cuales él y ella alcanzan la trascendencia. El amor terreno, en contraste con el sublime, que se alcanza mediante el primero gracias a la ascensión paulatina por la medida escalera de grados corteses, da lugar a la separación y, con ella, a la ausencia, sea por la muerte de la amada, sea por el final del trayecto amoroso cortés. Dicha ausencia se presenta de esta forma en la poesía de raigambre provenzal como un estado inevitable que se ha de padecer obligatoriamente en algún momento de la relación amorosa. Así, en el contexto de un amor definido por el movimiento sempiterno, el tema de la ausencia toma el papel de catalizador no solo como herramienta expresiva de las emociones del yo sintiente y doliente, sino también de la reflexión en torno a la existencia misma. Aquello que desencadena este mal desgarrador, si bien cuando aparece resulta importante, ya para el código del amor cortés, ya para la pareja indisoluble, no importa tanto como las consecuencias en el alma, el sentimiento. Así versaba Quevedo a Lisis en las siguientes redondillas sin mentar la, en realidad, intrascendente causa de la separación espacial:

Quien se ausentó con amor,
si lamenta su cuidado,
miente, que al cuerpo no es dado
sentir, sin alma, dolor.

Partir es dejar de ser:
nadie presuma en ausencia:

que el cuerpo tiene licencia
sólo para padecer.

Si yo pudiera sentir
ausente mal tan esquivo,
sin alma estuviera vivo
contra la ley de morir.

Quien dejó el alma engañado
y trujo el cuerpo perdido,
es el reino dividido
que cuenta por asolado.

Más quiero ser muerto yo
que ausente en estos desiertos,
pues hacen bien por los muertos
y por los ausentes no.

Quien muere descansará,
quien se va desespera:
honras hacen al que se va.

No pienses que yo te escribo
dejando en ti vida y ser:
que me corriera de hacer,
ausente, cosas de vivo.

Lisis, cuando me partí,
mirando mi fin tan cierto,
para cuando fuese muerto,
vivo me quejé por mí.

No es llanto este que me lava
ni puedo ya llorar yo,

es el agua que salió
al fuego que me abrasaba.

(Quevedo, 1999: 508-509)

Lope de Vega hace lo propio en el célebre soneto de definición:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, e ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

(Vega, 1983: 59)

Tal y como se aprecia en las rimas de Quevedo y de Lope, el yo poético se halla, sin la dama, sin alma. El mal de ausencia, ya sea por imposición o por voluntad, es un castigo de proporciones divinas para el doliente enamorado. No es extraño, pues, que los poetas de la Edad de Oro utilicen los mitos paganos de la época clásica vistos en el apartado anterior para expresar este tormento corrosivo. Así lo hace Quevedo en «Ausente, se halla en pena más rigurosa que Tántalo»:

Dichoso puedes, Tántalo, llamarte,
tú, que, en los reinos vanos, cada día,
delgada sombra, desangrada y fría,
ves, de tu misma sed, martirizarte.

Bien puedes en tus penas alegrarte
(si es capaz aquel pueblo de alegría),
pues que tiene (hallarás) la pena mía
del reino de la noche mayor parte.

Que si a ti de la sed el mal eterno
te atormenta, y mirando l'agua helada,
te huye, si la llama tu suspiro;

yo, ausente, venzo en penas al infierno;
pues tú tocas y ves la prenda amada;
yo, ardiendo, ni la toco ni la miro.

(Quevedo, 1999: 316)

La pluma de los poetas áureos lleva un paso más allá la causa de la ausencia de la excelsa mediante uno de los asuntos más característicos de este período literario: la muerte. La dama, en un su nuevo estado más allá de la vida, pasa a ostentar el papel de catalizador de la introspección de otro modo muy distinto. Tal y como sucede en la segunda parte del *Cancionero* de Petrarca, el tema de la amada difunta es un impulso de reflexión para el yo poético, que aborda sin tapujos los temas predilectos de su áureo siglo: Tiempo y Muerte. Del mismo modo que la “evocación de Laura después de su muerte y el renacimiento de su imagen en el interior del amante” servía al mártir de amor “desprovisto de lo atormentador y doloroso” (Li, 2015: 36) de la carne para desengañarse de su propio engaño, descubrir que “su amor, en la medida en que estaba dedicado a un ser mortal, era erróneo, y que la virtud de Laura, que se resistió a sus requerimientos, actuó por el bien de él” (Petrarca, 1999: 72), el fatal final de la adorada del yo poético del Siglo de Oro guarda por objeto la más honda introspección sobre la

relación que este mantenía con su ídolo bello, los fallos cometidos y la propia esencia moral de sí mismo y lo que le compone como ser humano, tanto en lo respectivo a su espíritu como al efecto que sus acciones tienen en el mundo que le rodea y a los factores externos que tienen un impacto directo en su existencia, ante los cuales se haya impotente, pues carece de la capacidad de hacer nada al respecto como mero mortal frente al Tiempo, la Muerte y la Fortuna.

En los versos inmortales del poeta de Arezzo, la muerte de la mujer amada es una enseñanza más que le brinda la virtud de la humildad, una explicación de la motivación del desdén. “Petrarca utiliza la alegoría cristiana y moralizante para poner de relieve el encuentro definitivo” del fiel vasallo “en su interior con el retrato de Dios o el intelecto supremo. Debido a la fuerza motriz primigenia, el amor deseoso se transforma en imagen inmortal, ajena al miedo de la Muerte y a la destrucción del Tiempo” (Li, 2015: 37). Tal y como hemos apuntado, el yo poético del Siglo de Oro sigue la estela petrarquista, pero la utiliza más como fondo para el ingenio y la reflexión. Medita sobre la mortalidad, la fugacidad de todo, el caos que gobierna el pensamiento barroco y la divinidad de la dama quien, bien por sí misma, bien por el amor que despierta, bien por la lección que deja tras de sí para sus sirvientes de amor, vence a los grandes enemigos de este siglo. Así, en algunos casos, su pasividad extremada por la ausencia eterna de la muerte es una mera excusa para tratar el tema de la fugacidad de la vida, como ocurre con el soneto de Lope de Vega «A una calavera»:

Aquí la estimativa en que tenía
el principio de todo el movimiento,
aquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
Donde tan alta presunción vivía,
desprecian los gusanos aposento.

(p. 885)

En otros, sin embargo, la muerte es el paso dantesco a la divinización total de la dama, de la *donna angelicata* quien al desprenderse de la cárcel del cuerpo se eleva sobre su ya de por sí sublimada esencia. Antonio Álvarez Soares lo muestra en el primer cuarteto de «En la muerte de una señora hermosa y virtuosa»:

Ornada de virtud, de gloria ornada,
la tierra te admiró, te logra el cielo,
ya deidad humanada en mortal velo,
ya sin velo mortal deidad sagrada.

(p. 892)

Esta nueva condición del ser absoluto amado, tal y como se ha perfilado anteriormente, también beneficia al amante, que aun en la devastación del mal de ausencia eterno, halla el consuelo que indica Gabriel Bocángel en «Hablando con su dama ya difunta»:

Cobróte el cielo en tu primer mañana,
humana flor, no muerta, interrumpida,
en fe de que viviste aquí ofendida
ese instante no más que fuiste humana.

¡Qué temprano quedó tu nieve en grana
de las iras del viento sacudida!
¡Qué tarde a mi esperanza con tu vida
has enseñado a escarmentar de vana!

Si es que a la patria de la luz que pisas
ruego mortal de amante voz alcanza,
en mérito de amar lo que no veo,

si tu poder a tu piedad avisas,
pues sabe que moriste mi esperanza,
haz que sepa que faltas mi deseo.

La ausencia irreparable que impone la separación de la muerte sigue beneficiando al yo poético, pues el martirio de amor lo consume con mayor fiereza sin mediación de la necesaria crueldad de la dama, lo que convierte el suplicio en una herramienta mucho más útil para perfeccionarse, en una ascesis refinada que lo instruye como solo los trovadores pueden lograr a instruir. Es, en suma, una muestra más de las innovaciones que ofrece la *imitatio* del Siglo de Oro.

4.6. «Voz tiene en el silencio el sentimiento»: el silencio cortés

¡Oh cuánto dice en su favor quien calla,
porque, de amar, sufrir es cierto indicio,
y el silencio el más puro sacrificio
y adonde siempre Amor mérito halla!

Morir en su pasión, sin declaralla,
es de quien ama el verdadero oficio,
que un callado llorar por ejercicio
de más razón por sí, no osando dalla.

Quien calla amando, sólo amando muere,
que el que acierta a decirse no es cuidado;
menos dice y más ama quien más quiere.

Porque si mi silencio no ha hablado,
no sé deciros más que, si muriese,
otros os han dicho lo que yo he callado.

(455)

Cristóbal de Castillejo resumía el silencio cortés en tres versos: “pues la ley de amor perfeto / nos manda tener secreto / lo que está en el corazón” (Castillejo, 1986: 65). Esta es una de las claves del amor cortés, la osamenta que sostiene la relación ilícita que tanta celebridad cosechó desde los albores de su creación artística, el elemento que es a la vez causa y consecuencia de una de las características esenciales del mártir de amor, la discreción. “La exigencia de mantener en secreto la relación amorosa –además de no revelar la identidad de la dama– es otra de las normas que el amante respeta” y que configuran uno de los temas más abordados por parte de los poetas, dado que la mentada exigencia representa una de las condiciones más difíciles de sobrellevar, “pues el enamorado debe controlar que sus sentimientos no afloren en ninguna circunstancia”

(Rodado Ruiz, 2000: 132-133). Se trata de un mandamiento que debe defenderse con la mayor de las fierezas debido a la fatalidad resultante de quebrantarlo tanto en lo tocante a la honra de la dama como en lo respectivo a la pena del galán, quien en caso de hallarse culpable recibe el justo castigo acorde a su transgresión. “La ruptura del pacto vasallático es siempre algo de gran trascendencia, con consecuencias nefastas para quien lo sufre” (Vallcorba, 2013: 31). El siguiente romance de Fernando de Herrera es ejemplo de este silencio cortés entrelazado con el penar dichoso, así como de la obligación gozosa que implica seguir esta norma inherente a la *fin'amors*:

Callo la gloria que siento
en mi dulce perdición,
por no perder el contento
que tengo de mi pasión.

Y más hago en encubrir
por la honra de mi pena,
que no me duele sufrir
el mal que el Amor ordena.

¿Quién publica mi tormento?
¿Será tal mi presunción
que perderé el sentimiento
que tengo de mi pasión?

Y estimo tanto la gloria
de mis penas receuida,
que tengo en más su memoria
que el descanso de mi vida.

Por no perder el contento
de mi grande perdición,
no gozo de mi tormento
publicando mi pasión.

Al igual que sucedía en el amor cortés castellano del siglo XV, el caballero enamorado debe defender a capa y espada el honor de su dama aun si ello implica ir en detrimento de su bienestar. Se trata, como no podría ser de otro modo, de uno más de los eslabones de la cadena de grados en los que el pretendiente ha de probar la veracidad de sus sentimientos, de su empeño y de su valía, al tiempo que lleva a cabo el alejamiento progresivo de la individualidad para avanzar hasta la transformación en dualidad. Por ello no es extraño que la vulneración de este pacto tácito, tan importante en el camino de perfeccionamiento moral y en la consecuente fusión final en un todo tenga un castigo tan dramático, siendo así el amante relegado al “silencio, la muerte social, el exilio” (Vallcorba, 2013: 32), incluso si este es perpetrado por el ídolo hermoso. La significación de este mandato se conserva, como atestiguan las rimas áureas, intacto pese a los siglos que separan a los trovadores originales de los más laureados autores de nuestra literatura. En el poema de Alonso Álvarez de Soria se observa la pervivencia de las mentadas consecuencias fatales provocadas por el pecado fatal de la transgresión del silencio cortés:

Ya la muerte me amenaza,
y ojalá infinitas veces
pagara infinitas culpas
pasando infinitas muertes.
Mi propia lengua me ha muerto:
deme la vida, pues puede,
que con un pequé, Señor,
segura la eterna tiene.
Llegó el riguroso punto
en que mis culpas confiese;
ya un lugar no quieren darme
de que despacio las cuente.

(p. 702)

Para la plasmación de este duro grado del doliente, Góngora no duda en utilizar los representativos mitos de Medusa, imagen de la tirana hermosa y el implacable castigo de su mirada pétreo que condena a un tiempo a callar y amar por siempre, y de Filomena, sinónimo del ruiseñor debido al mito del que este personaje procede. La belleza de Filomena encendió la pasión de su cuñado, Tereo, y este, movido por la lujuria más violenta, la violó, la encerró en una torre y le cortó la lengua para que no pudiese contar el crimen al que la había sometido. Pese a que fue rescatada por su hermana Progne tras lograr enviarle una tela en la que relataba la atrocidad sufrida, el odio que se encendió en el pecho de esta al conocer el mal sufrido por quien era sangre de su sangre ardía tan fieramente que decidió matar y cocinar a su propio hijo para dárselo de comer al infame esposo. Cuando Tereo supo qué había ingerido persiguió a ambas hermanas con la espada desnuda, pero no llegó a tocarlas, pues los dioses los metamorfosearon en pájaros: a Tereo en abubilla, a Progne en golondrina y a Filomena en el ruiseñor de bello canto, con cuyo pico finalmente podría cantar sus sentimientos. Del mismo modo que aquí se utiliza a Medusa como imagen plástica de la que es fuego y hielo, tanto el ruiseñor como Filomena representan al amante quejumbroso, el poeta capaz de entonar los más bellos cantos de amor, como el ruiseñor que simboliza el arte, la belleza, el renacimiento, la juventud y el gran sentimiento, pero se ve obligado a callar debido a la necesidad del secreto, siendo este para el enamorado como el cuchillo que Tereo utilizó para cortar la lengua de Filomena. Tal y como se observa en el soneto gongorino, este uso de los mitos adorna el mismo tópico del silencio cortés al que ya cantaban los ruiseñores de los trovadores de las lejanas cortes de Oc, logrando así la pervivencia y aun mayor hermosura lírica:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su gargante;

y aun creo que el espíritu levanta
-como información de su derecho-

a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
pues ni quejarse, ni mudar estanza
por pico ni por pluma se le veda;

*y llore sólo aquel que su Medusa
en piedra convirtió, porque no pueda
ni publicar su mal, ni hacer mudanza.*

(Góngora, 2015: 73)

El silencio supone una dura prueba más para el doliente de amor, otro escalón que merma el espíritu de los que no son dignos y entraña mayor triunfo para los que manifiestan con hechos, con resistencia, con empeño infatigable, que sí lo son. Ello conduce a la ley decimocuarta del amor cortés que Andreas Capellanus inmortalizó en su obra magna: la conquista fácil hace despreciable el amor, la dificultad en lograrla lo hace valioso. De este modo se entrelazan silencio cortés, penar dichoso y anhelo de galardón en Lope:

Mis recatos, mis ojos, mis pasiones,
más encogidas que mi amor quisiera;
mi fe, que en vuestras partes considera
la cifra de tan altas perfecciones;

el justo limitar demostraciones,
el mudo padecer, que persevera;
la voluntad, que en siendo verdadera,
libra para las obras las razones;

todos, señora, os dicen que esperando
están de vos lo que el Amor concede
a los que saben padecer callando.

*Si el Tiempo y la Fortuna puede,
no hay esperar como callar amando,
ni amor que calle que sin premio quede.*

(Vega, 1983: 79)

A pesar de la importancia de salvaguardar el obligado silencio, el amor que quema por dentro al amante es tal que, incapaz de evitarlo, aflora en la superficie del físico sin perfil. Este tópico mantiene las mismas señas identificativas de la *fin'amors* de los trovadores provenzales: “genera algunos poemas-debate entre el corazón y los ojos, además de alusiones ya no de acallar la lengua sino de acallar los ojos, pues los demás podrían leer en ellos la causa de las dolencias del galán” (Rodado Ruiz, 2000: 133). El tormento reflejado en aquel físico invisible del amante, como la palidez, los suspiros, las lágrimas, se convierte en la lengua que susurra a la dama este mal que le aqueja y sufre estoicamente en el más absoluto silencio con el fin de salvaguardar el secreto y honrarla. Así, el padecimiento se transforma en una confesión amorosa que el yo poético arde en deseos de transmitir:

Comience ya mi dolor
a publicar lo que siento,
porque queda al pensamiento,
en premio de tanto amor,
la honra de mi tormento.

Y mis penas inmortales,
con gemidos desiguales,
descubran de mi pasión
lo que calla el corazón
temeroso de sus males.

Y vos escuchad el canto
de mi quexosa porfía,
causa de la pena mía,

pues tan presto ocupa el llanto
al cabo de mi alegría.

(Herrera, 1992: 131)

En las presentes composiciones las lágrimas y los suspiros se manifiestan como las pruebas físicas del penar amoroso y, por lo mismo, del amor sincero, que más se utilizan como imagen plástica en los poemas. Repararnos en que ambos son síntoma de melancolía, ambos son mensajeros del sentimiento entre amante y amada, pero cada uno de ellos apela, por separado, a uno de los sentidos más representativos del amor cortés: la vista y el oído. En tanto que las lágrimas apelan a la mirada ajena, los suspiros se oyen y aun escuchan. Las lágrimas son lo que Sor Juana Inés definía como aquello que “el dolor vertía”, aquello que “el corazón deshecho destilaba” (p. 442). Los suspiros cumplen la misma función, son también resultado de los humores melancólicos que segrega el cuerpo enamorado, pero también se relacionan con la esperanza. Si para Francesco Petrarca los suspiros del amante representaban no solo el lamento amoroso, sino que desempeñaban el papel de intermediario con que el vasallo lograba relacionarse con la dama, el aliento de amor que le transmite sus sentimientos a la par que eleva el espíritu del amador e impulsa la circulación anímica, descubrimos que para los poetas áureos son el ya mencionado síntoma de melancolía, carácter inherente al amante cortés, así como del calor, del fuego interno, la constatación no solo de que se ama, sino de que se aspira o, en términos del Divino, se osa amar y aun desear.

Perpetuadores de la versión herreriana cuya base se arraiga en los *Aforismos* y, más concretamente, en la teoría de los humores de Hipócrates de Cos, los artistas del Siglo de Oro contemplan el cuerpo humano y sus particularidades de un modo muy específico que, por descontado, se analiza desde el prisma amoroso. Según ellos lo conciben, el cuerpo sano dispone de un corazón capaz de generar calor natural, así como de asimilar “tanto aire cuanto conviene para la refrigeración del corazón” (Herrera, 2001: 448). Cuando este órgano percibe un estímulo determinado, como el ejercicio físico, la fiebre o el deseo concupiscente, se desencadena un exceso de calor, razón por la cual “la naturaleza se fatiga en admitir más aire para refrescar al corazón, lo cual no

se puede hazer sin suspiros, que no son otra cosa que espíritu cerrado primero en el corazón, i después, saliendo fuera, roto en la arteria” (Herrera, 2001: 448-449). Los líricos del Seiscientos y, en particular, Fernando de Herrera, concluyen que “los suspiros nacen alguna vez de los pensamientos melancólicos i de la tristeza, i otra alguna del calor que ahoga al corazón” (Herrera, 2001: 448), con lo que el suspiro ostenta la función vital de neutralizar el calor interno. Se sirven de la idea de que el deseo produce el suspiro anhelante, concepto tomado de Alejandro de Afrodiasias:

Quiere Alexandro Afrodiseo que los suspiros vengan por desseo, en el cual están intentos los enamorados; porque no pudiendo refriarse el corazón, es necessario que tome gran copia de aire frío, i todo aquello que se avía de enviar en muchas, lo envía en una vez. I assí, cuando el amador está en contemplación i pensamiento de alguna cosa desseada, el corazón se hinche de molestia por el desseo de gozalla; no pudiendo llegar al desseado fin, la sangre está algún tanto comovida, i assí no pueden los espíritus vitales hazer su oficio, i el pulmón no puede, como solía, espirar i respirar (Herrera, 2001: 489).

Aquel que suspira es aquel que aspira al amor. El que ama exterioriza en el hálito exhalado tanto la esperanza de galardón como la queja por el sufrimiento poderosamente melancólico que el dios de dioses causa, puesto que los suspiros, como las lágrimas vertidas, son el único modo de transmitir la sinceridad del sentimiento, de apaciguar el martirio y enfriar ligeramente el ardor, sin transgredir el código de amor que exige silencio cortés. Todos estos elementos se pueden observar en infinidad de composiciones líricas del Siglo de Oro. Antonio López de Vega dispensa un ejemplo idóneo en el soneto «Ojos, bocas del alma», en el que utiliza esta misma concepción de las pruebas físicas que comunican el amor al tratar el secreto diálogo que se produce entre pupila y pupila:

Dos luminosas bocas son los ojos,
que la hermosura en interior sustento
al alma dan; y el amoroso aliento,
ya envuelto en gloria beben, ya en enojos.

*Por ellos habla; y entre labios rojos
elocuente pronuncia su tormento;
y en líquido suspiro, húmido acento,
despide quejas, o descubre antojos.*

¡Oh, en la distribución del gran supuesto,
que por tres bocas se alimenta, y vive,
desigualmente igual naturaleza!

Una le basta al corporal compuesto;
capaz el alma de mayor grandeza,
comunica por dos, por dos recibe.

(p. 219)

Lamentablemente, como apunta Rodado Ruiz, esta confesión del físico traiciona el secreto, dado que cualquiera podría reparar en él si los demás leen en su palidez y sus suspiros, flujo de amor que escapa del pecho, el gran sentimiento que no debe conocer nadie más fuera de la pareja. Por este motivo encontramos diversos y variados casos líricos de galanes que confían sus penas a entes inanimados que guardarán el debido silencio, haciendo partícipe al paisaje de sus emociones como vía de escape, desahogo de la norma que tan ligada está al rigor de la dama. Muestra de ello son los numerosos poemas dirigidos a ríos, los famosos “cristales fugitivos” que se benefician de su relación de confidente con los enamorados al acrecentar su caudal con las lágrimas que vierten, como en el caso de las siguientes rimas de Lope de Vega:

Fugitivo cristal, el curso enfrena,
en tanto que te cuento mis pesares;
pero ¿cómo te digo que pares,
si lloro, y creces por la blanda arena?

Ya de la sierra, que de nieves llena
te da principio humilde Manzanares,

por dar luz al que tienen tantos mares,
mi sol hizo su ocaso en la Morena.

Ya del Betis la orilla verde adorna
en otro bosque de árboles desnudos,
que en agua dan por fruto, plata en barras.

Yo, triste, en tanto que a tu margen torna,
de aquestos olmos, *a mis quejas mudos*,
nidos deshago y desenlazo parras.

(p. 620)

Los ríos, como se ha visto anteriormente, acostumbran a recibir la petición de enviar la prueba tangencial del sufrimiento a la dama como servicio amoroso, lo cual puede enlazarse con la esperanza de derramar lágrimas a causa del goce del galardón en lugar de por el tormento, tal y como ocurre con el soneto de Francisco de Francia y Acosta:

Y si hallo contenta a mi Rosarda,
con Guadalhorce *te enviaré otro llanto*
dulce, con que mitigues el presente.

(p.625)

O simplemente, son sustitutos del oído femenino causante de tanto mal y reciben mudos la queja del desconsolado, como sucede en otro soneto del mismo autor:

Dar su oído a mis quejas no es posible,
dellas huyendo más ligera vuela
la que así desdeñosa es rayo y trueno.

(p.624)

Sin embargo, el mejor ejemplo del debate entre el corazón y los ojos se halla en el soneto «Peligros de hablar y de callar, y lenguaje en el silencio», de Francisco de Quevedo:

¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte,
Lisis? *Si hablo y digo el mal que siento,*
¿qué disculpa tendrá mi atrevimiento?
Si callo, ¿quién podrá excusar mi muerte?

Pues, ¿cómo, sin hablarte, podrá verte
mi vista y mi semblante macilento?
Voz tiene en el silencio el sentimiento:
mucho dicen las lágrimas que vierte.

Bien entiende la llama quien la enciende,
y quien los causa entiende los enojos,
y quien manda silencios los entiende.

Suspiros, del dolor mudos despojos,
también la boca a razonar aprende,
como con llanto y sin hablar los ojos.

(p. 466-467)

En una estructura perfecta marcada por el ritmo contundente de la rima y de la esticomitía que domina los versos, exceptuando los dos encabalgamientos que subrayan el tema del silencio cortés, Quevedo presenta la problemática de acatar dicho mandamiento en los cuartetos, donde reside el tópico de la queja cortés, y encuentra una vía de escape para el dolor del yo poético en los tercetos mediante la reflexión sobre cómo el silencio comunica sin voz el ardor amoroso. A su vez, los cuartetos ostentan una estructura bimembre que los divide mediante el recurso de la interrogación retórica, con la que inicia el soneto. El primer cuarteto se divide entre la primera interrogación retórica que apostrofa a la dama, Lisis, y las dos siguientes, unidas por el paralelismo antitético (*Si hablo/Si callo*). De este modo el enamorado presenta el tema y la

contradicción característica de esta poética, plasmada en los interrogantes, el aparente pleonasma bimembre (*hablo y digo*) y la antítesis que reside entre la acción de hablar (el deseo del yo poético) y la de callar (su deber). La tensión queda así reflejada, al igual que su incertidumbre, la desdicha del enamorado que no ve solución a su tormento. El segundo cuarteto muestra una dualidad aún más marcada debido al contraste entre la interrogación retórica con el encabalgamiento del sexto verso, que resalta el sufrimiento provocado por la prohibición y la primera afirmación del poema, iniciado con una aliteración en las nasales. Los dos últimos versos encierran una personificación del sentimiento amoroso, que se desgaja del yo creando así otra dualidad, así como el principio de la reflexión que desarrolla en los tercetos, enlazándolos. Comienza de esta forma el primer terceto centrado en la dama desdeñosa, causante del silencio y el dolor. Esto se introduce mediante una estructura trimembre, subrayada por la paronomasia *entiende-enciende*, el paralelismo, la anáfora y *quién* y la repetición diagonal de la palabra *entiende*, que indica la obsesión del amante, reiterativo y contundente como la implacable dama que lo ha sometido a este estado. El terceto final cierra el poema a través del epifonema, el hipérbaton y la comparación, donde reside la conclusión de que el padecimiento amoroso se le comunica a la amada sin necesidad de palabras, de atrevimiento. Es la primera estrofa en la que el autor no divide su unidad para así resaltar la importancia de las lágrimas y los suspiros como prueba fehaciente del tormento de amor, del cumplimiento del mandamiento, de la superación del grado cortés.

Este soneto quevedesco, en conclusión, es una muestra perfecta no solo de cómo un mismo tema da lugar al juego estilístico en múltiples formas, de cómo el argumento de amor da pie al ingenio estilístico, de cómo la pervivencia del amor cortés se sustenta en la innovación, el cambio, el progreso literario a lo largo de los siglos, sino también de la honda impronta que esta corriente tuvo tanto en la poesía del Siglo de Oro como en la concepción del amor ennoblecido en las gentes de la época, siendo la poesía, la literatura y, en suma, el arte escrito, retrato de los sentires de cada momento histórico, de sus problemáticas, del mapa mental colectivo, cultural. En las rimas áureas en que se desarrolla el silencio cortés contemplamos las huellas de un intercambio de arte y

conocimiento internacional en la Europa de los pasados siglos, las marcas de un modo de conceptualizar muy concreto por parte aquellos que vivieron las vicisitudes del Barroco y la personalización de cada autor. A diferencia de las composiciones que los trovadores elaboraron en los albores de la *fin'amors*, en los versos de los autores áureos descubrimos un modo de ver y entender esta corriente lírica que por tantas nuevas perspectivas ha pasado hasta llegar a ellos individual e intransferible. Todos comparten una misma estructura, unos mismos elementos recursivos, un mismo esteticismo, pero, como demuestra el desafiante yo poético quevediano, en el momento de abordar la antigua religión del amor, cada uno de ellos le impone una subjetividad distinta con el que el amor cortés se modifica, crece y enriquece.

4.7. «Soñé que te... ¿Dirélo?»: la ilusión onírica

Este edificio de valor precioso
labraba el arquitecto sueño vano,
durmiendo en mi profunda fantasía.

Yo, por ver y tocar su bulto hermoso,
abrí los ojos y tendí la mano:
huyó, toqué la cama, vide el día.

(p.730)

La memoria y la imaginación juegan un papel esencial en el desarrollo del amor cortés, sobre todo en lo respectivo a la depuración de la belleza. En palabras de Marsilio Ficino: “las imágenes concebidas” por ella “son conservadas por la memoria. Y por éstas a menudo la perspicacia del espíritu es incitada a contemplar las ideas universales, que contiene en sí” (Ficino, 1986: 135). La fantasía es el descanso del tormento, que acostumbra a tratarse en el tema onírico, y el paliativo del mal de ausencia. Mediante esta se asimila y recrea la imagen de la dama en el alma, donde, idealizada, se muestra más pura, más perfecta. A este uso de memoria e imaginación recurre el que ama, ya en sueño, ya en el destierro, para calmar leve, brevemente, el dolor que le atenaza. Ejemplo de dicho uso es el *Soneto III* de Garcilaso, en concreto los versos “pienso remedios en mi fantasía”, pese a que, a la postre, el yo poético concluya: “si no es morir, ningún remedio hallo” (Vega, 2002: 83). En general, en los poemas amorios del período que nos atañe las alusiones a la gloria deseada o perdida y al ímpetu de la pasión acostumbran a centrarse más en el dolor emocional que en la sensualidad, por lo que la carga erótica en dichas letras suele engalanarse con los recursos propios de la decencia y, al tiempo, de lo sugerente, es decir, de ambigüedad u omisión. La voluptuosidad de la primera *fin'amors* del siglo XII, que ya tenía que afrontar este tipo de obstáculos, ha hallado más escollos de índole moral con el paso de los tiempos. Por ello, si bien

existen excepciones, la mayor parte del contenido erótico cortés áureo se concentra en la temática del sueño. La ficción onírica representa “una solución que excluye todo juicio moral” (Rodado Ruiz, 2000: 79), puesto que desempeña la función del perfecto ejercicio de preterición y, como tal, resulta idónea para tratar los temas más escabrosos, polémicos e indecorosos, para solazarse en la concupiscencia sin repercusiones ni en el honor ni en la honra de la amada. “La ausencia de responsabilidades es, sin duda, uno de los atractivos del motivo del sueño, cuyo uso literario se remonta al *Somnium Scipionis* de Cicerón” (Rodado Ruiz, 2000: 80). Tal vez el conocido soneto «¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?» sea uno de los textos más famosos sobre este tópico:

¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de tu aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte».

Más desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

(Quevedo, 1999: 343)

Tal y como apunta Quevedo, el sueño, como único encuentro posible con la altiva dama, absuelve al soñador de cualquier pensamiento impúdico. Pero la ficción onírica no es únicamente una vía de escape al torrente pasional masculino, sino que también sirve al vasallo de amor o bien de descanso fugaz del tormento, como indica

Licenciado Ginovés en sus liras «A un sueño» donde el yo poético halla sosiego y esperanza en el erotismo desatado:

Con necia confianza
de ver, querida Silvia, que me adoras,
previene la esperanza
tiempos anticipados a las horas
en que has de ser mi dueño,
si llega a ser verdad lo que fue sueño.

El tálamo desierto,
sin otra compañía que el cuidado,
con que vivo despierto,
gozo de tu favor, aunque soñando,
porque la fantasía
sueña de noche en lo que pasa el día.

Suspense te admiraba,
y admirado de verte no sabía,
o si el alma soñaba,
o si el sueño mi engaño divertía,
que divertido en verte
dificulté la dicha de mi suerte.

[...] Dieron treguas los labios
al certamen lascivo, en que conformes
desmintieron agravios,
y alternándose lenguas uniformes,
gritaban la victoria
de la batalla donde todo es gloria.

(p.736)

O bien de acicate al despertar de la fantasía de glorias, como prefieren más autores debido a la predilección del canto al amor infeliz y al penar dichoso. El primer

soneto quevediano es ejemplo de ello, del mismo modo que el siguiente terceto de «A un sueño» de Juan de Tassis, conde de Villamediana:

¡Sueño enemigo, si mis glorias sueño,
con la luz que me animas me acompaña,
que en mis tormentos el alivio es sombra!

(p.732)

Así como Luis Martín de la Plaza en «Cuando a su dulce olvido me convida...»:

Yo, sin temor a que su desdén lo impida,
los brazos tiendo al gusto que me ofrece,
mas ella, ¡sombra al fin!, se desvanece,
y abrazo el aire donde está escondida.

(p.729)

O Góngora en «A un sueño»:

Varia imaginación que, en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos),

el sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de vulto bello.

*Síguele; mostrarate el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.*

(Góngora, 2015: 72)

De este modo el sueño es a la vez el recurso de la voluptuosidad áurea por excelencia y tópico mediante el que tratar diversas problemáticas del Siglo de Oro, en especial el tema central del engaño debido a su naturaleza como ilusión. Tal y como podemos observar, la base del registro amoroso cortés da pie al desarrollo de múltiples reflexiones en clave poética. Descubrimos su alargada sombra prácticamente en toda composición de índole amorosa, aun en las satíricas, demostrando una vez más el hondo calado que esta popular corriente lírica tuvo en las regiones hispánicas desde el primer momento de contacto y las infinitas posibilidades tanto en forma como en fondo que esta alberga dada su ambigüedad inherente, ya expuesta anteriormente. Su impronta, en suma, resulta cada vez más clara conforme recorremos el análisis de las rimas áureas, y aun más, si cabe, en la mezcla de fantasía, memoria e inhibiciones del sueño, donde más pueden acercarse los poetas a los trovadores a quienes perpetúan por medio del lenguaje ambiguo y sugerente. En el sueño contemplamos un acercamiento al tratamiento del *remedia amoris* del que ya versaban los artistas del siglo XII y XIII en las cortes occitanas, tratamiento que veremos en mayor profundidad en el último apartado de este tema, la Muerte y el Olvido, considerados, en contraposición al alivio fugaz del intervalo onírico, el verdadero remedio amoroso.

4.8. «¡Qué buen remedio la muerte si le alcanzase en la vida!»: *remedia amoris*

Yo moriré tan vñano,
si tu merced lo consiente,
que sentiré solamente
no auer muerto más temprano.

(Herrera, 1992: 153)

Al igual que el sueño como ilusión y engaño, alivio fugaz al tormento que se vive en la vigilia, el tópico de la *remedia amoris* es especialmente pertinente a la sensibilidad barroca. Los únicos remedios existentes contra la fatal enfermedad de amor son, en la raigambre trovadoresca en que se sustentan estos poemas, dos de los temas que mayor atención despiertan entre los autores que nos atañen, si bien la primera es la predilecta: Muerte y Olvido. Del mismo modo que ocurre con el tiempo y el engaño, conceptos íntimamente ligados a los anteriores, la base cortés sirve como punto de partida para tratar estos asuntos que se cuentan entre las primeras de las más exploradas inquietudes del Siglo de Oro español, para alcanzar la universalidad. Así lo interpreta Antonio Hurtado de Mendoza:

En la muerte del vivir
son las horas desiguales,
pero en todo son iguales
en la vida del morir.
[...] Mas quiere mi amor constante
en esta gloria que pierde,
que cada hora me acuerde,
y me acuerdo cada instante.
Más piedad hubiera sido
en esta perdida gloria,

*que remedios de memoria
hallar lecciones de olvido.*
En tan peligrosa vida,
en quien no hay bien, que se espere,
*¡qué fácilmente se quiere,
y qué difícil se olvida!*
Halla de cera un amante
las puertas en el amar,
y después para olvidar
puertas halla de diamante.
*Si en mi desvalida Muerte,
si en mi penar y sentir
fuera un descanso morir,
¿cómo es tormento una muerte?*
[...] Tú que mi muerte no ignoras
bien cansada y mal sentida,
si no me has dejado vida,
¿para qué me dejas horas?
[...] Para una vida afligida,
y un amor constante y fuerte,
*¡qué buen remedio es la muerte
si le alcanzase en la vida!*

(p. 572-573)

Sin embargo, no siempre encontramos un tratamiento melancólico de la muerte y el olvido, como tampoco un mismo punto de vista en ninguna de las presentes composiciones. En las múltiples formas poéticas que abordan la *remedia amoris* observamos tanto una visión positiva como una negativa de esta, puesto que “los poetas, que se presentan como amantes perfectos, caen continuamente en contradicciones; a veces, piden sin esperanza un remedio que nunca consiguen, pero en otras ocasiones insisten en afirmar que no quieren ayuda porque penar es el galardón y, por tanto, el mejor de los remedios” (Rodado Ruiz, 2000: 106). Según Gilson, el deseo de muerte o

la muerte lírica es un acto de resignación por el cual el gran sentimiento pasa del utilitarismo de lo carnal al estatismo extasiado del romance espiritual. Es por ello que no pocos artistas del verso suplican el remedio fúnebre, como bien ejemplifica la pluma Miguel de Barrios:

¿Por qué del fuego mío
no apagas el incendio riguroso?
¿Por qué en tu centro frío
a mi pena no das sepulcro undoso? [...]

Lloro a la muerte ansioso,
al fuego me lamento sin sentido,
gimo al aire celoso,
al mar me quejo, al cielo favor piso,
y no me dan consuelo
la tierra, el aire, el fuego, el mar ni el cielo.

¡Ay prenda de mis ojos!
¡Ay soberana luz, ay Sol querida!,
¿qué atrevidos arrojos
han dejado mi vida sin tu vida?

(p. 652)

Ahora bien, como recalca el yo poético de Lope de Vega, los remedios son en vano:

Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío
y el sol, nunca mis lágrimas secando.

(Vega, 1983: 52)

Lupercio Leonardo de Argensola, contrario a los anteriores dolientes, no desea remedio alguno y a lo único que teme es que estos afecten a la dama:

No temo los peligros del mar fiero
ni de un scita la odiosa servidumbre,
pues alivia los hierros de la costumbre,
y al remo grave puede hacer ligero.

Ni oponer este pecho a la inmensa muchedumbre;
ni envuelta en humo la dudosa lumbre,
ver y esperar el plomo venidero. [...]

*La sombra sola del olvido temo;
porque es como no ser un olvidado,
y no hay mal que se iguale al no haber sido.*

(p. 738)

Lo mismo ocurre con Luis de Ulloa y Pereira en su soneto «En ocasión de haber corrido voz de que era muerto», donde el olvido es muerte, ausencia:

¿Qué más difunto, Celia, que olvidado?
¿Qué más muerto que ausente, donde miro
fallecer la esperanza y el aliento?

¡Oh ciegas confusiones de mi estado!
Parezco muerto porque no respiro,
y parece que vivo porque siento

(p. 742).

Esta multiplicidad de modos de abordar un tema tan importante para el Siglo de Oro como la muerte responde al trasfondo que ocultan las significaciones del amor cortés respecto a la muerte simbólica, que ya encarna el remedio de amor llamado “olvido”, ya la purga de la parte indigna del que arde por dentro, ya el goce sexual. Es

en la crueldad del amor virtuoso donde se halla el fallecimiento metafórico, “la muerte simbólica de los sentidos” (Li, 2015: 210) en cuyo contexto la casta amada desdeña las proposiciones del deseo, permitiendo que el amante sufra y, con ello, se purifique, aun si ello implica ser testigo de su muerte en vida. Es en tal situación que, en “tanto que éste se mortifica por causa de la conducta cruel de la señora y experimenta los impactos violentos que ha producido la virtud femenina, concibe la obsesión de la muerte” (Li, 2015: 210). Muestra de esta interpretación de la muerte lírica es el soneto de Antonio Álvares Soares «A una dama que amenazó a su amante con una espada», donde dedica su pluma al agresivo peligro que anida en los ojos de la amada, más agudos, afilados y mortales que cualquier arma blanca, pues defienden su castidad, su altura moral, su esencia como *midons*:

Igualmente amenazas muerte airada
con los ojos, oh Filis, y con la mano.
Con los ojos, vibrando amor tirano,
con la mano, blandiendo ociosa espada.

Remedio ignora el alma amenazada,
pues cuando huir intente, bien que en vano,
de tu vista el peligro soberano,
le cerca el otro de tu mano armada.

Oh, en una y otra acción, bella homicida,
que aspiras ambiciosa a mis despojos,
bien tu rigor, bien mi temor lo advierte.

Pues no bastando de tus bellos ojos
tantas armas de amor contra la vida,
con las de Marte ofreces nueva Muerte.

(p. 216)

De esta manera la figura de la muerte se presenta como uno de los escasos remedios del amor como deseo, como escape de la voluptuosa red que la amada ha

trenzado con sus largos cabellos fascinadores. Si la penitencia purga los defectos morales del amante, la muerte es la purificación definitiva de las tentaciones sensoriales que inducen al amante al traspíe, al engaño. Tal concepción guarda no pocas reminiscencias con el discurso de Cicerón sobre la muerte y el rechazo de la vida terrena: “separar el alma del cuerpo no es otra cosa que aprender a morir. [...] cuando hayamos llegado allí [la muerte], entonces, por fin, viviremos. Y es que esta vida, en verdad, es una muerte de la cual, si quisiera, podría lamentarme” (Cicerón, 2010: 123). No resulta difícil aventurar, por tanto, que la simbología fúnebre se erige, en esta lírica, como una herramienta que espiritualiza y ennoblece el amor. Las letras de Francesco de Petrarca muestran las mismas concepciones estoicas que Cicerón y San Agustín:

cum sit profecto verissimum ad contemnendas vite huius illecebras componendumque inter tot mundi procelas animum nichil efficacios reperiri quam memoriam proprie miserie et meditationem mortis assiduam... [...] ad ecadendum huius nostre mortalitatis angustias ad tollendumque se altius, primum voluti gradum obtinere meditationem mortis humanesque miserie; sedundum vero desiderium vehemens studimque surgendi; quibus exactis ad id, quo vestra suspirat intentio, ascensum facilem pollicebar...⁶⁸ (Petrarca, 2011: 104-119).

El presente estudio defiende que esto mismo ocurre con los poetas áureos: una autoconsciencia de la existencia vital, un desengaño de la vana persecución del amor

⁶⁸ ya que es absolutamente cierto que no hay nada tan eficaz para menospreciar las tentaciones de esta vida y apaciguar el espíritu, entre tantas tormentas como hay en el mundo, que el recuerdo de la propia miseria y la continua meditación sobre la muerte... [...] para escapar de las angustias de nuestra condición mortal y elevarse a lo alto, el primer paso, por así decir, consiste en la meditación sobre la muerte y la miseria humana; el segundo en un fuerte deseo y un afán de elevación; cumplido lo cual, te prometía una fácil subida a la meta por la que tan ardientemente suspiras... (traducción de Rossend Arqués Corominas).

lujurioso y la belleza material. Después de todo, Amor, Muerte y Fortuna se entrelazan sin mayores trabas en el intelecto, dado que los tres dioses están relacionados de por sí. Esto se advierte tanto en forma como en fondo. En la poesía áurea se acostumbra a describir al dios del amor según la tradición lírica, como un infante alado, desnudo y ciego. Dicha iconografía goza de múltiples variantes, así como de muy diversas justificaciones. Según Fernando de Herrera:

píntanlo con hacha i alado, porque los ánimos de los que aman van suspensos, i son mudables como aves; tiene en la derecha un cuchillo o [...] una saeta; en la izquierda l' aljava i muchas flechas, porque al principio nace el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejança de saeta; [...] lo pintan niño porque los que aman carecen de entendimiento i están sugetos a los engaños; es alado porque buela impetuosamente en los entendimientos de los ombres como si fuesse ave [...]. Cupido trae aljava, porque los hermosos hieren desde lexos; i la razón porque los poetas lo describen ciego es porque el amante se engaña muchas vezes, cuando juzga de sí o de la cosa que ama; i porque es ciego, que no considera lo que hace; i porque amando una fea, la estima por hermosa (Herrera, 2001: 324-326).

El aspecto invidente del dios Amor se debe, según las palabras de Boccaccio en *Genealogia deorum gentilium*, a la naturaleza del carácter que adoptan los enamorados: “Le cubren los ojos con una venda para que nos demos cuenta de que los amantes ignoran a dónde se dirigen, de que no tienen juicio, no distinguen las cosas, sino que son llevados sólo por la pasión” (Boccaccio, 2008: 407). Sin embargo, esta no parece ser la única razón por la que la imagen corpórea de este poderoso dios es ciega. Etimológicamente, el vocablo latino “caecus” no refiere únicamente a la significación “ciego”, sino que abarca acepciones tales como “incapaz de ser visto”, “oculto”, “invisible”, y denota la interpretación de “sin luz”, “oscuro”, “negro”, “impidiendo que vean los ojos o la mente” (Panofsky, 1984: 152-153). Dada la profundidad significativa del mentado calificativo, no es extraño vincular la imagen del dios con Muerte y Fortuna. Como dilucida Erwin Panofsky al tratar la iconografía de las tres deidades:

Eran ciegos no solo como personificaciones de un obcecado estado de la mente, o de una forma de existencia privada de luz, sino también como encarnaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal (Panofsky, 1984: 156).

Ello convierte al hijo de Venus en una imagen especialmente adecuada para la temática predilecta del Siglo de Oro, lo cual se desprende del siguiente soneto de Lope de Vega:

Amor, no se engañaba el que decía
que eres monstruo engendrado de la tierra,
que de los elementos eres guerra,
luz de la noche, escuridad del día,

Dios por temor, y rey por tiranía,
hijo de Marte, que la paz destierra,
y de una errada, por quien siempre yerra,
vencida la razón de tu porfía.

No te espantes de ver que te adoramos:
que de gentiles, a temor sujetos,
la Muerte fue adorada por dios fuerte.

Así como a la Muerte, altar te damos,
pues todos dicen, viendo tus efetos,
que eres hijo del Tiempo y de la Muerte.

(Vega, 1983: 109)

En el tema de la muerte, sea esta de la amada o del amante, encontramos el motivo recurrente de las cenizas, símbolo que no sirve solamente para la reflexión existencial sobre el tiempo, sino también el fin del proceso purgatorio de la escalera de perfección moral cortés. Dichas cenizas son el resultado de la ascensión gradual, del

goce y de la angustia, del baile entre hielo y fuego. Como puede advertirse en el siguiente soneto de Fernando de Herrera, la influencia de la llama ardiente del amor, tan divina e incandescente como el propio sol, da lugar a una progresiva transmutación en el fuero interno del doliente por acción de la combustión del fuego al humo, del humo a la ceniza y, finalmente, de la ceniza al gélido hielo que metaforiza la hermosura trascendente del gran sentimiento del hombre:

Aora que cubrió de blanco velo
el oro la hermosa Aurora mía,
blanco es el puro sol, i blanco el día,
i blanco el color lúcido d'el cielo.

Blancas todas tus viras que recelo,
es blanco el arco i rayos d'alegría,
Amor, con que me hieres a porfía,
blanco tu ardiente fuego i frío ielo.

Mas, ¿qué puedo esperar d'esta blancura,
pues tiene'n blanca nieve'l pecho tierno
contra mi fiera llama defendido?

¡Ô beldad sin amor!; ¡ô mi ventura!,
qu'abrasado en vigor de fuego eterno,
muero en un blanco ielo convertido.

(Herrera, 1992: 451)

Este estudio no puede sino reparar en que la muerte simbólica cuya culminación no es otra que las cenizas equivale, según reflejan los versos del Divino, al amante depurado y, por lo mismo, al hielo con el que se caracteriza a la dama, pura y esquiva. Dicho de otro modo, el enamorado se inmola en el fuego pasional para renacer, como la recursiva ave fénix, en una nueva forma superior igual a la que es hálito de vida, digno y, por encima de todo, parte de ella, finalmente purificado de los egos, del individualismo, de sí mismo, alejado de lo terreno como el buen asceta. Llegamos a esta

conclusión gracias a este juego cromático en el que la composición destaca el blanco, color que, como se ha referido anteriormente con no poca insistencia, se corresponde con la virtud de la hermosa tirana, incandescente en su luz divina y helada, en su actitud a un tiempo pura y fría como la nieve. Blanco es el casto perfil de la amada, como también lo es el velo del cielo, los rayos del astro rey, del día, de las flechas y el arco de Cupido y, finalmente, el propio fuego pasional que caracteriza al enamorado. El mundo circundante del yo poético, así pues, se ha convertido en pureza, de la misma manera que el propio yo, cuya percepción del universo y aquello que lo habita se ha ampliado. El plástico cromatismo de las imágenes utilizadas es fiel reflejo de una idea concreta: el alma amante merecedora del sumo bien es, únicamente, aquella capaz de purgar su imperfección, sus defectos y, en especial, el deseo vano con el propio deseo ennoblecido. Puesto que es necesaria la superación personal, sufrir para merecer, el yo poético debe someter la fiera fuerza natural ígnea que habita en su interior para alcanzar la cumbre donde se halla la belleza pura, transformarse en la sustancia del amor casto, es decir, en el humo frío, la ceniza blanca, la muerte abrasada “en vigor de fuego eterno” que culmina “en un blanco hielo convertido”. Fernando de Herrera repite esta imagen de equivalencia entre las cenizas y el hielo como plasmación del desengaño de sus propios errores y la purificación de los mismos en el incendio del amor en una considerable cantidad de poemas:

Amor, en un incendio no acabado
ardí del fuego tuyo, en la florida
sazón, i alegre, de mi dulce vida,
todo en tu viva imagen transformado.

I aora, ¡ô vano error!, en este estado,
no con llama en cenizas ascondida,
mas descubierta, clara i encendida,
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más; baste, cruel, ya en tantos años
rendido aver al yugo el cuello ierto,
i aver visto en el fin tu desvarío.

Abra la luz la niebla a tus engaños,
qu'el lazo rompa el tiempo, i muerto
sea el fuego del tardo ielo mío.

(Herrera, 1992: 492)

No son pocos los autores que siguen su estela. Quevedo ejemplifica esta misma idea en «Desea, para descansar, morir», donde se explora la aspiración del yo poético de transmutarse en las cenizas virtuosas en que se convierte el amante digno que ya se ha quemado hasta purgarse por completo:

Mejor vida es morir que vivir muerto,
¡oh piedad!; en ti cabe gran fiereza,
pues mientes, apacible, tu aspereza
y detienes la vida al pecho abierto.

El cuerpo, que de l'alma está desierto
(ansí lo quiso Amor de alta belleza),
de dolor se despueble y de tristeza:
descanse, pues, de mármoles cubierto.

En mí la crueldad será piadosa
en darme muerte, y sólo el darme vida
piedad será tirana y rigurosa.

Y ya supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida.

(Quevedo, 1999: 490-491)

Por ello, en la amada convertida en cenizas o la dama que juega con un reloj de arena lleno de las partículas a las que se ha reducido el que arde en fuego de amor desciframos una multiplicidad simbólica dentro de la reinterpretación de la *fin'amors* que los autores del Siglo de Oro llevaron a cabo. Si para Petrarca la tirana hermosa fallecida era la cúspide de la perfección trascendente, el paso definitivo para que su alegórica figura represente el amor ennoblecido, dado que finalmente la que es prueba de Dios en la Tierra se despoja de cualquier ligadura terrena y suprime el anhelo de la carne a la par que guía al vasallo de amor por la senda donde purgará los bajos instintos y la culpabilización injusta del ídolo hermoso; en los autores áureos que siguen la estela de lo fijado por Herrera el presente estudio descifra que el polvo en el que se transmuta el bello cuerpo es a la vez *memento mori*, circunstancia para la reflexión poética sobre los grandes enemigos del hombre, Tiempo y Muerte, némesis última del Siglo de Oro, y el triunfo definitivo del amor sobre la temporalidad, la mortalidad, a que el ser humano vive encadenado, dado que ni tan solo la muerte los libera del amor ni, lo que es más importante, del deseo, por más que sigan la senda cortés petrarquista. La Parca se nos muestra así más como otro obstáculo insalvable, un acto de purificación del alma que no riñe con la concupiscencia como sí lo hacía en la obra de Petrarca, dado que, en última instancia, el baile entre el fuego y el hielo continúa su movimiento sea cual sea el escollo o el remedio. Dilucidamos que las cenizas de los enamorados, sea cual sea el que se sitúe en este estado material, es una invitación al superviviente a alcanzar la beatitud sublime, el hielo abrasado final, abandonando el más mínimo remanente de individualidad para fusionarse en la pureza molecular. Por supuesto, estos conceptos no aparecen necesariamente de forma conjunta en las rimas de todos los autores, pues cada uno de ellos selecciona la perspectiva que prefiere aplicar en función del poema en particular. Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, emplea el reloj de cenizas como *memento mori* en el soneto siguiente:

Miraba Fabio en un reloj de arena
de la muerta Lucinda las cenizas,
las blancas manos y las trenzas rizas,
olvido triste y afrentosa pena.

Miró la suya en la desdicha ajena,
y dijo: ¿Qué beldad no atemorizas,
ceniza, que inconstante solemnizas
el ser que a su inconstancia te condena?

¡Oh no excusado golpe de la muerte,
pues corta siempre con la misma espada
la dulce vida y la amorosa suerte!

Que siguiendo conformes su jornada,
cuando la vida en polvo se convierte,
queda en fuego de amor ceniza helada.

(467)

La imagen del reloj lleno de cenizas en lugar de arena es una de las más singulares del Siglo de Oro español y, curiosamente, hallamos dentro de este símbolo temporal tanto los despojos corpóreos de la dama como del galán en un número prácticamente parejo de las composiciones que desarrollan el tema, puesto que, sea cual sea el integrante del argumento de amor el que encierren las paredes de cristal del objeto, la función de este se cumple indistintamente. Al contrario que Francisco de Borja, Quevedo toma la conceptualización completa que hemos descifrado en este tópico barroco en el soneto «A las cenizas de un amante puestas en un reloj» para elaborar una meditada reflexión sobre los famosos remedios de amor, males de la humanidad, el Tiempo y la Muerte. La ceniza se introduce aquí como el fin lógico para el que se abrasa de amor, da pie a la cavilación existencialista como *memento mori* y, a su vez, supera el amor de aquellos primeros trovadores, pues es en los versos áureos donde el amor, por más que termine matando a quien ama, convierte al portador de ese gran sentimiento en inmortal, venciendo así a esos dos aterradores titanes, Tiempo y Muerte, que esclavizan al hombre. Para el yo poético del Siglo de Oro, ni tan siquiera estos remedian el mal de las flechas de Cupido:

Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas,
el afecto inmortal del alma interno;
que como es del amor el curso eterno,
los días a tus ansias eternizas.

Muerto del tiempo, el orden tiranizas,
pues mides, derogando su gobierno,
las horas al dolor del pecho tierno,
los minutos al bien que immortalizas.

¡Oh milagro! ¡Oh portento peregrino!,
que de lo natural los estatutos
rompes con eternar su movimiento.

Tú mismo constituyes tu destino:
pues por días, por horas, por minutos,
eternizas tu propio sentimiento.

(468)

Por supuesto, si bien el tópico del reloj de cenizas goza de una popularidad manifiesta, no es necesario emplear esta significativa imagen para abordar la reflexión en torno al Tiempo y la Muerte. La hermosa fallecida, sea esta cenizas o no, es uno de los lugares comunes más recurrentes para fusionar la herencia cortés con esta gran problemática que acuciaba a las gentes del Siglo de Oro. Entre la miríada de modelos compositivos disponibles, Lope de Vega ofrece una muestra especialmente reseñable del patrón cortesano a seguir si se desea acometer la temática en cuestión, símbolo de los grados finales del camino ascensorial que marca la *fin'amors*, en el soneto «A un caballero, llevando su dama a enterrar él mismo»:

Al hombro el cielo, aunque su sol sin lumbre
y en eclipse mortal las más hermosas

estrellas, nieve ya las puras rosas,
y el cielo tierra, en desigual costumbre.

Tierra, forzosamente pesadumbre,
y así, no Atlante, a las heladas
que esperan ya sus prendas lastimosas,
Sísifo sois por otra incierta cumbre.

Suplícoos me digáis, si Amor se atreve,
¿cuándo pesó con más pesar, Fernando,
o siendo fuego o convertida en nieve?

Mas el fuego no pesa, que, exhalando
la materia a su centro, es carga leve;
la nieve es agua, y pesará llorando.

(Vega, 1983: 39)

Tal y como hemos apuntado anteriormente, el tema de la amada fallecida metaforiza la muerte del espíritu del amante o, por mejor decir, la disminución de su potencia sublimadora, al tiempo que el triunfo del sentimiento ennoblecido sobre lo inevitable. En dicho tema se tratan los célebres conceptos predilectos del Siglo de Oro, sin embargo, tal y como recalca la teoría del presente estudio, también continúa aplicándose la tradición provenzal en el uso de la memoria y la facultad imaginativa, a través de las cuales el enamorado trata de proseguir la ascensión por la escalera de perfeccionamiento moral. Así, podemos ver cómo la dama renace como el ave fénix, cómo es rescatada de la muerte como Eurídice, cómo el yo poético conquista el estatus de Orfeo al recuperar la bella imagen ausente mediante la creación artística. Según nuestro punto de vista, al igual que en el mito clásico, en el tema de la dama fallecida el amor puede renacer de sus cenizas siempre y cuando el enamorado esté “imbuido por la transformación del remordimiento en alegría de volver a encontrar a Eurídice” (Diel, 1985: 133), pues todo cuanto emana de la dama, incluso la muerte, es enseñanza e

inspiración poética. En la documentada opinión de la doctora Wen-Chin Li respecto a la fábula órfica:

A través de este mito se transmite un hecho significativo de que la bella imagen se configura y se mantiene firme en la interioridad del amante, únicamente si la misma proviene del intelecto, y a su vez está desprovista del cuerpo físico y de la seducción sensorial. [...] Si el amante opta por la belleza sensitiva y particular, nunca conseguirá transformarse del amante en el amado (Li, 2015: 443).

La muerte de la tirana hermosa sirve para “deliberar sobre la vanidad de lo bello en apariencia, igual que la tragedia clásica con su peripecia miserable, que sirve al espectador para la depuración espiritual; a saber, la catarsis” (Li, 2015: 214). La hermosura terrena se presenta de este modo indigna del anhelo del hombre honesto, pues su presencia es tan fugaz, tan efímera, como su ausencia. Tras la muerte solo resta lo sublime: la virtud, lo único verdaderamente importante en la vida, dado que, tras la desaparición material de la que encarna el amor, es lo único a lo que el amante puede aferrarse, lo único que alberga dentro de sí. Con la muerte de la dama el vasallo de amor se percata de que es a la virtud a quien rinde sincera pleitesía, de que esta fue, en realidad, la que lo arrastró al amoroso cautiverio, a la complacida esclavitud voluntaria. “A pesar de las suertes que tenga, a pesar de los tiempos que sufra”, a pesar del martirio pasado, en suma, “no importan las horas, las situaciones, las edades y los lugares en los que se halla, ni importan las famas de las que pueda gozar, siempre permanece el mismo sentimiento del amor en su interior. Es el efecto que produce la virtud” (Li, 2015: 216). De esta forma, al igual que dilucidamos en la regla de las edades, lo único que a las gentes del Siglo de Oro, y aun del resto de períodos, se presenta capaz de vencer al vértigo que producen el Caos, el Tiempo y la Muerte es el sentimiento ennoblecido, la elevación del alma que este conlleva, como bien ejemplifica el doliente de Lope de Vega en el soneto «Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso»:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz, que fue mi gloria y pena,
y me hace guerra, cuando en paz reposa.

Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,
que, blandamente ardiendo en azucena,
me abrasa el alma de memorias llena:
ceniza de su féniz amorosa.

¡Oh memoria cruel de mis enojos!,
¿qué honor te puede dar mi sentimiento,
en polvo convertidos tus despojos?

Permíteme callar sólo un momento:
que ya no tienen lágrimas mis ojos,
ni concetos de amor mi pensamiento.

(Vega, 1983: 1381)

Una vez se ha ascendido por los grados y se alcanza el estatus de *entendedor*, ya por el desarrollo natural de la relación cortés, ya por el aprendizaje reflexivo forzoso a que somete la muerte del objeto de amor, en este punto la poesía amorosa evoluciona de la descripción de la armonía física a la que se rinde pleitesía constante y del elogio del virtuosismo que esta esconde en sí misma al reconocimiento del gran sentimiento del hombre como inspiración poética y de la que es cúmulo de perfecciones como musa. Si bien este reconocimiento ya ocurría con la temática del vasallaje amoroso y puede darse en composiciones donde se alabe la belleza y la virtud de la que es hielo y fuego, es en el tema de la amada fallecida donde más se acentúa esta confesión del yo poético, que ha recibido el mayor de los bienes con su enseñanza. Comparamos el amor con la esquiva Dafne en el alma del poeta: el precioso laurel que, a costa de la pérdida de su existencia mortal, deja enterradas unas profundas raíces en el fuero interno del artista del verso, por medio de las cuales este nuevo Orfeo cantará su nombre por siempre. La

muerte de la amada enfatiza la comprensión del sacrificio personal, pues el doliente aprehende que todo el trayecto de sufrimiento y privación tenía un fin merecedor de la penitencia, de la demencia amorosa que describía el primer filósofo que reflexionó sobre el espiritualismo del amor. Según Platón, el amor conduce a la locura, pero esta transporta a su vez a quien la sufre a la creatividad. A pesar de que los enamorados padecen, en términos de la teoría platónica, una mayor “manía” que aquellos que no conocen ni han sentido el gran sentimiento, dicha manía dista mucho de considerarse un mal, puesto que esta se vincula con las deidades protectoras de las ciencias y las artes, las Musas, quienes transmiten la inspiración lírica al que ama:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos. Todas estas cosas y muchas más te puedo contar sobre las bellas obras de los que se han hecho “maniáticos” en manos de los dioses. [...] o sea que tal “manía” nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna (Platón, 2007 (1): 338-339).

Tras llevar a cabo el tránsito de la vida a la muerte, la amada supera todo elemento profano que la encadenara y el amor que encarna, despegado de la materialidad de su faceta terrena, evoluciona a un sentimiento puro y cándido que conduce a su fiel vasallo a la cavilación más honda, a meditar sobre la verdadera fisonomía de la devoción. Dejando de lado las innovadoras modificaciones en la multiplicidad alegórica que se recoge en la figura de la dama del Siglo de Oro y la diversidad de signos que los poetas añadieron a los fijados en los albores de la corriente lírica que ya se expusieron en los apartados dedicados a esta en el tercer capítulo del estudio, de igual manera que para los trovadores provenzales del Medievo, para el yo poético áureo la hermosa es símbolo de la totalidad de la Belleza mayúscula, así como

de la fascinación por las fuerzas naturales. Dicho de otro modo, se presenta como una perfecta criatura divina concedida al mundo material como reflejo del modelo sublime, ideal, existente en el plano trascendente del más allá. Al fallecer, como bien ilustraba la Laura de Petrarca, se vacía de toda tentación banal que pudiera desprender. Es en este punto de la angustiada meditación, ahogada por la pena, donde el yo poético se percató de que el martirio padecido ha redundado en su favor, de que las actitudes crueles eran en verdad virtud, de que el mal procedía de su errado libre albedrío y, según nuestra hipótesis, de la vanidosa individualidad. Todo el dolor que ha soportado era preciso para alcanzar la comprensión del *entendedor*, para purificar el alma degradada, desarrollarla y fortificarla a lo largo del doloroso desconsuelo causado por ese mal que, a la postre, es un bien. Entendemos, pues, que la muerte de la que es suma luz agiliza el ascenso espiritual del amante, la escalera de perfección que tantas semejanzas comparte con la descrita por San Agustín:

Atque ita gradatim a corporibus ad sententem per corpus animam atque inde ad eius interiorem vim, cui sensus corporis exteriora nuntiaret, et quousque possunt bestiae, atque inde rursus ad ratiocinantem potentiam, ad quam refertur iudicandum, quod sumitur a sensibus corporis; quae se quoque in me comperiens mutabilem erexit se ad intellegentiam suam et aduxit cogitationem a consuetudine, subtrahens se contradicentibus turbis phantasmatum, ut inveniret, quo lumine aspargeretur, cum sine ulla dubitatione clamaret incommutabile praefendum esse mutabili, unde nosset ipsum incommutabile –quod nisi aliquo modo nosset, nullo modo illud mutabili certa praeponeret– et pervenit ad id, quod est in ictu trepidantis aspectus⁶⁹ (Agustín, 2005: 292-293).

⁶⁹ Y fui subiendo gradualmente de los cuerpos al alma, que siente por el cuerpo; y de aquí al sentido íntimo, al que comunican o anuncian los sentidos del cuerpo las cosas exteriores, y hasta el cual pueden llegar las bestias. De aquí pasé nuevamente a la potencia racionante, a la que

En definitiva, en el tema del *remedia amoris* convergen no pocos lugares comunes del amor cortés. En él contemplamos diversos temas que derivan de la relación ilícita, pero también, como no podría ser de otra forma, esta notoria dualidad de actitudes que los autores del Seiscientos tomaron de la esencia inmortal que vertebra la *fin'amors* y explotaron hasta sus últimas consecuencias. Hallamos la manifestación, una vez más, de dos caras de la misma moneda dentro del rebotante cofre de motivos duales de la corriente lírica de raíz occitana que ha permitido la pervivencia de la misma, la ambigüedad de sentidos que dio pie a la perfecta adaptabilidad de la susodicha sea cual sea el período histórico que tome el relevo de los trovadores y emplee sus mecanismos, a la par que mantiene vivo su espíritu, su entramado elemental, sus bases primordiales. Vemos que el afán por el remedio amoroso del doliente áureo responde al mismo tiempo a una necesidad estilística y a un obstáculo más del pedregoso camino espiritual de la religión del amor: la debilidad del amante, la cual podemos concluir que es el verdadero eje neurálgico del canto a la tristeza, dado que observamos que de esta procede, en realidad, el padecimiento sempiterno en la relación desigual, la exigencia de una progresiva mejora personal. El tesón de su sentimiento indesmayable ha de seguir el ejemplo de los guerreros de amor, resistir los estragos externos e internos. Por lo tanto, para demostrar su valía ante la perfecta, este ha de probarse contra el mayor enemigo del ser humano, uno mismo.

pertenece juzgar de los datos de los sentidos corporales, a cual, a su vez, juzgándose a sí misma mudable, se remontó a la misma inteligencia, y apartó el pensamiento de la costumbre, y se sustrajo a la multitud de fantasmas contradictorios para ver de qué luz estaba inundada, cuando sin ninguna duda clamaba que lo inmutable debía ser preferido a lo mudable; y de dónde conocía yo lo inmutable, ya que si no lo conociera de algún modo, de ninguno lo antepondría a lo mudable con tanta certeza. Y, finalmente, llegué a «lo que es» en un golpe de vista trepidante (traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero).

Por ello son Muerte y Olvido una constante en esta lírica, dos conceptos con los cuales los artistas del verso juegan continuamente en sus rimas debido a la multiplicidad de sentidos, signos y perspectivas que la vana *remedia amoris* ofrece. En el corazón del yo poético áureo, como en el del trovador, como en el de los escarmentados seres míticos que encarna, pugnan siempre ambos conceptos, revolotean, lo agujonean, y este ya los desea, ya los teme, ya los confronta y desdeña en una ostentación de súbita rebeldía. No obstante, de la misma forma que ocurre con el resto de los temas derivados de la formación de esta pareja en la que dualidad y confrontación son una sola cosa, en un eterno movimiento idóneo para los sentires barrocos, dilucidamos que tras toda contienda solo resta, invariablemente, la secreta verdad de que nadie quiere realmente obtener todo cuanto pide y desea, la alegría que desvela explícitamente Gabriel Bocángel, el penar dichoso:

*Canté al dolor, llorando la alegría,
y tan dulce tal vez canté mi pena
que todos la juzgaron por ajena,
pero bien sabe mi ama que era mía.*

(p. 860)

CONCLUSIONES

Ramón Andrés escribió que, si “hubiera que escribir la historia del amor durante el siglo XVII, seguramente se convertiría en la crónica de una desilusión” (24), crónica donde “la servidumbre de la razón a las pasiones” equivale a la “voluptuosidad y desorden” (24) del propio mundo, mientras que el amor verdadero y la fragilidad del ser humano frente a él se iguala a las virtudes de la discreción y la austeridad. Como todo lo que compone el cosmos áureo o, por mejor decir, sobre todo, en el sentimiento amoroso se entrelazan defectos y virtudes, debilidades y fortalezas, el juego dual. No resulta extraño, pues, que los artistas de la laureada centuria, tan sensibles al claroscuro, al contraste por medio del cual se movía su mundo, se sintiesen atraídos por una corriente tan marcada por esa misma pasión antitética, más por la esencia vertebradora que esta ostentaba en el amor cortés que por los múltiples cauces en los que dicha lírica pervivió y se presentó ante ellos, antigua y actual a un tiempo. Si el navío que surcaba el oleaje insondable del océano, el enhiesto mástil cuya altura generaba la sensación de ingravidez y, a la vez, de soledad en el marinero eran imágenes esgrimidas para alegorizar el malestar característico de aquellas generaciones presa de la nostalgia por la ausencia de la certidumbre, de lo homogéneo, del orden circular que tanto consuelo ofreciera antes de Copérnico, del modelo cosmológico de Ptolomeo, no sorprende que los que soportaron la crisis barroca pusieran los ojos sobre una ya de por sí popular concepción del amor que encarnaba todo eso y, a la vez, prometía una salvación del caos manejado por el Tiempo y la Muerte.

Después de todo, el amor cortés, aun en su uso preciosista, brindaba la estabilidad en lo inestable. El gran sentimiento del hombre, con todas sus zozobras, se instituía como una experiencia que abarca la totalidad del ser, desde el individuo hasta el colectivo, desde el amante hasta su entorno, lo cual nos induce a la sospecha, a su vez, de que tales elementos debieron atraer a los artistas del microcosmos. Tal y como lo definía Jaime Vallcorba, este amor no “es un aspecto parcial de su personalidad, ni

tampoco un accidente, feliz aunque circunstancial. Todo lo domina, gobierna sobre todo, todo lo configura y lo conforma todo a su modelo” (Vallcorba, 2013: 57), algo que autores clásicos como Ovidio expresaron con gran maestría, que los trovadores llevaron aún más allá y que los poetas áureos tomaron, junto con las modificaciones depuradas de los tratadistas filográficos, de Petrarca, Garcilaso y Herrera, para el desarrollo de la más hermosa lírica. Al fin y al cabo, para aquellas generaciones que concebían el ser humano como un compuesto de dualidades, aquellas a quienes acuciaba “la sospecha de saberse un punto –un átomo– en la Nada y ello venía a intensificar el sentimiento trágico-saturniano de la vida” (16-17), la corriente lírica provenzal pulsaba resortes ocultos. En el amor y, sobre todo, en el arte, residía la salvación, cosa que los trovadores comprendieron muy bien y los artistas del verso barroco, como sus herederos, asimilaron desde nuevas perspectivas, hondas y prolíficas tanto en forma como en fondo. “El amor redime de la desgracia de vivir, y quien ama sabe que va hacia una cárcel; pero al reo le falta ahora [...] la voluntad de huida” (25).

A lo largo del presente trabajo nos hemos dedicado a la exposición y el análisis de todos aquellos elementos de la lírica cortés que han pervivido, evolucionado y establecido la poesía amatoria del Siglo de Oro. Tanto en el lejano pasado lírico del Medievo como el más inmediato para los autores del Seiscientos, el lugar de honor que ocupa la *fin’amors* es manifiesto ya sea en el canto a la tristeza, ya en la deificación ideal de la dama, ya en la visión del amor, ya en la forma de representarlo retóricamente. Si bien el origen de la expresión del sentimiento amoroso ennoblecido de los trovadores occitanos, como se ha expuesto en el segundo capítulo, goza de una ingente cantidad de posibles antecedentes tanto artísticos como filosóficos, no podemos hablar de una nueva forma de amar, de un nuevo modo de plantear la relación entre el hombre y la mujer, hasta la religión del amor que crearon los artistas del verso de la lejana Provenza. Las teorías en torno al alma y el amor de Platón, Aristóteles, Plotino y San Agustín, entre otros mencionados a lo largo de la tesis, el contacto con el catarismo y su concepción de la mujer como un igual, con la literatura árabe culta en la que se destaca la existencia de la escuela de esclavas cantantes y con la propia poesía cancioneril castellana, así como la intensificación del marianismo en la religión católica,

son sin lugar a dudas significativos en la construcción de la emoción sublimadora, de la devoción hacia la figura femenina, de la escalera de perfeccionamiento moral que encarna la relación ilícita entre dama y amante, y poseen una incontestable importancia en la herencia cortés que el Siglo de Oro tomaría más tarde, pero no las consideramos fuente primaria para nuestros poetas como sí lo hacemos ante la *fin'amors* original. Después de todo, resulta discutible afirmar que esa escalera ascensorial de mejoramiento personal, siempre presente en los antecedentes, es una misma, única, que ha pasado de filósofos a artistas cuando en muchas ocasiones estos no han tenido la oportunidad de tomar contacto con las obras de unos y otros. La opinión más aceptada y, por ende, la que defiende el presente estudio es la existencia de conceptos universales, siempre presentes en las tribulaciones del ser humano, en el pensamiento consustancial a la reflexión, al raciocinio, y en la aspiración a una mejor versión del propio individuo.

Podemos atisbar una muestra de tal afirmación en las mismas fuentes del amor cortés de los poetas áureos, quienes, como se ha esclarecido extensamente en el segundo capítulo, disponen tanto de las fuentes itálicas como de la herencia castellana. En lo que a la tradición literaria hispánica se refiere, hallamos un canto al amor desdichado que mantiene grandes resonancias con lo que después sería conocido como la *fin'amors* y, posteriormente, ya como “amor cortés” hallaría su tercer estadio en la canción de amor castellana, gracias al cultivo de esta composición por parte de la nobleza de la península como práctica de su estamento, rimas donde el amor cortés fue el tema central, pues era el gran sentimiento del caballero por su dama lo que inspiraba a los poetas cancioneriles de primera fila. El mentado canto a la desdicha se encuentra, entre otras formas poéticas, en las jarchas mozárabes, las cantigas de amigo y los villancicos, expresiones artísticas anteriores al contacto trovadoresco en las que hemos contemplado una trayectoria del canto al amor que ya albergaba muchos elementos parejos al elaborado en las cortes de Oc. Conforme profundizábamos en el análisis del uso de este particular amor cortés en las rimas áureas, cuya progresiva evolución hemos reflejado por medio del hilo conductor de la obra poética de Francesco Petrarca, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, hemos descubierto que, de igual modo que en el período literario

previo a la religión del amor de los artistas de la lejana Provenza, la nueva concepción del amor cortés que los autores del Siglo de Oro toman de El Divino es otra reinterpretación de algo que ya subyacía en el pensamiento barroco y su plasmación lírica.

Con todo esto presente se han abordado las características de la dama, el amante y los temas que de su relación derivan, desde la prosopografía hasta la etopeya, desde los elementos más superficiales que beben de la *fin'amors* como el trato vasallático hacia la primera, dueño y señor, hasta la ideología que se esconde tras la alabanza de la hermosura física femenina y el lamento por su desdén, en cada uno de los cuales se enlazan diversos preceptos y reglas cortesas fijados por Andreas Capellanus en el inmortal *De amore*. Así, por medio del análisis de cada signo identificativo de los integrantes del argumento de amor y las consecuencias temáticas de su relación ilícita, descubrimos la honda impronta del amor cortés en la lírica del Siglo de Oro español y todas las innovaciones que, a su vez, la separan del canto al amor occitano de los siglos XII y XIII. En la construcción de la dama como un ser absoluto, una deificada encarnación de lo perfecto y lo trascendente bello, virtuoso y cruel, señor feudal y dios a un tiempo, hemos hallado el catalizador de la introspección del yo poético. Su hermosura física inspira el amor terrero que conducirá al amor celestial, su crueldad es el escudo que defiende su virtud, la caracterización como ser superior en todos los sentidos. A partir del examen de los elementos en que se desdobra y de su singularización como bella e implacable, tirana hermosa, expuestos a lo largo del tercer capítulo, se ha ahondado en la comprensión de esta figura, así como en el drama de aquella de quien solo se espera perfección absoluta. El estudio minucioso de todo aquello que la compone justifica la realidad de este argumento de amor como ente que existe para mejorar el amante, del mismo modo que el amante existe para rendirle eterna servidumbre. Por ello, tras alcanzar el último peldaño de esta escalera espiritual, independientemente de los acontecimientos en que se sumerjan los amantes, se desata la naturaleza trágica inherente al amor cortés: deben separarse. Queda así patente el sacrificio de la dama, el ser superior que, aun sin deber nada al triste vasallo al que mataron sus ojos, decide guiarlo hasta la dignidad y la trascendencia, amarlo pese a los

riesgos que la búsqueda del verdadero amor implica tanto para él como para ella y sin recibir más que el sentimiento del deber cumplido y la pérdida una vez alcanzada la meta, como tirana que todo lo concede y todo lo arrebató.

Observamos esta misma ambivalencia en el yo poético áureo, que sigue los pasos del trovadoresco elaborado en la Provenza del siglo XII como una figura sin más cuerpo que describir que los órganos que sufren el mal de amor, puro sentimiento, el doliente y fiel vasallo sempiternamente inferior a la que es luz pura. Tal y como ocurre con la dama, las piezas que lo constituyen cumplen con las bases de la lírica de raigambre provenzal y se acentúan considerablemente, encareciendo así el dolor que lo caracteriza, el penar dichoso, la resistencia al desdén de los guerreros del amor castellanos. Una vez explorada la trágica figura del ídolo hermoso, el amante se nos presenta como el perfecto reflejo de esta, igual a la par que opuesto a ella. Si esta se define por la actitud desdeñosa y la belleza física en cuyos cromáticos elementos se desdobra, el cortesano se define por la introspección en torno a los sentimientos que la dama cataliza y la carencia de un perfil corpóreo que se disuelve en el corazón y las entrañas lacerados por el padecimiento amoroso, así como de una personalidad más allá de los rasgos sometidos al amor cortés. Si la mujer cumple el papel del objeto pasivo, su enamorado ejecuta el del sujeto activo. Si la amada se erige como ser divino al que adorar, el que es víctima de Cupido se presenta como un mero mortal imperfecto, falible, simple barro. Si la venerada es diosa y señor feudal a un tiempo, voluble y despiadada, el que la reverencia es fiel devoto y humilde vasallo, resistente a toda acometida y poseedor de una lealtad más allá de la vida y la muerte. Lo único que sus personalidades comparten plenamente es el contraste, el juego de opósitos que, tal y como ha defendido y demostrado el presente estudio, inunda cada letra de esta poesía. Desde el principio y en todas las variantes, evoluciones, depuraciones e innovaciones del amor cortés vistas a lo largo de los capítulos, se ha advertido una profunda vinculación entre el hombre y la mujer que va más allá de la sensualidad y del misticismo por separado.

Es en el tratamiento de la pareja donde encontramos la mayor prueba de la honda impronta que la *fin'amors* ostenta en las rimas del Seiscientos, mayor que la ambigüedad en lenguaje y signos característica de este tipo de lírica, mayor que la manera de plantear el erotismo, más cercana a los trovadores de las cortes occitanas que al amor ennoblecido de Petrarca aun si este erotismo se enmarca dentro de la dispensa moral que permite lo onírico. En la dualidad indisoluble que forman dama y amante es donde se experimenta con la mentada conceptualización del juego de espejos hasta sus últimas consecuencias. El amor cortés y la pareja que le da forma se erigen, en definitiva, como el epítome por excelencia de la necesidad del otro, de la otredad, de lo dual. En ellos se aúna lo voluptuoso y lo espiritual, lo terreno y lo trascendente, lo puro y lo impuro, lo eterno y lo caduco, el hielo y el fuego, la propia paradoja que define al gran sentimiento del hombre en un movimiento constante que no finaliza, que vence a los temidos Tiempo y Muerte. Es en esta dualidad donde vemos que la lírica del Siglo de Oro se sirvió de esta conceptualización para el juego estilístico, el ingenio, la reflexión moral y existencialista, manteniendo estas sólidas bases incólumes al paso de los distintos períodos y contextos históricos y reforzándolas en ese mismo movimiento llevado a la enésima potencia, en el contraste del juego de opósitos cuyo máximo exponente dual son el hielo y el fuego, el erotismo del lenguaje religioso exacerbado por el uso de la mística española, la ambigüedad de los grados cortesés en cada composición independiente, las innovaciones barrocas.

Bajo el punto de vista de este estudio, no podemos si no advertir que el yo poético, ya herrero, ya gongorino o quevedesco, continúa debiendo la existencia, la personalidad, la plenitud de su ser a la amada y, tal y como se ha podido comprobar, lo mismo sucede con la que es rayo y trueno, a quien debe sus finezas. No son nada sin la otredad. Ambos se rigen el uno por el otro y ambos extraen un beneficio de continuar la ascensión (o la espera) por el camino pedregoso del código de amor. Visto todo lo expuesto, no nos es posible sino afirmar que, cuanto más profundizamos en el amor cortés, mayor es la certidumbre que tenemos de que, después de todo, no es ni una dualidad lo que su relación transmite ni es la dama quien encarna el amor, sino la perfecta unidad de polos complementarios que esta forma con su amante. Todo ello es

algo que se repite y confirma en cada uno de los temas analizados que de la relación ilícita derivan, ya sea el tratamiento del paisaje como confidente o clima que acoge el secreto, ya la simbología del espejo, el uso de los mitos clásicos como imagen del dolor y de la personalidad de los enamorados o las consecuencias que se desprenden del acatamiento o de la transgresión de la normativa que la religión del amor exige a sus devotos, como son el destierro, el silencio cortés y el galardón. *En cada desdén un rayo* muestra, en suma, el modo en que los rasgos cortesés marcan el camino en el sendero del terreno amoroso lírico tanto en las fuentes ajenas como en las propias, en las de los siglos anteriores como en el contemporáneo a los poetas. Todos ellos demuestran cómo la perdurabilidad de los elementos provenzales se debe a la flexibilidad artística que estos permiten, dando pie a que cada período histórico beba de ellos para brindarles su sello personal. Del mismo modo que los poetas sicilianos y posteriormente Dante y Petrarca tomaron la *fin'amors* para dar con el *dolce stil novo*, el Siglo de Oro español marca la diferencia con el resto con una vuelta de tuerca a los elementos cortesés, ya sea en la acentuación introspectiva en el amante y de la dualidad que caracteriza tanto a los integrantes del argumento de amor como a todo cuanto vertebra la relación ilícita, incluyendo el mundo que la rodea, la reflexión moral a partir de la belleza y la crueldad que constituyen a la incomparable o la jocosidad en las inflexibles normas del amor cortés, como la regla de las edades.

En conclusión, visto todo lo expuesto, resulta innegable que la influencia del amor cortés no solo sacudió la lírica del medievo castellano y de la corte contemporánea, sino también que fue un factor determinante en la redacción de la poesía amatoria del Siglo de Oro, una fuente cuyos temas permitían el juego estilístico y desarrollar las cavilaciones poéticas en torno a las problemáticas de la época a partes iguales, incentivando el ingenio de los autores, permitiendo la innovación constante y, en síntesis, aseverando que, efectivamente, el pasado nos define, tanto a nosotros como individuos como al colectivo, la sociedad, la cultura, la literatura, pues bebemos de él de forma continua.

BIBLIOGRAFÍA:

A. Ediciones:

- AA. VV. (1856). *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Fernando José Wolf, Conrado Hofman (eds.), Berlín, A. Asher y comp.
- AA. VV. (1998), *Cancionero Antequerano*, José Lara Garrido (ed.), Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- AA.VV. (1989), *Lírica española de tipo popular*, Margit Frenk (ed.), Madrid, Cátedra.
- AA. VV. (1990-1991), *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Brian Dutton, Jineen Krogstad (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- AA. VV. (2007), *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Encarnación García Dini (ed.), Madrid, Cátedra.
- AGUSTÍN, San (2005), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ANDRÉS, Ramón (1994), *Tiempo y caída: temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ANÓNIMO (1977), *Pamphilus de amore. Pánfilo o El arte de amar*, Barcelona, Bosch.
- ANÓNIMO (2005), *Tristán e Iseo*, Madrid, Alianza.
- APULEYO, Lucio (1992), *Las metamorfosis o El asno de oro*, Santiago Segura Munguía (ed.), Bilbao, Universidad de Deusto.
- ARISTÓTELES (2007), *Ética. Ética Nicomáquea-Ética Edemia-Acerca del alma*, Teresa Martínez Manzano y Tomás Calvo Martínez (eds.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- ARISTÓTELES (2007), *Metafísica*, Miguel Candel Sanmartín, Tomás Calvo Martínez (eds.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- ARISTÓTELES (2007), *Retórica*, Quintín Racionero (ed.), Barcelona, RBA Coleccionables.

- BEMBO, Pietro (1990), *Gli asolani/Los asolanos*, José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, Bosch.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007), *El Decamerón*, Madrid, Alianza.
- BOCCACCIO, Giovanni (2008), *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (eds.), Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CAPELLANUS, Andreas (1990), *De amore: tratado sobre el amor*, Inés Creixell Vidal-Quadras (ed.), Barcelona, Sirmio.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, (1990), *Obras*, Rosa Navarro Durán (ed.), Madrid, Castalia.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (2009), *El cortesano*, Juan Boscán (trad.), Rogelio Reyes Cano (Ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1986), *Diálogo de mujeres*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Castalia.
- CICERÓN, Marco Tulio (2010), *Tusculanas*, Antonio López Fonseca (ed.), Madrid, Alianza.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José Antonio (1980), *Diccionario etimológico e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CRUZ, San Juan de la (1950), *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Crisogono de Jesús (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CRUZ, San Juan de la (1993), *Poesías*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra.
- DE HITTA, Juan Ruiz Arcipreste (1960), *El libro del buen amor*, Julio Cejador y Frauca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- EL SABIO, Alfonso X (2008), *Cantigas*, Jesús Montoya (ed.), Madrid, Cátedra.
- FICINO, Marsilio (1986), *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Rocío de la Villa Ardura (ed.), Madrid, Tecnos.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1969), *Sonetos completos*, B. Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1995), *Romances*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2004), *Sonetos*, Ramón García González (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2015), *Poesía*, Ana Suárez Miramón (ed.), Barcelona, Penguin Clásicos.
- HEBREO, León (1986), *Diálogos de amor*, Carlos Mazo del Castillo (trad.), José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, PPU.
- HERRERA, Fernando de (1992), *Poesías*, Victoriano Roncero López (ed.), Madrid, Clásicos Castalia.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra.
- HERRERA, Fernando de (2005), *Sonetos / Fernando de Herrera*, Ramón García González (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HERRERA, Fernando de (2006), *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1969), *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (1999), *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.
- LOMAS CANTORAL, Jerónimo de (1980), *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, Lorenzo Rubio González, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- MAL LARA, Juan de (2005), *Obras completas*, Manuel Bernal Rodríguez (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- MAL LARA, Juan de (2013), *La Philosophía vulgar*, Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano (eds.), Madrid, Cátedra.
- NASÓN, Publio Ovidio (1995), *Arte de Amar – Amores*, Madrid, Planeta DeAgostini.
- NASÓN, Publio Ovidio (2002), *Metamorfosis*, Antonio Ruiz de Elvida (trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PETRARCA, Francesco (1978), *Obras I. Prosa*, Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza (eds.), Madrid, Alfaguara.
- PETRARCA, Francesco (1999), *Cancionero*, Jacobo Cortines (ed.), Nicholas Mann (estudio introductorio), Madrid, Cátedra.

- PETRARCA, Francesco (2003), *Triunfos*, Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz (eds.), Madrid, Cátedra.
- PETRARCA, Francesco (2011), *Mi secreto. Epístolas (selección)*, Rossend Arqués Corominas (ed.), Madrid, Cátedra.
- PETRARCA, Francesco (2014), *Cartas a los más ilustres varones de la Antigüedad*, Andrés Ortega Garrido (ed.), Ángel Gómez Moreno (prólogo), Sevilla, Espuela de Plata.
- PLATÓN (2007), *Diálogos III. Fedón-Banquete-Fedro*, C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (eds.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- PLATÓN (2007), *Diálogos IV. República*, Conrado Eggers Lan (ed.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- PLATÓN (2007), *Diálogos V. Parménides-Teeteto-Sofista-Político*, M^a I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero (eds.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- PLOTINO (2009), *Enéadas*, vols. I (Libros I-II), II (Libros III-IV) y III (Libros V-VI), Jesús Igual (ed.), Barcelona, RBA Coleccionables.
- ROTTERDAM, Erasmo de (2001), *Elogio de la locura*, Pedro Rodríguez Santidrián (ed.), Madrid, Alianza.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1950), *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Antonio Gallego Morell (ed.), Madrid, CSIC.
- VALDÉS, Juan de (1982), *Diálogo de la Lengua*, Cristina Barbolani (ed.), Madrid, Castalia.
- VEGA, Garcilaso de la (2002), *Poesía*, Valentín Núñez Ribera (ed.), Barcelona, Edebé.
- VEGA, Lope de (1824), *Laurel de Apolo*, Londres, Señores Leclere y Compañía.
- VEGA, Lope de (1983), *Obras poéticas*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.

B. Estudios:

1) Obras:

- ALONSO, Álvaro (2001), *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College.
- ASHLEY, Leonard RN (1980), *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*, Atenas, Universidad de Georgia Press.
- AUBAILLY, Jean-Claude (1986), *La Fée et le chevalier*, París, Champion.
- AXHAUSEN, Kathe (1937), *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Marburg, G.H. Nolte.
- BARROW, Sarah F. (1973), *The Medieval society romances*, New York, Octagon Books.
- BELTRÁN, Vicente (1982), *La Canción cortés castellana: estructura y evolución*, Tesis Doctoral, Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitaria.
- BELTRÁN, Vicente (1990), *El Estilo de la lírica cortés: para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.
- BERTHELOT, Anne (1998), *Le roman courtois*, París, Nathan.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1972), *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.
- BEZZOLA, Reto R (2011), *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Ginebra, Editions Slatkine.
- BLECUA, Alberto (1975), *La poesía del siglo XV*, Madrid, La Muralla.
- BOASE, Roger (1977), *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press.
- BOBIN, Christian (2016), *El Bajísimo*, Bilbao, Ediciones El Gallo de Oro.
- CAMILLE, Michael (1998), *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, Londres, Laurence King.

- CARRILLO BERMEJO, Elena María (2003), *El significado del amor cortés en la literatura española hasta el siglo XVII*, Nimega, Katholieke Universiteit Nijmegen.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CASTILLO, Hernando del (1971), *Cancionero general: antología temática del amor cortés*, Salamanca, Anaya.
- CAZENAVE, Michel (1981), *La Subversion de l'âme*, París, Seghers.
- CELAYA, Gabriel (1964), *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Francesc Gutiérrez (ed.), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2000), *Amor y corte, la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Coruña, Toxosoutos.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain (2007), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHOLAKIAN, Rouben C. (1990), *The troubadour lyric: A psychocritical reading*, Manchester, Universidad de Manchester.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001), *La Evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*, Londres, Tamesis.
- CRUZ, Anne J. (1988), *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- CURTIUS, Ersnt Robert (1977), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Margit F. Alatorre (trad.), México, FCE.
- DENOMY, Alexander Joseph (1947), *The Heresy of Courtly Love*, New York.
- DEYERMOND, Alan D. (1989), *Historia de la Literatura Española (Vol. I. La Edad Media)*, Barcelona, Ariel.
- DIEL, Paul (1985), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor.
- DOMÈNEC, José Enrique Ruiz (1983). *Amor y moral matrimonial: el testimonio de Guilhem de Peitieu (Vol. 3)*, Instituto Universitario de Estudios Medievales, Universidad Autónoma de Barcelona.

- DOMÈNEC, José Enrique Ruiz (1984), *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Génova, Università di Genova, Istituto di medievistica.
- DOMÈNEC, José Enrique Ruiz (1986), *La Mujer que mira: crónicas de la cultura cortés*, Barcelona, Quaderns Crema.
- DOMÈNEC, José Enrique Ruiz (1993), *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori.
- DOMÈNEC, José Enrique Ruiz (1999), *El despertar de las mujeres: la mirada femenina en la Edad Media*, Barcelona, Península.
- DOMÍNGUEZ FERRO, Ana María (1993), *Manifestaciones del amor en la lírica siciliana del siglo XIII*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- DUBY, Georges (1990), *El Amor en la Edad Media y otros ensayos*, Ricardo Artola (ed.), Madrid, Alianza.
- DUBY, Georges (1998), *Damas del siglo XII: Eloisa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, Alianza Editorial.
- DUBY, Georges (1999), *El caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia feudal*, Madrid, Taurus.
- DUBY, Georges (1999), *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós ibérica.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2002), *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ESCURA, Xavier (2002), *Crónica de los cátaros*, Barcelona, La Magrana.
- FUCILLA, Joseph Guerin (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1961), *El mito de Faetón con la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1970), *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1990), *Ramón Llull y la tradición árabe: amor divino y amor cortés en el "Llibre d'amic e amat"*, Barcelona, Quaderns Crema.

- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1996), *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997), *El redescubrimiento de la sensibilidad del siglo XII*, Madrid, Ediciones Akal.
- GAUNT, Simon (2006), *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature: martyrs to love*, Nueva York, Universidad de Oxford.
- GILSON, Étienne (1957), *La filosofía en la Edad Media*, Arsenio Pacio y Salvador Caballero (eds.), Madrid, Gredos.
- GILSON, Étienne (2009), *El espíritu de la filosofía medieval*, Ricardo Anaya (ed.), Madrid, Rialp.
- GLASER, Edward (1957), *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Castalia.
- GRACIA, Antonio (1998), *Miguel Hernández: del "amor cortés" a la mística del erotismo*, Alicante, Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación Provincial de Alicante.
- GREEN, Ottis Howard (1955), *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General – Independencia.
- GREEN, Ottis Howard (1969), *España y la tradición Occidental*, Madrid, Gredos.
- GUREVICH, Aron Iakovlevich (1985), *Categories of medieval culture*, Londres, Routledge Kegan & Paul.
- HAUSER, Arnold (1965), *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Felipe González Vicen (trad.), Madrid, Guadarrama.
- HERRERA MONTERO, Rafael (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HUIZINGA, Johan (2005), *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y el espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, José Gaos y Alejandro Rodríguez de la Peña (eds.), Madrid, Alianza.
- KÖHLER, Erich (1990), *La Aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1985), *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, María Martínez Peñalosa (ed.), México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1983), *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza.
- LAPESA, Rafael (1985), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza.
- LAPESA, Rafael (1991), *Historia de la lengua española*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Gredos.
- LE GENTIL, Pierre (1949), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Philon.
- LEWIS, C.S. (1999), *Los cuatro amores*, Pedro Antonio Urbina (ed.), Madrid, Rialp.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1997), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000), *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1983), *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (2009), *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga.
- LOT-BORODINE, Myrrha (1967), *La femme et l'amour au XIIe siècle: d'après les poèmes de Chrétien de Troyes*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- MACRÌ, Oreste (1959), *Fernando de Herrera*, María Dolores Galvarriato, Madrid, Gredos.
- MAEZTU, Ramiro de (1972), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MAGALLANES LATAS, Fernando (2001), *El Amor cortés en la lírica medieval alemana: Minnesang*, Sevilla, Kronos.
- MARKALE, Jean (2006), *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca, El Barquero.
- MARTIN, June Hall (1972), *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis.
- MARTINENGO, Marirí (1997), *Las Trovadoras: poetisas del amor cortés: textos provenzales con traducción castellana*, Madrid, Horas y Horas.
- MAZZOTTA, Giuseppe (1993), *The Worlds of Petrarch*, Durham/Londres, Duke University.

- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1929), *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid, Renacimiento.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1980), *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la religión cristiana*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945), *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENSA I VALLS, Jaume (2012), *Arnau de Vilanova i les teories medievals de l'amor*, Barcelona, Cruïlla.
- MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena (1996), *La "fin'amors" y los dos "Tristán" del siglo XII*, Valencia, Universidad de Valencia.
- MONTREAL Y TEJADA, Luis (1987), *Estampas y sonetos del amor cortés*, Barcelona, Clásicos Universales Planeta.
- MOSHÉ, L. A. Z. A. R. (1964), *Amour courtois et «fin'amors» dans la littérature du XIIIe siècle*, París, Klincksieck.
- NAVARRETE ANTOLA, Ignacio (1997), *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Antonio Cortijo Ocaña (trad.), Madrid, Gredos.
- OLIVARES MERINO, Eugenio Manuel (1995), *Análisis de la cortesía en Sir Gawain and the Green Knight: el papel de la mujer*, Granada, Universidad de Granada.
- OLIVARES MERINO, Eugenio Manuel (1998), *Del amor, los caballeros y las damas: hacia una caracterización de la cortaysye en Sir Gawain and the Green Knight*, Jaén, Universidad de Jaén.
- PANOFSKY, Erwin (1984), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- PARIS, Jean (1967), *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus.
- PARKER, Alexander A. (1986), *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1983), *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos.
- PORTAL, Frédéric (2005), *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Francesc Gutiérrez (trad.), Palma de Mallorca, Sophia Perennis.
- PORTER, Pamela J. (2003), *Courtly love: in medieval manuscripts*, Londres, British Library.

- POZUELO YVANCOS, José María (1979), *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PRESTWICH, Michael (2011), *Caballero: manual (no oficial) del guerrero medieval*, Madrid, Akal.
- PRIETO, Antonio (1998), *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- RESNICK ALFONSI, Sandra (1986), *Masculine submission in troubadour lyric*, Nueva York, Lang.
- REVILLA, Federico (2010), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- RIVERS, Elías Lynch (1981), *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Alberto Adell (trad.), Barcelona, Ariel.
- RODADO RUIZ, Ana María (2000), *Tristura conmigo va: fundamentos del amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- ROMOJARO MONTERO, Rosa (1998), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos.
- RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen (2011), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Isabel Saval Pou, Julia Gaea Lecuona Allende y Pablo Ripollés Arenas (eds.), Madrid, Taschen.
- ROUGEMENT, Denis de (2006), *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.
- RUGGIERI, Jole Scudieri (1980), *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Módena, STEM Mucchi.
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El Amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007), *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estilística de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia el Hispanismo.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

- SALINAS, Pedro (1963), *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SERRANO DE HARO, Antonio (1975), *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos.
- SCHUBERT, Ernst (2008), *Liebe im Mittelalter*, Darmstadt, WBG.
- THIOLIER-MÉJEAN, Suzanne (2008), *L'archet et le lutrin: Enseignement et foi dans la poésie médiévale d'Oc*, París, Editions L'Harmattan.
- VALDET, Jean-Claude (1969), *L'esprit courtois en Orient : dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, París, G.-P. Maisonneuve et Larose.
- VALLCORBA PLANA, Jaume (2013), *De la primavera al paraíso: El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona, Acantilado.
- VARELA, María Elisa, BOTO, Gerardo (2013), *El Amor en la Edad Media: experiencias e invenciones*, Girona, Documenta Universitaria.
- VICTORIO, Juan (1995), *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, J. García Verdugo.
- VOSSLER, Karl (2000), *La soledad en la poesía española*, J.M. Sacristán (trad.), Madrid, Visor Libros.
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Titus Wilson and Son.

2) Artículos:

- AGUILAR I MONTERO, Miquel (2014), «La reescritura de la leyenda de Tristán e Iseo en "Cligès"», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 14, pp. 47-58.
- AGUIRRE, José María (1981), «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés», *Romanische Forschungen*, 93, pp. 55-81.
- AGUIRRE Y ORTIZ DE ZARATE, Jesús (Duque de Alba), «La casa de Alba y la poesía sevillana de los siglos XVI y XVII», *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 8 de diciembre en la recepción pública*, Sevilla, pp.13-43.
- ALONSO, Dámaso (1981), «Garcilaso y los límites de la estilística» y «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 47-108; pp. 495-595.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1974) «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 0 (283), pp. 88.
- BISSO, Elena (2012), «Acerca de la verleugnung en el contrato masoquista», *Affectio Societatis*, 9 (16).
- BLECUA, Alberto (1981), «¿Signos viejos o signos nuevos? ("Fino amor" y "religio amoris" en Gregorio Silvestre)», *La literatura como signo*, pp. 110-144.
- BOASE, Roger (1992), «Arab influences on European love-poetry», *The Legacy of Muslim Spain*, pp. 457-482.
- BOUDET, Jean-Patrice (2002), «La Dame à la licorne et ses sources médiévales d'inspiration», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, vol. 1999, no 1999, 61-78.
- CASAGRANDE, Carla (2006), «La mujer custodiada», *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. II (La Edad Media), Madrid, Grupo Santillana, pp. 105-146.

- CODERCH, Marion (2013), «Poder i submissió a la lírica cortesana medieval provençal, catalana i valenciana», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 54, pp. 9-32.
- CROSAS, Francisco (2000), «La *religio amoris* en la literatura medieval», *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, ed. Francisco Crosas, Pamplona, Eunsa, pp. 101-128.
- CRUZ, Anne J. (1986), «La mitología como retórica poética: El mito implícito como metáfora en Garcilaso», *Romanic Review*, 77: 4, pp. 404-414.
- CUEVAS, Cristóbal (1990), «Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera», *Caligrama. Revista insular de filología*, 3, pp. 3-29.
- DE VILLALMONTE, Alejandro (2007), «Utopía cristiana de la civilización del amor según J. Donoso Cortés», *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, 2, pp. 259-278.
- DENOMY, Alexander Joseph (1945), «Fin'amors: The pure Love of the Troubadours, its Amortality and Possible Source», *Medieval Studies*, 7, pp. 107-149.
- DEYERMOND, Alan D. (1961), «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45, pp. 218-221.
- DEYERMOND, Alan D. (1977), «"Hilado-cordón-cadena": Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1, 1 (mayo), pp. 6-12.
- DEYERMOND, Alan D. (1978), «Symbolic Equivalence in *La Celestina* A Postscript», *Celestinesca*, 2, 1 (mayo), pp. 25-30.
- DEYERMOND, Alan D. (1981), «The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature», *The Spirit of the Court* (Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society Toronto, 1983), ed. G.S. Burgess y R. A. Taylor (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 21-42.
- DEYERMOND, Alan D. (1983), «Spain's First Women Writers», *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller (Berkeley, University of California Press), pp. 27-52.
- DEYERMOND, Alan D. (1985), «El que quiere comer el ave: Melibea como artículo de consumo», *Estudios dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, I, pp. 291-300.

- DEYERMOND, Alan D. (1997), «*La Celestina* como cancionero», *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, pp. 91-105.
- DUBY, Georges (2006), «El modelo cortés», *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. II (La Edad Media), bajo la dirección de Cristiane Klaspisch-Zuber, Marco Aurelio Galmarini y Cistina García Ohlrich (trads.), Madrid, Grupo Santillana, pp. 319-339.
- FARINELLI, Arturo (1954), «Petrarca en España y Portugal», *Poesía y crítica (temas hispánicos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 37-53.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia (2004), «*La mar en medio*. Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera», *Edad de Oro*, 23, pp. 369-387.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2013), «Las “Cortes de Casto amor” de Hurtado de Toledo y la prosificación de la *Octava rima* de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española», *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7, pp. 139-166.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1962), introducción en Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, pp.VII-XXIII.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2005), «Una lectura *sentimental* de La Serafina de José Mor de Fuentes», *Revista de Literatura*, 67 (134), pp. 349-371.
- GARCÍA DE PASO CARRASCO, M^a Dolores; RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (2005), «La consideración de la mujer en marginalia a las Elegías de Propercio», *Faventia*, 27, pp. 63-72.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (1993), «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, pp. 233-255.
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús (1993), «Los libros sentimentales y las Cortes de Castro Amor (Toledo, 1577) de Luis Hurtado de Toledo», *Revista de estudios extremeños*, 49 (3), pp. 563-576.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2004), «El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores», *Edad de Oro*, 23, pp. 9-32.

- HATZFELD, Helmut (1964), «Los elementos constituyentes de la poesía mística», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), Oxford, The Dolphin Book, pp. 319-325.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1987), «Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *Revista de literatura*, 49: 98, pp. 351-424.
- JONES, Royston O (1962), «Isabel la Católica y el amor cortés», *Revista de literatura*, 41, pp. 55.
- LAPESA, Rafael (1961), «¿Amor cortés o parodia? A propósito de la primitiva lírica de Castilla», *Estudis Romànics*, 9, pp. 11-14.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1992), «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, pp. 5-71.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino (2007), «Empleo del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del Cancioneiro de Ajuda», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 54 (120), pp. 135-170.
- MASON, Michael (1954), «The God of Wrath and the *Mysterium tremendum*», *Love and Violence*, Bruno de Jesús-Marie (ed.), Londres, Sheed&Ward, pp.235-250.
- MEREGALLI, Franco (1964), «Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, Cyril A. Jones y Frank Pierce (coord.), Oxford, The Dolphin Book, pp. 127-140.
- MUNGUÍA OCHA, Laura Yadira (2017), «El amor y sus imaginarios. Apuntes sobre los imaginarios amorosos, de la Antigüedad al Pre-Renacimiento en Occidente», *Sincronía*, 71, pp. 218-237.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1997), «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo*, París, École Normale Supérieure, pp. 41-52.
- PARIS, Gaston (1883), «Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. Le conte de la Charrete», *Romania*, 12, pp. 459-534.

- PEPE SARNO, Inoria (1990), «Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzoniere», *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, pp. 479-493.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2004), «Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del Renacimiento», *Anuario de Estudios Filológicos*, 27, pp. 259-274.
- PÉREZ PAREJO, Ramón; SOTO VÁZQUEZ, José (2012), «La función del narrador en el romance de "El enamorado y la muerte"», *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, pp. 167-179.
- RECIO, Roxana (2012), «Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Álvaro Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana», *Revista chilena de estudios medievales*, 1, pp 51-74.
- REYES CANO, José María (2002), «Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon», *Acti del XX Convegno*, vol. I, pp. 3-28.
- RICO, Francisco (1978), «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de littérature comparée*, 52: 2/4, pp. 325-338.
- RIVERS, Elías Lynch (1981), «Cervantes y Garcilaso», *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, Patronato «Arcipreste de Hita», pp. 963-968.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1927) «El divino Herrera y la Condesa de Gelves», *Miscelánea de Andalucía*, Madrid, Páez, pp. 157-202.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2016), «Amor cortés y amor rudo como componentes de teatralidad en la Comedia de Lucas Fernández», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, pp. 788-793.
- SOUTO ESPASADÍN, Mónica; GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2005), «Contextualización histórica e ideológica de la lírica cortés: el léxico del sufrimiento amoroso y el pensamiento cristiano», *Estudis Romànics*, 27, pp. 147-160.
- TRABADO CABADO, José Manuel (1996), «Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril (Dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto cervantino)», *Estudios Humanísticos. Filología*, 18, pp. 11-36.

- UTLEY, Francis Lee (1972), «Must We Abandon the Concept of Courtly Love», *Medievalia et Humanistica*, 3, pp. 299-324.
- VILANOVA, Antonio (1951), «Fernando de Herrera», *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol.II, pp. 689-751.
- VARTULI, M. Alejandra (2012), «Entre el amor cortés y el lugar del analista», *Revista Internacional de Psicología*, 2, nº 02.
- WHINNOM, Keith (1968-1969), «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», *Filología*, 13, pp. 361-381.

C. Recursos de Internet:

- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel (2002), «La bella de Fernando de Rojas: innovación y tradición ovidiana» en
[http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/ebook2589_2.pdf (8/10/17)].
- ALBUQUERQUE FELIX FILHA, Cosma (2012), «Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo» en [https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000502.pdf (27/8/17)].
- ARELLANO, Ignacio (1997), «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo» en
[http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/19205/1/1997_Arellano_AmadayAmanteModelosAmorososPoesia.pdf (7/10/17)].
- AVELLANEDA GUTIÉRREZ, Mireya (2011), «Falacias del amor. ¿Por qué anudamos amor y sufrimiento?» en
[<http://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/18987> (21/8/17)].
- CALDERÓN BAIOCCHI, Juan Humberto (2012), «La transformación poética del mito de Dafne y Apolo en poemas de Garcilaso, Lope y Quevedo» en
[<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1191> (24/8/17)].
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2004), «La popularización de la erótica occitana y la poesía de los troveros: una reacción del amor carnal ante las imposiciones de la *fin'amors*», en
[<https://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=la+popularizaci%C3%B3n+de+la+er%C3%B3tica+occitana+y+la+poes%C3%ADa+de+los+troveros&btnG=&lr=> (8/3/15)].
- GOUIRAN, Gérard (2008) «L’erotisme a les cançons d’alguns trobadors» en
[<http://www.raco.cat/index.php/Msr/article/view/254761/346786> (8/3/15)].
- FEIJALES MARTÍNEZ, José Benito (1998), «Los sonetos de mi vida», en
[<http://www.angelfire.com/in/alga/alfaomega.html> (28/9/17)]

- LI, Wen-Chin (2015), «El Alma y el Amor. Estudio del Espiritualismo de Petrarca y su Influencia en Dos Poetas Españoles del Siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera» en [<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/3202/el-alma-y-el-amor-estudio-del-espiritualismo-de-petrarca-y-su-influencia-en-dos-poetas-espanoles-del-siglo-xvi-garcilaso-de-la-vega-y-fernando-de-herrera/> (24/8/17)].
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2009), «El antipetrarquismo en España. El caso de Cristóbal de Castillejo» en [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/42130/El_antipetrarquismo_en_Espana_el_caso_d.pdf?sequence=1 (02/02/18)]
- MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena (1996) «La “fin’amors” y los dos “Tristán” del siglo XII» en [<http://www.mcu.es/cgi-bin/TESEO/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=TSEO&DOCN=000055135> (10/10/17)].
- MONTERO DELGADO, Juan (1998), «Garcilaso y Herrera» en [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/montero_delgado.htm (14/5/18)]
- RUIZ ROIG, Teresa (1994), «Las cátaras: una reflexión sobre oralidad y escritura» en [<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/60079/89297> (12/3/15)].
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1995), «Veintiún sonetos de sor Juana y su casuística del amor» en [<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132895.pdf> (13/10/18)]
- SERRANO, Francisco (2001), «Poesía de los trovadores» en [<http://www.francisco-serrano.com/translation/trovadores.pdf> (20/10/17)].
- SIMÓ, Meritxell (2015), «Traducció i reescriptura de la cansó occitana al Roman de la Rose de Jean Renart» en [<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/745/758> (21/8/17)].