



**Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad**

**Trabajo de Fin de Máster**

**LA CARNE Y EL ESPÍRITU: EVOLUCIÓN DEL  
AMOR DESDE LA LÍRICA PRIMITIVA HASTA LA  
MÍSTICA RENACENTISTA**

Autor: Jaime García Suárez

Tutor: Florencio Sevilla Arroyo



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	3
2. EL AMOR EN LA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA DE LA EDAD MEDIA .....	5
3. EL CONCEPTO DE AMOR EN EL <i>DE AMORE</i> Y EN LA LÍRICA SENTIMENTAL RENACENTISTA: BOSCÁN Y HERRERA.....	22
3.1. De amore, ¿tratado del «amor cortés»?.....	24
3.2. El amor en la lírica sentimental renacentista: Boscán y Herrera .....	44
3.2.1. El amor en la poética de Boscán .....	56
3.2.2. El amor en la poética herreriana .....	60
4. EL AMOR PLENO EN LA MÍSTICA DEL <i>CÁNTICO ESPIRITUAL</i> .....	65
5. CONCLUSIONES.....	75
6. BIBLIOGRAFÍA .....	79
6.1. Bibliografía primaria .....	79
6.2. Bibliografía secundaria.....	79



## 1. INTRODUCCIÓN

El *amor* es uno de los grandes temas de la literatura universal y ha recibido un tratamiento conceptual muy diferente a través de numerosas propuestas de todas las épocas. Utilizo aquí el término como lo hace Parker (1986: 20), «en su más amplio sentido que cubre tanto el amor entre hombres y mujeres como el amor de ambos hacia Dios». No obstante, prestaré especial atención al primero y trataré de mostrar su evolución a través de los textos y de un modesto acercamiento a la crítica.

En primer lugar, ahondaré en la lírica popular hispánica de la Edad Media, cuya propuesta se ciñe a los referentes inmediatos y proclama un amor natural y naturalizado a través de un completo sistema simbólico. Describiré aquí los símbolos principales que en ella se encuentran y trataré de aproximarme al menos a uno de sus posibles significados, siempre con la certeza de que cabe la relación directa con su referente. Una vez hecho esto, quedará una propuesta de lectura plena de sentido.

También atenderé, por supuesto, a la parte no simbólica de la lírica, con sus desvergonzados (en el buen sentido) cantos al amor puramente humano, por cuya naturaleza se han interesado autores como Goytisolo (1992: s. p.) y Díez Fernández (2003: 73). Presentaré, asimismo, algunos ejemplos de poemas en que se vislumbra un intento inicial de espiritualizar el amor carnal.

Para continuar con el análisis del amor en la literatura, me centraré en el concepto manejado en el *De amore*, que parte de la crítica ha dado en llamar tratado del amor cortés. Es este, en concreto, un concepto sobre el que también esbozaré algunas ideas a mi entender imprescindibles para el objetivo que aquí persigo. En cualquier caso, presentaré una serie de reflexiones muy cercanas al texto de Andrés el Capellán con la intención de aportar contenido a un vacío crítico que debería rellenarse.

A partir de la lectura del *De amore* y del concepto de amor en él recogido, escudriñaré la lírica sentimental del Renacimiento a través de la obra de Boscán y Herrera, autores que por sus características propias resultan los representantes perfectos de dicha poética. El acercamiento sugerido permitirá contrastar la propuesta renacentista con la medieval y dará lugar a ciertas reflexiones sobre el amor cortés.

El colofón de este recorrido en que rastrearé una posible espiritualización del amor humano vendrá de la mano de San Juan de la Cruz, cuyo *Cántico espiritual* contiene una perspectiva única que lo convierte en una de las mejores obras de la poesía española de todos los tiempos.

A través de la lectura de los textos propuestos, pretendo mostrar la progresiva espiritualización del concepto de amor, fomentada por ciertos sectores ideológicos de la sociedad, que lleva irremediablemente unida la desnaturalización del sentimiento. Una espiritualización desnaturalizante que se ve con claridad desde el final de la lírica primitiva (con las reescrituras de esta a lo divino) hasta la propuesta integradora de San Juan, que logra al fin plasmar la complejidad humana.

## 2. EL AMOR EN LA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA DE LA EDAD MEDIA

La literatura española se encuentra originalmente ligada a los cantarillos populares. Antes de la hegemonía de una elite cultural masculina e instruida, absolutamente católica, las canciones del pueblo resonaban en la península ibérica. Estas canciones daban cuenta de los intereses de sus gentes y, en cierto modo, de ellas puede extraerse una ideología amorosa más o menos practicada en la época. En este sentido conviene la cautela, pues coincido con Frenk Alatorre (2006: 20) cuando asevera: «en modo alguno considero la poesía popular como un 'reflejo' de la vida del pueblo [...], por lo tanto, no pienso que entre esa poesía y la realidad tenga que haber necesariamente una relación directa, de causa y efecto».

Como digo, no considero que un texto literario sea una fuente fiable de información sobre una realidad histórica. No obstante, la espontaneidad de los cantarillos sugiere la experiencia subyacente de sus creadores. Es, en todo caso, una realidad textual que, sin los embelecios de la corte, las gentes de los estados sociales más bajos, principalmente campesinos, describieron un amor natural, esencialmente humano, que ha quedado recogido en las distintas manifestaciones de esta primitiva lírica. Las jarchas, esas «luciérnagas literarias» de las que habla García Gómez (1965: 20), situadas al final de las moaxajas; las palabras y frases romances del zéjel; o las cantigas galaicoportuguesas de amor, de amigo y de escarnio o de maldecir, explicadas con brillantez en el trabajo de Fidalgo Francisco (2009), son muestra de la tremenda riqueza de la primitiva lírica popular hispánica. No tiene importancia alguna la cuestión de la autoría, pues es evidente e indiscutible la utilización de formas y contenidos populares por parte de autores cultos en todas las épocas. Así, no es raro que sean personas instruidas quienes presten atención a las tendencias más *vulgares* tanto para aportar frescura a sus textos como para dejar por escrito muestras de antiguas tradiciones que resonaban todavía con fuerza. Alborg (1981: 96) es consciente de esto cuando escribe que: «[l]os poetas que componen en el estilo tradicional pueden ser indoctos o doctos».

Con estas ideas sobre la lírica como punto de partida, el corpus de Margit Frenk Alatorre (2003) se erige como pilar central de mi estudio. No cabe duda de que el trabajo realizado por la citada filóloga es de una profundidad apreciable y recoge un denso vergel de poemas, con sobrados ejemplos de los distintos tipos, fuentes y temas como para cimentar una sólida investigación. Puesto que ya he mencionado los principales tipos reconocidos y he comentado brevemente la posibilidad de que las fuentes sean instruidas

o no, no ahondaré más en estos aspectos que se alejan de la cuestión que pretendo abordar. Doy paso, pues, a los temas, entre los que destaca el erotismo, tanto por su peso en el corpus de Frenk Alatorre como por su importancia en este estudio.

La primitiva lírica popular hispánica muestra un impulso erótico que habla directamente del componente carnal del amor puramente humano. El tema se plantea con toda la dignidad que por su naturaleza le corresponde, sin mácula, pues se busca y alaba su experimentación plena. Desprovisto de una moral deshumanizadora que juzgue negativamente el impulso sexual humano, el erotismo florece plenamente en una propuesta llena de frescura y naturalidad: «¡Qué bonito y qué donoso, / qué salado es el amor!» (NC 32<sup>1</sup>).

Es la mujer quien mayoritariamente toma la palabra, en oposición «a la voz del hombre que monopoliza la lírica cortesana paneuropea» (Frenk Alatorre 2006: 21). En este sentido, parte de la crítica ha hablado de la omnipresencia de la madre en la lírica popular: «otros aspectos de la lírica femenina parecerían remontarse a realidades de épocas muy anteriores, como la escasa presencia del padre y la omnipresencia de la madre [...]» (Frenk Alatorre 2006: 22). Si bien es cierto que la madre aparece de manera recurrente, la lírica primitiva da cuenta, en realidad, de los tres aspectos arquetípicos de la mujer, que aluden a tres etapas vitales tradicionales: la joven, la madre y la anciana<sup>2</sup>.

El protagonismo en la lírica recae en la primera etapa. Si bien se suele denominar *niña*, nombre que recibe mayoritariamente en los cantares populares: «Aste a la rama, niña, verás, / aste a la rama y no morirás» (NC 854); opto por el término *joven*, que por su mayor amplitud permite dar cuenta del periodo de madurez sexual de los sujetos líricos. Quizá es precisamente lo sugerente de esta etapa (la experimentación primera, el gozo sin grandes ataduras, la impulsividad...) lo que lleva a colocarla en primer plano. La madre, en cualquier caso, se sitúa muy cerca, y suele ser depositaria de las confidencias de la joven, contadas con total naturalidad y, en muchos casos, cierto orgullo:

–Donde vindes, filha,  
branca e colorida?

–De láa venho, madre,  
de ribas de hum rio:  
achey meus amores  
em hum rosal florido.

---

<sup>1</sup> En la lírica popular, cito por el número del cantar en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de Frenk Alatorre (2003).

<sup>2</sup> Si se desea profundizar en este asunto, recomiendo el trabajo de Walker (1983).



–Florido, enha filha,  
branca e colorida?

–De lá venho, madre,  
de ribas de hum alto:  
achey meus amores  
num rosal granado.

–Granado, enha filha,  
branca e colorida? (NC 307).

Así, la experiencia sexual es vista como un encuentro gozoso. La virginidad, cuando aparece, lo hace con connotaciones positivas radicalmente opuestas a las de la moral cristiana. Si en esta última se valora una supuesta *pureza* de lo intacto, por la generación de una artificial repugnancia hacia lo sexual, en la lírica, por el contrario, recibe la maravillosa posibilidad del descubrimiento. La virtud no recae en lo *incólume*, sino en la potencialidad de un primer encuentro:

En la huerta nasce la rosa:  
quiérome yr allá,  
por mirar al ru[y]señor  
cómo cantavá.

Por las riberas del río  
limones coge la virgo.  
Quiérome yr allá,  
por mirar al ruyseñor  
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo  
para dar al su amigo.  
Quiérome yr allá,  
para ver al ruyseñor  
cómo cantavá.

Para dar al su amigo  
en un sombrero de sirgo.  
Quiérome yr allá,  
[por mirar al ruyseñor  
cómo cantavá] (NC 8).

Por supuesto, igualmente virtuosa se considera la joven experimentada que alardea de sus aventuras, a veces, frente a su propia madre: «Rribericas del rrío, madre, / flores d'amor nasçen» (NC 310).

La emotividad propia del ser humano naturaliza el surgimiento de emociones negativas ante, por ejemplo, la imposibilidad o la pérdida. Así, las dificultades que afectan a la relación (íntima) con el ser amado, que incluyen el rechazo y la ruptura, desencadenan,

como es evidente, emociones como la tristeza. Es por ello posible encontrar en la lírica popular española cantares en que el amor no sale tan bien parado como hasta ahora se ha visto: «Akí fortuna ordena / ke donde tuve plazer / tenga pena» (NC 817). Por el contrario, la consumación de dicho amor siempre será causa de regocijo.

El papel central recae sobre la mujer incluso en las contadas ocasiones en que el hombre toma la palabra. En estos casos, generalmente alude también a la mujer para enaltecerla mediante alabanzas a la belleza femenina o manifestaciones del amor que por ella siente: «Menga Gil me quita el sueño, / que nho duermo» (NC 299).

Sobre el descubrimiento de las jarchas, Frenk Alatorre (2010: 12) escribe: «Y esas pequeñas estrofas resultaron ser encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos lamentos de ausencia, dolorosas súplicas al amado (designado con el arabismo *habibi*), apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas...». Cabe matizar en esta disertación, por lo demás acertada, la poca ingenuidad que subyace en los lamentos de ausencia propios de las canciones populares, pues al profundizar en el amor que se canta en la lírica popular, se detecta rápidamente la sexualidad preponderante.

En el mismo estudio, Frenk Alatorre (2010: 13) remarca la diferencia entre la «voz cándida de la muchacha enamorada [presente en las cantigas de amor y de amigo galaicoportuguesas, tomada de 'los cantos de la gente de su tierra'], tan opuesta a la soberbia de la dama provenzal». En la línea de mi anterior observación, me resisto a creer en tal «candidez», sin embargo, coincido plenamente en la diferencia que supone la actitud de la joven de los cantares populares frente a «la soberbia de la dama provenzal».

La propia Frenk Alatorre (2006: 19-20) —así como otros investigadores— ha remarcado el carácter contestatario de lo popular frente a lo culto por la radical oposición de su planteamiento; en este caso, la naturalidad campesina frente a la artificiosidad de los rígidos modelos cortesanos.

El erotismo de la lírica popular se presenta mayoritariamente codificado mediante un amplísimo repertorio de símbolos pertenecientes a la naturaleza (flores, fruta, viento, agua...), como se observa en los ejemplos ya mostrados. Es comprensible que los cantares de un grupo humano dedicado al trabajo y la vida en el campo tomen los símbolos naturales de su entorno diario, bien conocidos por ellos en su aspecto y funcionamiento, para multiplicar el sentido de sus palabras. Se ha establecido, de este modo, un paralelismo entre la naturaleza cotidiana —con sus elementos en consonancia armónica— y el ser humano, especialmente en lo tocante a su sexualidad, por la que se observa un especial interés.

Sin perder de vista la esencia connotativa, no denotativa, de los símbolos, se puede aproximar la naturaleza de alguno de los elementos connotados, para enriquecer el sentido de una lectura literal (que en la mayoría de casos presentes en la lírica popular tiende a la vacuidad). Frenk Alatorre (2006: 334) explica los símbolos como «imágenes, casi siempre visuales, que transmiten un significado [...] [que] no puede formularse por sí solo, puesto que se funde con la imagen que le da cuerpo. [...] [P]odemos más o menos explicar el significado, pero —¡cuidado!— sin jamás olvidar que este es inseparable de la imagen misma». Así, por ejemplo, el olivo «principal árbol del amor de la vieja lírica» (Frenk Alatorre 2006: 334) y el olivar, serían a la vez lugar de encuentro para los amantes e imagen de la mujer misma (se podría añadir que, en concreto, aluden a las partes del cuerpo relacionadas en mayor medida con la sexualidad humana).

Frenk Alatorre (2006: 329) percibe con claridad el simbolismo natural presente en la lírica popular hispánica: «Uno de los rasgos a mi ver más notables de la cultura popular es el simbolismo. Me refiero a un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana». La consciencia de su existencia lleva a la autora a la búsqueda de su esencia, en cualquier caso desde una distancia prudencial:

Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas [...]. Del mismo modo siempre que nos topemos con árboles, hierbas, flores, frutos y otros animales, podemos estar casi seguros de que funcionan como símbolos. Y lo mismo ocurre con otros elementos de la naturaleza y con acciones humanas como ir a la fuente, coger flores, lavarse (y lavar camisas), encontrarse bajo un árbol, etc. (Frenk Alatorre, 2006: 331).

Sin temor a transgredir el principio connotativo de los símbolos, se podría ir un poco más allá para acercar al lector el significado (poco oculto, en cualquier caso) tras los términos escogidos para crear las canciones populares. Como señala Frenk Alatorre en el fragmento citado, el agua es símbolo de fertilidad. A partir de este significado genérico, adquiere connotaciones sexuales al asociarse al ser humano: «Agua, dalde agua, / que'el fuego está en la fragua» (NC 1115 bis).

Las relaciones sexuales humanas quedan asimismo representadas por los actos que se pueden llevar a cabo *en* el agua, como nadar: «¿Quién quiere entrar conmigo en el río? / ¿Quién quiere entrar conmigo a nadar?» (NC 943 A); y *con* el agua, como lavar: «Isabel e mais Francisca / ambas vão lavar ao mar; / se bem lavam, melhor torcem: /

namorou-me o seu lavar» (NC 89 A). Como se ha dicho, no hay que perder de vista la imagen misma, que aquí puede proporcionar, de forma directa, una situación propensa al encuentro amoroso:

No me habléis, conde,  
d'amor en la calle:  
catá que os dirá mal,  
conde, la mi madre.

Mañana yré, conde,  
a lavar al río;  
allá me tenéis, conde,  
a vuestro servicio.

No me habléis, conde,  
d'amor en la calle:  
catá que os dirá mal,  
conde, la mi madre (NC 390).

En algunos casos, cabe pensar que el agua sugiere la humedad propia de los órganos sexuales ante el incremento de deseo: «Ábreme, casada, por tu fe; / llueve menudico, y mojomé» (NC 341). Esta posibilidad de lectura se relacionaría con los fluidos corporales implicados en la sexualidad, principalmente flujo vaginal, fluido preseminal y semen, según el tipo de acción que se sobreentienda, la fase de la conducta sexual en que se encuentren los sujetos líricos y dependiendo de si se hace referencia al hombre o a la mujer. Confío en que nadie se alarme por emplear aquí el lenguaje *técnico* de la sexualidad humana para llamar a las cosas por su nombre, nominación imprescindible si se quiere mostrar con propiedad lo que se dice. Lenguaje que se ha eludido, sin embargo, reiteradamente por algún tipo de pudor que no favorece el avance de nuestra disciplina. No conviene, pienso, proponer lecturas posibles de un lenguaje simbólico a través de otro aún más críptico, pues solo conduciría al total desconcierto. No se ha de olvidar, en todo caso, que la que aquí se propone no es más que una de las lecturas sugeridas en los textos, sin la cual, no obstante, resultaría prácticamente imposible comprender un cantar como el siguiente: «Hilo d'oro mana / la fontana, / hilo d'oro mana» (NC 3).

¿Se ha de entender que el citado cantar describe una fuente de la que brota agua amarillenta en su sentido literal? Ello equivaldría, en mi opinión, a renunciar a toda significación. Prefiero, en cambio, pensar en el simbolismo genital de la fuente y la descrita asociación del agua que de ella mana con fluidos corporales de cualquier índole. Entiendo que el poema queda, así, henchido de un significado válido y de sumo interés

para el ser humano. Dando un paso más, si el agua está asociada a la fertilidad al igual que la mujer, y atendiendo a la concavidad propia de la fuente, cabría sugerir que esta última alude a la vagina, órgano sexual primario del cuerpo femenino.

Por supuesto, en una propuesta que da tanta importancia al erotismo y, en especial, al papel de la mujer, no podían faltar referencias a la luna, sobre cuyo simbolismo ofrece más información Frenk Alatorre (2006: 332):

la luna simboliza el principio femenino, la menstruación, otros ritmos biológicos, el paso del tiempo, el conocimiento discursivo; las deidades lunares producen lluvia, conservan el agua, propician la fertilidad; lo mismo que el sol, la luna es sexualmente ambigua, es andrógina; se relaciona con el mito universal del hermano y la hermana incestuosos, etc.

La investigación de Garci-Gómez (s. f.), por su parte, profundiza también en la simbología erótica de la lírica popular castellana. Uno de sus principales aciertos reside en referirse sin tapujos al simbolismo genital, principalmente expresado a través de la «fertilidad del campo». Si bien es cierto que emplea las teorías psicoanalíticas para hablar de impulsos reprimidos frente a una realidad textual esencialmente opuesta a toda tendencia represiva.

En cuanto al amor simbolizado en la lírica, Garci-Gómez (s. f.: s. p.) explica que: «ese amor omnipresente de nuestras cancioncillas es ese amor entre los sexos, que arrastra hacia la unión necesaria que engendra y perpetúa la vida». Resulta imprescindible matizar que la unión es necesaria para engendrar y perpetuar la vida, pero es habitual no buscar la unión con tales intenciones, sino por el placer inherente a los actos con ella relacionados. En la lírica popular se alaba la fertilidad de la mujer, y esta es la característica que da sentido al simbolismo telúrico, pero no se puede obviar la aparición reiterada de referencias a métodos abortivos. Así, el significado de los limones y ciertas plantas requiere un análisis propio. En este sentido, se ha investigado el uso de zumo de limón como eficaz espermicida por su elevada acidez:

*[W]e had shown that lemon juice is a very effective spermicide because of its acidity. It has a pH of about 2.4 and it irreversibly immobilises sperm within a second of coming into contact with them. We know that Casanova, who needs no description, died a wealthy man because he didn't have any alimony to pay to his mistresses. That is because he insisted that they all put half a lemon in their vagina before sex. That is still one of the most effective contraceptives that we know of. The lemon juice coming up against the cervix plus the mechanical barrier of the lemon peel stops any sperm getting through the cervix (Short 2010: s. p.).*

Independientemente de la veracidad de la anécdota de Casanova, el estudio químico del efecto del pH del limón sobre los espermatozoides merece consideración. Las voces de la lírica, profundamente conocedoras de las propiedades de los elementos naturales de su entorno, se hacen eco de este uso al mostrar a vírgenes cogiendo limones (en el ya mostrado cantar *NC 8*), quizá para su posterior uso (a la vez que, como se ha dicho, por su significado simbólico puro como encuentro sexual con el amante); y al sugerir el lavado vaginal con agua de limones:

¿Con qué la lavaré  
la flor de la mi cara?  
¿Con qué la lavaré,  
que bivo mal penada?

Lávanse las casadas  
con agua de limones,  
lávome yo, cuitada,  
con ansias y dolores.  
¿Con qué la lavaré,  
que bivo mal penada? (*NC 589 B*).

La voz popular de la lírica atribuye, del mismo modo, propiedades abortivas a varias plantas, como la ruda, el orégano, la hierbabuena, la verbena y el perejil:

Si no fuese por la rruda,  
no avría kriatura (*NC 1434 bis*).

Si supiese la muxer ke kría  
las virtudes de la rruda,  
buskarla ía de noche a la luna (*NC 1434 ter*).

–¿Qué buena es la rr[uda]  
–No vale nada.  
–¿Qué buena es la verbena!  
–No vale nada.  
–¿Qué buena es la yerbauena!  
–No vale nada.  
–¿Qué bueno es el orégano!  
–¿El orégano es bueno! (*NC 1434 quattuor*).

Para la muerte que a Dios debo,  
de perexil está el mortero (*NC 1812 A*).

Las propiedades atribuidas a estas plantas se deben a su toxicidad, derivada de ciertos principios activos que pueden tener efectos negativos en el organismo si se

consumen en grandes cantidades. El uso durante el periodo de gestación podría, según la creencia popular, interrumpir el embarazo y aumentar la libertad sexual de los miembros de la sociedad de la época.

Estudios de diversa índole han rastreado la toxicidad de plantas que podrían interrumpir el embarazo (Benavides 2000, Piloto Ferrer 2009, Villar Pérez 1990), lo que demuestra un cierto grado de realidad tras la creencia popular, de la que se tiene constancia por todo el mundo (Basualdo 2014, Fresquet Febrer 2001, Marcías-Peacock 2009), y en diferentes épocas (Ortiz Velásquez 1949). Incluso en la actualidad puede verse reflejada en ciertas páginas de Internet de contenido informativo<sup>3</sup>. Me veo en la obligación de aclarar, una vez más, la ausencia de equivalencia entre la realidad y los textos. En todo caso, la información que presento permite entender la verosimilitud que encierran ciertas ideas sobre plantas que aparecen reflejadas en los cantares expuestos.

Pese a este significado divergente, como hierbas que son, mantienen su uso simbólico como vello púbico. Esto ocurre especialmente en el caso del perejil, que aparece reiteradamente en cantares que hacen hincapié en la madurez sexual, el florecimiento —que no en vano recibe este nombre, aun en nuestros días—, momento en que el vello púbico hace su aparición:

Prometió mi madre  
de me dar marido  
hasta que el perexil  
estuviese florido (NC 202).

Plega a Dios que nazca  
el perexil en el ascua (NC 203).

Otras canciones sobre el mismo tema incluyen el florecimiento de distintas plantas:

—Digas, morena garrida,  
¿cuándo serás mi amiga?  
—Quando ´sté florida la peña  
d'una flor morena (NC 703).

Ya florece... primavera  
Ya florecen los árboles, Juan:  
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros

---

<sup>3</sup> Sirva como ejemplo el artículo «Efectos secundarios de la ruda», en *Botanical-online* (ver Bibliografía).

y los amores con ellos, Juan,  
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:  
mala seré de guardar (NC 460).

Frenk Alatorre (2006: 337), a la zaga de Stephen Reckert (1970: 35), ha mencionado el doble significado de las montañas, como escenario y como símbolo de la unión carnal. Pero esta misma duplicidad es aplicable a la mayor parte de símbolos de la lírica. Las riberas de los ríos son un lugar de encuentro y su humedad remite a la de los genitales humanos: «Ribericas del río, madre, / flores d'amor nasçen» (NC 310). De hecho, Asensio (1970: 44) puntualiza que: «'Pela ribeira do rio' es un cómodo principio tradicional». Continúa el investigador con una exposición de otros elementos opcionales de la composición:

El motivo de los juegos en la orilla tiene factores mudables como las plantas protectoras del secreto. En [Joan] Zorro, de acuerdo con la escasa atención de las cantigas de amigo a los objetos precisos, no se mencionan; en los poetas posteriores aparecerán a veces en el estribillo, con un vocativo que las acerca y les da una personalidad. Gil Vicente en el Auto de Inês Pereira invoca el cañaveril: «Canas de amor, canas, / canas de amor». Y Lope de Rueda, en un auto sacro, cobijará a los amantes bajo los mimbres: «Mimbrera, amigo, / so la mimbrereta» (Asensio 1970: 44-45).

En el plano directo, aluden a la realidad inmediata, conformando un lugar de encuentro; en el plano simbólico, pueden referirse a la sexualidad humana (zonas cuya humedad y vello puedan recordar a la ribera del río y la mimbrera). Las riberas de los ríos y otras zonas húmedas, así como el sentido de las mismas, afecta también a plantas que abundan en la lírica, como juncos, cañas y mimbre, «que se dan a la orilla del agua y, en cuanto a tales, están cargadas de un arcaico simbolismo erótico» (Frenk Alatorre 2006: 342).

Los árboles y arbustos, por su parte, dan cobijo a los amantes bajo sus ramas, a la vez que constituyen un símbolo genital, ya sean olivos (ver ejemplo bajo estas líneas), mimbreras (NC 5 A, NC 5 B) u otros:

So la rama, ninha,  
so la oliva.

Levantéme, madre,  
manhãnicas frías,  
fuy colher las rosas,



las rosas colhía,  
so la oliua (NC 314 bis).

Los prados, además de cubrir «como una cobija, a los amantes» (Frenk Alatorre 2006: 342), aluden a los genitales, posiblemente por la semejanza de la hierba tupida con el vello púbico y por las conexiones de sentido entre el trabajo de la tierra en el prado y las relaciones sexuales: «Este pradico verde / trillémosle y hollémosle» (NC 1105).

Sánchez Romeralo (1969: 63) ha mencionado, igualmente, el carácter erótico de acciones relacionadas con los emplazamientos (en muchas ocasiones lugares de encuentro), como ir a la fuente o a lavar al río:

En la fuente del rosel  
lavan la niña y el doncel.

En la fuente de agua clara  
con sus manos lavan la cara.

Él a ella y ella a él  
[lavan la niña y el donzel] (NC 2).

El papel del viento en el conjunto de símbolos tampoco debe pasar desapercibido. Se trata de un elemento masculino, vinculado al impulso sexual, a la pasión del hombre desde el punto de vista femenino. Margit Frenk señala tres tipos de manifestaciones eólicas: como «fuerza que hace que las muchachas blancas —o sea, las vírgenes— se hagan morenas, esto es, experimentadas en el amor» (Frenk Alatorre 2006: 337) (y cita el cantar NC 136); como agitación de plantas femeninas (rosa, zarzuela, álamo...), explica que «[e]l viento agita las plantas como el amante excita a su amada» (Frenk Alatorre 2006: 338) (cita los cantares NC 1259, NC 978, NC 309 A); como «amante juguetón y desbocado» (Frenk Alatorre 2006: 338) (cita NC 971 y NC 972). Se trata, en cualquier caso, de ligerísimas variaciones del mismo motivo.

Garci-Gómez (2001) ha estudiado la importancia del aire o el viento en la lírica popular con un papel eminentemente fecundador. Una vez más, esta potencialidad se relaciona con el impulso sexual masculino. El acercamiento, muy probablemente debido al papel fundamental del aire en la dispersión del propágulo, deja ejemplos como los siguientes: «Vento bueno nos há de levar: / garrido hé o vendaval» (NC 969 A); «De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire» (NC 309 A).

En relación directa con el viento, las aves voladoras adquieren una connotación genital eminentemente masculina. En su vuelo, estos animales se sirven del viento y

dependen de él en cierta medida. Si se tiene en cuenta que aire y viento representan el impulso sexual (especialmente masculino), todo parece encajar: existe una correspondencia entre la relación de las aves con el viento y la de los genitales con el deseo sexual. El significado fálico de las aves se ve reforzado por la morfología de su pico. Esto produce resultados como: «Paxarito, que vas a la fuente, / bebe y vente» (NC 15). Se observa, además, la relación perfecta del pájaro y la fuente (en el sentido que apuntaba más arriba) para simbolizar una relación sexual completa.

He mencionado de pasada la morenez, pero es este un tema en que conviene profundizar. La piel morena es símbolo de experiencia sexual, y la valoración de quien presenta tal rasgo es siempre positiva, como en: «Morenica, no desprecies la color, / que la tuya es la mejor» (NC 145 A). La morenez suele estar causada por el aire, lo que encaja en la interpretación que aquí se plantea: «Con el ayre de la sierra / tornéme morena» (NC 135); «Por el río del amor, madre, / que yo blanca me era, blanca, / y quemóme el ayre» (NC 136); aunque también puede devenir de los efectos del sol: «Madre, la mi madre, / si morena soy, / andando en el campo / me á tostado el sol» (NC 138). Una posible explicación para la relación entre el símbolo de la morenez y lo connotado deviene de la mayor libertad de las mujeres que trabajan al aire libre, cuya piel estará más curtida por el sol y el viento que aquellas que pasan los días en la *ociosidad* (más bien forzosa) de la corte. La libertad de la que hablo facilitaría el encuentro erótico de los amantes en el caso de la mujer campesina.

El apreciable sentido masculino del sol, perteneciente al cielo, mayoritariamente masculinizado (ya se ha tratado la importante excepción de la luna), se complementa con la femenina fertilidad de la tierra: «Allá se me ponga el sol / do tengo el amor» (NC 65 A). En un análisis no simbólico, la noche se muestra como un momento propicio para el encuentro sexual y la luz del sol debería ser evitada, ya que alguien podría descubrir a los amantes lejos del amparo de la oscuridad: «Ora vete, amor, y bete, / cata que amanescę» (NC 454 A). Son menos frecuentes los casos en los que el alba funciona como momento de encuentro: «Al alva venid, buen amigo, / al alva venid. [...] / Venid a la luz del día, non trayáys compañía» (NC 452).

Como se ha mostrado, la sexualidad de la lírica suele codificarse mediante símbolos naturales, pero esto no siempre ocurre así:

Es obvio que el amor físico está presente por todas partes, y no solo bajo el velo para nosotros embellecedor de los símbolos arcaicos (los amantes se lavan o se

bañan en la fuente; cogen y se regalan limones, manzanas de oro, guindas, rosas, olivas; se reúnen junto al río, en un vergel, en la cumbre de una sierra florida, etc.). Está muy directamente presente en el reiterado 'non dormiré sola, non' (NC 166 a 170; 579 a 584), el 'quírome holgar' (NC 171 a 176), el 'quírome ir con él' (NC 177 a 179), el 'madre, casar, casar' (NC 196 a 206); el 'vayámonos ambos, amor' (NC 462 a 471); en las albadas; en las canciones de serranas; en la monja de tetillas blancas so el velo negro (NC 375 B) (Frenk Alatorre 2006: 313-314).

El arcaísmo de los símbolos, mencionado por Frenk Alatorre en el fragmento citado, merece especial atención. Las metáforas sexuales eran usadas ya en los modelos cosmogónicos de la mitología mesopotámica (Leick 1994); de hecho, aún puede rastrearse alguno de los símbolos más importantes, vinculados al trabajo de la tierra, a través de los mitos mencionados. El azadón es un buen ejemplo, pues aparece reiteradamente en la literatura sumeria (VV. AA. 2016). El papel de esta herramienta en el trabajo del campo resultó igualmente esencial en esta antigua cultura agrícola y pronto se relacionó con la fertilidad. Su creación se atribuye a Enlil (dios del viento, otro dato que no se debe desdeñar) quien lo utilizó, según ciertas versiones del mito, para crear al hombre: «Enlil, después de separar el cielo de la tierra, se hizo un azadón para cavar el suelo, y de este, al primer golpe de su azadón, salió el hombre como una planta» (VV. AA. 1985: 65).

La vinculación de la sexualidad humana con la fertilidad de la tierra, el trabajo de la misma y los elementos vegetales se muestra claramente. Se aprecia la misma vinculación en la lírica popular hispánica: «Dávale con el açadoncico, / dávale con el açadón» (NC 1094). Desde luego, no se debe tomar esta similitud como influencia de una cultura sobre la otra; conviene, en cambio, reflexionar sobre la importancia de este tipo de asociaciones y su pervivencia en la tradición de la humanidad a través del tiempo y el espacio.

Más allá de la antigüedad de los símbolos, se observa una tradición previa a la recogida por escrito de las canciones populares que lleva a pensar «que esas muestras anteriores se han perdido, o que la tradición que adivinamos tras ellas no fue una tradición escrita, sino una tradición oral, que vivió aparte de las corrientes por donde discurrió el caudal de la poesía culta» (Sánchez Romeralo 1969: 9).

Para justificar el uso de símbolos de contenido erótico como los que se han presentado aquí, Garci-Gómez (s. f.: s. p.) habla de una supuesta censura. Sin embargo, ejemplos como el siguiente me hacen descartar tales ideas:

No me las enseñes más,  
que me matarás.  
Estávase la monja  
en el monesterio,  
sus teticas blancas  
de so el velo negro.  
Más,  
que me matarás (NC 375 B).

En estos versos, no solo se nombran las «teticas» sin ocultación alguna, sino que estas además pertenecen a una monja. En contra de la idea de Garci-Gómez de que solo la censura puede generar un lenguaje simbólico de tal calado, considero que otros factores pueden motivar esta tendencia. Por un lado, la importancia que tanto el objeto designado de forma directa como el indirectamente aludido tienen en la composición poética; por otro, la relación que existe entre el objeto denotado y el connotado. Al unir elementos de la naturaleza con la sexualidad humana y su impulso erótico, estos últimos quedan doblemente naturalizados. A esto hay que añadir, por supuesto, la posibilidad que proporciona el símbolo de eludir la simplicidad de una alusión directa.

Hasta aquí, se ha profundizado en la sexualidad presente en la lírica, por su relevancia para esta investigación. En cualquier caso, sin entrar demasiado en detalles, parece necesario explicar que, si bien la sexualidad humana es mayoritaria en los cantares populares, aparecen ocasionalmente poesías de otros tipos. Así, se pueden identificar canciones aparentemente infantiles (NC 2047, NC 2047 ter, NC 2048 bis, NC 2050 B, NC 2053 A) y otras sobre la historia y sociedad de la época, como las que hablan de personajes ilustres (NC 910, NC 1050, NC 905 A, NC 905 B, NC 905 C, NC 904 bis, NC 904 ter), de acontecimientos importantes (NC 900), o de prejuicios geográficos (NC 1053, NC 1045, NC 1046, NC 1065).

Pero, entre las canciones no eróticas, las que más llaman la atención son aquellas que contienen ideología cristiana, pues, en varias ocasiones, se aprecia la inversión de sentido. Sirva de ejemplo la comparación entre un cantar cristiano (el primero) y otro centrado en el amor erótico (el segundo):

Éste sí que es rey poderoso,  
que estando en el cielo se está con nosotros (NC 1370).

¡Ay!, madre, al Amor  
quírole, ámole y téngole por señor (NC 47).

La inversión llega a afectar a todo el sistema simbólico, de forma que se niegan los significados tradicionales y se trata de imponer otros nuevos, opuestos a los originales. Las flores abandonan sus connotaciones sexuales y la idea de fertilidad femenina y pasan a asociarse a Dios, lo mismo que ocurre con la mayoría de los símbolos:

Éste sí que es rey de los reyes, pastores,  
éste sí que es rey del amor,  
éste sí que es flor de las flores,  
éste sí que se lleva la flor  
de los corazones (NC 1369).

Ante la imposibilidad de eliminar la simbología erótica de la cultura popular, debido a su profunda e intrincada raigambre, los moralistas eclesiásticos habrían tratado de tomar las imágenes originales y *darles la vuelta* para dotarlas de un nuevo significado (contrario al original) más acorde a los requerimientos de su doctrina. De las referencias a la naturaleza, tanto de la propia tierra como del ser humano y de sus experiencias naturales, los símbolos pasan a adquirir sentidos espirituales y un papel decorativo de un superior significado divino mediante el vaciado (apreciable, por ejemplo, en la *flor*) de sus significados sexuales previos y la conversión en mero acompañamiento de lo que realmente importa para la nueva ideología: Dios. Por proximidad con Dios, ciertos valores cristianos (como la pureza) se transmitirán a los antiguos símbolos (como las flores). Se trataría, en estos casos, de versiones a lo divino, que encontramos ya en el siglo XV de la mano de Gómez Manrique (Alonso 1989: 189) y que proliferaron sobremanera a lo largo del siglo XVI.

La radicalidad del cambio de valor de los símbolos se observa con especial claridad en el caso del árbol, que había sido un importante símbolo de la naturaleza en representación de la fertilidad de la tierra. La ideología cristiana trocará esa realidad vital en la cruz de Cristo, diciendo que ese es el verdadero árbol sagrado:

Éste sí que se lleva la gala,  
que es la cruz en que Dios murió,  
éste sí que se lleva la gala,  
que los otros árboles no (NC 1371).

Lo valioso deja de ser el árbol como entidad viva y pasa a ser el uso que se le da a su madera cortada: convertirse en cruz de Cristo. Cristo es, por tanto, lo importante y, sin él, el árbol carece de interés. Pero, más allá de esto, se vislumbra la muerte del cuerpo

(el *árbol*) y el viraje hacia el espíritu, representado por la esencia de Cristo (Dios hecho hombre), de la que quedan impregnados los restos de la cruz.

Este proceso de redirección parece no haber calado tan hondo en la lírica popular, por lo que los símbolos que aparecen con significados cristianos son muy escasos, pero lo suficientemente numerosos como para tenerlos en consideración. Observamos, por ejemplo, la reconducción del valor de la noche como momento de encuentro de los amantes y manto de oscura complicidad, hacia un nuevo sentido relacionado con la venida de Cristo:

Ésta sí que es noche buena,  
en que nace el Niño Dios,  
ésta sí que es noche buena,  
ésta sí, que las otras no (NC 1291).

Las referencias no simbólicas a la naturalidad del placer se trocarán de la misma manera en una suerte de alabanzas a Dios, principalmente en su faceta de Dios hijo, y a la Virgen María. Con esto último se pretende redirigir asimismo el significado de la virginidad. Si esta era vista por la ideología previa como un punto de partida hacia la experiencia sexual, desde la perspectiva cristiana se entenderá como una virtud fundamental para la mujer al lograr evitar los placeres de la carne en busca de una virtud supuestamente más elevada:

Tú, Virgen María,  
eres más hermosa  
que la luz del día,  
y mucho más linda.

Tú, Virgen sagrada,  
eres más hermosa  
que la luz del alva,  
y mucho más galana (NC 1358).

La predicación de unos valores espirituales, frente a la arquitectura simbólica antigua, cimentada en los placeres corporales, parece no corresponderse con la conducta de los agentes de la Iglesia. La discrepancia entre palabra y acto (real o imaginada por los autores de los cantares) pudo motivar las continuas burlas hacia los eclesiásticos que aparecen en la antigua lírica: se habla, así, de curas fornicadores y de cómo no se ven en la necesidad de trabajar para comer. Se centran en el tema del fornicio probablemente por ser el punto de choque principal entre ambas propuestas, con el añadido de que los curas

cristianos (tal como aparecen en la lírica popular) se muestran incapaces de cumplir su prédica:

Mucho quieren las damas  
al padre prior,  
porque tiene muy largo  
su re-mi-fa-sol (NC 2635).

La voz popular parece tratar de hacer ver que la sexualidad humana es lo natural, lo que se halla en el interior de todos los seres humanos, innegable por mucho empeño que se ponga, mientras se observa el esfuerzo cristianizante, reductor de la atención hacia el plano espiritual.

Es precisamente dicho esfuerzo el que irá ganando terreno, con el consiguiente abandono progresivo de la naturalidad primitiva ante la sexualidad humana, para producir, como se verá en los siguientes apartados, una materia literaria centrada en un retoricismo moralizador un tanto postizo y frustrante. Cabe destacar, en este sentido, las palabras de Barbieri sobre la lírica popular presente en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, palabras que tampoco pasan desapercibidas para Frenk Alatorre (2006: 189), pues describe sus componentes como «composiciones de encantadora naturalidad y de verdadero valor poético» en oposición a «los conceptos alambicados de los pseudoamadores cortesanos» (Barbieri 1945: 11).

### 3. EL CONCEPTO DE AMOR EN EL *DE AMORE* Y EN LA LÍRICA SENTIMENTAL RENACENTISTA: BOSCÁN Y HERRERA

El amor presente en la tradición culta, llamado con frecuencia *amor cortés*, supone un cambio de rumbo radical frente a la visión popular de este sentimiento humano. La propuesta culta contó con una ingente difusión en la Edad Media a través tanto de la poesía trovadoresca (Menéndez Pidal 1991) como de la cancioneril (Salvador Miguel 1977: 7-13). Del mismo modo, proliferaron los tratados en que se codificaba este amor con el inevitable añadido de diferentes grados de artificiosidad.

Uno de estos tratados, de especial relevancia, es el *De amore*. No hay duda de que se trata, como indica su subtítulo, de un «tratado sobre el amor», pero ¿funciona como código del amor cortés?, ¿qué implica esta etiqueta?, ¿acaso siguen este tratado los poetas renacentistas para establecer el concepto de amor que aparece en sus obras como proponen algunos autores? Para averiguarlo, se analizará el *De amore* y se rastreará su influjo en dos poetas fundamentales del Renacimiento: Boscán y Herrera. En sus obras, se prestará atención a las claves amorosas y se analizará la imagen de la amada que se presenta, con el fin de determinar su naturaleza y comprobar si es compatible con la propuesta de Andrés el Capellán.

El *De amore* ha sido a menudo visto como una influencia de gran importancia para el concepto de *amor cortés*, un constructo vago sobre el que se ha dicho mucho, pero se ha aclarado poco: «[a]mor cortés constituye un término de gran amplitud, que cubre desde la poesía trovadoresca hasta las novelas de caballería, el dulce stil nuovo, Petrarca e incluso la influencia de este en el Renacimiento» (Parker 1986: 25). Gaston Paris (1883: 524) fue el primero en relacionar el *De amore* con el amor cortés. Como apunta Creixell en el prólogo de su traducción, varios autores lo siguieron, pero investigaciones recientes contradicen esta idea (Andrés el Capellán 1990: 17).

En la *Historia y crítica de la literatura española* de Rico, Alan Deyermond afirma al respecto que «el amor cortés de la Edad Media tardía [los autores hacen referencia al periodo comprendido entre 1380 y 1520] fue posiblemente más similar al descrito por Andrés el Capellán (en los *De amore libri tres*) que a las actitudes de los trovadores provenzales» (Rico 2001: 297). Otros autores van más lejos. Así, Chicote (2007: 348) utiliza el tratado del amor de Andrés el Capellán para ejemplificar cómo las damas de la nobleza presidían las «Cortes del Amor». Sin embargo, en la misma página y poco más adelante, define el amor cortés «como una relación desigual entre un caballero y una dama



de condición social más elevada que homologa, en forma invertida, la relación vasallática» y se olvida aquí de exponer cómo en el *De amore* se catalogan las posibles relaciones entre hombres y mujeres de distintas clases sociales. La falta de rigor pone de manifiesto la necesidad de una investigación exhaustiva para arrojar algo de luz sobre un aspecto tan relevante para la historia de la literatura española.

### 3.1. De amore, ¿tratado del «amor cortés»?

En primer lugar, conviene examinar el *De amore*, comprender cuál es su propósito y qué concepto de amor maneja. La primera cuestión ha traído más de un quebradero de cabeza a la crítica, pues el libro se presenta como un tratado de amor e incluye una suerte de consejos o directrices para triunfar en tales lides, pero termina con una perorata condenatoria. Del mismo modo, la segunda, ha llevado a ciertos autores a considerar que se trata del libro de cabecera de los poetas renacentistas. Una lectura atenta y profunda del texto resolverá los enigmas.

En el prefacio, el narrador presenta el libro, dirigido a Gualterio, como un compendio de enseñanzas sobre el amor: «de qué modo puede mantenerse la integridad del amor y [...] con qué medios aquellos que no son amados pueden arrancarse las flechas que Venus clavó en su corazón» (Andrés el Capellán 1990: 49).

El «Libro primero» sirve como introducción a las enseñanzas, y en él su autor pretende dar una definición del amor, determinar entre quiénes puede darse, establecer una suerte de ciclo amoroso (adquisición, aumento, disminución y fin), presentar las señales del «amor compartido» y proponer un código para el amante en caso de infidelidad (Andrés el Capellán 1990: 53).

En este contexto, el capítulo primero, intitulado «¿Qué es el amor?», resulta especialmente relevante para los propósitos de esta investigación. Según Andrés el Capellán, «[e]l 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» (Andrés el Capellán 1990: 55).

Para el autor, se entiende que es pasión por la angustia del amante mientras no se recibe el fruto deseado, «los abrazos del otro». Parece claro aquí que con esta expresión el Capellán no puede aludir sino al encuentro carnal con el ser amado. Más adelante lo aclara él mismo cuando dice: «[l]uego [el enamorado] empieza a figurarse la forma de su cuerpo, a detallar sus miembros, a imaginar sus actos y a indagar los secretos de su cuerpo, y desearía gozar plenamente de cada una de sus partes» (Andrés el Capellán 1990: 57). El hecho de que el amor sea innato, por otro lado, sitúa la mencionada pasión en el campo de la naturaleza humana, conque cualquier invectiva contra el amor, sería contraria también a lo humano. A pesar de que este razonamiento se extrae de sus propios

argumentos, Andrés el Capellán, como se ha mencionado, no duda en arremeter contra el amor en el tercer libro.

El siguiente punto fundamental en la definición de amor que propone Andrés el Capellán es la implicación de la percepción. Conviene aclarar aquí que la única percepción válida es la percepción visual, pues en el apartado «Qué personas son aptas para amar», se dice que «[l]a ceguera impide amar, ya que un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse» (Andrés el Capellán 1990: 67). Tampoco es válido percibir cualquier estímulo, sino que este ha de ser necesariamente bello y del sexo opuesto al observador. A partir de estas disquisiciones, se llega a la conclusión de que, según esta teoría, un hombre solo puede enamorarse a partir de la visión de una mujer bella, y una mujer a partir de la visión de un hombre atractivo. Los ojos funcionan aquí como un elemento fundamental, pues son los órganos sensoriales que han de captar los estímulos que originen la «obsesión». Con este punto de partida, resulta irónico que, más adelante, el Capellán emplee la siguiente metáfora: «el amor nada ve con claridad, todo lo ve con los ojos de un ciego'» (Andrés el Capellán 1990: 267).

Esta definición permite extraer dos posibilidades: el «amor singular» (del amante por el amado, no correspondido) y el «amor que se alcanza por ambas partes» (Andrés el Capellán 1990: 55).

Si bien la definición del amor alude a los amantes de forma neutra, en ocasiones Andrés el Capellán escribe desde un punto de vista masculino (expresión especialmente acertada dada la importancia de la contemplación en el proceso): «cuando alguien ve a una mujer dotada para el amor y moldeada para su gusto» (Andrés el Capellán 1990: 57). No parece que este planteamiento se deba a la preferencia del autor por presentar su modelo con un hombre amante y una mujer amada, antes bien podría responder a motivos de comodidad argumentativa relacionados con la experiencia propia, pues como dice en el prefacio sobre lo expuesto: «lo he aprendido por experiencia» (Andrés el Capellán 1990: 49). Solo esta última idea puede encajar con la afirmación de que «cada uno de los amantes teme que lo que se ha conseguido con tanto esfuerzo se pierda por culpa de los intentos de otro» (Andrés el Capellán 1990: 55). En efecto, tanto el hombre como la mujer se presentan como sujetos potencialmente activos en el cortejo y a ambos se les supone un «esfuerzo» para cumplir los deseos derivados del amor que ya he comentado más arriba.

No se puede dejar de atender al componente reflexivo-obsesivo de la pasión propuesta por Andrés el Capellán, que explica, para el autor, lo innato de la misma. Según

escribe, «esta pasión no nace de acción alguna sino únicamente de la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve», reflexión que ha de ser «obsesiva, pues una reflexión moderada no puede volver a la mente y, por lo tanto, de ella no puede nacer el amor» (Andrés el Capellán 1990: 57). A la vista de estos fragmentos, conviene revisar los conceptos de espíritu y mente. Según el *Diccionario de autoridades* (RAE 1726-1739), el espíritu se identifica con el alma racional y la mente con el entendimiento, una de las potencias del alma (en concreto, del alma racional).

Así, el planteamiento del amor de Andrés el Capellán, se podría resumir en: recepción ocular de una persona del sexo opuesto y ajustada a ciertos criterios estéticos; sensación visual en el alma sensitiva; reflexión obsesiva (implica recurrencia) de lo percibido más allá de la esfera de los sentidos, mediante el entendimiento del espíritu (alma racional); deseo de encuentro carnal gozoso. Hasta aquí, todo el proceso tiene lugar en el plano inmaterial, si bien el último paso mencionado implica necesariamente la activación corporal, lo que lo sitúa entre la mente (en su sentido de entendimiento) y el cuerpo. A partir de este punto, el enamorado ha de actuar: «[u]na vez ha llegado a acaparar totalmente su pensamiento, el amor ya no sabe contener sus riendas, sino que rápidamente pasa a la acción» (Andrés el Capellán 1990: 57). Esta acción, tal como la detalla Andrés el Capellán, consiste en «buscar un intermediario» y elegir tiempo y espacio en que hablar a la persona amada. No hay que olvidar que, tal como lo plantea el Capellán, el amor se correspondería con un proceso propio de la naturaleza humana; se propone, por tanto, lo carnal como un constituyente fundamental de lo humano. Sin embargo, no hay que perder de vista la notable ausencia del encuentro carnal en la definición, que se queda en la imaginación y el deseo, y solo lleva a la realidad la búsqueda de un escenario idóneo para conversar.

En el capítulo segundo, el Capellán expone, tal como anuncia su título: «Entre quiénes puede existir el amor». Según se dice, los requisitos para el amor son principalmente dos: que los enamorados sean personas de distinto sexo y que procedan «por su propia voluntad» (Andrés el Capellán 1990: 61). La segunda restricción no parece afectar a las campesinas que, según escribe Andrés el Capellán en el capítulo noveno, podrían ser tomadas «por la fuerza» (Andrés el Capellán 1990: 283). Más adelante ahondaré en esta aseveración y sus implicaciones.

Acabados los dos primeros capítulos, Andrés el Capellán continúa con sus reflexiones didácticas sobre el amor. En cuanto al componente más espiritual o emocional del concepto, el autor escribe: «el que es escogido por el amor se esfuerza en atraer al

otro con sus halagos, y con todos sus esfuerzos intenta unir dos corazones distintos con un vínculo inmaterial o, si ya están unidos, conservarlos siempre juntos» (Andrés el Capellán 1990: 63). Se aleja, en este sentido, tanto del dolor del rechazo como del deseo carnal, para acercarse al puro sentimiento. Más adelante, en la retórica que esgrime como muestra de lo que se debe hacer para lograr el amor de una dama, repite esta idea y alude a la prevalencia del amor espiritual pese a la ausencia de unión carnal: «aunque parezca que me aparto físicamente, estaré unido a vos de corazón» (Andrés el Capellán 1990: 133).

De entre los efectos del amor propuestos en el libro, destaca el de hacer ver a las personas colmadas de virtudes (Andrés el Capellán 1990: 65). Esto permite aceptar que la mera belleza exterior (necesaria, como ya se ha apuntado, para enamorarse) no implica necesariamente una belleza interior, sino que los amantes supondrían la segunda a partir de la primera. Además de este efecto, «el amor realza [...] al hombre con la virtud de la castidad, ya que aquel que brilla con los rayos de un solo amor es incapaz de pensar en los brazos de otra, por hermosa que sea» (Andrés el Capellán 1990: 65).

En cuanto a quién puede amar, se acepta «toda persona dueña de sí misma», es decir, cuerda y libre, «que sea apta para realizar los trabajos de Venus» —lo que sugiere el correcto funcionamiento de los mecanismos biológicos implicados en la sexualidad humana— «a menos que se lo impidan la edad, la ceguera o la obsesión por el placer» (Andrés el Capellán 1990: 67). La excepción relativa a la edad se relaciona con los mecanismos biológicos ya mencionados; la ceguera, por su parte, ya ha sido comentada más arriba; pero la obsesión por el placer merece ser tratada con mayor atención. Andrés el Capellán (1990: 69) hace referencia en este punto a la lujuria de quienes, llevados por el ansia de gozo, tratan de estar con todas las mujeres que ven. El autor parece incurrir aquí en una contradicción al comenzar con que «la obsesión por el placer impide el amor» para afirmar, más adelante, que «[s]u amor [el de quienes se obsesionan con el placer] es como el de un perro lascivo» (Andrés el Capellán 1990: 69). La aparente contradicción es fruto del esfuerzo de Andrés el Capellán por diferenciar este último «amor», basado en «los mismos instintos que igualan al hombre con el resto de los seres vivos», de aquel que presenta en la obra y que, según el autor, se guía «por nuestra verdadera naturaleza, la razón, que es la que nos distingue de todos los animales» (Andrés el Capellán 1990: 69). Defiende en este punto, por tanto, el amor vinculado a la razón, que remite de nuevo al alma racional o espíritu; un amor eminentemente espiritual.

Pese al rechazo del instinto animal, el componente carnal vuelve a aparecer cuando dice: «otros, tras haber pensado mucho en una mujer o habiendo probado el fruto de su amor, ven a otra y al punto desean sus abrazos, olvidando los servicios que recibieron de su anterior amante y mostrándose desagradecidos» (Andrés el Capellán 1990: 69). Lo que se critica en este fragmento es la poligamia, pero no el encuentro carnal, que se presenta como «fruto de su amor», una de las salidas contempladas para el amor racional (la alternativa menos deseable, o así se deduce del discurso propuesto, sería mantener a la amada en el pensamiento si el amor no se logra consumir).

Respecto a la forma de obtener el amor y los modos de alcanzarlo, Andrés el Capellán propone tres válidos: «la belleza, la integridad moral [...] [y] una gran facilidad de palabra» (Andrés el Capellán 1990: 71). En el mismo sentido, se dice que: «en la mujer no hay que buscar tanto su belleza como la rectitud de sus costumbres», pues «el amante juicioso, sea hombre o mujer, no rechaza a una persona fea si por dentro abunda en virtudes» (Andrés el Capellán 1990: 73). Se pretende, aquí, superponer la dimensión moral a la belleza, desviando el discurso, una vez más, hacia las dimensiones espirituales. Con esto, se contradice la definición de amor proporcionada al comienzo del libro, que incluía «la percepción de la belleza del otro sexo» y el deseo de «poseer los abrazos del otro».

A continuación, Andrés el Capellán presenta las relaciones entre individuos según su clase social: plebeyos, baja nobleza y alta nobleza. En el caso del hombre, existe también la más alta nobleza, que se corresponde con la condición de clérigo. El autor recorre los posibles emparejamientos entre clases a través de conversaciones construidas con retórica amatoria relacionada con la belleza, la nobleza, la edad, la moral (a través de las buenas acciones realizadas), el esfuerzo por conseguir los dones del amor y el sufrimiento de quien los persigue sin conseguirlos. No profundizaré aquí en cuanto en este apartado se recoge por alejarse del propósito de mi investigación<sup>4</sup>.

Andrés el Capellán (1990: 87) detalla, más adelante, los grados del amor: «Desde la antigüedad existen cuatro grados en el amor, constituidos de modo distinto. El primero consiste en dar esperanzas, el segundo en la ofrenda del beso, el tercero en el placer de los abrazos, el cuarto termina con la entrega total de la persona». En la edición manejada, Inés Creixell Vidal-Quadras anota con buen criterio la mayor generalización de «la

---

<sup>4</sup> El lector interesado en ahondar en la materia puede consultar el artículo de José Luis Martín (1998).

distinción de cinco grados de amor en la Edad Media [...]: 'visus, allocutio, tactus, osculum, sive suavium, coitus'» (Andrés el Capellán 1990: 86).

La importancia del «placer de los abrazos» o, lo que es lo mismo, la entrega carnal de los amantes, se reivindica en la historia con «*locus amoenus*» que introduce el Capellán (1990: 151-159). Se trata de un lugar con tres círculos: «Delicias» en el centro («*locus amoenus*»), «Humedad» en el medio y «Aridez» en el exterior. El primer círculo está reservado para quienes sirvieron bien a Amor, el segundo para los lujuriosos y el tercero para los frígidos. Ese buen servicio, que pasa por seguir las indicaciones del libro, se premia con un paraje equilibrado (lejos de la sequía del círculo exterior y del exceso de humedad del medio), cuajado de símbolos tradicionales con connotaciones eróticas: árbol en el centro con todo tipo de frutos en sus ramas, que llegan hasta el borde del círculo; junto al árbol, una fuente, con dos tronos; riachuelos por el prado. De hecho, la temática sexual se explicita, pues en el prado también se encuentran múltiples lechos dispuestos para el gozo.

De forma parecida, se observa otra recomendación de tender al punto medio en el fragmento en que se describe el palacio de Amor. Según el relato de Andrés el Capellán (1990: 141-142), este se encuentra en el centro del mundo y presenta cuatro fachadas hermosísimas, cada una con su bella puerta. En la puerta oriental se encuentra Amor; en las otras tres, ciertas órdenes de mujeres: en la meridional, mujeres siempre con las batientes abiertas y siempre en el umbral (solo dejan entrar a los dignos, una vez demostrada su valía); en la occidental, igual que las de la meridional, pero vagan siempre por delante de las batientes (dejan entrar a cualquiera); y en la septentrional, «permanecen siempre con las batientes cerradas y nada ven fuera de los límites del palacio» (no dejan entrar a nadie).

Además de proponer el ideal del equilibrio (entre el exceso de placer carnal y la frigidez), Andrés el Capellán (1990: 157) incluye en su tratado doce reglas que, a modo de mandamientos, dicta Amor al personaje noble:

- I. Evita la avaricia como a una peste maligna y abraza su contrario.
- II. Debes conservarte casto para tu amada.
- III. No intentes destruir a sabiendas el amor de una mujer unida rectamente a otro.
- IV. No elijas el amor de una mujer con la que te impida casarte un sentimiento natural de vergüenza.
- V. Acuérdate de evitar por completo el engaño.
- VI. No quieras tener muchos confidentes de tu amor.
- VII. Intenta pertenecer siempre a la caballería del amor obedeciendo los mandatos de sus damas.

- VIII. Al dar y recibir los placeres del amor se debe respetar siempre el pudor.
- IX. No debes ser maldiciente.
- X. No divulgues los secretos de los amantes.
- XI. Muéstrate educado y cortés en todo momento.
- XII. No sobrepases los deseos de tu amante cuando te entregues a los placeres del amor.

En el apartado correspondiente a los amores del hombre de la alta nobleza por la mujer noble, se produce una discusión que añade matices fundamentales para entender el amor del que habla Andrés el Capellán. La discusión se centra en dos puntos: la existencia o no de verdadero amor entre marido y mujer, y la justificación de los celos entre los amantes. Para resolver la disputa, los personajes recurren a la condesa María de Champaña a través de la epístola. La primera de las conclusiones que se extraen del fragmento es la imposibilidad de que exista el amor en la relación matrimonial por la gratuidad que prima en la entrega de los amantes, incompatible, según el texto, con las obligaciones matrimoniales. Además, se expone una regla del amor según la cual «ninguna mujer casada podría obtener el premio del rey del amor, a menos que esté enrolada en su ejército al margen del matrimonio» (Andrés el Capellán 1990: 203). La segunda conclusión es que los celos son imprescindibles en el verdadero amor. Para afirmar esto, se cita la siguiente regla del amor: «'quien no siente celos, no puede amar'» (Andrés el Capellán 1990: 203). No me dedicaré aquí a discutir las más que cuestionables razones presentadas, pues no es ese el objetivo que persigo. En cualquier caso, la información enriquece sobremedida el concepto de amor que se maneja en el libro.

Frente a la idea de entrega gratuita de los amantes, Andrés el Capellán (1990: 205) escribe más adelante que «todos deben esforzarse en consagrar sus servicios a las damas, para poder así recoger la luz de su gracia. Ellas, por su parte, están obligadas a mostrarse dispuestas a mantener los corazones de los buenos en la decisión de hacer el bien y a recompensar a cada uno según sus méritos». En este fragmento, el autor parece contradecir lo anteriormente expresado al hablar ahora de obligación y usar con ligereza el verbo *deber*.

La misma pauta contraria a la libertad de la mujer se observa en el tratamiento dado a las esperanzas: «si una mujer da esperanzas de amor a alguien o da otras de sus primicias, se considerará una gran ofensa por parte de la mujer que intente negarle lo que tanto tiempo ha esperado» (Andrés el Capellán 1990: 321). Así, cualquier alusión a una posible resolución favorable al amante masculino funciona como un grillete comprometedor del que la mujer no se podrá librar fácilmente sin que el hombre se crea



con derecho a sentirse ofendido (con todas las dificultades que ello pueda acarrearle a la mujer de la época). El fragmento permite entender muy bien la importancia de la retórica que Andrés el Capellán muestra en sus diálogos entre amantes, con la única intención de lograr que la amada proporcione a su interlocutor una brizna de esperanza.

La idea de la generosidad y entrega gratuita vinculada al concepto de amor se reitera en el apartado correspondiente a las mujeres que entregan su amor por dinero. Este amor, por supuesto, sería falso para el autor del *De amore*, y las mujeres que lo busquen, dada su falsedad, más condenables que las meretrices (Andrés el Capellán 1990: 271).

Las mujeres que se entreguen con facilidad a las solicitudes amorosas del amante, tampoco se consideran aptas para el amor. Se equiparan, en este sentido, con los hombres que buscan excesivamente el placer, que vuelven a ser, aquí, comparados con «perros lascivos» (Andrés el Capellán 1990: 279-281). Entre las mujeres que se entregan fácilmente, se pueden incluir las prostitutas, con las que el amor también es poco recomendable según el libro (Andrés el Capellán 1990: 285).

Sobre lo que se puede esperar del amor, nada ilustra mejor la teoría de Andrés el Capellán que el siguiente fragmento:

Sé de muchos hombres que llegaron a gozar de la plenitud del amor, en cambio conozco a otros que solamente bebieron la leche de la esperanza vivificante; pero a mí, que no he experimentado ni la plenitud del amor ni la gracia de la esperanza, sólo me sostiene la pura obsesión por vos, y con ello gozo de placeres infinitos en comparación con otros enamorados (Andrés el Capellán 1990: 205).

Como se puede observar, existe la supuesta «gracia» de aquel a quien la amada ha dado ya esperanzas (con esperanza, en cualquier caso, se entiende que no es la recompensa última), el placer que supone «gozar de la plenitud del amor» (con referencias evidentes a la unión carnal), y el paso previo a la respuesta de la amada (anterior incluso a las esperanzas), centrado en la obsesión propia del proceso amoroso tal como se presentaba en la definición inicial de amor. Desde una perspectiva racional, la afirmación del personaje relativa a gozar «de placeres infinitos en comparación con otros enamorados» mientras se encuentra en la fase de obsesión solo puede concebirse como una muestra de pura retórica.

Los efectos de las maledicencias pueden ser causa de perjuicio para los amantes nobles de la época, según expresa la dama de la alta nobleza en el diálogo con el caballero de la misma categoría: «al mínimo rumor que corra, una doncella pierde su honor y enseguida su reputación se pierde en el aire» (Andrés el Capellán 1990: 221). Ante esta

situación, se observa la búsqueda de prudencia y discreción en los amantes que arguye el interlocutor de la citada dama. Este amor prudente y secreto desnaturaliza los impulsos humanos, que quedan relegados al plano innoble de los actos moralmente reprobables.

La alusión a los tipos de amor merece sin duda un espacio en esta investigación:

[E]xiste un amor «puro» y un amor «mixto». El amor «puro» es el que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión; consiste en la contemplación del espíritu y de los sentimientos del corazón; incluye el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico, pero púdico, con la amante desnuda, con exclusión del placer último, pues éste está prohibido a los que quieren amar puramente. Este es el amor al que se debe entregar con todas sus fuerzas el que quiere amar. [...] Se llama «amor mixto» al que incluye todos los placeres de la carne y llega al último acto de Venus (Andrés el Capellán 1990: 229).

Al igual que le ocurre a la interlocutora del personaje del clérigo que describe estos tipos de amor, es difícil que un lector sensato pueda comprender el amor puro en estos términos. Parece tratarse, más bien, de un intento desesperado por purificar algo que se considera poco digno de una naturaleza humana enturbiada por la retórica moralizadora de las corrientes espiritualizantes de la época. Sin embargo, la evidencia de que la naturaleza humana es, como mínimo, dual y ha de incluir necesariamente una dimensión material, se observa en algunos fragmentos de la obra (desde la misma propuesta del concepto de amor con la que se abrió este apartado). De este modo, se expone, entre otras, la siguiente reflexión: «creo que Dios no puede ofenderse gravemente por el amor, pues lo que se hace bajo el impulso de la naturaleza puede purificarse fácilmente por medio de la penitencia» (Andrés el Capellán 1990: 209). Por un lado, se propone una vez más el amor como propio de la naturaleza humana, pero, por otro, se considera algo que ha de limpiarse o «purificarse», aunque sea «fácilmente». Con este argumento demuestra claramente lo voluble de su discurso, que persigue, en todas las situaciones, obtener la mejor respuesta posible de su interlocutora. Por supuesto, la mejor respuesta es aquella que da al hombre esperanza de poder obtener el fin último del amor (el placer sexual del «abrazo»). La pugna entre la dimensión corporal y espiritual del ser humano se pone de manifiesto en la respuesta de la mujer a las citadas palabras, donde confirma su deseo de demostrar «que las causas del cielo son superiores a las de la tierra» (Andrés el Capellán 1990: 211).

Las trampas de la retórica del autor del *De amore* afectan también a la forma de pasar del amor puro al mixto. Según Andrés el Capellán (1990: 321-323): si dos amantes han aceptado que entre ellos exista amor puro, y uno de ellos desea practicar el amor

mixto en algún momento, solo se le podrá negar su petición si en un principio hubo acuerdo de que nunca se practicaría. Esto es así porque, según se dice en el texto, «los amantes están obligados a obedecer sus mutuos deseos cuando se entregan a los placeres del amor» (Andrés el Capellán 1990: 323). Una vez más, una ley del amor entra en contradicción con otra, pues esta obligación impide la entrega libre de dones y gozos teóricamente fundamental para el amor que se propone.

El mismo conflicto cuerpo-espíritu, mencionado más arriba, afecta a las relaciones entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo (con la cintura como frontera), cuyas diferencias en cuanto a los placeres son ineludibles según el planteamiento del *De amore*:

Cuando se relaciona con los placeres de la parte inferior en nada nos separa de los animales sino que la misma naturaleza nos ha asimilado a ellos en esto. En cambio, los placeres de la parte superior fueron atribuidos por sí mismos al hombre y negados por esa misma naturaleza a los demás animales. Por consiguiente, el que eligió la parte inferior es indigno del amor y ha de ser rechazado como un perro, y el que eligió la superior debe ser aceptado como alguien que obedece a la naturaleza (Andrés el Capellán 1990: 253).

En este discurso, parece triunfar la parte superior, pero no todos los personajes están de acuerdo. En efecto, más adelante, la dama de la alta nobleza defiende que «los amantes solo tienden [...] a poder gozar de los placeres de la parte inferior; allí es donde el amor se realiza plenamente [...] y sin ello se considera que solo se tiene una primicia del amor» (Andrés el Capellán 1990: 255). La dama considera la parte inferior «más noble» y, por consiguiente, más dignos de elogio quienes deseen gozar de ella. Este argumento es rápidamente rechazado por el clérigo, quien carga contra aquel que defienda esa postura y afirma que «padecería estupidez mental»; acepta la tendencia del amante a la parte inferior, pero considera «deshonroso e inconveniente, y [...] una vergüenza para la mujer, que el cuerpo se entregue a los placeres inferiores excluyendo los superiores» (Andrés el Capellán 1990: 255). Se acepta, por tanto, el placer carnal no solo como fin último del amor, sino como aquello que el amante tiende a buscar en el ser amado. No obstante, se rechaza la vía directa y se exige una búsqueda previa de la razón y la moral del amado como condición necesaria para que lo sexual deje de ser vergonzoso. El personaje del clérigo va más allá y tilda de prostituta a cualquiera que se aleje de este razonamiento: «Sólo las mujeres que quieren negociar con su cuerpo y que se prostituyen públicamente, vendiendo su amor, no buscan más que los placeres inferiores y desdeñan los superiores» (Andrés el Capellán 1990: 257).

Como se ha dicho, el capítulo VI del libro primero ofrece escenas de «seducción» entre personajes de las distintas clases sociales a través de diálogos ficticios. Pese a las clases propuestas, se observa, si nos fijamos en los títulos de los apartados, la ausencia de los clérigos, los hombres de la «más alta nobleza». No sería de extrañar si tenemos en cuenta que el capítulo VII versa, precisamente, «Sobre el amor de los clérigos». No obstante, el apartado H del capítulo V, titulado «Habla un caballero a una dama de la alta nobleza», oculta un detalle de vital importancia. Si se atiende al título, se podría esperar encontrar dos personajes de la misma clase social, la alta nobleza. Así, el caballero comienza siendo lo que aparenta: «¿Acaso no son inmensamente ricos todos los caballeros [...]?» (Andrés el Capellán 1990: 213); y, de hecho, es un hombre casado: «Reconozco que mi esposa es muy hermosa y la quiero con todo el afecto que pueda sentir un marido» (Andrés el Capellán 1990: 219). Sin embargo, sufre una notable metamorfosis que lo convierte en clérigo; lo descubre la dama cuando le dice, al respecto del amor puro y mixto: «vos no podéis ambicionar el ejercicio de ninguno de ellos; en efecto, un clérigo sólo debe consagrarse al ministerio de la Iglesia» (Andrés el Capellán 1990: 231). Más adelante, el Capellán explica que los clérigos que, pese a no deber entregarse al amor carnal por su servicio sagrado, quieran hacerlo, deben comportarse «según su rango y clase social» (Andrés el Capellán 1990: 265). El clérigo del que hemos hablado podría por tanto pertenecer a la alta nobleza, pero no se podría explicar el hecho de que sea un hombre casado. Pese a que *clérigo* no solo se aplicaba «a quienes lo eran propiamente, sino también —según la conocida definición— a todo hombre culto y letrado, que poseyera la educación latino-elesiástica» (Alborg 1981: 110), el clérigo del fragmento citado se encuentra consagrado «al ministerio de la Iglesia», por lo que es clérigo «propiamente». La extraña transformación solo cobra sentido a través de la pérdida de un fragmento o bien como construcción del autor para hacer ver la igualdad de los hombres frente al amor independientemente de su condición.

A pesar de lo dicho, esta igualdad innegable que se corresponde con la naturaleza compartida por todos los seres humanos es frecuentemente ignorada en la retórica de Andrés el Capellán. Así ocurre en el capítulo XI, que versa «Sobre el amor de los campesinos». Según se dice en el texto, los campesinos se diferencian de los plebeyos y, para Andrés el Capellán: «ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural. Al agricultor le bastan el trabajo diario y los placeres ininterrumpidos del arado y el azadón» (Andrés el Capellán 1990: 283). En esta frase, se observa además el uso con intención paródica de símbolos tradicionales del

trabajo de la tierra con connotaciones sexuales (el arado y el azadón). De esta forma, el Capellán separa el «trabajo diario» (denotativo) de «los placeres del arado y el azadón» (que aluden al encuentro carnal). En cualquier caso, esta conducta se aleja del amor propuesto por Andrés el Capellán (1990: 283), quien afirma que este es contrario a su naturaleza. Al lector, por otro lado, se le anima a tomar por la fuerza a una campesina en caso de que se haya enamorado de ella:

si te llega a atraer el amor con una de esas mujeres, [...] no te demores en tomar lo que desees y en poseerlas por la fuerza. En efecto, difícilmente podrás llegar a suavizar su resistencia aparente hasta el punto de que confesaran estar dispuestas a entregársete tranquilamente o de que te permitieran gozar de los placeres que esperas de ellas, si antes no remedias oportunamente su pudor con una pequeña coacción (Andrés el Capellán 1990: 283).

En el citado fragmento, se observa el abuso de poder existente entre estas clases. Más allá de esto, pone de manifiesto la sensación de libertad de decisión de las campesinas, acostumbradas a elegir a su amante por sí mismas y entregarse sin reparos, ajenas a los códigos de las clases superiores. Una sensación de libertad que queda absolutamente ultrajada por los valores de hombres que siguen la «doctrina del amor» propuesta por Andrés el Capellán. Llama la atención que hable de amor para la conducta del noble que, en la situación propuesta, pasa directamente al placer carnal. Sin embargo, como se ha visto, esta forma de proceder (una mucho menos violenta e infinitamente más libre, en realidad) se describe como propia de animales si el que la lleva a cabo es un campesino.

En oposición a la naturalidad de los campesinos —fuertemente criticada en el fragmento—, los nobles, como se ha señalado, se dejan llevar por una retórica que, cuando no se basa en la religión, se centra en culpar a la mujer que rechaza a su amante. En «Habla un noble a una plebeya», el autor escribe: «dejándome partir sin la esperanza de obtener tu amor, me obligas a sufrir la muerte contra la que no servirá luego ninguno de tus remedios, y así merecerás ser llamada 'homicida'» (Andrés el Capellán 1990: 131). Una vez más, la supuesta libertad propia del amor queda relegada a un segundo plano para anteponer los intereses del hombre perteneciente a una clase social superior.

En el segundo libro del *De amore*, Andrés el Capellán explica los distintos cambios que se pueden producir en el amor. Para mantenerlo, se exige «no divulgarlo», «mostrarse [...] versado en todas las cosas, y de ningún modo [...] herir [el] ánimo [de la amada] con acciones inoportunas», atender sus necesidades (sufrimientos y deseos),

vestirse y comportarse de forma agradable para la amada, mostrar humildad y una «generosidad desbordante», «relacionarse con gente buena» y, por supuesto, llevar a cabo «los deliciosos y dulces placeres de la carne, pero de tal forma y tan a menudo que no resulten tediosos a la dama» (Andrés el Capellán 1990: 289-291).

El incremento del amor se puede conseguir mediante visitas ocasionales y costosas, gestos y palabras hermosas, alabanzas, enfado de uno de los amantes, celos verdaderos, mantenimiento del amor más allá de haber sido divulgado, sueño de un amante con el otro, cambio de residencia, el hecho de pensar en la persona amada o «contemplar en secreto y con temor sus ojos», y otras razones válidas (Andrés el Capellán 1990: 293-295).

El amor disminuiría, en cambio, ante la existencia de una excesiva facilidad para ver a la persona amada o para gozar carnalmente con ella, la generación de muchas ocasiones para conversar, la marcha de la persona amada, la pobreza repentina, el hecho de escuchar una infamia sobre la persona amada, el descubrimiento de la estupidez o indiscreción del/de la amado/a, la exigencia excesiva o falta de respeto al pudor de la persona amada, la emisión de palabras vanas o blasfemias, el exceso de riquezas, la querrela continua y fácil del amante por temas sin importancia (Andrés el Capellán 1990: 297-299).

La muerte definitiva del amor se produciría como consecuencia de la ruptura de la fidelidad, la divulgación clara del amor, la falta de ayuda en la necesidad, el surgimiento de un nuevo amor, el cariño desigual, la hipocresía, la locura o la timidez repentina y, por supuesto, la impotencia de uno de los amantes o el matrimonio. Si algo de esto ocurriera, el Capellán advierte de que el amor podría revivir si ha muerto por ignorancia, mientras que, en otros casos, se duda de que pueda prevalecer (Andrés el Capellán 1990: 301-303).

Andrés el Capellán propone también métodos para reconocer un amor compartido a partir de la conducta de la pareja: evitación del encuentro con la persona amada mediante pretextos, falta de caricias y disminución del goce mostrado ante las que recibe, incremento de la ausencia, evitación de mensajeros fieles, reproches insólitos (Andrés el Capellán 1990: 305-307).

En cuanto a la fidelidad, Andrés el Capellán (1990: 309) explica que «la tradición natural y general del amor nos enseña que nadie puede estar verdaderamente enamorado de dos personas a la vez». No obstante, si un hombre tiene relaciones con mujeres por su «voluptuosidad» y no por sentir un nuevo amor, se le considera aún digno del amor de su

dama a no ser que se produzcan tantos encuentros que dicha voluptuosidad se considere excesiva (Andrés el Capellán 1990: 313). La mujer infiel, en cambio, recibe un tratamiento mucho más severo:

Una antigua opinión pretende sostener que hay que aplicar a la mujer que traiciona a su amante lo mismo que se dijo respecto al enamorado infiel. Pero no hay que respetar dicha opinión por antigua que sea, ya que presenta ante nosotros un grave error. En efecto, no agrada a Dios que sostengamos que haya que perdonar a una mujer que no se avergüenza de haber mantenido relaciones con dos hombres. Aunque esto se tolere en el varón por lo frecuente de su práctica y el privilegio de su sexo (ya que en este mundo se permite a los hombres hacer libremente todo lo que por naturaleza es deshonesto), sin embargo en la mujer, debido al pudor que exige la timidez propia de su sexo, se considera hasta tal punto pecaminoso que cuando una mujer se entrega al placer con muchos se la juzga casi una inmunda ramera e indigna de estar en compañía de otras damas (Andrés el Capellán 1990: 314-315).

En esta disertación, claramente misógina, se alude a una «antigua opinión» que supone la igualdad entre hombres y mujeres, al menos en lo que a la infidelidad se refiere. En contra de lo que ocurre en la lírica popular hispánica de la Edad Media, la construcción amorosa que propone Andrés el Capellán, desde los estratos sociales donde mora, liquida la tradicional igualdad y elimina la libertad de la mujer, que queda encadenada «al pudor que exige la timidez propia de su sexo». En oposición a esto, el mero hecho de ser hombre supone un «privilegio» que le permite «hacer libremente todo lo que por naturaleza es deshonesto». La retórica manejada por el Capellán carece de razonamientos válidos y se basa en suposiciones sobre la naturaleza humana y en privilegios otorgados según la conveniencia de quienes dictan las normas morales de la sociedad de la época.

El Capellán no pierde la oportunidad de ejemplificar lo expuesto hasta el momento a través de casos a modo de juicios de amor. En estos juicios, se introducen algunas ideas nuevas, como los regalos para una dama que se consideran aceptables. Según se dice, estos han de ser pequeños y servir como recuerdo del amante o adorno para la amada (Andrés el Capellán 1990: 347).

Más adelante, Andrés el Capellán introduce el relato del caballero de Bretaña, aparentemente, como excusa literaria para exponer las reglas del amor (que se presentan en el relato como escritas por el rey del amor y cuelgan de una percha de oro en que está el halcón del rey Arturo que el caballero de Bretaña debe llevar a su amada). Las reglas son las que siguen:

- I. El matrimonio no es excusa válida para no amar.
- II. El que no siente celos no puede amar.
- III. Nadie puede estar comprometido con dos amores.
- IV. Se sabe que el amor siempre crece o disminuye.
- V. Lo que el amante obtiene sin que lo quiera su compañero no tiene ningún sabor.
- VI. El hombre solo puede amar a partir de la pubertad.
- VII. Los amantes deben guardar luto dos años por la muerte del amado.
- VIII. Nadie debe verse privado del amor sin una razón válida.
- IX. Nadie puede amar si no es incitado por el amor.
- X. El amor siempre acostumbra a huir de la casa de la avaricia.
- XI. No conviene amar a una mujer con la que uno se avergonzaría de casarse.
- XII. El verdadero amante no desea otros abrazos que los de su amada.
- XIII. El amor divulgado raramente acostumbra a durar.
- XIV. Una conquista fácil hace el amor despreciable; una difícil lo hace valioso.
- XV. Todo amante suele palidecer en presencia de su amada.
- XVI. El corazón del amante se estremece al contemplar de repente a la amada.
- XVII. Un nuevo amor destruye el anterior.
- XVIII. Solo la integridad moral hace a alguien digno del amor.
- XIX. Si el amor disminuye, desaparece rápidamente y raras veces renace.
- XX. El enamorado siempre está temeroso.
- XXI. El deseo de amar crece siempre con los celos verdaderos.
- XXII. Los celos y el deseo de amar siempre crecen al sospechar del amante.
- XXIII. Poco duerme y come a quien hacen sufrir sueños de amor.
- XXIV. Toda la actividad del amante termina en el pensamiento de la amada.
- XXV. El verdadero amante considera bueno solo aquello que cree que complace a su amada.
- XXVI. El amor no puede negar nada al amor.
- XXVII. El amante no puede hartarse de las caricias de su amada.
- XXVIII. La más pequeña sospecha incita al amante a pensar lo peor de su amada.
- XXIX. No suele amar el que sufre una pasión excesiva.
- XXX. El verdadero amante está continuamente obsesionado por la imagen de su amada.
- XXXI. Nada impide que una mujer sea amada por dos hombres, ni que un hombre lo sea por dos mujeres.

Como ya he dicho, estas son las reglas que el bretón trajo consigo y que, junto con el halcón, entregó de parte del rey del amor a la dama por cuyo amor sufrió tantas penalidades (Andrés el Capellán 1990: 363-365).

Según escribe Andrés el Capellán (1990: 365), la dama dio a conocer las reglas a la corte y solicitó su cumplimiento para evitar «la amenaza del rey del amor [...]. [T]odos los que [...] se habían reunido allí recogieron las reglas por escrito y las transmitieron por el mundo a todos los amantes». Se justifica así la validez de las reglas a través de la convención literaria del manuscrito encontrado, utilizada «como estrategia por parte del autor para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo pretensión de autenticidad» (Baquero Escudero 2007-2008: 249).

Este tipo de construcciones semejantes a tablas de la ley sirve a Canet (2004: 17) para afirmar con buen criterio que el *De amore* es «un tratado escolástico perfectamente



construido, en el que se incluyen reglas y comportamientos tan apreciados por el hombre medieval, muchos de ellos redactados siguiendo los principios cristianos de las bienaventuranzas, mandamientos, etc.».

El tercer libro, intitulado «Condena del amor», ha sembrado la discordia por su aparente contradicción con lo escrito anteriormente por Andrés el Capellán. El autor se justifica así: «lo hemos hecho [exponer la doctrina del amor] no porque creamos que te convenga a ti o a cualquier otro amar, sino para que nunca puedan reprocharnos nuestra torpeza; por el contrario, es nuestra opinión que aquel que pone todos sus esfuerzos en el amor desperdicia sus posibilidades» (Andrés el Capellán 1990: 369).

En la condena, Dios juega un papel fundamental, y es a él a quien se alude de forma constante: «más complace a Dios aquel que, teniendo la posibilidad de pecar, no hace uso de ella que aquel a quien no se ha dado dicha posibilidad»; «Dios odia y, en los dos testamentos, ordena castigar al que ve que se ata a las obras de Venus fuera del matrimonio o a quien se entrega a todo tipo de lujuria» (Andrés el Capellán 1990: 369).

Andrés el Capellán expone, además, otras razones por las que no conviene entregarse a los placeres carnales: el alejamiento del matrimonio, prescrito, según se dice en el texto, por Dios; el daño que produce el amor carnal al prójimo, contrario al mandamiento divino; la separación de los amigos y los crímenes a que empuja a los hombres; el hecho de que sea el único pecado que mancha a la vez cuerpo y alma (el resto solo el alma); se alude a la «cierta esclavitud» (Andrés el Capellán 1990: 373) que supone el amor carnal; se dice que del amor surge una pobreza que conduce a la miseria al obligar al hombre a regalar «lo que puede y lo que no puede dar» (Andrés el Capellán 1990: 375); se afirma que «el amor causa a todos los hombres mientras viven un sufrimiento intolerable que se hace muchísimo mayor una vez muertos» (Andrés el Capellán 1990: 377); «la castidad y la continencia son virtudes y, por lo tanto, sus contrarios, la lujuria y la voluptuosidad, serán lógicamente contados entre los vicios» (Andrés el Capellán 1990: 377); todos los delitos proceden del amor; el amor retira a los hombres la herencia celestial y los honores de este mundo; los amantes se vuelven lentos y perezosos en lo que no tiene que ver con el amor; «sabemos sin lugar a dudas que Dios en persona es cabeza y principio de la castidad y del pudor; en cambio, conocemos a través de las escrituras que el diablo es el autor del amor y la lujuria» (Andrés el Capellán 1990: 383); incita a la guerra; rompe matrimonios; debilita el cuerpo y conlleva la pérdida de las fuerzas para el combate (Andrés el Capellán 1990: 389); y hace perder la sensatez al hombre.

Por supuesto, la oportunidad que brinda el tema, es nuevamente aprovechada para cargar contra la mujer:

[N]o podrás encontrar en la mujer el amor mutuo que deseas. En efecto, jamás una mujer sintió amor por un hombre ni se sabe de ninguna que se haya atado con las lianas de un amor compartido. La mujer solo busca en el amor enriquecerse, pero no entregar a su amante deleites placenteros; y nadie debe extrañarse de esto, ya que procede de la naturaleza. En efecto, todas las mujeres, por la naturaleza de su sexo, están manchadas con el vicio de la mezquindad y de la avaricia, y siempre están atentas a ganar dinero y lucro y vivamente interesadas por el oro (Andrés el Capellán 1990: 393).

Esta última razón enlaza con una serie de características negativas atribuidas a la mujer:

[L]a mujer no solo es considerada avara por naturaleza, sino también envidiosa, maldiciente, ladrona, esclava de su vientre, inconstante, inconsecuente con sus palabras, desobediente, rebelde a lo prohibido, manchada con el vicio de la soberbia, ávida de vanagloria, mentirosa, borrachina, charlatana incapaz de guardar un secreto, lujuriosa en exceso, dispuesta a todos los vicios e incapaz de sentir amor por un hombre (Andrés el Capellán 1990: 395).

Se trata tan solo del principio de la arremetida que emprende Andrés el Capellán y que ocupará el resto del libro, en que su autor irá desarrollando cada una de las citadas atribuciones. Como anota Creixell:

A partir de aquí, Andrés entra en la relación de todos los defectos de la mujer que irá desarrollando hasta el final del libro, siguiendo así la ya larga tradición misógina medieval; desde el *Adversus Jovinianum* de San Jerónimo, con su *sentencia omnia mala ex mulieribus*, que se convertirá en uno de los «leitmotiv» de la literatura antifeminista, las diatribas contra las mujeres se multiplican en un gran número de obras satíricas y parenéticas (Andrés el Capellán 1990: 394).

Para concluir, Andrés el Capellán (1990: 411) advierte de que ha incluido «la reprobación del amor», aunque Gualterio solo hubiera pedido lecciones sobre el arte de amar, para que pueda elegir entre gozar «de los placeres del cuerpo» o «de la gracia de Dios», presentados aquí como realidades antitéticas.

Andrés el Capellán diferencia entre las dos realidades del ser humano: la corporal y la espiritual, y pone de manifiesto el conflicto que surge entre la moral eclesiástica de la época y los deseos carnales. Si bien es evidente que el conflicto no queda resuelto, la carne y el alma se mantienen separadas. En ciertos fragmentos se enfoca el placer carnal,

mientras que en otros se enfatiza lo espiritual y la búsqueda de Dios desde la perspectiva católica. Por tanto, parece incongruente sostener posturas que se queden solo con uno de los puntos de vista e ignoren el otro. Un planteamiento como el de Chicote (2007: 349) solo puede derivar de una lectura superficial: «el código de Andrés el Capellán es un código de restricciones, un código que enseña al amante a contenerse, a acariciar el deseo para que alguna vez, eventualmente, pueda alcanzarlo [...]». Esta afirmación carece de sentido al tener en cuenta que el grueso de la obra se dedica a ejemplos de conversaciones que pueden llevar a los amantes, como ya se ha dicho, a alcanzar los placeres del «abrazo». En la misma página, Chicote explica que el código de amor del Capellán «ritualiza el deseo, lo espiritualiza, lo abstrae, lo aleja de su concreción, quizás con el propósito de diferenciar la sexualidad de la nobleza de la sexualidad 'animalizada' tal como se denomina reiteradamente en tratados de la época, de la gente común». Si bien es cierto que se establece una diferenciación entre el deseo de los nobles y el de la «gente común», no lo es menos, como se ha analizado más arriba, que tal diferencia deviene únicamente del propio estatus (en una explicación evidentemente tautológica). Esto se ve perfectamente en las recomendaciones que se dan al noble que siente deseos carnales hacia una campesina. El deseo no está espiritualizado, no obstante, se alienta en múltiples fragmentos a optar por la parte espiritual del hombre (mientras se incita a lo contrario, al gozo de la carne, en otros tantos). La reflexión final debe llevar necesariamente la consideración de la dualidad humana.

¿Se puede decir, después de todo, que el *De amore* es un libro de amor cortés? Es este, como se ha dicho, un concepto vago sobre el que resulta peligroso moverse. Sin duda, la obra se ocupa principalmente del amor y le da al tema un tratamiento cortesano, cuajado de juegos retóricos y entretenimientos apropiados para la ociosidad de la corte. Pero para hablar de amor cortés sería necesario manejar una definición más inclusiva que la propuesta por Albuquerque (2013: 5):

[E]l concepto [...] de «amor cortés» [...] ensalza e idealiza la figura de la mujer y su belleza física encumbrándola como «objeto de culto» que permanece inalcanzable para un amante humilde y sumiso, que rinde devoción y lealtad a un amor casi imposible. Una manifestación amorosa que traslada la relación feudal entre el señor y el vasallo a la expresión del amor entre una dama, que suele ser soberana o de alto rango e incluso casada, que ejerce autoridad sobre el amante, quien vive condenado al amor inalcanzable de la dama, sometido a sus deseos y con el propósito de ser merecedor del amor de su amada. Un amor que nunca llega.

La definición de Albuquerque es muy semejante a la descripción que hace Parker (1986: 30):

'Amour courtoir' [...], ceñido en un principio a la poesía lírica, suponía normalmente el vínculo del poeta con una dama casada de la clase superior, y era, en este sentido, 'adúltero', pero solo en tanto que la culminación hubiese constituido adulterio. Sin embargo, ni se pretendía ni se esperaba una culminación. [...] Significaba el total sometimiento al servicio de la dama, y se basaba en la creencia de que un amor de esa clase revelaba, expresaba y alimentaba las virtudes de un amante bien nacido, virtudes que se centran en la pureza y la castidad.

Lejos de estas ideas, Andrés el Capellán muestra un amor entre personas de distintas clases sociales. Es, sobre todo, un amor alcanzable (en sentido pleno y con todas sus connotaciones), propiedad que se vuelve esencia de su retórica, únicamente dirigida al logro de la esperanza que, una vez recibida, une a los implicados como una promesa cuyo fin es el encuentro carnal. Así, es especialmente extraño que Albuquerque (2013: 6-12) apoye su definición en su lectura del *De amore*.

El concepto de amor manejado por Andrés el Capellán se aproximaría más a la definición de «amor cortés» propuesta por Canet (2004: 15): «Es un amor que retoma algunas pequeñas prerrogativas del amor sensual: el que incita a la unión de dos seres de sexo opuesto, pero al que se refrena mediante la razón. Es el amor que definió perfectamente Andrés el Capellán en su *De amore*». Como explica Canet, el libro eleva el estilo a las personas nobles a que se dirige; la sexualidad está presente, pero cobra importancia la virtud. También me parece aceptable la solución que propone Canet (2004: 16) al conflicto entre el tercer libro del *De amore* y los dos anteriores: «Andrés el Capellán no solo hace un arte de amar a lo humano, sino que quiere realizar, como lo había hecho Ovidio, una reprobación del amor también para aquellos que quieran alcanzar la sabiduría, como decían los estoicos y los filósofos cristianos».

Como se ha mostrado, el concepto de amor plasmado por Andrés el Capellán en su *De amore*, dirigido a la corte, muestra un amor que se aleja ya de la lírica popular. Si bien tiene en cuenta la existencia de un amor carnal gozoso, cuya consecución es alcanzable y buscada, no es menos cierto que la elección del placer corporal aparece negativamente juzgada. Asimismo, la libertad de su ejercicio, ejemplificada a través de los campesinos (valedores de la tradición popular), se equipara al comportamiento animal y se juzga impropia de la nobleza humana. Frente a la libertad de elección y la igualdad del concepto de amor presente en la lírica popular, el que se refleja en el *De amore* permite los abusos de poder y fomenta la deshumanización del disfrute erótico. Deshumanización que llegará a su auge en la lírica sentimental renacentista.

### 3.2. *El amor en la lírica sentimental renacentista: Boscán y Herrera*

Boscán y Herrera son dos buenos representantes de las tendencias poéticas renacentistas, que se han supuesto herederas del amor cortés medieval. Conviene realizar aquí un pequeño recorrido histórico para no perder de vista el posible proceso evolutivo de tal concepto. Como bien explica Alborg (1981: 320), el siglo XV «es una época de transición en que se funden y dan la mano —en que se enfrentan también— las formas culturales y los problemas de la Edad Media con las nuevas corrientes que han de desembocar en el Renacimiento». En este siglo, el ambiente cortesano y la corriente clásica e italianista funcionan como germen del posterior Renacimiento (Alborg 1981: 322). Los siglos XIV y XV, tomados en conjunto, suponen «una época de formación y de tanteos» que fructifica en los siglos XVI (Renacimiento) y XVII (Barroco), «Época áurea» de las letras españolas (Alborg 1981: 618-619). El Renacimiento, a su vez, presenta una etapa paganizante, que en España tiene lugar durante el reinado de Carlos V, y una etapa de asimilación y cristianización, que se corresponde con el reinado de Felipe II (Alborg 1981: 617).

Por otro lado, el análisis que hace Alborg de las diferencias entre el pensamiento humano de la Edad Media y el del Renacimiento es fundamentalmente erróneo. Para él, el hombre medieval otorga a Dios un papel central, mientras que el renacentista se sitúa a sí mismo en el centro. Más allá de esto, afirma que, en el Renacimiento:

La tierra ya no es el valle de lágrimas del hombre cristiano-medieval, sino un lugar de goce [...]; el cuerpo no es el mal, sino la fuente del placer que justifica y hace hermoso el vivir. El descubrimiento del hombre con sus instintos y su razón omnipotente y de la vida material con sus placeres y bellezas, que había desterrado la concepción ascética y cristiana del Medio Evo (Alborg 1981: 618-619).

Si de aquí, como dice Alborg (1981: 619), nace el concepto «humanismo» por la «nueva concepción del hombre», solo puede asumirse que tal alusión es engañosa al referirse a una realidad inexistente en el terreno literario. Basta comparar un cantarillo cualquiera de la lírica popular hispánica de la Edad Media con un poema herreriano para comprobar que sucede exactamente lo opuesto a lo que encajaría con la descripción de Alborg:

Agora que soy niña  
quiero alegría,  
que no se sirve Dios  
de mi mongía (NC 207).

Niña, pues tienes edad,  
goza de tu libertad (NC 1566 bis).

#### SONETO

Trasasó de essa Luz el tierno pecho  
el amoroso fuego y la belleza,  
dura ocasión de toda mi tristeza,  
y pusieron mi vida en graue estrecho.

Yo sufrí, confiado, el daño hecho,  
porque en vos esperaua más terneza;  
mas aora que sé vuestra dureza,  
suspiro y temo y busco mi prouecho.

Mas ya que me obligáys al dolor mío,  
por esos bellos ojos en quien siento  
la fuerça que a mi alma del mal viene,

admitid los suspiros que os embío;  
que no os pido remedio a mi tormento,  
sino que consintáys que por vos pene (Herrera 2006: 291).

La mera contraposición de ambas poéticas descubre el yerro de Alborg. Evidentemente, sus palabras solo podrían aludir (en su caso) a un sector muy concreto de la población (la nobleza) en cuanto a la Edad Media y son por completo equivocadas en las estimaciones de lo que supuso la «reforma» renacentista para las letras hispánicas. En este sentido, parece mucho más acertada la idea de Albuquerque (2013: 5), que describe la Edad Media como «época histórica caracterizada por un resurgir de los placeres».

La primera mitad del siglo XVI se caracteriza por varias corrientes líricas que confluyen en dos líneas: una heredera de la tradición medieval (lírica popular y poesía cancioneril del siglo XV) y otra vinculada a las novedades de Boscán y Garcilaso relacionadas con la lírica culta italiana, tal como exponen López Bueno y Reyes Cano (Rico 2004: 98). Como explican los mismos autores, la poética de Juan Boscán, en concreto, arranca «de la lírica cancioneril [y] gira luego —desde 1526— hacia el italianismo» (Rico 2004: 101). Al analizar la obra de Boscán, no se debe pasar por alto que tradujo *El cortesano* de Castiglione (Rico 2004: 101), lo que influyó profundamente en el concepto de amor que maneja. Pese al éxito de las innovaciones italianizantes en el siglo XVI, perduró también la lírica tradicional, como hace notar Blecua (Rico 2004: 114-117).

Por su parte «[l]a poesía italianista entrañaba a la vez una renovación de contenido, de métrica y de estilo» (Alborg 1981: 632). Sirva como ejemplo a este respecto, como pone de manifiesto López Bueno (2014b: 49), lo artificioso y sofisticado de la sextina, una de las formas métricas que el Renacimiento literario español tomó de Petrarca (si bien su utilización por los poetas españoles fue esporádica). Con esto, no es raro que la misma artificiosidad que supone el cambio estilístico derivado de la italianización poética (principalmente representado por la expansión del uso del endecasílabo —utilizado con anterioridad por el Marqués de Santillana, entre otros—) se encuentre también en los contenidos amorosos.

En cuanto a lo que ocurre con la evolución del concepto de amor, resulta irremplazable el estudio de Serés (1996) del que me es forzoso hacer aquí una breve revisión y al que, en todo caso, remito al lector. El estudio al que hago referencia supone un detallado recorrido por los principios rectores de las teorías amorosas más influyentes en la literatura occidental, que resulta fundamental para acercarse a ella.

Parece apropiado comenzar por la concepción platónica del mundo, en que el amor serviría para devolver la unidad a los amantes (Serés 1996: 15-16), fundir a dos personas en una sola para aproximarse al ideal andrógino equilibrador. La visión de la belleza particular en el ser amado remite a la idea de belleza de la que también participa el observador. Por tanto, la belleza percibida es también la propia, reflejándose quien desea en lo deseado a través del concepto ultraterreno de *belleza*. Ese deseo superior convive con el deseo del placer carnal en la naturaleza humana. Según el planteamiento platónico, el amor humano puede acercarse al divino en la medida en que el deseo de belleza racional (ideal) supere al de placer, aunque ambos son imprescindibles para el amor; el amor ideal, por su parte, produce el recuerdo de la belleza prístina y guía al amante hacia la divinidad (Serés 1996: 16-18). El amante ha de optar, entonces, por entregarse a la naturaleza sensible de lo bello o trascenderla.

Como se puede observar, el planteamiento destaca la doble naturaleza del hombre: animal o instintiva y divina o racional, generadora de un conflicto vital ineludible que, según parece, ha de resolverse hacia uno u otro lado. La recomendación de esta propuesta, por supuesto, es la de la trascendencia, es decir, desde la percepción visual de la belleza sensible, se debe buscar (en la memoria del alma) el recuerdo de la idea de belleza hacia la que el amante ha de dirigirse. Dominar de este modo el instinto conduce a la salvación del alma (Serés 1996: 20-21).



Para tratar el amor platónico «puro» o trascendente y «sus derivados y afines» hay que tener en cuenta «los conceptos de *raptó* divino, *salida de sí* del amante [...], la consiguiente *conversión* (o sea, *dirección hacia* y *transformación en* el objeto amado) y la *participación en la belleza*» (Serés 1996: 23).

Las teorías hipocráticas relativas a los humores servirían en la época de base «científica» para la propuesta platónica. Así, la mezcla de sus vapores con los vaivenes del alma conectaría las enfermedades de esta con las del cuerpo (Serés 1996: 20-21).

Por otro lado, el concepto de amor bíblicocristiano parte de la idea de un alma creada de la nada a imagen y semejanza de Dios. La unión con Dios (transformación en el Amado), por tanto, se llevará a cabo a través de su contemplación en el alma propia (su imagen). Para que se pueda producir, se requiere la limpieza de los pecados, que se realiza con la venida de Jesús (descenso). Pese a sus muchas similitudes, este enfoque contrasta en cierto modo con el platónico, que supone un alma perteneciente al mundo de las ideas, al que puede volver mediante el ascenso (retorno ascensional) derivado del amor (Serés 1996: 24-53).

Aristóteles (seguido por la tradición *naturalista*) aporta al amor platónico «el axioma fundamental de su sistema fisiopsicológico, según el cual es necesaria la percepción sensorial del objeto susceptible de ser amado» (Serés 1996: 54). A partir de la percepción del objeto, se produce la imagen (independiente, una vez generada, de la presencia del estímulo externo) que es transmitida a la imaginación o fantasía. Las imágenes generadas se almacenan en la memoria y son necesarias para la actividad intelectual (pues esta trabaja sobre aquellas).

La creación de la imagen se produciría mediante una suerte de espíritus (cuya naturaleza se sitúa entre cuerpo y alma) que habitarían en el ojo y, según ciertas teorías, saldrían de él para viajar hasta el objeto y retornar con la información obtenida y, según otras, permanecerían en el interior del ojo y recibirían la información del objeto a través del aire (Serés 1996: 57-61).

La posición de la fantasía, entre la sensibilidad y el intelecto, la capacita para nublar la razón, pues tiene una causa sensible que puede, mediante el neuma (y el calor corporal interno), «ofuscar la razón del hombre» (Serés 1996: 63). El fin particular se vincula con la elección de la realidad sensible, mientras que el fin universal se relaciona con el intelecto. Este último es capaz de depurar la imagen derivada de la realidad sensible y traducirla al plano abstracto. Una vez más, el ser humano ha de decidir entre actuar según sus instintos primarios o racionalizar su conducta. En este sentido, destaca la

coincidencia de la naturaleza intermedia (entre lo físico y lo inmaterial) de la fantasía con la del ser humano (Serés 1996: 80).

Resulta especialmente interesante la descripción del *amor heroicus* o *hereos*, que se presenta como un trastorno en que no se informa la imagen en el alma racional, sino que queda atrapada en un bucle de fantasía y rememoración que pasa por un error evaluativo en que se supone posible el logro del deseo, con la consecuente esperanza. La aparición reiterada de las imágenes no informadas generaría el deseo de satisfacer los instintos carnales. En este proceso, se recalentarían «las cualidades elementales cálido y seco, [...] propias de la cólera» y producirían «melancolía» (Serés 1996: 71).

Este proceso de deseo conducente a la frustración es capital en el planteamiento herrero: «Cesse tu fuego, Amor, cesse ya, en tanto / que respirando de su ardor injusto, / pruebo a sentir este pequeño gusto / de ver mi rostr humedecido en llanto» (Herrera 2006: 468). Como dice Serés (1996: 73), «[s]olo de vez en cuando los suspiros, de amor, permiten descansar brevemente al corazón repleto de sangre y espíritus». La transformación de los amantes es imposible a partir de imágenes no informadas por el alma racional, lo que privaría a quien experimenta este tipo de amor de uno de sus componentes. Si el amor no es correspondido (otra causa que impediría la transformación) y los deseos no se satisfacen, el resultado es necesariamente la frustración. Encontramos otra clara muestra de la influencia de este planteamiento en Herrera en el soneto que comienza con el verso «Dond'el dolor me lleva, buelco el passo» (Herrera 2006: 466).

Aunque fuera correspondido, si el objetivo de quien experimenta este tipo de amor (*hereos*) va más allá de la materia, el resultado siempre sería frustrante. En este último caso, se entiende que «[l]a melancolía es, precisamente, la imposibilidad de transformación, puesto que es consecuencia del imperio de los espíritus» (Serés 1996: 148).

Son notables las similitudes existentes entre la definición médica y la propuesta por Andrés el Capellán (1990: 55) «[e]l 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».

Al tratar la «confluencia de tradiciones en la literatura medieval», Serés (1996: 89) alude al tópico de «huida del corazón» que es, como señala, «de origen bíblico, pero también ovidiano [...], heredado por los estilnovistas [...] y por Petrarca». Según el autor, este tópico junto a otros como el «intercambio de corazones, vivencia en el amado y [...]

transformación del amante en el amado» representan en el amor cortés «la 'unión' de los amantes» (Serés 1996: 90). Otro motivo importante en este sentido es el beso, que se entiende como intercambio de corazones o espíritus (Serés 1996: 100). Si se sigue el razonamiento del citado autor, el beso aludiría también, en cuanto que supone el intercambio de corazones, a la mencionada *unión* de los amantes.

Sobre lo espiritual, Serés (1996: 91-92) detalla ya «[l]a progresiva divinización de la dama de la tradición cortés, así como la 'donna angelicata' del 'dolce stil nuovo'» de la que dice que se ha de concebir «según el modelo del amor cristiano. No solo porque se la glorificaba con términos religiosos y se la hacía fuente del perfeccionamiento del enamorado, sino también porque, amándola, se amaba a Dios, se participaba en el amor divino».

En el Renacimiento, cobra fuerza la corriente italianizante, pero se mantiene la tradición medieval cancioneril (Serés 1996: 168). Así las cosas, «algunas veces será difícil discernir las tradiciones que confluyen: amor cortés, 'dolce stil nuovo', petrarquismo..., o una mezcla de algunas o de todas ellas» (Serés 1996: 148). La influencia del Humanismo italiano en la literatura, por su parte, viene principalmente de la mano de «los tratadistas o poetas neoplatónicos, solos o reelaborados siguiendo el *Canzoniere* de Petrarca» (Serés 1996: 168). En todo caso, como he escrito más arriba, no se trata de un humanismo sincero en el plano de la lírica sentimental del Renacimiento español. El periodo referido supuso el intento de «recoger y plasmar el debate multiseccular de las dos principales corrientes teóricas [...]: la (neo)platónica y la cristiana» (Serés 1996: 169). Ficino, entre otros, trató de «armonizar el platonismo con el cristianismo» (Serés 1996: 170), utilizando el amor como punto de cohesión. Si bien Ficino no influyó demasiado sobre la literatura española de forma directa, «simboliza una actitud sincrética, aglutinadora, mixta, que impregna muchos tratados de amor posteriores» (Serés 1996: 171) que sí lo hicieron, como *El cortesano* de Castiglione (1994).

En cuanto al intento de unión del platonismo con el cristianismo, «[a]lgunas huellas de estas a veces forzadas síntesis se pueden seguir en [...] Castiglione, que se dirige al amor profano en unos términos asociados al sacro, recreando algunos pasos del *De amore* ficiniano» (Serés 1996: 173). Como se señala, Castiglione emplea conceptos platónicos: «belleza, bondad y sabiduría divinas [...], imagen del círculo [...] [o] amor como intermediario [...] entre lo mortal y lo inmortal», uso al que se suma su adhesión a

«los grados de la *Theologia* de Ficino (cuerpo, cualidad, alma, ángel, Dios)» en la descripción del «ascenso del alma hacia Dios» (Serés 1996: 174-175).

Respecto a esta fusión, cabe matizar que:

tanto en España como en Italia, incluso después de la publicación de las obras de Ficino, Castiglione y semejantes, el *Canzoniere* de Petrarca continuó siendo el decálogo de la poesía amorosa y un 'ideale di vita', hasta el punto de que una gran parte del así llamado platonismo del siglo XVI es en realidad petrarquismo, solo o combinado con ciertos temas claves del neoplatonismo, como hizo mejor y antes que nadie Bembo en los *Asolanos* (Serés 1996: 179).

En el *Canzoniere*, además, aparece gran cantidad de tópicos cancioneriles, entre los que cabe señalar «el rostro pintado en el corazón» (Serés 1996: 149). Con todo, el terreno de las letras españolas muestra, como se ha dicho, una confluencia de influjos tradicionales e italianizantes, que da lugar a que ni siquiera Boscán, traductor de *El Cortesano*, pueda «zafarse de desplegar las facultades agustinianas del alma ni, después, utilizarlo para quejarse, una vez enajenado, ante una 'belle dame sans merci' típicamente cancioneril» (Serés 1996: 179).

Merece la pena abandonar aquí la revisión del estudio de Serés para atender a ciertas aportaciones críticas que pueden arrojar algo de luz sobre la figura de Petrarca y, en especial, sobre su influencia en la literatura española.

Mancosu (2012: 1) recalca la importancia de las *Rimas* petrarquescas en el Renacimiento y expone cómo se consolidaron como modelo, en parte con la ayuda de Pietro Bembo, que se esforzó por convertirlas en paradigma único. Del mismo modo, hace destacar el *Canzoniere* o *Rerum vulgarium fragmenta* (1470) como la obra por la que principalmente se recuerda al poeta, y cómo en ella vuelca su amor a Laura tanto antes como después de su muerte (en la primera y segunda sección de la obra respectivamente). Es clave la aportación de datos biográficos por parte del escritor, que afirma haber conocido a Laura «en Aviñón el Viernes Santo de 1327» (Mancosu 2012: 1), ya sean estos verdaderos o falsos (usados como mecanismo de verosimilitud).

Enlaza con esta idea Ruiz Arzálluz (2016: 48), quien pone de manifiesto el papel central que representa Petrarca en sus propias obras. Del mismo modo, señala la dificultad de detectar la realidad que se esconde tras el Petrarca literario, máxime cuando se conoce el esfuerzo de Petrarca por construir una autobiografía fingida en mayor o menor medida acorde a una cronología de la misma naturaleza. Como dice el crítico, es lo que ocurre con la mayoría de sus cartas publicadas, que aluden explícita e intencionadamente al

contexto y no son sino «falsificaciones ejecutadas muchos años después por el propio Petrarca, deseoso de mostrarse al mundo no como fue, sino como quisiera haber sido o quizá, simplemente, como le convenía ser visto por su público» (Ruiz Arzálluz 2016: 49).

Entre los datos supuestamente biográficos que proporciona Petrarca, se encuentra una crisis espiritual sobre los cuarenta años, que le hace renunciar al paganismo y virar hacia la filosofía cristiana (Ruiz Arzálluz 2016: 50). En realidad, la veracidad o no de tal crisis, que ha preocupado a buena parte de la crítica (con Rico a la cabeza, seguido por el citado Ruiz Arzálluz), se me antoja irrelevante para el acercamiento a los textos del escritor pues, sea como fuere, la obra no varía y el giro ideológico es palmario.

En otro orden de cosas, López Bueno (2014a: 15) hace notar que:

El neoplatonismo, al tiempo que insuflaba de expectativas filosóficas el *Canzoniere* petrarquista, encontraba en el viejo mito bucólico su más idóneo campo de actualización, de fecundas consecuencias en lo literario. A la órbita de la introspección sobre el propio sentimiento amoroso —principal herencia petrarquista— se unirá la conciencia de la naturaleza en comunicación activa.

Según López Bueno (2014a: 16-17), los poetas del siglo XVI unen el petrarquismo con el «bucolismo de raíces neoplatónicas», lo que se corresponde con la reiteración del *locus amoenus* y, especialmente, riberas de los ríos, «inexcusablemente pobladas de ninfas». Este último apunte nos lleva a aceptar que ya no se trata del espacio real de la tradición medieval hispánica en que los amantes podían «holgar» a sus anchas, sino un lugar artificial en que desarrollar un determinado esquema poético. Así, el «mundo de sensualismo» del que habla López Bueno (2014a: 15) al referirse al tratamiento que se da en el Renacimiento al «legado virgiliano», no deja de distanciarse de la realidad cotidiana a la que se ceñía en mayor medida la poética popular medieval.

Como bien dice López Bueno más adelante, utilizando sabiamente un ejemplo de Herrera, el río se ha transformado en «confidente [...], a la vez ansiada sepultura de quejas y conductor de las mismas» (López Bueno 2014a: 19) o en «requerido cómplice para la autocontención» (López Bueno 2014a: 20). ¿Dónde ha quedado, entonces, la sensualidad que refiere López Bueno? Siendo generosa, le concede el privilegio de ser cómplice también del gozo «en alguna ocasión» (López Bueno 2014a: 19). La función poética de este antiguo motivo de encuentro (pleno) de los amantes, en todo caso, queda supeditada ahora a la queja, inevitable ante el modelo de amor presente, inconciliable con la naturaleza humana.

En cuanto al mar, López Bueno (2014a: 39) acierta plenamente al considerar que «[l]a zozobra anímica herreriana, producto de la dolorosa distensión entre realidad y deseo, iba a encontrar en el simbolismo que analizamos su vehículo más apropiado». En efecto, el mar de la lírica sentimental renacentista se convierte en abismal necrópolis para los cadáveres de los enamorados. Este no es un rasgo único de Herrera, lo encontramos también en Boscán: «¡O piélagos de mar, que te'nriqueces / con los despojos d'infinitas muertes! / Trágaslos, y después luego los viertes, / porque nunca en un punto permaneces» (Boscán 1999: 207-208). Como se puede observar en estos versos, en lo referente a las escasas alusiones al gozo, el mar se contagia del carácter mudable atribuido a la amada en las cuestiones amorosas: «Mas después veo que tanto gozar / no es de las cosas que pueden durar» (Boscán 1999: 157).

Josa y Lambea (2010) rastrean el «tono humano» desde Ovidio hasta el Barroco hispánico, sin olvidar el impulso renacentista derivado de Petrarca:

Ovidio, en sus *Amores* (1, 2) introdujo una novedad decisiva en los *triumfos* al sustituir la figura del jefe guerrero, protagonista de este género literario, por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador. Esta variación comportó, a su vez, unas características estructurales y estilísticas de las que cabe destacar dos, según nuestro interés a propósito de este tono: la voz lírica del triunfo que invocaba el poder de Amor, al tiempo que se declaraba su esclavo con la pretensión de poder culminar (triunfar) una relación erótica con su amada. Por su parte, Petrarca, en los *Triunfos*, aportó otro cambio trascendental al género: a través de seis triunfos (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) crea una obra alegórica con la que exponer los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante la vida hasta llegar a desear lo imperecedero: Dios, cristianizando, de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 5).

Transcribo estos dos párrafos completos, dada su especial claridad y relevancia para el tema en cuestión. En ellos, se concreta lo fundamental de la influencia ovidiana y se señala la evolución y cristianización petrarquista.

Para Josa y Lambea, «el neoplatonismo dignificó la experiencia del deleite visual del cuerpo femenino al convertirlo en reflejo de la bondad divina. De este modo, la mujer pasó a ser el ídolo bello de una lírica erótica que perseguía extremar su canto a propósito de la excelsa beldad femenina» (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 8). Sin embargo, la realidad muestra conjuntos preestablecidos de rasgos despersonalizados que no pueden ser atribuidos a ningún referente real que pueda llamarse mujer (ni ser humano).

Según los citados autores, las metáforas petrarquistas mezclan belleza y monstruosidad e inician la modernidad (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 9). En

este sentido, explican que «[e]l canon petrarquista de la belleza física femenina que se impuso durante casi tres siglos condujo a la autonomía estética convirtiendo el cuerpo femenino en simulacro de joya más que en mimesis de carne. Petrarca vino a ser el artífice de una concepción selectiva e innovadora de la belleza fijada, especialmente, en su Cancionero» (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 9). Es decir, el ideal petrarquista se aleja del referente real para construir un engendro ilusorio que nada se parece a una mujer, sobre el que descargar una suerte de artificios poéticos. Para Josa y Lambea (2010: 9), en cambio, Petrarca

[m]odificó un modelo del retrato estrictamente medieval que se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente: de la cabeza a los pies. El nuevo canon petrarquista se mostró selectivo y tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, deconstruir el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, o, por mejor decir, en su reconstrucción poética a través de la palabra.

Tildar al esquema descriptivo de una poética sobre el amor humano de «demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real» y otorgar a estas características un valor negativo al compararlas con otro esquema (el petrarquista), igual o más previsible que aquel, pero desde luego mucho menos «pegado al cuerpo femenino» (que queda, de hecho, disuelto en la retórica) solo puede entenderse como un trampantojo argumentativo.

En oposición al esquema medieval, explican Josa y Lambea (2010: 9):

lo más característico del retrato estrictamente petrarquista, que recorrió el Renacimiento español y se adentró por una brecha preciosista en las entrañas del Barroco y del tono humano, fue, esencialmente, una reducción nada drástica, pero sí infinitamente sutil en la selección de las partes del cuerpo. En consecuencia, Petrarca, para su *descriptio*, eligió cabellos, ojos, frente, mejillas y boca.

Como decía, la previsibilidad del ajustado esquema petrarquista queda patente en la selección cerrada de las partes del cuerpo, que, en contra de lo que afirman los citados autores es tremendamente drástica. Se deja fuera todo lo que hay de cintura para abajo y, de lo de arriba, la escueta selección se restringe a un rostro mutilado. ¿Dónde quedaron las «teticas blancas» a las que atendía con frescura y naturalidad la lírica popular medieval hispánica? (NC 375B). Si la modernidad que se atribuye al petrarquismo pasa por la

tendencia a lo monstruoso y el *collage* de lo humano, no parece apropiada la elección de las palabras «tono humano» para describir la realidad subyacente.

Para Josa y Lambea (2010: 13), los seleccionados por Petrarca serían «[l]os miembros más nobles (la parte superior hasta el busto)» y aciertan al decir que «pasaron a ser descritos con metáforas suntuarias: flores, astros, piedras preciosas». Se observa, entonces, el acuerdo de los autores con la filosofía petrarquista en cuanto a las partes del cuerpo que poseen una mayor nobleza. Lejos de ser un rasgo inmanente de tales partes, la nobleza que se les atribuye no deja de provenir de la retórica de quien estableció tal poética que, no obstante, quedó vestida de un llamativo colorido:

Este nuevo retrato intensificó la luz y su imaginería gracias a los ideales neoplatónicos; seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que domina cara, cuello y pecho, seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso. Muy pocos toques de viola y azul; y el verde, si lo hay, corresponde al paisaje (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 15).

Más allá del cromatismo, el petrarquismo supuso la generación de una transcripción alegórica del cuerpo femenino: «al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol» (Josa Fernández y Lambea Castro 2010: 16). Encontramos muestras de ello en Herrera: «sutil trença de oro ardiente» (Herrera 2006: 241), «Destas doradas hebras fue texida / la red en que fui preso y enlazado» (Herrera 2006: 265), «El oro crespo al aura desparzido» (Herrera 2006: 267), «Los ojos bellos y las varias flores, / el oro crespo y terso y frescas rosas / que tiemplan nieue y púrpuras dichosas, / la boca, dulcé assiento a los amores» (Herrera 2006: 271). A lo dicho hay que añadir, por supuesto, «la blanca mano» (Herrera 2006: 267).



Como ya he comentado, la propuesta petrarquista supone un alejamiento inevitable y premeditado del referente real. Pese a los elogios previos, Josa y Lambea (2010: 16) también son conscientes de ello: «la poesía de Petrarca, al deconstruir, distorsionar o hiperbolizar determinados elementos de la composición en detrimento de otros, modificó la imagen femenina misma, con variaciones significativas en cuanto a la concepción de la propia belleza y a los cauces retóricos para expresarla». Como rematan los autores, el esquema se extremó en los posteriores experimentos barrocos, en los que no me detendré en este estudio. A continuación me ocupo, en cambio, de la obra de los dos autores renacentistas seleccionados.

### 3.2.1. *El amor en la poética de Boscán*

Una vez claro el contexto, y con varias ideas sobre Boscán y Herrera ya esbozadas, procedo a profundizar en su poética. Boscán resulta un ejemplo perfecto para el presente estudio porque, como escribe con acierto Giovanni Caravaggi, «[e]n muchos aspectos, durante un breve lapso de tiempo, Boscán fue la figura más representativa de la literatura cortesana, con una función como de puente entre la antigua y la nueva cultura» (Rico 2004: 118).

Green (Rico 2004: 122) explica que la primera parte de la poesía de Boscán sigue la tradición erótico-cortés «de los cancioneros españoles del XV», con presencia del «'bendito sufrir', [característico del amor cortés de raigambre medieval]»; como bien dice, se trata de una «'paradoja amorosa' [típicamente cortés]» en que la mortalidad de la pena se compensa «con su mágico poder vivificador». Aunque no lo detecta Green, esta paradoja va ligada a la tremenda frustración de los amantes ante la imposibilidad de cumplir sus deseos, que cala en la lírica amoroso-cortesana del Renacimiento.

En el poema que abre su obra, Boscán (1999: 45) aclara la naturaleza de sus versos, sobre los que dice «que pretienden amor, con virtud junto». Comienza aquí la fusión (y confusión) de carne con espíritu, que originará la mencionada frustración, anunciada en el mismo poema: «Y, si después t'importunaren mucho / con llorar, porque así suelen hazello [...]» (Boscán 1999: 45).

El deseo carnal y la virtud se plantean como irreconciliables, y su presencia conjunta en la naturaleza humana supone un terrible problema que no llega a solucionarse ni hacia un lado, ni hacia el otro: «Veros harto mal á sido, / mas no veros peor fuera» (Boscán 1999: 46). Los versos se cuajan de «congoxa», «dolor», «tormento», «pena», ante los que el poeta solo puede «padecer». El amor que aparece es un mal mortal y no existe esperanza: «Señora, pues que no'spero / remedio del mal que muero», «Y tras él va el esperança, / que de vos nunca s'alcança» (Boscán 1999: 55). El conjunto creado destaca la tristeza como emoción principal, que llega a ser personificada: «Tristeza, pues yo soy tuyo, / tú no dexes de ser mía» (Boscán 1999: 61). El evidente resultado es el llanto: «Ya puedo soltar mi llanto, / pues para llorar me hallo» (Boscán 1999: 82). Este panorama desalentador deviene de la inhibición de profundas ansias: «Aí van las ansias mías / presentes y las pasadas» (Boscán 1999: 97).

Green ha comentado la mezcolanza de lo antiguo y lo nuevo en la poesía que escribe Boscán a partir de 1526, tras su encuentro con las ideas renovadoras (italianizantes) de Navagiero. La contradicción sigue patente, pues el *Libro II*, donde comienza la supuestamente nueva poética, abre con una *reprobatio amoris*, «un soneto inicial que es la condenación de los mismos versos erótico-cortesés que a continuación va a leer el lector» (Rico 2004: 123). Se mantiene, en el mencionado soneto (como en toda la obra), la presentación del amor como un terrible mal: «[...] ¡Oh benditos / los que de Dios tan gran merced huvistes / que del poder d'Amor fuédeses quitos!» (Boscán 1999: 121).

Sea como fuere, el dudoso *erotismo* cortesano de la poética de Boscán siempre se mantiene vinculado a la misma frustración. En este *Libro II*, prosigue la sensación general de tristeza («delante van las penas que'n mí siento» [Boscán 1999: 123]) derivada de los dolores que causa el amor, el cual conserva su potencial mortalidad y puede convertirse en «un modo de morir tan lastimero» (Boscán 1999: 123). El dolor amoroso es omnipresente: «¡O mis crudos dolores [...]!» (Boscán 1999: 136); y causa un imposible deleite: «Amor en mí con su deleite crece, / mientras más males tengo y más presentes» (Boscán 1999: 134); «hallava en el penar contentamiento» (Boscán 1999: 223). En contadas ocasiones, aparecen gozos ínfimos y pasajeros: «sus ratos de bonanças / hallan, con que sus fuerças se sostienen» (Boscán 1999: 147). Es por supuesto la «señora», quien suelta «la rienda a tanto mal» (Boscán 1999: 177), cumpliendo con la imagen de *belle dame sans merci* ('bella dama sin piedad').

El *Libro III* no supone un especial viraje. Para Green, es una gran renovación la revisión que hace Boscán de la historia de Leandro y Hero, por medio de ciertas convenciones propuestas en *El cortesano* («En su cuerpo su alma se mostrava» [Boscán 1999: 249]) y que, en mi opinión, no representa más que un nuevo modelo de frustraciones amorosas. Así, el crítico presenta como colmado de frescura un ideal *erótico* (que a mi juicio no lo es tanto, o quizá nada) basado en ideas neoplatónicas con que se relaciona a la heroína, así como en «la devoción casta entre ambos enamorados [unida a] la sensualidad del amor cortés» (Rico 2004: 125). Al igual que Boscán, Green incurre en una nueva paradoja al tratar de encontrar sensualidad en la castidad de los amantes y sus «amores lastimeros» (Boscán 1999: 245). Solo hacia el final, en la consumación (Boscán 1999: 309), se manifiesta el erotismo que se había sugerido entre represiones en el resto de la obra. Es en este punto, como hace notar Green (Rico 2004: 126), cuando «Boscán

abandona a su guía Castiglione y pasa con absoluta independencia y con eficiente osadía al amor mixto».

La naturaleza deshumanizadora de la propuesta poética de Boscán se manifiesta de forma definitiva en la respuesta de este a Diego Hurtado de Mendoza. En esta nueva contradicción, reniega de la retórica amorosa cultivada en su poesía y pasa a elogiar las excelencias del matrimonio:

El estado mejor de los estados  
es alcançar la buena medianía,  
con la cual se remedian los cuidados.

Y así yo, por seguir aquesta vía,  
éme casado con una muger  
que's principio y fin del alma mía.

Ésta m'á dado luego un nuevo ser,  
con tal felicidad, que me sostiene  
llena la voluntad y el entender.

Ésta me haze ver que'lla conviene  
a mí y las otras no me convenían;  
a ésta yo tengo y ella me tiene.

En mí las otras ivan y venían,  
y a poder de mudanças a montones  
de mi puro dolor se mantenían (Boscán 1999: 364).

Boscán asocia al matrimonio la estabilidad y la felicidad, mientras que las «mudanças» y el «puro dolor» quedan olvidados. De la frustración triste que domina su poética, Boscán pasa a la «alegría» de la vida real en pareja: «Como digo'staré en mi compañía, / en todo me hará el camino llano, / su alegría mezclando con la mía. // Su mano me dará dentro en mi mano, / y acudirán deleites y blanduras, / d'un sano corazón en otro sano» (Boscán 1999: 370). Se habla aquí de una relación *sana*, radicalmente opuesta a la descrita en el resto de su obra. En unas líneas iluminadoras, Boscán llega a aclarar que sus palabras son solo retórica y nada tienen que ver con los actos, con la vida real del ser humano:

Pero es, en fin, en esto lo que entiendo,  
que holgamos d'hablar bien cuando hablamos  
magníficas sentencias componiendo.

Pero cuando a las obras nos llegamos,  
rehuimos mi fe de la carrera  
y con sólo el hablar nos contentamos.

Díxome no sé quién, una vez, que era  
plazer hablar de Dios y obrar del mundo:  
ésta es la ley de nuestra ruin manera (Boscán 1999: 362).

### 3.2.2. *El amor en la poética herreriana*

Herrera supone otro ejemplo perfecto del concepto de amor que está manejando la poética renacentista, pues «representa la total nacionalización del petrarquismo y del italianismo introducidos en España por Boscán y Garcilaso durante el primer Renacimiento, [...] que son llevados ahora en el segundo a su estadio de mayor enriquecimiento y madurez» (Alborg 1981: 852). En el mismo sentido, se ha sugerido que el poeta podría situarse entre Garcilaso y Góngora en una tendencia creciente de artificiosidad (Alborg 1981: 853).

Además, como dice Cristóbal Cuevas (Herrera 2006: 19-22), en la poesía de Herrera destaca el «saber del amor» que se presenta a través de un «sincretismo erótico» complejo derivado de una amalgama de influencias con Petrarca a la cabeza. El mismo Herrera reconoce con entusiasmo el influjo del italiano:

Devemos a Francisco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien i levantó en la más alta cumbre de l' acabada hermosura i fuerça perfeta de la poesía, aquistando en aquel género, i mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulçura i gracia es estimado por el primero i último de los nobles poetas (Herrera 2001: 271).

Cuevas destaca el estrato «del amor cortés, que hace de Herrera, según algunos, un trovador rezagado que canta, en clave de limpia cortesanía, a una amada imposible, concebida como *belle dame sans merci* [...]. De aquí proviene, en buena parte, el 'servicio de amor', la obediencia incondicional a la 'señora', el discreto erótico, la visión del amor como perdición, etc.» (Herrera 2006: 20). Como segundo estrato, Cuevas (Herrera 2006: 21) señala el neoplatonismo.

Juan Carlos Rodríguez (Rico 2004: 461-462) atribuye a Herrera la vinculación de la «Dama» con características diabólicas, lo que, según él, podría explicar la aversión, manifiesta en su obra, que experimenta el poeta hacia el componente carnal del amor. Cristóbal Cuevas (Herrera 2006: 21) difiere de esta teoría, sobre la que dice que es «[m]uy sugestiva, aunque difícilmente aceptable». Independientemente de la naturaleza de la aversión, como bien detecta Rodríguez (Rico 2004: 462), el erotismo solo aparece en «huecos», por la paradoja con que el concepto manejado por Herrera se mueve entre el deseo y la capacidad destructiva.

Para explicar muchas de las situaciones frustrantes que se muestran en la obra herreriana, Rodríguez (Rico 2004: 463) recurre a «los animismos burgueses del XVI»

dotados, según él, de «un definitivo carácter trágico, esto es, decisivo respecto a la orientación básica de la propia vida». Desde esta perspectiva, niega la posibilidad de que exista un amor correspondido en situaciones planteadas en su poética. Como muestra, cita lo siguiente:

Yo que tan tierno engaño oí, cuitado,  
abrí todas las puertas al deseo,  
por no quedar ingrato al amor mío.  
Ahora entiendo el mal, y que engañado  
fui de mi Luz, y tarde el daño veo,  
sujeto a voluntad de su albedrío.

A la vista del ejemplo que plantea, Rodríguez parece caer en el error de aspirar a conocer el pensamiento de las gentes del siglo XVI. Así, asegura que la presencia del animismo en la sociedad burguesa explica por sí misma lo que el poema refleja. Más allá de una visión tan simplificada, parece perfectamente posible que se utilice la perspectiva animista para lidiar con situaciones concretas en el terreno amoroso, que puede llevar a utilizar tal visión del mundo como excusa ante un rechazo o ante el temor de que el mismo se produzca.

Estas situaciones concretas, en cualquier caso, parecen suceder más en el plano teórico que en el real, pues en los versos no hay visos de situaciones vividas. En oposición a Alborg, que opina que, al virar Herrera hacia la lírica sentimental (tras abandonar sus incursiones iniciales en el terreno de la épica), su poesía «puede estimarse como la biografía sentimental de sus amores» (Alborg 1981: 856), coincido con Cristóbal Cuevas (Herrera 2006: 24) en que «la interpretación autobiográfica [...] puede darse hoy por definitivamente superada», pues, tal como explica, las «fórmulas aparentemente autobiográficas» que aparecen reiteradamente en su poesía, «solo tienen por fin dar verosimilitud al relato».

Alborg (1981: 856) menciona con acierto «la tupida red de retórica petrarquista» patente en la obra de Herrera, pero se equivoca al señalar «un elemento hondamente sentido [...], una auténtica pasión, sexual incluso, [...] que traspasa toda la poesía de Herrera». En la obra herreriana no hay ni rastro de esa realidad vivida, queda una retórica complaciente con los cánones petrarquistas y partícipe de la frustración derivada de la espiritualización de la carne. No aparece por ninguna parte esa «auténtica pasión», mucho menos «sexual».

Por el contrario, el concepto de amor que utiliza Herrera, está basado en la desesperación. La poética herreriana se articula mediante un deseo inicial que, en ocasiones, conduce a una esperanza breve y vana, la cual desemboca en una desesperación profunda y persistente (siempre presente y, a veces, causada por la «mudanza enemiga»), fuente del sufrimiento continuamente manifestado a través del llanto. Sin duda este patrón ha inspirado comentarios como el de Dámaso Alonso (Rico 2004: 478), para quien «la monotonía de la poesía amorosa de Herrera no deja apreciar su infinita riqueza y delicadeza de matiz, sino bebida a muy pequeños sorbos».

El deseo, punto de partida del sentimiento, se explicita pocas veces y es generador de tristeza, desesperación y dolor: «estos desseos, que son / lástimas del corazón» (Herrera 2006: 146); «porque son penas mortales / las ansias de mi desseo» (Herrera 2006: 152); «Quando yo os pude mirar / fue dar fuerças al desseo / para verme qual me veo, / y para desesperar / de la gloria que desseo» (Herrera, 2006: 163); «Viuo siempre con dolor / desde vi vuestra belleza» (Herrera 2006: 150). Pese a tratarse de un deseo frustrado, puede producir esperanza: «que en la fee de amor espero» (Herrera 2006: 170); si bien esta suele aparecer vinculada a la mentira: «puede en mi alma claro engaño / renouarme vna esperançã» (Herrera 2006: 156), y da a menudo un doloroso giro: «que a tan grandes esperanças / se sigue el desesperar» (Herrera 2006: 145).

Al igual que en la poesía de Boscán, las sensaciones positivas son escasas, pasajeras y engañosas: «En todas mis alegrías, / breues y vanos contentos / de mis engañados días» (Herrera 2006: 144). A lo medianamente placentero (no me atrevería a llamarlo gozo) se le atribuye un carácter cambiante, representado por una reiterada y siempre negativa «mudança»: «en tal bien tantas mudanças» (Herrera 2006: 145), «con tan áspera mudança» (Herrera 2006: 155).

La ausencia de placer o su pérdida conducen a la voz poética a la desesperación: «ia mi pecho en vano enciendes, / pues quedo sin esperançã» (Herrera 2006: 160). Lo único que permanece, lo único estable y siempre presente, es el sufrimiento, que aparece en forma de «perpetuo mal», «tristeça», «passión», «daño» y una larga lista de términos similares relacionados con la tortuosa existencia del enamorado que ve frustrados sus deseos. El llanto sirve de sublimación del sentimiento angustioso: «Males sin remedio míos, / de esperado bien despoços, / abrid perpetuos dos ríos / a estos mis llorosos ojos» (Herrera 2006: 155).

No existe alivio para el amante: «Y pues no vale al tormento / la confesión de mi daño, / quiero callar lo que siento / por no publicar mi engaño» (Herrera 2006: 160). Se



podría sugerir, aquí, una cierta correspondencia con la idea de la discreción expuesta en el *De amore*. En los versos de Herrera, sin embargo, la discreción deviene del nulo efecto que la confesión tendría sobre el sufrimiento del enamorado, mientras que Andrés el Capellán muestra el comportamiento prudente como recurso para evitar las maledicencias (Andrés el Capellán 1990: 221) derivadas de la indiscreción, posible causa de que disminuya el amor una vez alcanzado (Andrés el Capellán, 1990: 297-299).

La retórica principal de Herrera se basa en que solo el padecimiento lleva al merecimiento, pero en ello no cabe la esperanza de la consecución, ya que esta haría disminuir el padecimiento y, con él, el merecimiento: «Ningún galardón merece / el que espera merecer / del tormento que padece, / porque mengua en padecer / lo que en esperanza crece» (Herrera 2006: 144). La misma idea se repite, entre otros, en los siguientes versos: «Puedo dezir que meresco / los bienes que amor ordena, / pues descanso con mi pena / quando más por vos padesco» (Herrera 2006: 149).

La memoria de amante y amada sirven a Herrera para diferenciarlos profundamente. Así, en la memoria de la amada (*belle dame sans merci*) nunca está el amante, a no ser que este fantasee con ello: «Soberuio en el pensamiento / de estar en vuestra memoria» (Herrera 2006: 176). La memoria del amante, en cambio, solo sirve para recordar el daño sufrido: «Que en las desdichas de amor, / a quien tuuo alguna gloria, / de los males el mayor / es no perder la memoria» (Herrera 2006: 172).

Hasta aquí, he empleado ejemplos de la poesía herreriana en metros castellanos para mostrar que esta retórica sirve de núcleo al germen de su producción. Por supuesto, con el italianismo posterior, la tendencia no solo se mantiene, sino que se ve reforzada.

El deseo conserva su posición original y se enfatiza: «abrí todas las puertas al desseo» (Herrera 2006: 267), sin satisfacción posible: «i cuán vano es el fin de mi desseo» (Herrera 2006: 750), y con las mismas consecuencias desastrosas: «Bolví; halléme solo i entre abrojos, / i, en vez de luz, cercado de tiniebla, / i en lágrimas ardientes convertido» (Herrera 2006: 372). El incremento del deseo del amante no hace más que endurecer la respuesta de la amada: «Creçe mi ardor y crece vuestro frío» (Herrera 2006: 265). Amada que no ha adquirido piedad alguna: «Ya que es bella y cruel por dolor mío» (Herrera 2006: 282), y con quien el amor sigue siendo engañoso: «y entregarme al Amor con nueuo engaño» (Herrera 2006: 267). Herrera ilustra las diferencias entre el amante y la amada mediante la metáfora del fuego (deseo del amante) y el hielo (desinterés de la amada): «A vuestro grave i muerto ielo frío, / temiendo el niño ciego su aspereza, / opuso, con inútil rustiqueza, / el leve y vivo, ardiente fuego mío» (Herrera 2006: 718). Los dolores

provocados por el deseo inconcluso arrastran su contradicción inicial: «suave mal, sabroso descontento» (Herrera 2006: 389).

En esta etapa, es especialmente visible la influencia del neoplatonismo: «Esta belleza que del largo cielo / contiene en sí la más felice parte» (Herrera 2006: 269), que recuerda a la propuesta de Castiglione. En palabras de Cuevas: «[Se produce] una comunión de amante y amada en que esta, hostia de luz que penetra en el pecho, se queda allí para siempre como objeto de adoración interior. La amada, encarnación de la belleza, habita así en el hondón del espíritu como Dios en el alma del místico, teniendo que ser buscada por introspección» (Herrera 2006: 21).

De la lectura de los mismos versos que yo he leído, Cuevas extrae las siguientes conclusiones:

El amor es, pues, para Herrera algo trascendente, que informa la vida y le da sentido. La poesía amorosa es para él una especie de misticismo poético [...]. No se trata solo de cantar unos sentimientos egoístamente individuales y gratificadores —o frustrantes— en una escala sensorial, ni siquiera sentimental. En este mensaje de amor por la belleza hay mucho más que todo eso: una fórmula de salvación personal [...]. Aceptando ese camino, el amante puede estar seguro de acrecentar su pureza y su virtud, y, a la larga, su misma felicidad, en la medida en que comprueba su ascensión anímica (Herrera 2006: 22).

Por todo lo ya argumentado y según los ejemplos propuestos, la retórica de la poesía herreriana es plenamente contraria a cualquier «ascensión anímica». Pues se me antoja inconcebible la demostración de que un deseo irrealizable que conduce a la más absoluta desesperación se pueda entender en tales términos.

Tras presentar la máxima expresión de la espiritualización deshumanizante del amor de la tradición culta, a través de Boscán y Herrera, doy paso a la propuesta integradora de San Juan de la Cruz.

#### 4. EL AMOR PLENO EN LA MÍSTICA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL*

El *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz supone la culminación fusionadora de todas las corrientes que se han presentado aquí. Con brillantez, logra integrar el amor tangible, codificado en la simbología popular, con la más pura espiritualidad de las corrientes renacentistas. Para lograrlo, conjuga sus formas y sus fondos en una propuesta totalizadora que evita los juicios y recomendaciones de los tratados medievales y presenta al lector un amor pleno, abarcador de todas las facetas de lo humano.

El *Cántico* comienza con la voz quejosa de la *Esposa*. San Juan de la Cruz opta por una voz femenina, como ocurría en la lírica primitiva, pero San Juan la hace reverberar en lo alegórico como reflejo del alma en busca de Dios (el *Esposo*, el *Amado*). La primera estrofa encierra algunos detalles fundamentales además de este:

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido (San Juan de la Cruz 1999: 55).

El *gemido* y la *herida* generan la tensión, el clima angustioso del comienzo del *Cántico*. Se dan pruebas de la presencia del *amado* en el momento previo al comienzo de la narración, pero ahora se ha *escondido*, lo que provoca en la amada el ansia de encontrarlo. La connotación de la herida como parte del encuentro amoroso carnal ya ha sido mencionada por Ynduráin (1990: 89), al igual que el sentido místico de este fragmento (y de la totalidad del poema).

Se trata de un comienzo en que el amor es ya fundamental, un amor en que la faceta carnal, muy presente, se une a la búsqueda espiritual, con lo que se trascienden ambas posiciones. «El uso del lenguaje del amor humano supone que cabe leer la poesía de San Juan como si se tratara del amor entre hombre y mujer» (Parker 1986: 107-108), al mismo tiempo, no cabe duda de que «[e]l tema es la búsqueda de Dios que efectúa el alma, y su unión final con él» (Parker 1986: 119).

El concepto de amor planteado, basado en el amor platónico (con sus aditamentos oportunos, tan de moda en la España renacentista), alcanza aquí nuevas alturas al no caer en el dualismo simplista de otras propuestas (que dividen al hombre en cuerpo y espíritu irreconciliables), ni forzar en el hombre una elección entre sus realidades. La de San Juan es, en cambio, «una obra cuyo eje y viviente sustancia es la integración, la fusión, la

unión» (Valente 1995: 20). Se produce, por tanto, una absoluta afirmación de la esencia humana en toda su complejidad, con la unificación equilibradora que se espera de toda mística válida. «La inefabilidad, que siempre se ha tenido por rasgo diferencial de la mística [...] no debe [...] eclipsar la evidente relación corporal que existe (y siempre ha existido) en toda experiencia netamente mística o espiritual» (Garriga Espino 2011-2012: 7).

Para el concepto de amor neoplatónico (como para el original platónico), que busca la transformación de cada amante en el otro, Ynduráin (1990: 33) recuerda la necesidad de que exista una cierta semejanza entre ellos para que dicha transformación se produzca. En la obra de San Juan, al ser Dios el amado, el hombre puede transformarse por haber sido creado por él a su imagen. Para ello, existen «dos caminos: uno, hacia fuera, la ascensión por la cadena áurea de las criaturas; el otro, la interiorización, pues en el interior del hombre habita la verdad. Ahora bien, en cierta medida son procesos o caminos equivalentes, pues el ascenso por el exterior lleva a la interiorización y el descenso hacia uno mismo acaba en el otro, en Dios» (Ynduráin 1990: 34).

Con la semejanza como punto de partida, el amado —Dios en el Cántico— prende con una chispa de su luz ígnea el deseo en la amada («habiéndome herido», dice la amada) y después «huye y se esconde porque quiere ser buscado» (Ynduráin 1990: 85). La *herida* es entonces, a su vez, efecto de la penetración de la carne en la carne, y centella de Dios que prende el deseo espiritual. Más adelante (a partir del v. 57<sup>5</sup>), una vez encontrado, el amado se convertirá en cazador «para apoderarse de [...] [la amada] y fundirse con ella» (Ynduráin 1990: 86).

En la segunda estrofa, San Juan de la Cruz se sirve de lo pastoril para transmitir las quejas de amor, la tristeza tras la separación (tópico de la lírica cortesana, que aparecía ya en la popular, como se ha mostrado). Transmitirlas, digo, al amado con la intención de hacerlo regresar:

Pastores, los que fuerdes  
allá por las majadas al otero,  
si por ventura vierdes  
aquel que yo más quiero,  
decilde que adolezco, peno y muero (San Juan de la Cruz 1999: 55).

---

<sup>5</sup> Cito, en todos los casos: San Juan de la Cruz, 1999, edición de Paola Elia (ver Bibliografía).

Más allá del sentido mundano, los *pastores* pueden remitir, como apacentadores del alma, a «deseos, afectos y gemidos» como explica el propio San Juan (San Juan de la Cruz 1999: 78), que van hacia Dios, el *otero*, quien, al percibir tales deseos, podría regresar a quien con tanto ahínco lo busca. Los deseos de los que se habla son «lo que los autores medievales llamaban el *desiderium naturale videndi Deum*, el deseo natural de ver a Dios, es decir, el deseo de Dios mismo» (Ros García 2009: s. p.).

San Juan, como ya he dicho, no olvida la esencia física de lo humano, lo que hace es señalar el vacío que existe en ella, en una concepción del mundo privada de lo trascendente:

Buscando mis amores,  
iré por esos montes y riberas;  
ni cogeré las flores,  
ni temeré las fieras,  
y pasaré los fuertes y fronteras (San Juan de la Cruz 1999: 55).

Flores, fieras y fuertes están ahí, en el camino vital, pero su importancia es dependiente de un sentido superior, espiritual, que complete la realidad sensible. En cualquier caso, la amada no solo es consciente de su existencia, sino que interacciona con ellas al interpelarlas:

¡Oh bosques y espesuras,  
plantadas por la mano del Amado!  
¡Oh prado de verduras,  
de flores esmaltado!  
decid si por vosotros ha pasado (San Juan de la Cruz 1999: 55).

La realidad sensible constituye una parte imprescindible de la vida, una parte que en el poema, lejos de ignorarse, se asume e incluso se aprovecha en el *ascenso* trascendental. Este ascenso hacia Dios a través de la realidad sensible se corresponde con la «cadena áurea de las criaturas» que mencionaba más arriba. Se observa aquí ya claramente la naturaleza sobrehumana del amado, pues ha de ser una mano divina la que haya plantado «bosques y espesuras». Lo corpóreo, lo material, queda dignificado por su condición de creación divina.

Con un acercamiento a estas cuatro estrofas se aprecia con claridad meridiana el enfoque integrador del *Cántico*. No pretendo hacer aquí un comentario completo del poema, lejos de mi intención repetir la ardua tarea que ya el propio autor llevó a cabo (a ella remito al lector). En cualquier caso, la prosificación de la propuesta lleva a

dificultades sobradamente señaladas por críticos como Emilio Lledó (Valente 1995: 99-122).

De estos problemas es el principal la limitación del lenguaje humano, en especial el prosaico, forzosamente regido por las leyes de la sucesión temporal de elementos, que se opone a la simultaneidad atribuida al lenguaje divino (que puede concentrar en lo unitario la expresión del todo). San Juan no se libra de las limitaciones del lenguaje humano. «Sin embargo, la poesía (y especialmente la de San Juan) cuenta con procedimientos para paliar tal limitación y participar, en cierto modo, del divino» (Ynduráin 1990: 51). Valente (1995: 22) se hace eco de los mismos pensamientos cuando afirma que: «[l]a noción de inefabilidad se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje, constituye su *ungrund*, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética». «Desgraciadamente», dice Jean Baruzi (2001: 366) al comparar la poesía de San Juan con su comentario de la misma, «Juan de la Cruz no siempre recurre a esas fuerzas profundas».

La prosificación supone, por tanto, incrementar sobremanera las limitaciones, lo que solo puede ser fuente de pérdida de sentido en una obra como la de San Juan en la que «el sistema es tan denso y coherente que resulta difícil [...] exponerlo como se debería: toda una serie de fenómenos e implicaciones se producen de manera simultánea en la obra, pero la exposición discursiva obliga a presentarlos de manera sucesiva» (Ynduráin 1990: 51).

Evitaré, por estas razones, la pretensión de explicar toda la obra y me ceñiré a los ejemplos concretos que puedan iluminar mi argumentación sobre la visión de un amor totalitario o completo en la obra. Por los mismos motivos, dejaré a un lado, si es posible, las explicaciones del propio San Juan.

Retomo el *Cántico* donde lo dejé, con la amada interrogando a la naturaleza, en cuya respuesta se da, como pista del paso del amado, la «hermosura» (v. 25), la belleza en que se observa una vez más la influencia o reelaboración de las características de la lírica amoroso-cortesana del Renacimiento español y, en suma, del neoplatonismo. La belleza remite a Dios, y San Juan muestra cómo se impregna de ella su creación.

Más adelante se observa el resultado del primer encuentro entre los amantes, que no ha producido la transformación completa de uno en el otro, lo que ha dado lugar a la

sensación de extranjería del propio cuerpo, del propio mundo: «¡oh vida<sup>6</sup>!, no viviendo donde vives» (v. 37), un alegato que recuerda el «Vivo sin vivir en mí» de Santa Teresa. Desde la perspectiva teórica del amor neoplatónico, el ser amado, por su belleza, «trae sabrosamente a sí los ojos que le veen y, penetrando en ellos, se imprime en el alma de quien le mira [...] quedando presa el alma del deseo de gozar desta hermosura» (Castiglione 1994: 510). Esto se corresponde con el obstinado deseo del amante cuya percepción de lo inmediato queda nublada en la continua figuración psíquica del ser amado.

El perfecto uso del tópico muestra la angustia de la amada que no puede más que pensar en su objeto de deseo, su amado. Como siempre, el reanálisis de San Juan de la Cruz de toda la tradición le permite aprovechar con maestría los efectos comentados para construir en paralelo a la historia de amor, el fervor del hombre en busca de la divinidad. Como se ha dicho, conoce lo trascendente por lo mundano, en cuya realidad se aprecia (o se busca) algo que vaya más allá; lo conoce, del mismo modo, por lo que de ella siente en su interior: «lo que del amado en ti concibes» (v. 40), que le produce la sensación de incompletitud. De esta forma, si antes se ha mostrado el ascenso hacia la divinidad a través de la «cadena áurea de las criaturas» por lo que de Dios percibe el alma en la realidad exterior, San Juan de la Cruz se acerca, ahora, al camino interior descendente.

Los ojos constituyen un elemento de la tradición amoroso-cortesana cuya importancia queda también recogida por Castiglione (1994: 510): «y envían fuera por los ojos aquellos espíritus, que [...] reciben en sí luego la imagen de la hermosura, y la forman con mil ornamentos y primores de diversas maneras». San Juan de la Cruz sabe, de nuevo, utilizarlos para sus propios fines expresivos: «y véante mis ojos, / pues eres lumbré dellos / y solo para ti quiero tenellos» (vv. 48-50).

A este respecto, dice Ynduráin (1990: 99): «En cuanto a los ojos, San Juan, en el *Cántico* parece entenderlos de dos maneras; una, como luz, iluminación que, entonces, se opone a las tinieblas; otra, como fe o voluntad». En este caso, como el amado/Dios es la lumbré, los ojos han de ser la fe para dotar de sentido a los versos.

De cualquier modo, los ojos son órganos de percepción y a ella aluden sin duda. San Juan describe un alma tras la luz de Dios y, siguiendo aquí con el camino descendente, el juego del ojo en el espejo, en forma de superficie acuática, permite buscar lo que del ser amado/Dios existe en uno mismo:

---

<sup>6</sup> Oscila la lectura vida/alma, como señala Paola Elia (Juan de la Cruz 1999: 57).

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados! (San Juan de la Cruz 1999: 57-58)

Existe, entonces, plena consciencia de la presencia de lo trascendente en lo profundo del ser; el deseo de alcanzarlo motiva el viaje interior descendente. Ambas vías de acceso a lo trascendente, muestran en este punto su conexión, pues es la naturaleza, la cristalina fuente, la que refleja el propio ser y recuerda que en su interior habita ya la chispa mística que, como se dijo más arriba, ha sido encendida por Dios. Una perspectiva absolutamente coherente con la búsqueda del ser amado, cuya imagen habría quedado grabada —por la acción de los espíritus— de la misma forma en el interior del amante.

Cuando la amada, en su viaje vertical con dos direcciones simultáneas (ascendente y descendente), alza el vuelo, el Esposo hace su aparición en lo alto y va hacia ella. Aparece aquí otro detalle fundamental en el poema, la *paloma*: «Vuélvete, paloma» (v. 58). La elección del símbolo es perfecta, pues en él confluye carne y espíritu. Como *pájaro*, la lírica popular lo usó por su valor erótico, de carácter eminentemente fálico por su asociación con el *viento*, y sus habituales baños en la *fuelle*; el cristianismo, por otro lado, dotó a esta ave en concreto de un profundo sentido espiritual y la asoció con la pureza e incluso con el Espíritu Santo.

Lo mismo ocurre, un poco más adelante, con el vino (vv. 76-85), ya identificado por la crítica por su sentido de enaltecedor de las pasiones carnales: «el vino se asocia con el amor, o con la lujuria, por lo que pudiéramos llamar razones objetivas de las que da cuenta una antigua tradición siempre renovada» (Ynduráin 1990: 155), efectos evidentes en los versos citados del *Cántico*, pues acaban llevando a la amada hasta los brazos del amante. En paralelo a sus propiedades embriagadoras, el vino experimenta una sacralización simbólica como representación de la sangre de Cristo. De alguna manera, la modificación de la percepción de la realidad por el efecto del vino, se asocia con la trascendencia de esa misma realidad en la aventura mística.

He dicho que tras el vino, se produce el encuentro de Esposa y Esposo, un encuentro carnal completo en que se valoran todos los placeres:



Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,  
y yo le di de hecho  
a mi, sin dejar cosa;  
allí le prometí de ser su Esposa (San Juan de la Cruz 1999: 59).

La fusión de la que vengo hablando a través de estas páginas se observa aquí ya plenamente, lejos de la «[v]isión fuertemente reductora de lo humano [...] que el dualismo [...] impone, para constituir aparte el reino [...] de lo espiritual» (Valente 1995: 20). El encuentro con Dios se ilustra con una escena de sexo, de sabrosa ciencia, de entregarse «sin dejar cosa». Todo el amor de que es capaz el ser humano, el erótico y el espiritual, condensado en un encuentro trascendental en que se multiplican los significados en un estallido jubiloso, inédito en la tradición culta.

Como se ha mostrado más arriba, en la lírica de Boscán y Herrera, la relación carnal prácticamente nunca se consumaba, pues tal consumación se alejaba del modelo de amor propuesto (modelo por el que quedaban completamente encorsetados). El deseo negado producía una inevitable frustración que truncaba la naturaleza humana, y su pretendido paralelismo con la búsqueda espiritual quedaba del mismo modo anulada. En oposición a esto, San Juan de la Cruz convierte la realización plena del acto de amor (en todos sus sentidos) en clímax poético: aceptado, valorado e imprescindible.

Por si no fuera suficiente, tras el encuentro, San Juan de la Cruz recurre al «ameno huerto deseado» (v. 132) donde los amantes se encuentran y se desposan «debajo del manzano» (v. 136). Al hablar de la lírica, ya mencioné el uso del espacio bajo los árboles para el encuentro amoroso, el huerto, por su parte, también aparecía en los versos de la primitiva lírica y es otro conocido lugar de encuentro para los amantes, dotado de un inseparable bucolismo. La confluencia de motivos tradicionales es total, por lo que no podían faltar las riberas de los ríos: «al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado» (vv. 164-165).

Wagner (2001: 82) habla ya de «divinización» para referirse al fenómeno que experimenta el arte en general y la literatura en particular en los Siglos de Oro. «La literatura que llamamos 'a lo divino' es sólo una parte, aunque importante, de estas manifestaciones. Su particularidad reside en un sincretismo literario que trata de convertir temas profanos en temas religiosos, conservando, no obstante, en las reelaboraciones la forma literaria primitiva, sea en verso, sea en prosa» (Wagner 2001: 75). A diferencia de otras reelaboraciones, en el Cántico no solo se mantiene la forma literaria, sino que

también lo hace el valor simbólico original que, en lugar de ser deturpado, es aderezado con nuevas dimensiones que multiplican su sentido.

En la continuación de la citada argumentación, aunque sin exponer los matices que he añadido más arriba, Wagner (2001: 76-77) prosigue, con mayor atención a los poemas más breves de San Juan: «el gran acervo de la lírica tradicional y popular, en especial los villancicos, es [...] aprovechado por los poetas religiosos como San Juan de la Cruz, Santa Teresa y otros para glosarlo 'a lo divino'. ¿Quién no recordará *Un pastorcico está penado* de San Juan de la Cruz?».

Dámaso Alonso (1973: 905) lo recuerda, y presta especial atención al tan llamativo cambio de signo del valor simbólico del árbol (del que ya he hablado, con otros ejemplos, al tratar la lírica popular):

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado  
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,  
y muerto se ha quedado asido de ellos,  
el pecho del amor muy lastimado.

Y ahora comprendemos. Ese árbol es el Árbol de la Cruz; ese pastor es Dios humanizado; esa pastora es el hombre, nuestra alma, y todo el poema, una alegoría del misterio de la Redención. La pastoral se ha entroncado en una alegoría cristiana.

No obstante, aquí ocurre algo muy diferente a lo que se ve en los burdos primeros intentos espiritualizantes que aparecían en la lírica popular. Mientras en aquella se negaba toda otra posibilidad («este sí que se lleva la gala, / que los otros árboles no» [NC 1371]), aquí todos los sentidos se funden en un esfuerzo por expresar la totalidad de lo humano. En cualquier caso, los árboles del Cántico están muy vivos y su sentido espiritual se lo proporciona su condición de creación divina.

Por supuesto, abundan también, en las proximidades del final del *Cántico*, las alusiones a la plenitud sexual (que, transponiendo este sentido, puede remitir a la capacidad de amar, de nuevo en todos sus sentidos) en forma de flores (vv. 101, 122) que pueden ser incluso rosas (v. 123), cuyas connotaciones eróticas son incuestionables.

De un modo más directo, la Esposa clama un vivo «Gocémonos Amado» (v. 171), que se une a nuevos lugares comunes de la lírica tradicional como el monte (v. 173) del que mana «agua pura» (v. 174). La simbología genital y el erotismo adquieren una trascendental pureza en los versos de San Juan. La sexualidad no es censurada, se acepta,

en cambio, como característica de lo humano, tal como ocurría en la primitiva lírica, visión que sin duda condiciona su uso como paralelismo de la búsqueda de Dios.

Se admite, en cualquier caso, la imperfección humana, precisamente por su vinculación con lo carnal, con lo mundano:

No quieras despreciarme,  
que, si color moreno en mí hallaste,  
ya bien puedes mirarme  
después que me miraste,  
que gracia y hermosura en mí dejaste (San Juan de la Cruz 1999: 61).

La morenez es usada aquí como en la lírica popular (donde se relacionaba con la experiencia sexual). Se mantienen las connotaciones y van más allá para referirse a cualquier mancha o defecto. Defectos necesariamente presentes, como se ha dicho, en la materia humana que, en cualquier caso, quedan borrados por la experiencia mística. Esto ocurre gracias a la relación directa del componente corporal con el espiritual y de ambos, especialmente el último, con la divinidad: «[n]o hay [...] un corte radical entre materia y espíritu o ideas, entre Dios y los hombres y las cosas, sino una relación fluida, una continua y perpetua corriente entre lo más bajo y lo más alto» (Ynduráin 1990: 55).

Es importante destacar que, tras el encuentro, los amantes quedan «con llama que consume y no da pena» (v. 190). Esto supone una oposición radical a la poesía amorosa renacentista de Boscán y Herrera, en que el amor se une a la tristeza incluso en las contadas ocasiones en que se sospecha un gozo momentáneo. El amor del *Cántico* es triunfante y gozoso:

en el *Cántico* se canta el triunfo del amor. Amor, que [...] se renueva inmediatamente después de experimentado; pero amor que exalta la felicidad, que no renuncia a nada pues se levanta y arrastra y armoniza con toda la belleza del mundo, transformada y hermoçada en la vivencia que no rompe, rechaza ni se despoja de nada. Es la plenitud y el equilibrio, sin conflicto ni insuficiencia. Y es un amor humano, sin duda, pues no prescinde ni evita el goce de los sentidos (Ynduráin 1990: 142).

Como se ha visto, para construir este concepto se transgrede toda norma y significado convencional: «[e]s una poesía, que más allá de símbolos, tópicos y alegorías, se caracteriza [...] por una quintaesencia que residirá sempiternamente en el cuerpo del lector una vez masticados los versos sanjuanistas» (Garriga Espino 2011-2012: 14). El verdadero poder de la expresión de este amor reside en lo inclusivo, en la sensibilidad

con que San Juan se hace consciente de la necesidad de unificar lo que tradicionalmente se ha escindido sin motivo y lograr con ello un resultado sublime que sobrepasa el valor de la mera suma de sus partes. Las propuestas parciales de las tradiciones heredadas, que se han ido presentando a lo largo de esta investigación, quedan superadas por la fusión equilibradora del *Cántico espiritual*. Una fusión que no confunde como la de Boscán, pues los elementos que convergen se mantienen al mismo nivel moral, la unión entre ellos es completa, la fuente del deseo es alcanzable y el gozo que proporciona, pleno.

## 5. CONCLUSIONES

El amor presente en la literatura en general, y en la española en particular, ha experimentado numerosos cambios, que se han puesto de manifiesto en estas páginas. Así, se ha mostrado el amor puramente humano que aparece de forma mayoritaria en la lírica popular hispánica de la Edad Media. Un amor desprovisto de toda artificialidad, enmarcado en la naturaleza que formó parte de la vida de un grupo social ligado al campo, profundamente interesado por la sexualidad humana y la relación de esta con su entorno.

Los elementos de la naturaleza cobran un sentido textual como cómplices de los juegos eróticos de los amantes y toman además el papel de símbolos que aluden a órganos, fluidos y acciones relacionadas con el impulso sexual y los actos que de él derivan. La voz de la lírica popular expresa, en fin, con toda naturalidad, una sexualidad plena, sumamente corpórea, sin voces altisonantes ni recargos estilísticos.

Del mismo modo, se empieza a entrever, en estas primeras formas poéticas, el intento, desde un determinado sector ideológico, de cambiar el foco de atención de lo corporal a lo espiritual. En estas primeras etapas, se aprecia el escaso calado de la nueva propuesta, que supone un brusco giro de valores hacia la ascesis (sobre el papel), que no puede competir con la espontaneidad original centrada en la belleza, la fertilidad y la experiencia sexual.

Continúo el recorrido con el *De amore* que, desde algunos sectores de la crítica, se ha pretendido presentar como tratado del amor cortés que se maneja en la lírica sentimental renacentista. Esto solo es explicable desde una lectura superficial o fragmentaria de la obra de Andrés el Capellán. Al profundizar en ella, analizar el concepto de amor que presenta y compararlo con el que utilizan Boscán y Herrera, como representantes de la poesía amorosa del Renacimiento, se advierte alguna similitud, pero deslumbran las abrumadoras diferencias.

Ambas propuestas tienen en común la retórica y la tendencia espiritualizante, y emplean un concepto de amor que incluye la reflexión obsesiva y la angustia que se experimenta frente a deseos insatisfechos. La diferencia fundamental radica en que, en el *De amore*, se contempla la posibilidad de realizar tales deseos y se acepta como opción de obtención de placer. En la lírica de Boscán y Herrera, por el contrario, esta posibilidad desaparece. Este último caso confunde, siguiendo más bien los pasos de *El cortesano*, la carne con el espíritu en una mezcla insatisfactoria que carga de frustración el

resultado; frustración ausente en la obra de Andrés el Capellán (excepto, como se ha dicho, en situaciones puntuales en que no se alcance el encuentro carnal).

Si se quiere afinar la comparación, en el *De amore*, la belleza exterior no implica necesariamente belleza interior, en oposición a lo que ocurre en la poesía de Boscán y Herrera, de tendencia neoplatónica. De toda la propuesta de Andrés el Capellán, Boscán y Herrera se anquilosan en el «amor singular» (del amante por la amada, no correspondido) y, si en algún caso salen de él, la congoja o los esquemas rígidos de la retórica que los encorseta impide la consecución. Los poetas renacentistas analizados no parecen alcanzar siquiera el amor puro (propuesto como uno de los tipos de amor, junto al amor mixto, en la obra de Andrés el Capellán), que incluye el contacto «púdico» con la amada desnuda, y la distancia con el amor mixto es ya infinita.

Una lectura profunda del *De amore* ofrece un concepto de amor que pretende abarcar la dualidad humana, con clara separación de sus dos componentes, si bien es cierto que da mayor peso al espiritual. En su planteamiento, se incluye el deseo del encuentro carnal gozoso, relacionado con el cuerpo, pese a que, en muchos puntos, se recomienda evitarlo. Ello no es óbice para que el grueso de la obra se dedique a mostrar las formas de conseguir el mencionado encuentro. Es decir, atiende a las acciones que ha de realizar el enamorado con el fin de tener relaciones sexuales. Para ello, se recurre a tablas de leyes y explicaciones detalladas de situaciones caracterizadas por el uso de la retórica.

La lírica sentimental del Renacimiento presenta un amor muy diferente. El gozo queda prácticamente descartado y la pretensión de fusionar el componente carnal con el espiritual se transforma en un viaje descendente hacia una profunda desesperación. Las diferencias entre ambos tratamientos del mismo tema son incuestionables. Si se entiende, como es habitual, que el amor cortés es el que aparece en la poética renacentista, entonces no es posible catalogar el *De amore* como tratado de un amor de este tipo.

En cualquier caso, como se ha visto, la crítica ha ofrecido diversas definiciones del concepto en cuestión, que pueden ser antitéticas. Así, las propuestas de Albuquerque y Parker, más próximas al uso habitual, son aceptables para hablar de la poesía sentimental renacentista, pero no para referirse a la obra de Andrés el Capellán. Ocurre lo contrario con la definición de Canet que, en cualquier caso, es vaga sobremano y no refleja las diferencias que se han expuesto aquí.

La confusión surge, sin duda, de que nos encontramos ante dos grados diferentes dentro de una escala de progresiva espiritualización iniciada en la Edad Media por las

clases sociales dominantes y ligada a la moral católica. Dicha espiritualización de la realidad humana conlleva un alejamiento de los placeres terrenales y tiene su auge en el Renacimiento, en contra de las ideas generalizadas sobre este periodo.

Así, la desnaturalización de la condición humana a la que se acerca Andrés el Capellán en su texto queda sublimada en las construcciones renacentistas de Boscán y Herrera, que se apartan por completo del objetivo de gozar de los frutos del amor para estancarse en el sufrimiento previo.

Se observa, hasta aquí, una progresiva espiritualización, tanto del tratamiento del amor como de la propia naturaleza humana. Esta espiritualización, que arranca de las *ideas* platónicas, recibe un fuerte impulso del cristianismo, que se filtra hasta la esencia de la poética renacentista, con lo que queda irreconocible el amor humano. El juicio de las partes del cuerpo genera una descripción encorsetada que se centra en las consideradas «nobles» y rechaza el resto. El amor *heroicus* supeditado a la moral cristiana, concuerda con el planteamiento de Boscán y Herrera, como representantes de la poesía amorosa del Renacimiento. Sin embargo, la imagen de la amada (derivada de la de Petrarca) que se describe en su poética, no se adapta a un referente real, por lo que solo puede devenir de un esquema preestablecido. Esto hace difícil pensar que el poeta pueda estar experimentando un sentimiento verdadero como el que describe Aristóteles o la tradición naturalista (o cualquier otro).

La tendencia espiritualizante que pretende abandonar el componente carnal del amor humano, dando la espalda a la propuesta de la lírica popular, es superada por la mística del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que supone una renovación completa de la tradición. El autor recibe múltiples influencias que se perciben claramente en su obra, pero las somete a una reelaboración crítica para que sirvan a su propósito, que no es otro que el de expresar la experiencia mística desde una perspectiva necesariamente humana. Este punto de vista trae consigo todas las aparentes contradicciones presentes en un ser que no puede limitarse a lo corporal ni a lo espiritual, sino que ha de entenderse en su conjunto. Digo aparentes contradicciones porque, como San Juan de la Cruz muestra en su *Cántico*, solo la integración puede aproximarse a lo realmente humano, una verdad que no ha de ser escindida por dualismos simplificadores.

La mística del *Cántico* busca la unión equilibradora para aproximarse a lo inefable. Encuentra, en esa búsqueda, el amor pleno como máxima expresión de la experiencia de lo sagrado. Un amor completo que incluye, no podría ser de otra manera, el cuerpo y el espíritu. La trascendencia mística afecta a la expresión, a las palabras que traspasan sus referentes en una poética sublime.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Bibliografía primaria

- ANDRÉS EL CAPELLÁN, «*De amore*». *Tratado sobre el amor*, Inés Creixell Vidal-Quadras (pról., trad. y notas), Barcelona, Sirmio, 1990.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, Juan Boscán (trad.), Mario Pozzi (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de cultura económica, 2003.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, Paola Elia (ed.), L'Aquila, Textus, 1999.

### 6.2. Bibliografía secundaria

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española, I: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1981.
- ALBUQUERQUE FELIX FILHA, Cosma, *Pervivencias del código del «amor cortés» en las secciones de «Canciones» y «Romances» del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Francisco Domínguez Matito (dir.), Universidad de La Rioja, 2013, <<http://catalogo.unirioja.es/cgi-bin/abnetopac?TITN=9004121>> [30 agosto 2018].
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas, II: Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *Obras completas, IX: «Poesía española» y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1989.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado», *Estudios Románicos*, 16-17, 2007-2008: 249-260, <<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/94721>> [30 agosto 2018].
- BARBIERI, Francisco Asenjo, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Buenos Aires, Schapire, 1945.
- BARUZI, Jean, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Carlos Ortega (trad.), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.
- BASUALDO, Isabel y Nélica Soria, «Plantas medicinales comercializadas en el mercado municipal de la ciudad de Pilar; Dpto. Ñeembucu, Paraguay», *Dominguezia*, 30, 2, 2014: 47-53, <<http://www.dominguezia.org/volumen/articulos/3026.pdf>> [30 agosto 2018].
- BENAVIDES, Vicente; G. Trujillo; G. D'Arrigo; U. Paredes y J. Pino, «Evaluación toxicológica preliminar de *Ruta graveolens*, *Origanum vulgare* y *Persea americana* sobre embriones preimplantacionales de ratón», *Revista Peruana de Biología*, 7, 1, 2000: 87-89, <[http://sisbib.unmsm.edu.pe/BVRevistas/biologia/v07\\_n1/bibliografia9.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BVRevistas/biologia/v07_n1/bibliografia9.htm)> [30 agosto 2018].
- CANET VALLÉS, José Luis, «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *Lemir*, 8, 2004, <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.htm>> [30 agosto 2018].
- CHICOTE, Gloria, «El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval», *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, 2007: 345-353, <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41439>> [30 agosto 2018].
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- FIDALGO FRANCISCO, Elvira, *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo, NigraTrea, 2009.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de cultura económica, 2006.
- , *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2010.
- FRESQUET FEBRER, José Luis *et al.*, «Inventario de las plantas medicinales de uso popular en la ciudad de Valencia», *Medicina y Ciencias Sociales*, 13, 2001: 1-25,

- <https://www.uv.es/~fresquet/medciensoc/num2/inventario.PDF>> [30 agosto 2018].
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «El viento-hombrón: la retórica de desplazamiento erótico», en Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández y Antonio Rafael Rubio Flores (coords.), *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación) (estudios sobre hagiografía, mariología, épica, y retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001: 743-762.
- , *Fantasmagoría erótica en la lírica castellana*, <http://torocitydesigns.com/garcitextos/GARCI-GOMEZ/FANTASMAGORIA-EROTICA.HTM>> [30 agosto 2018].
- GARRIGA ESPINO, Ana, *La presencia de la Poesía mística del Siglo de Oro en la poesía Contemporánea Hispánica: Emilio Adolfo Westphalen, José Ángel Valente y Clara Janés*, Madrid, UAM Ediciones, 2011-2012, <https://libros.uam.es/?press=tfm&page=catalog&op=book&path%5B%5D=411>> [30 agosto 2018].
- GOYTISOLO, Juan, «La caja de las sorpresas», *El País*, 28 noviembre 1992, [https://elpais.com/diario/1992/11/28/opinion/722905209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/11/28/opinion/722905209_850215.html)> [30 agosto 2018].
- JOSA FERNÁNDEZ, Dolores y Mariano Lambea Castro, «*Pien d'infinita e nobil meraviglia*» o la pervivencia de Petrarca en el tono humano del barroco hispánico, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbp0m3>> [30 agosto 2018].
- LEICK, Gwendolyn, *Sex and eroticism in Mesopotamian literature*, Nueva York, Routledge, 1994.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La oposición 'ríos/mar' en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas, de Garcilaso a Herrera*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014a, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckp9v5>> [30 agosto 2018].
- , *La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014b, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8735>> [30 agosto 2018].

- MARCÍAS-PEACOK, Beatriz *et al.*, «Consumo de plantas medicinales por mujeres embarazadas», *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, 47, 3, 2009: 331-334, <<http://www.medigraphic.com/pdfs/imss/im-2009/im093q.pdf>> [30 agosto 2018].
- MARTÍN, José Luís, «Posición Social y Aproximación Entre Los Sexos. El 'Tratado de Amor' de Andrés el Capellán», *Historia. Instituciones. Documentos*, 25, 1998: 395-399, <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/22286>> [30 agosto 2018].
- MANCOSU, Paola, «*El Cancionero*» de F. Petrarca, en la versión de Enrique Garcés (1591), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7q2>> [30 agosto 2018].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- ORTIZ VELÁSQUEZ, Julio, «No hay substancias abortivas», *Estudios de Derecho*, 11, 33, 1949: 547-550, <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/red/issue/view/3081>> [30 agosto 2018].
- PARIS, Gaston, «Études sur les romans de la Table Ronde», *Romania*, 48, 1883: 459-534, <[https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1883\\_num\\_12\\_48\\_6277](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1883_num_12_48_6277)> [30 agosto 2018].
- PARKER, Alexander Augustine, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PILOTO FERRER, Janet *et al.*, «Plantas Medicinales. Diez años de evaluaciones toxicogenéticas en el CIDEM», *Boletín Latinoamericano y del Caribe de Plantas Medicinales y Aromáticas*, 8, 5, 2009: 428 - 434, <<http://www.redalyc.org/html/856/85611977009/>> [30 agosto 2018].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 1726-1739, <<http://web.frl.es/DA.html>> [30 agosto 2018].
- RECKERT, Stephen, *Lyra minima: structure and symbol in Iberian traditional verse*, London, King's College, 1970.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, 1: Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Historia y crítica de la literatura española, 2: Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 2004.

- ROS GARCÍA, Salvador, «La experiencia del 'deseo abisal' en san Juan de la Cruz: 'Que bien sé yo la fonte que mana y corre'», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/>> [30 agosto 2018].
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, *Petrarca*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc69949>> [30 agosto 2018].
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SHORT, Roger, «Interviews with Australian Scientists», Robyn Williams, *Australian Academy of Science*, 2010, <<https://www.science.org.au/learning/general-audience/history/interviews-australian-scientists/professor-roger-short>> [30 agosto 2018].
- VALENTE, José Ángel y José Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995
- VILLAR PÉREZ, Luis, «Principales resultados del estudio de las plantas medicinales del Alto Aragón», *Memoria de las VI Jornadas Nacionales de Plantas Medicinales Aromáticas y Condimentarias: León*, 1986: 203-213 (1990), <<http://digital.csic.es/handle/10261/53673>> [30 agosto 2018].
- VV. AA., *El mundo de las religiones*, Navarra-Madrid, Editorial Verbo Divino y Ediciones Paulinas, 1985.
- VV.AA., *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*, Faculty of Oriental Studies, University of Oxford, 2016, <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>> [30 agosto 2018].
- WAGNER, Klaus, «La contrafactura 'a lo divino' en la literatura de los Siglos de Oro», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 29, 2001: 75-83, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=625422>> [30 agosto 2018].
- WALKER, Barbara G., *The woman's encyclopedia of myths and secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983.

YNDURÁIN, Domingo, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990.

«Efectos secundarios de la ruda», *Botanical-online*, <[https://www.botanical-online.com/efectos\\_secundarios\\_ruda.htm](https://www.botanical-online.com/efectos_secundarios_ruda.htm)> [30 agosto 2018].