



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**La conceptualización del amor *umano*
en la poesía cortesana castellana del siglo XV**

Tesis

que para optar por el grado de
Doctora en Letras

presenta

María Luisa Castro Rodríguez

Tutora

Dra. Leonor G. Fernández Guillermo
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Septiembre 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Ana

A mis abuelos Manuel y María Luisa

Requiescat in pace

Agradecimientos



mi tutora, la doctora Leonor Fernández Guillermo, por tu constante apoyo en la realización de esta tesis, tus lecturas, tus consejos y tu invaluable cariño; así como a la doctora Teresa Miaja por acompañarme en cada paso de este arduo camino con tus siempre acertados “exempla”, tus “castigos” y el incondicional deseo de verme crecer, salvando distancias y encaminándome siempre hacia el “buen amor” por las letras.

A la doctora Laurette Godinas porque, a pesar de los desacuerdos, me has impulsado a ser mejor, tus comentarios han sido siempre un incentivo para crecer.

A mis maestros en el mundo de los cancioneros: el doctor Vicenç Beltran porque siempre contestaste todas mis dudas, me brindaste tu apoyo y tus consejos; a la doctora Isabella Tomassetti, gracias por estar dispuesta siempre a compartir tu trabajo, a darme los consejos precisos y a animarme a seguir siempre encontrando nuevas maneras de abordar el amor; al doctor Josep Lluís Martos porque me has alentado siempre a dar nuevos pasos, me has abierto las puertas al mundo de los cancioneros, las variantes, los impresos... En ambos lados del Atlántico, sin conocer fronteras, ustedes me han enseñado a amar la poesía de cancionero y sin sus consejos y su apoyo no estaría hoy terminando este trabajo.

A la doctora Carmen Blanco Valdés, quien, sin conocerme, estuvo dispuesta a ayudarme y me obsequió su libro, indispensable para poder llevar a cabo esta investigación, pues me mostró caminos que, de otra manera, tal vez no hubiera transitado.

Al doctor Aurelio González, con tus muestras de cariño y tu confianza me has animado siempre a ser mejor, con tus preguntas me guías y con la mano siempre extendida me ayudas

a encontrar el camino. Al doctor Alejandro Higashi, porque entre bromas y risas siempre has estado dispuesto a acompañarme en el camino y darme los consejos que necesito para encontrar la mejor ruta. Gracias a ambos por su amistad y su cariño.

A la doctora Teresa Rodríguez quien me ayudó a encontrarme en el mundo de la filosofía, abriéndome siempre sus puertas, dispuesta a ayudarme y darme consejo, siempre con un muy preciso “habría que ver qué dice santo Tomás”. Al doctor Martin Dinter, por sus maravillosos acercamientos a la cultura latina, su concepción de la mujer, del sexo y del amor, gracias por tus valiosas aportaciones.

A mi familia: mis papás y mi hermano que comparten conmigo el amor por el conocimiento y me permitieron crecer en un mundo de historias, de libros, de números, de filosofía y de aprendizaje constante. A mi abuela María Luisa, compartiste siempre conmigo el amor por la poesía, por aquel caballero que piensa que las mujeres son divinas y por nuestro seminarista, en tu cocina aprendí la importancia del cariño, que el calor del hogar no tiene nada que ver con el fuego y que los versos, cuando se sienten, son siempre más bellos. A mi abuelo Manuel, por todas las tardes que me escuchaste leerte versos, por demostrarme que la comunicación es posible aún sin palabras, que el cariño no conoce obstáculos y que “estas ya no son horas”. A mi tía RI, por tus cuidados y tener siempre el consejo preciso de química, cocina, lavado, tejido... en fin, de la vida, con un interés constante en “estas cosas que no entiendes” y la disposición a ayudar siempre, nunca me has dejado sola. A Gaby, porque me has enseñado que la familia no se define por sangre, que los obstáculos siempre se superan y que el cariño traspasa fronteras.

A Nieves, la de los dos mundos, a ti te agradezco sobre todo ser mi guía, mi modelo, mi consejo, mi calma... Gracias por las escaleras y los pasillos, por los libros, los consejos y los versos, por las risas, las lágrimas y el cariño, gracias, siempre gracias.

A Raúl y Lupita, por hacerme sentir parte de su familia, por recibirme siempre con brazos abiertos, por compartir mis problemas, mis risas, mis enojos y porque entre letras y trazos me han permitido compartir un mundo coloreado de azul y siempre cálido.

A César, mi dandy, mi compañero incansable de bohemia, de música, de tinta, de vino, de amores y desamores, gracias por ser mi confidente y, sobre todo, como siempre, mi mejor amigo.

A Ari, porque me sigues enseñando que la distancia no importa, que el cariño no conoce diferencias horarias y que hay cosas que el tiempo no cambia.

A mis amigos de la facultad: a Adam, porque siempre encuentras el artículo escondido, a Rafa, por tu cortesía, a María, por tu fidelidad, a Rubén, “el chico del XIX”, aunque no soportes al “autor”, a Jorge, por tus versos. A Jérôme François, compañera de este camino hacia el grado, gracias por compartir conmigo las inquietudes y “pesadillas” del doctorado. A Ricardo Castro, compañero de humanismos, en la vida y en la literatura, gracias por compartir conmigo tus conocimientos.

Y a ti, Ana, porque me has enseñado a amar, porque sin tu paciencia constante, sin tus consejos, sin el día a día, nada sería posible y nada tendría sentido, gracias por ayudarme a vivir los versos que trabajo y por demostrarme que lo que dicen es cierto: *amor omnia vincit*.

La redacción de esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo del Programa de becas CONACyT, así como el apoyo del Programa de Apoyo a Estudiantes de Posgrado (PAEP) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo 1: El corpus y la metodología.....	19
1.1 El corpus.....	19
1.1.1 La cronología.....	20
1.1.2 Las fuentes.....	24
<i>Cancionero de Baena</i> (PN1).....	24
<i>Cancionero de Palacio</i> (SA7)	26
<i>Cancionero de san Román</i> (MH1).....	27
<i>Cancionero de Herberay</i> (LB2).....	28
<i>Cancionero de Salvá</i> (PN13).....	29
<i>Cancionero general</i> (11CG).....	30
1.2 La metodología.....	30
1.2.1 La edición de textos.....	32
1.2.2 La citación del corpus.....	33
Capítulo 2: La conceptualización del amor en la Edad Media	35
2.1 La conceptualización del amor en la tradición poética: el amor cortés	35
2.2.1 La lírica provenzal	38
2.2.2 La lírica gallego-portuguesa	45
2.2 La conceptualización teórica sobre el amor	51
2.2.1 El <i>Ars amandi</i> de Ovidio	52

2.2.2 El <i>De amore</i> de Capellanus	55
2.3 La conceptualización del amor en el <i>Dolce stil novo</i>	60
Capítulo 3: La conceptualización del amor: la poesía amorosa castellana y el ambiente cortesano.....	65
3.1 El vasallaje de amor	66
3.2 Las cortes de amor.....	69
Capítulo 4: La conceptualización del amor <i>umano</i> : la sustancia	79
4.1 El origen divino.....	86
4.2 El origen humano: la belleza y la vista	108
Capítulo 5: La conceptualización del amor <i>umano</i> : el amante	121
Conclusiones	147
Bibliografía	153
Apéndice I: Ejemplos poéticos	161
Apéndice II: Índice de poetas.....	167
Apéndice III: Contrafactura	175
<i>Liciones de Job</i> de Garci Sánchez de Badajoz, ID1769.....	175
<i>Vigilia de la enamorada muerta</i> de Juan del Encina	181
Textos bíblicos y litúrgicos	193
Apéndice IV: Cronología	201

INTRODUCCIÓN



arsilio Ficino en *De Amore* y Giovanni Pico della Mirandola en el *Comento* modifican la conceptualización medieval del amor —oposición entre el amor divino y el amor profano—, postulando una división en forma de tríada: para Ficino el amor se divide en *divinus*, *humanus* y *ferinus*,¹ y para Pico en *celeste*, *umano* y *bestiale*.² Ambos autores, plantean la existencia de un amor intermedio, entre el divino que se dirige a Dios y el profano asociado a lo carnal y, en la concepción cristiana, al pecado; este tercer amor se trata pues, de un amor humano en el sentido de que no tiene como objeto a la divinidad, pero que no se presenta limitado a las relaciones carnales, sino que se encuentra en el plano de lo espiritual; siguiendo las ideas platónicas, el amor *umano* es el reflejo terrestre del amor perfecto que se encuentra en el mundo de las ideas.

La presente investigación tiene como objetivo analizar la conceptualización poética de este amor espiritual, amor *umano*, en un grupo vasto de poemas castellanos cultos —alrededor de 700 textos poéticos— que abarca un periodo que se extiende desde las últimas décadas del siglo XIV hasta los inicios del siglo XVI. La finalidad es observar, a través de este análisis, la manifestación de ideas humanísticas en la poesía amorosa castellana culta ya entre los siglos XIV y XV, con lo que se puede apreciar la influencia de esta corriente de pensamiento —el humanismo— en fechas muy anteriores a las que la crítica ha señalado

¹ Ficino, *De Amore*, VI, viii.

² Pico della Mirandola, *Comento*, III, i-ii.

para este fenómeno; los estudios sobre el humanismo castellano en el siglo XV se centran, en su mayoría, en composiciones de temáticas filosófico-morales o autores concretos, cercanos ya al siglo XVI, como Juan del Encina.³

Conceptualizar es “reducir algo a un concepto o representación mental”,⁴ es decir que, partiendo de una diversidad de elementos, se construye una representación mental única que constituye el concepto manifestado en la diversidad. Si tomamos en cuenta que, de acuerdo con el *DLE*, la acepción lingüística de concepto es “representación mental asociada a un significante lingüístico”, en este caso, el significante lingüístico es amor y lo que se busca analizar son los elementos que configuran la representación de este concepto en la mente de la sociedad en la que surgen las construcciones poéticas que utilizan el término; por lo tanto, se utiliza *conceptualización* en el sentido de la acción de conceptualizar, es decir, construir un concepto, en este caso, a través del análisis de los elementos que construyen el concepto de amor a partir de su desarrollo en la poesía del periodo que se estudia.

Con esta investigación se pretende demostrar que el humanismo en la literatura castellana del siglo XV no se manifiesta tan sólo en textos prosísticos de pensadores o teóricos, ni exclusivamente en las grandes obras de contenido doctrinal, sino que se trata ya, para la sociedad cortesana, de una ideología que se manifiesta en todos los niveles de la

³ Avalor-Arce, “Rasguño de un humanista entreverado: el almirante don Fadrique Enríquez”; Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”; Bonmatí Sánchez, “El humanista Juan del Encina, discípulo de Antonio de Nebrija”; Calderón Calderón, “Los villancicos de Juan del Encina”; Capra, “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)”; Deyermond, “La Biblia en la poesía de Juan del Encina”; Domínguez, “El factor testimonial en los relatos de peregrinación: el caso de la *Tribagia* de Juan del Encina”; Alvar, “Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Trionfo d'amore*”; Arr, “A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, MS. 10186 fol. 196r-199r”; Canonica, *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*.

⁴ *Diccionario de la Lengua Española*, s.v. ‘conceptualizar’. A partir de ahora, *DLE*.

creación artística; no sólo, aunque será un aspecto importante, a través de la reflexión, sino a través de la construcción de un concepto poético: el amor. El concepto de amor en que se centra esta investigación, por lo tanto, es el que se entiende como un sentimiento espiritual semejante al divino pero dirigido terrenalmente a la dama, sin las implicaciones negativas que la ideología cristiana atribuye a lo corporal, pero tampoco excluyendo la posibilidad de contacto físico pues una de las ideas que se presenta es la de que, a través de la correspondencia amorosa, en ocasiones expresada mediante la unión física, puede alcanzarse la sublimación del sentimiento amoroso humano con lo cual el amante puede entrar en contacto con lo divino.⁵

Tanto el concepto de amor *celestes* como el de amor *bestial*, es decir, el amor a Dios y el amor erótico centrado en lo carnal, se encuentran presentes en la poesía cortesana castellana, sin embargo, no serán considerados dentro de esta investigación que se centrará exclusivamente, como se ha dicho, en el concepto de amor *humano*, ya que, debido a la complejidad de cada uno de los conceptos, requieren estudios independientes.

En esta investigación no se pretende afirmar que los poemas analizados están influidos directamente por textos o autores específicos; en ocasiones, incluso, se utilizarán teorías sobre la conceptualización del amor *humano* publicadas en fechas inmediatamente posteriores

⁵ En cuanto a las diversas opiniones sobre los conceptos amor espiritual-amor erótico, Casas Rigall distingue tres caracterizaciones del amor cancioneril, de acuerdo con tres posturas: la caracterización platónica del amor cortés (Cf. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos. Parte I: La poesía en la Edad Media*; Menéndez Pidal, “La primitiva lírica española”; Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*; Vendrell de Millás, “Los cancioneros del siglo XV”; Aguirre, edición a Hernando del Castillo, *Cancionero General: antología temática del amor cortés*), una corriente que pone de manifiesto el componente erótico a través de términos intencionadamente ambiguos (Cf. Whinnom, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511” y *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*) y la conjunción de ambas posturas, aceptando la convivencia de componentes eróticos y espirituales (Cf. Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*; Aguirre, “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”).

al corpus poético —por lo general, se trata de textos filosóficos pertenecientes al siglo XVI, en los que las ideas, que se encontraban ya como parte de la cultura colectiva de las élites e influyendo las creaciones artísticas, se sistematizan en tratados teóricos—, es por esto que me uno a las palabras de Thomas Hyde cuando dice: “I do not claim that the texts treated in this book constitute a tradition in themselves or that every author knew or was influenced by the authors who precede him in my sequence. I do claim that these texts fairly *represent* a tradition”.⁶ El objetivo, pues, es observar la manera colectiva en que se trata poéticamente el concepto del amor desde una perspectiva humanista, partiendo del supuesto de que los autores más antiguos presentarán este enfoque en menor medida y recurrencia que los que se pueden datar en fechas posteriores, cercanas ya al siglo XVI.

A comienzos del siglo XIII puede considerarse ya maduro el verso narrativo castellano, especialmente en su vertiente clerical, pero el verso lírico culto no habrá de aparecer hasta el segundo cuarto del siglo XIV, en lengua híbrida entre gallego y castellano, y no alcanza su plenitud hasta el segundo cuarto del siglo XV. Así, la época comprendida entre los últimos años del siglo XIV y los primeros del XVI constituye el momento de mayor florecimiento de la poesía culta, al menos en cantidad, en la España y Europa medievales.⁷

Antes del siglo XIV, el amor en la poesía castellana culta no es un tema que se priorice, cuando aparece se encuentra en su manifestación místico-religiosa o subordinado a otros temas como el honor y el adoctrinamiento.⁸ En el siglo XIV, con el *Libro de Buen Amor* del

⁶ Hyde, *The Poetic Theology of Love. Cupid in Renaissance Literature*, p. 27.

⁷ Cf. Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*.

⁸ No tomo en cuenta la poesía de romancero, ni de cancionero folclórico o popular. En el primer caso, debido a que el amor se encuentra, por lo general, subordinado a los tópicos comunes de este género; en el segundo, sí se presenta el amor como tema central, pero la influencia de esta tradición en la poesía cortesana castellana, si bien existente e importante, no se manifiesta en la construcción del concepto de amor que aquí se analizan y ha sido ampliamente tratada por investigadores como Margit Frenk. Cf. Alonso, “Cancioncillas ‘de amigo’

Arcipreste de Hita, encontramos la primera manifestación protagónica en castellano del amor profano;⁹ simultáneamente, la poesía gallego-portuguesa, en la que se concentraba la producción lírica amorosa culta de la Península, comienza a castellanizarse, y el tema del amor gana terreno hasta convertirse en uno de los más fructíferos durante el siglo XV, no sólo en poesía, sino con la aparición de la novela sentimental.¹⁰

A partir de la valoración negativa que dio Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* a la poesía recogida en los cancioneros del siglo XV, su estudio se vio limitado a la impresión esporádica de alguna de estas colecciones de poesía, más con intenciones de rescate histórico —debido al gran número de alusiones a la vida contemporánea de los poetas, sobre todo en poemas de circunstancias—, que literario. No es hasta mediados del siglo XX que se inicia un lento proceso de revalorización de la poesía cortesana, con los estudios de Pierre Le Gentil,¹¹ Keith Whinnom¹² y Brian Dutton,¹³ quien

mozárabes: primavera temprana de la lírica europea”; Cummins, *The Spanish Traditional Lyric*; Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*; Deyermond, “The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature” y “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”; Dronke, *La lírica en la Edad Media*; Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, Estudios sobre lírica antigua*, “Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española” y *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*; Masera, “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético”, “Tradicción oral y escrita en el Cancionero musical de Palacio: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina”, “‘Fue a la ciudad mi morena / se me querrá cuando vuelva?’: La voz masculina en la antigua lírica tradicional” y “*Que non dormiré sola, non*”: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*; Menéndez Pidal, “La primitiva lírica española”, *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval y De primitiva lírica española y antigua épica*; Reckert, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*.

⁹ El análisis de este texto sería, sin duda, una aportación invaluable a la investigación que se presenta, sin embargo, no es este el lugar de realizarlo, debido a su extensión, su pertenencia a un género distinto al que se analiza ahora y el hecho de que, a pesar de las ambigüedades en la definición de los conceptos, el amor se encuentra, todavía, polarizado en “buen” y “loco” amor. Cf. Cándano Fierro, *La espina y la rosa: la ambivalencia en torno al ‘dogma’ y al ‘instinto’ en el ‘Libro de buen amor’*; Gybbon-Monypenny, “El amor”.

¹⁰ Este género inicia en 1439 con *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, quien es uno de los autores principales de poesía amorosa.

¹¹ *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*.

¹² *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*; San Pedro, *Obras completas III- Poesías*.

¹³ *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*; *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*; Dutton y González Cuenca (eds.), *Cancionero de Baena*.

impulsó ampliamente las investigaciones posteriores con la publicación de su *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV* en 1990-1991. Los últimos veinte años son, quizá, el momento de mayor auge en cuanto al estudio de la poesía del siglo XV, sin embargo, su abundancia y complejidad hacen que todavía quede mucho camino por recorrer.

Esta investigación tiene como propósito avanzar unos pasos en este camino, mediante un estudio de la poesía amorosa cortesana castellana desde su nacimiento —que se suele fijar con la cantiga de Alfonso XI (h. 1339), testimonio más antiguo que conservamos—, hasta 1511, fecha de publicación de la primera edición del *Cancionero General* compilado por Hernando del Castillo, considerado el último testimonio de la poesía cortesana del periodo medieval.

La hipótesis que se plantea es que, durante este periodo, la poesía amorosa se encuentra en un proceso de transformación en el que los elementos configuradores del sentimiento amoroso se alejan de los códigos del amor cortés medieval y comienzan a insertarse dentro de las concepciones del amor humanista. Es, por lo tanto, el análisis de esta poesía amorosa la que revela los cambios que suceden durante la época de transición entre dos periodos estéticos: el progresivo abandono de la Edad Media y el surgimiento del Renacimiento.

Nicasio Salvador Miguel, en 1977, decía que “no es factible ocultar, de entrada, que mientras carezcamos de ediciones críticas y rigurosas y de estudios pormenorizados sobre cada cancionero y cada poeta, la comprensión de la poesía del siglo XV no pasará de ser el sueño de una noche de verano”.¹⁴ Más de cuarenta años han pasado desde que este investigador planteó como principales problemas la accesibilidad a textos confiables y la

¹⁴ Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, p. 12.

autoría de los poemas que se conservan en los cancioneros, pues, como bien señala, sólo alguno “—singularmente, el *Cancionero de Baena*— ofrece en las rúbricas alguna noticia de interés sobre las mismas o sobre su autor”.¹⁵ Si bien no puede decirse que nada se ha avanzado en las últimas décadas, sí es cierto que los problemas planteados por Salvador Miguel siguen vigentes. Se cuenta ya con ediciones críticas de algunos cancioneros, aquéllos a los que los estudiosos les han dedicado mayor atención, aunque éstas no siempre sean de fácil acceso por lo especializado de su naturaleza; otros cancioneros se encuentran en ediciones poco rigurosas tanto en la transcripción como en la anotación de los materiales, e, incluso, existen aún cancioneros que no cuentan con ediciones modernas y son accesibles sólo a través del corpus recopilado por Dutton.

La formación del corpus de esta investigación implicó, como consecuencia, un largo trabajo de recolección de textos con la obra de Dutton —de difícil acceso— como punto de partida; así como el cotejo, en medida de lo posible, de los materiales con otras fuentes, en ocasiones modernas y en otras antiguas, con la intención de obtener la mejor lectura de cada uno de los poemas.

La digitalización del corpus de Dutton se está llevando a cabo en la Universidad de Cambridge, la cual, aunque aún en proceso y por lo tanto con deficiencias, facilita inmensamente su consulta. En cuanto a los estudios de los poetas, aún existen lagunas, si bien es cierto que en las últimas décadas se ha identificado la autoría de muchos poemas y se han encontrado datos históricos que nos permiten datar, si no las composiciones específicas,

¹⁵ Ídem.

sí a los autores, con lo que se facilita la ordenación —aunque aproximada— de los materiales, indispensable para la parte diacrónica del estudio que se propone en esta investigación.

En cuanto a la metodología de análisis, no son pocos los problemas que presenta, pero afortunadamente se cuenta con estudios como *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* de Vicenç Beltrán, *El amor en el dulce stil novo* de Carmen Blanco, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero* de Juan Casas Rigall y *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV* de Antonio Chas Aguión, entre otros, que proponen metodologías fácilmente adaptables a los propósitos de esta investigación. Lo fragmentario de los estudios sobre el tema, sin embargo, dificulta obtener una visión integral del fenómeno literario en general e, incluso, de algunos aspectos particulares como el amor en el siglo XV castellano. Estos problemas no son imposibles de superar y dan motivo a investigaciones como esta, pues sirven para subsanar un poco las carencias de las que hablaba Nicasio Salvador.¹⁶

Es importante mencionar que, en esta investigación, se ha preferido no utilizar el término “poesía de cancionero” debido a la necesidad de incluir composiciones que no necesariamente se recogen en alguna de las compilaciones conservadas, pero que pertenecen a autores de importancia dentro de este contexto de producción como Rodríguez del Padrón, Santillana, etc. Se considera, además, que la denominación “poesía cortesana” resulta más exacta, pues hace explícita la diferencia entre el cancionero tradicional, de corte popular, y el cortesano, de corte culto, que es el que interesa para esta investigación; esta denominación abarca, por lo tanto, toda la poesía culta escrita en el periodo delimitado —entre la cantiga

¹⁶ Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*; Blanco Valdés. *El amor en el dulce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*; Salvador Miguel. *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*.

de Alfonso XI y el *Cancionero general* de 1511— sin estar limitada por el medio de transmisión o conservación de los materiales.

Esta investigación está conformada por cinco capítulos. En el primero, intitulado “Corpus y metodología”, se presentan los criterios de selección para la elección del corpus, así como los que se tomaron en cuenta para la ordenación cronológica de los materiales y la división en cortes temporales; se incluye una breve nota informativa sobre cada uno de los cancioneros que se utilizan como base; además, se explica la metodología que se siguió para llevar a cabo el análisis del corpus seleccionado, incluyendo los criterios de edición de los poemas y algunos de citación que faciliten la lectura de los capítulos subsecuentes.

En el segundo capítulo, “La conceptualización del amor en la Edad Media”, se hace una revisión de la concepción del amor cortés a partir de las tradiciones poéticas en las que se desarrolla: la provenzal, que constituye su inicio, y la gallego-portuguesa; también se revisa la conceptualización que aparece en los principales tratados que reúnen la codificación del amor de la que se nutre la Edad Media: el *Ars amandi* de Ovidio y el *De amore* de Capellanus.

El capítulo tres, “La poesía amorosa castellana y el ambiente cortesano”, consiste en una introducción a la poesía cortesana en castellano; en ella, se muestra la continuidad de ciertos elementos presentes en la conceptualización del amor a lo largo de la Edad Media, principalmente el vasallaje de amor, y se analiza una parte del corpus de esta investigación desde el punto de vista de su contexto de producción, que condiciona la conceptualización del amor dentro de un ambiente cortesano.

Los capítulos cuatro y cinco desarrollan la conceptualización del amor como *umano*, es decir, dentro del contexto humanista. En el capítulo cuatro se desarrolla la

conceptualización del amor como sustancia divina que, como tal, comparte gran número de características con Dios; que surge de la belleza divina, la cual se muestra en la belleza de la dama, y que, a través de la mirada, llega al amante. En el capítulo cinco, se analiza la transformación que sufre el alma del amante cuando es arrebatada por el deseo de la belleza divina y cómo esta transformación se manifiesta en quien la experimenta.

Finalmente, en cada capítulo se inserta una gráfica en la que se observa lo analizado a la luz de su diacronía y mostrando la evolución que los fenómenos presentan a lo largo del siglo XV.

Se añaden cuatro apéndices. El primero consta de una recopilación de fragmentos poéticos que pueden completar algunas de las ideas planteadas en el cuerpo de la investigación, donde se señala en nota al pie la existencia de dichos textos complementarios; se considera que, debido al difícil acceso que presentan muchos de los poemas, este apéndice, aunque lejos de ser exhaustivo, puede ser de ayuda para una comprensión más profunda de los temas que aquí se desarrollan. El segundo de los apéndices consiste en un índice de autores que se acompaña de las claves —ID Dutton— de los poemas que forman parte del corpus, para facilitar la consulta de poetas o poemas individuales a lo largo del trabajo, así como para presentar el corpus que se ha trabajado en la investigación. El tercer apéndice consta de una serie de textos que complementan la sección del capítulo cuatro en que se aborda la contrafactura. Finalmente, el apéndice cuatro muestra en tablas la cronología de los poemas utilizada para el análisis diacrónico.

CAPÍTULO 1: EL CORPUS Y LA METODOLOGÍA

1.1 El corpus



El corpus poético que se utiliza como base para realizar este análisis consta de alrededor de 700 poemas que constituyen una muestra significativa de la producción poética castellana desde finales del siglo XIV, con los autores del *Cancionero de Baena*, hasta la primera década del siglo XVI, con los de la primera edición del *Cancionero general* recopilado por Hernando del Castillo y publicada en 1511.

Dentro de estos límites, se seleccionaron poemas de temática amorosa en castellano, sin importar la forma métrica, entre los que se descartaron:

- En primer lugar, los poemas en los que sólo se hace alabanza de la dama, pues no implica necesariamente la presencia del sentimiento amoroso.
- En segundo lugar, aquéllos en los que los amantes no son cortesanos, incluyendo pastores y serranas, pues, al salir del espacio de la corte, las características de los textos cambian, dando lugar a una configuración que requiere un estudio aparte.
- En tercer lugar, aquéllos en los que la voz que enuncia el poema es femenina, pues se trata de poemas ligados a la tradición de la cantiga de amigo y de la lírica tradicional, los cuales se encuentran fuera de los límites de esta investigación.
- En cuarto lugar, algunos poemas escritos completamente en diálogo, pues se insertan dentro del género del debate o representan antecedentes de la producción teatral, aunque se han conservado algunos en los que los dialogantes son figuras alegóricas o

teorizan específicamente sobre el sentimiento amoroso, debido a su importancia para esta investigación como se verá más adelante.

1.1.1 La cronología

En términos generales, el corpus abarca la producción poética cortesana castellana del periodo que va del surgimiento de la poesía castellana culta que se fija hacia 1339 y la publicación de la primera edición del *Cancionero general* compilado por Hernado del Castillo en 1511.

La datación del corpus presenta problemas a causa de la falta de investigaciones precisas sobre este aspecto; en muchos de los casos, esto se debe, principalmente, a que se trata, en su mayor parte, de poemas breves, con temática amorosa, que cuando llegan a recogerse modernamente se hace bajo el rubro de “poesía menor”, lo cual lamentablemente conlleva la ausencia de un análisis detallado. Además, la naturaleza misma de los poemas, en la que no suelen mencionarse lugares, personas o hechos históricos concretos dificulta su datación, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con la poesía de circunstancias. Sin embargo, es posible establecer un *terminus ante quem* (*taq*) —la fecha más tardía en que pudo escribirse el poema— a partir de la información que sí tenemos sobre los poetas, así como de las fechas en las que se compilaron los cancioneros en los que las composiciones aparecen por primera vez. En algunos casos poseemos información adicional que resulta de gran utilidad, por ejemplo, aquellos poemas que aparecen tanto en el *Cancionero de Herberay* (LB2) como en el *Cancionero de Módena* (ME1) pueden datarse *taq* en 1445, pues

se trata del “año al que parece remontar como mínimo el ensamblaje de los textos comunes a ambos”.¹⁷

Los poemas más antiguos que constituyen el corpus son los de Macías, datados como más tarde en 1370 —aunque hay quienes retrasan su producción hasta la década de 1350—, seguidos del círculo poético de Alfonso Álvarez de Villasandino —datados alrededor de las últimas dos décadas del siglo XIV— y el de Francisco Imperial, inmediatamente posterior y datable alrededor del cambio de siglo. La datación más moderna del corpus es 1511, fecha de publicación del *Cancionero general* y, por lo tanto, *taq* de muchos de los poemas que aparecen en él.

Entre los investigadores que han trabajado corpora similares al que aquí se presenta destacan los trabajos de Vicenç Beltrán y Juan Casas Rigall, quienes abordan la datación y clasificación de los poemas de manera complementaria y cuyos planteamientos en este sentido han servido como base para la división temporal que se utiliza en esta investigación.

Vicenç Beltrán en *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* distingue tres etapas en la evolución poética durante el siglo XV:

Una primera etapa (1375-1425), que incluye los poetas que aún se inscriben en la tradición poética gallego-portuguesa —escuela de Villasandino— y los poetas que dan inicio a la poesía castellana —escuela de Imperial—, ambos grupos presentes, esencialmente, en el *Cancionero de Baena*. Los poetas de esta etapa continúan la tradición de la poesía amorosa a la que incorporan alusiones mitológicas, clásicas —Homero, Virgilio, Ovidio— e italianas —Dante, principalmente— de quien toman, por ejemplo, el uso de la alegoría. Se mantiene

¹⁷ Beltrán, *Poesía española*, p. 447.

el didactismo característico de la literatura medieval, pero se desarrolla, dentro del género lírico, una conciencia del fenómeno poético, sobre el que se teoriza.

La segunda etapa (1425-1479) constituye lo que Alvar y Gómez Moreno¹⁸ llaman el “momento de plenitud”, en el que dominan los tres grandes poetas: Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique. Se caracteriza por la erudición como herramienta fundamental en la estructura del poema, manifestada en citas de escritores, y su interés por la cultura clásica, conocida y manejada a través de ediciones en latín o en versiones castellanas o en otra lengua moderna, sobre todo el italiano. Es una erudición intencional, como puede observarse en las siguientes palabras del Marqués:

Si mi baxo estilo aún non es tan plano,
bien como querrían los que non leyeron,
culpen sus ingenios, que jamás se dieron
a ver las istorias que non les explano.¹⁹

La influencia italiana que había entrado ya en la época anterior con la huella de Dante en Imperial, ahora se intensifica y se encuentran las primeras influencias de Petrarca, sobre todo en la obra de Santillana. Del amor petrarquista se toman elementos como: la idea del amor como destino, impuesto a pesar del albedrío humano; la profundización en la descripción de las contradicciones internas; el aumento del melancólico placer de los recuerdos, y la mayor sensibilidad ante la naturaleza.²⁰

La tercera etapa se centra en el reinado de los Reyes Católicos, es una poesía que se compone, en su mayoría, alrededor de la corte de Fernando e Isabel, lo que condiciona los

¹⁸ Cf. Alvar y Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*.

¹⁹ “Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de exçelente ingenio”, vv. 77-80. Cito la edición de Juan Carlos López Nieto: López de Mendoza, *Antología poética*, pp. 267-275.

²⁰ Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*, pp. 17.

temas y el lenguaje. Se persigue un ideal de brevedad: expresar con el menor número de palabras posible las emociones y sentimientos, lo que lleva a un conceptismo en que “el ingenio está al servicio de la intensidad”.²¹ La conciencia poética que se manifestaba ya desde finales del siglo anterior se concreta en la primera poética escrita en castellano: el *Arte de trovar* de Juan del Encina.

Casas Rigall en su *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, basándose en teorías y estudios previos, que incluyen el mencionado de Beltrán,²² divide cronológicamente su corpus en cinco generaciones de 30 años cada una a partir de la fecha de nacimiento de los poetas; se apoya, además, en que, siguiendo esta cronología, dentro de cada generación se encuentra alguno de los poetas más destacados de la poesía cortesana del periodo:

de los autores nacidos entre 1340 y 1370, destaca la figura de Villasandino, la pluma más prolífica de la “escuela gallego-castellana”; entre quienes nacen entre 1371 y 1400, los abanderados son Imperial y el Marqués de Santillana; durante el tricenio de 1401 a 1430 nace Juan de Mena; entre 1431 y 1460, Jorge Manrique; y entre 1461 y 1490, Juan del Encina.²³

En esta investigación, se toma como punto de partida la clasificación de Casas Rigall, a partir de la cual se han hecho cinco cortes temporales que incluyen los poetas datados por este investigador. En el caso de los demás poetas con fecha de nacimiento conocida, se han integrado siguiendo los mismos parámetros. Para los poetas sin datos biográficos precisos que nos permitan clasificarlos siguiendo este criterio, se ha tomado como punto de partida la datación del cancionero en que aparecen sus poemas por primera vez, considerándolos como

²¹ Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, p. 149.

²² Cf. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, pp. 22-23.

²³ Casas Rigall, *op. cit.*, p. 23.

parte de la generación mayoritaria que conforma el cancionero; por ejemplo, los poetas desconocidos del *Cancionero de Baena* se clasifican dentro del primer corte cronológico. Finalmente, aquéllos poemas que carecen de autoría conocida, se insertan dentro de la generación propia del cancionero en que se encuentran los poemas.²⁴

1.1.2 Las fuentes

Se han utilizado como base seis cancioneros que se describen brevemente en las siguientes páginas; para su identificación, se utilizan las siglas propuestas por Brian Dutton y que la crítica ha adoptado desde entonces. Se seleccionaron estos cancioneros tomando en cuenta la datación aproximada de compilación, así como de las composiciones que en ellos se recogen, para obtener un corpus que incluya testimonios de los diferentes momentos de la cronología delimitada para la investigación; así mismo, se eligieron los cancioneros que contienen una cantidad significativa de poesía amorosa, así como aquéllos en los que aparecen poemas no recogidos en otras fuentes.

Cancionero de Baena (PN1)²⁵

El *Cancionero de poetas antiguos* fue compilado por Juan Alfonso de Baena —quien muere entre fines de 1432 y septiembre de 1435— hacia 1430, para el rey Juan II de Castilla y su esposa, la reina María. Recoge la poesía de finales del siglo XIV y las primeras décadas del XV, época en la que se abandona paulatinamente el gallego-portugués en favor del castellano

²⁴ Para ver la clasificación de acuerdo con los poemas identificados por la clave Dutton, los poetas y el cancionero en que aparecen, véase el apéndice número IV.

²⁵ Fuente principal: Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena, <http://www.juanalfonsodebaena.org>.

y en que comienzan a introducirse modas francesas e italianas en la poesía. El manuscrito que se conserva actualmente es una copia posterior al original, datada hacia 1465.

Se trata de una colección en la que Juan Alfonso de Baena pretendía salvar la poesía erudita y sabia de las generaciones anteriores, de temática moral y religiosa, que estaba perdiéndose ante el éxito que alcanzaban en el momento autores como el joven marqués de Santillana y los cortesanos de su tiempo, partidarios de una nueva concepción literaria que giraba ya en torno a la temática del amor y al predominio de las formas breves, especialmente la canción, o los decires a menudo octosilábicos, más atentos también a las primeras luces del humanismo que a la tradición escolástica.

Antecede al cuerpo de los poemas un prólogo, conocido como el *Prologus Baenensis*, en el que el compilador señala el contenido de su libro: primero, “las cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas”; segundo, “las preguntas”; tercero, “muy gentiles deçires”, y, por último, “proçessos e reqüestas”. Además, establece como su objetivo agradar, complacer, alegrar y servir al Rey, pues, con el contenido de su obra “se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes e plazerres e gasajados”, “averá reposo e descanso en los trabajos e afanes e enojos” y “desechará e olvidarà e apartará e tirará de sí todas tristezas e pesares e pensamientos e afliçiones del espíritu”.²⁶

Los poemas amorosos no son tan abundantes como los filosófico-morales dentro del *Cancionero de Baena*, sin embargo, es este el único testimonio donde se recoge gran parte de la producción poética amorosa de la segunda mitad del siglo XIV y primeras décadas del siglo XV.

²⁶ Baena, *Prólogo*, s.p.

*Cancionero de Palacio (SA7)*²⁷

Datado hacia 1440, el *Cancionero de Palacio* es la compilación que, probablemente, mejor representa los gustos poéticos de la corte de Juan II de Castilla, aunque no se niega su filiación con los Infantes de Aragón; Vendrell escribe que el *Cancionero de Palacio* posee

una tendencia marcadamente lírica, pareciéndose en esto al *Cancionero de Stúñiga*, y así como éste representa una compilación hecha en tierras de Italia, y el *Cancionero de Herbaray des Essarts* parece representar el momento lírico de la corte de Navarra, nuestro Cancionero señalaría el momento lírico, el norte amoroso, en las dos cortes, tan ligadas por los lazos de sangre, de D. Juan II de Castilla y de Alfonso V el Magnánimo de Aragón, con una amorosa predilección para los hechos que exornan las brillantes campañas del Magnánimo en las tierras de Italia.²⁸

Se trata de un códice en el que se prevé una futura ornamentación aunque ésta nunca se completó; está escrito en papel y consta de 178 folios sin contar las guardas; el tamaño actual corresponde a un plegado en cuarto aunque es evidente que sus dimensiones fueron mayores. La encuadernación data del siglo XIX y no corresponde con el ornamento interno; como otros códices salmantinos, debió encuadernarse durante el tiempo en que fue resguardado en el Palacio Real. Todo el manuscrito está en letra gótica redonda libraria, aunque presenta varias manos con diverso grado de cursividad.

El códice salmantino del *Cancionero de Palacio* da la impresión de un cancionero completo y cerrado a pesar de que no se distingue un plan previo a la compilación y en diversos folios se encuentran anotaciones posteriores referentes a los textos, así como correcciones y adiciones interlineadas en los poemas.

²⁷ Fuente principal: Tato, "El *Cancionero de Palacio (SA7)*, ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)".

²⁸ Vendrell de Millás, *El Cancionero de Palacio*. p. 23.

*Cancionero de san Román (MH1)*²⁹

Para Azáceta, MH1 es un cancionero del estilo de Baena, que tendría la

perspectiva de añadir nuevos textos a los poseídos en un principio de cada poeta, [pues] quedaron deliberadamente folios en blanco entre uno y otro. Distintas manos y en distintas épocas, aunque casi todo dentro del siglo XV, han ido rellenando parcialmente esas lagunas siguiendo con cierta arbitrariedad el plan inicial de formación del Cancionero. Incluso nos atrevemos a decir que se añadieron nuevos cuadernillos, intercalándolos en algunas partes, como parece deducirse de las distintas clases de papel que integran el manuscrito.³⁰

Dutton lo data hacia 1454, aunque otros retrasan la fecha hasta 1450. Contiene poemas en castellano, portugués y gallego. De acuerdo con Moreno, “parece que fue recopilado por Juan Alfonso de Baena, quedando interrumpido a la muerte de Juan II, rey de Castilla y León”.³¹

Contiene material común con cancioneros posteriores.³² Se trata de un cancionero ordenado por autores en el que intervienen distintas manos, no sólo contemporáneas, sino de fines del siglo XV o incluso del XVI que van completando las secciones, especialmente, las de los grandes autores.

Los poetas más representativos de este cancionero, al menos en cuanto a la temática amorosa, son el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Lope de Estúñiga, Juan de Dueñas y Rodríguez del Padrón.

²⁹ Fuente principal: Moreno, *Descripción codicológica MH1*.

³⁰ Azáceta García de Albeniz, “El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de Historia”, p. 244.

³¹ Moreno, *Descripción codicológica MH1*, p. 4.

³² ML3 (MADRID, Lázaro-Galdiano [657] Obras de Santillana. c.1540.), MN8 (MADRID, Nacional [3677] Obras de Santillana. c.1700.), PN8 (PARÍS, Nationale [Esp 230] 'E'. c.1475.), PN12 (PARÍS, Nationale [Esp. 313] 'H'. c.1480.), SA8 (SALAMANCA, Universitaria [2655] Obras de Santillana. c.1456.) y TP1 (TOLEDO, Pública [80] Obras de Santillana. c.1470.), siendo los últimos dos los más próximos.

Cancionero de Herberay (LB2)³³

Todos los estudiosos de LB2 coinciden en atribuir la compilación a Hugo de Urriés debido a un grupo de *dezires* de este autor que forma parte de la compilación. El manuscrito, en cualquier caso, es de taller, elaborado por un copista profesional.³⁴ La denominación *Herberay* se dio al cancionero a partir del nombre del propietario del siglo XVI: Nicolás de Herberay des Essarts.

Fue compilado en la Corte de Navarra, *circa* 1463 según Aubrun y Whetnal; Dutton piensa que fue hacia 1465. Beltrán apoya la teoría de Aubrun: “el manuscrito debe proceder de la corte de los Trastámaras navarros, concretamente de la princesa Leonor, y debió permanecer en Francia aproximadamente hasta mediados del siglo XIX en que pasó a Inglaterra adquirido por Turner”.³⁵

Las composiciones se encuentran en castellano, con algunas glosas en francés hechas por Herberay. El análisis del códice parece indicar que LB2 no es producto de la adición de cuadernos y materiales sueltos, como sucede con otros cancioneros, sino que se trata de una copia de un manuscrito anterior. No existen huecos entre los poemas ni entre los cuadernos, el códice está copiado por una misma mano y el pautado, ajustado primero a la prosa y después a los poemas, hace ver que nos encontramos ante un manuscrito que fue copiado expresamente como una unidad en sí mismo. Hay en él un evidente prurito humanista, italianizante, de defensa y elogio de las mujeres.

³³ Fuente principal: Moreno, *Descripción codicológica LB2*.

³⁴ Beltrán, *Poesía española*, p. 14.

³⁵ *Ibidem*, pp. 16-17.

*Cancionero de Salvá (PN13)*³⁶

Se trata de un manuscrito bien conservado, llevado a cabo por un solo copista profesional; su nombre se debe a que perteneció a colección del bibliófilo valenciano Salvá y Mallén, quien lo describe de la siguiente manera:

Cancionero de obras del Marqués de Santillana, Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón y otros distinguidos poetas del siglo décimo quinto. fol. *ms. de hermosa y gruesa* letra roja y negra, mui parecida á la que copia el P. Merino al principio de la lámina 30, p. 283 de su Paleografía, escrito hacia el 1450. El papel es fuerte y bello y lleva la conocida marca de la sortija. Está completo y va desde el fol. i hasta el exciij, a más de la hoja de portada, en que solo dice, de letra abultada gótica Cancionero. Aunque su principal valor viene de las poesías que comprende inéditas, no es inferior en las ya publicadas, por estar en todas más anticuado el lenguaje que en lo impreso, y por las muchas y notables variantes que suministra.³⁷

Salvá dató el manuscrito a mediados del siglo XV mientras que, más recientemente, Dutton propone una datación en los años ochenta. Las marcas de agua, sin embargo, parecen sugerir una datación entre 1452 y 1477. De acuerdo con Tomassetti, el estudio del códice sugiere una datación que no puede ir más allá de los años setenta y, tras analizar la estructura y contenido del manuscrito, propone una fecha de composición entre los años 1455 y 1468.

El cancionero recoge, en general, la producción de poetas vinculados con un círculo poético que se encontraba, en un primer momento, alrededor de Enrique IV y Juana de Avis y que, a partir de 1465, pasó al partido del infante Alfonso.

En una primera sección del cancionero aparecen una serie de obras morales y didáctico-políticas extensas y de autores reconocidos —el marqués de Santillana, Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena y Jorge Manrique—, siguen dos composiciones alegóricas de temática amorosa: los *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón y la *Nao de amor*

³⁶ Fuente principal: Tomassetti, *Círculos cortesanos y producción poética: el Cancionero de Salvá (PN13)*.

³⁷ Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, pp. 90-91.

de Juan de Dueñas; continúa el manuscrito con una selección de poemas amorosos y de circunstancia de diversos autores, muchos de ellos desconocidos fuera de este testimonio. En general, el tema del amor doloroso domina el cancionero, acompañado de ruegos de piedad y elogios a la dama.

***Cancionero general* (11CG)³⁸**

El *Cancionero general* fue compilado por Hernando del Castillo y publicado en las prensas valencianas de Cristóbal Kofman el 15 de enero de 1511. Contiene mil cincuenta y seis composiciones —según el índice que incluye Antonio Rodríguez Moñino en su edición facsimilar de 1958—, lo que lo constituye como el más voluminoso de su tipo. Dedicado al conde de Oliva, dice Castillo en su prólogo:

de veinte años a esta parte, esta natural inclinación me hizo investigar, haber y recoger de diversas partes y diversos auctores, con la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron o a mi noticia pudieron venir de los autores que en este género de escribir autoridad tienen en nuestro tiempo.³⁹

Contiene textos inéditos o de escasa circulación en el momento de su publicación y en ello radica su importancia como parte de este corpus.

1.2 La metodología

Debido a la extensión del corpus que se analiza, se creó una base de datos que recoge los elementos necesarios para la redacción de resultados. La base de datos permite ordenar los materiales de acuerdo a la datación, el autor, el testimonio en que se conservan, los rasgos

³⁸ Fuente principal: Beltrán, “El *Cancionero general* (Valencia, 1511) y el *Cancionero de la Biblioteca Británica*”.

³⁹ Castillo, *Cancionero general*, s.p. La transcripción modernizada es mía, parte de la edición facsimilar de Rodríguez Moñino.

métricos, estilísticos o retóricos sobresalientes, o cualquiera de las categorías que se han analizado y a partir de las cuales se estructuran los resultados. La información recopilada puede agruparse dentro de las siguientes categorías:

1) Definición del amor. Reúne los poemas en los que exclusivamente se define el sentimiento amoroso, aquéllos en los que aparece un fragmento con función definitoria y aquéllos que adjetivan al amor con rasgos como la crueldad, el engaño o el orgullo. Además, se toma en cuenta el lugar que se le da al amor dentro de la escala de poder: dios, rey, emperador, etc. Por último, se toman en cuenta sus posesiones, ya sea territoriales —castillo, corte— o materiales —flechas, lanza, espada—.

2) Práctica amorosa. Agrupa, por una parte, los poemas en los que se describe el inicio del amor, en donde se recogen los motivos por los que surge el sentimiento amoroso —el acto de mirar a la dama es el más común—; y, por otra, el desenlace de la pasión amorosa con la muerte como elemento más recurrente. Se incluye, además, un filtro que permite separar los poemas de amor desgraciado de la minoría que representan los poemas de amor feliz.

3) Amante. Recoge las metáforas que se utilizan para describir al enamorado: siervo, cautivo, preso, enfermo, etcétera; así como la personificación de alguna de sus partes como el corazón, los ojos o la razón, que va desde una simple desvinculación entre el yo y la parte, hasta la personificación completa de la parte que adquiere una voluntad independiente.

4) Personajes. Reúne los casos en los que aparecen personajes distintos a la voz lírica y que participan de manera más o menos directa en el poema; puede tratarse de alegorías — Amor, Fortuna— o de personajes mitológicos —Cupido, Venus, Diana—. Se ha registrado la aparición del dios cristiano —Dios— para poder observar la relación que existe entre éste

y el desarrollo de la temática amorosa fuera de los casos evidentes de contrafactura. Se ha establecido, además, una rubro para aquellos personajes —mitológicos, bíblicos, históricos, literarios— que sólo aparecen aludidos, por lo general, de manera metafórica —como Febo para indicar el momento del día— o como modelo —Virgilio, por ejemplo, se utiliza para ejemplificar al amante burlado—.

5) Otros. Se reúne también la aparición de terminología específica como “sin arte”, “dama sin misericordia” o “fino amor”, que remiten a tradiciones específicas; así como la presencia explícita de influencias. Se ha hecho una subcategoría para los tópicos de la poesía amorosa como la descripción de *locus amoenus*, el secreto de amor o la carta.

La base de datos permite, además, en los casos necesarios, agregar un comentario para registrar algún aspecto que no se encontraba clasificado y que se consideró importante resaltar. Finalmente, cada entrada contiene un vínculo al archivo en donde se encuentra la transcripción del poema completo, de manera que se facilita su consulta, así como la referencia a la aparición del poema en ediciones modernas, ya sea de autores indivluades como Juan de Mena o el marqués de Santillana, ya sea en antologías como las de Dutton o Beltrán.

1.2.1 La edición de textos

Se utiliza como fuente primaria de los textos poéticos la edición que hace Brian Dutton a través de la versión en línea *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, proyecto dirigido por la Dra. Dorothy S. Severin, pues es el único testimonio que contiene todos los poemas del corpus. Se hará referencia a las ediciones críticas modernas

de poemas individuales únicamente cuando éstas aporten variantes, lecturas o información que se considere de importancia para el análisis.

Debido a que la fuente de la que se toman los textos conserva la ortografía y tipografía antigua, y que ésta varía entre unos poemas y otros por provenir de diversos manuscritos o impresos, se ha decidido, para facilitar la lectura, homogeneizar los poemas que se transcriben siguiendo los siguientes criterios generales:

- Se moderniza la acentuación, puntuación y mayúsculas.
- Se sustituyen las *ſ* por *s*, pero se mantienen las *ç*, así como las duplicaciones y combinaciones de sibilantes.
- Se moderniza el uso de *u* y *v* de acuerdo a su sonido consonántico o vocálico.
- Se moderniza el uso de *la* y *ya* vocálica entre consonantes.
- Se simplifica el grupo *ll* cuando el sonido es simple.
- Se separan las palabras que aparecen unidas debido a la coincidencia de vocales, excepto en el caso de preposiciones en grupos como *deste*.
- Se moderniza el uso de *h* en el verbo haber cuando se utiliza como auxiliar en la forma *he* o *ha*.
- El signo *&* se transcribe siempre como *e*, por tratarse de la conjunción más común en el corpus.

1.2.2 La citación del corpus

Para uniformar la manera de citar los poemas del corpus se ponen entre paréntesis los siguientes datos, en el orden que aquí se presentan, separados por comas:

1. Apellido del autor. En los casos en los que hay más de un autor con el mismo apellido se pone el nombre completo. En los casos en los que se desconoce la autoría no se pone nada.

2. Cuatro dígitos arábigos que corresponden al identificador del corpus Dutton. No se incluyen las siglas ID.

3. Número de versos. En los casos en los que se cita el poema completo no se incluye ningún número. No se incluye la abreviatura vv.

Cuando, dentro del cuerpo del texto, se hace alusión a los versos de un poema que se cita inmediatamente antes o después —lo cual se aclara en la redacción— se señala entre paréntesis sólo el número de verso con la abreviatura correspondiente v. o vv. En caso de que sea necesario distinguir entre varios poemas se agregará antes del número de verso la primera letra del apellido del autor en mayúscula.

Cuando se hace referencia a un poema completo sin transcribirlo se le nombrará con los cuatro dígitos del identificador del corpus Dutton precedidos de la abreviatura ID.

Los resaltados que tienen tanto negrita como cursivas son siempre míos, tanto en los poemas como en las citas de otros autores.

CAPÍTULO 2: LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR

EN LA EDAD MEDIA



El periodo en que se inserta el corpus de esta investigación pertenece a lo que los investigadores han llamado la Baja Edad Media o el otoño de la Edad Media, es decir, la etapa final de este periodo histórico. Partiendo del supuesto de que las ideas humanistas modifican la conceptualización medieval del amor, se revisan, en este capítulo, las ideas previas al siglo XV que se encuentran en los principales textos poéticos y teóricos.

2.1 La conceptualización del amor en la tradición poética: el amor cortés

En cuanto al origen del amor cortés en la poesía española, se han propuesto numerosas teorías: la que sitúa su nacimiento en Provenza en el siglo XII, específicamente con la poesía de Guillermo IX de Aquitania, y su expansión, a partir de ahí, por toda Europa; la de su inspiración en la poesía latina medieval —específicamente religiosa—; la de su origen árabe y, paralelamente, popular a través de las canciones en lenguas romances de la Península, que incluyen rasgos de la poesía del Al-Andalus —con base en las investigaciones sobre las jarchas—; por último, la teoría de que la expresión poética del amor cortés es una derivación de los escritos sapienciales y místicos del cristianismo medieval.⁴⁰ Alan Deyermond propone

⁴⁰ Erich Köhler explica los orígenes de la poesía provenzal como consecuencia de las tensiones entre la baja nobleza y la alta feudalidad, lo que presenta ciertas concomitancias con la poesía castellana cuatrocentista. Se trata, en ambos casos, de una poesía nacida en la corte y transitada por la aristocracia y la nobleza de la época. Tanto la corte de Alfonso VIII, como la de Alfonso X atrajeron gran cantidad de trovadores y juglares. Era común el uso de la lengua provenzal en la poesía Peninsular, especialmente en Aragón y Cataluña debido a los

una posición conciliadora: acepta que el amor cortés en la poesía hispánica tiene su base en la tradición popular, con influencias no sólo árabes sino de algunos reinos europeos, considera poco probable la influencia de la poesía litúrgica latina y concluye que “las semejanzas entre las jarchas, *cantigas de amigo* y villancicos no son el resultado de una influencia sino de una tradición común”.⁴¹

Actualmente, la teoría más aceptada es la de la confluencia de la tradición de la lírica provenzal —que entra en la Península Ibérica a través de sus relaciones con la corte de Aragón y de Cataluña—, su adaptación y transformación en las cantigas gallego-portuguesas y la incorporación de elementos de la lírica tradicional peninsular. El último eslabón en la cadena evolutiva es la castellanización de la poesía que se da a finales del siglo XIV y que se recoge en el *Cancionero de Baena*, si bien es cierto que las producciones más antiguas en castellano no se encuentran en dicho manuscrito. La canción “En un tiempo cogí flores” de Alfonso XI, que presenta aún un lenguaje con restos de gallego-portugués, se considera el testimonio más antiguo de lírica cortés. Green, por otro lado, señala *Razón de amor* como el primer poema lírico en Castilla que utiliza el simbolismo del amor cortés, argumentando que la corte de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) era sumamente visitada por los trovadores provenzales, y que *Razón de amor* no podría haber sido concebido sin los conceptos y simbolismo del *fin amour*.⁴²

lazos políticos, económicos y culturales entre estos reinos. El gallego-portugués se consolida como lengua poética en la corte de Alfonso X, desplazando el provenzal. Además, la tradición occitana llega por vía del camino de Santiago (Kohler, “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”). Cf. Meléndez Cabo y Vega Vázquez, *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, p. 49; Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*, pp. 11-13, y Bahler, *Of Kings and Poets*, p. 43.

⁴¹ Deyermond, *Historia de la literatura*, p. 64.

⁴² Para los propósitos de esta investigación no se incluye *Razón de amor* debido, principalmente, a su distanciamiento temporal; aunque no negamos la presencia de elementos de amor cortés en este poema, es un asunto que amerita un estudio propio fuera de los límites de esta investigación.

La concepción amorosa de la poesía castellana del siglo XV surge, entonces, de la tradición del amor cortés codificado en la lírica provenzal y reelaborado en la lírica gallego-portuguesa, a lo que se suma la tradición italiana, tanto del *dolce stil novo*, como del petrarquismo; y una posible influencia de la lírica francesa, que aún se encuentra sometida a debate.⁴³

Como puede deducirse de lo dicho —y se desarrollará a continuación—, definir unitariamente el amor cortés resulta complicado debido, no sólo a la extensión geográfica y temporal del fenómeno, sino también a las variadas definiciones y características con las que la crítica ha intentado resumir sus particularidades.

Carmen Blanco Valdés, por ejemplo, propone que una de las características genéricas que ofrece toda la corriente lírica-literaria que inicia con la poesía trovadoresca es que, dentro de este convencionalismo literario, el amor se concibe como una aspiración en la cual lo menos perfecto tiende siempre hacia lo más perfecto. En este sentido, el amor necesita de la imperfección del amante y de la supuesta y efectiva perfección de la amada; el amor se entiende entonces como un impulso hacia la perfección, el cual es innato al amante y es parte de él.⁴⁴

La lírica amorosa medieval se generará fundamentalmente a partir de una relación en la cual el amante ama pero no es correspondido por su amada. Esto hará que toda la génesis

⁴³ Cf. Beystervaldt, *La poesía amatoria del siglo XV*, p. 73-88 y Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*, p. 49. En esta investigación se toma en cuenta el *Dolce stil novo*, incluyendo a Dante y Petrarca, considerados el predecesor y sucesor inmediato, respectivamente, de dicha tradición; la posible influencia francesa sólo se toma en cuenta indirectamente, ya que la tradición humanista que aquí se estudia tiene su centro en Italia.

⁴⁴ Blanco Valdés, *El Amor en el Dolce Stil Novo*, p. 10.

poética se asiente sobre el presupuesto de la desesperación y la angustia del amante y sobre la altivez y superioridad de la dama.⁴⁵

Existe, además, un código en el que no todo hombre podía amar, ni toda mujer ser amada, sino sólo aquellos que se distinguieran por su pureza de costumbres; sólo la integridad moral —*morum probitas*— permite el acceso al mundo amoroso. El código de la cortesía, por lo tanto, era una manera de conducirse, un saber vivir y, como consecuencia, un deber social. Suponía mantener el equilibrio entre los sentimientos y la razón, la armonía entre el corazón y el espíritu; esto implicaba una disciplina interior del amante, una actitud razonable ante la dama amada, la moderación del deseo, la paciencia y la humildad.⁴⁶

2.2.1 La lírica provenzal

De acuerdo con Bazzola, el primer trovador fue Guillermo IX de Aquitania, y los rasgos principales de su poesía —que serán la base de las composiciones posteriores— son: la sensación de una pena mortal en el corazón; el amor por una dama lejana, no conocida del poeta —o que no se individualiza en el poema—; los preceptos de Ovidio, ampliados con las ideas cristianas de la obediencia y la sumisión a la dama; la comparación del servicio a la dama con la relación de vasallo-señor —feudalización del amor—; la adoración humilde de

⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁶ Para Jacques Wettstein, la *mezura* era una de las ideas esenciales de la filosofía cristiana puesto que constituye la unión entre Dios y las criaturas. Para el pensamiento cristiano, *mezura* sería sinónimo de plenitud. Los trovadores partirían de las ideas filosófico-cristianas, adaptándolas a su propio estilo. En este sentido, la *cortezía* sería el ideal de esa *mezura*, en la forma particular que le da el orden caballeresco. Así pues, el concepto de *cortezía* adquiriría dos sentidos: uno particular que representa un ideal de clase y uno general que se incorpora al ideal cristiano (Wettstein, '*Mezura*', *l'idéal des troubadours: son essence et ses aspect*). Cf. también Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 15.

la belleza de la dama; el sentimiento de júbilo al que se abandona el poeta; un misticismo nuevo del amor que no excluye la sensualidad y el goce de los sentidos.⁴⁷

C. S. Lewis resumía los principales rasgos de la tradición amorosa provenzal en cuatro: humildad, cortesía, adulterio y religión de amor (*religio amoris*). De la humildad deriva la superioridad de la amada y la consecuente relación vasallática entre los amantes, además, esta superioridad implica la descripción de la amada como obra maestra de Dios, lo que conduce a la hipérbole sagrada.

Beysterveldt define el amor cortés como el “ideal aristocrático de adoración a la mujer, originado en el sudoeste de Francia en el siglo XII y de ahí propagado a todos los países de Europa occidental”.⁴⁸ Para este crítico, el amor cortés provenzal es un amor adúltero, pues está principalmente dirigido a mujeres casadas; así, este tipo de amor resulta pecaminoso, pues ambas formas posibles de consumación van en contra de los preceptos de la Iglesia: el *amor purus* y el *amor mixtus*, cuya única diferencia es que en el primero se excluye el coito permitiéndose todas las demás manifestaciones sensuales; mientras que en el segundo se incluye el coito.⁴⁹

Meléndez Cabo y Vega Vázquez resumen el fenómeno diciendo que en el *fin amour* — término que se utiliza para designar el amor cortés de la lírica provenzal— el amor se concibe como un culto, una religión que permite el perfeccionamiento y ennoblecimiento del amante, quien debía poseer un conjunto de virtudes y valores integrados en el amplio concepto de *cortesía*:

⁴⁷ Cf. Bezzolla, *Les origenes et la formation de la littérature courtoise en Occident*.

⁴⁸ Beysterveldt, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 84-86.

- *sen*: sentido común.
- *pretz*: valía ética e intelectual.
- *ensenhamen*: sabiduría.
- *mezura*: moderación de los impulsos.
- *largueza*: generosidad.
- *jovens*: virtud espiritual que implicaba la predisposición a la cortesía.

Estas virtudes, que sólo posee el estamento de la nobleza, capacitan al amante para la superación de una serie de etapas en las que se desenvuelve la relación amorosa hasta alcanzar la *joi*: exaltación interior del amante ante la correspondencia amorosa, un estado del espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, o incluso, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado; la *joi* puede tener también un significado carnal asociándose a la entrega total del amor. El amante durante estas etapas sucesivas es denominado:

- *fenhedor*: que aspira a ser enamorado.
- *pregador*: que suplica correspondencia.
- *entendedor*: que ha sido aceptado como enamorado.
- *drutz*: que obtiene de los favores de la dama.⁵⁰

El sentimiento amoroso se expresa, en esta concepción del amor, en términos propios del entorno feudal, hasta utilizar el lenguaje particular de la relación vasallática.⁵¹ Dutton y Roncero López proponen que en esta poesía destaca la apreciación de la mujer como señor feudal y del amante como vasallo, las referencias a la crueldad de la amada —lo que se configurará como la *belle dame sans merci*—, el amor como enfermedad, el amante como

⁵⁰ Los poemas reflejan un momento en el camino del poeta hacia la *joi*.

⁵¹ Cf. Meléndez Cabo y Vega Vázquez, *op. cit.*, pp. 45.

prisionero, el gozo del amante liberado y su resignación ante la imposibilidad de ser correspondido.⁵²

En el siguiente poema de Guillermo de Aquitania se pueden observar algunas de las características antes mencionadas:

Farai chansoneta nueva,
 ans que vent ni gel ni plueva:
 ma dona m'assai'e·m prueva,
 quossi de qual guiza l'am.
 E ja, per plag que m'en mueva 5
 no·m solverai de son liam.
Qu'ans mi rent a lieis e·m liure,
qu'en sa carta·m pot escriure.
 E no m'en tenguatz per iure
 s'ieu ma bona dompna am; 10
 quar senes lieis non puesc viure,
 tant ai pres de s'amor gran fam.
 Que plus ez blanca qu'evori,
 per qu'ieu outra non azori.
 Si·m breu no·n ai aiutori, 15
 cum ma bona dompna m'am,
 morrai, pel cap Sanh Gregori,
si nom baiz'en cambr'o sotz ram.
 Qual pro i auretz, dompna conja,
 si vostr'amors mi deslonja? 20
 Par que·us vulhatz metre **monja!**
 E sapchatz, quar tan vos am,
 tem que la dolors me ponja,
 si no·m faitz dreg dels tortz q'ie·us clam.
 Qual pro i auretz, s'ieu **m'enclostre** 25
 e no·m retenetz per vostre?
Totz lo jois del mon es nostre,
dompna, s'amdui nos amam.
 Lai al mieu amic Daurostre
 dic e man que chan e no bram. 30
 Per aquesta fri e tremble,
 quar de tam bon'amor l'am,
 qu'anc no cug qu'en nasques semble

Haré una cancioncilla nueva,
 antes que llueva, hiele o sople el viento.
 Mi señora me pone a dura prueba
 para saber de qué guisa la amo;
 pero, por pleitos que me busque,
 no me desataré de sus nudos.
Antes quiero entregarme y rendirme a ella,
de forma que pueda inscribirme en su lista.
 Y no me tengáis por borracho
 si a mi buena señora amo,
 pues no puedo vivir sin ella:
 tan hambriento estoy de su amor.
 Es más blanca que el marfil:
 por eso a otra no **adoro**.
 Si en breve no recibo ayuda
 que me haga ver cómo me ama mi buena señora,
 moriré, por la cabeza de San Gregorio,
 a menos **que me bese en cuarto o bajo rama**.
 ¿Qué provecho obtendréis, noble señora,
 en que vuestro amor me rechace?
 ¡Parece que quisierais meteros **monja!**
 Pero sabed que os amo tanto
 que temo que el dolor me mate
 si no satisfacéis los agravios que os reclamo.
 ¿Qué provecho obtendréis si me **enclaustro**
 y como vuestro no me conserváis?
Todo el gozo del mundo es nuestro,
señora, si ambos nos amamos.
 Mando a decirle allí, a mi amigo Daurostro
 que canto y me consumo de deseo.
 Por ésta me estremezco y tiemblo,
 porque la amo con tan buen amor;
 pues cuido que del gran tronco de Adán

⁵² Cf. Dutton y Roncero López, *op. cit.*, pp. 24-26.

en semblan del gran linh N'Adam.⁵³ 35 nunca ha nacido otra a ella semejante.⁵⁴

Se trata de un poema en el que la voz lírica se encuentra en la fase de *pregador*, pues suplica la correspondencia. Se pueden observar: la relación vasallática en los versos 7-8; el deseo de consumación física en el verso 18, así como el conflicto entre este deseo y la castidad representada por el ambiente clerical: “monja” en el verso 21 y “enclaustrarse” —encerrar en un claustro: estado monástico—⁵⁵ en el 25; el gozo, *joi*, al que llevaría la correspondencia en los versos 27-28; la adoración de la dama en los versos 13-14; la dama como obra maestra de Dios, al decir que en la genealogía de Adán no ha nacido nadie mejor que ella (vv. 34-35).

En el corpus de esta investigación, además de la evolución de los tópicos que se analizarán más adelante, encontramos la presencia de la expresión “fin amours”, propia de la lírica provenzal, para referirse al sentimiento que experimenta el poeta, lo que demuestra una continuidad en la tradición poética que va desde los poetas occitanos hasta la tradición cortesana castellana cuatrocentista; puede verse, por ejemplo, el siguiente poema de Villasandino:

⁵³ Guilhem de Peitieu, en Riquer, *Los trovadores*, pp. 125-127.

Traducción de Martín de Riquer: “I. Haré cancioncica nueva, antes de que sople el viento, de que hiele o de que llueva. Mi señora me tanea y me prueba [para saber] de qué guisa la amo; pero, por litigios que me interponga, no me soltaré de su atadura. II. Porque al contrario: me doy a ella y me entrego, [de tal modo] que me puede inscribir en el padrón [de sus siervos]. Y no me tengáis por ebrio si amo a mi buena señora, pues sin ella no puedo vivir: tal es el hambre de su amor que se ha apoderado de mí. III. Pues es más banca que el marfil; por lo que no adoro a otra. Si en breve no consigo el auxilio del amor de mi buena señora, moriré, por la cabeza de San Gregorio, a menos que me bese en cámara o bajo follaje. IV. ¿Qué provecho obtendréis, graciosa señora, si vuestro amor me aleja? Parece que os queráis meter mojnja. Y sabed que os amo tanto que temo que el dolor me hiera, si no me reparáis las injusticias de que os acuso. V. ¿Qué provecho obtendréis si me enclaustro y no me retenéis por vuestro? Todo el gozo del mundo es nuestro, señora, si los dos nos amamos. Le digo y le mando, alló, a mi amigo Daurostre, que cante y no aülle. VI. Por ésta tiritó y tiemblo, porque la quiero con tan buen amor que creo que nunca, en el gran linaje de Adán, nació otra semejante en semblante a ella.”

⁵⁴ Traducción de Luis Alberto de Cuenca (Guillermo de Aquitania, *Poesía completa*.).

⁵⁵ *DLE*, s.v. ‘enclaustrar’.

Desde vi vuestra color,
 briososa,
amévos de fino amor.
 Señora, desde vos vi
 lealmente vos serví; 5
 non seades contra mí
 sañosa,
 pues vos amo sin error.
 Vuestra lindeza e beldat,
 fermosura e onestat, 10
 me fazen seguir bondat,
 onrosa,
 sin aver ningunt pavor.
 Linda de buen paresçer,
 complida de alto saber, 15
 queret vos adolesçer,
 fermosa,
 de mí, vuestro servidor.
 Non puedo ál comedir
 sinon es en vos servir; 20
 quien de vos me faz' partir,
 graçiosa,
 tengo qu'es grant pecador.
 Sobre todos quantos son
 vos amo toda sazón; 25
 por lo qual mi coraçón
 non osa
 declarar vuestra dulçor.
 Mucho devedes loar
 a quien vos fizo sin par; 30
 por én, vos deven llamar
 la rosa
 del suave, fino olor.
 Non se pueden fartar
 mis ojos de vos mirar; 35
 quando vos vide estar
 soidosa,
 bivo triste e con dolor.
 (Villasandino, 1154)

Del mismo modo, la crueldad de la dama es un tópicó que se mantiene en la tradición
 y que se conserva reflejada en el corpus castellano del siglo XV con la aparición de

expresiones relacionadas con la de *belle dame sans merci*, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

Yo nunca vos fize enojos,
esto es cierto y verdad
y vos, ***linda sin piadad***,
mataysme con vuestros ojos. 5
Libre fuera de cuydados
y de amor apartado,
sino por vuestros malvados
ojos que me han cativado;
fazén guerra por antojos,
quebrantan mi libertad, 10
¡por Dios!, mi bien, castigat
essos vuestros lindos ojos.
(2225)

¡A, duenya, ***pobre de merçé!***
¿Por cuál razón quieres matar
a mí que siervo sin cansar?
*Pues no te fiç lo porqué,
dame razón que no la y sé.* 5
Si dices que tu voluntat
no es dispuesta a satisfacer
a mi deseo e querer
por que muestres amistad;
senyora, júrote en mi fe 10
que si no me quies contentar
que me farás desesperar:
*pues no te fiçe lo porqué
dame razón que no la y sé.*
(Valtierra, 2529)

Tú, de merçed desterrada,
oye las tristes querellas
daquel que nunca por ellas
conosçrás ser olvidada,
a las quales dar creencia 5
no dexes por ser extremas:
la peligrosa dolencia
provoca mortales temas
que extremo fablar liçencia.
[...]

Ah, <i>dona sin piedat</i> , madrasta de mis desseos, mira qué casos tan feos comete tu <i>crueldat</i> : dar muerte por gualardón de mis tan buenos servicios,	55
y que tengan por tal son virtudes lugar de viçios, e voluntat de razón.	60
Tú das fin a mi vivir ensemble con la tu fama, cata que virtut desama mis tantos males seguir: tamanya fue tu <i>crueza</i> que, a ti mesma offendida,	65
yo fenesçré mi tristeza, mas quedará de tu vida reproche de gentileza. (Torroella, 1886, 1-9, 55-72)	70

2.2.2 La lírica gallego-portuguesa

En contraste con la tradición provenzal, la cantiga de amor de la lírica gallego-portuguesa presenta un mayor grado de subjetividad y una mayor presencia del componente abstracto, tanto en la idea transmitida, como en el vocabulario empleado. La tristeza, la desesperación y la introspección psicológica de los efectos mortales del amor no correspondido son las marcas más definitorias de la hipérbole amorosa. Las primeras composiciones gallego-portuguesas influidas por el *fin amour* datan de comienzos del siglo XIII.⁵⁶

La cantiga de amor se trata de un tipo de composición de tema amoroso, por lo general de amor no correspondido, en boca del enamorado que solicita el bien de su señora, y donde lamenta su indiferencia o desdén.

⁵⁶ Se conservan 701 cantigas adscritas al género de la cantiga de amor (41% del total del corpus de la poesía gallego-portuguesa). Doce autores, hasta donde se sabe, cultivaron este género de forma exclusiva.

En cuanto a su estructura compositiva, la cantiga de amor presenta dos características esenciales: 1) la mención de la dama a quien se dirige la composición en el primer verso, con el apelativo *senhor* casi indispensable;⁵⁷ 2) un desenvolvimiento conceptual caracterizado por la ausencia de elementos descriptivos, espaciales o temporales, y por la presencia de la teorización abstracta y subjetiva basada en las experiencias o creencias del yo lírico y referidas al amor.

En cuanto al contenido de la cantiga de amor, resaltan dos elementos principales: la conceptualización del amor y caracterización de la amada.

En cuanto a la conceptualización del amor, se utiliza la terminología feudal, con el mismo proceso que en el amor cortés provenzal: *fenhedor*, *pregador*, *entendedor* y *drudo*. Uno de los tópicos más frecuentes es el secreto amoroso, expresado a través del motivo de la “reserva da dama”, es decir, el ocultamiento de la identidad de la amada; en la tradición gallego-portuguesa, la importancia de este tópico no se debe al carácter adúltero de los amores —pues la amada es, en la lírica gallego-portuguesa, una doncella, no ya una mujer casada como sucedía con la lírica provenzal—, sino al miedo a que los *miscradores* —*luzengiers* en la lírica provenzal— delaten sus amores a la dama para predisponerla en contra de él, ya que la dama, si conoce el amor de quien le canta, puede comportarse de manera muy cruel. Los *miscradores* buscan enturbiar la relación revelando el sentimiento del trovador a la dama, causando la aversión de ésta contra las declaraciones del poeta enamorado, lo que provoca, además, la reacción airada del poeta, que siente la necesidad de defenderse de las injustas acusaciones de las que fue objeto.

⁵⁷ En la lengua medieval, el término *senhor* era usado para referirse tanto al sujeto femenino como masculino.

La falta de correspondencia hace que el amor sea, casi siempre, desgraciado, aunque el amante no puede perder la esperanza, debe sufrir pacientemente la indiferencia de la dama. La *coita* constituye, por lo tanto, una característica esencial y definidora del género y se concibe como un proceso evolutivo que afecta al enamorado, quien pasa por diversas gradaciones: 1) el *nacemento do amor*, en el que se incluye la alusión a los ojos o el corazón, en algunos casos presentados con voluntad propia que se desdobra del yo lírico;⁵⁸ 2) el sufrimiento (*coita*) amoroso, que se presenta a través de las diversas manifestaciones (*signa amoris*): *loucura* o *sandice* es la más recurrente, aunque aparecen también la pérdida del sueño, del apetito, de la visión; la intranquilidad y el llanto, y 3) la muerte de amor, que se presenta como la consecuencia lógica de la *coita* amorosa, pues no existe más salida para el desamor que la muerte del individuo. Este desenlace del sentimiento amoroso representa el motivo central y caracterizador de la lírica gallego-portuguesa.⁵⁹

En cuanto a la caracterización de la amada, ésta se presenta como un ser superior, divinizado, cuyas características principales son la belleza, la perfección y la preponderancia sobre cualquier otra mujer. El retrato femenino resulta muy simple o casi inexistente, sin referencias al aspecto físico de la amada, pues su belleza y perfección debía quedar implícita en el discurso del yo lírico masculino. Las alusiones son muy vagas: la hermosura del rostro —*femoso parecer*—, el talle perfecto —*ben talhada*—, cualidades relativas a la manera de

⁵⁸ Es más frecuente, sin embargo, que el amante se presente ya desde el inicio del poema como preso de amor. Estas variantes afectan el modo en que se presenta la composición: como una confesión de amor, como un anuncio impersonal o dirigido a un determinado interlocutor, entre los que se encuentran el amor, los ojos, etc.

⁵⁹ Aunque la corriente general es la del amor desgraciado, hay un grupo de cantigas que reflejan estados anímicos más próximos a la *joi* occitana. Los cultivadores más destacados de esta variante fueron don Denis y Arias Nunes.

ser —*bon sen*—, o su consideración social —*bon prez*—, pero siempre poniendo de relieve la íntima conexión con el elemento divino.

La caracterización de la mujer se define tópicamente por su comportamiento, que rara vez satisface los deseos del amante, mantiene una actitud fría y despótica que rompe con el vínculo vasallático que se encuentra en la base de la concepción amorosa. De esta manera, en la lírica gallego-portuguesa, casi nunca se hace referencia al contacto físico entre los amantes y, cuando llega a mencionarse, se trata de un recuerdo de tiempos pasados o de un deseo de la consumación amorosa.⁶⁰

Algunos de estos elementos pueden observarse en el siguiente poema de Arias Núñez, ejemplo de cantiga de amor:

A mia senhor, que me tem em poder
e que eu sei mais doutra rem amar,
sempr'eu farei quanto m'ela mandar
a meu grado, que eu possa fazer;
mais nom lhi posso fazer ãa rem: 5
quando mi diz que lhi nom que[i]ra bem,
ca o nom posso comigo poer.

Ca se eu migo podesse poer,
se Deus mi valha, de a nom amar,
ela nom havia que mi rogar, 10
ca eu rogad'era de o fazer;
mais nom posso querer mal a quem
Nostro Senhor quis dar tam muito bem
como lh'El deu, e tam bom parecer.

Sa bondad'e seu bom parecer 15
mi faz a mim mia senhor tant'amar
e seu bom prez e seu mui bom falar,
que nom poss'eu, per rem, i al fazer;
mais ponha ela consigo ãa rem:
de nunca jamais mi parecer bem, 20
porrei mig'eu de lhi bem nom querer.⁶¹

A mi señor que me tiene en poder,
porque yo no sé otra cosa amar,
siempre haré de grado cuanto me mande
siempre y cuando yo lo pueda hacer,
pero hay una cosa que no puedo hacer:
cuando me dice que no la quiera bien
porque no tengo conmigo el poder.

Que, si conmigo tuviese el poder,
que Dios me ayude, de no amarla,
ella no tendría que rogarme
porque yo rogaría hacerlo,
pero no puedo querer mal a quien
Nuestro Señor quiso dar tanto bien
como Él le dio y tan buen parecer.

Su bondad y su buen parecer,
su buena fama y su muy bien hablar
me hace a mí amar tanto a mi señor
que no puedo otra cosa hacer [que amarla]
por tanto que entienda ella una cosa:
que nunca jamás me parecerá bien
ni podré yo no quererla bien.⁶²

⁶⁰ Cf. Meléndez Cabo y Vega Vázquez, *op. cit.*, pp. 47-59.

⁶¹ João Airas de Santiago en Lopes, *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. s.p.

⁶² Traducción mía.

En el poema puede verse el desprecio de la dama que pide al poeta que deje de quererla; la descripción casi inexistente de la amada que se construye a través de la alabanza, con el empleo de los tópicos habituales: el buen parecer, buen hablar, buena fama y bondad (vv. 15-16); además del apelativo “mi señor” con que inicia el poema y a través del que se oculta la identidad de la dama.

La influencia de la poesía gallego-portuguesa en la lírica castellana, con el fondo común de los provenzales, se refleja sobre todo en la poesía de tema amoroso con la repetición de temas y conceptos como: la alabanza y servicio de la dama, la alegría que produce este servicio, el ocultar el nombre de la dama, la crueldad de la amada que provoca la desgracia del enamorado, la complacencia con el dolor sufrido por amor, etc.

En cuanto a la necesidad de ocultar la identidad de la dama, encontramos, por ejemplo, en el *Cancionero de Baena*, un diálogo poético en el que Juan Alfonso pretende descubrir la identidad de la amada de Gonzalo de Quadros, quien se rehúsa a dar detalles sobre su dama, hablando solamente de su sufrimiento por no ser correspondido:

Gonçalo señor, estando en Sevilla, después en la mar, después en Valençia, después en Girona, después en Florençia, después en Navarra, después en Sevilla, <i>muchas de vezes vos ove rogado,</i>	5
assí como aquel a quien só obligado, que fuesse por vos del todo avisado los vuestros amores si son en Castilla.	
E yo, confiando en vuestra amistança, pensé que avría de vos la respuesta,	10
cortés e graçiosa, sutil e modesta, tal que partiesse de mí tribulança; <i>mas vos, señor mío, entonçe nin agora nunca nombrastes la vuestra señora, si era cristiana, judía nin mora,</i>	15

Haxa o Jamila, Inés o Constança.

Por ende, vos ruego, gentil con onores,
que vos me digades en vuestros discoros
en qué punto son los vuestros amores
con vuestra señora, sin más alongança. 20
(Baena, 1577)

Como se puede observar en los versos 13-16, no es ésta la primera vez que Baena intenta descubrir detalles sobre la enamorada de Quadros, sin embargo, este último no sólo no ha revelado su nombre (v. 14), sino que tampoco ha especificado su religión (v. 15) o su lugar de origen (v. 19). Quadros responde:

Señor Juan Alfonso, pesar e manzilla
avrés de mi mal sin más detençia;
pues que queredes saber mi dolencia
e la mi cuita de grant maravilla,
sabet que yo amo e soy desamado 5
e ***aquella que sirvo*** me tiene olvidado,
e siempre me fue su gesto airado,
maguer es fermoso sin otra conçilla.

Por ende, señor, sabet sin dubdança,
en quanto atañe a vuestra requęsta, 10
que mi negro amor tan caro me cuesta
e ya mi servir es sin esperança,
porque el mi mal cada día empeora
e vuestro Gonçalo non ríe mas llora,
e bive mesquino muriendo adesora 15
mill vezes al día con desesperança.

E pues que quisistes saber mis dolores,
consoladme vos, flor de dezidores,
con algund julepe de buenos olores
como a otros fazedes grant lealtança. 20
(Quadros, 1578 R1577)

El poeta sólo hace referencia a la amada en el verso 6 a través del pronombre demostrativo “aquella” y, como decíamos, se centra en su pena, retomando algunas de las características mencionadas como la crueldad de la dama en los versos 6-7 y la complacencia con el dolor que provoca el amor en la segunda mitad del poema (vv. 11-20).

A pesar de la negativa de Quadros por nombrar a dama, Baena no desiste y explicita su pregunta con un nuevo poema del que no conservamos respuesta, probablemente porque no la hubo ya que Baena no la recoge en su cancionero.

Lindo fidalgo, respuesta senzilla
me distes a toda mi alta çiençia;
por ende, vos pido con grant reverençia
que vos me digades, sin otra rençilla,
la vuestra señora de gesto apurado 5
**si bive en çibdat de muro çercado
o mora de fuera d'aqueste reinado,
en França, Alimaña, o en esta grant villa.**

Otrosí vos pido con grant aficança
que la soluçión me dedes muy presta, 10
**si es ençerrada o bive en floresta,
ca mucho desseo saber su criaença,
por quanto es fama que bive en Çamora
e otros me dizen que cree en la Atora,
e otros allegan que allende de Lora** 15
su triste sospiro vos da tribulança.

Si esto dezides sin otros pavores,
señor, yo vos mando guirnalda de flores
el día graçioso que los justadores
darán mejoría a vuestra grant lança. 20
(Baena, 1579 R1578)

2.2 La conceptualización teórica sobre el amor

Además de revisar las características de la poesía amorosa medieval que antecede al siglo XV, es importante considerar algunos elementos de la ideología sobre el amor que se tenía en la antigüedad y que recogerán los tratadistas, tanto del mundo clásico como medievales, los cuales sintetizan los aspectos del amor que se encuentran en la poesía, de manera que a un tiempo derivan de ella y la sustentan. Estas consideraciones permiten observar las constantes que la ideología del amor mantiene a través de las conceptualizaciones teóricas que se hacen de ella.

2.2.1 El *Ars amandi* de Ovidio

La ideología medieval sobre el amor tiene sus bases en ciertos elementos de la cultura clásica, transmitidos principalmente a través del *Ars amandi* ovidiano —al que se añaden sus adaptaciones y traducciones al romance como el *Pamphilus*⁶³ castellano—; pero ya desde la cultura romana que precede a Ovidio, y mucha de la cual se ha rescatado gracias a la preservación de Pompeya tras la erupción del Vesubio, encontramos elementos que se conservan como parte de la ideología del amor hasta los tiempos que se estudian en esta investigación.

De acuerdo con Pierre Grimal, “los romanos mantuvieron con relación al amor cierta actitud ambigua: desconfiaban de él, como si se tratara de una suerte de locura, de un extravío pasajero, pero al mismo tiempo se sentían fascinados por su fuerza, un poder que les hacía adivinar su carácter divino”.⁶⁴ Venus es la divinidad romana que ocupa el lugar privilegiado cuando se habla de amor, Grimal notará la importancia de que se trate de una divinidad femenina, “como si los romanos reconocieran, así, de forma implícita, que el amor es esencialmente un ‘asunto de mujeres’, y que son las mujeres las que confieren a la unión carnal su pleno valor sagrado”.⁶⁵

En cuanto a los datos que nos proporcionan las inscripciones conservadas en Pompeya, podemos darnos cuenta de que, para ellos, el amor era la potencia por excelencia que confería

⁶³ Cf. *Pánfilo o El arte de amar*.

⁶⁴ Grimal, *El amor en la Roma antigua*, p. 335.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 339.

a las almas y a los seres su verdadera belleza: *Nemo est bellus nisi qui amavit*.⁶⁶ Aparece además el elemento de la crueldad de amor, pues “a veces Venus castiga el espíritu”.⁶⁷

Encontramos, como decíamos, ciertos elementos en la ideología romana del amor que después serán esenciales en la construcción del amor cortés medieval, específicamente en cuanto a la concepción que se tiene de la mujer amada:

La amante tiende a convertirse en *domina*, la que impera sobre su amante [...] hacia el final de la República y durante los primeros años del Imperio [...] Roma está en camino de “divinizar” a la mujer, y el amor adquiere el carácter de verdadera adoración que el amante rinde a su compañera.⁶⁸

La conceptualización clásica del amor se sintetiza en el tratado de Publio Ovidio Nasón, *Ars amandi*, quien introduce a la diada del panteón romano que premiará y atormentará a los amantes: a la ya mencionada Venus, se suma su hijo Cupido: “arisco y de tal ánimo que a veces se revuelve contra mí, pero es un niño y su edad es dócil y propia para dejarse guiar”,⁶⁹ lo que complementará, en el libro segundo, con la dificultad de controlar al divino niño: “no pudo Minos poner freno a las alas de un hombre, y sin embargo yo intento retener a un dios volador”.⁷⁰ Nasón sintetiza sus dos primeros libros, su motivación, su intención y su objetivo cuando dice, al inicio del libro primero: “si hay alguien entre el público que no conozca el arte de amar, que lea esta obra y, cuando se haya documentado leyéndola, que ame”⁷¹ y, un poco más adelante: “lo primero de todo, tú que por primera vez vienes como soldado a revestirte con armas nuevas, procura descubrir lo que deseas amar. El paso siguiente es

⁶⁶ Trad. “No será bello quien no haya amado jamás”.

⁶⁷ Ídem.

⁶⁸ Ídem, p. 340.

⁶⁹ Ovidio, *Arte de amar*, p. 159.

⁷⁰ Ídem, p. 204.

⁷¹ Ídem, p. 159.

conquistar a la joven que te ha gustado; y en tercer lugar, conseguir que el amor dure por largo tiempo”.⁷²

Sin extendernos en la obra del poeta latino, cabe señalar algunos de sus consejos que se configurarán después como parte de la reglamentación del buen amante cortesano. Por una parte, la perseverancia y el secreto: “¿Qué hay más duro que una roca, qué más blando que el agua? y sin embargo a las duras rocas las agujerea la blanda agua”;⁷³ “tú acosa sin cesar a la que te hayas propuesto y no te marches de su lado sino victorioso. Pero que se mantenga bien en secreto; si la prueba se mantiene bien en secreto, tu amiga acudirá siempre a reunirse contigo”.⁷⁴ Por otra parte, las manifestaciones físicas del enamorado:

¡Palidezca en cambio todo el que ama!, ése es el color que conviene al enamorado, eso es lo que le sienta bien; muchos creen por ello que se encuentra enfermo [...]. Que tu delgadez dé también testimonio de tu estado [...]. Las noches pasadas en vela, la preocupación y el dolor que nace de un gran amor adelgazan el cuerpo de los jóvenes. Con el fin de conseguir lo que deseas, hazte digno de compasión para que el que te vea pueda decir: “estás enamorado”.⁷⁵

Muestras visibles que después servirán para configurar el tipo del enfermo de amor.⁷⁶

El mal de amores se encuentra tratado en los manuales de medicina medievales que retoman la tradición clásica de los griegos y romanos, con influencias árabes. Gordonio, por ejemplo, plantea una serie de remedios para esta enfermedad y concluye que, cuando no son efectivos,

⁷² *Ibidem*, p. 161.

⁷³ *Ibidem*, p. 183.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 179.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁷⁶ En *El Cortesano*, tratado escrito por Baltasar Castiglione a principios del siglo XVI, se retoma esta idea de manera que el amor resulta una enfermedad casi incurable: “cosa que trae consigo una pasión tan grande como es amar, no se puede ordenar ni medir en los hombres ni en las mujeres, acaecimientos son o dolencias que es cosa difícil prevenillas, y casi imposible curallas” (Castiglione, p. 137). Se incluyen algunas ideas planteadas en el libro de Castiglione debido a que éste retoma a los preceptistas anteriores de manera que representa la continuidad de la ideología que estamos tratando y manifiesta las ideas vigentes en la época que se estudia en esta investigación.

el enamorado “ya no es omne salvo diablo encarnado enloquecido, e dende adelante piérdase con su locura”.⁷⁷

Ovidio advierte, también, que el amor trae sufrimientos: “El placer que obtienen los amantes es escaso; mayor es el sufrimiento: prepárense en su interior para soportar muchas cosas. [...] tantas son las penalidades en el amor; las flechas que nos dispara están empapadas de hiel abundante”.⁷⁸

El libro tercero del *Ars amandi* está dirigido a las mujeres y comienza por defenderlas: “dejad ya de hacer extensivo a todas el delito de unas pocas; que cada mujer sea valorada según sus méritos individuales”,⁷⁹ lo que ejemplifica con mujeres de la mitología; y les aconseja que “ni te prometas con facilidad al joven que te solicita, ni tampoco te niegues con dureza a sus peticiones. Procura que tema y tenga esperanza al mismo tiempo y, siempre que le contestes, haz que se asegure más su esperanza y sea menor su miedo”.⁸⁰

2.2.2 El *De amore* de Capellanus

A finales del siglo XII, Andreas Capellanus escribe su *De amore* o *De arte honeste amandi*, en el que retoma algunas de las ideas del *Ars amandi*, esta influencia se nota sobre todo en la estructuración del texto medieval, que sigue la del ovidiano, pues ambos cuentan con un primer libro sobre cómo amar y un segundo en el que se trata sobre cómo conservar el amor. La diferencia, sin embargo, es bastante marcada, en tanto que

⁷⁷ Gordonio, *Lilio de medicina*, p. 109. Para el amor tratado como enfermedad, véase también: Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*; Livingstone Lowes, “The Lovers Maladye of Hereos”; y Nardi, “L'amore e i medici medievali”, *Saggi e note di critica dantesca*, cap. VI, pp. 238-267, quien aborda el tratamiento literario del mal de amor.

⁷⁸ Ovidio, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 236.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 261.

en el texto de Ovidio el hombre, el Señor, emplea el arte del amor para seducir a las mujeres y gozar de ellas. En el tratado del Capellán, sin embargo, la situación es la contraria, la mujer es la figura dominante, el hombre es un alumno que ha de ser instruído con esmero hasta que se convierta en la pareja adecuada a su señora.⁸¹

En *De amore* se retoman algunas de las ideas ya planteadas por Ovidio y se configuran las bases para el amor cortés. A pesar de tratarse de un texto medieval, la mención de la diosa Venus como sinónimo del amor seguirá presente:⁸² “sé, la experiencia me lo ha enseñado, que quien está sometido a la esclavitud de Venus es incapaz de pensar en otra cosa que no sea algo que le amarre más a sus cadenas. Cree que nada puede hacerle feliz, si no complace a su amor”.⁸³ Seguirá a Ovidio, también, al argumentar la veracidad de sus preceptos con su propia experiencia —sea ésta, en el caso de Capellanus, real o ficticia—: “por propia experiencia sé que cuando sobreviene la pobreza comienzan a debilitarse los estímulos del amor, ‘pues la pobreza no tiene con qué alimentar el amor’ (Ovidio en *Remedius Amoris*)”,⁸⁴ esta última cita se utiliza en el texto medieval como parte del apartado que aconseja al amante no ser demasiado pródigo y marca una diferencia importante con el texto ovidiano, pues señala la importancia de dar regalos a la amada, que no se plantea como una necesidad en el texto de Ovidio.

El cambio de ideología se notará, sobre todo, en que, mientras el texto de Nasón está enfocado en alcanzar el placer sexual, en el caso del texto medieval se establece que “para ser digno de su dama, el amante cortés ha de aceptar seguir un largo camino, lleno de barreras

⁸¹ Rodríguez Santidrián, “Introducción”, p. 12.

⁸² Debido a la cristianización de la cultura en la Edad Media europea, las referencias a los dioses de la mitología clásica, si bien no desaparecen, son escasas y se encuentran, por lo general, desprovistas de características divinas y, por lo tanto, mitológicas que poseían en la antigüedad. En este caso, Venus se presenta no sólo como símbolo del amor, sino de la mujer, origen, como se verá, del sentimiento amoroso.

⁸³ Capellanus, *Libro del amor cortés*, pp. 25-26.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

y sembrado de trampas... sin esperanza alguna de retribución; está condenado a suspirar y suplicar de lejos”.⁸⁵ Es un tratado en el que el amor se inserta dentro de la normativa cristiana que no aprobaba las relaciones sexuales fuera del matrimonio y condenaba, en general, los deseos carnales en pro de las prácticas espirituales que llevan a la salvación del alma.⁸⁶

Un último elemento que es de suma importancia para los dos autores mencionados, y esencial para la conceptualización del amor, es la mirada. Ovidio le aconseja al amante: “mírala a los ojos con ojos que declaren tu pasión ardiente: muchas veces un rostro silencioso tiene voz y palabras”.⁸⁷ En Capellanus, nos acercamos más a la idea de que el amor nace de la vista: “el amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor”;⁸⁸ “esta pasión —si se busca la verdad con agudeza— no nace de acción alguna, sino de la sola reflexión del espíritu a partir de lo que ve”.⁸⁹

Una vez que el amor surge en el alma del poeta debido al influjo de la mirada, se establece una relación entre el amante y la amada, que, para la ideología del amor medieval, se codifica en el vasallaje de amor, del cual encontramos antecedentes, como se ha visto, incluso en la ideología romana, tema que se analizará en el siguiente capítulo. A este respecto

⁸⁵ Rodríguez Santidrián, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁶ “Para santo Tomás, la vida sexual hubiera existido aún antes de la caída. Por ello, el mal del acto sexual no reside en el deseo o en el placer, sino en la sujeción a los mismos de las facultades racionales. Santo Tomás, en consecuencia, dará margen a la sexualidad pero no a la pasión arrebatadora que aparta al hombre de la razón.” Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 10. Cf. Tomás, *Suma*, I, q. 92, a. 2.

⁸⁷ Ovidio, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁸ Capellanus, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 30.

Castiglione dice que “el verdadero camino para alcanzar el amor de las mujeres, sería servillas siempre, y tenellas contentas”.⁹⁰ Castiglione, retomando a Ovidio, dice también que:

Quien comienza a amar [...] debe también comenzar a obedecer y a conformarse totalmente con la voluntad de la persona a quien ama, y con ella gobernar la suya, y hacer que sus deseos sean como esclavos, y que su misma alma sea como sierva, y que no piense jamás sino en transformarse, si posible fuese, en la cosa amada, y esto ha de tener por su mayor y más perfecta bienaventuranza; porque así lo hacen los que verdaderamente aman.⁹¹

Esta transformación del amante en la cosa amada representa ya una idea que no aparecerá desarrollada literariamente hasta principios del siglo XIV, específicamente en la poesía italiana stilnovista, como se verá más adelante.

Los “artes de amar”, por lo tanto, se configuran como códigos de conducta en los que se establecen las características que deben poseer tanto el caballero como la dama para poder participar del amor; estos tratados, entonces, enseñan cómo seducir o enamorar incluso si el amor no es sincero, de ahí que el término “arte”, dentro del corpus de esta investigación, aparezca con el significado de engaño y, como consecuencia, se utiliza la expresión “sin arte” para demostrar lo genuino de los sentimientos.

Allí verás mi querer que no te quiso por vicio, y verás más mi servicio más triste que mi plazer; y verás cómo se parte, siendo viva, mi sola fe que, <i>sin arte</i> , fue cativa.	35 40
Y verás allí los años que serví tan sin mesura, y verás a mi tristura más triste que mis engaños; y verás cómo trocaste,	45

⁹⁰ Castiglione, *El cortesano*, p. 143.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 145.

sin derecho,
mi querer y desamaste
tu provecho.
(Nicolás Guevara, 0856, 33-43)

Pero te sirvo *sin arte*,
¡ay Amor, Amor, Amor!
grant cuita de mí parte.
(González de Mendoza, 1387, 1-3))

Jamás non avré cuidado
nin tristeza de mi parte,
pues que só enamorado
de la que amo *sin arte*.
(Ferruz, 1431, 1-4)

Por vos bivo en toda parte,
linda gentil en que creo,
e non he otro deseo
salvo *servirvos sin arte*.
Quien me ora de vos parte 5
e me pone en vuestra saña,
muerte muera sopitaña
en que Dios non aya parte.
(Diego de Valencia, 1633, 1-8)

Señora, quien me departe
de la vuestra fermosura
sospinos con amargura
en mi vida los comparte. 5
Si me parto non se parte
de vos el mi pensamiento,
desque *huve sentimiento*
de vuestra bondat sin arte;
mas veo que en mi reparte
el partir muy gran tristura, 10
donde pienso gran folgura
nunca será de mi parte
(Navarro, 2265)

¡Ay de mí!, porque se parte
mi plazer, a su pesar, 5
donde non podré pensar
la que *amo tan sin arte*;
(Ribera, 2465, 3-6)

<p>Sepa quien saber quien quisiere e diga en toda parte que soy amador sin arte e seré mientras viviere. (Juan de Torres, 2486, 73-76)</p>	<p>75</p>
<p>Del grant plazer que poseo, corazón, tomat vos parte que quien bien ama sin arte se vee según vos veo. (Torquemada, 2507, 15-18)</p>	<p>15</p>
<p>Pues pensat bien qué dezís, mi senyora verdadera, que, por çierto, si yo fuera en el tiempo d'Amadís, según vos amo y adoro, muy lealmente, sin arte, nuestra fuera la más parte de la ínssola del Ploro. (Juan de Dueñas, 2606, 25-32)</p>	<p>25</p> <p>30</p>
<p>Justamente, sin falsía, tan sin arte vos sirvía, siervo et serviré, senyora, que non çesso sola un ora servir vuestra senyoría. (Juan de Dueñas, 2641, 20-24)</p>	<p>20</p>
<p>A vos que amo servir tanto, que no sé deçir quánto te amo sin arte (Cañizares, 2689, 30-32)</p>	<p>30</p>

2.3 La conceptualización del amor en el *Dolce stil novo*

Se conoce con el nombre de *Dolce stil novo* a la escuela poética que tiene su centro geográfico entre Bologna y Toscana, y cronológico entre mediados del siglo XIII y comienzos del XIV.

La conforman los poetas Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi y Cino da Pistoia. El nombre de la escuela se toma del *Purgatorio* de Dante, quien se considera el padre de estos poetas:

Y yo le dije: "Soy de los que cuando
Amor me inspira, anoto, y de esa forma
voy expresando aquello que me dicta".
"¡Ah hermano, ya comprendo -dijo- el nudo
que a mí, al Notario y a Guitón separa
del *dulce estilo nuevo* que te escucho!
Comprendo ahora cómo vuestras plumas
pegadas van detrás de quien os dicta,
lo cual no sucedía con las nuestras;
y quien se ponga a verlo de otro modo
más no hallará del uno al otro estilo"
Y se calló, como si ya aplacado.⁹²

Lo que diferenciaba a la nueva poesía de la antigua era la espontaneidad y la sinceridad, frente a lo artificioso y retórico de la vieja escuela. Su aportación más importante a la lírica europea se encuentra en la poesía amorosa con el abandono de la concepción feudal de la relación poeta-amada, que tiene su origen en el entorno social de los poetas, pues los stilnovistas han nacido en una sociedad de comerciantes burgueses del norte de Italia.

La amada es contemplada como un ser perfecto, cuasi divino, situada espiritualmente muy por encima del amante, lo cual supone el abandono de la *belle dame sans merci* y lleva al concepto opuesto de la *donna angelicata*.⁹³

Estos poetas se sirven de dos perspectivas diferentes para hablar del amor: por un lado se presentan como poetas que hacen creación artística y, por otro, como amantes cautivados

⁹² Alighieri, "Purgatorio", XXIV, 52-63.

⁹³ Cf. Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*, pp. 16-17, y Petrocci y Martínez en Alighieri, *Divina comedia*, pp. 463-464.

por la pasión; de esta dualidad se desprende que el poeta stilnovista actúa al mismo tiempo como amante, influido por el amor, y como poeta reflexivo y teórico.⁹⁴ Carmen Blanco, en este sentido dice que

en el *Dolce stil novo* además de sentimiento habrá concepto, reflexividad y psicología amorosa. El poeta *stilnovista* cuando se acerca a la naturaleza del Amor para analizarla, si bien actúa como amante, pues siente cómo el amor le influye y afecta, es sobre todo poeta reflexivo y teórico; [...] se basan en el presupuesto aristotélico, retomado y difundido por Santo Tomás, de la metamorfosis del Amor en potencia a amor en acto a causa de la dama.⁹⁵

La obra de Dante es de suma importancia para entender la concepción del amor a la que se adscribe esta escuela; este autor, en su *Vita nuova* sintetiza los problemas teóricos que plantea el análisis del sentimiento amoroso:

[...] y entre estos pensamientos, cuatro parecían estorbar más el reposo de la vida. Uno de ellos era éste: **es bueno el señorío de Amor**, ya que aparta al entendimiento de su vasallo de todas las cosas viles. Otro era éste: **no es bueno el señorío de Amor**, ya que cuanta más fe tiene en él su vasallo, más graves y dolorosas circunstancias ha de pasar. Otro era éste: **el nombre de Amor es tan dulce de oír**, que me parece imposible que su propia acción no sea dulce en la mayoría de los casos, puesto que los nombres participan de las cosas nombradas, así como está escrito: *Nomina sunt consequentia rerum*. El cuarto era éste: la dama por la cual Amor te oprime de esta manera, **no es como las otras damas**, cuyo corazón se conmueve fácilmente.⁹⁶

Estos problemas teóricos, serán desarrollados poéticamente por los autores de la escuela stilnovista.⁹⁷ De entre la poesía medieval, el stilnovismo destaca por la importancia

⁹⁴ Cf. Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁹⁶ *Ibidem*, XIII, p. 59.

⁹⁷ Puede verse, además, en este sentido, el capítulo XX de la *Vita Nuova* de Dante, en el que el poeta explica el amor a través de las potencias como hacen los poetas castellanos (véase el capítulo 4): “Me propuse escribir algunas palabras en las que tratase de Amor; y entonces hice el soneto que empieza Amor y noble corazón. ‘Amor y noble corazón son la misma cosa, / tal como dice el sabio en su canción, / y así no puede ser uno sin otro / como el alma racional sin la razón. / Naturaleza los hace cuando está enamorada, / Amor es su señor y el corazón su casa, / dentro de la cual durmiendo reposa, / a veces una corta, y otras, una larga estación. / La belleza aparece después en una discreta / dama, que agrada tanto a los ojos, que dentro / del corazón nace un deseo del objeto que agrada; / a veces dura tanto en éste, que hace / que despierte el espíritu de amor. / E igual hace en la dama el hombre de valía.’ Este soneto se divide en dos partes: en la primera hablo de *Amor en cuanto*

que da al hecho filosófico, tomando en cuenta diversas categorías e influencias, principalmente, san Agustín y los Padres de la Iglesia; la escuela conocida como aristotélico-tomista, con santo Tomás a la cabeza, y la corriente arabizante de Averroes y Avicena.⁹⁸

En el siguiente poema de Guido Cavalcanti podemos observar la reflexión teórica que se hace en torno al efecto de la mirada, pues es a través de los ojos (vv. 1, 10) que se despierta la conciencia del poeta al amor (vv. 2, 13), y por ello la vida consiste ya sólo en sufrimiento (vv. 3-4, 8, 14).

Voi che per lo occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore, 5
che' deboletti spirti van via:
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa virtù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr'occhi gentil' presta si mosse: 10
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morti 'l cor nel lato manco.

Con los ojos te entraste en mi interior
despertando la mente que dormía;
ve ahora esta angustiosa vida mía
cual la destruye, en suspirando, Amor.

Hiriendo viene, y es con tal vigor
que los ánimos huyen a porfía:
sólo mi aspecto tiene en señoría
y voz menguada que habla de dolor.

Esta virtud de amor que me deshizo
de tu gentil mirar rauda salió:
un dardo me alojó dentro del flanco.

Tan derecho entró el tiro arrojadizo,
que temblorosa el alma despertó
viendo el corazón muerto al lado manco.⁹⁹

La mirada, como se puede apreciar en el poema, ya no se presenta tan sólo como la circunstancia que conduce al enamoramiento, sino que sirve como punto de partida para una

está en potencia; en la segunda hablo de él *en cuanto de potencia se transforma en acto*. La segunda empieza La belleza aparece. La primera se divide en dos: en la primera digo en qué sujeto se encuentra esta potencia; en la segunda digo cómo este sujeto y esta potencia se han transformado en ser, y cómo es uno respecto a otro como lo es la forma a la materia. La segunda comienza Naturaleza los hace. Luego cuando digo: La belleza aparece, hablo de cómo esta potencia se convierte en acto; primero cómo se transforma en el hombre, y luego cómo se transforma en la mujer: E igual hace en la dama.” (Alighieri, *Vita nuova*, cap. XX)

⁹⁸ Blanco Valdés, *op. cit.*, n. 3, p. 26. Cf. Vitale, “Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del Dolce stil novo”; Vossler, *Die philosophischen zum “süssen neuen Stil” des Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*; Azzolina, *Il dolce stil nuovo*.

⁹⁹ Cavalcanti, *Rimas*, pp. 176-177. La edición es bilingüe y de ella se toman ambas versiones del poema.

reflexión en la que el poeta desarrolla una conceptualización teórica que se aleja de la praxis amorosa entrando en el terreno de lo filosófico.

Estas ideas que configuran el “estilo nuevo” de la poesía italiana se encuentran también en la poesía castellana culta cuatrocentista, y son las que se desarrollarán en los capítulos posteriores en los que se analiza la conceptualización del amor justamente no ya sólo como sentimiento sino como concepto alrededor del cual se teoriza. La influencia italiana es evidente, aunque también encontramos la mención explícita de autores como Dante, a quien se considera autoridad en cuestiones de retórica y poesía, en ocasiones al lado de los grandes poetas de la antigüedad y tratadistas como Ovidio:

Lindo fidalgo, en la Luna menguante,
leístes poetas ssegunt que sosismo,
por ende avissatnos por el inforismo
del alto poeta rectorico Dante,
e luego veredes que andades errante, 5
assí como anda estrella cometa,
quando recurssa al sol que ssometa
ssus rayos distintos por ser ygualante.
(Baena, 1496, 1-8)

Callen poetas e callen altores,
Homero, Horaçio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio de amante
e quantos escripvieron loando señores, 20
que tal es aqueste entre las mejores
comme el luçero entre las estrellas,
llama muy clara a par de centellas,
e comme la rrosa entre las flores.
(Imperial, 1366, 17-24)

CAPÍTULO 3: LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR:

LA POESÍA AMOROSA CASTELLANA Y EL AMBIENTE CORTESANO



os reinados de Alfonso X y Sancho IV tuvieron un papel aglutinador y, especialmente, compilatorio de lírica, aunque no castellana, sí provenzal y gallego-portuguesa. Tras la muerte de este segundo monarca en 1295, en Castilla, desaparece este rico panorama de cultivo de la poesía: la escuela provenzal estaba ya extinta y agotada, la escuela gallego-portuguesa también desaparece. La aparente desaparición de producción lírica durante el siglo XIV se debe, seguramente, a una falta de transmisión más que de creación, debido, principalmente, a las guerras civiles que tuvieron lugar durante el reinado de Fernando IV y la minoría de Alfonso XI. No es hasta el *Cancionero de Baena* (h. 1430) que se tienen testimonios claros de una tradición poética, sin embargo, el descubrimiento de algunos textos aislados como la cantiga de Alfonso XI, permiten documentar la existencia de una profunda evolución que anticipa las modas de finales del siglo XIV, tradición de la que poco se conserva.¹⁰⁰

La poesía cuatrocentista castellana culta se produce en las cortes regias, ya sea de Juan II y Enrique IV de Castilla, ya en la de Alfonso V de Aragón, ya en la de los Reyes Católicos. Los poetas son siempre miembros de la corte, en la mayoría de los casos nobles o funcionarios con cargos administrativos dentro de la corte; baste mencionar que

¹⁰⁰ Cf. Dutton y Roncero López, *La poesía cancioneril*, pp. 10-11 y Beltrán, *Poesía española*, pp. 10, 19-20.

encontramos, dentro del corpus, poemas compuestos por Juan II de Castilla o Pedro de Portugal, por mencionar solamente a los personajes del estamento más alto.

Una de las constantes que se encuentra a lo largo de toda la producción lírica de la que se ha hablado en los capítulos anteriores es, por lo tanto, el contexto de producción, pues en las cortes es donde, principalmente, se produce y difunde la poesía culta castellana cuatrocentista y no es de sorprender que de esta realidad se tomen tópicos y elementos para las composiciones poéticas.

En este capítulo se tomará en cuenta, por lo tanto, el tema de las cortes como contexto de producción y su infiltración en la materia poética a través de tópicos y motivos, de entre los cuales el más importante por su pervivencia a lo largo de siglos y tradiciones diversas es, sin duda, el vasallaje de amor, al que se suma la construcción de un universo poético en que el personaje amor se configura como miembro de la sociedad que le da vida. Estos elementos, además, resultan de gran importancia debido a su paulatina desaparición en la poesía amorosa a lo largo del siglo, como se expondrá a continuación.

3.1 El vasallaje de amor

Como se vio en el capítulo anterior, el amor en la Edad Media se expresa en términos de la relación de vasallaje, aspecto que continúa en la poesía del siglo XV y que, como ya se dijo, irá desapareciendo conforme se acerca el siglo XVI. Pedraza, en el siguiente poema, todavía conserva claramente la idea de vasallaje de amor cuando dice:

Traslado de alegría,
corona de fino oro,
non demando otro tesoro
a vuestra gran señoría,

salvo *bessarvos la mano* 5
con aquel amor tan sano
que vos tove todavía.
E después desto, señora,
vos mandat et yo faré,
que en servir sempre seré 10
aquel que fuy fasta agora;
car, *por esta cruz bendita*,
amor de mí non se quita,
nin vos esso messmo, un ora.
Parezedes tan fermosa 15
a mis oxos todavía
que, *por el dio d'alegría*,
vos juro, sin otra cosa,
me fazéys con gran denuedo
tener mis pies atán quedo 20
por mirar a vos, donossa.
(Pedraza, 2411, 1-21)

En la estrofa inicial, se observa la primera parte del rito vasallático que consistía en el “homenaje”, el cual, de acuerdo con Le Goff, estaba constituido por dos partes: “la declaración, el compromiso del vasallo que expresa su voluntad de volverse *hombre* del señor”¹⁰¹ y la *inmixtio manuum* en la que “el vasallo pone sus manos juntas entre las de su señor que cierra sobre ella las suyas”,¹⁰² en la Península Ibérica, sin embargo, el rito gestual del homenaje vasallático se encuentra ligeramente modificado pues consiste en el *osculatio manuum* o besamanos en que el vasallo, tras la declaración, besa la mano derecha del señor, la diferencia entre estos dos rituales gestuales se manifiesta “al menos por el hecho de que el señor es en este rito [el hispano] más netamente superior al vasallo, puesto que no hace nada

¹⁰¹ Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, p. 332.

¹⁰² *Ibidem*, p. 333.

más que no negar su mano a besar y que el gesto de humildad del vasallo es mucho más pronunciado”.¹⁰³

El poema continúa, en la segunda estrofa, con el segundo momento del ritual vasallático, el de la fidelidad o juramento en el que “el alcance simbólico de esta palabra es aún más fuerte que en el homenaje, puesto que se trata de un juramento y porque habitualmente se presta sobre la Biblia o sobre reliquias”.¹⁰⁴

Queda sólo fuera del poema de Pedraza el último paso en el ritual vasallático, que consiste en la investidura o entrega de objetos simbólicos que “debían responder a dos intenciones: [1] señalar el paso de la posesión de una cosa (*dominium rei*) de una persona a otra, [2] obedecer a un uso consagrado de forma que fueran percibidos por todos como un acto con valor jurídico”,¹⁰⁵ entre estos objetos se encuentran, “al margen de toda tradición antigua, aquellos salidos en particular del armamento: casco, arco, flecha u objetos de uso corriente: trompa, copa, etcétera”.¹⁰⁶

La investidura puede verse explícitamente en el siguiente poema de Villasandino en el que, debido a la correspondencia amorosa que se presenta (vv. 25-26), la dama le ha otorgado un arnés que lo señala como su servidor:

***Desque me vi garnesçido
de arnés de tal valía,
omne de o mundo nasçido 15
non ovo tanta alegría.
[...]
entón quise e *ela quiso* 25
*que foise seu servidor;****

¹⁰³ Ibidem, p. 335. Para los ritos vasalláticos Cf. Le Goff, para el rito hispano, Sánchez Albornoz, *Orígenes del feudalismo* y Grasotti, *Instituciones feudo-vasalláticas en León y Castilla*.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 336.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 338; véase también Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 339.

ésta teño por señor,
de otro ben non he cuidado.
Ésta siempre será ley:
que meresçe ser servida, 30
e jamáis partiréi
miña entençon complida.
(Villasandino, 1169, 13-16, 25-32)

En el corpus de esta investigación, por lo general, se presenta el deseo por parte de la voz lírica de entrar al servicio de la dama,¹⁰⁷ como se puede ver, por ejemplo, en el caso del siguiente poema de Cuello en que pide que se le reciba para poder realizar el juramento.

En mí no ay poderío,
cosa que en el mundo sea,
sino el tu graçioso brío 15
nel qual no hay cosa fea;
mi coraçón te desea
muy lealmente seguir,
si me quieres reçebir
yo tal jura te faré. 20
(Cuello, 2549, 13-20)

3.2 Las cortes de amor

Si bien es cierto que la poesía de circunstancias es la que refleja con mayor precisión el contexto en el que se produce, la temática amorosa no escapa a estos elementos configuradores, como se desarrolla en este apartado.

Encontramos en el corpus un número significativo de casos en los que el amante establece una relación en la que se imita el esquema social de la época, pero no con la dama como la señora a la que se rinde vasallaje, como era habitual en la poesía provenzal, sino con

¹⁰⁷ Se puede entrever una relación de servicio similar a la vasallática también en los poemas ID1164, ID2221, ID2246, ID2481, ID0295D0294, ID0409, ID0372, ID0447, ID2287, ID2578, ID2575, ID2573, ID2463, ID2518, ID2526, ID2558, ID2559, ID2566, ID6664 y ID2677.

el amor como la figura de poder a la que se sirve. El contexto de producción cortesano se ve reflejado, por lo tanto, en la identificación del amor con el poder terreno, se le nombra rey y emperador, se le da una corte y unas armas: “Alto emperador loado” (Villasandino, 1177, 21); “El dios de amor, el *su alto imperio, / la su alta corte e magnifiçençia*” (Imperial, 1373, 1-2).

Estas comparaciones definen al amor, no en cuanto a su naturaleza, sino en cuanto a la relación que establece con el poeta, quien se encuentra siempre subordinado al poder del amor. La relación del poeta con el amor puede establecerse a manera de alabanza y deseo de servicio, pero, por lo general, se plantea una queja ante la injusticia del señor con sus vasallos que puede llegar incluso a la tiranía.

En una de las alabanzas al amor que escribe Villasandino, presenta a éste como un personaje poderoso inserto en el código social a través de la mención de su corte y el servicio que el poeta le promete; el efecto del amor se muestra no sólo en el deseo que el poeta expresa de querer servirlo, sino en los dones que este “señor” le da en recompensa por su lealtad, entre los que se cuenta la dama misma.

Amor, para siempre te quiero loar
e nunca jamás de ti me partir,
antes *me plaze tu corte seguir*
pues *tu poderío* es obra sin par,
ca tú me mostraste azina e logar 5
por onde pudiesse ser namorado,
e *desque lo fui, con grant gasajado*
bivo muy quito de todo pesar.

Algunos del mundo se suelen quejar
de ti, que les fazes penar e morir; 10
mas, por el contrario, me puedo fengir
que tú *me feziste en onra pujar.*
[...]

Pues bien me puedo de ti alabar
 como *poderoso* sin todo fallir,
 que *bivo gozoso* e entiendo vevir
 [...]

Yo só muy contento de continuar 25
tu corte solepne e non argüir
 contra los deleites, cantar e reír,
 que lindas personas desean usar;
por essas proezas entiendo acabar
grant parte de todo mi bien desseado. 30
 ¡Amor sin crueza, tú seas loado
por lo alcançado e por lo alcançar!

Tu *manifiçençia* por tierra e mar
 non se podría contar nin dezir;
 por ende, *te amo onrar e servir* 35
 en toda mi vida e non olvidar
tal bien qual me diste sin mucho afanar,
 por donde *yo ando sin todo cuidado;*
 si coitas me creçen por ser alongado,
tu buena esperança lo puede enmendar. 40

Por muchas maneras se puede provar
 que eres bastante para destruir
 a los maliçiosos que usan mentir
 por obras terribles en su mal pensar;
 por ende, te pido que quieras tomar 45
 vengança de tales que van por su grado,
 siguiendo apetito, *passando el mandado*
de ti, alto, fuerte, que puedes mandar.

E pues de los tales me quiero apartar,
el tu galardón non me sea negado 50
a mí, que só tuyo leal muy provado,
e nunca por otro te cuido trocar.
 (Villasandino, 1286)

La imagen que se contruye del amor —poderoso (v. 4), magnífico (v. 33), piadoso (v. 31), fuerte (v. 48), capaz de otorgar esperanza (v. 40) y galardones (v. 50)—, lo configura como el señor ideal para el servicio e inspira la constancia del vasallo.

A diferencia de este poema, y de aquéllos en los que la relación de subordinación se da con la dama, en la mayoría de los casos, el servicio a amor no se da por voluntad del poeta, sino que éste se ve forzado a servir a un señor que no agradece como corresponde. En un

nivel intermedio encontramos el siguiente poema de Íñigo López en el que el poeta se muestra dispuesto a entrar a servir en la corte del amor (v. 5, 10), siempre y cuando las recompensas se correspondan con los merecimientos (v. 3-4, 11-12), lo que se cuestiona al construir un poema con base en el verbo *servir* conjugado siempre de manera condicional (v. 1).

Muy de grado *serviría*
 al Amor, si entendiese
 que ***buen gualardón me diese,***
según que yo merescía.
 Este *senyor ecçelente,* 5
 por el mundo atán loado,
 servirlo he de buen grado
 todo tiempo lealmente;
 pero, luego, de presente,
 plazermía ***quen su corte*** 10
reçibiese algún conorte
según que yo merescía.
 (Íñigo López, 2513)

En el siguiente poema de Ortiz Calderón, el amor, que antes era magnífico, comienza a construirse como un mal señor debido a su injusticia; la voz lírica se queja de su ingratitud (vv. 13-14), pues a aquéllos a los que lo sirven bien sólo les da sufrimientos (vv. 23-24).

Tengo por mal enpleado,
 Amor, quanto te serví
 pues ***de tu corte assí***
me veo agora olvidado.
 Terrible e peligrosa, 5
 Amor, veo tu comienda,
 con tristeza e contienda
 muy esquiva e danyossa
 non segura mas dubdossa
el que en ti tiene fiança 10
vana es su esperança
 en tu triste agasajado.
Quien lealmente sierre
es le mal gradeçido
 cedo pones en olvido 15
 aquel que contigo vive
 todo cuerpo se esquive

de tu erguloso brío
pues tu alto poderío
usa tan desaguissado. 20

Desde agora me despido
de la **tu preçiada corte**
pues que **tan grant mal e fortuna**
por ti me fue basteçido
siempre será mi apellido 25
por do quier fuer mi valía
ya que Amor de covardía
me lexa tan tribulado.
(Ortiz Calderón, 2700)

La injusticia deriva en quejas de crueldad, de manera que el amor se configura ya como un señor tirano, lo que contrasta con la imagen que se vio en el poema de Villasandino. En el siguiente poema, por ejemplo, se nombra al amor con los términos propios del estamento regente (vv. 2, 13-14, 17), y se comienza a plantear su carácter tiránico (v. 1, 10, 30), pues, teniendo poder (vv. 4, 30-31), actúa caprichosamente (v. 15) y no se preocupa por sus súbditos (v. 32); además de que se insiste en su injusticia pues premia a quienes no se lo merecen y condena a sus servidores, entre los que se incluye el poeta (vv. 26-28, 33-36).

Amor cruel e brioso,
mal aya la **tu alteza**,
pues non fazes igualeza
seyendo tal **poderoso**.
[...]

Amor, por tu fallimiento
e por la **tu grant crueza** 10
mi coraçón con tristeza
es puesto en pensamiento.

Rey eres sobre los reyes,
coronado emperador,
do te plaze van tus leyes 15

todos han de ti pavor,
e pues eres tal **señor**
non fazes comunaleza;
si entiendes que es proeza,
non soy ende judgador. 20

So la cruel espada

posísteme en tu mesnada, 5
entre los tus servidores,
mas *en cuitas e dolores*
me pagaste la soldada.
(Pérez Patiño, 1479, 1-8)

En el siguiente poema de Macías, la herida, además de presentarse asociada con la lanza (v. 35), se encuentra contrapuesta a las honrosas que se reciben en batalla (vv. 37-38), de manera que la herida de amor que lleva al sometimiento del amante se realiza a tracción (vv. 40-42), de esta manera el amor se construye, una vez más, como un noble poderoso al estar armado con la lanza, pero que ejerce el poder de manera tiránica en contra de los códigos de la nobleza.

Aquesta *lança* sin falla, 35
¡ay coitado!,
non me la dieron del muro,
nin la prise yo en batalla,
¡mal pecado!,
mas, *veniendo a ti seguro,* 40
Amor, *falso e perjuro,*
me firió e sin tardança,
e fue tal la mi andança
sin ventura.
(Macías, 0447, 35-44)

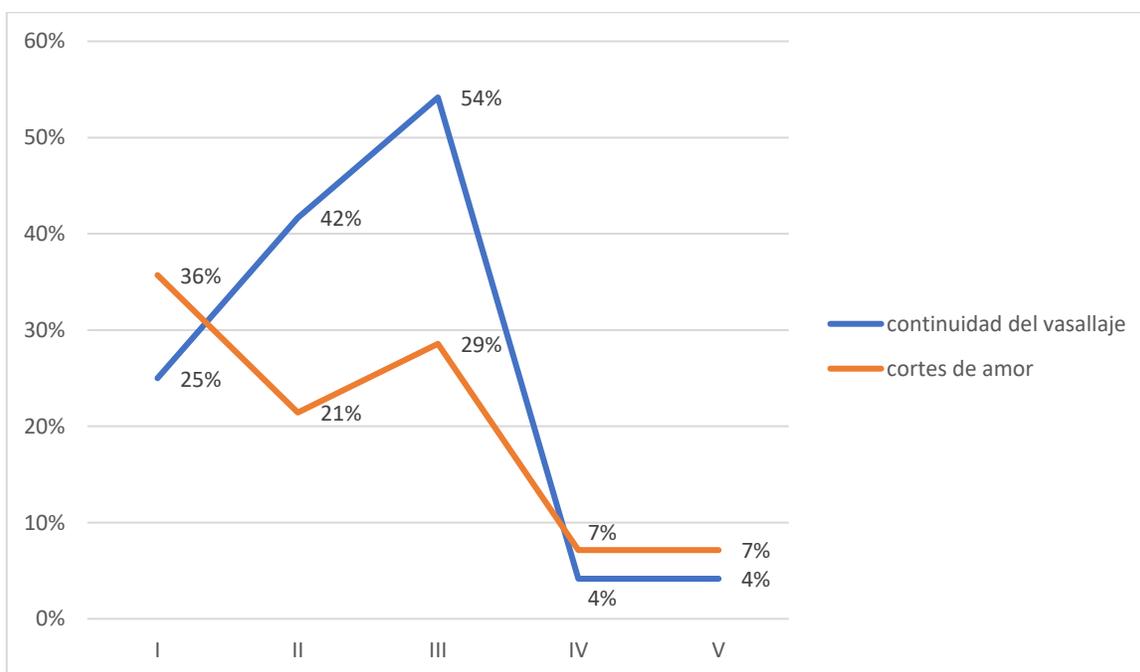
Rodríguez de Padrón, sin embargo, utilizará la espada, arma prototípica de la nobleza para caracterizar al amor, pero, a diferencia de los poemas que acabamos de analizar, en este caso, el amor no la utiliza para castigar injustamente, sino que el castigo se encuentra destinado solamente a aquéllos amantes que no le son fieles.

La primera ora passada
de la noche tenebrosa,
al tiempo que toda cosa
es segura y reposada,
en el aire vi estar, 5
cerca de las nuves puesto,

un estrado bien compuesto
agradable de mirar.

En medio del que vi luego
el Amor con dos espadas, 10
mortales, emponçoñadas,
ardiendo todas en fuego,
para dar penas crueles
a vosotros los amantes,
porque no le sois costantes 15
servidores, ni fieles.
(Rodríguez, 6128, 1-16)

En la siguiente gráfica se puede observar la distribución temporal, tanto de los poemas en los que encontramos el tópico del vasallaje amoroso, como de aquéllos en los que se utilizan los elementos de la corte y el poder para caracterizar al amor.



Como vemos, a partir del cuarto corte temporal¹⁰⁸ son escasos los testimonios tanto de vasallaje, como de cortes de amor, aunque las segundas —línea anaranjada—son más

¹⁰⁸ Véanse el apartado 1.1.1 y el Apéndice IV para la delimitación de los cortes temporales.

numerosas. Es notoria la desaparición casi absoluta del tópico del vasallaje hacia mediados de siglo, en que se ha ya perdido el sentido original de señor-siervo al momento para referirse a la relación amante-amada, los términos como “señor” o “siervo” se han lexicalizado de manera que perviven pero sin estar rodeados de elementos que sostengan su sentido original.

Hay que tomar en cuenta que la idea de servidumbre no desaparece a lo largo del siglo XV, sin embargo, se encuentra, en la mayoría de los casos, ya desprovista de la carga semántica vasallática pues se ha perdido el contexto que la codificaba en este ambiente. La servidumbre de amor, por lo tanto, perdura, pero no los códigos de la sociedad medieval que le dieron origen; el término se desprende de su contexto específico para insertarse en uno más amplio, el de la nueva estructura social e ideológica.

A partir de los resultados de este análisis, visto en su diacronía, podemos apreciar que la conceptualización del amor durante el siglo XV se aleja de su configuración esencialmente medieval y, si bien mantiene elementos del contexto de producción, la conceptualización se vuelve cada vez más abstracta para dar entrada a una nueva manera de conceptualizar el amor: la del humanismo.

CAPÍTULO 4: LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR *UMANO*:

LA SUSTANCIA



Una vez establecidos los antecedentes de la conceptualización del amor en la Edad Media, así como la continuidad y variación de algunos de los principales tópicos asociados al contexto de producción de la poesía amorosa castellana del siglo XV, es momento de pasar al análisis de la corriente cultural que, desde nuestro punto de vista, es responsable de la transformación que sufre la manifestación poética de la conceptualización del amor: el humanismo.

En términos generales, el humanismo es una corriente cultural en la que

la atención de la mente humana fue dirigida hacia la introspección en la búsqueda de los valores propios de la razón, [...] esta libertad, unida al estudio y a la recuperación de los principios de la cultura clásica antigua, desembocó finalmente en el *renacimiento* de la creatividad, en los siglos XV y XVI, con el florecimiento explosivo de todo el potencial de la imaginación y el conseguimiento de la excelencia en todos los campos del arte, de la literatura y del saber humano”.¹⁰⁹

El humanismo surge en Italia, a principios del siglo XIV, y a partir de ahí se expande hasta consolidarse como la corriente cultural de toda la Europa occidental con el momento de mayor auge entre los siglos XV y XVI. El humanismo español, por lo tanto,

como todo humanismo europeo, [...] es originario de Italia; aunque de la tradición cultural española, y menos todavía del trasfondo social, que hicieron posible su introducción y adaptación a la idiosincrasia indígena sabemos muy poco. Pero el clima existía. El humanismo no se introdujo de rondón en España, como un cuerpo extraño que ve milagrosamente allanado su camino. Cuando, todavía no mediado el siglo XV, un cierto número de hombres de letras dirigen su atención hacia los humanistas italianos, están ya situados en un nuevo ambiente intelectual, abierto a las innovaciones. Es una atmósfera prehumanista, caracterizada por la conciencia de hallarse ante una crisis de valores, en el pórtico de una nueva edad que requería

¹⁰⁹ Gálvez S., *Historia de la Filosofía. El Renacimiento. I Parte – El Humanismo*, p. 7.

soluciones nuevas a los viejos problemas y que plantearía nuevos desafíos de índole religiosa, política y social.¹¹⁰

Es en este ambiente intelectual en el que se produce la poesía amorosa castellana del siglo XV y, como se verá en los siguientes capítulos, el ambiente ya se reflejaba en la producción poética; independientemente de la aparición más o menos tardía de tratados y obras filosóficas donde pueden encontrarse ya estas ideas del humanismo italiano, en la producción poética encontramos ya estas manifestaciones estéticas, fruto de la nueva corriente de pensamiento forjada en Italia pero sintomática de un cambio social y cultural que escapa a las fronteras de los reinos italianos y se siente en toda la Europa occidental.

Es a través del estudio las manifestaciones artísticas, la poesía amorosa castellana en el caso de esta investigación, que puede apreciarse un cambio de paradigmas de pensamiento con anterioridad a lo que se ha fijado como el prehumanismo castellano, pues, como se analiza a continuación, el pensamiento humanista se encuentra en la poesía castellana incluso desde finales del siglo XIV, con lo cual se puede hablar de una sociedad influida por las nuevas maneras de concebir el mundo y la creación artística décadas antes de las usualmente establecidas por la crítica.¹¹¹

Centrándonos, entonces, en el tema de la conceptualización poética del amor, el humanismo interpreta cristianamente las ideas de Platón, como se puede ver en el *De amore* de Ficino, en el cual el autor italiano comenta las ideas platónicas expresadas principal, pero

¹¹⁰ Di Camillo, *El Humanismo Castellano del Siglo XV*, p. 19.

¹¹¹ No es este el momento de intentar fijar la entrada del humanismo en la Península, ni las vías de acceso que tuvo o bien los factores que propiciaron esta nueva corriente cultural, temas que, sin duda de gran importancia, rebasan los límites de este trabajo y para los que esta investigación podrá, quizá, aportar alguna información de utilidad.

no exclusivamente, en *El Banquete*, sustituyendo las deidades antiguas por el Dios del cristianismo. De acuerdo con Wind:

En el dogma externo no parecía posible una reconciliación entre las teologías paganas, hebrea y cristiana, sujeta cada una a diferente revelación; pero si se entendía la naturaleza de los dioses paganos en el sentido místico de los platónicos órficos, y la naturaleza de la ley mosaica en el sentido oculto de la Cábala, y si la naturaleza de la gracia cristiana se extraía de entre la multitud de secretos que san Pablo había revelado a Dionisio el Areopagita, resultaba que esas teologías no diferían en modo alguno en esencia, sino sólo en nombre.¹¹²

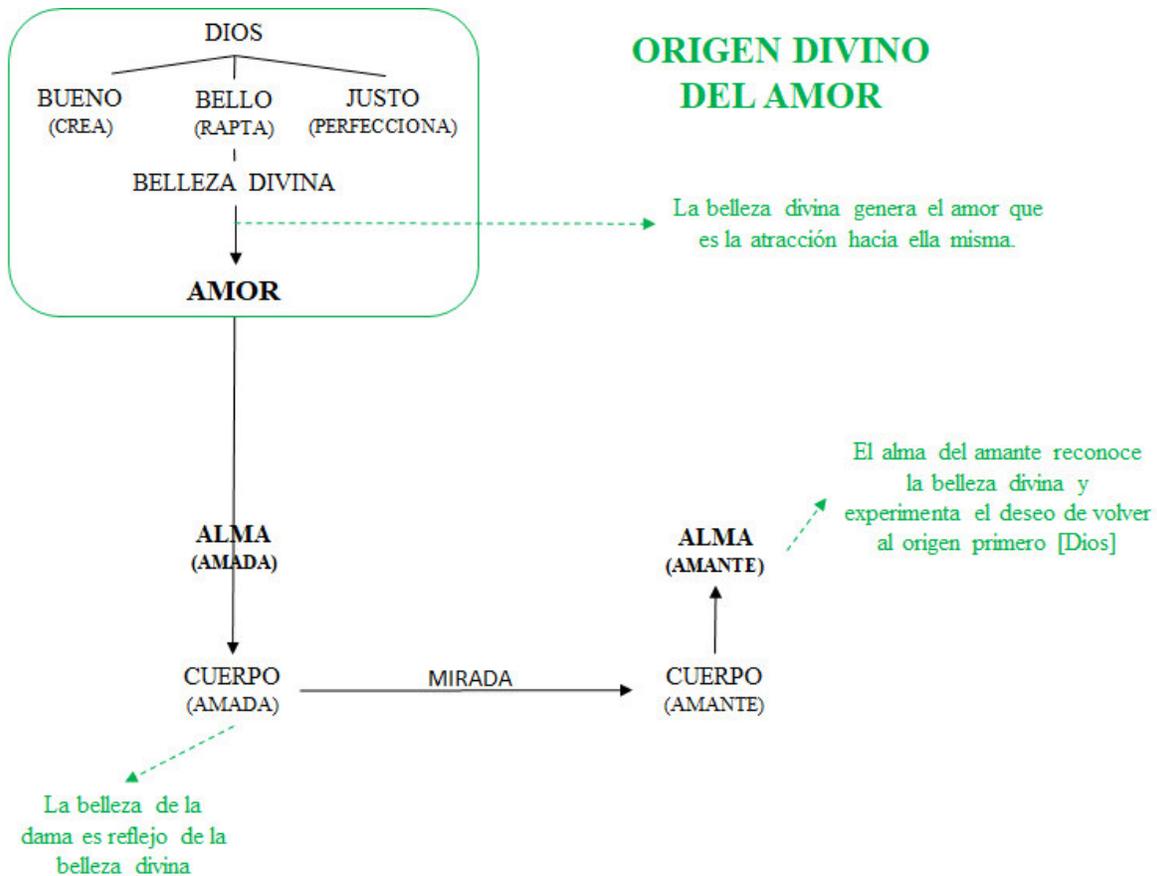
Ficino explica en el “Discurso cuarto” de *De amore* la naturaleza del amor, al comentar las palabras de Diotima en *El Banquete* de Platón:

Ciertamente, este rayo [amor] desciende primero de Dios, y pasando por el ángel y el alma, como por una materia transparente y descendiendo fácilmente del alma al cuerpo, preparado para recibir ese rayo, brota de ese cuerpo de hombre joven [amada], sobre todo a través de los ojos, ventanas muy transparentes del espíritu. Y al instante vuela por el aire, y penetrando en los ojos del hombre de más edad [amado], atraviesa el alma, enciende el deseo y conduce el alma herida y el deseo encendido a su remedio y refresco, mientras que le atrae consigo al mismo lugar del cual había descendido gradualmente, primero al cuerpo del amado, segundo al alma, tercero al ángel, finalmente a Dios, origen primero de su esplendor. Esta es una caza útil, ésta es la feliz persecución de los amantes.¹¹³

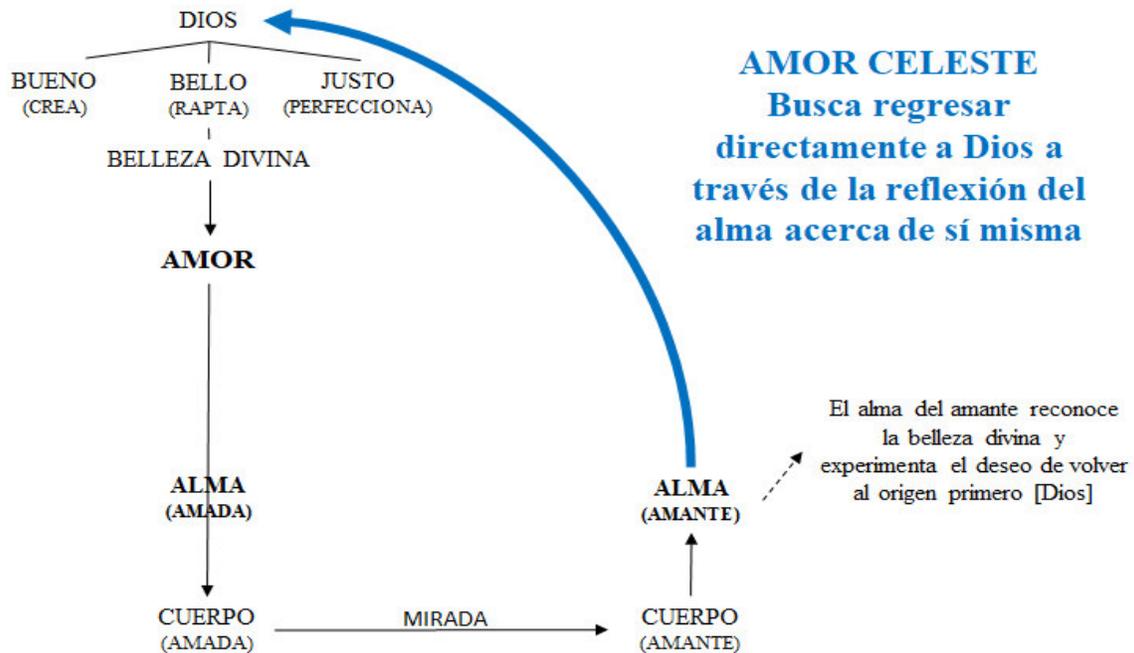
Podemos, por lo tanto, entender el enamoramiento como el reconocimiento en la belleza de la dama de la belleza divina que se transmite a través de la mirada. Los efectos de amor serán, por lo tanto, ocasionados por el deseo de regresar a esa belleza original divina a través de la amada.

¹¹² Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, p. 30.

¹¹³ Ficino, *De amore*, VI, x, pp. 152-153.



De acuerdo con esta ideología, que plantean tanto Ficino como Pico della Mirandola, pueden distinguirse tres tipos de amor: *celestes*, *humano* y *bestial*. El amor siempre llega al hombre de la misma manera: se genera a partir de la belleza divina, desciende, pasando por el alma de la dama al cuerpo de ésta, en donde se manifiesta en la mirada a través de la que entra en el cuerpo del amante —lo sensorial— y toma asiento en el alma —lo espiritual—. Una vez que el amor llega al alma del hombre, provoca en él el deseo de volver a Dios, a partir de lo cual se pueden distinguir dos caminos: el primero, correspondiente al amor *celestes*: aquél que busca llegar a Dios directamente a partir de la propia reflexión del alma acerca de sí misma.



El segundo seguirá el mismo camino por el que llegó al hombre pero a la inversa, pasando por el cuerpo de la amada; es aquí don/de el amor se divide en *umano* y *bestiale*, pues este último quedará satisfecho con los placeres corporales:



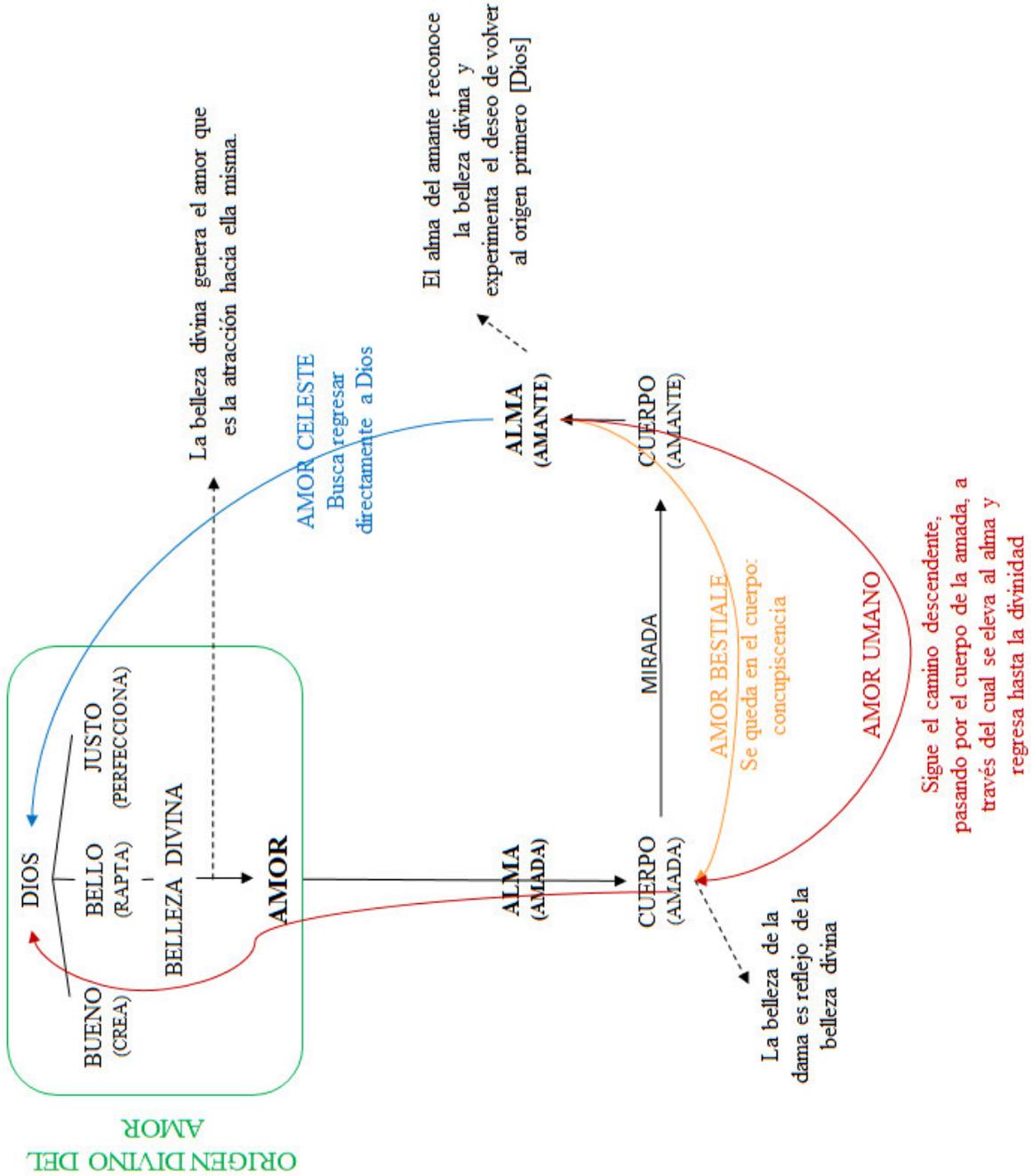
Mientras que el amor más perfecto —el *umano*— buscará, a partir del cuerpo de la amada, volver al alma y elevarse hasta Dios, pues

a fin de cuentas, el amor expresa el deseo de alcanzar aquello que se ama, nace del impulso que proviene de la belleza externa del cuerpo. Sólo que el alma verdaderamente enamorada va más allá, trasciende lo físico para adentrarse en lo espiritual, y así el apetito se transforma en un anhelo de inmortalidad, de mejoramiento y desarrollo personal que culmina en ese gigante océano de belleza que es el conocimiento de la verdad del alma y su semejanza con lo que es en sí.¹¹⁴



¹¹⁴ Muñoz Sánchez, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, p. 157.

CONCEPTUALIZACIÓN HUMANISTA DEL AMOR



sobre todas las cosas,¹¹⁵ también ordena que ame a la mujer,¹¹⁶ de manera que amar a la mujer convive, dentro de la misma realidad —incluso con base en las Escrituras— con el amor a Dios. La paradoja se resuelve en el momento en que consideramos la existencia del amor *humano*, en el que no hay oposición sino concordia entre el amor causado por la mujer en la tierra y el amor divino que lleva al hombre a desear la unión con Él.

Como se ve en los versos resaltados (vv. 14-17), lo que ama el poeta al ver a la dama es la imagen misma de Dios, la “creatura” hecha a imagen y semejanza, poseedora de la belleza divina; no es, por lo tanto, incompatible el amor a la mujer con el amor a la divinidad y, como consecuencia, el aparente olvido de Dios por parte del poeta no es tal, pues en la dama ama a Dios, y eso no amerita culpa.

El amor, entonces, puede conceptualizarse como una sustancia divina, que participa de la esencia de Dios. En este sentido encontraremos, más allá de la mera mención de amor como dios en la construcción “dios de amor”,¹¹⁷ una manera de definir poéticamente al amor

¹¹⁵ Primer mandamiento de la ley de Dios: “Amarás a Yahvé tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma y con todas tus fuerzas” (*Dt* 6, 5).

¹¹⁶ “De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: ‘Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada.’ Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer; y se hacen una sola carne.” (*Gn* 2, 22-24); “Así deben amar los maridos a sus mujeres como a sus propios cuerpos. El que ama a su mujer se ama a sí mismo.” (*Ef* 5, 28)

¹¹⁷ El empleo del sustantivo “dios” para nombrar al amor, dentro de nuestro corpus, se utiliza sólo dentro del sintagma nominal “dios de amor”, probablemente lexicalizado o en proceso de estarlo: “Mais poned vossa fazenda / en poder de *deus de amor*,” (Villasandino, 1170, 33-34); “e que en él se contenga: ‘Prometo e juro / a *dios de amor* de vos non ferir.’” (Imperial, 1374, 13-14); “El *dios de amor*, el su alto imperio, / la su alta corte e magnificençia,” (Imperial, 1373, 1-2); “denunçié querella ante el *dios del amor*” (Pérez de Guzmán, 1367, 27); “En un pleito que es pendiente / ante vos, el *dios de amor*,” (Vidal, 1371, 1-2); como estribillo en: “por merçet rogat por mí / al terçero *dios d’amores*.” (Juan Enríquez, 0002, 1-2). En los dos testimonios de mediados de siglo, se encuentra como parte del estribillo que se repite en los versos de vuelta, reforzando la idea de su lexicalización: “*dios de Amor* façme justiçia / de lo poco que te cuesta.” (Juan de Villalpando, 2546, 3-4); “Aquel *dios de amor* tan grande / que consuela los vençidos / amadores” (Osorio, 0109, 13-14). En el testimonio más moderno se utiliza ya como sintagma con función adjetival para referirse a la dama, no ya al amor mismo: “Sabed vos dama y señora / *dios de amor* en esta tierra / que el cativo que os adora / ya le venció vuestra guerra” (Gonzalo de Tapia, 6607, 1-4). Sólo en una ocasión el término queda con cierta ambigüedad: “Pero te sirvo sin

que entronca, en muchos casos y a través de diversos recursos, con la manera en que teólogos y filósofos han intentado definir a la divinidad.

En primer lugar, tanto la divinidad como el amor son una unidad, pues aunque se manifieste en diversos accidentes, es necesario que exista una sustancia original, como explica Ficino:

Platón las llama “unidades” principalmente porque, al modo como los hombres individuales pueden ser reducidos a una naturaleza unitaria en todos ellos y los caballos individuales a otra naturaleza correspondiente, así también estos factores comunes en los individuos pueden ser referidos a factores comunes fuera de los individuos. Pues lo que es factor común en lo múltiple, al estar en otro, debe existir por virtud de otro; pero no puede venir de ninguna cosa perteneciente a lo múltiple, porque le pertenecería a ella sola y no a las demás; ni tampoco puede venir de las cosas múltiples en cuanto son múltiples, porque también sería múltiple. Por tanto, proviene de algo uno, y es principio racional de algo que sobrepuja a lo múltiple.¹¹⁸

Ese amor “uno” no puede definirse, por lo tanto, más que de la manera en que se define a Dios y, si éste sólo puede describirse como “la unión o coincidencia de los opuestos en la infinitud”¹¹⁹ reconocible a través del intelecto, pues “la razón (*ratio*) se rige por el principio de no contradicción y el del tercio excluso, pero el intelecto (*intellectus*) se rige por la coincidencia de lo antitético”,¹²⁰ resulta necesario que los poetas utilicen el mismo recurso del intelecto —la antítesis— para poder obtener una aproximación a la verdadera esencia del

arte, / ¡ay *Amor, Amor, Amor!* / grant cuita de mí parte. / *Dios*, que sabes la manera, / de mí ganas grant pecado / que me non mostras carrera / por do salga de cuidado” (González de Mendoza, 1387, 1-7).

¹¹⁸ “Unitates vero ex eo maxime appellantur a Platone, quia, quemadmodum singuli homines ad unam communem in ipsis naturam et singuli equi ad suam reducuntur, sic istae communes in singulis ad communes extra singula referuntur. Nam quod est in multitudine unum, cum sit in alio, ab alio debet esse; non tamen ab uno multorum quia proprium illi esset et reliquis non competeret; non a multis illis quia multa sunt quia et multa esset et illud. Ergo ab uno aliquo et ratione unius alicuius quod multitudinem supereminet.” Ficino, *Commentaria in Philebum Platonis De summo bono*, cap XXII, p. 209. Traducción tomada de Beuchot, *Los caminos de la interpretación*, p. 101.

¹¹⁹ Beuchot, *Hermenéutica y analogía en la filosofía medieval*, p. 139.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 141.

amor: al igual que Dios, el amor sólo puede definirse a través de la coincidencia de los opuestos, en ciertos casos, en su manifestación más extrema: el oxímoron.

Vista ciega, luz oscura,
gloria triste, vida muerta,
ventura de desventura,
lloro alegre, risa incierta,
hiel sabrosa, dulce agrura, 5
paz y ira y saña presta
es amor con vestidura
de gloria que pena cuesta.
(Cota, 1094)

En segundo lugar, así como el nombre de Dios es incognoscible¹²¹ y, por lo tanto, se le nombra sólo a través de su esencia¹²² o alguno de sus atributos,¹²³ el amor también resulta innombrable como puede ejemplificarse con el siguiente poema de Juan de Mena, en el que se explica una realidad, cuyo nombre se desconoce, a través de sus efectos:

Un daño que nunca cansa, 10
un dolor buuelto con sombra,
un mal que nunca se amansa,
señores, *¿cómo se nombra?*,
que segund mi padeçer
mi daño se intitulase 15
presumo, segund mi suerte,

¹²¹ El Dios de la tradición judeocristiana, por ejemplo, sólo es nombrable a través de su propia existencia: «Contestó Moisés a Dios: “Si voy a los israelitas y les digo: ‘El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros’; y ellos me preguntan: ‘¿Cuál es su nombre?’, ¿qué les responderé?” Dijo Dios a Moisés: “*Yo soy el que soy*.” Y añadió: “Así dirás a los israelitas: ‘Yo soy me ha enviado a vosotros.’”» (Ex 3,13-14).

¹²² “El nombre “Yo soy el que soy”, fue transcrito, en las sagradas escrituras originales, con las consonantes YHWH.” “Cuando el conocimiento de las sagradas escrituras llegó a occidente, los griegos denominaron a estas cuatro vocales como el ‘Tetragrammaton’”. “El nombre YHWH proviene del verbo hebreo *hayah*, que tiene el significado de ser. El significado de *hayah* denota algo más que solamente existir, pues se refiere al Ser en esencia y presencia viva; entonces, se refiere a la presencia viva de Dios mismo entre su pueblo, por la eternidad.” “Hacia el siglo IV a.C. los escribas judíos emplearon en los textos sagrados el nombre de ‘*adonai*’, en lugar de YHWH, porque consideraban que el Santo nombre de Dios era impronunciable. *Adonai* significa ‘mi señor’ en el idioma hebreo. Más tarde, en el siglo XVI, los traductores cristianos de la Biblia al español, Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, interpolaron las consonantes Y, H, W, H con las vocales de la palabra *Adonai*; para dar un mejor sentido a las consonantes. De esta interpolación resultó la palabra YAHOWAH; el cual, castellanizado, se llegó a escribir como JEHOVÁ.” (Portugal Joffre, capítulo 1)

¹²³ En el *Corán*, por ejemplo, se encuentran 99 de los nombres de Dios de manera descriptiva “Dios es...”, el nombre número cien, el verdadero, sólo puede conocerse en el paraíso después de la muerte. Cf. *El Sagrado Corán, Nueva versión castellana directamente del original árabe*, pp. 43-48.

la mi más ravisosa muerte
que sin nombre se quedase.
(Mena, 0010, 10-18)

En los tres primeros versos se encuentran los efectos del amor: daño (v. 10), dolor (v. 11) y mal (v. 12), a los que se añade la muerte en el verso 17; la imposibilidad de nombrar el sentimiento que provoca estos efectos se presenta en forma de pregunta en el verso 13 y como afirmación en el 18.

Siguiendo con el análisis de lo antitético, podemos encontrar, no sólo al interior de algunos poemas, sino en la construcción general del concepto de amor presente en el corpus, la convivencia de definiciones antitéticas que forman entre sí una conceptualización del amor construída a través de términos ultraterrenos de la cosmovisión cristiana, específicamente: Dios y el diablo. Al sintetizarse estos personajes, representantes del bien y del mal, en la construcción de un mismo concepto, éste pierde sus connotaciones valorativas. En la propia ambigüedad de esta conceptualización del amor, en que conviven la naturaleza del bien y del mal absolutos, se encuentra la esencia misma de su sustancia divina pues, como vimos, la divinidad sólo es definible a través de la coincidencia de lo antitético y debe expresarse por medio de este recurso retórico: la antítesis.

En la tradición judeocristiana, el diablo es el “príncipe de los ángeles rebelados contra Dios, que representa el espíritu del mal”¹²⁴ en oposición al propio Dios como el “espíritu del bien”; el diablo, entonces, en tanto que espíritu, es también concebible como una sustancia¹²⁵

¹²⁴ DLE, s.v. ‘diablo’.

¹²⁵ Dice san Agustín: “es intermedio el hombre entre los brutos y el ángel: como el bruto es un ser viviente irracional y mortal, y **el ángel racional e inmortal**, se encuentra el hombre en medio, inferior a los ángeles y superior a los brutos; teniendo la mortalidad con los brutos y la razón con los ángeles, es un ser viviente racional y mortal.” (Agustín, *La ciudad de Dios*, IX, xiii, 3)

que se equipara frecuentemente con el amor. Esta identificación entre el amor y el diablo parte de la similitud de sus características¹²⁶ y los efectos que produce en el hombre. Además, el sufrimiento que causa el amor es frecuentemente comparado con el del infierno; sin ir más lejos, el fuego es el elemento característico de ambos y las penas que conllevan son eternas.

En el corpus analizado, encontramos 15 casos en los que se mencionan el tormento y el fuego con una notoria ambigüedad entre lo amoroso y lo infernal, además de alguna alusión directa al espacio infraterreno.¹²⁷ Pero, sin duda, el caso más interesante que revela la coincidencia entre las descripciones de estos dos personajes —diablo y amor— se encuentra en los poemas ID1378 e ID1379 que forman un conjunto de adivinanza-respuesta en el que Francisco Imperial dice:

Yo me só uno que bivo
con *todo omne o muger*,
e *non me veen*, maguer
a muchos e a muchas *privo*
la vista e soy *esquivo* 5
e plazentero a las vezes,
o en poder de rafezes
a grandes *echo en cativo*.
Yo mesmo *ardo en fuego*
e desí çeniza quedo, 10
e después muy quedo a quedo
todo en uno me llego
e *qual era torno luego*;
e *de madre non nascí*
nom tal qual só nunca vi, 15
demudado *torno çiego*.
(Imperial, 1378)

En seguida de este poema de Imperial que lleva el epígrafe de Baena “Este dezir fizo el dicho Míçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adivinança *sobre el*

¹²⁶ “Persona astuta, sagaz, que tiene sutileza y maña aun en las cosas buenas” (*DLE*, s.v. ‘diablo’).

¹²⁷ Ver apéndice I, C.

Amor”, encontramos el “dezir [que] fizo Alfonso Álvarez de Villasandino en respuesta deste otro dezir dençima quel dicho Miçer Françisco fizo en pregunta”¹²⁸ en el que se interpretan las características anteriores —sin duda aplicables al amor— como propias del Diablo:

Yo non leo bien nin escribo, pero que oí leer <i>ángel fuste Luzifer,</i> mas tornaste algarivo; por non ser caritativo	5
<i>yazes fondo de las fezes,</i> do <i>el mundo</i> por sus jaezes <i>traes emaginativo.</i> Tú <i>ardes</i> , e non por juego, en <i>lugar amargo e azedo</i>	10
donde non se reza el Credo; después <i>tornas todo entrego:</i> oras murueco e borrego te tornas por mal de ti. Non respondo más aquí, que só inorante lego. (Villasandino, 1379)	15

Ambos poemas aceptan que el personaje que se describe se interprete como el amor o como el diablo; esto se puede observar claramente cuando comparamos los elementos comunes a ambos poemas, raíz de la doble interpretación: en el poema de Imperial el personaje que se describe vive con todo hombre y mujer (I: vv. 1-2) y en el de Villasandino, tiene a todo el mundo sujetado (V: v. 7) en su imaginación (V: v. 8), es decir, sus engaños (I: vv. 5-6) con los que, tanto el diablo como el amor, dominan al hombre; en el poema de Imperial, el personaje “echa en cativo” (I: v. 8), expresión que, con el verbo de movimiento, alude a un lugar donde se sufre cautiverio —“privación de libertad en manos de un enemigo”—,¹²⁹ comparable, entonces, al lugar amargo y pestilente al que hace referencia en

¹²⁸ Rúbricas de Baena a los poemas.

¹²⁹ *DLE*, s.v. ‘cautiverio’.

dos ocasiones Villasandino (V: vv. 6, 10): el infierno; ambos personajes, además, son eternos pues, a pesar de que arden y se consumen en fuego (I: v. 9; V: v. 9), tienen la capacidad de regresar, de manera que son indestructibles y perennes (I: v. 13, V: v. 12); por último, podemos encontrar una correlación entre el verso 14 de Imperial, en el que se establece que el personaje no nació de madre, y el verso 3 de Villasandino, en el que se menciona la condición angélica del demonio que es un “espíritu celeste creado por Dios”;¹³⁰ en el caso del poema de Imperial se establece que “de madre non nascí” (I: v. 14), pues se trata de un amor que no se concibe, siguiendo la tradición clásica, como hijo de Venus, sino como en la concepción platónica del discurso de Diotima en *El Banquete* o, con mayor probabilidad, del amor que se presenta en el mito cosmogónico órfico donde el amor nace al mismo tiempo que Gea y Cronos a partir del caos primigenio, idea que no sólo se encuentra en Platón, sino ya desde la *Teogonía* de Hesíodo:

Antes que todas las cosas fue Caos; y después Gea la de amplio seno, asiento siempre sólido de todos los Inmortales que habitan las cumbres del nevado Olimpo y el Tártaro sombrío enclavado en las profundidades de la tierra espaciosa; y después Eros, el más hermoso entre los Dioses Inmortales, que rompe las fuerzas, y que de todos los Dioses y de todos los hombres domeña la inteligencia y la sabiduría en sus pechos.¹³¹

Es importante notar el énfasis que, en el poema de Imperial, se pone en la vista (vv. 3, 5, 16), sentido primordial dentro de la conceptualización amorosa;¹³² pero también, dentro de la concepción cristiana, sentido que se asocia recurrentemente al pecado pues existe una “polarización semántica que asocia la vista con la devoción, lo verdadero y la salvación, y

¹³⁰ *DLE*, s.v. ‘ángel’.

¹³¹ Hesíodo, *Teogonía*, p. 4.

¹³² Vid. apartado 4.2.

opone estos conceptos a los de ceguera, pecado, engaño y condena”.¹³³ El efecto de “tornar ciego” (v. 16), por lo tanto, se aplica no sólo al tópico amoroso en que el amante se vuelve incapaz de “mirar” sin las alteraciones que causa el amor, sino que se asocia con la ceguera que implica el pecado, efecto producido por el “espíritu del mal”.

La conceptualización del amor como fuerza divina puede manifestarse también a través de las actitudes antitéticas del hombre ante el bien y el mal, es decir, la alabanza y la maldición. Un claro desarrollo de la construcción de la naturaleza del amor a través de esta antítesis se encuentra en ID0572 de Sánchez Calavera, poema en el que se construyen dos discursos paralelos en que se oponen las “opiniones” que el poeta “ve” que el mundo tiene con respecto al amor (vv. 1-4).

En *diversas opiniones*
veo el mundo contra ti,
 Amor, segunt entendí
 en todas sus entençiones,

(1-4)

**DEFINICIÓN
 POSITIVA**

que unos de *bendiçiones*
 te fazen solemnidat, (5-6)

Unos te llama *señor,*
el mejor que nunca vieron, (9-10)

e otros por muy *sabroso*
 e muy fuerte peleador.
 Unos te llaman leal,
 más que un firme castillo, (15-18)

**DEFINICIÓN
 NEGATIVA**

e otros sin piedat
 te basteçen *maldiçiones*. (7-8)

otros dizen e dixeron
 de ti *peor que de traidor;*
 e otros por sinsabor
 te publican e medroso, (11-14)

otros dizen que *cabdillo*
 eres tú *del todo mal;*
 otros dizen que *cabdal*
 eres *de todos los males*, (19-22)

¹³³ Vilchis, *El conocimiento del más allá mediante lo sensible en tres obras de Gonzalo de Berceo*, p. 55.

e otros que de *bondades*
nunca vieron tu igual.
Unos dizen que agudo
eres e muy acuçioso, (23-26)

otros te llaman sesudo,
piadoso e non de poco, (29-30)

Unos te llaman constante
e *perfeto* sabidor, (33-34)

otros dizen que bastante
eres para *rey sagrado*, (37-38)

e otros que perezoso
eres e muy simple rudo; (27-28)

e otros muy torpe, loco,
muy *sin piedat* e crudo. (31-32)

e otros trasechador
e mudable inorante; (35-36)

otros que de *enforcado*
te veen más espetante. (39-40)

¿Para qué más luenga prosa,
Amor, quieres que te diga?
Toda mortal enemiga
e obra sin pro, dañosa,
mala o buena o provechosa,
todos dichos de ti fallo,
unos bien: otros contrallo,
pruévolo por testo o glosa.
El bien e mal infinito
que de ti oyo reclamar
non te lo puedo contar
por lengua nin por escrito.
Pues assí es, non repito
tú ser malo nin bueno;
yo, Amor, non te condeno,
ni te asuelvo, nin te quito. (41-56)

Empero soy çierto d'esto,
que, si merçed me fizieres,
mientras biva e bivieres,
te seré con omil gesto
servidor leal e presto,
denunçiendo tus loores
ante reyes e señores,
en secreto e manifiesto. (57-64)

Por el contrario, te digo:
si de ti reçibo daño,
de aqueste mesmo paño
avrás de vestir comigo;
ca *seré tu enemigo*
aprovando tus maldades
con muchas autoridades,
¡verás cómo te castigo! (65-72)

Comoquier que *ofensado*
fui de ti, mal padesçiendo,
muy lealmente sirviendo
en el tiempo ya passado,

todo será perdonado,
si con buena opinión
emendaras la razón
de lo por mí declarado.
(Sánchez Calavera, 0572)

En la primera estrofa se establece ya la línea semántica a través de la cual se elaborarán los discursos paralelos: por un lado las bendiciones (vv. 5-6), por otro, las maldiciones (vv. 7-8). A partir de estos dos conceptos, se equiparará al amor con Dios en cuanto “el mejor señor” (vv. 9-10), concepto que entronca además, en el plano terreno, con el rey o emperador, pues se utilizan los símiles de “peleador” y “leal” como “un castillo” (vv. 15-18),¹³⁴ tras lo cual se presentan las cualidades espirituales con una marcada ambigüedad entre el “señor” divino y terreno, pues se le considera el más bondadoso, diligente, sabio y piadoso (vv. 23-34), enumeración de atributos que concluye con la explícita equiparación con Dios cuando el poeta afirma que “otros dicen que bastante / eres para rey sagrado” (vv. 37-38). En cuanto al discurso antitético, se inicia con la oposición “buen señor” / “peor traidor” con la que se desdobra nuevamente la interpretación en los planos terreno y ultraterreno, pues encontramos la traición, no sólo de Judas a Cristo, sino de Lucifer a Dios —es innegable el símil que se puede establecer entre la rebelión de Lucifer y la de un vasallo con su señor—. Baste recordar en este sentido, los ejemplos que utiliza Dante para ejemplificar la traición, pecado más grave en la *Divina comedia*, donde se coloca en lo más profundo del infierno, en las bocas del mismo diablo, en el centro a Judas, traidor contra Dios, y a los lados, a Bruto y Casio, traidores contra el poder terreno representado en la figura de Julio César.

Troceaba en cada boca con los dientes

¹³⁴ Vid apartado 3.2.

a un pecador, como una agramadera,
así es que a tres atormentaba así.

No era el morder al de delante nada
medido con la espalda, que a zarpazos
la piel le había devastado toda.

“Aquella alma que allí más pena sufre
—dijo el maestro—es Judas Iscariote,
con la cabeza dentro y piernas fuera.

De los que la cabeza les asoma,
quien de las negras fauces cuelga es Bruto:
¡ve cómo se retuerce! ¡Y nada dice!

Casio es el otro, de membrudo aspecto.
Pero la noche vuelve, y ya es la hora
de que partamos, pues ya vimos todo”.¹³⁵

Volviendo al poema de Sánchez Calavera, encontramos que, a través de la construcción paralelística de los discursos, se reafirma la idea dual de lo terreno y ultraterreno, pues se muestra a amor como “caudillo” de todo mal (vv. 19-20), léxico asociado con lo terreno, y como “caudal” de todos los males (vv. 21-22), léxico que se relaciona más con la sustancia incorpórea del diablo. Finalmente, en clara oposición al discurso positivo, se enumeran sus atributos negativos: perezoso, ignorante, loco, falta de piedad y mudable. En los versos 39-40 hay que notar la alusión a la tortura infernal, pues “espetar” es “atravesar con el asador, u otro instrumento puntiagudo, carne, aves, pescados, etc., para asarlos”¹³⁶ o simplemente “atravesar, clavar, meter por un cuerpo un instrumento puntiagudo”,¹³⁷ acepciones, ambas, que remiten a la codificación de las penas del inframundo y al amor como causante de ellas.

Los versos 41 a 56 constituyen la síntesis de los discursos antitéticos que primero se resumen con la marca de autoridad de la escritura (v. 48), seguida inmediatamente de la

¹³⁵ Alighieri, “Infierno”, XXXIV, 57-69, pp. 293-294.

¹³⁶ *DLE*, s.v. ‘espetar’, primera acepción.

¹³⁷ *Ibidem*, s.v. ‘espetar’, segunda acepción.

afirmación de que se trata del bien y del mal “infinito”, adjetivo que se reafirma con la idea de que es inabarcable a través de la palabra (51-52). El poeta, entonces, introduce, a través del uso del pronombre personal de primera persona (v. 55) su propia valoración, ausente hasta este momento, pues los discursos previos están contruidos como testimonio; el poeta era, pues, hasta este momento, sólo un testigo.

La síntesis se presenta no sólo en el verso 49, sino a través del primer juicio que hace la voz lírica “yo, Amor, non te condeno, / nin te asuelvo, nin te quito” (vv. 55-56) en que se niegan ambas valoraciones: tanto la negativa como la positiva, en espera de poder, a través de la experimentación propia de los accidentes de amor, decidirse por la alabanza o la maldición.

De esta manera, entre los versos 41 y 56, como vimos, la voz lírica se abstiene de hacer un juicio o tomar una postura (vv. 52-56), pero sintetiza la oposición desarrollada a lo largo del poema, de manera que el amor se define a través de la antítesis semántica que no sólo une los conceptos de bondad y maldad, sino que ambos extremos aparecen adjetivados como infinitos (v. 49) otorgándoles la cualidad de una sustancia no mortal. En el poema, podemos ver que el amor *umano* así como puede tener efectos negativos, los tiene también positivos y que, a fin de cuentas, se trata de una síntesis de ambos, de un amor que a pesar del sufrimiento provoca placer.

Por lo general, sin embargo, la maldición y alabanza se presentan en poemas distintos, de manera que la voz lírica se muestra a favor o en contra del amor. Los poemas de alabanza —la cual siempre se presenta como resultado de los beneficios obtenidos—, aducen los diversos motivos por los que se muestra el agradecimiento; Villasandino, por ejemplo, alaba al amor por haberle permitido conocer a la dama —“Amor, sea tu *alabança* / cantada en toda

Es importante resaltar el hecho de que el castigo se pide contra los amantes que sólo siguen el apetito (v. 46-47), es decir, el amor *bestiale*, que se centra en la satisfacción de los placeres, en oposición al amor que aquí se presenta, señor del amor *umano*.

Suero de Ribera, por su parte, se sorprende de que se alabe al amor, considerando que, los que lo sirven, sólo obtienen sufrimiento (vv. 15-16), mostrando así un contraste entre la alabanza y la realidad poética del sufrimiento por amor.

De cómo eres loado, 5
Amor, cruel, baratero,
non franco nin verdadero,
só mucho maravillado;
[...]
Los que te siguen sirviendo
lealmente todavía,
aquellos van cada día 15
de mal en peor creçiendo;
(Ribera, 0530, 5-8, 13-16)

En cuanto a la maldición de amor, por lo general, se presenta como consecuencia de los sufrimientos que ocasiona, como puede verse en el siguiente poema de Juan de Tapia, en el que la maldición al amor (v. 6) se acompaña con las quejas hacia la no correspondencia de la mujer (v. 3, 10) que amor ha elegido para que la voz lírica ame (v. 7):

Yo non quiero mal dezir
a las duenyas ni donzellas
mas quéxome duna dellas.
Bien vo triste et non cuydado
sufriendo pena et dolor, 5
¡maldito seas Amor!,
que por ti *me las ha dado*;
bien amando he de morir
por una de las mas bellas
pues me dio tantas querellas. 10
(Juan de Tapia, 2663)

La mayor parte de las maldiciones, sin embargo, no se dirigen al amor directamente, ni siquiera a la dama, sino a los medios de los que se vale el amor para adentrarse en el poeta y apoderarse de su ser: lo ojos y el corazón, cuya participación en la conceptualización del amor *umano* se analizará más adelante.¹⁴⁰

Por último, es importante mencionar, dentro de la conceptualización del amor como divinidad, la contrafactura religiosa, caso más evidente de equiparación de amor con Dios, en la que, literalmente, se reemplaza a la divinidad con el amor en contextos codificadamente religiosos. Así sucede, por ejemplo, en los poemas de Juan Rodríguez del Padrón en que se reelaboran los diez mandamientos de la ley de Dios o los siete gozos de la Virgen; Nicolás Núñez, por su parte, reelabora las horas canónicas —partes del oficio divino que se rezan en distintos momentos del día—, y Juan de Dueñas elabora una Misa de amor, por mencionar algunos casos.¹⁴¹

De profundis de Jaume Gaçul, toma como base el salmo 130 (129)¹⁴² que consta de ocho versículos, lo cuales se transforman en las ocho estrofas del poema; cada versículo del salmo consta de dos versos, el inicio de los versos primero y sexto de cada estrofa corresponde a las palabras iniciales de cada uno de los versos del salmo; excepto el sexto verso de la tercera estrofa que toma la palabra final del verso latino, y las estrofas IIa, Va y VIa que, junto o fragmentado, reproducen el verso completo.

¹⁴⁰ Véase capítulo 5.

¹⁴¹ Debido a lo extenso del tema y a que no es la intención aquí hacer un análisis profundo de la contrafactura sólo se analizan dos poemas como ejemplo de los recursos que se utilizan en la construcción de esta poesía.

¹⁴² El salmo completo se encuentra en el Apéndice III.

[I] [DE PROFUNDIS, etc.]			
a	<i>De profundis</i> he llamado rogando a Tu Señoría, pues me tienes olvidado, que me vuelvas al estado que primero ser solía.	5	
b	¡Ó, <i>exaudi</i> sin porfía los suspiros de dolor que, por gran desdicha mía, mi placer y alegría me bolvieron en tristor!	10	
[II] <i>FIANT AURES</i> , etc.			
a	<i>Fiant aures tue</i> presto <i>intendentes</i> mis partidos, pues causaste que me resto en los males que soy puesto y tormentos doloridos.	15	
b	<i>In vocem</i> de mis gemidos conocerás la verdad; sentirán ya tus oídos de mis daños infinidos ser la causa Tu Beldad	20	
[III] <i>SI INIQUITATES OBSERVABERIS</i> , etc.			
a	<i>Si iniquitates</i> te movieron en darme dolores tales, mis servicios no perdieron el grado que merecieron siendo siempre muy leales.	25	
b	<i>Sustinebit</i> tantos males mi vida por te servir que las mis llagas mortales con penas muy desiguales darán fin a mi bevir.	30	
[IV] <i>QUIA APUD TE</i> , etc.			
a	<i>Quia apud te</i> siempre veo ser poco galardonados mis servicios y desseo, que sin muerte, cierto, creo nunca serán olvidados.	35	
b	<i>Et propter</i> tales <i>cuidados</i> forçados de comportar, <i>sustinui</i> bien empleados los presentes y passados, esperando de sanar.	40	
[V] <i>SUSTINUIT ANIMA MEA</i> , etc.			
a	<i>Sustinuit anima mea</i> <i>in verbo</i> muy gracioso, desseando cuándo sea lo que mi vida dessea por tener presto reposo.	45	
b	<i>Esperavit</i> con gran gozo en tu merced y virtud, pues en passo peligroso te reclamo, desseoso de alcançar por ti salud.	50	
[VI] <i>A CUSTODIA MATUTUNA</i> , etc.			
a	<i>A custodia matutina</i> conoscí los disfavors; durará la tal ruina <i>usque</i> venga melezina <i>ad noctem</i> de mis dolores.	55	
b	<i>Esperet</i> mucho mayores mi persona dende aquí, si tú misma los temores no remedias con favores, pues por tuyo me vencí.	60	
[VII] <i>QUIA APUD DOMINO MISERICORDIA</i> , etc.			
a	<i>Quia apud</i> mis grandes daños está firme tu crueza; mas, por eso, tus engaños y tormentos muy estraños no espantan mi firmeza	65	
b	<i>et copiosa</i> Tu Lindeza me los haze sostener, pues la mucha gentileza que posee Tu Grandeza me fuerça de parescer	70	
[VIII] <i>ET IPSE REDEMIT ISRAEL EX OMNIBUS INIQUITATIBUS EIUS</i>			
a	<i>Et ipse</i> tú, mi señora, redimiento mis porfías, las tristezas que agora por ti sufro cada ora volverás en alegrías.	75	
b	<i>Ex omnibus</i> penas mías presto libre me verás si conoces que desvías no darme tan malos días, sin culpable ser jamás	80	
			(Gaçul, 6707)

Hay que tomar en cuenta que la única desviación en esta estructura se encuentra en la cuarta estrofa en la que, en el verso ocho, se introduce el inicio del versículo quinto que dará inicio, anafóricamente, también a la estrofa siguiente. Se trata de la mitad exacta del poema y, temáticamente, se da fin al lamento para iniciar la súplica de salvación; en el salmo es, de igual manera, con el versículo quinto, que se inicia la puesta de esperanza en el perdón y amor de Yahvé; así, se presenta un paralelismo entre el texto bíblico y su contrafactura, en cuanto a la forma en que se divide temáticamente en dos el desarrollo temático.

La estructura básica de cada estrofa es la de una décima en la que el primer y sexto versos inician con el texto latino; en algunos casos, aparecen otras expresiones del salmo, pero siempre al principio del verso (vv. 12, 38, 54, 55). En sólo dos ocasiones el verso completo está en latín, en ambas se trata del verso inicial de la estrofa, y, en el caso del primero, el fragmento latino se encabalga hasta la mitad del segundo verso (vv. 41-42 y 51); que la última palabra del verso esté en latín no altera la rima, al igual que la métrica —con conteo castellano—, lo que no sucede en otros poemas de este tipo.

Está dirigido completamente a la dama, pues es a ella a la que se le pide que cure el mal, cambiando su actitud y otorgando el galardón; con lo que se presenta una variante de los textos en los que simplemente se sustituye a la divinidad cristiana por la profana, como veremos más adelante en el caso de las *Liciones de Job*. De esta manera la sustitución no se da solamente entre la divinidad cristiana y un dios pagano, sino entre Dios y la amada que, de esta manera, se diviniza al ser destinataria de las plegarias.

El poema acumula una serie de tópicos de la poesía amorosa. Se plantea una situación inicial previa al poema de “plazer y alegría” (v. 9) que se ha tornado en la desesperación que propicia la expresión poética, con la que el amante pide a la dama que lo “vuelva al estado” en que se encontraba antes de enamorarse (vv. 4-5). Se plantea como causa del sufrimiento la belleza de la

amada (vv. 16-20), que hace que el poeta le sea constante a pesar del dolor que le provoca, de esta manera el enamorado sufre alegremente en espera de la muerte o la cura que pide en la segunda mitad del poema (vv. 36-40, 54-55). Termina con el tópico de la dama como culpable de las penas amorosas, lo que se utiliza como argumento final en la petición de que torne el sufrimiento en alegría (vv. 71-80).

La reelaboración de las nueve *Liciones de Job*,¹⁴³ que realiza Garci Sánchez de Badajoz, se presenta con una introducción que la inserta, como sucede con el texto litúrgico, dentro de un oficio de difuntos. Dentro de la temática amorosa se presenta este poema asociado con los “testamentos de amor”,¹⁴⁴ a los cuales se hace mención explícita en las primeras tres estrofas —específicamente en el verso 11—; además, en el verso 21, se alude a un poema de Diego López de Haro que comienza: “O muy alto dios de amor / por quien yo bivo penando” (López de Haro, 1114), con lo que se pone de manifiesto la desviación del género, pues el poeta aclara que, a diferencia del modelo, no hará un testamento, sino que cederá ese derecho a la amada:

Pero ya que tal me siento
que no lo podré hacer,
la que causa mi tormento,
pues que tiene mi poder, 10
ordene mi testamento.
(Sánchez de Badajoz, 1769, vv. 7-11)

Sin embargo, en el poema de Sánchez de Badajoz sí se incluyen —como hace López de Haro a través de alegorías— sus deseos en cuanto a lo que debe hacerse después de su muerte (vv. 34-66). En este sentido, encontramos su epitafio (vv. 40-44) —otro tópico de la poetización de las muertes por amor—, en donde se compara con el gran poeta amante de la tradición: Macías (v. 40).

¹⁴³ Debido a su extensión no se incluye aquí el poema completo, se citan los versos relevantes y el texto íntegro puede encontrarse en el Apéndice IV.

¹⁴⁴ Los “testamentos de amor” son un género de contrafactura administrativa en el que, siguiendo el modelo de los testamentos, se ceden las posesiones y se establecen los arreglos fúnebres en código amoroso que seguirán a la muerte por amor (cf. Chas Aguión, “Los testamentos en la poesía del cancionero”). Se puede ver un ejemplo en ID0135 (cf. Beltrán, “El *Testamento* de Alfonso Enríquez”).

La reelaboración de las *Liciones de Job* se presenta, entonces, como las palabras, dirigidas al amor, que serán enunciadas en el oficio de difuntos que se hará su honor (vv. 65-66).

Mando, si por bien toviere
de pagar más los servicios 35
que serví,
que me entierren do quisiere,
y el responso y los oficios
diga assí:
“Tú, que mataste a Macías 40
de enamorada memoria,
da a éste, que su victoria
le venció, todos sus días
su pena tenga por gloria.”
Con todos mis Pensamientos 45
mi Ventura quede atrás
que me cante.
Vayan también —mando más—
con la cruz de mis tormentos
adelante. 50
Mando que en lamentación
mis obsequias se celebren
y sea tan triste el son
que los coraçones quiebren
a todos de compassión. 55
Muchas honras no las quiero,
ni combiden otrossí
los ancianos,
que la muerte que yo muero
harta honra es para mí 60
de sus manos.
Mas, por no dar ocasiones
que digan que comoquiera
hacen mi honra postrera,
díganme nueve liciones 65
que digan de esta manera:
(Sánchez de Badajoz, 1769, vv. 34-66)

Sólo algunas de las “liciones” conservan fragmentos latinos. En la mayor parte se reelabora el tema con la traducción al castellano de la cita bíblica, como sucede en el inicio de la Primera lición en que *Parce mihi, Domine*¹⁴⁵ se reelabora como “Perdóname, Amor, Amor” (v. 67); este recurso

¹⁴⁵ *Job* 7, véase Apéndice IV.

de sustitución de una divinidad por otra —la cristiana por la profana— es utilizado también por Juan del Encina en la *Vigilia de la enamorada muerta*¹⁴⁶ cuando sustituye, de igual manera, “Domine” por “Amor”; sin embargo, a diferencia del texto enciniano en que toda la Vigilia se dirige a Amor, en el texto de Sánchez de Badajoz, el destinatario de las quejas y súplicas del amante es la dama, como ya se veía también en *De profundis* de Gaçul.

El recurso de sustitución es el mismo cuando se trata de amor, que cuando se trata de la dama, por ejemplo, la “Lición quarta” inicia “Responde mihi, señora” (v. 195); cabe resaltar, en este sentido, la sustitución de la divinidad por la amada en la “Lición segunda” —“Señora, pues no pequé, / no me quieras condenar.” (vv. 123-124)— o la “Lición quinta” en que la voz lírica vuelve a dirigirse a Amor “tienes tú por bien, Amor, / los tus ojos contra mí” (vv. 263-264). La única “lición” que no está dirigida explícitamente a la dama o al amor se trata de la octava, en que se plantea como destinatario del lamento a los amigos (v. 415), quienes funcionan, siguiendo la tradición de la poesía amorosa, como testigos del sufrimiento:¹⁴⁷

¡Haved ya de mí dolor
vos, *mis amigos* siquiera!, 415
que la mano del Amor
me tocó para que muera.
(Sánchez de Badajoz, 1769, 414-417)

¹⁴⁶ Se trata de un largo fragmento poético que se encuentra en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. El fragmento de Encina, analizado junto con los textos bíblicos que le sirven de punto de partida se encuentra en el Apéndice IV.

¹⁴⁷ En este sentido cabe mencionar el poema ID6442 en el que el amante ya ha muerto y ha dejado encargado al poeta que le escriba a la dama: “Muerto es ya, muerto, señora, / el triste que en ley de amor / era vuestro seruidor. / La muerte pudo matalle / pues le distes ocasión, / pero no pudo quitalle / de teneros afición. / ¡Oh pena sin redempción / que pena el triste amador / en los infiernos de amor. / Antes que él se fenesciese / desta vida con tristura, / me dixo que yo os dixesse / dos secretos de amargura. / Venid a la sepultura / do yaze el triste amador, / verés secretos de amor. / Vereys su gesto mortal / de mortal sombra cubierto, / su cuerpo no menos cierto / se señala deste mal; / vereys como por ygal / está la pena que vos / le distes con la de Dios; / vereys vn cuerpo finado / en mortaja de dolores, / verés conciertos de amores / cómo le han desconcertado; / verés el más mal logrado / que en este mundo nasció / cómo por vos fenesció; / vereys sus ojos muy bellos / cerrados como cosidos, / vereys sus lindos cabellos / de su cabeça caydos; / vereys sus cinco sentidos / tan quedos y tan callados / como si fuessen atados. / Mandome que le enterrase / cabe un pino en tierra fría, / porque ya vuestra porfia / de penalle se dexasse. / Si algún amador passasse / por donde está sepultado / que le diga mal pecado.” (Manuel, 6442)

En general, la reelaboración del texto bíblico que realiza Sánchez Badajoz consiste en una traducción casi literal de éste, con ligeras variantes que lo insertan en el contexto amoroso, pero que no representan desviaciones semánticas importantes; es decir, es a través de la introducción que enmarca los versos en el contexto amoroso, y del cambio de destinatario, que se reconfigura el texto, sin que sean necesarias alteraciones de mayor envergadura, pues la naturaleza misma del *Libro de Job* —su constancia en el servicio de Dios a pesar del rechazo y castigo de éste— permite una traslación prácticamente literal a la situación que se plantea entre enamorado y dama.

Una última consideración en cuanto al texto de Sánchez de Badajoz en contraste con el de Encina. En el primer caso, se presenta una amada cruel que no corresponde los deseos del amante y, por lo tanto, la semejanza en la reelaboración del texto bíblico se justifica, pues la amada se equipara con el Dios de Job que no lo corresponde y lo desprecia; en este sentido, además, hay una constante petición de correspondencia, que inserta el texto en la tradición de poesía amorosa en la que se culpa a la dama de la muerte del amante, hasta llegar a la profecía de condenación de ésta por el pecado de asesinato. En el caso del texto enciniano, las circunstancias son diferentes, pues Vitoriano no es un amante no correspondido, su sufrimiento se deriva de la muerte de la amada, lo cual provoca, por un lado, que la reelaboración de *Job* sea sólo fragmentaria y se encuentre entremezclada con otras oraciones propias del oficio de difuntos y, por otro, que la esperanza que muestran tanto Job como la voz lírica del poema de Sánchez de Badajoz, sea sustituida en el poema enciniano por un deseo de muerte e incluso de condenación; baste como ejemplo lo que sucede en la “Lición primera”, en donde, aunque la queja de Job es la misma que la de Vitoriano, el patriarca no desea la muerte sino sólo el perdón, mientras que el amante busca pasar de ser “desesperado” a “condenado”.

4.2 El origen humano: la belleza y la vista

Una vez explicada la naturaleza divina del amor, debemos continuar por el camino planteado al inicio del capítulo 4 en que el amor como “rayo” surgido de Dios llega al alma de la dama y sale por los ojos para atrapar al amante. La manifestación física de la belleza divina consiste en la belleza corporal:

la causa promovedora
de mi querer tan extraño
fue la grand beldad, señora,
de que soes poseedora
(Urriés, 0428, 11-14)

Sólo en un poema del corpus, la belleza no se presenta como la única característica de la dama que provoca enamoramiento, sino que se mencionan otras virtudes: la honestidad y la discreción, las cuales se conjugan con la belleza física para constituir la perfección que debe poseer la dama digna de amor¹⁴⁸; este caso resulta importante, pues las virtudes de la mujer se oponen a la fama, de manera que se plantea una subordinación del poder de la palabra a la imagen de la belleza, pues, en este caso, el poeta escucha una serie de opiniones negativas sobre la dama (vv. 5-6) pero, debido a que él observa sólo virtudes —el reflejo de la belleza divina—, sí se enamora, comprobando que el poder de la vista es lo que permite conocer la verdad (v. 1):

Sola virtud conosciada
e beldad inestimable
han cativado mi vida
con deseo razonable.
No sobrada voluntad 5
nin fingida opinión,
mas la mucha honestad
que tenes con discreción
vos ha fecho ser querida
de quien nunca fue mudable. 10
(Urriés, 0429, 1-10)

¹⁴⁸ Vid capítulo 2.

El conocimiento directo de la divinidad no es posible para cualquiera que lo desee; sólo a través del influjo de la misma divinidad, la persona es capaz de participar de ella, pues “no todos entienden este lenguaje, sino aquellos a quienes se les ha concedido”;¹⁴⁹ en este mismo sentido, de acuerdo con Platón, sólo aquéllos que no se han corrompido pueden apreciar la belleza divina en un cuerpo terreno, sólo aquél que mantiene el recuerdo de la belleza divina –la Belleza como idea, en términos platónicos–,

cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en un cuerpo, una idea que imita bien a la Belleza, se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. Y es que, en habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor.¹⁵⁰

En tanto que poder reconocer lo divino en lo terreno es una capacidad que no todos poseen, la voz lírica, en el siguiente poema, se sorprende de que no todos se enamoren de su dama al ver su hermosura, ante lo que concluye que su capacidad de percibir la perfección de la belleza se debe a la transformación que ha sufrido su entendimiento (v. 1) y gracias a la cual tan sólo su “razón” puede conocer la perfección de la amada (vv. 10-11).

Mi seso está diferente
quando más en el estó:
cómo soy a solas yo
el cativo que consiente
la muerte porque os miró; 5
do se ha de creer forçado
que quantos os han mirado
todos sienten mi pasión,
o que sola mi razón
pudo conocer el grado 10
de vuestra gran perfección.
(Cardona, 6678)

¹⁴⁹ *Mt*, 19, 11.

¹⁵⁰ Platón, *Fedro*, p. 800.

A la belleza física de la dama, por lo tanto, hay que sumarle la mirada del amado que reconoce en ella a la divinidad; pues en tanto que “el hombre es un alma racional servida por un cuerpo terrestre”,¹⁵¹ es necesario tomar en cuenta la participación del cuerpo, pues “la naturaleza carnal del hombre se deduce de la teoría del conocimiento aprendida comúnmente en la Edad Media. Según ella, todo conocimiento debe partir del conocimiento sensible”.¹⁵² De entre los cinco sentidos, hay que centrarse, aquí, en dos, vista y oído, pues “Dios, que ama al hombre a tal punto que le ha proporcionado todo el poder y todo lo que es necesario, le ha dado al hombre la cualidad particular de la memoria. Esta posee dos puertas: la Vista y el Oído, y cada una de estas dos puertas conduce a un camino por donde se puede tener acceso a la memoria, es decir, la imagen y la palabra”.¹⁵³ Si recordamos además que el amor “no nace de acción alguna, sino de la sola reflexión del espíritu a partir de lo que ve”,¹⁵⁴ la introducción de la sustancia que es amor en el alma del amante se da a través de la vista del objeto amado, idea que, al igual que todo el tratado de Capellanus, se inserta en la teoría neoplatónica, en la que el ver cobrará una importancia primordial.

De acuerdo con el análisis estadístico que realizó Vicenç Beltrán como parte de su estudio sobre la canción de amor en la Baja Edad Media, se emplean los términos relacionados con el sentido de la vista —ver, mirar, vista— 156 veces; en cambio, los relacionados con el oído —decir, hablar, oír— tan sólo 53.¹⁵⁵ Aunque el análisis que se realiza aquí no se ciñe solamente a la canción, el corpus de Beltrán tiene la particularidad de centrarse en la misma época y temática que el que aquí se analiza, de manera que, al observar sus resultados, es posible, *a priori*, inferir que durante el siglo XV se da un lugar privilegiado al sentido de la vista, concordante con las ideas neoplatónicas.

¹⁵¹ *La filosofía medieval en Occidente*, p. 21.

¹⁵² Brague, *Mitos de la Edad Media*, p. 152.

¹⁵³ Fournival, *apud* Delmar, *El ojo espiritual*, p. 99.

¹⁵⁴ Capellanus, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵ Cf. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*.

Para empezar, vale la pena analizar la confrontación poética en torno a la importancia del ver y el hablar-escuchar que se recoge en el *Cancionero de Baena*, en el que el propio Baena pregunta:

Dezidme, señor, gentil, emperante:
ver mi amiga e *nunca fablalla*, 10
o *siempre fablalla* e *nunca miralla*,
de qué faga desto me dat consonante.
(Baena, 1494, 9-12)

A lo que sigue un debate entre este autor y Ferrand Manuel de Lando —su destinatario— acerca de los motivos por los que ver tiene mayor importancia que hablar-escuchar: “E assí respondo: non embargante / que nunca querades, amigo, salvalla, / *veyéndola* siempre podrá conquistalla / el vuestro graçioso e lindo talante.” (Lando, 1495, 9-12), “Que *vista de amor* es causa mediante / para qualquiera fermosa cobralla, / e todo lo ál es arte contralla, / segunt los actores Vergillo e *De Amante*.” (Lando, 1497, 9-12); y aquéllos por los que es más importante el habla: “sostengo contrario de aquesta batalla: / que nunca se vençe por mucho otealla / ninguna fermosa sin *ser demandante*” (Baena, 1496, 10-12).¹⁵⁶

Lo más interesante sobre este debate, sin embargo, es el poema de Fray Diego de Valencia, quien resume la disputa en los siguientes términos: “yo *veo* a señora que nunca *fablé*, / e *fablo* a otra que nunca *miré*; / por ende, dezitme aquel que más val” (Diego de Valencia, 1502, 70-72), con los respectivos argumentos a favor de la vista: “Amigo, non puedo con mi coraçón / por ver e mirar a la que me aquexa;” (Diego de Valencia, 1502, 75-76), y aquéllos en favor del habla, de manera que ésta se suma a la primera para completar la posibilidad de amar:

el que ama amiga apuesta 85
la su vista sola non es abastante,
mostrar sus amores, dezir su talante
sólo por su fabla que en su cor es puesta.
(Diego de Valencia, 1502, 85-88)

¹⁵⁶ Se entiende aquí *demandar* en su acepción de “pedir, rogar.” (*DLE*, s.v. ‘demandar’) que implica, en este contexto, la voz.

La sentencia de la disputa se da siguiendo la concepción de la teología en la que el más elevado de los sentidos es la vista; dice Fray Diego de Valencia:

Yo fallo sin dubda en *Filosofía*
que los çinco sesos son nesçessarios 90
e libra al cuerpo de muchos contrarios
e danle plazer siquiera algunt día;
pero que *ay entre ellos muy grant mejoría*
segunt representan ojectos que *vees*:
assí lo confirman decretos e leyes, 95
e más puramente la grant *Theología*.
E porque *la vista es causa notoria*
para ver a Dios los omnes perfetos,
porque emuestran diversos ojetos
a aquellos que biven en grant vanagloria, 100
por ende, propongo con sana memoria
de dar mi sentençia sin otra revista,
que *de çinco sesos mejor es la vista*;
assí la pronunçio por más perentoria.
(Diego de Valencia, 1502, 89-104)

La argumentación de Fray Diego parece estar de acuerdo con la idea de que en el Cielo “[...] los cinco sentidos serán agasajados: la vista en la plenitud de la visión de Dios y de la luz celeste, el olfato en el perfume de las flores, el oído en la música de los coros angelicales, el gusto en el sabor de los alimentos celestes y el tacto en el contacto del aire quintaesenciado del cielo”,¹⁵⁷ donde el único sentido que entra en relación directa con Dios es la vista y, de ahí, su primacía. Además,

San Agustín afirma que la potencia de ver excede a los otros sentidos corporales ya que nos enseña más diferencias de las cosas porque es el más ‘espiritualizado y sutil’ y está mejor capacitado para aprehender las especies de los objetos. A tal consideración sobre la dignidad espiritual del ojo se añade la potencia física de recibir (antes que los demás sentidos) las sensaciones de los objetos distantes y cercanos y no depender para ello de ningún movimiento, prolongación o sucesión para que la especie se le represente al instante.¹⁵⁸

Ahora bien, aunque se dé primacía a la vista en la poesía amorosa cortesana del siglo XV, no desaparece la importancia de la voz y el oído como parte del cortejo amoroso, como puede verse en el siguiente poema en el que aparece la necesidad de ambos sentidos para que surja el amor:

¹⁵⁷ Le Goff y Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, p. 13.

¹⁵⁸ Delmar, *op. cit.*, pp. 18-19.

tan de talante como amo la vida.
Mas temo, señora, que la mi ida 5
serié grant cadena para me ligar
e, desque **vos viesse e oyesse fablar**,
después non sería en mí la partida.

Pero bien me plaze si me embiades
firmado e sellado el vuestro seguro, 10
que en cárcel de amor non me pongades
nin me aprisionedes en su alto muro,
e que en él se contenga: “Prometo e juro
a dios de amor de vos non ferir,
e, si vos firiere, de vos bien guarir 15
con obras de amor e coraçón puro.”

E con vos me dedes a Venus deessa
por aseguradora, e ambas juredes
que vuestro seguro e jura e promessa
bien e lealmente que lo compliredes. 20
Si esto, señora, fazer non podedes,
la ida sería a mí peligrosa
e non sé pensar en el mundo cosa
que me asegure **ir ver qué queredes**.

E fago razón pedir segurança 25
del vuestro amoroso dezir e semblante,
porque **el semblante me dizen que es lança**
e el vuestro dezir polido diamante.

Por esso, señora, si vos pido ante
atanto seguro para **vos ir ver**, 30
devedes lo dar e, si non puede ser,
en señal de él me dat vuestro guante.
(Imperial, 1374)

Hay que notar que en este poema se niega la posibilidad del enamoramiento *ex auditu* pues el poeta, a pesar de haber escuchado “que era muy arreada e graçiosa muger” (rúbrica de Baena al poema), además de lo contenido en los versos 2 y 27-28, no experimenta los efectos tradicionales del enamoramiento “de oídas”, el principal de los cuales es el deseo de ir a ver para que se confirme el amor que se ha empezado a sentir;¹⁶² la importancia de la vista se manifiesta en el hecho de que el yo lírico se niegue a ver a la dama, pues será a través de este acto que caerá preso del amor (vv.

¹⁶² “De este modo [al mirar al ser amado], se completa la percepción sensorial y, por lo tanto, sucede una confirmación correcta de la belleza, de la valentía, de la fuerza y del sentimiento amoroso, que sólo se conocían de modo indirecto; que habían sido escuchados en descripciones, en relatos o apreciados en pinturas y esculturas. El caballero o la dama en cuestión son efectivamente bellos; se transforma ese amor, por así decirlo, en un amor más concreto, palpable y verificable.” (Campos García Rojas, *op. cit.*, pp. 394-395)

5-8) y, por lo tanto, experimentará los sentimientos consecuentes: alegría por la correspondencia o desesperación por el rechazo.

El amor *ex auditu* no se encuentra ausente del corpus analizado, pero se reduce a tres casos,¹⁶³ uno de Sacedo: “***Sin veros***, por vos penando, / ***de oýros fue mi prisión*** / la causa, que bien amando, / a los ojos desculpando, / do la culpa al corazón” (Sacedo, 6246, 1-5); y dos de Jorge Manrique, en el primero de los cuales se narra en pasado el enamoramiento *ex auditu* y su confirmación a través de la vista:

contaré la ocasión	20
y diré que me llamaron	
por los primeros mensajes,	
<i>cien mil que vos alabaron</i>	
y alabando no negaron	
recibidos mil ultrages;	25
[...]	
<i>Enprendí pues noramala</i>	
<i>ya de veros por mi mal,</i>	
y en subiendo por la escala	
no sé cuál pie me resbala,	
no curé de la señal;	35
<i>y en llegando a la presencia</i>	
<i>de bienes tan remontados,</i>	
<i>mis desseos y cuydados</i>	
<i>todos se vieron lançados</i>	
<i>delante vuestra excelencia.</i>	40
(Jorge Manrique, 6140, 20-25, 31-40)	

En el segundo, y en oposición al poema de Imperial antes citado, el yo lírico, enamorado ya *ex auditu*, decide ir a ver a la dama. Es importante resaltar que, en este caso, aunque no se conoce aún a la dama, es decir, no la ha visto (vv. 1-2, 7-8), el énfasis está puesto en la vista (vv. 1, 3-4, 6, 11-12):

Quien tanto ***veros dessea***,
señora, ***sin conoceros***,
¿qué hará después que os ***vea***
quando no pudiere ***veros***?

¹⁶³ Creemos que si se ampliara el corpus se encontrarían, sin duda, más ejemplos de este tipo de enamoramiento, sin embargo, la desmedida minoría que presenta frente al amor *ex visu* seguramente se mantendría.

Libertad estava
 conmigo segura,
 Amor la dexava
 bevir en folgura;
 porque *te mirava* 25
 vino Ferosura,
 púsola en Tristura
 do la encarçelava.
 (Lope de Estúñiga, 0346, 21-28)

Juan de Torres conceptualiza la relación entre la mirada y el amor —expresado en este caso como deseo— al generalizar la idea que ya hemos visto desarrollada en casos individuales: el amor surge de la vista y sin mirar es imposible amar.

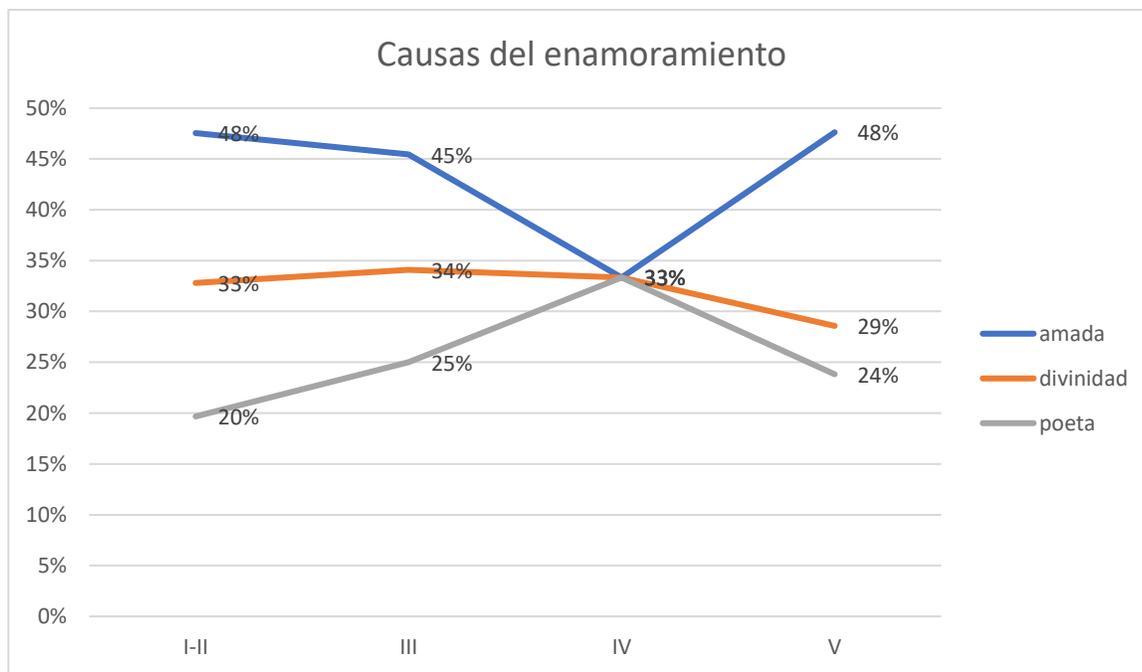
Si mis tristes oxos *veen*
 ante sí lo que *dessean*,
 faç, Amor, que *non dessean*
 lo que nunca *jamás vean*.
 El que buen tiempo *dessea* 5
 góçasse quando lo *vee*,
 pero lo que *nunca vea*
no quieras que lo dessee;
 que si mis *oxos posseen*
lo que en ver siempre possan, 10
 plégate que *non dessean*
 lo que nunca *jamás vean*.
 (Juan de Torres, 2591)

En este poema, presentado como petición al amor de que la vista y el deseo sean concordantes —que se desee lo que se ve y que no se desee lo que no se pueda ver—, se incluye, además, la idea de que a través del acto de mirar se posee lo mirado (vv. 9-10), que se basa en la idea ya mencionada de que a través de la vista la imagen bella se imprime en el corazón y, por lo tanto, el sujeto que mira se apropia de la imagen de lo mirado, causa de amor, lo que permite que se hable a la dama y al amor de la misma manera, ya que ambos se introducen juntos en el alma del poeta, transformándolo así en amante.

Como se ha podido apreciar, los poetas cuatrocentistas reflejan en su poesía no sólo los tópicos habituales de la crueldad y poder del sentimiento amoroso, manifestado como pasión

incontrolable, sino que los elevan de tal forma que la búsqueda de la correspondencia de la amada puede considerarse equiparable a la búsqueda de Dios: si el fin último del alma es el conocimiento de la divinidad y su ulterior unión con ella, el fin último del amor es el conocimiento del amor mismo, “la divinidad”, y la unión con la amada, que supone la obtención de la unicidad perfecta.

En la siguiente gráfica podemos observar la evolución cronológica de las tres principales causas del enamoramiento: la amada, en tanto que es su belleza o su mirada a través de la que se transmite el amor; la divinidad, entendida como la fuerza externa que llega al amante y provoca en él el deseo; y el propio poeta, en los casos en que él mismo busca su enamoramiento.¹⁶⁶



Resalta, a primera vista, la coincidencia que existe en el corte temporal IV acerca de las causas del enamoramiento, pues pareciera haberse encontrado un equilibrio entre las tres variantes que se analizan. Los casos en los que se presenta la amada como causa del enamoramiento son los más numerosos en todos los cortes, lo que coincide con la idea de que, a través de ella, el amante accede a la belleza divina. En cuanto al poeta que se enamora voluntariamente, los casos son pocos

¹⁶⁶ Estos casos se analizan en el capítulo siguiente, pareció oportuno, sin embargo, incluirlos dentro de esta gráfica para completar las causas del enamoramiento.

y se concentran a mediados de siglo. La divinidad se mantiene prácticamente estable, aunque un análisis de los casos individuales seguramente muestre que a principios de siglo se trata con más frecuencia de una concepción cristiana de la divinidad que se irá transformando en un concepto más abstracto con el paso del tiempo.

Esta posibilidad de una variación en cuanto a la concepción de la divinidad que provoca el amor no se analiza aquí debido a la complejidad del tema y a que sería necesario incluir poemas que rebasan los límites de este corpus como las composiciones limítrofes con la lírica religiosa, ampliando la investigación a la conceptualización, no ya del amor, sino de la divinidad en la lírica profana; este aspecto queda, pues, en espera de un futuro análisis específico que dará, sin lugar a dudas, interesantes resultados.

CAPÍTULO 5: LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL AMOR *UMANO*:

EL AMANTE



Una vez que el amor ha entrado a través de los ojos en el alma del amante, ésta sufrirá los efectos del deseo provocado por la belleza de lo divino. En tanto fuerza que llega al alma, lo primero que hará el amor será tomar el control de ella, pues, como dice

Platón, el amante ya no pensará ni se preocupará por otra cosa que no sea lo amado:

De ahí que no se preste [el alma enamorada] a que la abandonen —a nadie coloca por encima del hermoso muchacho—, olvidándose de madre, hermanos y amigos todos, sin importarle un bledo que, por sus descuidos, se disipen sus bienes y desdeñando todos aquellos convencionalismos y fingimientos con los que antes se adornaba, presto a hacerse esclavo y a poner su lecho donde le permita estar lo más cerca del deseado.¹⁶⁷

La manera en que se conceptualiza el dominio del alma del amante por parte del amor, se presenta poéticamente a través del dominio que ejerce sobre las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Debemos partir, entonces, de que el hombre está conformado de cuerpo y alma, la cual

es sustancia, dotada de cualidad, pero no de cantidad, a no ser en un sentido metafórico (su grandeza es virtud, su inteligencia). Su incorporealidad está además implícita en su unidad, porque memoria, inteligencia y voluntad no pueden ser partes suyas: el alma es toda entera en cada uno de estos aspectos de ella misma. Es semejante a Dios precisamente porque no tiene ni cuerpo ni cantidad; en tanto que está cualificada y se mueve en el tiempo, se diferencia de Dios y se asemeja al cuerpo (que, por otra parte, se mueve en el espacio, cosa que ella no hace).¹⁶⁸

El alma, como vemos, posee tres cualidades, tres potencias que, a partir de las ideas de San Agustín en *De Trinitate*, se puede concluir que

constituyen sólo una vida, un alma y, por lo tanto, una sola sustancia; ‘cuando se dice que la memoria es vida, alma, sustancia, se la considera en sí misma; pero cuando se dice que es memoria, se la considera en relación con algo’; lo mismo sucede con la inteligencia y la

¹⁶⁷ Platón, *Fedro*, pp. 802.

¹⁶⁸ *La filosofía medieval en occidente*, pp. 28-29.

voluntad. Las tres son, por tanto, relativas las unas a las otras, y al mismo tiempo no forman más que una y se contienen mutuamente: cada una en cada una y todas en cada una de ellas.¹⁶⁹

Además, de acuerdo con Aristóteles el alma puede ser: vegetativa, sensitiva y racional o intelectual; el alma vegetativa se encarga de las funciones vitales y se comparte con las plantas; el alma sensitiva es la que recibe los estímulos a través de los sentidos, se encarga de la memoria, y se comparte con los animales; el alma racional o intelectual es exclusiva del ser humano y es aquella que se encarga del pensamiento y la construcción del conocimiento. Las almas, además, son una con el sujeto y muchas según las facultades¹⁷⁰ en concordancia con lo que dice san Agustín en la cita previa.

La memoria, por lo tanto, es la potencia del alma asociada con la vida sensitiva, es decir, con la percepción sensorial, pues a través de ella percibe los estímulos que formarán los recuerdos. La belleza divina que, a través de la vista, entra en el amante, se imprime en el alma sensitiva de éste formando un recuerdo, lo que Aristóteles llama “imagen mental”, la cual permite experimentar lo que no está presente a pesar de no consistir más que en una representación o copia de la realidad. El amor, entonces, se vale de la memoria para que el amante reviva la presencia de la amada, incluso en ausencia, de manera que la distancia del objeto amado no logra alterar ni disminuir el efecto del amor, sino que, por el contrario, lo refuerza, en tanto que “como un retrato, la imagen mental trae a la mente a alguien que, por definición, no está presente y su función en estas circunstancias es la de recordar o regresar a nosotros su original”.¹⁷¹

Platón explica que el sufrimiento aumenta en ausencia del amado, pues, de acuerdo con este filósofo, la belleza divina provoca que el alma enamorada, la cual antes de encarnarse poseía

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁷⁰ Aristóteles, *Acerca del alma*, II, 1-4.

¹⁷¹ Carruthers, *The book of memory*, p. 27: “As portrait, however, the mental image calls to mind someone who, by definition, is not present; [and] its function in such circumstances is to remind or recollect to us its original”. La traducción es mía.

alas,¹⁷² quiera volver a su estado original. A través del efecto del amor, las alas quieren salir de nuevo en el alma causando que

cuando está separada [del amado] y aridece, los orificios de salida, por donde empuja la pluma, se resecan entonces y, al cerrarse, impiden el brote de la pluma que, ocluida dentro con el deseo, salta como una arteria que late, y pincha cada una en su propia salida, de forma que, agujoneada el alma toda y por todas partes, se revuelve de dolor.¹⁷³

En el siguiente poema de Nicolás Guevara se ejemplifica la inutilidad de la ausencia para librarse de las penas de amor:

Yo pensé por apartarme
lexos de vuestra figura
que mi gran desventura
pudiera presto dexarme:
engañome el pensamiento 5
porque, cativo de mí,
con el triste pensamiento
muy mayor fatiga siento
que quando de vos partí.
Siento perder el sentido, 10
siento mi pena *crescida*,
siento dolor dolorido
qual nunca sentí en mi vida;
siento la muerte venir:
en verme de vos ausente, 15
plázeme de la sentir
que más me plaze morir,
que bevir sin ser presente.
(Nicolás de Guevara, 6176, 1-18)

Como indica la voz lírica en los versos 8-9, el pensamiento acrecienta la pena, a causa del efecto del recuerdo sobre el entendimiento, el cual reconfirma el dominio del amor sobre el alma; de esta manera, la ausencia, que se creía una solución al enamoramiento causado por la vista, se vuelve un mal mortal (vv. 17-18) superior al que se experimentaba en presencia de la dama.

¹⁷² “Todo lo que es alma tiene a su cargo lo inanimado, y recorre el cielo entero, tomando unas veces una forma y otras otra. Si es perfecta y alada, surca las alturas, y gobierna todo el Cosmos. Pero la que ha perdido sus alas va a la deriva, hasta que se agarra a algo sólido, donde se asienta y se hace con cuerpo terrestre que parece moverse a sí mismo en virtud de la fuerza de aquélla.” (Platón, *Fedro*, 246b-c, p. 794)

¹⁷³ Platón, *Fedro*, p. 800-802.

Una vez que la imagen se ha imprimido en el alma sensitiva, pasa al alma intelectual, de manera que el amor llega al entendimiento, potencia que permite al poeta abstraer las percepciones sensibles y desarrollarlas en conceptos. La acción del amor domina, entonces, al entendimiento, de manera que, incluso razonadamente, el poeta será incapaz de aceptar los rasgos negativos del amor o de querer librarse del daño que le provoca:

Mi vida se desespera
temiendo su perdición,
pues *do yo sigo razón,*
razón condena que muera.

Que si en mi servir parece 5
merescer por más quereros,
visto que nadie os meresce
yo no puedo meresceros;
y si algún remedio espera,
poniendo por defensión 10
querer yo con vos razón:
razón condena que muera.
(Costana, 0152)

El estribillo de este poema sintetiza la incapacidad del poeta para utilizar la razón —el entendimiento— para librarse de los males que trae consigo la condición de enamorado; como podemos observar, a través de una argumentación lógica, el poeta comprueba que no puede ser correspondido y, por lo tanto, deberá seguir sufriendo; el silogismo se plantea de la siguiente manera: Si *yo soy quien más te quiere* (v. 6) y *el que más te quiere te merece*, por lo tanto: *yo te merezco*; pero, si *eres perfecta y nadie te merece* (v. 7), por lo tanto: *yo no te merezco* (v. 8); y es así como el poeta llega a la conclusión razonada de la necesidad de su propia muerte; su entendimiento, dominado ya por el amor, lo lleva a construir una argumentación lógica que guía su voluntad hacia el deseo de muerte, pues

según Tomás, el ser humano conjunta la inteligencia a la voluntad, y la primera dirige a la segunda, tiene prioridad sobre ella. [...] De ambas facultades [inteligencia y voluntad] resulta la libertad; pues el libre albedrío no consiste en hacer lo que uno quiera, sino lo que nos dicte la deliberación de lo razonable. La voluntad tiende por sí misma al bien, pero necesita de la

inteligencia para que lo discierna, porque muchas veces se equivoca y busca, si no el mal, por lo menos un bien menor o falso.¹⁷⁴

La voluntad del amante es guiada por su propio entendimiento hacia la amada, para, a través de ella, alcanzar la belleza divina. Así, la muerte por amor se construye como el menor de los males, comparado con el vivir sin correspondencia amorosa y la imposibilidad de alcanzar la esencia divina. Además, al aceptar que el amor domina la razón, es decir, el entendimiento, debemos aceptar que se apodera también de la voluntad que ya no puede ser otra que la del propio amor — seguir amando—, lo que lleva a que el amante, como bien dice el tópico, pierda su libertad y se alegre —racionalmente— de verse “forzado”, como se muestra en el siguiente poema:

Es amor donde se esfuerça
su afición no resistida
una poderosa fuerça
del forçado consentida;
batalla nunca vencida, 5
guerra sin ningún seguro,
el cuerpo mal de por vida,
el alma pena de juro.
Es un compuesto de males
hecho para el corazón 10
destos tres materiales:
cuydado, fe y afición,
cuyas propiedades son
quitar con su poderío
el poder a la razón, 15
la virtud al alvedrío.
Es también, según que siento
de sus mudanças y antojos,
delectación de los ojos,
fatiga del pensamiento 20
donde todo entendimiento
se trastorna y se descasa
forçoso consentimiento
“ladrón de dentro de casa”.
(Cartagena, 0897, 1-24)

¹⁷⁴ Beuchot, *Hermenéutica y analogía en la filosofía medieval*, p. 98.

Este poema reafirma la idea de que el poeta consiente su propio sufrimiento (vv. 3-4) porque el amor se apodera de la razón y la voluntad (vv. 14-16), porque al controlar el entendimiento se domina al propio poeta (vv. 21-23). Hay que notar, además, la presencia de la mirada como causante del gozo del poeta (v. 19) que, a la vez, causa que sufra su entendimiento (v. 20), alterándolo con sus efectos: cuidado,¹⁷⁵ fe y afición (v. 10).

Cartagena especifica, en el siguiente poema, que cualquiera puede ser acometido por el amor (vv. 36-37), pues la sabiduría no sirve como defensa (v. 35), ya que el amor se imprime en el alma a través de la razón (vv. 39-40)

Es un mal en que tropieça	
<i>el que mas sabio se siente,</i>	35
denuedo <i>que a toda gente</i>	
<i>acomete</i> y endereça;	
tahúr que nos echa pieza,	
<i>sello que en el alma emprime,</i>	
<i>toque franco en la cabeça</i>	40
para quien con él esgrime.	
(Cartagena, 0897, 34-41)	

El alma, como se dijo, ya no tiene otro deseo que seguir amando, pues sus tres potencias han sido infundidas¹⁷⁶ por el amor. En el siguiente poema de Fernández de Heredia, podemos ver cómo el yo lírico se lamenta y maldice a las tres potencias, dedicándole una estrofa a entendimiento y voluntad, y una más a la memoria que le impide alejarse de su propio amor.

Maldigo mi <i>pensamiento</i>	25
y también mi <i>voluntad,</i>	
pues ha sido	
causa de mi perdimiento,	
causa de la libertad	
que he perdido.	30
Maldigo más mi <i>memoria</i>	
que ningún punto se olvida	
de acordarme	
qual os vi, porque esta gloria	
deviera darme la vida	35

¹⁷⁵ Debe entenderse *cuidado*, aquí, en la acepción de “recelo, preocupación, temor” (*DLE*, s.v. ‘cuidado’).

¹⁷⁶ *Infundir* es “Causar en el ánimo un impulso moral o afectivo. Dicho de Dios: Comunicar al alma un don o una gracia” (*DLE*, s.v. ‘infundir’).

y es matarme.
(Fernández de Heredia, 2878, 25-36)

En este poema, pensamiento y voluntad se presentan no sólo en la misma estrofa, sino como el origen de una misma causa —la pérdida de la libertad— a través de la conjugación en singular del verso 27: “ha sido” —recordemos que las potencias son tres, pero al mismo tiempo una sola y que el efecto de dominar el entendimiento se manifiesta a través de la acción de la voluntad—; la pérdida del dominio de estas potencias se enfatiza con la repetición de las palabras finales de los versos 28 y 30: “perdimiento” y “perdido”, concepto que se opone a la gloria que aparece en el verso 34, la cual es causada por la memoria y el recuerdo que se expresa a través de una doble negación conceptual “en *ningún* punto se *olvida*”, resaltando la imposibilidad de liberarse; además, se presenta una paradoja entre gloria y pérdida, pues la vida que debería gloria tiene como consecuencia su propia aniquilación: la muerte (vv. 35-36).

El amor, como vemos, una vez que se introduce en el alma, domina al entendimiento, somete a la voluntad —“que Razón y Voluntad / os dieron su libertad / sin poderse defender.” (Jorge Manrique, 6140, 28-30)— y utiliza la memoria; efectos que se sintetizan en el siguiente poema:

Las potencias animadas [del alma]
dadas por gobernadoras
son de su poder quitadas,
todas tres encarceladas
que no pueden ser señoras. 70
(Vaca, 0816, 66-70)

En donde las potencias, al perder la capacidad de mandar, dejan de ser “señoras” (v. 70) para volverse siervas. El amor, como se observa, se integra al alma, la transforma, de manera que el hombre afectado por el amor se convierte en sujeto amante, que tiene ya como único acto posible el amor mismo, además de que su sustancia primera se vuelve también amor y sólo busca ya volver a su origen.

En el siguiente poema de Cartagena, en que se dirige al amor, se explica filosóficamente el proceso mediante el cual éste se apodera del amante:

Es tu primer movimiento
una cativa esperança,
con que puede el sufrimiento 15
sufrir sin hazer mudança
los mismos males que siento;
prendes luego el corazón,
pones de tu mano el seso
porque no pueda razón 20
dar remedio al que está preso.
(Cartagena, 6125, 13-21)

Si, con Aristóteles, entendemos el “movimiento” (v. 13) como el acto de lo que está en potencia,¹⁷⁷ es decir, la puesta en acción de la potencia, tenemos en este poema que el primer efecto o acto del amor es dar esperanza (vv. 13-14), a lo que sigue dominar del corazón (v. 18), lugar donde, según la filosofía platónica,¹⁷⁸ reside el alma sensitiva en la que se imprime la imagen bella de la amada —memoria—, de donde pasa a la mente (v. 19), sede del alma intelectual, de manera que la tercera acción del amor es dominar el “seso” —entendimiento—, con las consecuencias que ya se han explicado, principalmente, el dominio de la voluntad.

Es necesario tomar en cuenta, además, con respecto a la voluntad, su enfrentamiento con la obligatoriedad del enamoramiento, o planteado en términos cristianos: el libre albedrío contra la Divina Providencia o predestinación.¹⁷⁹

La elección es lo propio del libre albedrío, y por eso se dice que tenemos libre albedrío, porque podemos aceptar algo o rehusarlo, y esto es elegir. De este modo, la naturaleza del libre albedrío debe ser analizada a partir de la elección. En la elección coinciden en parte la facultad cognoscitiva [entendimiento] y en parte la facultad apetitiva [voluntad]. Por parte de la facultad cognoscitiva, se precisa la deliberación o consejo, por el que se juzga sobre lo que

¹⁷⁷ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, V, 12, pp. 199-202.

¹⁷⁸ Platón, *República*, IX, 580-581, pp. 294-297.

¹⁷⁹ Utilizamos estos dos términos como sinónimos pues, para los propósitos de nuestro análisis, la diferencia entre ambas no implica una alteración de los resultados, debido a que “entre la gracia y la predestinación existe únicamente esta diferencia: que la predestinación es una preparación para la gracia, y la gracia es ya la donación efectiva de la predestinación.” (Agustín, *La predestinación de los santos*, X, 19)

ha de ser preferido. Por parte de la facultad apetitiva se precisa el acto del apetito aceptando lo determinado por el consejo.¹⁸⁰

La predestinación, por su parte, sin negar el libre albedrío, se constituye como la creencia en que lo que sucede estaba ya previsto y, por lo tanto, consiste en la existencia de las circunstancias necesarias para que una acción se lleve a cabo, en palabras de santo Tomás:

El efecto de la providencia divina no consiste en que algo suceda de cualquier modo; sino que suceda de forma contingente o necesaria. Y así sucede de forma infalible y necesaria lo que la providencia divina dispone que suceda de modo infalible y necesario. Y sucede de modo contingente lo que la providencia divina determina que suceda contingentemente.¹⁸¹

Todo lo individual —como el enamoramiento— es contingente¹⁸² y por eso puede plantearse al mismo tiempo como predestinado —en tanto que la providencia divina determina que sea contingente— y como acto libre —en tanto que, como contingente, depende de la elección—.

Dentro de la tradición literaria amorosa, la voluntad del poeta no suele ser tomada en cuenta al momento de hablar del enamoramiento, pues se plantea como inevitable que, al observar el objeto hermoso —la dama—, amor se introduzca en el poeta y éste comience a experimentar sus efectos. En el siglo XV, sin embargo, con la revaloración renacentista del hombre como centro del universo¹⁸³ y su conceptualización consecuente como artífice de su destino, se presenta la posibilidad de que el acto de enamorarse sea acción de la voluntad y no efecto de factores externos o circunstanciales.

¹⁸⁰ Tomás, *Suma*, I, q. 83, a. 3.

¹⁸¹ *Ibidem*, q. 22, a. 4.

¹⁸² “El hombre obra con juicio, puesto que, por su facultad cognoscitiva, juzga sobre lo que debe evitar o buscar. Como quiera que este juicio no proviene del instinto natural ante un caso concreto, sino de un análisis racional, se concluye que obra por un juicio libre, pudiendo decidirse por distintas cosas. Cuando se trata de algo contingente, la razón puede tomar direcciones contrarias. [...] Ahora bien, las acciones particulares son contingentes, y, por lo tanto, el juicio de la razón sobre ellas puede seguir diversas direcciones, sin estar determinado a una sola. Por lo tanto, es necesario que el hombre tenga libre albedrío, por lo mismo que es racional” (*Ibidem*, q. 83 a. 1).

¹⁸³ “[...] como para Ficino el pensamiento tiene una influencia activa sobre sus objetos y como el amor, según el Banquete de Platón, es una fuerza activa que une a todas las cosas, y como el alma humana extiende su pensamiento y amor a todas las cosas desde la más elevada hasta la más baja, el alma se convierte, una vez más, y en un nuevo sentido, en el centro del universo. El alma es el más grande de todos los milagros de la naturaleza, porque combina todas las cosas, es el centro de todas las cosas, y posee las fuerzas de todo. Por eso se le puede llamar con razón el centro de la naturaleza, el término medio de todas las cosas, el lazo y coyuntura del universo” (Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, p. 64).

Antes de considerar detalladamente los casos en que se presenta la voluntad del poeta, es necesario plantear la variante profana de la predestinación: la Fortuna. Podemos considerarla como *variante* en esta línea de análisis, pues, si la predestinación es la acción de la voluntad divina en el hombre, en paralelo, la Fortuna actúa como una fuerza externa al yo lírico, con una voluntad propia que se sobrepone a la del poeta. No se puede dejar de lado que la Fortuna juega un papel importante en toda la ideología del siglo XV,¹⁸⁴ momento en el que, a pesar de haber perdido su carácter divino, “ha quedado como esa *potencia misteriosa que distribuye los bienes y los males al azar*”;¹⁸⁵ la Fortuna es, en la poesía que nos ocupa, una fuerza equivalente a la providencia divina, pues ambas actúan con independencia de la voluntad del poeta; independencia que se muestra, en el caso de Fortuna, a partir de la construcción imperativa de las acciones que el yo lírico se ve obligado a realizar, como se puede ver en los siguientes ejemplos: “*maldigo* tambien *Fortuna* / que *me fizo vuestro ser*” (Valera, 2117, 21-22), “Quando la *Venturame fizo mirar*” (Villasandino, 1286, 13);¹⁸⁶ “Quando *la Fortuna quiso*, / señora, *que vos amase*” (Santillana, 0294, 1-2); “La que por muerte me dar / *me mandó* servir *Fortuna*” (Juan de Torres, 2486, 57-58).

En cuanto a la variante cristiana, puede observarse el siguiente poema de don Álvaro de Luna, donde se presenta el enamoramiento como una predestinación, es decir, efecto de la voluntad divina que se manifiesta a través de la providencia:

¹⁸⁴ Específicamente se puede apreciar su presencia en los poemas con elementos morales; mencionemos, como ejemplo, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. La temática amorosa no escapa, por supuesto, a la influencia de esta diosa. En Roma, *Fortuna* era la “divinidad que encarnaba el Azar. [...] se identifica con la Tique griega: es la personificación de la Suerte, favorable o adversa, que se une a los hombres y rige sus vidas. [...] se trata de una divinidad veleidosa y cambiante que encarna lo imprevisto y lo inesperado de la existencia humana” (*Mitología griega y romana*, s.v. ‘Fortuna’); ya desde época temprana aparece representada como personaje literario en su sentido de Fortuna mala que provoca las penas del protagonista, así, por ejemplo, “en las *Metamorfosis* o en *El asno de oro*, [en el que] Apuleyo (siglo II d.C.) convierte al protagonista en víctima de la Fortuna adversa” (Ídem).

¹⁸⁵ Ídem.

¹⁸⁶ *Ventura*: de plural de *ventūrum* “lo por venir” (*DLE*, s.v. ‘ventura’), convive con Fortuna, dentro del corpus de esta investigación sin ninguna aparente distinción.

pues, como ya se explicó, una vez que el poeta se transforma en amante, pierde el control sobre su propia voluntad, ya que ésta se vuelve la del amor mismo que lo impulsa a ser constante, incluso hasta la muerte. En palabras de Blanco Valdés:

El amante en el cual se imprime un objeto así definido, no podrá ya contraponerse, pues queda fuera de él que el Amor se manifieste o no se manifieste, queda fuera de él el poder dominarlo, pues la esencia de ese amante, se encuentra totalmente atrapada por ese accidente que se ha impreso en él. Si la sustancia de un individuo era la suma de sus accidentes con su esencia, la sustancia de ese amante será la suma de ese accidente Amor y su esencia que por aquél se ha visto modificada en amorosa. De ahí que el amante sólo pueda sentir Amor y que su esencia, resultado de la suma de sus accidentes y su sustancia, sea a partir de ese momento sólo y exclusivamente amorosa.¹⁸⁹

La voluntad del poeta puede manifestarse también a través de la acción de ver a la dama, versión volitiva del amor *ex visu* —“Oy *mirandoos a porfía* / tal pasión passé por vos” (Álvarez Gato, 6179, 6-7)— o, sin la mediación explícita de la vista, a través de la elección de la dama por señora,¹⁹⁰ caso que puede apreciarse claramente en el siguiente poema de Jorge Manrique:

No sé por qué me fatigo
pues con razón *me vencí*,
no siendo nadie conmigo
y *vos y yo contra mí*:
vos por me haver desamado, 5
yo por haveros querido;
con vuestra fuerça y *mi grado*
havemos a mí vencido.
Pues *yo fuy mi enemigo*
en darme como *me di*, 10
quién osará ser amigo
del *enemigo de sí*.
(Jorge Manrique, 0666)

En este poema, podemos ver cómo se conjuntan la voluntad del poeta con la de la dama para causar el enamoramiento (vv. 4-8); la voluntad del poeta se manifiesta no sólo a través de los verbos

¹⁸⁹ Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁰ Otros ejemplos en apéndice I, E.b.

vencer (v. 2) y dar (v. 10), sino a través del “grado” del poeta (v. 7) y la relación de enemistad que no se da entre el poeta y la dama —o el poeta y el amor—, sino en él consigo mismo (vv. 9, 12).

Por otro lado, tenemos los poemas en los que la voz lírica expresa su voluntad de enamorarse a través del amor mismo, configurándose, de esta manera, el amor, ya no la dama, como el señor al que quiere servirse y en cuya corte se intentará medrar,¹⁹¹ como sucede en el famoso poema de Macías “Cativo de miña tristura”:

Cativo de miña tristura,
ya todos prenden espanto
e preguntan qué ventura
foi que me tormenta tanto.
[...]
Cuidé sobir en alteza 10
por cobrar mayor estado,
e caí en tal pobreza
que moiro desamparado.
(Macías, 0131, 1-4, 10-13)¹⁹²

En el poema, la voz lírica expresa su deseo de subir de estado (vv. 10-11) a través del servicio del amor, sin embargo, la ambición de subir a esa “alteza” lo lleva a convertirse en cautivo del sentimiento amoroso con la correspondiente desesperación (vv. 12-13) y tristeza que se expresa en los primeros versos (vv. 1-4).

Como en el caso de “Sello de amor” de Guevara, visto anteriormente, en que el yo lírico se encuentra libre de amor, encontramos casos en los que el poeta también se presenta en un estado de tranquilidad inicial que se romperá cuando Amor responda a su ruego —voluntario y libre— de servirlo:

Siempre *tuyo procuré*
ser, sin ser de otro ni mío,
por mi mal *te lo rogué*,
pues de tu cativa fe
ni puedo ni me desvío. 15

¹⁹¹ Vid. Capítulo 3.

¹⁹² La influencia de este poema es extensísima en los poetas posteriores, su primer verso será uno de los más glosados a lo largo del siglo XV; en cuanto al tema que aquí nos ocupa, su influencia puede verse claramente en el siguiente de Santa Fe: “En la cort d’Amor puyé / e puyando he caydo, / cayó como de perdido, / perdiendo seso, cobré” (Santa Fe, 2248, 1-4).

Seguíte cuytado, ciego,
con **mi tema**;¹⁹³
tú, recibiendo mi ruego,
encendiste el triste fuego
que me quema. 20
(Cartagena, 6136, 11-20)

Este poema de Cartagena, además, muestra una insistencia por parte del poeta a través de la que se enfatiza la voluntad (v. 17); y, a través del ruego (v. 13), sin llegar a la contrafactura, se deja ver una semejanza con las plegarias religiosas que, como en este caso, suelen sustentarse en la constancia de la fe (vv. 14-15) y son un acto voluntario.

En el siguiente poema de Pedro de Portugal se invierten los papeles, pues no es el poeta quien busca al amor, sino que éste viene a ofrecerle unirse a sus seguidores (v. 15), a lo que se puede concluir que el poeta acepta voluntariamente y, como consecuencia, ve a la mujer hermosa (v. 16), con lo que comienza, como se sabe, el amor:

Ho **amor me diso**,
un día falando,
si me plaçería
amar **de seu vando**; 15
vi moça fermosa,
gentil, graçiosa,
de fina color.
(Pedro de Portugal, 2547, 12-18)

Por último, hay que considerar los poemas en los que se presenta una relación *antitética* entre el poeta y el amor, es decir, un enfrentamiento de voluntades: la intención del poeta de no enamorarse contraria a la insistencia del amor en querer que lo siga.

Amor, **vos quereyes que sea**
amador a mi pesar, 5
por que vista la librea
de los que usan enganyar;
e no á de passar assí,
ni penséys que lo faré, 10
pues no he más de una fe.
El ofiçio del danyado

¹⁹³ Tema: “Idea fija en que alguien se obstina” (DLE, s.v. ‘tema’).

es querer otros danyar,
e con este tal cuydado
que ame queréys mandar;
nunca tal consexo vy. 15
Yt, adiós, que **no amaré**
pues no he más de una fe.
(Francisco Bocanegra, 4341, 4-17)

Resalta, en este poema, el hecho de que la voluntad del poeta sea capaz de resistir al amor, pero no se puede pasar por alto que en el poema no se explicita el desenlace del enfrentamiento, dejando abierta la posibilidad de que el poeta sea vencido, permitiéndose así la configuración del amor como omnipotente, característica esencialmente divina. La duda ante la capacidad de defenderse aparece también en otro poema que comienza: “Defendíerame del mal / o **prováralo a lo menos**” (Guevara, 6308, 1-2) en que el poeta, ya enamorado, se lamenta de no haber opuesto resistencia ante la voluntad del amor y sus efectos.

Un elemento más que debe tomarse en cuenta es la personificación, variante de la prosopopeya, que consiste en otorgar a una entidad no humana características humanas más allá de lo corpóreo, como sentimientos, pensamientos, lenguaje¹⁹⁴ o, en este caso, una de las potencias del alma: la voluntad.

En primer lugar, se deben tomar en cuenta los poemas en los que aparece la personificación de los ojos, quienes, dotados de capacidad volitiva, deciden ver, configurándose como una variante más del tópico del enamoramiento *ex visu* —“vos **vieron** mis tristes ojos / e vos di mi corazón” (Santillana, 0317, 17-18), “Mis oios porque **mirastes** / tal beldat y fermosura, / moriréys con gran tristura / sin ver lo que deseastes” (2154, 1-4)—; en estos casos, el poeta puede lamentarse libremente, pues, al dar a sus ojos la capacidad de decidir independientemente, se distancia de la elección y puede culpar a otros de su desgracia, aunque esos otros sean una parte de sí mismo: “que mis oios **son culpados** / deste mal” (García de Padilla, 0400, 14-15).

¹⁹⁴ Cf. Paxson, *The Poetics of Personification*, p. 42.

Un caso muy particular de enamoramiento *ex visu* con personificación de los ojos, es el siguiente poema, sin autoría conocida, en que la voz lírica se debate entre culpar a sus ojos por ver, o a los ojos de la dama, en un cuestionamiento que enfatiza el papel primordial de la mirada como causa primera del amor:

No se quáles me prendieron
que me fazen tantos danyos,
vuestros oios tan estranyos
o los míos que vos vieron.
(2276, 1-4)

La personificación se presenta, en la mayor parte de los casos, introduciendo un verbo volitivo que otorga a los ojos voluntad, como ya hemos visto, una de las potencias del alma y, por lo tanto, característica esencialmente humana: “¡Ay, meus ollos que **quisistes** / ir tal fermosura ver” (Villasandino, 1162, 1-2); “que mis oios **han buscado** / quantos males vos [corazón] teneys; / aquestos **quando miraron**” (2288, 3-5); “Meus ollos tal fermosura / **fueron ver**, porque peresçe / mi coraçón con tristura” (Macías, 1437, 10-12); “Mis oxos **fueron a veer** / fermosura tan estranya / que de bien poqua manya / yo fuy preso en su poder.” (Íñigo López, 2399, 1-4).

Lo más común, cuando se presentan los ojos personificados, es que se les reproche o maldiga ya sea que se maldiga directamente a los ojos: “**maldigo** mis tristes ojos / **por mirar** syn discreçión” (Valera, 2117, 5-6), “**Malditos** sean mis oios / porque tan linda **os vieron**” (2176, 1-2); o al momento en que decidieron ver: “**Maldita** fue la ora / que **mirastes** tal beldat” (2154, 1-2, 7-8),

Maldigo más aquel día
que mis ojos causa fueron 20
por do os viesse,
tal que fuera culpa mía
no quereros pues quisieron
que os quisiesse.
(Fernández de Heredia, 2878, 19-24)

Destaca un poema de Juan de Torres, en el que no sólo se adjetiva a los ojos como malditos (vv. 3, 11), sino que se pone énfasis en su capacidad volitiva (vv. 4-5, 7-8, 10) y en su existencia

separada del poeta, al grado de que la voz lírica desearía poder desprenderse de ellos (vv. 9-10)

para regresar al estado de tranquilidad anterior al enamoramiento (v. 11):

Aunque sufro enoxos asaz
e trebaxos infinitos,
estos *mis oxos malditos*
no quieren que biva en paz.
 Adrede por me matar, 5
con ageno enduzimiento,
miran, porque grant turmento,
triste, *me fazen passar*;
si los viesse de mi faç
por qualquier manera quitos, 10
dexarme han los malditos
siquier bevir en paz.
(Juan de Torres, 0438)

Una situación similar se presenta en los poemas en los que la acción voluntaria no recae en los ojos, sino en el corazón, la construcción de estas composiciones es más compleja, ya que

el corazón se entiende como el órgano donde verdaderamente se siente la pasión amorosa. Allí, donde se sitúa el alma sensitiva, es donde estará y residirá la imagen bella de la dama, una vez que haya pasado por los ojos, como camino de interiorización y llegado a la mente, lugar en el que tiene lugar el conocimiento intelectual.¹⁹⁵

Se trata, entonces, del órgano asociado con la voluntad, en oposición a la mente donde se ubica el entendimiento; la personificación del corazón, por lo tanto, puede entenderse como la personificación de la voluntad misma, es decir, no es ya la voz lírica, sino exclusivamente su voluntad, depositada en el corazón, la que quiere enamorarse: “*corazón* triste amargo, / que *quesiste* ser cativo” (Torquemada, 2683, 6-7); “*Mi corazón se fue perder / amando* a quien no pude aver” (Alfonso de Montoro, 2398, 4-5); “Corazón, poys *vos queredes* / que eu biva en tormento” (Villasandino, 1170, 41-42);

donde quiso, sin temor,
mi corazón conquistar
en logar que bien lo basta,
et dio a mí por cargo, 10
tan amargo

¹⁹⁵ Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 28.

cuydado que me desgasta.
(Alonso de Montoro, 2474, 7-12)

Este fenómeno permite que el poeta oponga su decisión a la del corazón, quejándose de que no lo tomó en cuenta cuando decidió sufrir por culpa del amor, de manera que no podemos hablar del corazón sólo como la personificación de la voluntad del poeta, sino de la construcción poética de una entidad que posee una voluntad independiente que, en mayor o menor medida, se opone a la del poeta: “Si mi coraçón cuytado / **quiso** ser atormentado, / **yo nunca por mi grado** / en tal pena **consenti**” (Alonso de Montoro, 2462, 3-6); “por **tu culpa** bives triste, / coraçón, **no por la mía**” (2209, 3-4); llegando al grado, habitual en este corpus, de la maldición: “di, **maldito**, sin mentir, / si **tu muerte t’as buscado** / ¿qué te fize **yo**, cuytado, / que me las fazes sentir?” (García de Medina, 2412, 9-12).

La separación física entre poeta y corazón se da, por ejemplo, en el siguiente poema en que el órgano vuelve pidiendo que el poeta le reciba, aunque se fue sin su permiso:

Desque os veys desechado,
coraçón, venís a mí,
¿cómo podeys vos assí
llegar a mí tan osado?
¿No sabeys que **robada** 5
mi voluntat vos partistes,
que **jamás tornar quisistes**
perdonando vos la errada?
Pues agora que trocado
vos mandan echar de sí, 10
¿cómo podeys vos assí
llegar a mí tan osado?
Pero pues que en mi poder
tanto tiempo vos criastes,
quiero, aunque me robastes, 15
tornes en mí fasta ver
si traes algo cobrado
para mí que lo perdí,
entonces podrés assí
llegar a mí tan osado. 20
(2295)

En este poema sin autoría conocida, se muestra, de una manera literal, el tópicus en el que el corazón del amante pasa al poder de la amada, lo cual se comprueba por el hecho de que la voz lírica expresa su desconocimiento de lo que le sucedió al corazón mientras se encontró ausente, y es este el motivo —su curiosidad— por el que acepta recibirlo de nuevo (vv. 16-17).¹⁹⁶

Un caso más complejo se presenta en el poema ID6115 de Cartagena, en el que se oponen tres voluntades: la del poeta, la de su corazón y la de sus ojos. En primer lugar, se presenta un debate entre los ojos y el corazón en el que se culpan mutuamente sobre quién fue el causante de la pena del otro: el corazón argumenta que la culpa la tienen los ojos, pues decidieron ver (v. 3), a lo que los ojos responden que fue el corazón quien los guió a mirar (vv. 11-13), atribuyéndole la responsabilidad de la voluntad.

HABLA EL CORAZÓN.

Enemigos, **vos causastes**
mi dolor y **causa fustes**
porque **mirando matastes**
mi gloria y resucitastes
pena y pensamientos tristes: 5
porque **quesiste quitarme**
libertad por do soy preso,
porque **quesistes matarme**
que ya no pudo escaparme
fuerça, ni razón, ni seso. 10

DIZEN LOS OJOS.

Corazón, vos **nos guiastes**
a mirar por do quesistes;
corazón, **vos nos levastes,**
pues si tormento passastes
doblada pena nos distes: 15
dístenos mal que lloramos,
lloramos vuestra pasión,
pues la pena que passamos
nosotros tristes pagamos,
no os quexes vos, corazón. 20
(Cartagena, 6115, 1-20)

¹⁹⁶ Una separación similar ocurre en el caso de ID1170, en que se presenta un diálogo entre el cuerpo —que representa al poeta— y su corazón. Ver apéndice V.c.

El corazón parece no poder argumentar en contra de su naturaleza como depositario de la voluntad, pero no se da por vencido y argumenta que es él quien sufre, pues los ojos lloran el mal que él siente (v. 26), quitándoles a ellos la capacidad de experimentar el amor, propia sólo de él (v. 30).

RESPONDE EL CORAÇON.

No puede ser ygalado
mi mal con el que passays,
oh, cómo es diferenciado
ser yo el lastimado
vosotros los que llorays: 25
llorays mi grave penar,
llorays porque muero y peno;
ved si se puede ygualar
el dolor sentir sin par
con llorar el mal ageno. 30
(Cartagena, 6115, 21-30)

El debate parece acercarse a su fin, pues los ojos no niegan que el corazón sea quien siente, sin embargo, se mantienen firmes en que ellos también sufren los efectos del amor, reiterando que la culpa la tuvo la voluntad del corazón (v. 33), pero aceptando una equidad en los padecimientos (v. 40).

REPLICAN LOS OJOS.

Coraçón triste amansad,
no os mostreys tan doloso,
pues **por vuestra voluntad**
quedastes sin libertad
y nosotros sin reposo: 35
sin reposo ni plazer,
sin plazer porque **quesistes,**
coraçon, aver de ser
ocasión de os perder
a vos y a nosotros, tristes. 40
(Cartagena, 6115, 31-40)

Lo más interesante del poema, sin embargo, se presenta en la última estrofa en la que aparece la voz del poeta, quien, separándose tanto del corazón como de los ojos, pone la culpa en ambos y

declara ser el que en verdad sufre (vv. 42-44), inocente, como consecuencia de las acciones de sus órganos quienes actúan sin tomarlo en cuenta (vv. 41, 46).

ECHA EL BASTÓN CARTAGENA ENTRE ESTOS DOS QUE SE DEBATÍAN.

Yo pago la culpa agena
sufriendo grandes dolores,
yo só el cativo en cadena
en quien se encierra la pena
destos dos competidores 45
que **la muerte me causaron**,
lo qual es fuerça sofrir,
pues los ojos que miraron
y el coraçón que engañaron
quiso tambien consentir. 50
(Cartagena, 6115, 41-50)

La personificación del corazón se intensifica cuando se suman a la voluntad otras características humanas, como la vista, construyéndose un caso curioso de enamoramiento *ex visu*, donde el que ve es el corazón:

¿Qué sentís, coraçón mío,
no dezís
qué mal es el que sentís?
¿Qué sentistes aquel día
quando mi señora vistes, 5
que perdistes alegría
y descanso despedistes?
(Escrivá, 3583, 1-7)

La situación comienza a volverse más extrema cuando el corazón, depositario de la voluntad, posee la capacidad de recibir consejo —¡Ay qué mal **aconsellado** / fustes, coraçón sandeo, / en amar” (Villasandino, 1170, 1-2)—, cualidad asociada con el entendimiento, como puede verse en el siguiente poema de García de Pedraza en el que, a la capacidad volitiva del corazón (v. 1), se suma el castigo¹⁹⁷ que le da el poeta (v. 13):

Coraçón, pues **tu querer**
es peligro, según veo,
bien es a mi parecer
desviar de ti el desseo.

¹⁹⁷ *Castigo* debe entenderse en la acepción de “ejemplo, advertencia, enseñanza” (*DLE*, s.v. ‘castigo’).

[...]

Corazón, *toma castigo*
en aquesto que te fablo.

(García de Pedraza, 2612, 1-4, 13-14)

Se puede, incluso, llegar a configurar al corazón como una personificación tan completa, que se le otorgan las tres potencias del alma: 1) tiene voluntad en tanto que decide amar; 2) en el poema ID3583, que se comentó hace un momento, se establece la existencia de una memoria cuando se le pide al corazón que *recuerde* lo que sintió al ver (vv. 1, 4), y 3) se plantea la existencia del entendimiento a través de un corazón que *piensa*, como sucede en el siguiente poema de Cartagena:

Triste fue *tu pensamiento*,
corazón, pues que *pensaste*
en amar por quien cobraste
para mí siempre turmento:
ya lo siento. 5

Tu *pensar* fue por tal vía
que saliste de sentido
et no fuese comedido,
condenando tu porfía
de sentir el perdimiento 10
que *quesiste sin mi grado*,
aunque fuese *aconsexado*,
diziendo mi *entendimiento*:
non consiento.
(Contreras, 2609)

En los versos 11 a 14 puede apreciarse la oposición, no sólo entre la voluntad del corazón y la del poeta (v. 11), sino entre el entendimiento de cada uno, pues el pensamiento del corazón, es decir, su razón, se opuso a la del poeta, quien le dio un consejo que decidió no seguir (v. 12). Se puede, incluso, llegar a percibir una personificación del propio entendimiento de la voz lírica, a quien se le otorga la capacidad de hablar (v. 13).

El alma, después de ser transformada por el amor como se ha visto, mostrará cambios, no ya en cuanto a su sustancia —pues sigue siendo alma, aunque alma amante—pero sí en cuanto a sus accidentes o cualidades, es decir, las manifestaciones en el amante.

La entidad sensible está, por su parte, sometida a cambios. Ahora bien, si el cambio tiene lugar a partir de los opuestos, o de los términos intermedios, pero no a partir de cualquier opuesto [...], sino a partir del contrario, necesariamente ha de haber un sustrato, aquello que cambia hacia el estado contrario, ya que los contrarios no cambian.¹⁹⁸

De entre los efectos de amor, hay que resaltar aquéllos cambios que se dan entre los contrarios, es decir, que transforman una característica del amante por su opuesto: “Oh amor, lleno de extremos, / es tu *gloria* muy *penada* / y muy *dulce* tu *tormento*” (0899, 1-3), poema en el que se establece que los cambios que produce amor llevan al que los sufre de un extremo a otro (v. 1), como se ve en los ejemplos de los versos 2 y 3 en que se califica a la gloria como penosa (v. 2) y al tormento como dulce (v. 3). Estas transformaciones pueden verse, por ejemplo, en los siguientes versos:

por quanto de sí, amor
 es un bien tan atractivo
 que *del estraño, señor;*
e del libre, servidor;
e del muerto faze bivo. 20
 (0426, 16-20)

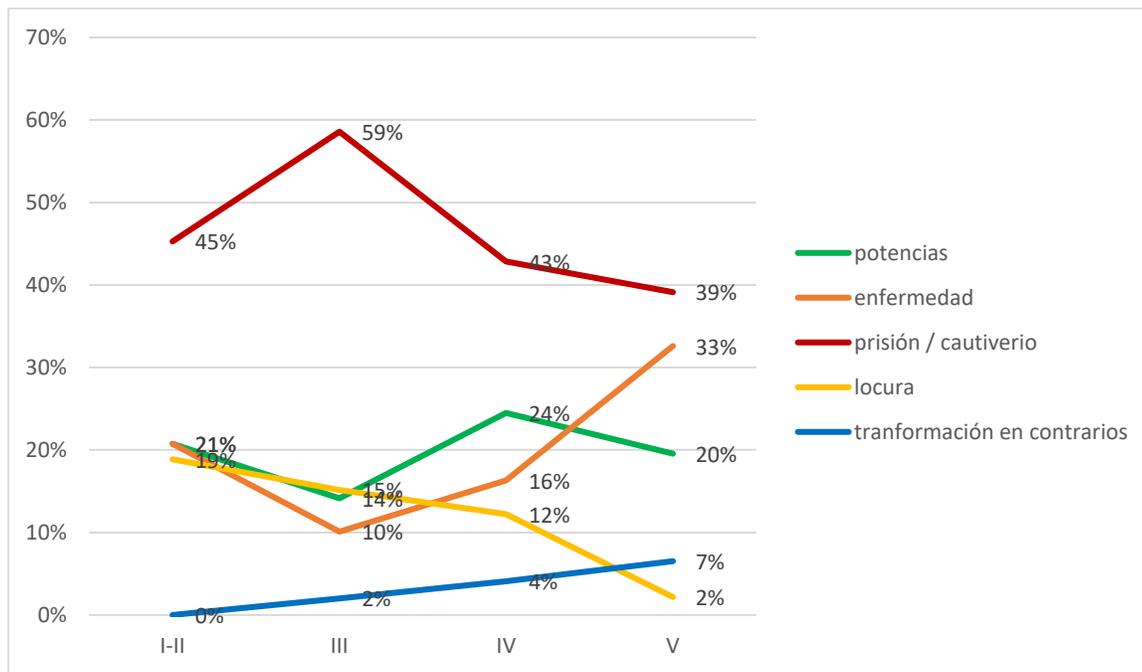
Por su parte, en el siguiente poema, con la construcción anafórica con el verbo “hacer” se explican los efectos del amor a través de la transformación en opuestos:

Este amor de enamorados
haze amar y desamar,
haze amar los desamados,
haze descasar casados
 y descasados casar. 40
 De avaros, francos tornados
haze muchos y no pocos;
 de covardes, esforçados;
haze de locos, letrados;
 de letrados *haze* locos. 45
Haze de necios, agudos,
 y a los agudos, errar;
haze discretos los rudos;
 los que hablan *haze* mudos;

¹⁹⁸ Aristóteles, *Metafísica*, XII, 1, p. 384.

los que son mudos, hablar. 50
Haze del envés que es haz,¹⁹⁹
y al que yerra que no yerra;
da plazer, pesar assaz;
haze de la guerra paz,
y de la paz haze guera. 55
(Guzmán, 0685, 36-55)²⁰⁰

Los efectos del amor en el alma del amante se manifestarán, también, como casos de enfermedad, locura o sentimiento de prisión o cautiverio; los cuales, junto con los casos de afectación de las potencias y de la transformación en contrarios que se acaba de explicar, pueden verse en la siguiente gráfica.



Lo más común es que el poeta se refiera a sí mismo como preso o cautivo, hecho que resalta por su contraposición con los casos de servidumbre vistos en el capítulo 3, cuyo número se reduce considerablemente a lo largo del periodo analizado.

¹⁹⁹ *Haz*, en este caso, debe entenderse en la acepción de “cara de una tela o de otras cosas, que normalmente se caracteriza por su mayor perfección, acabado, regularidad u otras cualidades que la hacen más estimable a la vista y al tacto” (*DLE*, s.v. ‘haz’); lo que la configura como el contrario del *envés*: “parte opuesta al haz de una tela o de otras cosas” (*DLE*, s.v. ‘envés’).

²⁰⁰ Otros casos similares se encuentran en los poemas ID0426, ID0685, ID6164, ID6617, ID 0816, ID0913 e ID0342.

Llama la atención, además, que los casos de locura y enfermedad se mantienen más o menos en igual proporción hasta mediados de siglo en que las trayectorias se oponen: la locura disminuye mientras que la enfermedad aumenta, lo que revela que la locura no se concibe de igual manera que los otros padecimientos físicos, como la ceguera, el insomnio, el no comer, manifestaciones de un alma dominada por la pasión.

El número de poemas en el que aparecen estas tres manifestaciones físicas del alma dominada por el sentimiento amoroso es elevadísimo y no se consideró oportuno incluir el análisis detallado de estos textos debido a que, en tanto consecuencias del enamoramiento, constituyen un análisis diferente, si bien complementario, del que aquí se presenta, centrado en lo espiritual que es lo que caracteriza al amor *umano* y lo distingue, en este caso, del *bestiale*, pues la pasión carnal puede compartir síntomas con la pasión espiritual del amor que busca elevarse a su origen primero: la divinidad.

CONCLUSIONES

De mis afanes esquivos
y pena tan sin medida,
pues ellos son infinitos,
non cumple fazer fenida.
(Estúñiga, 0352, 60-64)



lo largo de esta investigación, se ha podido observar la manera en que los poetas cortesanos del siglo XV castellano construyen poéticamente un concepto del amor, que se aleja de los modelos medievales del amor cortés para insertarse en un marco ideológico humanista.

La dicotomía medieval escolástica entre *caritas* y *cupiditas* que planteaba como excluyentes el amor a Dios y el amor a la mujer se desdibuja con la introducción del amor *umano*, aquél que busca la divinidad a través de la amada. La introducción de esta manera de conceptualizar el amor es sintomática del momento de transición entre los periodos estéticos de la Edad Media y del Renacimiento, pues lo medieval comienza a desaparecer junto con la construcción del amor en términos vasalláticos y lo renacentista se deja ver en la reflexión poética, la divinización de las pasiones humanas y la correspondiente humanización de lo que previamente se había considerado mundano.

El amor cortés, este término ambiguo y lleno de contradicciones, difícil de definir e imposible de abarcar, se muestra como una construcción poética en constante proceso de evolución, una evolución que va desde sus primeras manifestaciones con Guillermo de Aquitania y el amor adúltero de la tradición provenzal, hasta el amor *umano* del que empezamos

a ver indicios a finales del siglo XIV, pasando por el momento intermedio de la idealización en la cantiga de amor gallego-portuguesa.

Se plantea aquí, entonces, una propuesta de análisis del amor cortés, no ya como un todo unitario, sino como un proceso con distintas etapas, ligadas estrechamente a la lengua en que se produce la creación poética, con cambios en el tratamiento de los tópicos y motivos que responden a las necesidades de su época y de su contexto de producción. Esta investigación constituye, en este sentido, una caracterización de la última etapa del desarrollo del amor cortés, antesala del amor petrarquista del siglo XVI, pero ya muy lejana de aquellos poemas que se escribieron en la corte de Aquitania.

El amor se concibe, en el humanismo, como parte de la sustancia divina y como tal es poetizado por los autores castellanos, de manera que encontramos una conceptualización del amor en la que no sólo se hace uso de la contrafactura, recurso en el que se sustituye a la divinidad cristiana por la pagana, sino de la conformación de un amor divino que es sustancia, indivisible, innombrable, inabarcable y que sólo puede definirse a través de la síntesis de sus opuestos. Se encuentra, pues, una conceptualización poética del amor como un sentimiento más que humano y sobre el que se teoriza utilizando conceptos de la escolástica, los Padres de la Iglesia y la tradición clásica aristotélica y platónica.

En este sentido, las potencias del alma —memoria, entendimiento y voluntad— juegan un papel primordial pues es a través del efecto del amor sobre ellas que los poetas explican el dominio absoluto que el amor ejerce sobre el amante. Es así como la voluntad del poeta se transforma en una voluntad de amante, que no tiene ya la posibilidad de realizar otra acción volitiva que amar, lo que lleva al tópico de que la no correspondencia amorosa que conduce, irremediablemente, a la muerte. Las potencias del alma serán también los elementos que sirven para personificar lo no-humano, otorgándoles a los ojos y el corazón no sólo entidad

independiente sino las características más propias del hombre, aquéllas que constituyen su alma.

La configuración de la amada también se ve afectada, pues ya no se le concibe como depositaria de la tentación que lleva al pecado sino como depositaria de la belleza divina, que constituye la naturaleza del amor, y será a través de ella, no sólo que el amante será apresado por el poder del amor, sino a través de la que buscará volver a elevarse hasta lo divino, el amor a la mujer, por lo tanto, deja de concebirse en un estricto sentido carnal, asociado a lo terreno y lo pecaminoso, para transformarse en un amor espiritual en el que el objetivo último de la unión con la dama a través de la correspondencia es, en realidad, la unión del alma del amante con la sustancia divina que dio origen al sentimiento que lo embarga. La amada, por lo tanto, pasa de concebirse como el ideal de la mujer, poseedora de las más elevadas cualidades físicas y espirituales, a entenderse como divina, pues participa, como el sentimiento que provoca, de la naturaleza divina; de ahí que la *religio amoris* en la que la dama se equipara con Dios, adquiera una profundidad que no tenía, puesto que la dama es el medio para llegar a Dios, el eslabón que une al hombre con lo divino.

El sentido de la vista, entonces, se erige como el más elevado, desterrando casi por completo del campo de la poesía la variante del amor *ex auditu*, pues es a través de la mirada que la esencia divina, engendrada en el alma de la dama, se introduce en el hombre y lo transforma, idea que se inserta perfectamente en la tradición platónica, según la cual los efectos del amor en el amante se producen cuando éste reconoce en otro la belleza primigenia y nace en él el impulso de volver a ella.

El otoño de la Edad Media da paso a que las semillas del humanismo comiencen a florecer y a que, en estos brotes de flores nuevas, podamos encontrar una conceptualización del amor, pues, compleja y polifacética, llena de posibilidades.

El corpus que se elaboró para esta investigación tiene aún mucho que ofrecer, futuras investigaciones podrán ahondar en elementos que aquí sólo pudieron esbozarse debido a los límites de este trabajo; hay también muchos elementos formales y estilísticos a los que es necesario volver para seguir armando, pieza a pieza, el enorme entramado de la poesía amorosa cortesana del siglo XV del que apenas podemos entrever las siluetas. Esta investigación delinea una de esas siluetas que nos permiten entrever el mundo que se esconde detrás de los numerosos cancioneros, terreno fértil para la investigación, que aún tiene mucho camino por recorrer.

Queda por analizar, también, todo el corpus de la poesía castellana del siglo XV que no se incluye en esta investigación, además de aquéllos poemas que se centran en los otros dos tipos de amor, tanto el *celestes* con la poesía religiosa de corte místico, como el *bestial* con la abundante producción de poesía erótica, los cuales mostrarán, sin duda, lecturas complementarias a la que aquí se presenta y en la que se puede observar sólo una de las manifestaciones del sentimiento complejo que es el amor, lo *humano*.

Cabría además, salir del ámbito cortés y adentrarse en lo popular, para mirar la riquísima producción de lírica tradicional en sí misma, pero también en relación con las ideas que aquí se esbozan de manera que se construya una visión de conjunto de la sociedad que produce estos textos.

Queda abierta la puerta, también, a la posibilidad de analizar los textos literarios, no sólo poéticos, sino de otros géneros, desde el siglo XIV, con la propuesta de que el humanismo no es un fenómeno tardío, sino que puede ya encontrarse en este periodo previo a las grandes producciones artísticas renacentistas del siglo XVI, de manera que la lectura de estos textos de finales del medioevo se enriquezca y que la comprensión de los textos posteriores encuentre en sus orígenes luces nuevas.

Los estudios sobre la poesía cortesana que se recogen en los cancioneros gozan de un auge que nunca habían experimentado, lo cual permitirá también enriquecer esta investigación con los trabajos históricos, biográficos y editoriales que se están realizando en diferentes partes del mundo y que sin duda aportarán información indispensable para poder ampliar y precisar los datos que aquí se presentan.

Esta investigación concluye con estas líneas, pero no está terminada; como se puede ver, aún quedan innumerables senderos que explorar para llegar a comprender el complejo fenómeno poético que invadió las cortes españolas en el siglo XV y que, desconocedor de fronteras, abrió las puertas al conocimiento de lo humano.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María (ed.). Hernando del Castillo. *Cancionero general: antología temática del amor cortés*. Salamanca: Anaya, 1971.
- _____. “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés” en *Romanische Forschungen*, 91, 1981, pp. 54-81.
- AGUSTÍN DE HIPONA, san. *La ciudad de Dios*. <http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>.
- _____. *La predestinación de los santos*. http://www.augustinus.it/spagnolo/predestinazione_santi/index2.htm.
- ALIGHIERI, Dante y Guido Cavalcanti. *La vida nueva. Rimas*. Prólogo de Enrico Fenzi. Trad. Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Siruela, 2004.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina comedia*. Ed. Giorgio Petrocci y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2013.
- ALÍN, José María. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991.
- _____. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus, 1968.
- ALONSO, Dámaso. “Cancioncillas ‘de amigo’ mozárabes: primavera temprana de la lírica europea” en *Revista de Filología Española*, 33, 1949, pp. 297-349.
- ALVAR, Carlos. “Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Trionfo d'amore*” en *Petrarca, Verona e l'Europa*. Eds. Giuseppe Billanovich y Giuseppe Frasso. Padova: Editrice Antenore, 1997, pp. 391-412.
- _____. y Ángel Gómez Moreno. *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus, 1987.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 2008.
- _____. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2014.
- _____. *Física, Libro Tercero, I*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1995.
- ARR, Derek C. “A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, MS. 10186 fol. 196r-199r” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, 1981, pp. 123-146.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. “Rasguño de un humanista entreverado: el almirante don Fadrique Enríquez” en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 67-77.
- AZÁCETA GARCÍA DE ALBÉNIZ, José María. “El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de Historia” en *Revista de Literatura*, 6, 1954, pp. 239-270.
- AZZOLINA, Liborio. *Il dolce stil nuovo*. Montana: Kessinger Publishing, 2010.
- BAENA, Juan Alfonso de. Prólogo en Alberto Porqueras. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986.
- BAHLER, Ingrid y Katherine Gyékényesi Gatto. *Of Kings and Poets. Cancionero Poetry of the Trastamara Courts*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- BEZZOLLA, Reto R. *Les origenes et la formation de la littérature courtoise en Occident*. París: Champion, 1960-1966.

- BELTRÁN, Vicenç. “El Cancionero general (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica” en *Da Papa Borgia a Borja Papa. Letteratura, lingua e traduzione*. Valencia: Lecce, Pensa, 2010, pp. 121-150.
- _____. “El Testamento de Alfonso Enríquez” en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Medeleine Tyssens*. Eds. Nadine Henrard, Paola Moreno, Martine Thiry-Stassin. Bélgica: Boeck Université, 2001, pp. 63-76.
- _____. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1989.
- _____. “El Cancionero general (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica” en *Da Papa Borgia a Borja Papa. Letteratura, lingua e traduzione*. Valencia: Lecce, 2010, pp. 121-150.
- _____. *Poesía Española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- _____. “Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. J. Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-54.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica y analogía en la filosofía medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- _____. *Los caminos de la interpretación en el Medioevo y el Renacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- BEYSTERVELDT, Antony van. *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Ínsula, 1972.
- Biblia de Jerusalén*. Dir. José Ángel Ubieta López. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- BLANCO VALDÉS, Carmen. *El amor en el dulce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- BONMATÍ SÁNCHEZ, Virginia. “El humanista Juan del Encina, discípulo de Antonio de Nebrija” en *Studia Philologica Valentina*, 3, 1998, pp. 113-120.
- BRAGUE, Rémi. *Mitos de la Edad Media. La filosofía en el cristianismo, el judaísmo y el islam medievales*. Granada: Nuevo Inicio, 2013.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel. “Los villancicos de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. J. Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. “Preeminencia del amor *ex visu* y caducidad el amor *ex arte* en el Primaleón” en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. Coord. Carlos Alvar. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2015, pp. 391-404.
- Cancionero de Baena*. Ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor, 1993.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela. *La espina y la rosa: la ambivalencia en torno al ‘dogma’ y al ‘instinto’ en el “Libro de buen amor”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- CANONICA, Elvezio. *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*. Zaragoza: Pórtico, 1997.
- CAPELLANUS, Andrés. *Libro del amor cortés*. Ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2005.

- CAPRA, Daniela, “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. J. Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 317-324.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: University Press, 2008.
- CASALDUERO, Joaquín. “El Triumphete de amor del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, pp. 318-327.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CASTIGLIONE, Baltasar. *El cortesano*. Prólogo de Sergio Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CAVALCANTI, Guido y Dante Alighieri. *La vida nueva. Rimas*. Prólogo de Enrico Fenzi. Trad. Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Siruela, 2004.
- CHAS AGUIÓN, Antonio. “Los testamentos en la poesía del cancionero” en *Revista de poética medieval*, 16, 2006, pp. 53-78.
- CIAVOLELLA, Massimo. *La malattia d’amore dall’antichità al medioevo*. Roma: Bulzoni, 1970.
- Corán: El Sagrado Corán, Nueva versión castellana directamente del original arábigo*. Trad. Rafael Castellanos y Ahmed Arboud. Buenos Aires: Editorial Arábigo, 1952
- CUMMINS, John G. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DELMAR, Fernando. *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- DEYERMOND, Alan D. “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. J. Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 55-68.
- _____. “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento” en *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 21-32.
- _____. “The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature” en *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*. Ed. Glyn S. Burgess. Liverpool: Francis Cairns, 1998, pp. 21-42.
- _____. “Alegorías amorosas de Santillana: estructura, relación y mensaje” en *Poesía de cancionero del siglo XV*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007, pp. 157-173.
- DI CAMILLO, Ottavio. *El Humanismo Castellano del Siglo XV*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Mitología griega y romana*. Dir. René Martín. Madrid: Espasa, 1996.
- Diccionario de la lengua española (DLE)*. Ed. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española. www.dle.rae.es.
- DOMÍNGUEZ, César. “El factor testimonial en los relatos de peregrinación: el caso de la *Tribagia* de Juan del Encina” en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. J. Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 325-334.
- DRONKE, Peter. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

- DU CANGE, Charles Dufresne. *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*. <http://ducange.enc.sorbonne.fr>.
- DUTTON, Brian y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- _____. *Catálogo-Índice de poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- _____. *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FICINO, Marsilio. *Commentaria in Philebum Platonis De summo bono*. Bivio: Biblioteca Virtuale On-Line Signum Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006. <http://bivio.filosofia.sns.it/index.php>.
- _____. *De amore*. Madrid: Tecnos, 2008.
- FRENK, Margit. “Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española” en *Heterodoxia y ortodoxia medieval*. Eds. Concepción Abellán, Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 1-19.
- _____. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- _____. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975.
- _____. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*. London: Queen Mary and Westfield College, 1993.
- GÁLVEZ S., Javier, *Historia de la Filosofía. El Renacimiento. I Parte – El Humanismo*, Ecuador: JB, 2010.
- GERLI, E. Michael. “Eros y agape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana” en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Coord. Evelyn Ruggy y Alan M. Gordon. Toronto: University of Toronto, 1980, pp. 316-319.
- GORDONIO, Bernardo de. *Lilio de medicina*. Ed. Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Madrid: Arco Libros, 1993.
- GRASOTTI, Hilda. *Instituciones feudo-vasalláticas en León y Castilla*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1969.
- GREEN, Otis H. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.
- GRIMAL, Pierre. *El amor en la Roma antigua*. Barcelona: Paidós, 1999.
- GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1983.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B. “El amor” en Juan Ruiz. *Libro de buen amor*. Ed. de G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 1988, pp. 40-60.
- HESÍODO. *Teogonía*. <https://es.scribd.com/doc/522542/hesiodo-la-teogonia>.
- HYDE, Thomas. *The Poetic Theology of Love. Cupid in Renaissance Literature*. USA: Associated University Presses, 1968.
- KOHLER, Erich. “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours” en *Cahiers de Civilisation hétéroclite*, 7, 1964, pp. 27-51.
- KRISTELLER, Paul O. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- La filosofía medieval en Occidente*. Dir. Brice Parain. México: Siglo XXI, 2009. (Historia de la Filosofía, 4).

- LAPESA, Rafael. “Poesía de cancionero y poesía italianizante” en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, pp. 145-171.
- _____. *La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes: Plihon, 1952-1953.
- LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Taurus: Madrid, 1983.
- _____. y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.
- LEWIS, C. S. *La alegoría del amor*. Trad. Braulio Fernández Biggs. Chile: Editorial Universitaria, 2000.
- LIVINGSTONE LOWES, John. “The Lovers Malady of Hereos” en *Modern Philology*, X, 1913-1914, pp. 491-546
- LOPES, Graça Videira, Manuel Pedro Ferreira, et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, marqués de Santillana. *Antología poética*. Ed. Juan Carlos López Nieto. Madrid: AKAL, 2000.
- _____. *Poesía lírica*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 2008.
- MASERA, Mariana. “‘Fue a la ciudad mi morena / se me querrá cuando vuelva?’: La voz masculina en la antigua lírica tradicional” en *Medievalia*, 31, 2000, pp. 47-57.
- _____. “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético” en *‘Quien hubiese tal ventura’ Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Ed. Andrew M. Beresford. London: Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 387-397.
- _____. *“Que non dormiré sola, non” : La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.
- _____. “Tradición oral y escrita en el Cancionero musical de Palacio: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina” en *Cancionero Studies in Honor of Ian McPherson*. Ed. Alan Deyermond. London: Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 159-173.
- MELÉNDEZ CABO, Marina e Isabel Vega Vázquez. *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / CRPIH, 2010.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. “La primitiva lírica española” en *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1965, pp. 251-344.
- _____. *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- _____. *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.
- MORENO, Manuel. *Descripción codicológica LB2: CsXV I: 279-385. Ms. Add. 33.382, British Library de Londres*. <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/LB2.pdf>.
- _____. *Descripción codicológica MH1: CsXV II: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid*. <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH1.pdf>.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

- NARDI, Bruno. “L’amore e i medici medievali” en *Saggi e note di critica dantesca*. Milano-Napoli: Ricardo Ricciardi Editore, 1966.
- OVIDIO. *Amores. Arte de amar*. Ed. Vicente Cristóbal. Barcelona: Gredos, 2008.
- Pánfilo o El arte de amar*. Ed. L. Rubio y T. González Rolán. Barcelona: Bosch, 1977.
- PAXSON, James J. *The Poetics of Personification*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Literatura española medieval (El siglo XV)*. Madrid: Ramón Areces, 2013.
- PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Ed. Guido M. Cappelli. Madrid: Cátedra, 2003.
- PETROCCI, Giorgio y Luis Martínez de Merlo (eds) en Dante Alighieri. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2013.
- PICO DELLA MIRANDOLLA, Francesco. *Comentario a una canción de amor*.
<https://archive.org/stream/platonickdiscour00picorich#page/n33/mode/2up>.
- PLATÓN. *República*. Madrid: Gredos, 2014.
- _____. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Ed. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2014.
- PORTUGAL JOFFRE, Sergio. *El nombre de Dios*. Bolivia, 2010. <http://nombrejesus.blogspot.mx/2010/09/el-nombre-de-dios.html>.
- RECKERT, Stephen. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2011.
- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro. “Introducción” en Andrés Capellanus. *El libro del amor cortés*. Madrid: Alianza, 2005, pp. 7-22.
- SALINAS, Pedro. *Jorge manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia, Ferrer de Orga, 1872.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alahambra, 1977.
- SAN PEDRO, Diego de. *Obras completas III- Poesías*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1979.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio. *Orígenes del feudalismo*. Oviedo: Itsmo, 1993.
- TATO, Cleofé. “El Cancionero de Palacio (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)” en *Cancionero de Baena I. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*. Ed. Jesús L. Serrano Reyes. Córdoba: Ayuntamiento de Baena, 2003.
- TOMÁS DE AQUINO, santo. *Suma de Teología*. <https://www.dominicos.org/media/uploads/recursos/libros/suma/1.pdf>.
- TOMASSETTI, Isabella. “Círculos cortesanos y producción poética: el Cancionero de Salvá (PN13)” en *Revista de poética medieval*, 28, 2014, pp. 143-173.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca. *El Cancionero de Palacio*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- _____. “Los cancioneros del siglo XV” en *Historia general de las literaturas hispánicas, tomo II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951, pp. 53-70.
- VILCHIS BARRERA, Ana Elvira. *El conocimiento del más allá mediante lo sensible en tres obras de Gonzalo de Berceo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de maestría, 2015.

- WETTSTEIN, Jacques. *'Mezura', l'idéal des troubadours: son essence et ses aspect.* Genève: Slatkine Reprints, 1974.
- WHINNOM, Keith. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos.* Durham: University of Durham, 1981.
- WIND, Edgard. *Los misterios paganos del Renacimiento.* Barcelona: Barral. 1972.

APÉNDICE I: EJEMPLOS POÉTICOS

A. *Ex visu*

ID0002, ID0003, ID0304, ID0318, ID0346, ID0352, ID0355, ID0442, ID0574, ID0675, ID0848, ID0858, ID1091, ID1151, ID1154, ID1156, ID1159, ID1162, ID1168, ID1169, ID1186, ID1188, ID1193, ID1286, ID0346, ID1366, ID1374, ID1376, ID1438, ID1613, ID1632, ID2112, ID2117, ID2174, ID2179, ID2204, ID2244, ID2290, ID2297, ID2397, ID2400, ID2401, ID2410, ID2417, ID2499, ID2515, ID2565, ID2591, ID2605, ID2607, ID2627, ID2653, ID2672, ID2688, ID2699, ID6593, ID6600, ID6678, ID6698.

B. Estrella Diana

Non fue por çierto mi carrera vana
passando la puente de Guadalquevir;
atán buen encuentro que yo vi venir,
ribera del río, en medio Triana,
a la muy hermosa Estrella Diana
qual sale por mayo al alva del día
por los santos passos de la romería.
Muchos loores aya Santa Ana!

E por galardón demostrarme quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de liso.
El su graçioso e onesto riso,
semblante amoroso e viso suave
propio me paresçe al que dixo ‘Ave’,
quando embiado fue del Paraíso.

Callen poetas e callen autores,

Omero, Oraçio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio *D’Amante*
e quantos escrivieron loando señores,
que tal es aquesta entre las mejores
como el luçero entre las estrellas,
llama muy clara a par de çentellas
e como la rosa entre las flores.

Non se desdeñe la muy delicada
Eufregimia griega, de las griegas flor,
nin de las troyanas la noble señor
por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada
nasçe a las vezes muy oliente rosa:
assí es aquesta gentil e hermosa
que tan alto meresçe de ser comparada.
(Imperial, 1366)

C. Infierno

non fuesen graves tormentos
[...]
y que jamás mi tormento
nunca muera
[...]
gloria sentir en el fuego
donde peno
(Estúñiga, 0020, 4, 47-48, 59-60)

“Çierto bien siento que no fue terrena
aquella flama nin la su furor
que vos inflama e vos encadena
ínfima cárcel, mas çeleste amor
(Santillana, 0069, 5-8)

mas son penas infernales
(Mena, 0336, 68)

con tal manera de llama
que quema sin vista ser
tanto que devo creer
ser del infierno salida
pues matando dexa vida
para dolores aver
(Estúñiga, 0350, 19-24)

yo me quemó en bivas llamas
(Estúñiga, 0354, 71)

llaga de grandes dolores
por ella me sale flama
que por mí tiende su fuego
(Toledo, 0413, 5-7)

fuy quemado en bivas llamas
[...]
vi de fuerça mi tormento
[...]
que sin fuego me quemava
(Nicolás Guevara, 0858, 44, 80, 84)

se conviertan en sufrir mil tormentos
[...]
y tan poderoso sea
con sus llamas
que rompa tus carnes bivas
[...]
Y aquellas llamas esquivas
con que sus fuerças tan fuertes
fenesció
se enciendan en ti más bivas
por que mueras de mil muertes
como yo
(Costana, 0873, 48-49, 93-95, 152-157)

Quando tú a mí oýas
dar bozes que me quemava,
[...]
Yo me veo assí legado
a aquesta mortal foguera,
(Pimentel, 2254, 1-2, 6-7)

Desí lançome en tal fuego
(Deza, 2713, 7)

Del infierno el mayor mal
dizen que es no ver a Dios
luego el mío es otro tal
pues no espero ver a vos
(Pérez de Vivero, 3803, 11-14)

quedo en el fuego mortal
de vos mi bien encendido
quedo do nunca se espera
ningún tiempo buenandança
(Nicolás Guevara, 6176, 48-51)

que pena el triste amador
en los infiernos de amor
(Manuel, 6442, 9-10)

[...] centellas,
ellas
me queman el alma y vida
(Encina, 6578, 69-71)

mis tormentos
dan bozes [...]
[...]
Pésame que va creciendo
un fuego que me atormenta
por matarme
plázeme que no defiendo
a la llama con que entiendo
de abrasarme
[...]
yo quedo con más tormento
que solía
(Manuel, 6592, 69-70, 79-84, 89-90)

D. Alabanza

a.

Amor, para siempre *te quiero loar*
e nunca jamás de ti me partir,
antes *me plaze tu corte seguir*
pues tu poderío es obra sin par,
ca tú me mostraste azina e logar
por onde pudiesse ser namorado,
e desde lo fui, con grant gasajado

bivo muy quito de todo pesar.
Algunos del mundo se suelen quejar
de ti, que les fazes penar e morir;
mas, por el contrario, me puedo fengir
que tú me feziste en onra pujar.
Quando la Ventura me fizo mirar
el alto vergel de flores poblado,

a la más linda de mayor estado
el tu mandamiento me fizo adorar.

Pues bien me puedo de ti alabar
como poderoso sin todo fallir,
que bivo gozoso e entiendo vevir
por ti, que quesiste a mí dotrinar
de tales dotrinas que son sin errar;
ser franco, ardit, leal, mesurado:
esto me mandaste a mí, tu criado,
en arras e en dote e por axuar.

Yo *só muy contento de continuar
tu corte solepne* e non argüir
contra los deleites, cantar e reír,
que lindas personas desean usar;
por essas proezas entiendo acabar
grant parte de todo mi bien desseado.

*¡Amor sin crueza, tú seas loado
por lo alcançado e por lo alcançar!*

*Tu manifiçençia por tierra e mar
non se podría contar nin dezir;*

por ende, te amo onrar e servir
en toda mi vida e non olvidar
tal bien qual me diste sin mucho afanar,
por donde yo ando sin todo cuidado;
si coitas me creçen por ser alongado,
tu buena esperançã lo puede enmendar.

Por muchas maneras se puede provar
que eres bastante para destruir
*a los maliçiosos que usan mentir
por obras terribles en su mal pensar;
por ende, te pido que quieras tomar
vengança de tales* que van por su grado,
seguendo apetito, passando el mandado
de ti, alto, fuerte, que puedes mandar.

E pues de los tales me quiero apartar,
el tu galardón non me sea negado
a mí, que só tuyo leal muy provado,
e nunca por otro te cuido trocar.
(Villasandino 1286)

b.

e demás *quiero loar*
su bondat e su estado,
pues me fizo de buen grado
amar a Blanca Garçia
(Villasandino, 1279, 3-6)

Amor, seas *ensalçado*
pues me mandaste servir
buen paresçer acabado
en fabla e en reír
(Villasandino, 0663, 21-24)

Amor me fizo gran bien
en darme plazer que vi
(Rodrigo de Torres, 2671, 1-2)

Bivo ledo e sin pesar
pues Amor me fizo amar
a la que podré llamar
más bella de quantas son.
(Villasandino, 1194, 3-6)

E. Voluntad

a. Sello de amor

Aquellas noches penosas
pensando de bien amaros
y con bozes dolorosas
yo juré de nunca erraros;
estando en este dulçor,
gradoso del pensamiento,
no teniendo mal de amor,
yo sellé este vencimiento:
yo sellé de vos vencerme,

no vencerme por errores;
y sellé, sellé perderme
por vuestros lindos amores;
y sellé obras yguales
a mi bevir;
y sellé que ni por males
no me pueda arrepentir;
y sellé siempre seguimos
por el no no ser quexoso;

y sellé mi bien serviros
en el grado más gradoso;
y sellé la muerte y vida
siendo gozoso y ufano;
y sellé que mi herida
delibrasse vuestra mano;
y sellé dolores faltos
del peso que no venció;

y sellé sospiros hartos
para el vuestro siervo, yo;
y sellé triste tormento,
tormento que me atormenta;
y sellé bevir contento
si de todo soys contenta.
(Guevara, 6169)

b.

Mi cuydado es maginar
e pensar en lo passado,
como triste namorado
que *me quise namorar*
(Hurtado de Mendoza, 2414, 5-8)

Y pues la desdicha mía
quiere que yo muera assí,
muera pues que *yo me di*
a quien dar no me devía
(Sosa, 6193, 29-32)

Vos sois la que *yo elegí*
por soberana maestressa
(Santillana, 0290, 9-10)

que de tu sola figura
me vençí
(Estúñiga, 0035, 8-9)

que después que a vos *me di*,
me perdí
(Santillana, 0304, 26-27)

c. Cuerpo y corazón

[dice el cuerpo]
¡Ay qué mal *aconsellado*
fustes, corazón sandeo,
en amar a quien ben creo
que de vos non hay cuidado!
Por meu mal vossa *porfia*
fo en o mundo començada;
non çesades noite e día
destróir vossa morada;
vosso *penso* non val' nada
en amar quen vos non pensa;
non vos vejo otra defensa
sinon morte, ¡mal pecado!
[responde el corazón]
Corpo, non desesperedes
que çedo plazer ayades,
mas servid e non cansedes
de loar a quem loades,
que ela ten tantas bondades,
alto brío e fermosura,
que por su noble mesura
non seredes olvidado.

[dice el cuerpo]
¡Corazón, triste, ben vejo
que buscades miña morte,
pois *pensades* tan sobejo
en linda estrella de norte.
¡Ay qué mal cruel tan forte!
Si ella por én se ensaña,
de bevir máis en España
jamáis non seréi osado.
[responde el corazón]
Corpo, non emaginedes
de aver mal nin contenda
por loar a quem sabedes,
inda que ela entenda.
Mais poned vossa fazenda
en poder de deus de amor,
e non ayades pavor
si fordes leal provado.
[dice el cuerpo]
Corazón, poys vos *queredes*
que eu biva en tormento,
eu morréi, mas vos vivredes

sin ningunt alegramiento.
Mas de meus ollos me sento
que por mí e por vos morrán,

e jamáys nunca verán
bon paresçer acabado.
(Villasandino, 1170)

APÉNDICE II: ÍNDICE DE POETAS

- Acuña, Pedro de
6459
- Agraz, Juan
2574
- Álvarez Gato, Juan
0108, 1044, 1046, 1048, 3088, 6177, 6178, 6179
- Álvarez Osorio, Pedro, conde de Trastámara y marqués de Astorga
0109
- Arellano, Carlos de
2285, 2286
- Ávila, comendador
1103, 6565
- Badajoz, el músico
3616, 3945, 6460
- Baena, Juan Alfonso de
1494, 1496, 1568, 1577, 1579
- Barva
1731
- Bivero, Luis de
0675, 0721, 1001, 1054, 6087, 6088, 6089, 6091, 6092, 6093
- Bocanegra, Francisco
0433, 2290, 2403, 2434+4341
- Caltraviesa, Pedro de
2607
- Cañizares
2689, 2690
- Carasa
6248
- Cárcamo, Diego de
0455
- Cárdenas, Pedro de
2598
- Cárdenas, Rodrigo de
2407
- Cardona, Alonso de
6441, 6665, 6668, 6670, 6674, 6675, 6678, 6679
- Carrillo, Gonzalo
6593
- Carrillo de Acuña, Gómez
2575

Carrós, Francés
6681, 6684, 6686

Cartagena, Pedro de
0682, 0889, 0897, 0899, 0903, 0909, 0913, 1811, 4135, 4167, 6115, 6125, 6231,
6234, 6440, 6450

Carvajal
0605

Castro, conde de
6575

Contreras
2608, 2609

Costana
0152, 0732, 0873, 6108

Cota, Rodrigo de
1094

Cuello, Pero
2548, 2549

Dávalos, Rodrigo
0669, 6136, 6139

Dávila, Gonzalo
2201

Deza, Alfonso de
2713

Dueñas, Juan de
0032, 0369, 0378, 0467, 0468, 0469, 0477, 0478, 0488, 2606, 2641

Durango
1091

Encina, Juan del
3613, 6578

Enríquez, Alfonso
0021, 0135, 2270, 2460, 2662

Enríquez, Fadrique, duque de Arjona
2551, 2568

Enríquez, Juan
0002, 2481

Escavias, Pedro de
0421, 0422, 0423, 0424

Escrivá, comendador
3583, 6278, 6279

Estamariu
1500, 1501

Estúñiga, Lope de
0016, 0018, 0020, 0035, 0342, 0343, 0344, 0345, 0346, 0348, 0350, 0351, 0352,
0354, 0355, 0394, 2108, 0036

Fajardo, Diego
2677

Fenollar
6693

Fenollete, Francisco
6698

Fernández de Gerena, Garci
1183=1189, 1679, 1680

Fernández de Heredia, Juan
2874, 2875, 2878, 2879, 2882, 2883, 6448

Ferruz, Pero
1434, 1432

Francisco
6701

García de Borja
2699

García de Estorga
6267

García de Medina
2412

García de Padilla
0400, 2300

García de Pedraza
2406, 2410, 2411, 2413, 2420, 2423, 2431, 2432, 2602, 2612, 2619

Gregorio
2197, 2205, 2206

González de Mendoza, Pero
1385, 1386, 1387

Guevara, Carlos de
0441, 6266

Guevara, Fernando de
0367

Guevara, Nicolás
0856, 0858, 1934, 1935, 1936, 6164, 6166, 6169, 6171, 6172, 6174, 6175, 6176, 6306

Guzmán, Manuel de
0442, 0443, 0444, 0445

Harana, Rodrigo de
1569

Hermano de Martín el tañedor
2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559

Hurtado de Mendoza, Diego
2400, 2414+2430, 2417

Imperial, Francisco
0539, 1366, 1368, 1373, 1374, 1376, 1378, 2685

Juan II, rey de Castilla
1802, 2691

Llanos

6224, 6585

López, Íñigo

2399, 2513, 2514

López de Haro, Diego

6269, 6299

López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana

0028, 0048, 0067, 0069, 0127, 0290, 0291, 0292, 0297, 0304, 0308, 0309, 0310,
0311, 0312, 0313, 0315, 0317, 0318, 0324, 2404, 2498, 2538, 2539, 2566

Luna, Álvaro de, condestable de Castilla

2396, 2397, 2576, 2578, 2580, 2582, 2586

Macías

0128, 0130, 0131, 0447, 0526, 1437

Manrique, Fadrique

0802

Manrique, Gómez

2113

Manrique, Jorge

6650

Manrique, Rodrigo

2267

Manuel, Juan

6204, 6442, 6592

Manuel de Lando, Ferrán

1495, 1497

Marmolexo

2461

Martínez de Medina, Diego

1369, 1370

Mazuela, Juan de

2299

Medina Sidonia, duque de

0685, 6566, 6571, 6572

Mejía, Hernán

6095, 6098, 6099, 6100

Mena, Juan de

0006, 0010, 0326, 0335, 0336, 0338, 2199, 2200, 2203, 2204, 2234, 2235, 2236, 2237

Mendoza, Fray Íñigo de

6652

Meneses, Juan de

1975

Messía, Pero
2615

Miranda, Pedro de
1134, 6252

Moncayo
2463, 2653, 2654, 2655, 2664

Montoro
2712

Montoro, Juan de
2541

Montoro, Sancho Alfonso de
2312, 2398, 2462, 2471, 2472, 2474, 2518, 2519, 2520, 2711

Navarro
2264, 2265

Nuñez, Nicolás
6621

Oliva, conde de
6663, 6664

Ortiz de Calderón, Francisco
2528

Ortiz Calderón, Sancho
2700

Padilla, Juan de
0577, 2469, 2565, 2569, 2666

Pedro de Portugal
2547

Peralta
6239

Perálvez d'Ayllón
6656, 6658, 6659

Pérez de Guzmán, Fernán
0294

Pérez de Vivero, Alfonso, segundo vizconde de Altamira
1122+1123, 3803, 6080+6081, 6083, 6084, 6085, 6258, 6304

Pérez Patiño, Gómez
1479

Pimentel, Juan, conde de Mayorga
0401, 2254

Pinar, Jerónimo
6651, 6654

Quadros, Gonzalo de
1578, 2515, 2570

Quiñones, Diego de
0781
Quiñones, Pedro de
0451, 0452, 2405
Quiñones, Suero de
0448, 2401
Quirós
6270, 6272, 6284, 6285, 6452, 6453, 6462

Ribera, Diego de
2111, 2112
Ribera, Suero de
0034, 0402, 0530, 2238, 2256, 2454, 2465, 2487, 2573, 2678,
Rodríguez del Padrón, Juan
0192, 1980, 6128, 0026
Rojas, Gómez de
2127, 2136
Rojas, Sancho de
6591
Romero
0737, 6251
Rull
6461

Sacedo
6246
Sánchez de Badajoz, Garci
0662, 0697, 0711, 0717, 0731, 1769+0722, 6660, 6661
Sánchez Calavera, Ferrán
0572, 1457
Sandoval, Diego de
0439, 0636
Santa Fe, Pedro de
0569, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2248, 2249, 2250, 2253, 2488, 2489,
2623, 2626, 2627, 2697, 2715
Sarnés
2708
Sese, Juan de
2616, 2617
Sevilla, Diego de
2228+2231
Silva, Juan de
2571, 2667
Silva, Pedro de
0449

Soria

3468, 6205, 6274, 6288, 6295, 6296, 6454, 6467, 6468, 6469, 6470, 6472, 6623,
6624, 6625, 6626, 6627, 6628, 6629, 6631, 6632, 6633, 6635, 6636

Sosa, Lope de

6193, 6195, 6196

Suárez

6111

Tapia

1072, 1073, 1074, 1078, 1080, 6209, 6219, 6225

Tapia, Gonzalo de

0898, 1056, 1057+3193, 1058, 1059, 1061, 1063, 1067, 1068, 6595, 6596, 6597,
6599, 6600, 6602, 6604, 6607, 6608, 6614, 6617

Tapia, Juan de

2466, 2467, 2522, 2663

Tarazona, obispo de

4222

Toledo

0413

Torre, Bachiller de la

1891, 1893, 6130

Torres, Juan de

0404, 0438, 0528, 2257, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2452, 2453, 2464, 2480,
2486, 2526, 2588, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2717

Torres, Rodrigo de

2291, 2435, 2497, 2671, 2672

Toro, Arcediano del

1438, 1439, 1440

Torquemada, Gonzalo de

2502, 2503, 2504, 2506, 2507, 2508, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683

Torroella, Pere

1885+1885, 1886, 1888, 1890, 2232, 2233

Tovar, Luis de

6583, 6584

Ulloa, Juan de

6301

Urrea, Pedro de

2719

Urriés, Hugo de

0003, 0426, 0427, 0428, 0429, 0431, 2192, 2499

Vaca, Francisco

0816

Vaca, Pero

2289

Valencia, Diego de
1502, 1614, 1616, 1617, 1630, 1632, 1633

Valencia, Nicolás de
1613, 1615

Valera, Diego de
0389, 0391, 0392, 2117, 2121, 2124

Valdaura, Crespi de
6687

Valtierra
2529, 2530

Velasco, Íñigo de
0867

Vidal, Alfonso
1371

Villalpando, Francisco de
2196, 2198, 2202, 2260, 2261, 2262, 2484, 2552, 2605, 2668, 2669, 2707

Villalpando, Juan de
2546

Villasandino, Alfonso Álvarez de
0132, 0574, 0663, 1151, 1154, 1155, 1156, 1158, 1159, 1160, 1162, 1162bis, 1164,
1166, 1168, 1169, 1170, 1177, 1183=1189, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1190,
1192, 1193, 1194, 1279, 1284, 1285, 1286, 1287, 1379, 1677, 2688

Villegas, Sancho de
2116, 2120

Poemas sin autoría conocida:

0372, 0374, 0450, 0862, 2153, 2154, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2164,
2167, 2168, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2186, 2187,
2208, 2209, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2219, 2220, 2221, 2222, 2225,
2226, 2227, 2246, 2247, 2268, 2276, 2279, 2280, 2281, 2287, 2288, 2295, 2297,
2298, 2422, 2516, 2517, 2563, 2564, 2567, 2651, 2673

APÉNDICE III: Contrafactura

Liciones de Job de Garci Sánchez de Badajoz, ID1769.

Y esta primera es una que hizo de las *Liciones de Job*, apropiadas a sus passiones de amor.

Pues Amor quiere que muera y de tan penada muerte en tal hedad, pues que vo en tiempo tan fuerte, quiero ordenar mi postrera voluntad. 5	y el responso y los oficios diga assí: “Tú, que mataste a Macías de enamorada memoria, da a éste, que su victoria le venció, todos sus días su pena tenga por gloria.” 40
Pero ya que tal me siento que no lo podré hacer, la que causa mi tormento, pues que tiene mi poder, ordene mi testamento. 10	Con todos mis Pensamientos mi Ventura quede atrás que me cante. Vayan también —mando más— con la cruz de mis tormentos adelante. 45
Y pues mi Ventura quiso mis pensamientos tornar ciego, vanos, no quiero otro paraíso sino mi alma dexar en sus manos, pero que lleve de claro la misma forma y tenor de aquel que hizo de Amor don Diego López de Haro, pues que yo muero amador. 20	Mando que en lamentación mis obsequias se celebren y sea tan triste el son que los coraçones quiebren a todos de compassión. 55
Su Memoria sin olvido sea heredera forçosa de mi Fama, pues que no tove otra cosa sino el tiempo que he servido a aquella dama. Y pues de esto no ha curado de jamás hacer conciencia, quiero que quede mandado que, si aceptare el erencia, que me tenga por pagado. 25	Muchas honras no las quiero, ni combiden otrossí los ancianos, que la muerte que yo muero harta honra es para mí de sus manos. 60
Mando, si por bien toviere de pagar más los servicios que serví, que me entierren do quisiere, 30	Mas, por no dar ocasiones que digan que como quiera hacen mi honra postrera, díganme nueve liciones que digan de esta manera: 65
	[LICIÓN PRIMERA] <i>Parce michi, Domine</i> Perdóname, Amor, Amor, que mis días no son nada, pues en fin de mi jornada me tiene tu disfavor. 70
	Dime, ¿qué cosa en el ombre,

pues que tanto lo enfrandesces?, o ¿por qué lo favoresces con las muestras de tu nombre?, o ¿por qué tu corazón pones tanto cerca de él? Para serle tan cruel, de que está ya en tu prisión, visítaslo cada día y pruebas en ese punto con pesar y plazer junto con tristezas y alegría.	75	de mi vida, pues no es buena, porque aquel que Amor condena cient mil años se le antoja un ora que bive en pena. Mi habla quiero dexar contra mí siempre hablar, y en amargura diré: “Señora, pues no pequé, no me quieras condenar.” Muéstrame por qué razón me quieres juzgar assí.	120
¿Hasta cuándo no me quieres perdonar o me dexar la mi saliva tragar, o dar muerte, si quisieres? Yo conozco que pequé segund tu ley y ordenança que es dar menos confiança a quien tiene en ti más fe.	80	¿Porque siempre te serví me niegas el galardón que sierviendo merecí? ¿Paréscete bien, señora, que seas mi acusadora, siendo yo obras de tus manos, y en consejos inhumanos contra mí ser cada ora?	125
Mas ¿qué haré a ti, que eres de los ombres perdición, pues causaste mi passión, sino querer lo que quieres? Nunca te fui adversario; por seguirte, de mí huyo; pues ¿por qué, siendo tan tuyo, me posiste tu contrario?	85	¿Por aventura tus ojos son, señora, corporales, causadores de sus males, como son de mis enojos los míos porque son tales? No, ni vees tú, por cierto, con el mal y desconcierto con que yo suelo mirar: tú miras para matar, yo miro para ser muerto.	130
A mí mismo me soy hecho grave, importuno, enojoso, descontento, congoxoso de salud y despecho. ¿Por qué no tiras de mí toda la pena y tormento, pues sabes que la que siento nunca te la merecí?	90	¿O si son tales tus días como aquellos que yo bivo, tú señoras, yo cativo, tú biviendo en alegrías, yo en tristezas más que escribo? No, ni los tus tiempos son en tanta pena y passión como yo con mis porfias, que, si lo fuessen, havrías de mis males compassión.	135
Mira bien que quedo enfermo de tu dolencia mortal. Da descanso ya a mi mal, cata que en el polvo duermo y es mi sueño tan cativo de velar siempre en pesares que, si después me buscares, no me hallarás ya bivo.	95	Por do con tal afición y nuevas, sotiles, mañas tú buscas mi perdición y escodriñas las entrañas de mi triste corazón. Sabe que son muy livianos mis servicios y muy vanos para escusarme la muerte,	140
LICIÓN SEGUNDA <i>Tedet animan meam</i> La mi ánima se enoja	100		145
	105		150
	110		155
	115		160

pues ninguno pudo verte
que se escape de tus manos.

LICIÓN TERCERA

Manus tue fecerunt me

Las tus manos me hizieron 165
y formaron amador,
de su esperança y favor
en derredor me ciñeron.

Porque estava ya dispuesto 170
que yo viesse el claro gesto
do está todo el merescer,
dísteme tan alto ser,
y ora, señora, tan presto
quiéresme dexar caer.

Suplícote que te acuerdes 175
de mí, que assí como lodo
me heziste, por do todo
quanto en mí se pierde pierdes.

Yo no tengo en mí poder;
tuyo só: tú lo has de ver. 180

Mi perder y mi ganar
no tengo que aventurar,
que tú me hiciste ser
y en polvo me has de tornar.

En verdad, como a dormido 185
de sueño me recordaste
y de amores inflamaste
mi nuevo, simple sentido.

Vestiste mi coraçón 190
de esperança, fe, afición,
y en mi memoria quedó
la hermosura que vio,
por do tu visitación
en mi spírtu se guardó.

LICIÓN QUARTA

Responde michi, quantes habeo...

Responde michi, señora: 195
quantas habeo iniquitates,
peccata, scelera mea?

O ¿por qué es merescedora
mi vida que assí la tractes,
pues que servirte dessea? 200

Cur faciem tuam abscondis?

¿Piensas que só tu enemigo?

Contra folium quod vento

rapitur nichil respondis
a las palabras que digo, 205
que muestras el mal que siento.

Muestras todo tu poder
contra mí, que siempre sigues.

Porque soy tu servidos,
síguesme con mal querer: 210
liviana cosa persigues
con tan grave disfavor.

Señora, no sé por qué,
siendo de los amadores
el que más meresció verte, 215

scribis enim contra me
amarguras y dolores
para causarme la muerte.

En consumerme me vis,
señora, por los servicios 220
adolescencie mee

y ordenas que queden mis
servicios sin beneficios
para que más te dessee. 225

Posuisti in nervo pedem
meum et observasti omnes
semitas de los mis pies,

por do, aunque quiero, no pueden
afloxarse mis prisiones
ni en mi mano fue ni es. 230

Todas las pisadas mías,
señora, consideraste,
porque han sido a ti sirviendo,

y sabes que los mis días
son pocos, pues les mudaste 235
la vida en bevir muriendo.

Sabes tú de cierta ciencia
que a la muerte el mal que siento
me guía por cierta línea.

Sabes más por experiencia 240
que soy como el vestimento
quod comeditur a tineas.

LICIÓN QUINTA

Homo natus de muliere...

El ombre, nascido de
muger, bive brevemente,
mas Amor no me consiente, 245

por que siempre en pena esté,
sino que biva doliente,

de muchas tristezas lleno. Assí como flor, salí y me sequé;	250	ser libre de mi desseo hasta que venga la muerte, de mi Esperança vencida desseada,	295
a quien más que como ageno me tracta, que, en darme, a mí maltraté.		desseada y merescida, pues no espero, por mi suerte, de otro gualardón mi vida ser pagada.	300
Assí como sombra huye, que no dura en un estado, mas yo, amator desamado, quanto Amor más me destruyo menos me hallo mudado.	255		
Y, porque siempre serví con firmeza de amator, sin mudarme, tienes tú por bien, Amor, los tus ojos contra mí	260		
nunca abrir, por mi dolor, a mirarme.	265		
Y tienes por bien traer a mí a juicio contigo; tú juez, parte y testigo, ¿de quién me he de socorrer litigando tú conmigo?	270		
Y, si quieres condenarme, ¿para quién podré después apelar?			
¿ <i>Nonne tu, qui solus es</i> el que puede delibrarme, pues podiste assí al revés ordenar?	275		
Los mis días non son largos, su número no lo sé;	280		
<i>mensium eius apud te</i> sé que han sido muy amargos, porque tales los gusté.			
<i>Terminos constituisti</i> <i>eius</i> , que nunca passé, porque está tan obediente mi Fe	285		
<i>quod legem quam posuisti</i> nunca assí guardada fue ni será.	290		
<i>Recede</i> , pues, ya, <i>recede</i> ; descansaré, que peleo, <i>ego paululum ab eo</i> , que Dessear ya no puede			
		LICIÓN SESTA <i>Quis michi hoc tribuat?</i> ¡Quién otorgasse, señora, que en el Infierno escondieses mi alma y la defendieses por tuya y muriesse agora, hasta que de mí partieses el enojo que en tí mora! Y, aunque mil años durases en tu saña y me olvidases, allí ternía reposo, señora, si señalases un tiempo tan venturoso en que de mí te acordasses.	305
		Tal remedio en tal concierto dubdoso es de rescebir, mas, pues ya me vees morir, ¿por qué me niegas lo cierto? ¿Piensas que podrá beber el omne después de muerto? Aunque ya yo tal me veo estos días que peleo que no es otra mi esperança: vengada muriendo, creo que habrá fin mi malandança y la pena que poseo.	310
		Allí tú me llamarás; yo no te responderé, señora, que ya estaré do nunca más me verás. Obra de tus manos fue, do tu diestra estenderás, no para mis beneficios mas para los sacrificios que en mí siempre essecutaste, lo qual, señora, te baste. ¡Miémbrate de mis servicios, pues que mis penas contaste!	315
			320
			325
			330
			335

LICIÓN SÉPTIMA*Spiritus meus atenuabitur.*

El mi espíritu penado
 presto se adelgazará 340
 y el tiempo se abreviará
 del bevir apassionado
 que Vuestra Merced me da.
 Ya yo no espero que pueda
 ser mi servir gradescido 345
 ni en la vida beneficio;
 tan solamente me queda
 la pena de haver servido
 por galardón del servicio.

Para que assí me castiguen 350
 no pequé yo, sin ventura,
 en ver Vuestra Hermosura,
 por la qual mis ojos biven
 para siempre en amargura.
 Líbreme y ponga cercano, 355
 siquiera en el pensamiento,
 ya Vuestra Merced de sí,
 y después qualquiera mano
 de quialquiera pena y tormento
 venga y pune contra mí. 360

Mis días y mi pasión,
 señora, ya se passaron;
 mis pensamientos cessaron,
 los quales mi corazón
 y mi alma tormentaron. 365
 Los espíritus vitales,
 do la vida triste mora,
 ya flacan sus movimientos
 y acabados son mis males:
 ya llegada es la ora 370
 do han fin mis pensamientos.

Los quales y no dormir
 tornaron la noche día
 y el día quando no os vía
 de nunca plazer sentir 375
 noche oscura se volvía.
 Mas, aunque tan malogrado
 muero y parto con sospiros,
 luz después mi alma espera,
 porque fue tan bien gastado 380
 mi breve tiempo en serviros
 que mejor ser no pudiera.

En el Infierno es mi casa,

si Vuestra Merced quisiere,
 y será, si le sirviere, 385
 en las tiniebras de brasa
 la cama en que yo durmiere.

Al Deseo diré padre
 de mi cruel mal de amores,
 de mis pensamientos vanos; 390
 a la Muerte llamé madre
 y a sus Penas y Dolores
 dixé: “Vos sois mis ermanos”.

¿Dó es agora la excelencia,
 la gloria en que me hallava 395
 quando más pena passava?

¿Qué se hizo la Paciencia,
 que mis males conortava?
 ¿Dó está agora la Temprança
 que Amor conmigo tenía 400
 por no matarme en un ora?
 ¿Qué se hizo la Esperança?
 Vos la sois, señora mía,
 vos la sois, sola señora.

LICIÓN OCTAVA

Peli me, carnos consumptis, 405
A mis huessos se allegó
et ego jam cum defunctis
numerandus. ¡Triste yo!
 Fenescieron mis Deseos,
 descansaron mis Ciudados,
 que ya son desamparados
labia circa dentes meos
 de los dolores passados.

¡Haved ya de mí dolor
 vos, mis amigos siquiera!, 415
 que la mano del Amor
 me tocó para que muera.

¿Por qué nunca me dexáis
 un ora de perseguir 420
 en conmigo competir?
 De mis carnes no os hartáis,
 no doliéndos mi morir.

¡Quién me otorgasse, pues muero,
 que mis males se escriviessen,
 por que hasta el fin postrero 425
 en el mundo se supiesen
 y que fuessen de un metal
 las letras de mi destierro

con garfios de agudo fierro escritas en pedernal sin ningún vicio ni yerro!	430	del vientre a la sepultura, que, si fuera sin os ver, ¡tanta diferencia fuera en mi ventura!	460
Sé yo que mi matador bive, aunque mi vida muere, y que será mi dolor sano el día que yo la viere.	435	Si piensa, presume o siente Vuestra Merced que mis días nunca fin han de tener, pues tan sin pasión consiente	465
Con una gloria no vana me levantaré aquel día, viendo la señora mía en mi misma carne humana, como biviendo la vía.	440	un punto que mi dolor llore mi muerte forçosa, ante que vaya siquiera a la tierra de temor tenebrosa.	470
A la qual tengo de ver yo mismo con los mis ojos, por do serán en plazer bueltos todos mis enojos. Y esta esperança está puesta en mi triste coraçón y con esta presumpción, que tan cara a mí me cuesta, puedo sufrir mi passión.	445	FIN La qual será, sin miraros, toda cubierta de muerte y de mucha escuridad, de dolor de deseáros, de tiniebras de muy fuerte y espantosa crueldad, do sombra de muerte mora, do no hay orden ni esperança mas siempre aborrescimiento, donde alló os dará, señora, de mis servicios vengança mi tormento.	475 480 485
LICIÓN NOVENA <i>¿Quare de vulva aduxiste me para tantos enojos?</i> <i>¡Qui utinam consumptus essem,</i> porque mi vida tan triste ya no viesen más mis ojos, ni ojos de ombre me viessen!	450		
Fuera un ser casi no ser, trasladado, ante <i>que os viera,</i>	455		

Vigilia de la enamorada muerta de Juan del Encina

Invitatorum

El estribillo de este villancico, se basa en el *Salmo* 114, 3²⁰¹. El versículo completo dice: “Las cuerdas de la muerte me ciñeron, prendieronme los lazos del infierno, caí en angustias y miserias”.

*Circunderunt me*²⁰²
dolores de amor y fe
¡ay, *circunderunt me!*

Las siguientes estrofas siguen el *Salmo* 94: se trata de una invitación a la alabanza y obediencia de Dios. En el caso del texto enciniano, se invierte el sentido de regocijo en dolor, y la invitación no es a la alabanza, sino a escuchar las penas de Vitoriano.

*Venite*²⁰³ los que os doléis
de mi dolor desigual,
para que sepáis mi mal.
Yo os ruego que n’os tardéis
porque mi muerte veréis.
Dolores de amor y fe
¡ay, *circunderunt me!*

El versículo que da inicio a la siguiente estrofa, continúa: *Deus magnus Dominus*, lo que Encina convierte en “el dios de amor”, primera indicación de que transformará los textos religiosos en paganos, dirigiéndose siempre a Amor.

*Quoniam*²⁰⁴ el dios de amor
me ha tratado en tal manera
que es forçado que yo muera
de muy sobrado dolor.
Cercáronme en derredor
dolores de amor y fe,
¡ay, *circunderunt me!*
¿*Cuius spiritus*²⁰⁵ es
el alma del buen amante?
Quien primero va adelante
a la fin vuelve al revés.
Siempre al cabo dan revés
dolores de amor y fe,
¡ay, *circunderunt me!*

Hodie,²⁰⁶ los que me oís,
huid de seguir su vía,
do se pierde el alegría,
y siempre en pena morís
y queriendo me pedís
dolores de amor y fe,
¡ay, *circunderunt me!*
*Quadraginta annis passiones*²⁰⁷
nacen de su seguimiento.
En su más contentamiento,
¡ay!, mill desesperaciones
son sus ciertos galardones.
¡Dolores de amor y fe,
ay, *circunderunt me!*

Dirige, señor dios mío,
dios Cupido, dios de amores,
dios en cuyo mal confío,
los suspiros que te embío,
mis vías con tus clamores,
porque vaya
donde es por fuerça que caya
de un error en mill errores.

²⁰¹ Todos los textos bíblicos y litúrgicos a los que se hace referencia se encuentran completos, tanto en latín como en español en Apéndice IV, p. 147.

²⁰² *circunderunt me*: me cercaron.

²⁰³ *venite*: venid.

²⁰⁴ *quoniam*: porque.

²⁰⁵ *cuius spiritus*: de qué espíritu. (*Isaías* 2, 22)

²⁰⁶ *hodie*: hoy, en este momento.

²⁰⁷ *quadraginta annis passiones*: cuarenta años de pasiones.

Psalmus

Este fragmento se basa en el *Salmo* 5. Los últimos dos versos de la primera estrofa inicia con las primeras palabras del segundo versículo: “Señor, da oído a mis palabras, atiende a mi gemido”, del que hacen eco los tres últimos versos.

*Verba mea*²⁰⁸ siempre son
del amor y sus tormentos.
Vencido del afición,
ocupada la razón,
no tengo defendimientos.
Dios de amor,
oye tú mi gran clamor,
entiende mis pensamientos.

La siguiente estrofa sigue el versículo 3: “nota el clamor de mi plegaria”, idea que se desarrolla a lo largo de ella.

*Intende*²⁰⁹ mis oraciones,
intende mis sacrificios,
entiende mis oblacones,
entiende mis devociones.
No desprecies mis servicios,
que son tales
que conforman con los males
que me das por beneficios.

Continúa con el versículo 4: “A ti ruego, Señor, mi voz escuchas ya por la mañana”, que Vitoriano vuelve negación, pues el dios —Cupido— a quien dirige su plegaria no lo escucha.

Quoniam ad te,²¹⁰ señor,
*orabo*²¹¹ siempre jamás.
Dios Cupido, dios de amor,
a ti demando favor
y tú nunca me lo das.

No sé cómo
quanto más por dios te tomo
tanto me persigues más.

El versículo 5: “por la mañana me preparo para ti y espero, porque tú no eres Dios que se complazca en la maldad”, también se encuentra invertido en su significado, el dios de Amor, como hemos visto, se complace en la maldad, dolor o venganza de sus seguidores.

Mane triste tibi astabo
*et videbo*²¹² mi gran pena,
*quoniam*²¹³ ves que yo te alabo.
Hasta ponerme en el cabo,
tú no afloxas mi cadena
que se alarga
la fin de mi vida amarga
y a mayor mal me condena.

Este fragmento, que sigue el versículo 6: “ningún malvado morará en tu presencia, ni ante tus ojos se sostiene la injusticia”, deja de dirigirse al dios y se pasa a la descripción del amante como el que no está en la gloria del señor, de manera que se vuelve uno de aquéllos que no son admitidos, según el salmo, en la presencia de Dios.

*Neque habitabit*²¹⁴ ya
plazer en mi corazón,
que mi vida muerta está
y mi muerte bivirá
sin ninguna redempción.
Yo, perdido,
no espero ser redimido
de tan grande perdición.

Se dirige, a continuación, a su vida, iniciando con la primera palabra del versículo 7, que continúa la idea del anterior.

²⁰⁸ *verba mea*: mis palabras.

²⁰⁹ *intende*: atiende.

²¹⁰ *quoniam ad te*: puesto que a ti.

²¹¹ *orabo*: ruego.

²¹² *Mane triste tibi astabo et videbo*: En la mañana triste a ti siento y veo...

²¹³ *quoniam*: porque.

²¹⁴ *neque habitabit*: no habita.

Odisti,²¹⁵ vida, el bivar
no por salir de tormento,
mas porque con el morir
yo podría conseguir
vengança del pensamiento,
que la vida
no se dize ser perdida
do sobra el merescimiento.

Sigue con el versículo 7: “al sanguinario y al hombre de mentiras abomina el Señor”, argumento con el que Vitoriano está de acuerdo, pero al que contrapone la necesidad de sangre —asociada a la muerte que desea— en su caso, lo que vuelve a incluirlo entre los despreciados por Dios.

Virum sanguinum,²¹⁶ sin duda,
dévese de aborrescer,
mas la fe que no se muda
y a la fin queda desnuda
de consuelo y de plazer
qual la mía,
que queda sin alegría
y en perpetuo padecer.

Los siguientes tres versos son traducción casi literal del versículo 8 “Mas yo, según la muchedumbre de tu gracia, me atrevo a entrar en tu casa, a adorarte en tu santo templo”, aunque, una vez más, nos se trata del Dios cristiano, sino de Amor.

*Introibo*²¹⁷ en casa tuya
y aun adoraré al tu templo,
pues que soy primicia suya.
No creas qu’el morir huya,
que ya sólo en él contemplo
por dar fin

²¹⁵ *odisti*: aborrece.

²¹⁶ *virum sanguinum*: al hombre sanguinario.

²¹⁷ *introbo*: entraré.

en este mundo malsín
y dexar de amor enxemplo.

La paráfrasis del versículo 9: “Señor, guíame en tu justicia a causa de mis enemigos, allana ante mis plantas mi camino”, cambia la justicia por la muerte. Ya que Vitoriano es su propio enemigo, pide que se haga justicia en él mismo.

*Domine, deduc*²¹⁸ a muerte
por tal vía y tal manera
que venga mi triste suerte
a dar en otra más fuerte
donde más pene y más muera.
Porque sé
que no me faltará fe,
antes será más entera.

Sigue el versículo 10: “Que no hay verdad en boca de ellos, su corazón está lleno de malicia”, que se reelabora de manera similar al caso anterior en que el amante se equipara con los enemigos del Señor.

*Quoniam non est in ore*²¹⁹
sino lágrimas del alma,
porque más mal se atesore
donde está claro que more
siempre tormento sin calma.
Tu vitoria
es dar la pena por gloria,
prisión por triumpho y palma.

El inicio del versículo 11: “sepulcro abierto” sigue haciendo referencia a la maledicencia de los impíos, pues continúa “es su garganta, su lengua habla con halagos, castígalos Dios”, lo que permite, siguiendo la línea de las estrofas anteriores, pedir al amante el sepulcro, es decir, la muerte.

²¹⁸ *domine, deduc*: señor, condúceme.

²¹⁹ *quoniam non est in ore*: porque no están en la boca.

*Sepulchrum patens*²²⁰ me espera
y aun yo estoy en esperanza
que la menos lastimera,
la más cierta y verdadera,
amor, que de ti se alcanza,
a la lengua
muestra en su flaqueza mengua,
de dolor haze mudança.

Continúa el versículo 11: “Y así, perezcan en sus propias trazas, por sus crímenes mil, arrójalos, pues te provocan”. Sigue presentándose la identificación de Vitoriano con aquéllos a los que se culpa.

*Discedant*²²¹ mis pensamientos,
fenezcan ya mis porfías,
paguen mis atrevimientos
las passiones y tormentos
de las claras culpas mías.
¡Ay de mí!
Pues que en un día nascí,
¿cómo muero en cient mill días?

Las dos siguientes estrofas siguen el versículo 12: “Se alegrarán los que se acogen a ti, gritarán alborozados por siempre; tú los protegerás, en ti disfrutarán los que aman tu nombre”. Dado que Vitoriano se ha planteado como el enemigo, aquí los que se regocijan son los amantes que aprenderán de él y evitarán cometer sus errores, desafiar a Amor.

*Et letentur*²²² los amantes
que en mí tomarán castigo,
que aunque se vean pujantes
y en amar muy más constantes,
no desprecien su enemigo,
que desprecio
no es de sabio, mas de necio.
Yo por mí de mí lo digo.

²²⁰ *sepulchrum patens*: sepulcro abierto.

²²¹ *discedant*: disuélvanse.

²²² *et letentur*: y alégrense.

²²³ *et gloriabuntur omnes*: y gloriosos sean los hombres.

*Et gloriabuntur omnes*²²³
quantos te tienen temor,
pues pagas sus aficiones
y les das por galardones
tormento, pena y dolor,
tú que solo
truxiste por fuerza Apolo
a la tu prisión y amor.

Se copia, aquí, el versículo 13 casi completo, dividido en los primeros y último versos: “pues tú bendecirás, Señor, al justo, y le cubrirás como de un escudo, le cubrirás con tu benevolencia”, la única diferencia entre el texto bíblico y el enciniano, es que el favor que pide a la benevolencia del dios es que le permita unirse en la muerte a su amada, transformando el plural universal del salmo en un plural que tan sólo incluye a los dos enamorados.

*Domine, ut scuto bone voluntatis*²²⁴ de ti, dios,
porque todo lo perdone
concede que nos corone
una muerte aquí a los dos.
Quien bien quiere
la muerte, de ti la espere
*quoniam coronasti nos.*²²⁵

Continúa con el inicio del *Requiem eternam*, introito de la misa de difuntos, en el que Vitoriano sigue hablando de sí mismo, deseando, al mismo tiempo que cesen sus penas y que su tormento sea eterno.

*Requiem eternam dona*²²⁶
de tormento y de pasión
a mi alma y mi persona
porque goze la corona
de perpetua perdición.
Por amores

²²⁴ *domine, ut scuto bone voluntatis*: señor, sea como un escudo la buena voluntad.

²²⁵ *quoniam coronasti nos*: ya que nos coronaste.

²²⁶ *requiem eternam dona*: da descanso eterno.

siempre crezcan mis dolores
sin ninguna redención.

En la siguiente estrofa se retoma el versículo 5 del *Salmo* 6: “Vuélvete a mí, Señor, y mi alma libra, sálvame por tu gran misericordia”. Se pide, entonces a Cupido, la muerte como salvación.

Convertere,²²⁷ dios Cupido,
saca mi alma del mundo
esto te ruego y te pido.
No lo pongas en olvido.
Da con ella en el profundo
con aquesta
que robaste agora ésta,
sea yo luego el segundo.

Psalmus

Este segundo fragmento, sigue el *Salmo* 6. Se trata del primero de los siete “Salmos penitenciales” y consiste en una “plegaria en la tribulación”. Se traduce casi textualmente todo el salmo en el que el desesperado pide la misericordia de Dios. La versión enciniana sigue dirigiéndose a Amor como dios, la enfermedad de la que se habla es la de amor y el remedio que se busca es la muerte.

*Domine, in furore tuo*²²⁸
ruégote que me condenes
que en una carne *nunc duo*²²⁹
según las penas *jam luo*²³⁰
juntos cumple que nos penes
sin que acabes,
pues que tú, Cupido, sabes
la razón que desto tienes.
Miserere mei,²³¹ Amor,
desesperan mis cuidados.

²²⁷ *convertere*: vuélvete.

²²⁸ *domine, in furore tuo*: señor, en tu furor [ira, pasión].

²²⁹ *nunc duo*: ahora dos.

²³⁰ *jam luo*: que ahora sufro.

²³¹ *miserere mei*: ten misericordia de mí.

²³² *et anima mea*: y mi alma.

Sea mi pena y dolor
la más grave y la mayor
de los más atormentados.
Mis entrañas
sienten congoxas estrañas,
mis huesos son conturbados.
*Et anima mea*²³² está
muy turbada y aflegida.
Nadie consuelo le da,
que dessea salir ya
y dexar aquesta vida
no segura
sino de la sepultura,
porque está ya de partida.

Convertere,²³³ señor mío,
libra mi alma de gloria.
Recibe en tu poderío
su libertad y alvedrío
y dexa della memoria
con mi muerte
porque el mundo acá despierte
a seguir tras tu vitoria.

*Quoniam non est in morte*²³⁴
quien se acuerde acá de ti.
Dexa la fama por norte
con que me ligue tu corte,
tornando castigo en mí.
En tu templo
yo quedaré por enxemplo
quando partiere de aquí.

*Laboravi*²³⁵ en mi gemido
y mis lágrimas bañaron
mi lecho, que no he dormido
después que triste, perdido,
mis amores me dexaron.
Moriré,
por ellos me mataré,
pues que por mí se mataron.

*Turbatus est a furore
oculus meus*,²³⁶ cuitado.
Amor, no sé si te adore,

²³³ *convertere*: vuélvete.

²³⁴ *quoniam non est in morte*: porque no existe hasta la muerte.

²³⁵ *laboravi*: desfallecí.

²³⁶ *turbatus est in furore oculos meos*: mis ojos están turbados por la pasión.

si te blasfeme y desdore.
Malamente me has burlado,
bien que agora
por fuerza mi fe te dora,
confiéssote mi pecado.

*Discedite a me,*²³⁷ temores,
que no podréis estorvarme
de morir por mis amores.
Vengan todos los dolores
en la muerte acompañarme.
Todos quantos
oyen la boz de mis llantos
den favor para matarme.

*Exaudivit*²³⁸ dios mi ruego
y rescibe mi oración,
mi seso está ya muy ciego,
que yo me mataré luego.
No ay ninguna redempción.
Esto es cierto,
que muy presto seré muerto.
Ya va muerta la razón.

*Erubescant*²³⁹ mis placeres,
no me vengan más a ver;
pues que tú, Cupido, quieres,
por el primor de mugeres
soy contento padecer.

Convertantur
fletus et revereantur
*et valde velociter.*²⁴⁰

Requiem eternam

Se pasa a partir de aquí al *Salmo 7*, la “oración del justo perseguido”. En esta estrofa se toma el versículo 3: “que no me destrocen como un león y me desgarran sin que nadie me libre”, lo que en voz de Vitoriano se vuelve un llamado de fuerza para enfrentarse a su propia muerte.

*Nequando rapiat ut leo*²⁴¹
las enamoradas fuerças
de mi alma y mi desseo,

²³⁷ *discedite a me*: retírense de mí.

²³⁸ *exaudivit*: escucha.

²³⁹ *erubescant*: avergüencense.

²⁴⁰ *convertantur fletus et valde velociter*: regrese el llanto y muy velozmente.

a ti, fe de lo que creo,
te requiero que no tuerças
en la muerte;
aunque sé que eres muy fuerte,
parezca cómo te esfuerças.

Psalmus

Se desarrolla, aquí el *Salmo 7* completo. El texto bíblico pide que se le castigue si es que ha cometido algún pecado o injusticia, pero argumenta la inocencia y confía en la justicia de Dios para salvarlo. El texto enciniano tiene como única diferencia, el que Vitoriano confiese su culpabilidad y pida esa misma justicia pero en forma de muerte y condenación.

*Domine, deus*²⁴² de amor
a ti por tu poderío,
aunque no me des favor,
soy contento dar, señor,
mi libertad y alvedrío.
Quantos biven
es por fuerza que cativen
su poder como yo el mío.

*Nequando rapiat*²⁴³ la muerte
mi cuerpo a la sepultura
no falte mi triste suerte,
venga la furia muy fuerte,
la más horrible y oscura,
que es mejor
para acabar mi dolor
con que cese mi tristura.

*Domine, deus*²⁴⁴ Cupido,
*si feci*²⁴⁵ delitos grandes
yo quiero ser muy punido,
que por ser más aflegido
sufriré quanto me mandes.
Yo ya veo
que no cumple a mi desseo

²⁴¹ *nequando rapiat ut leo*: ni cuando me arrastren como león.

²⁴² *domine, deus*: señor, dios.

²⁴³ *nequando rapiat*: ni cuando arrastre.

²⁴⁴ *domine, deus*: señor, dios.

²⁴⁵ *si feci*: si cometí.

que en más dilaciones andes.

*Si reddidi*²⁴⁶ causa al mal,
yo quiero sufrir la pena,
pues que fue el delito tal,
mortal y más que mortal
que a mayor mal me condena.
No ay quien sienta
en el mundo mi tormenta
y en el infierno ya suena.

*Persequatur*²⁴⁷ mi enemigo
a mi vida, que es ya suya,
a ti, dios de amor, lo digo,
tras quien yo contigo sigo
sin hallar que jamás huya.
Tú lo sabes,
Amor, pues dentro en mí cabes,
que yo soy morada tuya.

*Exurge, domine, in ira*²⁴⁸
y ensalça tu presunción;
con tus saetas me tira
y encara y assesta y mira
que des en el corazón
con dolores
tan grandes que a los amores
tornes en desesperación.

Et exurge,²⁴⁹ señor dios,
en el precepto que mandas
que un amor en tales dos
se dividiessse entre nos.
Por demás entre nos andas.
¿Con el ver
de tan alto merescer,
que me aparte demandas?

*Et propter hanc*²⁵⁰ que yo no vi
de merescimiento tal
que desde quando nascí
nunca jamás conocí
tan buen bien como mi mal
ni hallé
tan bien empleada fe
ni que fuesse más leal.

*Indica me*²⁵¹ tú, señor,

a lo peor que pudieres,
pues, teniendo tu favor,
después vine en tanto error
que despedí mis plazer
por ausencia,
huyendo de la presencia
del primor de las mugeres.

*Consumetur*²⁵² el plazer
que en aqueste mundo tuve.
Cresca siempre el padecer
sin que pueda fenescer
pues tal fin de mi bien uve.
Como viento
se passó el contentamiento
quando más contento estuve.

*Iustum adiutorium*²⁵³ da,
Amor, para que me mate.
Mi muerte justa será.
Y venga, venga, venga ya
sin que más rodeos cate.
No se tarde,
no cumple que más aguarde
ni que más tiempo dilate.

*Deus*²⁵⁴ justo, júez fuerte,
áspero y crüel y fiero,
si temes darme la muerte
por pensar que estoy de suerte
que en vida mucho más muero,
no lo temas,
qu'el fuego con que me quemas
después será más entero.

*Nisi conversi*²⁵⁵ a ti fueren
los que procuran negarte,
y aun desde se arrepintieren,
penen, mueran, desesperen
sin les dar de ti más parte,
porque sea
gran enxemplo a quien lo vea
y tú puedas bien vengarte.

*Et in eo*²⁵⁶ se conosca
tu poder muy asoluto
sobre hedad altiva y moça,

²⁴⁶ *si reddidi*: si di.

²⁴⁷ *persequatur*: persiga.

²⁴⁸ *exurge, domine, in ira*: Ataca, señor, con ira.

²⁴⁹ *et exurge*: y persiste.

²⁵⁰ *et propter hanc*: y cerca de aquí.

²⁵¹ *indica me*: júzgame.

²⁵² *consumetur*: consumí.

²⁵³ *iustum auditorium*: tribunal justo.

²⁵⁴ *deus*: dios.

²⁵⁵ *nisi conversi*: si no convertidos.

²⁵⁶ *et in eo*: y en ese lugar.

que dentro en ti se alboroa,
siendo fruto de tu fruto
como yo,
por do mi fe mereció
quedar en tan triste luto.

*Ecce parturit*²⁵⁷ ausencia
para mi desesperança,
que al fingir de penitencia
de nuevo amor de Flugencia
concedió gran tribulança
y perdió
todo el mal por donde yo
pierdo vida y esperança.

*Lacum*²⁵⁸ de lágrimas tristes
será ya mi corazón
por la gran razón que vistes.
Vosotros, hijos, las distes
sintiendo mi perdición,
que mi fe
cayí en el lazo que armé
sin ninguna redemción.

*Convertatur*²⁵⁹ el dolor
en muerte desesperada.
Yo la espero sin temor
porque sé que es muy mejor
su pena que la passada.
Dolor eius,²⁶⁰
pues que va de mal en *peius*,²⁶¹
venga sin tardarse nada.

*Confitebor*²⁶² a ti, dios,
*secundum*²⁶³ la tu justicia,
júntanos a estos dos,
pues que ya sabes que nos
no pecamos por malicia
ni maldad,
mas por una liviandad
de enamorada codicia.

²⁵⁷ *ecce parturit*: he aquí que engendró.

²⁵⁸ *lacum*: lago.

²⁵⁹ *convertatur*: vuélvase.

²⁶⁰ *dolor eius*: este dolor.

²⁶¹ *peius*: por rima, peor. *Ir de mal en peor. Va de mal en peor*. Más que: ‘ir de bien en mal’. (Correas 979)

²⁶² *confitebor*: confieso.

²⁶³ *secundum*: según.

²⁶⁴ *a porta inferi erue Domine animam meam*: de la puerta del infierno saca mi alma, Señor.

Requiem eternam et antifona

Aquí se retoma la cuarta antifona del oficio de difuntos “A porta inferi erue Domine animam meam”²⁶⁴ y el inicio del Padre nuestro, una vez más dirigido al “niño ciego” Cupido.

*A porta inferi*²⁶⁵ digo,
del profundo,
que los que son deste mundo
reciban en mí castigo.

Pater noster,²⁶⁶ niño y ciego,
a ti digo, dios de amor,
a ti te suplico y ruego
sin reposo y sin sosiego,
que apresses mi dolor
de tal modo
que muera el plazer del todo
y sea mi mal mayor.

Leción primera

A continuación se retoma *Job* 7, 16-21, primera lección del oficio de difuntos, y se amplían las mismas ideas del texto bíblico ampliándolas con especificaciones sobre el mal de amor. Hay que señalar que la queja de Job es la misma que la de Vitoriano, aunque el patriarca no desea la muerte sino sólo el perdón, mientras que el amante busca pasar de ser “desesperado” a “condenado”.²⁶⁷

Parce mihi, domine,²⁶⁸
los plazeres ya passados,
pues con pesares presentes
ora son galardonados.
¿Quid est homo,²⁶⁹ los amores
sino penas y cuidados?
Disfavores les concedes,

²⁶⁵ *a porta inferi*: en la puerta del infierno.

²⁶⁶ *pater noster*: padre nuestro.

²⁶⁷ Recordemos que la desesperación es equivalente al pecado de la desesperanza y es el motivo de los suicidas para acabar su vida, de ahí que Vitoriano, desesperado –con deseos de muerte– quiera dejar la vida y condenarse con el suicidio.

²⁶⁸ *parce mihi, domine*: perdona a mí, señor.

²⁶⁹ *quid est homo*: qué es al hombre.

luego les son denotados.
*Visitat eum*²⁷⁰ al alva
con unos gozos falsados
y a la noche ya lo pruebas
en casos muy desastrados.
*¿Usquequo non parcis mihi?*²⁷¹
No los males ya passados
mas bienes, si algunos tuve,
séanme ya perdonados.
*¿Quare posuisti me*²⁷²
entre los desesperados,
cercado de mill peligros,
los remedios alexados?
*¿Cur non tollis*²⁷³ ya mi vida?
Ponme con los condenados,
deves dar a quien tal haze
tormentos nunca pensados.
*Ecce nunc*²⁷⁴ para la muerte
mis miembros aparejados.
Del bivar ya me redime,
las Parcas rompan mis hados.

En este caso se introduce el responsorio anterior a la segunda lección del oficio de difuntos: “Credo quod Redemptor meus vivit”²⁷⁵, y *Job* 19, 26-27, que de nuevo reelabora como ha hecho hasta aquí,

*Credo quod*²⁷⁶ mi redemptor,
qu’es amor y su esperança,
para mí esperan vengança
de muy sobrado dolor.
*Et quod visurus sum*²⁷⁷ presto
con gran tormenta sin calma,
yo mismo y por mi alma
según demuestra mi gesto.
*Et in carne mea*²⁷⁸ amor
dará muy gran tribulança

²⁷⁰ *visitat eum*: los visitas.

²⁷¹ *¿usquequo non parcis mihi?*: ¿hasta cuándo no te apartarás de mí?

²⁷² *quare posuisti me*: por qué me pusiste a mí.

²⁷³ *cur non tollis*: por qué no agotas.

²⁷⁴ *ecce nunc*: he aquí ahora.

²⁷⁵ *credo quod Redemptor meus vivit*: creo que mi redentor vive.

²⁷⁶ *credo quod*: creo que.

por tomar en mí vengança
de mi sobrado dolor.

Lección segunda

Comienza aquí la lección segunda del oficio de difuntos: *Job* 10, 1-7. En donde una vez más, se sigue la idea del salmo, pero no pidiendo que se reconozca la inocencia, sino que se castigue la culpa que Vitoriano acepta.

*Tedet*²⁷⁹ al cuerpo y al alma
de mi triste mala vida
por do conviene, cuitado,
mil vezes la muerte pida.
La qual es gran amargura
de mi alma y su partida,
porque ya veo el remedio,
la esperança va perdida.
Noli condenare,²⁸⁰ Amor,
a mí de mi despedida;
no sé por qué me condenes
sino a pena sin medida.
*¿Nunquid*²⁸¹ venga, pues, la muerte?
Buena sea su venida.
¿Nunquit, oculi,²⁸² no veis
vuestra vista escurecida?
¿Nunquid,²⁸³ Amor, no soy tuyo?
¿No está mi fe conocida?
¿Por qué no me dais la pena
de una culpa cometida?
*¿Cogitas*²⁸⁴ que en ser yo vivo
tu justicia no es cumplida?
Cumple para executalla
que de vivir me despida.

Responsorio anterior a la cuarta antífona del oficio de difuntos: “Ne recordis peccata mea,

²⁷⁷ *et quod visurus sum*: y que soy visto.

²⁷⁸ *et in carne mea*: y en mi cuerpo.

²⁷⁹ *tedet*: cansa.

²⁸⁰ *noli condenare*: no quiero acusar [condenar].

²⁸¹ *nunquid*: acaso.

²⁸² *nunquid, oculi*: acaso, ojos.

²⁸³ *nunquid*: acaso.

²⁸⁴ *cogitas*: piensas.

Domine”,²⁸⁵ aplicado, en este caso, a los pecados de Plácida; pues hemos visto que Vitoriano no sólo acepta los suyos, sino que se culpa de los de su amada.

*Ne recorderis peccata*²⁸⁶
de Plácida, qu’ es sin culpa,
pues mi culpa la desculpa
tú, pues fui causa, me mata.

Comienzo de la primera antífona “Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam”.²⁸⁷ Continúa el tema de la culpa que debe caer toda sobre el amante, no sobre la dama.

Dirige,²⁸⁸ señor, mi dios,
las penas de todas a mí,
pues las culpas yo las di
porque yo por todos dos.

Estos versos parten del responsorio tras la lección sexta: “Cuando vengas a juzgar al mundo con el fuego. Temblando estoy y temo, mientras llega el juicio y la ira venidera”. Continúa el mismo tema, aunque sabemos que Vitoriano no teme, sino que desea, el juicio y la ira.

Dum veneris,²⁸⁹ muerte, cata
que en mí pagarás la culpa
de la culpa que desculpa
la culpa que a mí me mata.

²⁸⁵ *ne recorderis peccata mea, Domine*: no recuerdes mis pecados, Señor.

²⁸⁶ *ne recorderis peccata*: ni recuerdes los pecados.

²⁸⁷ *dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam*: dirige mi camino delante de tus ojos, Señor, Dios mío.

²⁸⁸ *dirige*: dirige.

²⁸⁹ *dum venires*: mientras vienes.

Leción tercera

Se toma el libro de *Job* 10, 7- 21 y se conserva el sentido del texto bíblico aplicándolo a Plácida.

*Manus tuas*²⁹⁰ me hizieron
las llagas del corazón,
allí plasmaron de nuevo
mi firme fe y affición.
*Memento quod sicut lectum
feceris*²⁹¹ mi galardón,
aclarando mis errores
me ciegas más la razón.
*Nonne sicut lac*²⁹² criaste
a Plácida con tal don
que ella fue el primor de quantas
fueron y serán y son.
*Pelle et carnibus*²⁹³ vestiste
su beldad en perfección,
y ora matar la feziste
sin ninguna compasión.
*Vitam et misericordiam*²⁹⁴
meresció su devoción,
que no sentencia de muerte
ni tormento ni pasión.

Responsorio tras la novena lección del oficio de difuntos. La reelaboración sigue la misma línea.

*Libera de morte*²⁹⁵ eterna
tú, dios de los amadores,
el alma de mis amores
que llevaste en hedad tierna.
*Tremens factus sum*²⁹⁶ en vella
y el sol se espanta de ver
cómo tuviste poder

²⁹⁰ *manus tuas*: tus manos.

²⁹¹ *memento quod sicut lectum feceris*: recuerdo que así como hiciste el lecho.

²⁹² *nonne sicut lac*: si como leche.

²⁹³ *pelle et carnibus*: de piel y carne.

²⁹⁴ *vitam et misericordiam*: vida y misericordia.

²⁹⁵ *libera de morte*: libra de muerte.

²⁹⁶ *tremens factus sum*: soy hecho temblores.

de matar cosa tan bella.

Quando el cielo bien discerna
la beldad de sus primores,
querrá tomar mis amores
que llevaste en hedad tierna.

En las invocaciones que forman parte de las letanía, se pide a los santos que rueguen por nosotros “ora pro nobis” y sólo a Dios en sus diversas personas y manifestaciones que ruegue por nosotros “leyson”, como hace aquí Vitoriano equiparando a Dios con Cupido y a Cristo con Venus.

Cupido, *kirileyson*,²⁹⁷
dina Venus, *christeleyson*,²⁹⁸
Cupido, *kirileyson*.²⁹⁹

Se retoma a continuación un fragmento del *Padre nuestro*: “No nos dejes caer en tentación y líbranos del mal”.

Et ne nos inducas,³⁰⁰ dios,
donde alguno esté entre nos,
*sed*³⁰¹ líbrala, Amor, *a malo*,³⁰²
y a mí dalo,
y estemos juntos los dos.

Reelaboración del *Salmo* 74, 19: “No entregues a los buitres la vida de tu tórtola: no olvides la vida de tus pobres para siempre”, aplicado a Plácida.

*Ne tradas bestiis*³⁰³ el alma
de mi amiga
y a mí dame su fatiga.

En memoria perdurable
será ella,
mas yo siempre en gran querella.

Últimas líneas del responsorio antes de la oración final: “Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat”.³⁰⁴ Encina lo traduce casi textualmente.

Dios, *exaudi*³⁰⁵ mi oración,
oye a mí,
venga mi clamor a ti,
*oremus*³⁰⁶ con devoción.

Oración

Se toma como base la oración final del oficio de difuntos, una vez más, reelaborada para pedir la salvación de Plácida y la condena de Vitoriano.

Asuelve, señor, el alma
de Plácida de cadena,
torna su tormenta en calma
y dale vitoria y palma
*ab omni malo*³⁰⁷ sin pena.
Y a mí, triste,
de gran tormento me viste,
a mill muertes me condena.

*Fidelium deus*³⁰⁸ de amor,
de todos presta alegría.
A Plácida da el favor
y a mí la pena y dolor
y que muera en este día
y allá vaya
*ut*³⁰⁹ gran indulgencia aya
ella por la pena mía.

²⁹⁷ *kirileyson*: señor, ten piedad.

²⁹⁸ *christeleyson*: Cristo, ten piedad.

²⁹⁹ *kirileyson*: señor, ten piedad.

³⁰⁰ *et ne nos inducas*: y no nos llesves.

³⁰¹ *sed*: pero.

³⁰² *a malo*: del mal.

³⁰³ *ne tradas bestiis*: no entregues a las bestias.

³⁰⁴ *Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat*: Señor escucha mi plegaria. Y deja que mi llamado llegue a ti.

³⁰⁵ *exaudi*: escucha.

³⁰⁶ *oremus*: oremos.

³⁰⁷ *ab omni malo*: de todo mal.

³⁰⁸ *fidelium deus*: dios sincero [fiel].

³⁰⁹ *ut*: que.

Fin

Por tu poder infinito
todo el poder te den
y aun yo, tu siervo maldito,
de tus amores me quito,
assí te lo doy también,
mas el alma
de Plácida con gran palma
*requiescat in pace amen.*³¹⁰

³¹⁰ *requiescat in pace amen*: descansa en paz, así sea.

Textos bíblicos y litúrgicos

Psalmus 114

Hominis e morte servati gratiarum actiones

1 Alleluia.

Dilexi, quoniam exaudient Dominus
vocem orationis meae.

2 Quia inclinavit aurem suam mihi,
et in diebus meis invocabo.

3 Circumdederunt me dolores mortis;
et pericula inferni invenerunt me.

Tribulationem et dolorem inveni,

4 et nomen Domini invocavi:

o Domine, libera animam meam.

5 Misericors Dominus et iustus,
et Deus noster miseretur.

6 Custodiens parvulos Dominus;
humiliatus sum, et liberavit me.

7 Convertere, anima mea, in requiem tuam,
quia Dominus benefecit tibi;

8 quia eripuit animam meam de morte,
oculos meos a lacrymis,
pedes meos a lapsu.

9 Placebo Domino
in regione vivorum.

1 ¡Aleluya! Amo al Señor, porque ha escuchado
la voz de mi plegaria.

2 Porque inclinó hacia mí su oído,
el día que en mi angustia lo invocara.

3 Las cuerdas de la muerte me ciñeron,
prendieronme los lazos del infierno, caí en
angustias y miserias.

4 Y el nombre del Señor invoqué entonces:
¡Salva, oh Señor, mi vida!

5 Benigno es el Señor, benigno y justo, y
misericordioso es el Dios nuestro.

6 Guarda el Señor a los sencillos, yo estuve en
la miseria y me ha salvado.

7 Retorna, oh alma mía, a tu reposo, porque el
Señor te ha hecho un beneficio.

8 Cierto, ha sacado mi alma de la muerte, las
lágrimas secado ha de mis ojos, guardó mis pies
de la caída.

9 Andaré del Señor en la presencia en la región
de los vivientes.

Psalmus 94

Invitatio ad laudem Dei et oboedientiam

1 Laus cantici ipsi David.

Venite, exsultemus Domino;
iubilemus Deo salutari nostro;

2 praeoccupemus faciem eius in confesione,
et in psalmis iubilemus ei:

3 quoniam Deus magnus Dominus,
et rex magnus super omnes deos;

4 quia in manu eius sunt omnes fines terrae,
et altitudines montium ipsius sunt;

5 quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud,
et siccam manus eius formaverunt.

6 Venite, adoremus, et procidamus,
et ploremus ante Dominum qui fecit nos;

1 Venid, regocijémonos en el Señor, aclamemos
la Roca, salud nuestra.

2 Lleguémonos a su presencia entre alabanzas,
exultemos en él entre cantares.

3 Porque Dios grande es el Señor, sobre los
dioses todos es rey grande:

4 En su mano las simas de la tierra, y suyas son
las cumbres de los montes.

5 Suyo es el mar, pues él lo hiciera, la tierra
firme que formó su mano.

6 Venid y, posternados, adoremos, doblemos, al
Señor que nos creara, las rodillas.

7 quia ipse est Dominus Deus noster,
et nos populus pascuae eius, et oves manus eius.
8 Hodie si vocem eius audieritis,
nolite obdurare corda vestra
9 sicut in irritatione,
secundum diem tentationis in deserto,
ubi tentaverunt me patres vestri,
probaverunt me, et viderunt opera mea.
10 Quadraginta annis affensus fui generationi
illi;
et dixit: Semper hi errant corde.
11 Et isti non cognoverunt vias meas:
ut iuravi in ira mea:
si introibunt in requiem meam.

7 Porque él es el Dios nuestro y nosotros el
pueblo de sus pastos, el rebaño conducido por
su hatajo. ¡Si escuchárais hoy su voz!
8 No endurezáis, no, vuestros corazones, como
otrora en Meriba, como el día de Masa en el
desierto.
9 Donde vuestros padres me tentaron, me
probaron, por más que habían visto mis
portentos.
10 Durante cuarenta años, de aquella casta de
hombres hube hastío. Y dije: Un pueblo son de
corazón errante, y desconocen mis caminos.
11 Y así juré en mi ira: ¡Jamás entrarán en mi
reposo!

Psalmus 5

Preces matutinae iusti ab inimicis circumdati

1 In finem, pro ea quae haereditatem
consequitur. Psalmus David.
2 Verba mea auribus percipe, Domine;
intellige clamorem meum.
3 Intende voci orationis meae,
Rex meus et Deus meus.
4 Quoniam ad te orabo, Domine,
mane exaudies vocem meam.
5 Mane astabo tibi, et videbo
quoniam non Deus volens iniquitatem tu es.
6 Neque habitabit iuxta te malignus,
neque permanebunt iniusti ante oculos tuos.
7 Odisti omnes qui operantur iniquitatem;
perdes omnes qui loquuntur mendacium.
Virum sanguinum et dolosum abominabitur
Dominus.
8 Ego autem, in multitudine misericordiae tuae,
introibo in domum tuam;
adorabo ad templum sanctum tuum in timore
tuo.
9 Domine, deduc me in iustitia tua;
propter inimicos meos dirige in conspectu tuo
viam meam.
10 Quoniam non est in ore eorum veritas;
cor eorum vanum est.
Sepulchrum patens est guttur eorum;
linguis suis dolose agebant,

1 Al maestro del coro. Sobre flautas. Salmo de
David.
2 Señor, da oído a mis palabras, atiende a mi
gemido.
3 Nota el clamor de mi plegaria, ¡o rey mío y
Dios mío! A ti ruego, Señor.
4 Mi voz escuchas ya por la mañana: Mis preces
de mañana te dirijo y luego espero.
5 Porque tú no eres Dios que se complazca en la
maldad: ningún malvado morará en tu presencia.
6 Ni ante ti se sostienen los impíos. Aborreces a
cuantos obran la iniquidad;
7 Al sanguinario y al hombre de mentiras lo
abomina el Señor.
8 Mas yo, según la muchedumbre de tu gracia,
puedo entrar en tu casa. Me prosternaré en tu
santo templo con reverencia a ti.
9 Señor. Guíame en tu justicia a causa de mis
enemigos: allana ante mis plantas mi camino.
10 Pues no hay sinceridad en boca de esos, su
corazón tramando está asechanzas; sepulcro
abierto en su garganta mientras adulan con sus
lenguas.

11 iudica illos, Deus.
Decidant a cogitationibus suis;
secundum multitudinem impietatum eorum
expelle eos,
quoniam irritaverunt te, Domine.
12 Et laetentur omnes qui sperant in te;
in aeternum exsultabunt, et habitabis in eis.
Et gloriabuntur in te omnes qui diligunt nomen
tuum,
13 Quoniam tu benedices iusto.
Domine, ut scuto bonae voluntatis tuae coronasti
nos.

11 Castígalos, Dios mío, y así perezcan en sus
propias trazas. Por sus crímenes mil, arrójalos,
pues te provocan.

12 Mas alégrense todos los que en ti ponen su
refugio y exulten con perpetuo regocijo. Y tú
protégelos y en ti se alegren cuantos aman tu
nombre.

13 Pues tú bendecirás, Señor, al justo, y, como de
un escudo, le cubrirás de tu benevolencia.

Psalmus 6

Hominis a Deo castigati precatio

1 In finem, in carminibus, Psalmus David. Pro
octava.
2 Domine, ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripas me.
3 Miserere mei, Domine, quoniam infirmus
sum;
sana me, Domine, quoniam conturbata sunt
ossa mea.
4 Et anima mea turbata est valde;
sed tu, Domine, usquequo?
5 Convertere, Domine, et eripe animam meam;
salvum me fac propter misericordiam tuam.
6 Quoniam non est in morte qui memor si tui;
in inferno autem quis confitebur tibi?
7 Laboravi in genitum meo;
lavabo per singulas noctes lectum meum;
lacrymis meis stratum meum rigabo.
8 Turbatus est a furore oculus meus;
interavi inter omnes inimicos meos.
9 Discedite a me omnes qui operamini
iniquitatem,
quoniam exaudivit Dominus vocem - mei.
10 Exaudivit Dominus deprecationem meam;
Dominus orationem meam suscepit.
11 Erubescant, et conturbentur vehementer
omnes inimici mei;
convertantur, et erubescant valde velociter.

1 Al maestro de coro. Para instrumentos de
cuerda. A la octava. Salmo de David.
2 Señor, no me reprendas en tu ira y en tu
furor no me castigues.
3 Ten compasión de mí Señor, que estoy
enfermo: Sáname tú, Señor, porque se han
desechado hasta mis huesos.
4 Y mi alma turbada está en extremo. Mas tú,
Señor, ¡ay!, ¿hasta cuándo?
5 Vuélvete a mí, Señor, y mi alma libra,
sálvame por tu gran misericordia.
6 Porque en la muerte no hay quien te
recuerde; ¿quién hay en los infiernos que te
alabe?
7 Estoy, por el gemir, desfallecido, con llanto
cada noche riego el lecho, humedezco de
lágrimas mi estrado.
8 Mi ojo de tristeza se ha nublado y envejece
por ser tantos mis contrarios.
9 Apartaos de mí, malvados todos, porque el
Señor ha oído el grito de mi llanto.
10 El Señor ha escuchado mi plegaria, mi
oración al Señor aceptada ha sido.
11 Avergüéncense todos mis contrarios y sean
con violencia conturbados, retrocedan y
queden en un punto confundidos.

Psalmus 7

Hominis calumniis oppressi ad Deum iudicem appellatio

1 Psalmus David, quem cantavit Domino pro
verbis Chusi, filii Iemini.
2 Domine Deus meus, in te speravi;
salvum me dac ex omnibus persecuentibus
me, et libera me,
3 Ne quando rapiat ut leo animam meam,
dum non est qui redimat, neque qui salvum
faciat.
4 Domine Deus meus, si feci istud,
si est iniquitas in manibus meis,
5 si reddidi retribuentibus mihi mala,
decidam merito ab inimicis meis inanis.
6 Persequatur inimicus animam meam, et
comprehendat;
et conculcet in terra vita meam,
et gloriam meam in pulverem deducat.
7 Exsurge, Domine, in ira tua;
et exaltere in finibus inimicorum meorum;
et exsurge, Domine Deus meus, in praecepto
quod mandasti;
8 et synagoga populorum circumdabit te.
9 Dominus iudicat populos.
Iudica me, Domine, secundum iustitiam
meam,
10 Consumetur nequitia peccatorum; et diriges
iustum,
scrutans corda et renes, Deus.
11 Iustum auditorum meum a Domino,
qui salvos facit rectos corde.
12 Deus, iudex iustus, fortis, et patiens;
numquid irascitur per singulos dies?
13 Nisi conversi fueritis, gladium suum
vibrabit;
arcum suum tetendit, et paravit illum.
14 Et in eo paravit vasa mortis,
sagittas suas ardentibus effecit.
15 Ecce parturiit iniustitiam;
concepit dolorem, et peperit iniquitatem.
et secundum innocentiam meam super me.
16 Lacum aperuit, et effodit eum;
et incidit in foveam quam fecit.

1 Endecha de David que cantó al Señor con
ocasión de Cuz, benjaminita.
2 En tí, Señor Dios mío, me refugio, sálvame:
de todos mis perseguidores, líbrame:
3 No permitas que alguno me arrebate, como
león, el alma, me despedace y no haya quien
me salve.
4 Señor mío y Dios mío, si tal hice, si
iniquidad mis manos manchan.
5 Si fui causa de mal contra mi amigo, yo que
he salvado a quienes contra derecho y ley me
combatían.
6 Que a mi alma persiga el enemigo y le dé
alcance, mi vida pisotee sobre el suelo y mi
honor lleve al polvo.
7 Levántate, Señor, en tu ira ardiente, yérguete
contra la rabia de mis opresores, y sal en mi
favor en el juicio que tienes convocado.
8 Rodéete la junta de naciones, y tú siéntate en
alto encima de ella, que me asiste.
9 El Señor es el juez para los pueblos: júzgame
tú, Señor, en mi justicia y según la inocencia.
10 Cese ya la maldad de los impíos y confirme
al justo, tú que corazones y riñón escudriñas,
oh, Dios justo.
11 Mi escudo es Dios, el Dios que salva los
corazones rectos.
12 Dios es juez justo y Dios que conmina cada
día.
13 Si no se convirtieren, afilará su espada,
tensará el arco, apuntará derecho
14 y les deparará mortales dardos: hará de sus
saetas fuego ardiente.
15 Mirad al que iniquidad ha concebido y está
preñado de malicia y para embuste.
16 Una fosa cavó y la estuvo ahondando, pero
cayó en la fosa que él cavara.

17 Convertetur dolor eius in caput eius,
et in verticem ipsius iniquitas eius descendet.
18 Confitebor Domino secundum iustitiam
eius,
et psallam nomini Domini altissimi.

17 Sobre su propia cabeza caerá su malicia,
sobre su coronilla volverá de bote su
violencia.

18 Pero yo alabaré al Señor por su justicia, y
un himno entonaré al nombre del Señor, el
Dios altísimo.

Job 7

16 Desperavi, ne quaquam ultra iam vivam;
Parce mihi, nihil enim sunt dies mei.
17 Quid est homo, quia magnificat eum?
Aut quid apponis erga eum cor tuum?

18 Visitas eum diluculo,
Et subito probas illum.
19 Usquequo non parcis mihi,
Nec dimittis me ut glutiam salivam meam?

20 Peccavi; quid faciam tibi, o custos
hominum?
Quare posuisti me contrarium tibi,
Et factus sum mihimetipsi gravis?
21 Cur non tollis peccatum meum,
Et quare non aufers iniquitatem meam?
Ecce nunc in pulvere dormiam;
Et si mane me quaesieris, non subsistam.

16 Me consumo; no viviré más; déjame; mis
días no son sino un soplo.

17 ¿Qué es el hombre para que tú hagas de él
tanto caso, o para que se ocupe de él tu
corazón?

18 Le visitas al rayar el alba, y de repente le
atribulas.

19. ¿Hasta cuándo no apartarás de mí tu
mirada, ni me dejarás en paz el tiempo que
tarde en tragar la saliva?

20 Si pequé, ¿qué te he hecho a ti, escrutador
atento de los hombres? ¿Por qué me has
puesto por blanco de tus enojos y me
convierto en una carga para ti?

21 ¿Por qué no perdonas mi pecado, y por qué
no borras mi iniquidad? Mira que ya voy a
dormir en el polvo, y cuando mañana me
busques, ya no existiré.

Job 10

1 Taedet animam meam vitae meae;
Dimittam adversum me eloquium meum,
Loquar in amaritudine animae meae.
2 Dicam Deo: Noli me condemnare;
Indica mihi cur me ita iudices.
3 Numquid bonum tibi videtur, si calumnieris
me,
Et opprimas me opus manuum tuarum,
Et concilium impiorum adiuves?
4 Numquid oculi carnei tibi sunt?
Aut sicut videt homo, et tu videbis?
5 Numquid sicut dies hominis dies tui,
Et anii tui sicut humana sunt tempora,

1 Puesto que me causa tedio el vivir, soltaré
mis quejas; hablaré de la amargura de mi alma.
2 Le diré a Dios: No quieras condenarme;
manifiéstame por qué me juzgas de esta suerte.
3 ¿Podrá acaso jamás ser de tu agrado el que
me entregues a la calumnia, y el oprimirme,
siendo yo la obra de tus manos, y el cooperar a
los designios de los impíos?
4 ¿Por ventura son tus ojos de carne? ¿O miras
tú las cosas como las mira el hombre?
5 ¿Son acaso tus días como los días del
hombre, o tus años semejantes a los años
humanos,

6 Ut quaeras iniquitatem meam,
Et peccatum meum scruteris,
7 Et scias quia nihil impium fecerim,
Cum sit nemo qui de manu tua possit eruere?

8 Manus tuae fecerunt me,
Et plasmaverunt me totum in circuitu;
Et sic repente praecipitas me?
9 Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris
me,
Et in pulverem reduces me.
10 Nonne sicut lac mulsisti me,
Et sicut caseum me coagulasti?
11 Pelle et carnibus vestisti me;
ossibus et nervis compegisti me.
12 Vitam et misericordiam tribuisti mihi,
Et visitatio tua custodivit spiritum meum.

6 para que hayas de ir inquiriendo mi culpa, y
averiguando mi pecado?
7 Y tú sabes que no he cometido maldad alguna;
mas no hay nadie que pueda librarme de tus
manos.

8 Tus manos me hicieron y me formaron, ¿y
vas a cambiar y a consumirme?
9 Acuérdate, te ruego, que me moldeaste como
de una masa de barro, y que me has de reducir
a polvo.
10 ¿No me exprimiste como leche y como
queso me cuajaste?
11 Vestíste me de piel y carne, y con huesos y
nervios me tejiste.
12 Me diste vida, y usaste conmigo de
misericordia; y tu protección ha conservado mi
espíritu.

Job 19

26 Et rursum circumfabor pelle mea,
Et in carne mea videbo Deum meum.
27 Quem visurus sum ego ipse,
Et oculi mei conspecturi sunt, et non alius;
Reposita est haec spes mea in situ meo.

26 Aunque mi piel se desprendiera de mi
carne, aun después de eso, yo veré a Dios;
27 A quien he de ver yo mismo en persona y
no otro, y a quien contemplarán los ojos míos.
¡Abrásanse en mi seno mis entrañas!

Isaías 2

22 Quiescite ergo ab homine,
Cuius spiritus in naribus aius este,
Quia excelsus reputantus est ipse.

22 Cesad, pues, de confiar en el hombre, cuya
vida es un soplo. ¡A qué estimarlo tanto?

Pater noster

Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur
nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat
voluntas tua, sicut in caelo et in terra. Panem
nostrum quotidianum da nobis hodie, et
dimitte nobis debita nostra sicut et nos
dimittimus debitoribus nostris. Et ne inducas
in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.

Padre nuestro, que estás en el cielo,
santificado sea tu nombre. Venga a nosotros
tu reino. Hágase tu voluntad, así en la tierra
como en el cielo. Dáanos hoy nuestro pan de
cada día y perdona nuestras ofensas como
nosotros perdonamos a los que nos ofenden.
No nos dejes caer en tentación y líbranos del
mal. Así sea.

Requiem eternam

Introito de la misa de difuntos

Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem; exaudi orationem meam, ad te omni caro veniet.

Dales Señor el descanso eterno y la Luz perpetua brille para ellos. Para Ti, oh Dios se canta un himno en Sion y para Ti entregan ofrendas en Jerusalén; escucha mi oración, a ti vendrá todo lo que está vivo.

Responsorio tras la novena lección del oficio de difuntos

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra. Dum veneris iudicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira. Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.

Líbrame, Señor, de la muerte eterna, en aquel tremendo día, cuando tiemblen los cielos y la tierra. Cuando vengas a juzgar al mundo con el fuego. Temblando estoy y temo, mientras llega el juicio y la ira venidera. Día aquel, día de ira, de calamidad y miseria, día grande y amargo.

Psalmus 74

¹⁹ Ne tradas bestiis animas confidentes tibi, Et animas pauperum tuorum ne oblivisvaris in finem.

¹⁹ No entregues a los buitres la vida de tu tórtola: no olvides la vida de tus pobres para siempre.

Oración final del oficio de difuntos

Deus, qui inter apostolicos sacerdotes famulos tuos pontificali seu sacerdotali fecisti dignitate vigere: praesta quaesumus, ut eorum quoque perpetuo aggregentur consortio. Deus veniae largitor, et humanae salutis amator, quaesumus clementiam tuam: ut nostrae congregationis fratres, propinquos, et benefactores, qui ex hoc saeculo transierunt, beata Maria semper virgine intercedente cum omnibus Sanctis tuis, ad perpetuae beatitudinis consortium pervenire concedas. Fidelium Deus omnium conditor et redemptor, animabus famulorum, famularumque tuarum remissionem cunctorum tribue peccatorum: ut indulgentiam, quam semper optaverunt, piis supplicationibus consequantur. Qui vivis et regnas in saecula saeculorum.

Dios, que entre los sacerdotes apostólicos has hecho a tus siervos tener poder gracias a la dignidad bendita. Condédenos, te suplicamos, que también puedan unirse a ti en unión perfecta Dios, dador de perdón, amante de la salvación humana, te suplicamos clemencia, a través de tu gracia para nuestra congregación, compañeros y benefactores que se han ido de este mundo, por santa María siempre virgen con todos los santos, que lleguen a la compañía de la eterna gracia. Dios, creador y redentor de los fieles, da a las almas de tus siervos, hombres y mujeres, el perdón de sus pecados, que a través de tus divinas plegarias puedan obtener el perdón que siempre han deseado. Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos.

Salmo 130 (129)
De profundis

*“De profundis clamavi ad te, Domine;
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes in vocem
deprecationis meae.*

*Si iniquitates observaveris, Domine,
Domine, quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est
et propter legem tuam sustinui te, Domine”*

*Sustiniuit anima mea in verbo eius;
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem
speret Israel in Domino;*

*quia apud Dominum misericordia
et copiosa eum redemptio.
Et ipse redimet Israel
ex omnibus iniquitatibus eius.*

Desde lo hondo a ti grito, Yahvé:
¡Señor, escucha mi clamor!
¡Estén atentos tus oídos
a la voz de mis súplicas!

Si retienes las culpas, Yahvé,
¿quién, Señor, resistirá?
Pero el perdón está contigo,
para ser así temido.

Aguardo anhelante a Yahvé,
espero en su palabra;
mi ser aguarda al Señor
más que el centinela a la aurora,
aguarde Israel a Yahvé.

Yahvé está lleno de amor;
su redención es abundante;
él redimirá a Israel
de todas sus culpas.

APÉNDICE IV: CRONOLOGÍA

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
0132	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	MH1, PN1
0574	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	MN54, SA7
0663	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1410	PN1, SA7
1151	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1154	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1155	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1407	PN1
1156	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1158	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1159	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1160	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1162	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1162 bis	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1164	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1166	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1168	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1169	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1170	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1375 (d.)	PN1
1177	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1410	PN1
1184	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1, SA7
1185	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1186	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1187	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1188	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1379 (a.)	PN1
1189 = 1183	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1410	PN1
1190	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1192 D1191	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1193	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1194 D1193	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1279	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1284	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1
1285	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (taq)	PN1

I

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
1286	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (<i>taq</i>)	PN1
1287	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (<i>taq</i>)	PN1
1379 R1378	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1409 (a.)	PN1
1677 R1676	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (<i>taq</i>)	PN1
2688	Alvarez de Villasandino, Alfonso	1340/1350	1424 (<i>taq</i>)	SA7
1494	Baena, Juan Alfonso de	1380 (h?)	1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1496 R1495	Baena, Juan Alfonso de	1380 (h?)	1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1568	Baena, Juan Alfonso de	1380 (h?)	1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1577	Baena, Juan Alfonso de	1380 (h?)	1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1579 R1578	Baena, Juan Alfonso de	1380 (h?)	1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1183 =1189	Fernández de Gerena, Garci		1385	PN1
1679 D1183	Fernández de Gerena, Garci		1385	PN1
1680	Fernández de Gerena, Garci		1410 (<i>taq</i>)	PN1
1431	Ferruz, Pero		1400 (<i>taq</i>)	PN1
1432	Ferruz, Pero		1400 (<i>taq</i>)	PN1
1385	González de Mendoza, Pero		1385 (<i>taq</i>)	PN1
1386 D1385	González de Mendoza, Pero		1385 (<i>taq</i>)	PN1
1387	González de Mendoza, Pero		1385 (<i>taq</i>)	PN1
1569 R1568	Harana, Rodrigo de		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
2400	Hurtado de Mendoza, Diego	1364/1365	1404 (<i>taq</i>)	SA7
2414, 2430 D2414	Hurtado de Mendoza, Diego	1364/1365	1404 (<i>taq</i>)	SA7
2417	Hurtado de Mendoza, Diego	1364/1365	1404 (<i>taq</i>)	SA7
0128	Macías		1370 (<i>taq</i>)	LB2, PN1
0130	Macías		1370 (<i>taq</i>)	PN1, SA7
0131	Macías		1370 (<i>taq</i>)	LB2, PN1, SA7
0447	Macías		1370 (<i>taq</i>)	LB2, MH1, PN1, SA7
0526	Macías		1370 (<i>taq</i>)	LB2
1437	Macías		1370 (<i>taq</i>)	LB2, PN1
1495 R1494	Manuel de Lando, Ferrán		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1497 R1496	Manuel de Lando, Ferrán		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1369 R1366	Martínez de Medina, Diego		1394-1404	PN1

I

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
1370 R0539	Martínez de Medina, Diego		1409 (a.)	PN1
1479	Pérez Patiño, Gómez		1420 (<i>taq</i>)	PN1
0572	Sánchez Calavera, Ferrán		1430 (h.) (<i>taq</i>)	MN54, PN1
1457	Sánchez Calavera, Ferrán		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1438	Toro, arcediano del		1390 (<i>taq</i>)	PN1
1439	Toro, arcediano del		1390 (<i>taq</i>)	PN1
1440	Toro, arcediano del		1390 (<i>taq</i>)	PN1
1502 R1501	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1614 R1613	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1616 R1615	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1617 A1616	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1630	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1632	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1633	Valencia, fray Diego de	1350 (h)	1412 (<i>taq</i>)	PN1
1613	Valencia, Nicolás de		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1615 R1614	Valencia, Nicolás de		1430 (h.) (<i>taq</i>)	PN1
1371 R0539	Vidal, Alfonso		1409 (a.)	PN1
0021	Enriquez, Alfonso		1429 (<i>taq</i>)	MN54, SA7
2270	Enriquez, Alfonso		1429 (<i>taq</i>)	LB2
2460 R2458	Enriquez, Alfonso		1429 (<i>taq</i>)	SA7
2662	Enriquez, Alfonso		1429 (<i>taq</i>)	SA7
2551	Fadrique Enriquez, chique de Arjona		1430 (<i>taq</i>)	SA7
2568	Fadrique Enriquez, chique de Arjona		1430 (<i>taq</i>)	SA7
2553	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2554	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2555	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2556	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2557	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2558	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2559	Hermano de Martín el tañedor (<i>¿Diego?</i>)		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
0539	Imperial, Francisco	1372 (h)	1409 (a.)	MH1, PN1

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación taq del poema	Testimonios
1366	Imperial, Francisco	1372 (h)	1402	PN1
1368 R1366	Imperial, Francisco	1372 (h)	1402	PN1
1373	Imperial, Francisco	1372 (h)	1409 (a)	PN1
1374	Imperial, Francisco	1372 (h)	1396 (a)	PN1
1376	Imperial, Francisco	1372 (h)	1409 (a)	PN1
1378	Imperial, Francisco	1372 (h)	1409 (a)	PN1
2685	Imperial, Francisco	1372 (h)	1409 (taq)	SA7
0028	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	LB2, MHI, MN54, SA7
0048	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	11CG, MHI, MN54
0067	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0069	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0127	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	11CG, LB2, MHI, MN54, PN13, SA7
0290	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI, MN54
0291	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	MN54, SA7
0292	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0297	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0304	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0308	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0309	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0310	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0311	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0312	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0313	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0315	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0317	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0318	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	MHI
0324	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1454 (h.) (taq)	11CG, MHI
2404 R2403	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	SA7
2498	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	SA7
2538	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	SA7

II

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2539	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	SA7
2566	López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana	1398	1440 (h.) (taq)	SA7
2396	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2397	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2576	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2578	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2580	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2582	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
2586	Luna, Alvaro de, condestable de Castilla	1388/1390	1440 (taq)	SA7
0294	Pérez de Guzmán, Ferrán	1376/1379	1454 (h.) (taq)	MH1
1367 R1366	Pérez de Guzmán, Ferrán	1376/1379	1402	PN1
1676	Pérez de Guzmán, Ferrán	1376/1379	1430 (h.) (taq)	PN1
0295 D0294	Pérez de Guzmán, Ferrán (atribución mía)	1376/1379	1454 (h.) (taq)	MH1
1578 R1577	Quadros, Gonzalo de		1430 (h.) (taq)	PN1
2515	Quadros, Gonzalo de		1430 (h.) (taq)	SA7
2570	Quadros, Gonzalo de		1430 (h.) (taq)	SA7
0192	Rodríguez del Padrón o de la Cámara, Juan	1390 (h.)	1440 (h.) (taq)	11CG, LB2, MH1, MN54, PN13, SA7
0450	Rodríguez del Padrón o de la Cámara, Juan	1390 (h.)	1454 (h.) (taq)	11CG, LB2, MH1
1980	Rodríguez del Padrón o de la Cámara, Juan	1390 (h.)	1445 (taq)	LB2
6128	Rodríguez del Padrón o de la Cámara, Juan	1390 (h.)	1445 (taq)	11CG
2616	Sese, Juan de		1440 (h.) (taq)	SA7
2617	Sese, Juan de		1440 (h.) (taq)	SA7
2571	Silva, Juan de, conde de Cifuentes	1399	1440 (h.) (taq)	SA7
2667	Silva, Juan de, conde de Cifuentes	1399	1440 (h.) (taq)	SA7
0372	-		1454 (h.) (taq)	MH1
0374	-		1454 (h.) (taq)	MH1
2246	-		1440 (h.) (taq)	LB2, SA7
2268	-		1440 (h.) (taq)	LB2, SA7
2276	-		1445 (taq)	LB2
2279	-		1445 (taq)	LB2

II

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2280	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2281	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2287	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2288	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2295	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2297	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2298	-		1445 (<i>taq</i>)	LB2
2422 C2544	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2516	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2517	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2563	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2564 D2563	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2567	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2651	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2673	-		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
0409	¿Juan de Mena? Atribución también a R. del Padrón		1454 (h.) (<i>taq</i>)	11CG, MH1
2574	Agraz, Juan		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2285	Arellano, Carlos de	1400/1412	1445 (<i>taq</i>)	LB2
2286	Arellano, Carlos de	1400/1412	1445 (<i>taq</i>)	LB2
2457	Atribución dudosa		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2259	Atribución dudosa.		1440 (h.) (<i>taq</i>)	LB2, SA7
0433	Bocanegra, Francisco		1454 (h.) (<i>taq</i>)	MH1
2290	Bocanegra, Francisco		1440 (h.) (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2403	Bocanegra, Francisco		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2434 I4341 +4341	Bocanegra, Francisco		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2699	Borja, García de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2607	Caltraviesa		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2665	Caltraviesa, Pedro de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2689	Cañizares		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2690	Cañizares		1440 (h.) (taq)	SA7
0455	Cárcamo, Diego de		1454 (h.) (taq)	MH1
2598	Cárdenas, Pedro de		1440 (h.) (taq)	SA7
2407	Cárdenas, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	SA7
2575	Carrillo de Acuña, Gómez	1412 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
0605	Carvajal		1458 (taq)	LB2, MN54
2608	Contreras		1440 (h.) (taq)	SA7
2609	Contreras		1440 (h.) (taq)	SA7
2548	Cuello, Pero		1440 (h.) (taq)	SA7
2549	Cuello, Pero		1440 (h.) (taq)	SA7
2713	Deza, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
0032	Dueñas, Juan de	1400/1410	1437	LB2, MH1, MN54, PN13
0369	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0378	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0467	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0468	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0469	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0477	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1, SA7
0478	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1
0488	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	MH1, SA7
2606	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	SA7
2641	Dueñas, Juan de	1400/1410	1460 (h) (taq)	SA7
0135	Enríquez, Alfonso		1441	SA7
0002	Enríquez, Juan		1440 (h.) (taq)	LB2, SA7
2481	Enríquez, Juan		1440 (h.) (taq)	SA7
0421	Escavias, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
0422	Escavias, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
0423	Escavias, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
0424	Escavias, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
2500	Estamariu		1440 (h.) (taq)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2501	Estamariu		1440 (h.) (taq)	SA7
0016	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	11CG, LB2, MHI, MN54
0018	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	LB2, MHI, MN54, PN13
0020	Estúñiga, Lope de		1440 (h.) (taq)	11CG, LB2, MHI, MN54, SA7
0035	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	11CG, LB2, MHI, MN54, PN13
0342	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0343	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	11CG, MHI
0344	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	11CG, MHI, PN13
0345	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	11CG, LB2, MHI
0346 V0347	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0348	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0350	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0351	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0352	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0354	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	LB2, MHI
0355	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
0394	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	MHI
2108	Estúñiga, Lope de		1454 (taq)	PN13
2677	Fajardo, Diego		1440 (h.) (taq)	SA7
0441	Guevara, Carlos de	1445 (d?)	1454 (h.) (taq)	MHI
6266	Guevara, Carlos de	1445 (d?)	1511 (taq)	11CG
0367	Guevara, Fernando de	1410	1454 (h.) (taq)	MHI
0442	Guzmán, Manuel de		1454 (h.) (taq)	MHI
0443	Guzmán, Manuel de		1454 (h.) (taq)	MHI
0444	Guzmán, Manuel de		1454 (h.) (taq)	MHI
0445	Guzmán, Manuel de		1454 (h.) (taq)	MHI
1802	Juan II, rey de Castilla		1440 (h.) (taq)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2691	Juan II, rey de Castilla		1440 (h.) (taq)	SA7
2399	López, Íñigo		1440 (h.) (taq)	SA7
2513	López, Íñigo		1440 (h.) (taq)	SA7
2514	López, Íñigo		1440 (h.) (taq)	SA7
2113	Mannique, Gómez	1412 (h)	1470 (h.) (taq)	PN13
2461 R2458	Marmolexo		1440 (h.) (taq)	SA7
2299	Mazuela, Juan de		1445 (taq)	LB2
2412	Medina, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
0026	Medina, Juan de [o Juan Rodríguez del Padrón]		1445 (taq)	LB2, MN54
0006	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	11CG, LB2, MH1, MN54
0010	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	11CG, LB2, MH1, MN54
0326	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	11CG, MH1
0335	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	11CG, MH1
0336	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	11CG, MH1
0338	Mena, Juan de	1411	1454 (h.) (taq)	LB2, MH1
2199	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2200	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2203	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2204	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2234	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	11CG, LB2
2235 Y0854	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2236 Y0409	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	LB2
2237	Mena, Juan de	1411	1456 (taq)	11CG, LB2
6575	Mendoza, Alvaro de, II conde de Castrogeniz	1415 (a?)	1511 (taq)	11CG
6652 M4185	Mendoza, fray Íñigo de	1424/1426	1507 (h.) (taq)	11CG
2615	Messia, Pero		1440 (h.) (taq)	SA7
2463	Moncayo		1440 (h.) (taq)	SA7
2653	Moncayo		1440 (h.) (taq)	SA7
2654	Moncayo		1440 (h.) (taq)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2655	Moncayo		1440 (h.) (taq)	SA7
2664	Moncayo		1440 (h.) (taq)	SA7
2712 V2519	Montoro		1440 (h.) (taq)	SA7
2312	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2398	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2462	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2471	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2472	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2474	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2518	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2520	Montoro, Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2541	Montoro, Juan de		1440 (h.) (taq)	SA7
2519	Montoro, Sancho Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2711	Montoro, Sancho Alfonso de		1440 (h.) (taq)	SA7
2264	Navarro		1445 (taq)	LB2
2265	Navarro		1445 (taq)	LB2
2700	Ortiz Calderón, Sancho		1440 (h.) (taq)	SA7
2528	Ortiz de Calderón, Francisco		1440 (h.) (taq)	SA7
0400	Padilla, García de		1445 (taq)	LB2, MHI
2300	Padilla, García de		1445 (taq)	LB2
0577 Y2496 R0577	Padilla, Juan de	1400/1410	1440 (h.) (taq)	MN54, SA7
2469	Padilla, Juan de	1400/1410	1440 (h.) (taq)	SA7
2565	Padilla, Juan de	1400/1410	1440 (h.) (taq)	SA7
2569	Padilla, Juan de	1400/1410	1440 (h.) (taq)	SA7
2666	Padilla, Juan de	1400/1410	1440 (h.) (taq)	SA7
2406	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2410	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2411	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2413	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2420	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2423	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2431	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2432	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2602	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2612	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2619	Pedraza, García de		1440 (h.) (taq)	SA7
2547	Pedro, rey de Portugal		1440 (h.) (taq)	SA7
0401	Pimentel, Juan, conde de Mayorga		1437 (taq)	MH1
2254	Pimentel, Juan, conde de Mayorga		1437 (taq)	LB2, SA7
0451	Quiñones, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
0452	Quiñones, Pedro de		1454 (h.) (taq)	MH1
2405	Quiñones, Pedro de		1440 (h.) (taq)	SA7
0448	Quiñones, Suero de		1454 (h.) (taq)	MH1
2401	Quiñones, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
0034 y 0034 F0034	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
0402	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
0530	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
2238	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	LB2, SA7
2256	Ribera, Suero de		1445 (taq)	LB2
2454	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
2465	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
2487	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
2573	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
2678	Ribera, Suero de		1440 (h.) (taq)	SA7
0439	Sandoval, Diego de	1416 (d)	1454 (h.) (taq)	MH1
0636	Sandoval, Diego de	1416 (d)	1445 (taq)	LB2
0569	Santa Fe, Pedro		1431 (taq)	LB2, SA7
2239	Santa Fe, Pedro		1431 (taq)	LB2, SA7
2240	Santa Fe, Pedro		1431 (taq)	LB2, SA7
2241	Santa Fe, Pedro		1431 (taq)	LB2

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2242	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2
2243	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2244	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2248	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2249	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2250	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2, SA7
2253	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	LB2
2488	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2489	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2623	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2626	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2627	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2697	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2715	Santa Fe, Pedro		1431 (<i>taq</i>)	SA7
2708	Sarnés		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
0449	Silva, Pedro de		1454 (h.) (<i>taq</i>)	LB2, MH1
2466	Tapia, Juan de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2467	Tapia, Juan de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2522	Tapia, Juan de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2663	Tapia, Juan de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
0413	Toledo		1454 (h.) (<i>taq</i>)	MH1
2502	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2503 G0131	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2504	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2506	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2507	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2508	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2679	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2680	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2681	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7
2682 G8037	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (<i>taq</i>)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2683	Torquemada, Gonzalo de		1440 (h.) (taq)	SA7
0036	Torre, Alfonso de la, bachiller	1417 (h.)	1454 (taq)	11CG, LB2, MN54
1890	Torre, Alfonso de la, bachiller	1417 (h.)	1480 (taq)	LB2
1891	Torre, Alfonso de la, bachiller	1417 (h.)	1480 (taq)	11CG
1893	Torre, Alfonso de la, bachiller	1417 (h.)	1480 (taq)	11CG
6130	Torre, Alfonso de la, bachiller	1417 (h.)	1480 (taq)	11CG
0404	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
0438	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	MH1, SA7
0528	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2257	Torres, Juan de	1410 (h)	1445 (taq)	LB2
2446	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2447	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2448	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2449	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2450	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2452	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2453	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2464	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2480	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2486	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2526	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2588	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2591	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2592	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2593	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2594	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2595	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2596	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2717	Torres, Juan de	1410 (h)	1440 (h.) (taq)	SA7
2291	Torres, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	LB2, SA7
2435	Torres, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	SA7

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2497	Torres, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	SA7
2671	Torres, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	SA7
2672	Torres, Rodrigo de		1440 (h.) (taq)	SA7
1885 + 1885 F1885	Torroella, Pere	1410 (h.)	1445 (h.) (taq)	LB2, MH1
1886	Torroella, Pere	1410 (h.)	1463 (h.) (taq)	LB2
1888	Torroella, Pere	1410 (h.)	1463 (h.) (taq)	LB2
2232	Torroella, Pere	1410 (h.)	1463 (h.) (taq)	11CG, LB2
2233	Torroella, Pere	1410 (h.)	1463 (h.) (taq)	LB2
0356	un gentilhombre		1454 (h.) (taq)	MH1
2719	Urrea, Pedro de		1440 (h.) (taq)	SA7
0003	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1, MN54
0426	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1
0427	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1
0428	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1
0429	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1
0431	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1454 (h.) (taq)	MH1
2192	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1463 (h.) (taq)	LB2
2499	Urríes, Hugo de	1406 (h.)	1440 (h.) (taq)	SA7
2289	Vaca, Pero		1445 (taq)	LB2
0389	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	MH1
0391	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	MH1
0392	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	MH1
2117	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	PN13
2121	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	PN13
2124	Valera, Diego de	1412	1488 (taq)	PN13
2529	Valtierra		1440 (h.) (taq)	SA7
2530	Valtierra		1440 (h.) (taq)	SA7
2260	Villalpando, Francisco de		1445 (taq)	LB2
2261	Villalpando, Francisco de		1445 (taq)	LB2
2262	Villalpando, Francisco de		1445 (taq)	LB2

III

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2484 G7820	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2552	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2605	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2668	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2669	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2707	Villalpando, Francisco de		1440 (h.) (taq)	SA7
2546	Villalpando, Juan de		1440 (h.) (taq)	SA7
0862	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2153	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2154	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2157	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2158	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2159	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2160	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2161	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2162	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2164	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2167	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2168	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2174	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2175	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2176	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2177	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2178	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2179	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2180	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2181	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2182	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2186	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2187	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2208	-		1463 (h.) (taq)	LB2

III

IV

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2209	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2212	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2213	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2214	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2215	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2216	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2217	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2219	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2220	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2221	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2222	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2225	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2226	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2227	-		1463 (h.) (taq)	LB2
2247	-		1463 (h.) (taq)	LB2
0108	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
1044	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
1046	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
1048	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
3088	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
6177	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
6178	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
6179	Alvarez Gato, Juan	1440/1450	1511 (taq)	11CG
1731	Barba, Juan		1487 (taq)	11CG
6441	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6665	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6668	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6670	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6674	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6675	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG
6678	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (taq)	11CG

IV

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
6679	Cardona, Alonso de	1460 (h.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
0682	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0889	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0897	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0899	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0903	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0909	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
0913	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
1811	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
4135	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
4167	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6115	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6125	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6231	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6234	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6440	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6450	Cartagena, Pedro de	1456	1486 (<i>taq</i>)	11CG
6687	Crespi de Valldaura, Luis	1460 (?)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
1103	Dávila, Gonzalo "comendador"		1497 (<i>taq</i>)	11CG
2201	Dávila, Gonzalo "comendador"		1463 (h.) (<i>taq</i>)	LB2
6565	Dávila, Gonzalo "comendador"		1497 (<i>taq</i>)	11CG
3583	Escrivá, comendador	1460 (?)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6278	Escrivá, comendador	1460 (?)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6279	Escrivá, comendador	1460 (?)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6693	Fenollar, Bernat	1438 (h.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2197	Gregorio		1463 (h.) (<i>taq</i>)	LB2
2205	Gregorio		1463 (h.) (<i>taq</i>)	LB2
2206	Gregorio		1463 (h.) (<i>taq</i>)	LB2
0685	Guzmán, Juan de, conde de Niebla y I duque de Medinasisdonia		1468 (<i>taq</i>)	11CG

IV

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
6566	Guzmán, Juan de, conde de Niebla y I duque de Medinasidonia		1468 (taq)	11CG
6571	Guzmán, Juan de, conde de Niebla y I duque de Medinasidonia		1468 (taq)	11CG
6572	Guzmán, Juan de, conde de Niebla y I duque de Medinasidonia		1468 (taq)	11CG
1122 + 1123 D1122	López de Haro, Diego	1458	1508 (taq)	11CG
6080 + 6081 D6080	López de Haro, Diego	1458	1508 (taq)	11CG
6083	López de Haro, Diego	1458	1508 (taq)	11CG
6084	López de Haro, Diego	1458	1508 (taq)	11CG
6085	López de Haro, Diego	1458	1508 (taq)	11CG
6269	López de Haro, Diego		1511 (taq)	11CG
6299	López de Haro, Diego		1511 (taq)	11CG
6650	Manrique, Jorge	1440 (h)	1511 (taq)	11CG
2267	Manrique, Rodrigo		1463 (h.) (taq)	LB2
6095	Mexia, Hernán	1424 (ca.)	1500 (taq)	11CG
6098	Mexia, Hernán	1424 (ca.)	1500 (taq)	11CG
6099	Mexia, Hernán	1424 (ca.)	1500 (taq)	11CG
6100	Mexia, Hernán	1424 (ca.)	1500 (taq)	11CG
3803	Pérez de Vivero, Alfonso, segundo vizconde de Altamira	1458	1508 (taq)	11CG
6258	Pérez de Vivero, Alfonso, segundo vizconde de Altamira	1458	1508 (taq)	11CG
6304	Pérez de Vivero, Alfonso, segundo vizconde de Altamira	1458	1508 (taq)	11CG
2111	Ribera, Diego de		1470 (h.) (taq)	PN13
2112	Ribera, Diego de		1470 (h.) (taq)	PN13
2127	Rojas, Gómez de		1470 (h.) (taq)	PN13
2136	Rojas, Gómez de		1470 (h.) (taq)	PN13

IV

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
2228 G22229 + 2231 D2228	Sevilla, Diego de		1463 (h.) (taq)	LB2
2196	Villalpando, Francisco de		1463 (h.) (taq)	LB2
2198	Villalpando, Francisco de		1463 (h.) (taq)	LB2
2202	Villalpando, Francisco de		1463 (h.) (taq)	LB2
2116	Villegas, Sancho de		1463 (h.) (taq)	PN13
2120	Villegas, Sancho de		1463 (h.) (taq)	LB2, PN13
6459	Acuña, Pedro de		1511 (taq)	11CG
6656	Álvarez de Ayllón, Per	1470 (h.)	1511 (taq)	11CG
6658	Álvarez de Ayllón, Per	1470 (h.)	1511 (taq)	11CG
6659	Álvarez de Ayllón, Per	1470 (h.)	1511 (taq)	11CG
0109	Álvarez Osorio, Pedro, conde de Trastámara y II marqués de Astorga		1505 (taq)	11CG
6267	Astorga, García de		1511 (taq)	11CG
3616	Badajoz, el músico		1511 (taq)	11CG
3945	Badajoz, el músico		1511 (taq)	11CG
6460	Badajoz, el músico		1511 (taq)	11CG
6660	Badajoz, el músico	1460/1480	1511 (taq)	11CG
6661	Badajoz, el músico	1460/1480	1511 (taq)	11CG
6248	Carasa		1511 (taq)	11CG
6593	Carrillo, Gonzalo		1511 (taq)	11CG
6681	Carrós Pardo de la Casta, Francesc		1511 (taq)	11CG
6684	Carrós Pardo de la Casta, Francesc		1511 (taq)	11CG
6686	Carrós Pardo de la Casta, Francesc		1511 (taq)	11CG
6663	Centelles y Urrea, Serafín de, II conde de Oliva		1511 (taq)	11CG
6664	Centelles y Urrea, Serafín de, II conde de Oliva		1511 (taq)	11CG
0732	Costana, Francisco de la		1511 (taq)	11CG
0873	Costana, Francisco de la		1511 (taq)	11CG
6108	Costana, Francisco de la		1511 (taq)	11CG
1094	Cota, Rodrigo		1504 (taq)	11CG

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
0669	Dávalos, Rodrigo		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6136	Dávalos, Rodrigo		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6139	Dávalos, Rodrigo		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1091	Durango		1511 (<i>taq</i>)	11CG
3613	Encina, Juan del		1496 (<i>taq</i>)	11CG
6578	Encina, Juan del		1496 (<i>taq</i>)	11CG
0848	Estiúiga, comendador de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
2874	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2875	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2878	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2879	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2882	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
2883	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6448	Fernández de Heredia, Juan	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
0802	Fernández de Velasco y Mendoza, Iñigo, señor de Bergala, duque de Frias, conde de Haro y condestable de Castilla	1462	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6698	Gilabert de Fenollet, Francesc	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
6701	Gilabert de Fenollet, Francesc	1480 (ca.)	1511 (<i>taq</i>)	11CG
0152	González de Mendoza, Pedro		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0856	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
0858	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
0867	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
1934	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
1935	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
1936	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
6164	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
6166	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
6169	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
6171	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG
6172	Guevara, Nicolás		1504 (<i>taq</i>)	11CG

V

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación taq del poema	Testimonios
6174	Guevara, Nicolás		1504 (taq)	11CG
6175	Guevara, Nicolás		1504 (taq)	11CG
6176	Guevara, Nicolás		1504 (taq)	11CG
6306	Guevara, Nicolás		1504 (taq)	11CG
6224	Llanos, Fernando de		1511 (taq)	11CG
6585	Llanos, Fernando de		1511 (taq)	11CG
6204	Manuel, Juan		1500 (taq)	11CG
6442	Manuel, Juan		1500 (taq)	11CG
6592	Manuel, Juan		1500 (taq)	11CG
1975	Meneses, Juan de		1511 (taq)	11CG
1134	Miranda, Pedro de		1511 (taq)	11CG
6252	Miranda, Pedro de		1511 (taq)	11CG
6270	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6272	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6284	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6285	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6452	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6453	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6462	Núñez de Quiros, Diego*		1511 (taq)	11CG
6621	Núñez, Nicolás		1511 (taq)	11CG
6239	Peralta		1511 (taq)	11CG
6651 G6650	Pinar, Jerónimo		1511 (taq)	11CG
6654	Pinar, Jerónimo		1511 (taq)	11CG
0781	Quiñones, Diego de		1511 (taq)	11CG
6591	Rojas, Sancho de		1511 (taq)	11CG
0737	Romero, Diego de*		1511 (taq)	11CG
6251	Romero, Diego de*		1511 (taq)	11CG
6461	Rull		1511 (taq)	11CG
6246	Sacado		1511 (taq)	11CG
0662	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (taq)	11CG
0697	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (taq)	11CG

V

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
0711	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (<i>taq</i>)	11CG
0717	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (<i>taq</i>)	11CG
0731	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (<i>taq</i>)	11CG
1769 + 0722 A1769	Sánchez de Badajoz, Garci	1460/1480	1511 (<i>taq</i>)	11CG
3468	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6205	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6274	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6288	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6295	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6296	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6454	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6467	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6468	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6469	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6470	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6472	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6623	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6624	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6625	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6626	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6627	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6628	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6629	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6631	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6632	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6633	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6635	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6636	Soria, Jerónimo*		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6193	Sosa, Lope de		1496 (<i>taq</i>)	11CG
6195	Sosa, Lope de		1496 (<i>taq</i>)	11CG

V

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
6196	Sosa, Lope de		1496 (<i>taq</i>)	11CG
6111	Suárez		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0851	Suárez (atribución sin fundamento a Juan de Mena)		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0898	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1056	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1057 + 3193 D1057	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1058	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1059	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1061	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1063	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1067	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1068	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1072	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1073	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1074	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1078	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1080	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6209	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6219	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6225	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6595	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6596	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6597	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6599	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6600	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6602	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6604	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6607	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6608	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG

V

ID	Autor	Fecha de nacimiento del autor	Datación <i>taq</i> del poema	Testimonios
6614	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6617	Tapia, Gonzalo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
4222	Tarazona, obispo de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6583	Tovar y Velasco, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6584	Tovar y Velasco, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6301	Ulloa, Juan de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6260	un galán		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6577	un galán		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6582	un gentilhombre		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0816	Vaca, Francisco		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0675	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
0721	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1001	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
1054	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6087	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6088	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6089	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6091	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6092	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG
6093	Vivero, Luis de		1511 (<i>taq</i>)	11CG

V