

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

La tónica trovadoresca en la poesía
castellana del siglo XV

Amor, cuerpo y alma. Supervivencia del tópico

Autor: Isabel Bravo de Soto Martín

Tutor/a: Dr. /Dra. María Isabel Toro Pascua

Salamanca. Curso 2018-2019

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	2
1.1	Objetivos.	2
1.2	Las fuentes.....	2
2.	CUERPO Y ALMA. EL AMOR A PRIMERA VISTA.	4
2.1	Origen y configuración del tópico.....	4
2.1.1	Tradición y transmisión de la doctrina poética provenzal.	4
2.1.2	La teoría humoral. El tratadismo médico	7
2.1.3	La teoría espiritual. El tratadismo filosófico	9
2.1.4	El amor hereos y la enfermedad de amor	10
2.1.5	Amor y deseo. El tratadismo moral.....	13
2.2	Propagación y supervivencia del tópico.....	14
2.2.1	Situación, uso y tipología del tópico en el siglo XV castellano	17
3.	CONCLUSIONES.....	26
4.	BIBLIOGRAFÍA.....	27
5.	ANEXOS: POEMAS.....	29
5.1	Vista y prisión.	29
5.2	Vista y locura	36
5.3	Vista y muerte	40
5.4	Vista y servicio.....	46
5.5	Vista y recuerdo	51
5.6	Vista y deseo	54

5.7	Vista y pena.....	57
5.8	Vista y virtud.....	63

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 Objetivos.

El objetivo primero de este trabajo no es otro que el de observar la influencia de las primeras escuelas líricas cultas en lengua vulgar en la lírica castellana del siglo XV; las ideas fundamentales del antiguo discurso lírico trovadoresco lograron sobrevivir a pesar del transcurrir de los años, desde sus orígenes en la Provenza hasta el Cuatrocientos castellano; y así, la mentalidad provenzal que se filtraba a través de la expresión lírica trovadoresca continua filtrándose a través de la lírica compuesta en el siglo XV en Castilla; en los textos líricos poéticos de esta época aún se observan los viejos contenidos provenzales, a veces renovados, depurados o desgastados debido a la intervención de las distintas escuelas, a la introducción de nuevos matices, al enorme uso que se le venía dando desde el mismo momento de su modelación.

Concretamente, es la concepción medieval de la relación entre alma y cuerpo el tema de mayor interés para este trabajo, por ser esta el punto de partida tanto de las metáforas trovadorescas en la lírica provenzal como de las usadas en la poesía amatoria castellana en el siglo XV; no se trata tanto de estudiar el origen de esta idea, sino de observar cómo continua presente en la lírica del Cuatrocientos, en la que ha tomado distintos rumbos y ha desembocado en distintas metáforas, que constituyen el eje fundamental en torno al que gira la configuración de la inmensa mayoría de las composiciones poéticas de carácter amoroso todavía en la época de Juan II.

1.2 Las fuentes

Del reinado de este monarca data el *Cancionero de Baena*; su composición obedece a una peculiar política cultural de la que destaca cierta voluntad propagandística de la imagen de la realeza castellana¹, dando prioridad a una poesía erudita de tipo moral, político o religioso; mientras que el *Cancionero de Palacio*, compilado en Aragón, muestra una tradición cancioneril que estaba igualmente en pleno auge en Castilla, si el de Baena no recoge esta tradición es porque el sistema social prefirió silenciar ese tipo de lírica, para que fuera otro tipo de poesía la que se vinculara al reino castellano,

¹Soria, J. M. N. «Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV: Diseño literario de un modelo político», *En la España medieval*, 11 (1988), 185-222.

aquella que Baena había considerado como una ‘gaya ciencia’². El *Cancionero de Palacio*³ es la fuente de la que se han extraído, para su estudio, todas las composiciones poéticas de carácter amoroso citadas en este trabajo; son en total treinta y cuatro los poemas que servirán de ejemplo para observar cómo aquella teoría medieval que concebía el amor como fruto de una divina conexión entre alma y cuerpo sigue perviviendo en la poesía lírica cultivada por distintos autores, que seguían acogiendo esa concepción y convirtiéndola en la base de sus creaciones de carácter amoroso. Para apoyar este estudio han sido imprescindibles los trabajos realizados, entre otros, por Ana Rodado, Guillermo Serés, Martín Riquer, María Isabel Toro o Giorgio Agamben, puesto que todos ellos dedican en sus obras un espacio a la reflexión sobre esta teoría.

²Véase Vicente Beltrán, «La poesía es un arma cargada de futuro: poética y política en el *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena, Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999*, ed. J. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, prólogo de José J. Labrador Herráiz, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2002, pp. 15-52.

³Utilizo la edición de Ana María Álvarez Pellitero, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

2. CUERPO Y ALMA. EL AMOR A PRIMERA VISTA.

2.1 Origen y configuración del tópico.

2.1.1 Tradición y transmisión de la doctrina poética provenzal.

La poesía cancioneril del siglo XV, cultivada por los poetas de la escuela castellana, debe en parte su existencia al corpus conformado por la escuela gallego-portuguesa, fruto, a su vez, de la antigua poesía trovadoresca surgida en la Provenza:

La aparición de una perfecta poesía en lengua romance, a fines del siglo XI y en las tierras que bajo el Imperio Romano se denominaron Aquitania y Galia Narbonense, es un hecho literario de una importancia capital para la historia de las letras de Occidente, ya que tal poesía, cultivada durante dos centurias, se convirtió en el punto de partida indiscutible del lirismo europeo⁴.

La Provenza, por su situación geográfica en terrenos fértiles y por su distanciamiento de conflictivos territorios en guerra, motivos ambos que posibilitaban el florecimiento económico de la zona y, por consiguiente, una vida apacible y sencilla, fue el lugar idóneo para que se diera el nacimiento de la poesía; es en este armonioso ambiente en el que surge y se desarrolla a partir del siglo XII una brillante escuela de trovadores, cuya notable influencia se expandirá por toda Europa y pervivirá, en cierto modo, en la lírica desarrollada en Castilla muy posteriormente, casi tres siglos después:

La poesía del siglo XV hunde sus raíces en tradiciones varias que, en último término, se remontan al fin'amors trovadoresco. El amor cortés tal y como se manifiesta en la literatura provenzal hacia el año 1100, se nos revela como la vía más fecunda entre las que alumbró la Edad Media Europea. La naturaleza de este amor ha sido objeto de todo tipo de especulaciones sin que hasta la fecha se haya logrado una interpretación comúnmente aceptada; de lo que no cabe duda es de que una gran parte de su corpus de motivos y símbolos ha nutrido las tradiciones líricas fundamentales de Francia, Italia y España (Cf. Lewis, 1969), la tradición *romanesque* y *lyrique* del norte de Francia y la prosa de ficción caballeresca y sentimental de la última Edad Media⁵.

Los trovadores, poetas músicos provenzales, podían poseer un linaje noble y, en ocasiones, pertenecer a la clase acomodada; formaban parte o no de la nobleza, estaban adscritos de forma eventual a alguna corte, ya fuera esta real o señorial y, por tanto, conocían a la perfección los gustos de la aristocracia y la nobleza, clases a las que se dirigían y con las que permanecían en continuo contacto.

⁴ Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores, Antología comentada por Martín de Riquer. Tomo I. Poetas del siglo XII*, Barcelona, escuela de Filología, 1948, p. VI.

⁵ Ana M. Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-14.

Hacia el año mil cien, principios del siglo XII, los poetas músicos comienzan a trovar en una lengua que ya no es reconocible como latín, se trata de una lengua diferente: la *langued'oc*; una variedad lingüística artificial que, a pesar de que cuya base parece estar en la variedad usada en Toulouse, no se identifica concretamente con ninguno de los dialectos del sur de Francia. Esta modalidad llamada provenzal se convirtió en la lengua vehicular por excelencia para la expresión de un discurso lírico erótico creado, además, a partir de la suma de cánones muy formales. Las composiciones poéticas de tipo lírico creadas por Guillermo de Poitiers, duque de Aquitania y primer trovador de nombre conocido del que conservamos obras, son las más antiguas escritas en lengua moderna, pero como explica Milá i Fontanals, se documenta la existencia de otros trovadores en los últimos años del siglo del siglo XI; desde esta época hasta mediados del siglo XII se comprende el primer periodo de la lírica provenzal y a principios del siglo XIII se encontraba en su época de pleno apogeo, que termina en la primera mitad del Cuatrocientos, a pesar de los intentos de la escuela de Tolosa por alzarla de nuevo⁶.

El uso del provenzal para la expresión poética de carácter lírico tuvo una enorme importancia y su hegemonía se habría de mantener durante largo tiempo, tres centurias después aún era la lengua elegida por algunos poetas catalanes para la expresión de sus creaciones poéticas líricas hasta la aparición de Ausiás March, que a mediados del siglo XV, escribe sus poemas en un catalán sin rastro de términos procedentes del provenzal⁷.

La *cansó* es la forma más conocida de la poesía trovadoresca y la temática amorosa es su rasgo distintivo; a través de la *cansó* se vertebra toda la doctrina amorosa de la época que, expresada en un lenguaje lírico peculiar, recoge un concepto fundamental, el concepto de fin amor o amor cortés:

Este lenguaje encontrará su principal vía de expresión en la canción amorosa, la *cansó*, en la que, más que al amor, se cantaba al deseo, puesto que se proyectaba sobre un objeto inaccesible en el momento mismo del canto, sea cual fuere el desenlace final; el canto nacía siempre en ausencia de la amada, incluso aunque la relación fuera dichosa, de manera que en su desarrollo lírico se definía un espacio textual de itinerarios alternos y divergentes: de la certeza de un pasado (que podía ser feliz o infeliz), se transita por un presente de privación hacia un futuro incierto, gozoso o desastrado, según los casos,

⁶Manuel Milá, i Fontanals, *De los trovadores en España: estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1861

⁷María Eugenia Rincón, *Lazo cultural entre Provenza y Cataluña: el «Cant de la Sibil.la»*, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3 (1980), 120-129 (p.120).

sugerido por imágenes de esperanza o temor. Es la llamada por los propios trovadores “fin amor”⁸.

Frente al desprecio que se había venido mostrando tradicionalmente hacia la dama, estos poetas músicos procuraron su encumbramiento al situarla en el mismo lugar en el que habría de situarse un importante señor feudal, creando así un absoluto paralelismo entre las relaciones que se dan entre este y su vasallo y por otro lado, entre la mujer amada y su pretendiente:

En los albores de la lírica en lengua de oc, y en el transcurso de dos generaciones, los trovadores provenzales organizaron el lenguaje lírico amoroso en lengua vulgar más antiguo de la Romania, ensamblando materiales recolectados en la poesía y en el tratadismo clerical, en Ovidio y, sobre todo, en una serie de metáforas feudales sacadas de las relaciones sociales, organizadas en un sistema en el cual la dama ocupa la posición de señor y el trovador se convierte en su vasallo⁹.

Este paralelismo se mantiene cuidadosamente a través del empleo de términos procedentes del ámbito jurídico, que poblarán las composiciones poéticas de carácter lírico (basta recordar que a la dama se le llama en ocasiones “midons”¹⁰) en las que los trovadores expresan su deseo de que la amada los acepte como su vasallo; y de él se desprende que la relación amorosa es sinónimo de servicio.

Solo una mujer que había contraído matrimonio podía tener vasallos a su servicio, este hecho convertía en un requisito imprescindible que la dama a la que se dirigía el poema fuera una mujer casada; es posible porque en la Edad Media, sobre todo en las clases nobles, el matrimonio y el amor son incompatibles entre sí; el primero es solo el medio que facilita la unión entre linajes, se trata de un mero contrato. Las doncellas, por su parte, carecían aún de este poder, por lo que quedaban fuera del código poético de las composiciones líricas trovadorescas, cuya concepción del amor basada en la relación de vasallaje, convertía en siervo al pretendiente.

Según los logros que va consiguiendo el trovador en su relación con la dama a la que sirve y pretende, se establecen en una sucesión gradual distintos estados por los que ha de pasar el poeta para convertirse en el perfecto enamorado. Según el tratadista anónimo del siglo XIII, el primero de estos grados es el de *fenhedor*, que se identifica con el

⁸ María Isabel Toro Pascua, «El amor, la melancolía y los poetas en la Edad Media», en *Enfermedades, médicos y pacientes en la literatura* ed. Gema Vallín, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, p. 204.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Martín de Riquer, *op. cit.*, p. XXIX.

momento en el que el trovador aún no ha manifestado sus sentimientos hacia la dama; cuando lo hace, se convierte en *pregador*; una vez convertido en *pregador*, el enamorado puede recibir muestras de cariño por parte de la amada: miradas, sonrisas, alguna prenda; estos gestos de reconocimiento le convierten en *entendedor* y si la dama decidiera finalmente acceder a tener una relación en la que ambos se involucren, además de amorosa, físicamente, el trovador se encontraría en el último de los estados, el de *drutz*; como explica Ana M. Rodado Ruiz en *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*:

El esquema básico de las relaciones amorosas del trovadorismo es el siguiente: un joven soltero se enamora de una dama casada a quien corteja en secreto; la dama, bellísima, distante y de más alto rango social, acepta o desdeña los servicios del joven trovador que se somete a ella como un vasallo ante su señor feudal (...). El trovador puede presentarse ante la dama como tímido (*fenhedor*), suplicante (*pregador*), enamorado (*entendedor*) o como amante aceptado (*drutz*), dependiendo del estado amoroso que haya inspirado la composición¹¹.

Estos cuatro grados se identifican con los cinco estados que señalan los tratadistas medievales en su análisis del amor, para quienes este evoluciona siguiendo unas pautas definidas: comienza por la simple contemplación de la dama o *visus*, para seguir evolucionando desde el *alloquium*, pasando por el grado de *contactus* y *basia* hasta llegar al de *factum*.

2.1.2 La teoría humoral. El tratadismo médico

En esta construcción del código amoroso entra a formar parte otro elemento, el tratadismo médico. Los tratados médicos medievales consideraban el amor como una pasión humana, para entender esta concepción del amor hay que remontarse a los orígenes de la medicina medieval:

La medicina académica medieval concedía un lugar privilegiado al cerebro, uno de los tres órganos esenciales junto al corazón y al hígado; a él se le confieren las funciones centrales del pensamiento y de la razón, concediendo a los otros dos órganos funciones corpóreas importantes, pero secundarias: al corazón, la virtud vital o animal que permite la respiración; y al hígado la virtud natural, puesto que es el origen de las venas y el lugar donde se producen los humores corporales. Esta postura, con la que en el siglo IV a.C. Hipócrates, en su *De morbo sacro* había condenado las teorías cardiocéntricas de Aristóteles, fortalecía la posición defendida tiempo atrás por Platón y Galeno, su comentador, en cuanto a la primacía del cerebro se refiere¹².

¹¹ Ana M. Rodado Ruiz, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹² María Isabel Toro Pascua, *op. cit.*, p. 205-206.

Para Aristóteles el órgano principal era el corazón, lugar donde se originaba el hálito vital y residía el ánima, pero para Hipócrates, al igual que para Platón y Galeno, no era el corazón sino el cerebro. Por su parte, el hígado, poseedor de la virtud natural, sería el órgano encargado de administrar la sangre y los humores.

Según la teoría medieval en el cerebro humano hay tres celdas, la primera sería la imaginativa, responsable de las facultades sensitivas y común a todos los animales, es la celda del sentido común, en la que se recogen y unifican los cinco sentidos, mediante los que todo animal percibe las sensaciones sobre su mundo y, contiene, a su vez, la noción de supervivencia, así como la de costumbre; la segunda celda es la de la razón y la voluntad y la tercera y última celda es la de la memoria; estas dos últimas celdas son propias solo del ser humano, no compartidas por el resto de animales.

La perspectiva que se tiene desde la medicina humoral es que estas tres celdas están irrigadas por un sistema de venas que comienza en el hígado, órgano que fabrica los cuatro humores: la sangre, la flema, la bilis amarilla o cólera y la bilis negra o atrabilis. Estos cuatro humores que nacen en el hígado se expandirían hasta el resto del cuerpo. Así lo explica María Isabel Toro Pascua en *El amor, la melancolía y los poetas en la Edad Media*:

De acuerdo con esta concepción, el cerebro se divide en tres celdas que en su interior albergan diversas facultades o potencias: en la celda delantera se encuentra la facultad imaginativa, una facultad sensitiva, vegetativa, común a todos los seres vivos, que permite captar los datos proveídos por los cinco sentidos; la central alberga la razón y la voluntad, y la posterior, la memoria; estas dos últimas son exclusivas del ser humano. Pero, además, estas cavidades están irrigadas por los *spiritus*, que permiten el desarrollo de las potencias, y por los cuatro humores producidos en el hígado: la sangre, la flema, la bilis amarilla o cólera, y la bilis negra o melancolía¹³.

Según la teoría médica medieval basada en la teoría humoral, el principio de salud reside en el equilibrio de estos cuatro humores, sin que sea necesario poseerlos en proporciones exactas, pues es el hecho de que uno de esos humores predomine sobre los demás lo que hace posible la existencia de distintas complejiones y caracteres en los seres humanos. Cuando hay un notable exceso o defecto de alguno de estos humores en el individuo, aparece la enfermedad.

¹³*Op. cit.*, p. 206.

2.1.3 La teoría espiritual. El tratadismo filosófico

Junto a la teoría humoral, que indagaba en la formación del carácter o humor de cada individuo, estos filósofos y tratadistas recuperaron y cultivaron la teoría espiritual, que postula, como explica González Roldán, que: “existe un pneuma o principio único que anima todo el universo, tanto a las esferas celestes como al mundo natural en la tierra, y que actúa mediante ciertas partículas cuya naturaleza se encuentra entre lo corpóreo y lo incorpóreo”¹⁴. Esta corriente habría comenzado a asumirse posiblemente en el siglo V gracias a Demócrito de Abdera, que formuló una teoría que explicaba que la estrecha vinculación que existía entre el alma y el cuerpo se debía a la intervención de ciertas partículas en el funcionamiento del organismo y tras las contribuciones de los estoicos, esta teoría sería desarrollada por Aristóteles:

Demócrito de Abdera- genio “melancólico” contemporáneo de Hipócrates y padre del atomismo- formuló una teoría igualmente “atómica” para explicar la relación entre el alma y el cuerpo; propuso la existencia de partículas discretas que, a un tiempo, intervienen en el funcionamiento del organismo y son vehículo del alma. El siguiente gran momento de la teoría espiritual llega con los primeros estoicos, luego sería sistematizada en gran medida por Aristóteles, que al ofrecer una versión naturalista de la teoría platónica del amor, explicó igualmente la función del pneuma en términos materiales¹⁵.

Así, y según explica Stanley W. Jackson, en el *De generatione animalium*, de Aristóteles, encontramos ya la idea de esta energía universal, “e igualmente, en el *De anima* se expresa la concepción del amor como pasión o movimiento de los sentidos”¹⁶. El *pneuma*, constituido por estas partículas, intervendría en el funcionamiento del cuerpo humano; y, como afirma González Roldán, ya los tratados médicos anteriores a Galeno explican que las partículas procedentes del *pneuma* entran en contacto con el cuerpo humano de diversas formas y que se trata en realidad de dos tipos distintos de *pneuma*: el vital y el psíquico, que residen, respectivamente, en el corazón y en el cerebro. La teoría espiritual se fusionó con la teoría humoral y, como resultado, a la existencia del espíritu o *pneuma* vital y del psíquico, se añadió la de un tercer espíritu, el espíritu natural, relacionado con el hígado:

A veces en confusión o en fusión con la teoría humoral, se llegó a una clara concepción de tres tipos de partículas semicorpóreas, llamadas *espíritus*, que se mantuvo presente

¹⁴ Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 35

¹⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁶ Según aparece recogido en *ibidem*, p.36.

entre los pensadores europeos hasta el mismo René Descartes. Según el pensamiento clásico, había tres tipos de “espíritus”: el *pneuma* o *espíritu vital* tenía una naturaleza material aunque sutil, se abastecía de aire por medio de los pulmones, los poros de la piel y por la digestión de la comida (...); el *espíritu animal* o *pneuma psíquico* estaba asociado con el cerebro y con las actividades del sistema nervioso; luego se añadiría el *espíritu natural*, asociado con el hígado y con el crecimiento.¹⁷

Fue esta unión de teorías la que asentó la base de la creencia en la relación entre el cuerpo y el alma, dando origen a la estrecha vinculación en la tradición poética medieval entre estos y el sentido de la vista, percibido, naturalmente, a través de los ojos y que se explica por el hecho de que los espíritus animales, forjados en el corazón, se filtran en el cerebro dando lugar después a los llamados espíritus visivos:

Desde el cerebro el espíritu animal llena los nervios e irradia por todo el cuerpo, produciendo la sensibilidad y el movimiento. Desde la celda fantástica se ramifica en efecto el nervio óptico que, bifurcándose, alcanza los ojos. En la cavidad de este nervio pasa el espíritu animal, que aquí se hace todavía más sutil y, según una teoría; sale de los ojos como espíritu visivo, se dirige hasta el objeto a través del aire, que funge para el de “suplemento” y, habiéndose informado de su figura y de su color, regresa al ojo y de allí a la celda fantástica; según otra teoría, el espíritu visivo, sin salir de los ojos, recibe a través del aire la impronta del objeto y la transmite al espíritu fantástico¹⁸.

2.1.4 El amor hereos y la enfermedad de amor

En el caso del amor, este comienza por la contemplación del ser amado, cuya imagen queda impresa en el corazón y, gracias al espíritu fantástico, se mantiene alojada en la memoria; así, lo percibido por los instintos sensibles, comunes a todos los animales, se convertía mediante la facultad fantástica en algo más elevado:

Es opinión común a todos estos textos médico-filosóficos, y a los textos poéticos, que los espíritus animales se generan en el cerebro como una transformación de los vitales, nacidos en el corazón, y luego de un segundo filtraje dan origen a los “espíritus visivos” o “rayos visuales”. Así entran en funcionamiento conjunto los ojos, el corazón y las potencias mentales, de manera que el cuerpo humano, partícipe del mundo inferior, puede serlo también del mundo suprasensible gracias a la operación de la más alta de estas virtudes, la *fantasía*, y del menos corpóreo de los espíritus, el *fantástico*.¹⁹

La facultad *fantástica* sería entonces el nexo de unión entre cuerpo y alma²⁰: la imagen de la amada (captada gracias a la facultad de los sentidos, propios del espíritu vital, que, tras su viaje hasta el cerebro, se transforma en espíritu animal y tras otro filtraje, en espíritu visivo) se imprime en el cerebro y, al permanecer en la celda de la memoria, se

¹⁷*Idem.*

¹⁸ Giorgio Agamben, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos, 1995, p.169.

¹⁹ Aurora González Roldán, *op. cit.*, pp. 35-36.

²⁰*Idem.*

convierte en recuerdo. El amor, debido al afán del enamorado por recordar la imagen del ser amado, se convierte en una obsesión y en esta obsesión radica la enfermedad:

El amor, precisamente, era una de las pasiones que podían alterar el perfecto equilibrio del organismo, llegando a provocar la *aegritudo amoris* o enfermedad de amor, denominada por los autores “amor hereos” o “amor heroico”. El proceso de esta patología tenía su origen en el cerebro, concretamente en la facultad imaginativa y en la memoria, donde la imagen o el *phantasma* de la amada, percibido por los sentidos, quedaba fuertemente arraigado, de tal manera que el enamorado continuamente recurría a esta imagen, reproduciéndola una y otra vez, hasta convertirla en el objeto de un pensamiento obsesivo, esta corrupción de la imaginación y de la memoria terminaba por alterar la facultad racional y, como consecuencia, también la voluntad, momento en el que comenzaban a aparecer los síntomas más graves de la dolencia²¹.

Solo el amor no correspondido podía provocar la enfermedad de amor, esta venía dada porque el principio de salud, basado en un cuasi perfecto equilibrio de los humores (de esa falta de perfección surgen los distintos caracteres humanos) se veía completamente alterado por el exceso de riego de melancolía²². Como explica Guillermo Serés en su obra *La transformación de los amantes*:

La concepción de la imagen, de origen aristotélico, se funde con la pneumatología medicoestoica en una experiencia que es, a la vez y en la misma medida, “movimiento espiritual” y proceso fantástico: el objeto del amor es, de hecho, un fantasma, pero este fantasma es “espiritual”, o sea, está impulsado por la sangre e introducido, como tal, en un círculo neumático en el que se abolen y confunden las barreras entre lo externo y lo interno, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y el objeto. El extremo delirante (“furioso”) de esta circulación espiritual es el amor heroico, que, como vimos, consiste en una “*corruptio imaginationis*”, debida precisamente a la acumulación de cólera adusta (o sea, un tipo de melancolía) en la cavidad cerebral en que se halla la *virtus aestimativa*. Acumulación colérica cuyo origen, recordémoslo, es precisamente la *inmoderata cogitatio*; y para lograr que sea *inmoderata*, el corazón tiene que impulsar constantemente espíritus vitales, cuyo calor, unido al del impulso, calienta y reseca la cavidad cerebral, lo que produce la melancolía, que no es más que bilis negra, o sea, la bilis amarilla que circula calcinada por el organismo²³.

La enfermedad de amor se producía entonces cuando este se transformaba en la imaginación del amante en un pensamiento obsesivo; la obsesión del enamorado por el objeto de su deseo y alentada por el espíritu vital provocaba un desorden humoral:

Era una opinión generalizada que las alteraciones de la bilis negra (el humor melancólico) podían ocasionar perturbaciones psicológicas, entre las que se destacaban el miedo, la depresión y la locura, las cuales, a su vez, producían efectos somáticos colaterales. Se creía que la afección de la bilis negra enfermaba el cerebro y que éste,

²¹ María Isabel Toro Pascua, *op. cit.*, p. 107-108.

²² Lacarra Lanz E., «El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amoris*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 38.1 (2015), 29-44.

²³ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 103.

que se consideraba el órgano rector del cuerpo y el asiento de los afectos y de las emociones, llevaba esta alteración mental al corazón, el cual, a causa de las venas que lo circundaban, sentía el dolor y sufría una violenta convulsión espasmódica en simpatía con el cerebro. La melancolía se hizo, así, sinónima de la locura, la cual se decía proceder de esta alteración de la bilis negra que invadía el cerebro y afectaba a todo el cuerpo y especialmente al corazón, produciendo estados mentales patológicos de depresión o locura con síntomas somáticos como palpitaciones, vista nublada, temblores, pérdida del habla o tartamudeo. De la fusión de los conceptos de la locura y de la melancolía surgió la relación del deseo erótico insatisfecho con la demencia²⁴.

Estos procesos cognitivos eran sobre todo frecuentes en aquellas personas que poseían un carácter melancólico, pensativo, enamorado, con mayor tendencia hacia el impulso de la contemplación:

Es esta proximidad sustancial de la patología erótica y de la melancólica la que encuentra su expresión en el *De Amore* de Ficino. El proceso mismo del enamoramiento se convierte aquí en el mecanismo que desquicia y subvierte el equilibrio humoral, mientras que, a la inversa, la empedernida inclinación contemplativa del melancólico lo empuja fatalmente a la pasión amorosa²⁵.

Ese impulso hacia la contemplación del sujeto melancólico lo conducía en la mayoría de ocasiones a un distanciamiento total de la realidad y desembocaba en una enfermedad que radicaba en el hecho de que el hígado producía en exceso bilis negra o melancolía²⁶; así, “los tratados médicos se ocupan de explicar la sintomatología de este morbo melancólico, que consistía en insomnio, pérdida del apetito, adelgazamiento, continuos suspiros y lloros y, en los casos más extremos, manifestaciones de locura”²⁷. Fueron muy diversos los medios propuestos desde épocas muy tempranas para erradicar la enfermedad de amor, como afirma María Isabel Toro Pascua:

Bernardo Gordonio, siguiendo a Avicena, menciona los siguientes: advertirle continuamente sobre los peligros de su obsesión, y, si esto no es suficiente, azotarle con fuerza; nombrarle cosas tristes, porque, según sus palabras, “la mayor tristeza hace olvidar la menor tristeza”, y, si esto no funciona, contarle noticias alegres, para distraerle de su pensamiento; mantenerle ocupado mediante paseos agradables o, tal y como ya había recomendado Ovidio, hacer que se enamore de otras mujeres, para que así pueda diversificar su pensamiento y perder la obsesión por la causante de la afección. En caso de que nada de esto surtiera efecto, propone recurrir al último de los recursos indicados ya por Avicena: valerse de ciertas viejas, experimentadas en estos menesteres, para vituperar y denigrar a la amada, esto es, para anular el origen exógeno de la enfermedad y provocar con ello la reacción psicológica del enfermo hereos²⁸.

²⁴Lacarra Lanz, E. *op. cit.*, p. 29

²⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.47.

²⁶ Aurora González Roldán, *op. cit.*, p. 39.

²⁷ María Isabel Toro Pascua, *op. cit.*, p. 209.

²⁸*Idem.*

Al lado de estos remedios, cuyo fin era terminar con los síntomas causados por la *aegritudo amoris*, se propusieron y realizaron otros muy distintos, encaminados a restablecer el equilibrio humoral, que se había visto desquiciado por el exceso de melancolía, estos remedios consistían en la cura por contrarios: el exceso de bilis negra provocaba en el organismo frío y sequedad por lo que lo recomendado era incluir en la rutina del paciente ciertas acciones como darse baños, la práctica moderada del coito, o tomar vino sin llegar al estado de embriaguez²⁹.

2.1.5 Amor y deseo. El tratadismo moral

Todos los trovadores son enfermos de amor y cantarán al deseo. Aun habiendo consumado ese deseo, ese amor, la enfermedad podría persistir; es lo que los moralistas denominan “amor contranatural”, un amor que no va encaminado a la procreación sino al placer, que es tan solo el beneficio que los seres humanos obtienen del amor. El placer no puede considerarse el fin porque es tan solo un medio, el fin sería el de la procreación; lo que ocurre es que el ser humano, al tener razón y voluntad dominadas por el libre albedrío, puede convertir cualquier instinto en vicio y ese vicio en una obsesión:

El deseo sexual es un apetito natural necesario, ordenado por dios con el único fin de garantizar la conservación de la especie a través de la generación. De acuerdo con los médicos, la raíz de este movimiento natural estaba en la atracción ejercida por la belleza de la amada, cuya figura, o *phantasma*, conducía al amor; pero el amor es un simple instinto, no es deseo: tal y como lo define santo Tomás de Aquino, es el principio del movimiento que tiende hacia un fin. A partir de este momento el individuo estaba sujeto a dos posibles efectos: o bien desarrollaba una vehemente y compulsiva concupiscencia, un deseo que polarizaba toda su actividad cogitativa y anulaba cualquier capacidad de raciocinio, convirtiéndose en un enfermo hereos, o bien se regía de acuerdo con el código moral y el mandato divino, desarrollando un comportamiento ordenado por su propia voluntad, comportamiento que contemplaba dos posibles soluciones: la abstinencia y la represión del instinto mediante la razón, esto es, la práctica de un amor contemplativo³⁰.

Si el amor se transformaba en obsesión y la obsesión se traducía a su vez en una enfermedad para la que no se lograba la cura total del enamorado, este quedaba completamente dominado por la imagen del ser amado, su razón y su voluntad se anulaban completamente y, en los peores casos, la enfermedad desembocaba de forma irremediable en la muerte o en la locura. Como afirma María Isabel Toro:

²⁹*Ibidem*, p. 210.

³⁰*Ibidem*, pp. 211-212.

Tanto para el filósofo natural y el moralista como para el médico, el amor, cuando supera su condición de instinto natural y ordenado y se convierte en desmedido deseo o en pasión melancólica, destruye por completo la capacidad racional y volitiva del individuo y puede, incluso, terminar con la vida, tanto en su sentido más literal como en sentido simbólico, puesto que no otra cosa es la enajenación de la razón y la anulación absoluta de la voluntad humana, que quedan sometidas al poder impreso de la fantasía³¹.

2.2 Propagación y supervivencia del tópico.

Todo este código amoroso será transmitido por la *cansó* provenzal y después por la chanson francesa y la cantiga gallego-portuguesa.

La Provenza estaba conformada por distintos señoríos autónomos organizados de manera feudal hasta que, a fines del siglo XIII, Francia, aliada con el Papado y aprovechando la cruzada contra los cátaros, llevó a cabo su total absorción, la incorporación de estas cortes señoriales al reino de Francia supuso la desaparición de la primera muestra de cultura poética expresada en una lengua vulgar.

Ya en el norte de Francia, y gracias a la llegada de Leonor de Aquitania tras su matrimonio con Luis VII, aparece, a mediados del siglo XII, una composición a la manera trovadoresca que no está escrita en lengua d'oc, sino en langued'oïl. La reina había llevado consigo a la corte la poesía de su tierra y esta, por cuestión de prestigio, terminó por expandirse; pero los trovadores franceses no entendían la lengua de Leonor, por lo que comenzaron a traducirlas a una lengua que sí entendían, la suya propia: la langued'oïl. La poesía trovadoresca se adaptará a las circunstancias y tradiciones del nuevo territorio que la acoge, pero “los poetas del norte de Francia no se alejan de las vías abiertas en Provenza”³²; aún así, introducen una importante diferencia en la concepción del ser amado: la mujer es un ser distante y cruel, inaccesible. Esta imagen de la dama, vinculada a la escuela de Aquitania, desemboca en un amor trágico, en el que el enamorado es un mártir y ella un ser impío, sin compasión.

En Italia, la llegada de la lírica de raigambre trovadoresca se produjo a través de la corte siciliana de Federico II, dando inicio a “una riquísima tradición literaria que se gestó a través de tres escuelas: *siciliana, guittoniana y dello stil nuovo*”³³; es en este momento en el que poetas como Giacomo Da Lentini se lanzan al cultivo, en lengua italiana, de una nueva estrofa: el soneto. Al igual que ocurre en Francia, la poesía

³¹*Ibidem*, p. 213.

³² Ana M. Rodado Ruiz, *op. cit.*, p. 23.

³³*Ibidem*., p.26.

trovadoresca de origen provenzal se adaptará al contexto propio de su nuevo destino, como explica Frede Jensen:

Los poetas trovadores del sur de Francia crearon un medio literario capaz de competir en prestigio con el latín, y desarrollaron una poesía cortesana sumamente refinada que muy pronto encontraría celosos imitadores en varios países europeos. Entre los seguidores más fieles de los principios cortesanos, elevados al nivel de código por los trovadores, se hallan los poetas que estaban activos en Portugal y Galicia lo mismo que en Sicilia en el siglo trece. Cuando una tradición poética, específicamente una tan elaborada y sofisticada como la que desarrollaron los trovadores, es llevada a tierras lejanas y es adoptada por poetas que representan ambientes lingüísticos y culturales diferentes, acaba por sufrir ciertas transformaciones³⁴.

Los poetas de la Toscana, forjadores del *stilnuovo*, practicaron una nueva forma de escritura que se identificaba con una situación social distinta a la anterior: la sociedad no se organizaba ya a la manera feudal sino que ese mundo dejaba paso a otro bastante más complejo, el mundo de las ciudades. Pronto estos poetas toscanos superaron a los pertenecientes a las otras escuelas poéticas. En su tratamiento del amor, los *stilnovisti* conciben al ser amado, ya no tanto como señor feudal (la perspectiva del pretendiente se identifica en menor medida con la de un vasallo, de la sociedad feudal se ha pasado a una con mayor conciencia de 'libertad', una sociedad que basa sus normas de comportamiento en otros ideales) sino como un ser supremo:

La estilización del sentimiento ha alcanzado los límites de lo puramente terrenal; el servicio amoroso se traduce en un culto a la dama fuertemente idealizado y desprovisto de preocupaciones carnales, lo que convierte a la mujer en un ser angelical (la *donna angelicata*), guía espiritual de su amante en la búsqueda del Ser Supremo y graciosa otorgante de la nobleza de espíritu³⁵.

Como resultado de la relación entre Francia y España: alianzas matrimoniales entre distintas casas señoriales españolas, francesas y provenzales o la importancia del camino de Santiago y como consecuencia, la notable presencia de peregrinos franceses en la península; se produjo un importante trasvase cultural y así, la *cansó*, que había tenido su continuación en Francia en la *chanson*, se vio reflejada en su heredera española, la *cantiga* de amor, que era el género cortés por excelencia.

Pero, a pesar de ser la *cantiga* de amor descendiente de la *cansó* provenzal, esta experimentó una renovación del material que había recibido mediante la reelaboración de las formas y del contenido, hasta el punto de dificultar su comprensión. Sufrió

³⁴Frede Jensen, «Sobre la herencia de los trovadores en la lírica galaico-portuguesa», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 485-492.

³⁵Ana M. Rodado Ruiz, *op. cit.*, p. 27.

también un notable empobrecimiento respecto a la tradición trovadoresca: el preludeo primaveral que introducía la cansó desapareció en la cántiga de amor; en la que predominaban, además, la simplificación de gran parte de los recursos técnicos empleados por los trovadores provenzales y la de la mayoría de líneas temáticas amorosas, lo que contribuyó a la atenuación de la sensualidad que se desprendía de la antigua lírica provenzal y al uso de nuevos recursos identificativos de la escuela. Así lo explica María Isabel Toro Pascua:

Con el paso de los siglos, las escuelas sucesoras de la trovadoresca depuran, definen y codifican el concepto amoroso, limando matices y reduciendo temas, de manera que, ya en la mitad del siglo XV castellano, el sufrimiento y la muerte por amor eran los tópicos líricos fundamentales, y casi únicos, de la poesía amorosa culta³⁶.

La cantiga de amor heredó también de la cansó la concepción feudal de la relación amorosa, pero introdujo una notable diferencia: en la lírica gallego-portuguesa la dama no corresponde a los desvelos de su pretendiente, el poeta normalmente no llega nunca al estado de drutz, el último de los grados que había establecido la tradición provenzal para la conversión del poeta en el perfecto enamorado y que definía el momento en el que el trovador y su amada habían consumado su amor; esto implica que la relación entre el poeta y la dama en la lírica gallego-portuguesa no discorra siguiendo las pautas generales que habría seguido en la lírica provenzal, el poeta no logrará avanzar hacia ciertas fases como la de *contactus*, *basia* o *factum*, sino que muchas veces permanecerá anclado en la mera contemplación del ser amado; el rechazo de la dama es lo frecuente en los discursos poéticos gallego portugueses:

Trata-se de uma linguagem interpretada por um sujeito masculino que louva a beleza física e os atributos sociais de uma dama, à qual se sente ligado por uma relação de amor que decorre, em grande medida, da fatalidade de a ter visto. Dirige-lhe repetidos pedidos no sentido de que eia lhe conceda um benefício como recompensa pelo seu serviço, mas termina, na extensa maioria dos casos, por expor longos e hiperbólicos lamentos, que são consequência directa da atitude de indiferença ou hostilidade que sistematicamente observa por parte dessa mesma dama³⁷.

Este rechazo por parte de la amada desembocará en un sentimiento de tristeza, de *coita*, que será la nota dominante y definitoria de este género. No se canta ya al gozo de amar, sino que se hace de este un tormento que se identifica en ocasiones con la muerte.

³⁶María Isabel Toro Pascua, *op. cit.*, pp. 204-205.

³⁷Oliveira, A. R. de, & Miranda, J. C. R. «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, pp. 499-518 (p. 506).

2.2.1 Situación, uso y tipología del tópico en el siglo XV castellano

La lírica trovadoresca seguirá ejerciendo su influencia durante el siglo XV, es en este momento en el que se consolida una escuela fruto de un proceso de evolución iniciado con la lírica provenzal, de cuyas fuentes beberá la escuela gallego-portuguesa, que sufre a su vez un proceso de transformación hacia el corpus híbrido gallego castellano; se trata de la plena formación de la escuela castellana, en cuyas composiciones adscritas al género cancioneril, se hace patente la deuda contraída por los poetas castellanos del siglo XV con la escuela gallego portuguesa, descendiente de la antigua lírica provenzal. El mismo Marqués de Santillana afirma que la lírica trovadoresca de contenido amoroso es un ejercicio en el que deben entrenarse todos los cortesanos en su juventud; las metáforas sobre las que se conformaban las composiciones poéticas provenzales de tipo amoroso siguen vigentes en las composiciones de este siglo recogidas en el *Cancionero de Palacio*, como es el caso de la metáfora por la que se concebía el amor como producto de la contemplación del ser amado, que empezaba por el movimiento o impulso de un instinto sensible y terminaba por formar parte del alma; para observar de la mejor manera posible el uso de este tópico es conveniente llevar a cabo una tipología del mismo, explicando así su desarrollo hacia las distintas vertientes:

2.1.1.1 Vista y prisión.

Es el caso de algunas composiciones del Marqués de Santillana, como ocurre en el poema *Mis oxos fueron a ver*; en la canción del Marqués, de notable influencia gallego portuguesa, la mera visión de la imagen de la dama conduce irremediabilmente al poeta hacia el cautiverio, lejos de corresponder la amada a las pretensiones de su enamorado, lo rechaza y este se siente ‘burlado’, el sentimiento de rechazo, siguiendo la tradición que dictaba la escuela que tanto había influido en el Marqués en la composición de sus canciones, desemboca en una profunda pena que invade al poeta; sigue, más concretamente, las composiciones de Alfonso Álvarez de Villasandino, como el decir *Senyora mía loada*, en el que Villasandino combina la idea del cautiverio, en el que el enamorado cae desde el mismo momento del visus, con la del servicio; además de estos tópicos, entra a formar parte de la configuración de este decir, el del dolor que supone la ausencia de una amada a la que Dios habría dotado de los dones más codiciados.

La contemplación del ser amado como sinónimo de cautiverio será el eje sobre el que giren numerosas composiciones de la época, como algunas de las realizadas por Rodrigo de Torres: en *A muy gran culpa de ti* el enamorado confiesa que su alegría es prisionera de la dama, en quien este piensa constantemente, ella es la responsable de que el pretendiente prefiera el cautiverio a la libertad, el enamorado reafirma esa idea al final de cada una de las cuatro estrofas que conforman la canción aprovechando para ello un conocido refrán: “sé que non dirán por mí: *el buey suelto bien se lame*”; en *Pensando ver acabado*, el enamorado no es directamente prisionero de la dama, sino que lo es del sentimiento de tristeza que nace del deseo frustrado; en *Amor me fizo gran bien*, el cautiverio y el servicio no desembocan en la pena, sino que el pretendiente encuentra gran placer en mirar a la dama y reconoce que si él tiene alguna virtud, esta procede de la amada; el vasallo no pide al ser amado que lo libere porque encuentra felicidad en el hecho de ser cautivo de este ser supremo.

Francisco de Villalpando es otro de los autores que se sumó a la elección de este tópico para la composición de algunos de sus poemas y, así, en *Si buena ventura’ spero* el enamorado, que ha perdido uno de sus bienes más preciados, la libertad, sabe que solo la dama puede devolvérsela pues es ella quien lo tiene cautivo; el poema se transforma en un ruego en el que el prisionero clama a su captora por la libertad, pero sin que esta signifique soledad o desamparo.

2.1.1.2 *Vista y locura*

Para Diego Furtado de Mendoza la vista no es sinónimo de prisión, sino de muerte o locura, recupera así la idea de que la contemplación del objeto del deseo que atormenta al poeta puede incurrir en su total enajenación, sometiendo su voluntad y su razón a la imagen de la dama; para la configuración de su canción *Ya con tanta fermosura*, Mendoza parte del tópico que conecta el visus con la muerte y continúa con la idea de que es la virtud de la dama lo que engendra locura en quienes osan mirarla, para concluir afirmando que aquellos que se atreven a amar, deberán estar dispuestos a renunciar a su cordura.

Otro autor que optará por explotar esta vertiente del tópico es Suero de Quinyones; en *Dezidle nuevas de mi*, el enamorado, alejado de la dama, se lamenta de su fortuna y pide que alguien de noticias a su amada de la situación en la que se encuentra: sumido en un constante estado de pena; la ausencia de la dama, la privación de la contemplación de su hermosura, se traduce, en esta canción, en locura.

En *Mi senyora ya non cura*, del poeta sin nombre que se oculta tras la firma de “un hermano de miçer el Tanendor”, el enamorado, cuitado y triste se lamenta de que el amor que siente por su amada no le ha proporcionado gozo sino locura, a cambio de que esta le devuelva la cordura, el pretendiente promete servirla fielmente, sin errar ni una sola vez.

En el caso del poema *Pues que siempre padesçí*, de Johan de Padilla, esta vertiente toma un rumbo más amable y, a pesar de la enajenación que sufre, el enamorado se opone a renunciar a este estado y mantiene firmemente la fe depositada en su amada, este pretendiente concibe la locura y la esperanza como caras de la misma moneda: el amor.

2.1.1.3 *Vista y muerte*

La idea de muerte por amor sigue presente en numerosas composiciones de la época, como en *Si a mi grave cuidado*, canción de Johan de Torres en la que el pretendiente pide a la dama que le auxilie, pues se encuentra en tal estado que está dispuesto a dejar “la vida presente”; necesita que su amada lo socorra y lo ampare, que recuerde “lo pasado” (quizás la disposición del poeta a servirla para siempre) y que ese recuerdo

despierte en ella misericordia, sentimiento que, según espera el enamorado, será lo que lleve a esta señora a salvarlo, convirtiéndose en un refugio para él.

En *Aunque sufro enoxos asaz*, escrita también por Johan de Torres, la relación establecida entre el visus y la muerte es más visible, puesto que en el desarrollo del poema el tópico se muestra directamente: el autor personifica los ojos del enamorado y los convierte en los responsables de su tormento, son estos quienes no quieren que el pretendiente “viva en paz”, quienes, obnubilados por la imagen de la amada, se convierten en verdugos de este.

El tópico abunda también en la obra poética de don Álvaro de Luna: en *Tiempo es que nos veamos* el pretendiente expresa la necesidad acuciante de ver a la dama, puesto que no verla podría suponer la muerte y, si el enamorado muere por el amor que ha nacido de la contemplación de la hermosa imagen de la dama, todos los “amadores” se sumirán en la más profunda de las tristezas; para evitar el desastre, el pretendiente ruega a la amada que se apiade de la gentileza de todos los enamorados y se muestre ante él de nuevo, con el fin de que todos puedan vivir plácidamente; en *Señora, bien se parece*, del mismo autor, el enamorado es ya un enfermo hereos para el que no hay salvación, su vida pasa mientras él, pensando durante todo el día en su amada y soñando durante toda la noche con ella, espera, postrado en su cama, que llegue la muerte.

En *Porque de llorar*, poema escrito también por el Condestable, el enamorado se lamenta del hecho de que, a pesar de haber loado a su amada, jamás ha sentido el gozo del amor ni ha obtenido placer, nunca ha sido correspondido por ella; de esa “porfía” nace la cuita en el enamorado, que prefiere la muerte a seguir viviendo como un ser muerto en vida.

Otro autor que se acogió también a este tópico fue Estamariu y en *Por un tal departimiento* desarrolla la idea de que la ausencia de la amada es sinónimo de muerte.

2.1.1.4 Vista y servicio.

En autores como Francisco Bocanegra, en poemas como *Pues tanto tuyo feziste*, es notable la influencia de la concepción de la relación amorosa como fruto de la contemplación del ser amado, que desemboca en una relación de vasallaje; su composición desarrolla la idea de que el poeta pertenece ya no a sí mismo sino a la amada, sin ser este capaz de expresar sus sentimientos, incapacidad que trae aparejada

la cuita; el poeta permanece anclado en el estado de pregador, sin avanzar más en la relación amorosa.

La metáfora por la que la relación que se establece entre la dama y el poeta se convierte en una relación de tipo feudal sostenida en el vasallaje está también muy presente en algunas de las composiciones de García de Pedraza, es el caso del poema *Traslado de alegría*, en el que el poeta ofrece su servicio, el permanecer siempre al lado de la dama, a cambio solo de que esta le de alguna muestra de cariño, como acceder a que el pretendiente le bese la mano o a cambio de poder contemplarla.

La misma idea será usada por otros poetas como Johan Enríquez en su poema *Tú, mi senyora, de sí* en el que el poeta se convierte en servidor de la dama desde el primer momento del *visus*; la metáfora que convierte al poeta en siervo de la dama se conecta con la idea de que el poeta queda sometido a la voluntad de esta, es decir, con la metáfora del cautiverio; el resultado es una alegoría que equipara el amor no correspondido con una prisión en la que el poeta, que ofreció, en un primer momento, sus servicios a la dama, permanece preso y clama por la libertad que le ha sido robada.

Montoro es otro de los autores que se decantaron por este tópico, y en él se basa para desarrollar su poema *Apartar pueden a mí* que gira en torno a la idea de que el poeta será siempre fiel vasallo de la dama, puesto que el amor que siente por ella no le permite olvidarla; en esta composición está muy presente, además, la relación entre vista y deseo: el autor comienza advirtiendo de que pueden obligarle a apartar la vista de la dama, pero eso no hará que deje de desearla.

2.1.1.5 Vista y recuerdo.

En el caso de Johan de Torres, el poeta elige para la composición de su poema seguir la concepción del amor como un producto de la contemplación del ser amado, como un instinto sensible común a todos los seres vivos que parte del corazón; filtrándose después mediante la facultad imaginativa o fantástica hacia el cerebro, pasando de ser un impulso sensible a ser algo más elevado, que queda impreso como una imagen en la memoria, imagen que se convertirá después en recuerdo; el recuerdo es el tema central en *Sepas tú, senyora mía* y produce en el poeta alegría por la hermosura recordada y a la vez melancolía por la distancia que separa al poeta de su amada; la cuita se transforma en felicidad cuando el poeta vuelve a ver a la dama.

Las menciones a la relación entre vista y recuerdo son muy frecuentes en las composiciones poéticas de este siglo, abundan en numerosos autores entre los que destacan, además de Johan de Torres, otros poetas como Johan de Silva, quien en su canción *Cuyo soy, sepa de mi* escribe: “Yo despídome de vista,/pero non de pensamiento”;o Ugo D’ Urries, que en su poema *Dí amor por qué causaste* parte de la idea del amor a primera vista y del sentimiento de felicidad que le supone contemplación de la imagen de la amada, para terminar con una confesión: el poeta quiere pertenecer a la dama. Es un ejemplo más de cómo tras el momento del *visus*, el poeta cae preso de la imagen del ser amado, hasta el punto de que su recuerdo ocupa todo su pensamiento; es el recuerdo de esa imagen lo que aporta alegría a un poeta que ha sido “robado” por la dama.

2.1.1.6 Vista y deseo

En el caso de autores como Gonzalbo de Quadros, como demuestra su poema *De vos servir el loar*, la visión del ser amado conduce inmediatamente al deseo y el poeta no recibe de la dama más que su sola visión; la relación amorosa ya no avanza hacia los últimos grados establecidos por la tradición provenzal en la evolución del sentimiento amoroso, el poeta no expresa sus sentimientos y permanece estancado, con resignación, en el estadio de *visus* o contemplación de la amada, sin llegar al *alloquium* o al *contactus*, y mucho menos a los últimos grados de *basia* y *factum*, en los que el trovador se habría convertido en drutz; si la relación entre amada y trovador pocas veces contaba con un final en la tradición lírica provenzal, en la establecida en la poesía lírica de la escuela castellana, como buena sucesora de la escuela gallego portuguesa, la dama no presta siquiera la mínima atención a su pretendiente.

Igualmente, no será tampoco correspondido el enamorado al que da voz Francisco de Villalpando en *Di, por qué negro desseo*, que, desesperado, pregunta al deseo, precisamente, por qué no lo abandona “qualque día” y por qué no le da “nengún reposo”, el sentimiento de deseo en el pretendiente es tal que hace que este sienta que su muerte es la única cura posible.

Johan de Torres, por su parte, en su canción *Si mis tristes oxos veen*, establece una relación entre la vista y el deseo en virtud de la cercanía o distancia que medie entre el enamorado y su amada: sus ojos desean lo que ven, pero el pretendiente mantiene la esperanza de que Amor, a quien se dirige, escuche sus ruegos y se apiade de él,

concediéndole la capacidad de que sus ojos no deseen aquello que no tengan delante. Lo que subyace es la idea de que mientras que la percepción de la imagen del ser amado alienta el deseo; la privación de esta misma lo ahuyenta y el pretendiente, al no percibir ese *phantasma*, podría dejar de desear a la dama.

2.1.1.7 Vista y pena

Del rechazo de la dama hacia el enamorado surge la coita en la poesía gallego portuguesa, el tópico se continua en la poesía cancioneril compendiada en el transcurso del cuatrocientos y como muestran numerosas composiciones recogidas en el *Cancionero de Palacio* y realizadas por autores como Johan de Torres, Johan de Padilla, Johan de Silva, Pero Cuello, Gómez Carrillo D'Açiman o Caltraviessa, es, sin duda alguna, uno de los tópicos más recurrentes en la poesía lírica amatoria de esta época. De la relación entre el visus y el deseo frustrado deriva la pena, que había sido la nota definitoria de la lírica gallego portuguesa en el género de la cantiga de amor y había marcado la diferencia respecto a la cansó, procedente de la tradición provenzal, en la que se cantaba normalmente al gozo que suponía el sentimiento amoroso y no al dolor que provocaba el rechazo de una dama distante, cuya figura se habría visto ya influenciada por la de la fría amada que protagonizaba la chanson en la tradición lírica francesa.

Johan de Torres, en su canción *En tanto dolor me veo*, expresa la frustración que supone para el enamorado el obtener del amor nada más que tristeza, dicha frustración se deriva del hecho paradójico de que siendo la amada la más capacitada para inspirar alegría en el pretendiente, es, igualmente, la más capacitada para hacerle sufrir. En el poema *Si padeçco triste vida*, de Johan de Padilla, está presente la misma idea: el enamorado sufre porque no puede ver a su amada, por eso su corazón “vive'n gran tribulación” y ya no espera obtener placer del amor que siente por la dama, aún así, y habiendo perdido la esperanza, se puede intuir que el poema se cierra con la siguiente promesa: el enamorado no se alejará jamás de ella.

En la mayoría de ocasiones, el dolor viene precedido por la ausencia de la dama, el poeta, por algún motivo se ve forzado a partir y, en consecuencia, a alejarse de ella; este momento, el de la partida, es con el que suele abrirse la composición poética, un ejemplo es *Pues que me vo sin vos ver*, de Johan de Silva, poema en el que el

enamorado expresa la tristeza que le supone alejarse de su amada y le pide a esta que mantenga su lealtad, virtud que viene dada por su enorme bondad.

En *Si de ti no he valía*, del poeta Pero Cuello, se une el tópico que se fundamenta en la relación entre el visus y el vasallaje con la idea de que la privación de la contemplación del ser amado es el desencadenante de la más profunda de las penas; así, el poeta buscará servir siempre a la dama, porque estando a su servicio puede contemplarla. La misma idea subyace en la canción *Amor, si yo por burlar*, en la que su autor, Gómez Carrillo de Açimán, hace del rechazo de la dama hacia el siervo enamorado el eje en torno al que gira y se desarrolla el contenido poético.

Caltraviessa, por su parte, elige, como tema central para su canción *Como echaron del Paráyso*, el deseo de ver desnuda a la dama; esta canción tampoco escapará a la influencia del tópico y se cierra con la expresión del ya conocido sentimiento de pena que viene producido por la privación de la contemplación del ser amado.

2.1.1.8 *Vista y virtud.*

En otros ejemplos, la poesía castellana deja entrever la idea de que la contemplación de la dama, considerada como la más excelsa de las criaturas, suponía para el poeta castellano un aprendizaje de las virtudes que se desprendían de esta, convertida en fuente de bondad y belleza; es el caso de algunas composiciones escritas por autores como Valtierra, que en *Enoxados de tristura* desarrolla el proceso por el que el enamorado se convierte en vasallo de la dama tras la contemplación de esta, de su imagen, pero sobre todo de sus virtudes, puesto que son estas lo que hacen que todos quieran obedecer a la amada, no se trata solo de poder contemplarla, sino de permanecer a su lado para ganar en honestidad, integridad, en capacidades que son propias del ser amado y que se aprecian desde el momento mismo del visus.

La misma vertiente influye en algunas composiciones de Garçia de Borja, como en *Abastado de tristura*; con la diferencia de que en este poema el discurso poético oscila entre el sentimiento de pena que invade al enamorado y que surge del hecho de que este no ha expresado aún sus sentimientos hacia la amada y la alegría que produce su mera visión; y no solo a él, sino a todos sus pretendientes, pues el ejercicio de contemplar a la dama hace que aumente el *saber* que todos ellos puedan poseer, ese aumento del saber del amante, que viene proporcionado por la visión de la amada, facilita el conocimiento

del bien que hay en ella, es decir, la contemplación de la dama aporta un doble beneficio: un aumento del conocimiento, que es lo que permite que el enamorado pueda comprender las virtudes de la amada y un aprendizaje de estas virtudes tras su comprensión. En estos poemas, y sobre todo en la composición del poeta Valtierra, se funden la definición del ser amado como ser supremo rico en virtudes y la concepción del amor como sinónimo de servicio, entendido, más que como relación amorosa, como relación de vasallaje.

3. CONCLUSIONES

Lo que se ha tratado de demostrar con este trabajo, partiendo de forma irremediable desde el estudio y explicación de las teorías medievales por las que se da esta peculiar concepción de la relación entre el amor, el alma y el cuerpo que se convirtió en eje fundamental de la poesía lírica provenzal cultivada por los trovadores a fines del siglo XI, es la supervivencia de dicha idea, que terminó en el origen de los tópicos fundamentales de la lírica castellana del siglo XV gracias a la gran acogida que hubo de encontrar en los distintos países a los que logró llegar y, una vez en ellos, a las distintas escuelas que continuaron convirtiéndola en tema predilecto en la creación de sus composiciones de carácter amoroso.

Ya convertida esta complicada concepción del amor en distintos tópicos, sigue abundando en la poesía amatoria de los autores de cancionero del Cuatrocientos castellano; la metáfora que identifica el principio del amor con el sentido de la vista se ha ramificado y en la poesía castellana del siglo XV los poetas se afanan al cultivo de distintas vertientes que tienen en común el mismo origen: el tópico del amor a primera vista, del que parten todos los autores para la configuración de sus poemas de carácter amatorio, siguiendo después, cada cual, uno o varios de los diversos caminos en los que se bifurca en su época la antigua metáfora trovadoresca y es que, estos poetas de cancionero del Cuatrocientos fundamentan aún la configuración de sus composiciones líricas en estos tópicos, usando, unas veces unos y otras veces otros, o incluso, aunando todos los tópicos en uno solo de sus poemas, dejando entrever así el buen conocimiento que tenían de estos, aprendido quizás, y entre otras, de la escuela antecesora, la gallega portuguesa y perpetuando así la esencia de una escuela que había eclipsado Europa cuatrocientos años atrás.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos, 1995.
- Beltrán, Vicente, «La poesía es un arma cargada de futuro: poética y política en el *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena, Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999*, ed. J. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, prólogo de José J. Labrador Herráiz, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2002, pp. 15-52.
- Cancionero de Palacio*, ed. Ana María Álvarez Pellitero, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.
- González Roldán, Aurora, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Jensen, Frede, «Sobre la herencia de los trovadores en la lírica galaico-portuguesa», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 485-492.
- Lacarra Lanz, E., «El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amoris*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38.1 (2015), 29-44.
- Milá, i Fontanals, Manuel, *De los trovadores en España: estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1861
- Oliveira, A. R. de, & Miranda, J. C. R. «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, pp. 499-518.
- Rincón, María Eugenia, *Lazo cultural entre Provenza y Cataluña: el «Cant de la Sibilla»*, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3 (1980), 120-129.

- Riquer, Martín de, *La lírica de los trovadores, Antología comentada por Martín de Riquer. Tomo I. Poetas del siglo XII*, Barcelona, escuela de Filología, 1948.
- Rodado Ruiz, Ana M^a., *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-14.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Soria, J. M. N. «Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV: Diseño literario de un modelo político», *En la España medieval*, 11 (1988), 185-222.
- Toro Pascua, María Isabel, «El amor, la melancolía y los poetas en la Edad Media», en *Enfermedades, médicos y pacientes en la literatura* ed. Gema Vallín, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.

5. ANEXOS: POEMAS

5.1 Vista y prisión.

Poema de YnyegoLópez, hermano de Mendoça:

Mis oxos fuerona ver
fermosura tan estranya
que de bien poca manya
yo fue preso en su poder.

Por burlar fuy denudado
a ver sugrant fermosura,
mas yo, triste, sin ventura,
del todo quede burlado;
por cierto de tal manera,
que de quien yo antes era
esto le plega saber:
que no me deve querer.

Poema de Alfonso Álvarez de Villasandino

Senyoramia loada
sobre todas cuantas vi,
non seades contra mí
sanyossa ni aýrada;
pues la primera vegada
que vos vi, me conquiriestes
e por vuestro me tuviestes
en presión muy ençer[r]ado.

Senyora, vida penada
Ya padeçco e padecí
non tenyendo olvidada
la primera vegada
que vos a mí viestes,
la ioya me prometiestes
la qual nunca me fue dada.

Senyora, estrella esmerada,
de que vos siervo e serví
muy grandes oenas sufrí
por ver de mí apartada;
fermosa, aventaxada,
creyo bien que reçibiestes
del Sebyor, quandonaçiestes,
donosa e muy esmerada.

Senyora muy ensenyada,
pues por vüestroessiestes

acorret a quien firiestes
con dolçor de vuestra lança.

Poema de Rodrigo de Torres

A muy gran culpa de ti,
la que yo çedo desame,
sé que non dirán por mí:
el buey suelto bien se lame.

Senyora, tu fermosura
tiene presa mi alegría,
porque de su senyoría
me miembro tan sin mesura;
que, si gran mal padecí,
por ti que çedo desame,
sé que non dirán por mí:
el buey suelto bien se lame.

A tu piedada memoria
faç de mi tuyo cativo,
porque, contra mi esquivo
dolor, aya yo victoria
tal que, pues yo leal serví
a ti, que çedo desame,
sé que non dirán por mí:
el buey suelto bien se lame.

Poema de Rodrigo de Torres

Pensando ver acabado
el mi esquivo deseo,
creo que con tal cuidado
moriría según veo.

En caso que s' acabase
.....,
yo non creo que dexase
la tristura en que vivo;
que me tien tan cativo
que si lo aver quería
yo lo oviese, pensaría
que lo avía ya pensado.

Poema de Rodrigo de Torres

Amor me fizo gran bien
en darme plazer que vi:
*que si algún bien hay en mí,
de mi senyora me viene.*

D'ella me vien tal plazer
que me faz perder enoxos,
quando la miran mis oxos
no se fartan de la ver,
pues en su poder me tiene
después que la conocí:
*que si algún bien ay en mí
de mi senyora me viene.*

Poema de Francisco de Villalpando

Si buena ventura' spero
ya en vuestro poder es,
a mi darla si queréys,
que só vuestro presonero.

Libertat he posseído,
senyora, fasta vos ver,
non me puedo retraer
d'ella luego aver perdido;
c'adesora, todo entero,
me robó quien vos sabés:
rescatatme, si queréys,
que só vuestro presonero.

Mas non sea mi rescate
desamparo et soledat;
si vos plaze lealtad,
que me quite de ser mate;
la qual siempre guardar quiero,
adelante lo veréys:
libertat, si queréys,
que só vuestro presonero.

5.2 Vista y locura

Poema de Diego Furtado de Mendoza

Ya con tanta fermosura
matades a quien vos mira;
la virtud qu'en vos espira
engendra mucha locura.

El pensar no es vedado
nin se podría vedar,
pues natura quiso obrar
lo que pudo aver obrado;
e, por ende, quien osado, en amar será valiente,
con gracioso continente
levar de sí la cordura.

Canción de Suero de Quinyones

Dezidle nuevas de mí
e mirad si avrá pesar
por el placer que perdí.

Contadle [de] mi fortuna
e la pena en que vivo,
e dizid que soy esquyvo,
que non curo de ninguna;
que tan fermosa la vy,
que m' oviera de tornar
loquo el día que partí.

Poema de un ermano de miçer el Tanendor

Senyora ya non cura
de mi, ¡ay, cuitado, triste!.
Mal Amor, ¿por qué quesiste
darme tan mala ventura?

De ti me querellaré
donde quier que estudiere,
si de mí non te pluguiere
de ti desesperaré;
pero que conortaré
mi coraçón como vea
andar en gran devaneo
a muchos con mi locura.

Pues en ti tengo fiança,
tú dame algún consuelo
que ya siempre, como suelo,
serviré con maginança;
et, lealmente, sin errança,
te sería si quisieses
et tanto bien me fizieses
que m'acorras con curdura.

Poema de Johan de Padilla

Pues que siempre padesçí
desde que vos vi,
por vos, senyora, padeçco;
parat mientes si mereçco
el mal que sufro et sufrí,
triste de mi.

Non creades que entiendo
nindeçiendo
de mi loca maginança,
mas nunca farémudança
lealmente vos sirviendo;
et entiendo
cobrar el bien que perdí
fast'aquí,
por lo cual yo non desmayo:
levántame, aunque cayo,
esperança en que beví
desque naçí.

5.3 Vista y muerte

Poema de Johan de Torres

Si a mi grave cuidado,
vida mía, non acorres,
derribarás çinco torres
en un campo colorado.

Por bevir de ti absente
só venido en tal estado,
que piensso serme forçado
dexar la vida presente;
pues es en ti ciertamente
poder de me guarecer,
non me dexespereçer,
miémbrete de lo passado.

Poema de Johan de Torres

Aunque sufro enoxos asaz
e trebaxos infinitos,
estos mis oxos malditos
no quieren que viva en paz.

Adrede por me matar,
con agenoenduzimiento,
miran por qué grant turmento,
triste, me fazen pasar;
si los toviese de mi faç
por cualquier manera quitos,
dexarmian los malditos
siquiera bevir en paz.

Poema de Álvaro de Luna

Tiempo es que nos veamos,
gentil senyora garrida;
no quieras que la mi vida
feneçcadond' acá' stamos.

Si yo muero por amores
dela tu grant fermosura,
a todos los amadores
pornás en mucha tristura ;
los quales con amargura
faránlantos de tristeza;
mir' en bien su gentileza
et faç que ledos seamos.

Poema de Álvaro de Luna

Senyora, bien se parece
quien de fin'amor vos ama,
qu' em vos pensar me recreçe
estar por fuerça en la cama
pensando en vos, madama.

Ya no me basta de día,
senyora, estar penssando
car aún de noche sonyando
vos veo, donosa mía;
si de mí non s'adoleçe
vuestra fermosura et fama,
mi coraçón se ofrece
a la muerte que lo llama
pensando en vos, madama.

Poema de Álvaro de Luna

Porque de llorar
et de sospirar
ya non cesaré;
pues que por loar
a quien fuy a amar
yo nunca cobré.

Lo que deseé
et desearé
ya más todavía;
aunque cierto sé
que menos avré
qu'en el primer día.

De quien su porfía
me quit'alegría
después que la vi:
que ya más querría
morir algún día
que bevir ansí.

Más, pues presomí
que desque nascí
por ti padesçer,
pues gran mal sofrí,
resçiba de ti
agora placer.

Poema de Estamariu

Por un tal departamento
sospirar de coraçon
yo devo con grant razón,
et llorar sin ningún tiento;
ahún mi sentimiento
me faze maravillar,
como dexa de me matar,
a mí, un tal pensamiento;
de lo qual muy más contento
yo sería que d'absencia,
car privarme tu presencia
m'es morir, c'así lo siento.

5.4 Vista y servicio

Poema de Francisco de Bocanegra

Pues tanto tuyo feziste
a mí que tu bien desseo,
*no quieras que me conquiste
la fortuna en que me veo.*

Desd' el día que te vi,
sin dezir lisongería,
soy más tuyo que de mí
crea la tu señor[í]a;
pues cuytas me fazen triste
por callar lo que desseo,
*no quieras que me conquiste
la fortuna en que me veo.*

Senyora, tu discreción
puede muy bien conocer
que tienes mi corazón
ausadas a tu plaxer;
e pues tú, mi bien, quesiste
entender el mi desseo,
*no quieras que me conquiste
la fortuna en que me veo.*

Dezir de Garçia de Pedraça

Traslado de alegría,
corona de fino oro,
non demando otro tesoro
a vuestra gran senyoria,
salvo bessarvos la mano
con aquel amor tan sano
que vos tove todavia.

E despues d' esto, senyora,
vos mandat et yo fare,
qu' en servir sienpre seré
aquel que fuy fasta agora;
car, por esta cruz bendita,
Amor de mí non se quita,
nin vos, essomessmo, un ora.

Parezedes tan fermossa
a mis oxos todavia
que, por el dios d' alegría,
vos juro, sin otra cossa,
me fazéys con gran denuedo
tener mis pies atán quedo
por mirar a vos, donossa.

Quando más puedo pensar,
pienso que vos fizo adrede
Dios por me tornar alegre
quando tuviese pesar;

sé bien cómo fizo aquesto
que fará aún otro çesto,
pues tan bien supo açertar.

Al luzeroqu'es del alva
vos prometo que podedes,
entre quantasconozedes,
parezer, pues soys tan alva;
por el Rey çelestial,
non lo tomedes en ál
que non lo digo por salva.

Poema de Johan Enríquez

Tú, mi senyora, de sí,
los leales amadores,
por merçetrogat por mí
al terçero dios d'amores.

Tú, mi senyora, por que
desd'el día que te vi
sienprejamá[s] te serví
lealmente por mi fe;
amadores otrosí,
vos que sentís mis dolores,
por merçetrogat por mí
al terçero dios d' amores.

Que nunca cativo yo
jamás le fizemaldat,
sino buscar libertat
que su merçet me robó ;
si en esto le deserví
tú, senyora et senyores,
por merçetrogat por mí
al terçero dios d' amores.

Poema de Montoro

Apartar pueden a mí,
senyora, de vos mirar
mas non de vos desear.

Por vos servir lealmente
a vos fuyobedesçer
de mi omilde querer
en que vos soy obidiente
et seré jamás así,
que Amor me faç pensar
non vos poder olvidar.

5.5 Vista y recuerdo

Canción de Johan de Torres

Sepas tú, senyora mía,
a doquiera que seré,
tu gaya filusumía
ante mis oxos veré.

Pensando en tu fermosura
siento infinido placer;
también rezibo tristura
por absente de ti ser;
más toda mi alegría
sé bien que recobraré,
quando tu filusumía
ante mis oxos veré.

Poema de Johan de Silva

Cuyo soy, sepa de mí
que suyo seré do fuere:
a la que d' esto pluguiere,
ella tómelo por sí.

Senyoras, yo me despido
pues me conviene partir;
apartat de vos olvido,
el qual suele requerir
por ausencia, segumvy,
al que bien sirviendo muere:
a la que d' esto pluguiere
ella tómelo por sí.

Yo despídome de vista
pero non de pensamiento,
e muy fuerte me conquista
el presente apartamiento;
si por callar padecí,
entiéndalo quien quisiere:
e si d' esto le pluguiere
ella tómelo por sy.

Poema de Ugo d' Urríes

Di, Amor, ¿por qué causaste
tan soptado me levar,
que tan solo recordar
una hora no me lexaste?

Desde vi tu fermosura
acordé de te amar
e luego, sin más tardar,
alexé de mi tristura;
digote que me levaste
sin más en ello pensar:
que tan solo recordar
una hora no me lexaste.

Cadaldía, en amar,
mi corazón más recreçe
en esti e le pareçe
qu' eres digna de lohar;
pues ya quasi me robaste
siempre tuyo quiero' star
que tan solo recordar
una hora no me lexaste.

5.6 Vista y deseo

Poema de Gonzalbo de Quadros

De vos sevir et loar
senyora, no me despido,
he de vos non he avido
sinon ver et desear.

Senyora, desd' aquel día
que por mi bien yo vos vi,
siempre ove fast' aquí
gran placer y alegría;
mas, gentil senyora mía,
que Dios crió tan fermosa,
aun de vos non ove cosa
sinon siempre a vos amar.

Poema de Johan de Torres

Si mis tristes oxosveen
ante sí lo que dessean,
faç, Amor, que no deseen
lo que nunca jamás vean.

El que buen tiempo desea
goçassequando lo vee,
pero lo que nunca vea
no quieras que lo desee;
que si mis oxos poseen
lo qu' en ver siempre possan,
plégate que non deseen,
lo que nunca jamás vean.

Canción de Francisco de Villalpando

Dí, ¿por qué, negro desseo,
no me dexasqualque día?
nunca vi tanta porfia.

Desde que me tienes por tuyo
no me das nengún reposo;
déxame, pues que no fuyo
no seas tan enoxoso;
terrible pena poseo
con tu mala compañía:
nunca vi tanta porfia.

Así bien junto contigo,
es cuidado que m' aquexa.
Di, ¿por qué, mal enemigo,
tu persona no me dexa?
En tal punto ya me veo
que morir más me valdría:
nunca vi tanta porfia.

.....*

5.7 Vista y pena

Poema de Johan de Torres

En tanto dolor me veo
cada día
por amar,
que, por cierto, desamar
me cumplía.

Cuydado tan bravamente
desordena mi sentido,
que de mi fablar comigo
non aver quien se contente,
esto me causa desseo,
con porfia
et pessar,
en ti, que me puedes dar
alegría.

Poema de Johan de Padilla

Si padeço triste vida,
senyora, por vos no ver,
ya podedes entender.

Ya podedes entender
mi triste coraçón
vive' n gran tribulación
no' sperandoaver placer;
mas nunca janás partida
yo faré de vuestro ser
en ber p.....

Poema de Johan de Silva

Pues que me vo sin vos ver
maldiré mi triste vida
por la partida.

Pierdo toda folgura
et cobro mucha tristura
por non ver vuestra figura,
clara et muy escoxida:
maldiré mi triste vida
por la partida.

Pues que en vos ay gran bondat
miémbrese vos lealtat;
por mí vos digo, en verdat,
que jamás no se me olvida
maldezir mi triste vida
por la partida.

Canción de Gómez Carrillo D'Açimán

Amor, si yo por burlar
passé tiempo en otra parte,
sin duda fue por probarte.

Mas yo siempre te serví
e sirvo de cada día,
aunque nunca reçebí
de tu merçet cortesía;
sé que me puedo llamar
tuyo, triste, por non ver
persona tan singular.

Poema de Pero Cuello

Si de ti no he valía
senyora, sin fallimiento,
sofriré muy grant tormento
padesciendo noche et día.

Bivo en mucha tristura
quando te non puedo ver,
con dolorosa amargura,
sin aver ningún plazer;
verdat puedo bien dizer
que, desque te soy serviente
yo te siervo lealmente
sin fazer otra folía.

Canción de Pedro de la Caltraviessa

Como echaron del Paráyso,
senyora,
a Eva por pecadora,
vos querria ver agora
en mi poder em provisso.

avria placer, sin duda,
si fueseoy el día
que vos viesse yo desnuda
en el lugar que querría;
senyora,
mi coraçón con vos mora,
vuestro es, en vos adora,
pues Amor así lo quiso.

Dulçe flor del paraíso,
desque vos non vi nin veo,
noche et día, con desseo,
pierdo gasaxado et riso.

5.8 Vista y virtud

Poema de García de Borja

Abastado de tristura
e muy pobre de placer,
me conviene padecer
mucho mal con amargura.

El callar es grant dolor
al que's falla enamorado.
Digo: ¿por qué sóforçado
De bevir con tal tristor?
Eperanzame'sfolgura
de qui' spero más valer,
pues de graçia e saber
passa todos con mesura.

En el punto que yo vi
el su gesto muy donosso,
en pronto uve reposso
e dolor luego sentido;
pues que tal es mi ventura,
forçado m' es sostener
est' enoxo sin diçer,
sirviendo su fermosura.

Non podría escusar
el afayn de cada día,
pues toda mi alegría
seyes ya vuelta en pesar;

los que miran su figura
creçen de muy grant saber
e conoçen el plazer
que es en ver su beldat pura.

Poema de Valtierra

Enoxados de tristura,
venit que yo vos daré placer,
fervos é mirar e ver
una linda creatura.

De muy mucha alegría
alegra a los que la veen,
en veyendo luego veen
que mereçesenyoría;
mirando su fermosura
créçeles seso, saber
con que puedan conocer
todo el bien qu' en ella altura.

O, qué graçia e valor
muestra su gesto donosso,
el mirar muy agrandosso
lleno de mucho amor;
muchos cabos, si atura,
quiérenla obedecer,
¿quién se poría tener
que fallase tal ventura?

Reyna es de las mexores
e del mundo más amada,
donosa, muy asesada,
quita de vanos amores;

dios d' Amor d' otra no cura,
bien lo muestra sin poder,
pues la faze florecer
sobre todas sin mesura.