

“EL AMOR HA TALES MAÑAS”.
DESCRIPTIO AMORIS EN LA POESÍA DE CANCIONERO

Antonio Chas Aguión
Universidade de Vigo

De entre la variedad de asuntos sobre los que detuvieron su mirada los poetas de cancionero, el análisis de los afectos, sin duda, ocupó un lugar preferente. Desde diferentes perspectivas y con desigual fortuna, el ideal de poeta-amador enunciado por Baena en el prólogo a su colectánea caló y dio origen a buena parte del corpus recogido en los cancioneros. Pero los poetas cuatrocentistas no sólo se entretienen en la versificación de cualquier asunto de casuística sentimental, sino que también especulan sobre el mismo fenómeno del enamoramiento, sus propiedades y repercusiones. Hay, podríamos decir, un intento de proporcionar bajo molde poético una definición de amor. En las páginas que siguen me propongo reparar en una serie de textos que indagan sobre este concepto; un conjunto, en suma, heterogéneo, tanto en la forma como en sus contenidos, que coincide en la exploración acerca de la entidad del amor y que contribuye a un más cabal entendimiento de su literaturización en este otoño de la Edad Media.

El punto de partida para nuestro análisis recae en aquellas piezas poéticas encaminadas, a lo largo de cada uno de los versos que las constituyen, a describir el amor, definir sus propiedades y condiciones, así como a exponer las consecuencias a que conduce en el alma del poeta enamorado. Auténticas descripciones, unas más minuciosas que otras, que, como se ha dicho, constituyen “un auténtico subgénero temático, entendido como tal por los propios poetas cancioneriles”.¹

¹ J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, p. 66.

Evidentemente, no se trata de un tema original, pero su persistencia en nuestra poesía de cancionero, la recurrencia de idénticos motivos temáticos en su tratamiento y aun la *imitatio* de un determinado catálogo de recursos estilísticos, nos informan de un corpus bien definido, cuyas fuentes eran compartidas por otros productos de factura no siempre literaria, prueba del interés que el tratamiento del fenómeno suscitaba no sólo entre los profesionales de las letras,² sino también entre teólogos, filósofos y médicos.³

En este sentido, es preciso recordar aquí que hace algunos años Pedro Cátedra, en un estudio ya clásico, nos informó acerca del proceso de ex-claustración del razonamiento teórico de quienes habían estudiado el fenómeno amoroso desde una perspectiva científica en las aulas universitarias: de un aristotelismo heterodoxo se pasa a “estructuras literarias en las que ya no se habla del amor en abstracto”.⁴ En este clima de permeabilidad no es posible obviar tratados amorosos de carácter teórico, contemporáneos a tanta poesía cancioneril, como algunos capítulos del *Breviloquio de amor y amición* de Alfonso Fernández de Madrigal (caps. 34-42), en los que el amor es contemplado desde una concepción naturalista nacida de planteamientos cuasi científicos,⁵ o, con mayores pretensiones literarias, el pseudo Tostado *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*,⁶ de más amplia difusión que

² Guillermo Serés, a partir del motivo de la transformación de los amantes, ha ofrecido un detenido análisis de la fusión de diferentes corrientes y doctrinas ideológicas en el tratamiento del amor en el período medieval (*La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996; especialmente, cap. 3, “Confluencia de tradiciones en la literatura medieval”, pp. 87-136).

³ Véanse, al respecto, las páginas que Keith Whinnom dedica al análisis de la concepción del amor a fines de la Edad Media, desde una perspectiva múltiple y contrastiva que da cuenta de la estimativa teológico-doctrinal, científico-médica y literaria, sin prescindir del acercamiento a la “tradición práctica del sentido común” (Cf. Diego de San Pedro, *Obras completas, II, Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1985³).

⁴ P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989; la cita corresponde a la p. 14.

⁵ Están editados por P. M. Cátedra, *Del Tostado sobre el amor*, «Stelle dell’Orsa», Barcelona, 1986, pp. 69-127. Ahora también en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, selección, coordinación editorial y envío de P. M. Cátedra, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 13-30. Estos capítulos reciben un cuidadoso estudio por parte del mismo autor, anotando su cronología, fuentes y presupuestos naturalistas, en *Amor y pedagogía*, caps. 1 y 2, pp. 17-56.

⁶ Edición de P. M. Cátedra, *Del Tostado sobre el amor*, pp. 9-68. El mismo autor confirma en *Amor y pedagogía* lo erróneo de la atribución de la paternidad del *Tra-*

el *Breviloquio*. Asimismo, otros textos en prosa, estos sí de factura plenamente literaria, también nos informan del interés por estas indagaciones *de amore*. En ocasiones proceden de la pluma de poetas cancioneriles, como el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena⁷ o el *Sermón* de Diego de San Pedro,⁸ en los que es posible detectar la huella de los pensamientos naturalistas, sin menoscabo de los contenidos proporcionados por la tradición literaria sobre el amor.

Con ambas corrientes nuestros poetas estaban plenamente familiarizados. De hecho, que alguno de estos textos circularon emparejados con la poesía del Cuatrocientos lo prueba su inclusión en cancioneros, como las anónimas *Leyes de amor* recogidas en el *Cancionero de Herberay des Esarts*,⁹ el *Libro de Flor de virtudes* del *Cancionero de Fernández de Ixar*,¹⁰ la epístola de Íñigo de Mendoza como “respuesta a una pregunta de Fernando de la Torre de la diferencia que ay entre amor y amistad”¹¹ o la epístola sobre “què es grat” de Pere Torroella.¹²

Ahora bien, quede claro que la determinación de los planteamientos morales y científicos no supone despreciar cuanto de contenido y aun de for-

tado a Madrigal, así como su factura literaria (cap. 5, pp. 113-141) y la influencia decisiva en la concepción amatoria que revelan obras de ficción sentimental –de manera especial, desde su misma configuración estructural, el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón–, la poesía cancioneril o *La Celestina* (caps. 6 y 7, pp. 143-183).

⁷ El texto está editado, entre otros, en Juan de Mena, *Obras completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 379-391. Acerca de su discutida paternidad, Carlos Alvar se ha pronunciado por atribuírsela a Mena; véase “A propósito del *Tratado de amor*, atribuido a Juan de Mena”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. (Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 1992, pp. 159-165.

⁸ K. Whinnom, ed., Diego de San Pedro, *Obras completas, I*, pp. 172-183.

⁹ Cf. la edición de Ch. V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol d’Herberay des Esarts (XV^e siècle)*, Bordeaux, Fêret et Fils Éditeurs, 1951, pp. 24-26. Pedro Càtedra encuentra razones para concluir que la paternidad de las *Leyes de amor* se debe a Pere Torroella (*Amor y pedagogía*, p. 181).

¹⁰ Remito a la edición de J. M. Azàceta, *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, CSIC, Madrid, 1956, II, pp. 685-752.

¹¹ Vid. M. J. Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, pp. 115-121.

¹² Hay edición de P. Bach y Rita, *The Works of Pere Torroella, a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, New York, 1930, pp. 271-279.

mas aporta la tradición literaria, desde el *Ars Amatoria* ovidiano, el *De Amore* de Andrés el Capellán, el *Roman de la Rose*, no pocas *demandes d'amour* francesas –posteriormente traducidas, en parte, al catalán– en las que se filtra buena parte de esta cosmovisión amatoria, hasta la más coetánea amalgama de preceptos codificados en la prosa de ficción sentimental de los siglos XV y XVI, entre los que quiero destacar, por su vinculación con esta exploración en verso del sentimiento amatorio, la casi anónima *Triste delectación* y, las más tardías, *Quexa y aviso contra el amor*, *Qüestión de amor y Veneris tribunal*, obras que incorporan una definición de amor en verso, asunto sobre el que habrá que volver en otra ocasión.

Había, en suma, una preocupación por analizar el amor desde múltiples –y, en ocasiones, contradictorias– perspectivas, con las que los poetas de cancionero estaban en contacto, como observaremos en los textos que nos ocupan.

Anteriores acercamientos a las definiciones de amor poéticas han dado cuenta de una nómina en la que se incluyen, al menos, un texto de Juan del Encina, Pedro del Castillo, Cartagena, Rodrigo Cota, Jorge Manrique, Tapia y Hugo de Urríes.¹³ A esta sucinta relación, Miguel García-Bermejo Giner, en un trabajo centrado en este asunto, sumó algunas piezas más, hasta un número de diez:¹⁴ una de Pedro de Urrea, dos villancicos anónimos recogidos en el *Cancionero* de la Biblioteca Nacional de Nápoles, así como tres textos pertenecientes al género de preguntas y respuestas, en concreto, una pregunta de Jorge Manrique y un intercambio entre Fernando de Noya y Sancho de Rojas.

Por mi parte, creo que esta relación ha de ser considerablemente ampliada. Teniendo en cuenta, de momento, tan sólo aquellos textos independientes que no forman parte de una serie más amplia –diálogos poéticos, normalmente, de los que me ocupo más abajo, o estrofas insertas en piezas más extensas, sea en verso o en prosa– y cuyo objetivo es la definición de amor, en mi opinión, han de formar parte de este mismo conjunto las composiciones que incorporo en esta tabla:¹⁵

¹³ *Vid.*, por ejemplo, J. Casas, *Agudeza y retórica*, p. 66, n. 79, en la que añade, además de las arriba citadas, una respuesta anónima “Es ganzúa que abre y cierra” [ID0744], compilada en LB1.

¹⁴ M. García-Bermejo Giner, “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 275-284.

¹⁵ Tanto para la identificación de textos poéticos cancioneriles (ID) como para las fuentes que los contienen, utilizo en esta tabla, y en adelante, la nomenclatura proporcionada por B. Dutton, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Universidad de

ID	Autor	Incipit	Fuente
2369	Hugo de Urríes	Licito es praticar	NH2-50
0897	Cartagena	Es amor en quien se esfuerça	LB1-211
			19*JP-2
			11CG-160
			14CG-181
0913	Cartagena	Donde Amor su nombre escribe	LB1-230
			11CG-294
			14CG-314
			MI1-4
0276	Jorge Manrique	Es amor fuerça tan fuerte	EM6-14
			OA1-10
			11CG-192
			14CG-214
			83*IM-18
			86*RL-11
3732	Juan del Encina	Ninguno çierre las puertas	MP4a-88
			MP7-12
			96JE-169
1011	Juan del Encina	Pues amas triste amador	MP4a-240
			13*CV-1
			96JE-133
7593 ¹⁶	Pedro del Castillo	Tu amas triste amador	LB1-326
1067	Tapia	Es amor una vision	LB1-381
			11CG-824
			14CG-905
			MI1-5
1094	Rodrigo de Cota	Vista çiega luz oscura	LB1-412
			11CG-126
4728	Ximénez de Urrea	Es amor un pensamiento	13UC-13
			16UC-21
0768	Florencia Pinar	El amor ha tales mañas	LB1-77
			11CG-878

Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols. Asimismo, siempre que no indique lo contrario, en las citas de los textos me sirvo de las transcripciones proporcionadas en los diferentes volúmenes de esta obra.

¹⁶ Se trata de una versión reducida del villancico ID1011, de Juan del Encina.

ID	Autor	Incipit	Fuente
0769 ¹⁷	Pinar	No se por donde sentro	LB1-78 11CG-878G
4936	Anónimo	Es amor un pedernal	NN2-3
4109	Anónimo	Mil cosas tiene ell amor	MP4k-538
6868	Anónimo	El principio del gozar	14CG-762
4908	Anónimo	Quien de amor mas se confia	NN2-5

Todos estos textos, a pesar de la aparente diversidad formal, presentan una serie de peculiaridades que los singularizan en el corpus cancioneril.

De entrada, tal como se constata en la tabla, el análisis de la autoría de estas piezas nos permite concluir que el tema interesó de manera particular a poetas pertenecientes a generaciones tardías en la trayectoria evolutiva de la poesía de cancionero: Jorge Manrique, Cartagena, Tapia, Rodrigo Cota, Florencia Pinar y su hermano Pinar, Juan del Encina, Pedro del Castillo y Pedro Manuel Ximénez de Urrea.¹⁸ Incluso las cuatro piezas anónimas consignadas pueden ser ubicadas en un período tardío, a juzgar por los códices que nos las han transmitido: dos de ellas [ID4936 y 4908], ambas bajo la forma de villancico, aparecen entre los folios manuscritos en castellano de un cancionero de poesía italiana custodiado en la Biblioteca Nacional de Nápoles [NN2], para el que Dutton ha propuesto 1502 como fecha aproximada;¹⁹ otra más [ID4109], es un villancico que forma parte de los folios introducidos en el *Cancionero Musical de Palacio*, MP4, en la décima y última inclusión de materiales al código, hacia 1519-1520;²⁰ y una última [ID6868] consta entre las nuevas piezas incorporadas por Hernando del Castillo en la segunda edición de su *Cancionero general*, en 1514. En este

¹⁷ Glosa que realiza Pinar a la canción “El amor ha tales mañas” [ID0768], de Florencia Pinar.

¹⁸ La determinación de grupos generacionales entre los poetas cancioneriles debe mucho a la labor de V. Beltrán (*La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 11-26). Por mi parte, he prestado atención a este asunto, y asumo ahora las conclusiones allí expuestas en relación con los poetas que intervienen en poesía dialogada, en *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003, pp. 111-139.

¹⁹ B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, III, pp. 53-59. Para este código véase, asimismo, B. Croce, “Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia, duchessa di Ferrara, e delle sue damigelle”, *Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti*, XI (1894), pp. 7-12.

²⁰ Para el establecimiento de las distintas adiciones, remito a B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, II, p. 503; la décima adición, en pp. 599-600. Los cancioneros musicales, en esta obra, han estado al cuidado de J. Krogstad.

listado de autores y piezas "tardíos", tan sólo una excepción: la *Definición de amor* de Hugo de Urríes, única de las composiciones en cuya rúbrica consta este sintagma, y, sin duda, la pieza más singular, tanto en extensión como en contenido, de las que integran esta relación. Sobre este texto volveré más abajo.

Que el tema seguirá gozando de interés a lo largo de todo el siglo XVI, y aun del XVII, lo confirma la aparición de nuevas composiciones encaminadas a tal fin,²¹ pero también el hecho de que algunas de las arriba consignadas se reproduzcan como parte integrante de piezas dramáticas más amplias. Así, Juan del Encina incorpora dos de estas definiciones de amor como colofón a otras dos de sus églogas, enlazando, de este modo, su producción lírica con la dramática: si como final de la égloga VIII incluye su villancico "Ninguno cierre las puertas" [ID3732],²² al final de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, acude al villancico de Pedro de Cartagena "Es amor en quien se esfuerça" [ID0897], como conclusión a modo de baile, al menos en el momento de su puesta en escena.²³ Este hecho no resulta, por lo demás, sorprendente en Juan del Encina, autor que con mayor profusión recurrió a este tipo de *descriptio amoris*, pues, a estas dos églogas citadas habría que añadir el villancico "Pues amas triste amador / dime que cosa es amor" [ID1011], del que haría una versión abreviada Pedro del Castillo [ID7593], y

²¹ M. García-Bermejo Giner da noticia de, al menos, 55 definiciones de amor en la poesía renacentista y barroca ("Algunos aspectos de la definición de amor", p. 275). Para estas etapas ulteriores a la nuestra, véase el trabajo de E. Sarmati, "Definiendo el amor". *L'amore como coincidentia oppositorum* in Quevedo, Lope e Lorca, alla luce dei *cancioneros* quattocenteschi", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, IV (2001), pp. 49-68.

²² Este villancico, en el que Encina desarrolla el motivo de la omnipotencia del amor, no sólo constituye el cierre de la primera producción dramática enciniana, compilada en el *Cancionero de 1496*, sino que sirve como engarce con su obra dramática posterior, "pues a partir de este momento en todas las obras pensadas para la representación, exceptuados el *Aucto del repelón* y la *Égloga de las grandes lluvias*, Encina profundizará en las causas, efectos y remedios de la enfermedad amorosa" (Juan del Encina, *Teatro*, edición, prólogo y notas de A. del Río, con un estudio preliminar de M. A. Pérez Priego, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 320-321, nota al verso 485).

²³ El hecho de que Encina haya incorporado esta pieza de Pedro de Cartagena (una pieza de autoría ajena en el corpus enciniano), es la causa de que los editores de su teatro la hayan dejado fuera, a pesar de constar en los dos ejemplares conservados de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, tanto en el de la Biblioteca Nacional de Madrid [R.4.888] como en el de la Biblioteca del Arsenal de París [Rés.4°.BL4088(2)]. Por su parte, Luisa de Aliprandini, en su edición, la recoge tan sólo en nota a pie de página (Juan del Encina, *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Victoriano*, Akal, Madrid, 1995, p. 157, nota al v. 2580).

la breve descripción que incluye en la primera de las nueve estrofas de su *Despedida de amor* [ID4461]:

Anda, vete, burlador,
no pienses burlar me mas,
que los plazerres que das
son de passion y dolor;
eres, Amor, desamor,
un amigo y enemigo,
un favor y disfavor,
un temor y no temor,
andas burlando conmigo.²⁴

Todavía sin abandonar la cuestión de la autoría de estas piezas, no quiero obviar el interés que ofrece la canción de Florencia Pinar “El amor ha tales mañas” [ID0768]: por vez primera se expone una reflexión sobre el amor desde la óptica femenina, algo que singulariza esta canción dentro de nuestro corpus. Resulta una personal y desgarradora visión en la que no falta ni el propósito adoctrinador ni “el intenso uso del discurso metafórico y del símbolo, y un fuerte tono sexual en la expresión de la pasión amorosa desde la propia intimidad de mujer”, rasgos caracterizadores de su escasa, pero reveladora, producción poética:²⁵

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cáncer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
dél se dan tales querellas

²⁴ Juan del Encina, *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Espasa Calpe, Madrid, 1978, III, p. 80.

²⁵ M. A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Castalia, Madrid, 1990, pp. 25-26. Para un análisis del corpus poético de Florencia Pinar remito a los trabajos de A. Deyermond (“The Worm and Pastridge. Reflections on the Poetry of Florencia Pinar”, *Mester*, VII, 1978, pp. 3-8), J. Snow (“The Spanish Love Poet Florencia Pinar”, en *Medieval Women Writers*, University of Georgia Press, Athens, 1984, pp. 320-332) y L. Mirrer-Singer (“Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar”, *Medievalia*, XIX, 1995, pp. 9-15).

*que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.*²⁶

El análisis de los epígrafes de estas definiciones de amor desvela el objetivo perseguido por sus autores.²⁷ Si bien es cierto que éste no es un criterio que se verifique en la totalidad de composiciones seleccionadas, pues no todas ofrecen información acerca del contenido de las mismas,²⁸ no es menos significativa, cuando se proporciona, la homogeneidad de las rúbricas que les preceden, especialmente en aquellos textos que he podido localizar en un mismo códice. Así, tomando como punto de partida las rúbricas de Hernando del Castillo:²⁹

ID0897 [Cartagena] *Otras suyas a una señora que le pregunto que que cosa era amor*

ID0276 [Jorge Manrique] *Otras suyas diziendo que cosa es amor*

ID1067 [Tapia] *Otra suya porque vna dama le pregunto que cosa era amor*

ID1094 [Rodrigo de Cota] *Esparsa suya en que descubre las propiedades del amor*

A estos epígrafes añádanse otros dos, en piezas que no ha recogido el *Cancionero general* y que bien podrían representar los dos extremos cronológicos de esta serie de textos. El más primitivo, obra de Hugo de Urries, es rubricado en su *codex unicus*, NH2, con un título más que significativo y que, por extensión, se aplica a los demás textos del corpus: *Diffinicion damor fetxa por mossen vgo durrias* [ID2369]. Por otra parte, Ximénez de Urrea se

²⁶ *Ibidem*, p. 83.

²⁷ La trascendencia de las rúbricas cancioneriles ha sido puesta de manifiesto en los detenidos trabajos que recientemente nos han proporcionado P. Botta, “Las rúbricas en los *Cancioneros* de Encina y de Resende”, en *Canzonieri iberici*, (Biblioteca Filológica, 8), eds. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, Noia, 2001, vol. 2, pp. 373-389; y C. Tato, “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en *Canzonieri iberici*, vol. 2, pp. 351-372; también de C. Tato, “De rúbricas y cancioneros”, en *Vir bonus dicendi peritus. Homenaxe a José Pérez Riesco*, ed. X. A. Fernández Roca y M. J. Martínez López, Universidade da Coruña, A Coruña, 2002, pp. 451-470.

²⁸ Generalmente, estas composiciones van precedidas de la indicación de categoría genérica a la que pertenecen, sobre todo cuando están asociadas a un género de forma fija, como el villancico [ID3732, 1011, 7593, 4936, 6868, 4908] o una canción [ID0768] con su glosa [ID0769].

²⁹ Para unificar bajo un mismo criterio he tomado como referente la rubricación del *Cancionero general*, pero estas mismas composiciones tienen epígrafes en otros códices en los que, sin excepción, también se alude a la intención de definir el amor.

aplica, ya en los epígonos de la poesía cancioneril, a exponer su visión sobre el asunto en una pieza a la que, en las dos ediciones de su *Cancionero*, tanto en la de Logroño (1513) como en la toledana de 1516, hace preceder del título *Otras suyas sobre que cosa es amor* [ID4728].³⁰

Pero a la información suministrada por los epígrafes puede sumarse, además, la que proporciona el *incipit* de todas estas piezas, en las que, apenas sin excepción alguna, queda patente el afán descriptivo de las mismas, adaptándose ahora incluso a una estructuración sintáctica que, por reiterada, resultaría familiar para identificar este tipo de textos ya desde el primer verso: “Es amor en quien se esfuerça” [ID0897], “Es amor fuerça tan fuerte” [ID0276], “Es amor una visión” [ID1067], “Es amor un pensamiento” [ID4728], “Es amor un pedernal” [ID4936]. Las posibilidades expresivas de este esquema son exploradas hasta el límite en un villancico de Juan del Encina; sus seis mudanzas tienen como verso inicial este mismo esquema, reiterado anafóricamente, y las hace preceder de un estribillo en el que expone, como *causa scribendi* de esta pormenorizada *descriptio amoris*, el objetivo propuesto: “Pues amas triste amador / dime que cosa es amor” [ID1011].³¹ En otros casos, sus autores optan por atraer el interés ofreciendo, bajo un esquema diferente, idéntico propósito: “Mil cosas tiene el amor” [ID4109] o “El amor ha tales mañas” [ID0768]; a ambos primeros versos, como cabría esperar, sigue el desmenuzamiento detallado de las cualidades y efectos del amor.

Así, pues, creo que tanto las rúbricas como el *incipit* de estas piezas nos informan de la existencia de una subespecie temática específica, dentro del amplio corpus de poesía amatoria cancioneril, encaminada a indagar “qué cosa es amor”, así considerada por la estimativa coetánea a esta producción literaria y a la que se atenderían los participantes de la misma para elaborar sus *definitiones*, plenamente conscientes de la especificidad de este tipo de composiciones.

La heterogeneidad métrico-estrófica de estos textos se materializa en diferentes categorías poéticas, con el villancico como molde más habitual, pues prácticamente la mitad de nuestras piezas adoptan la estructura de este género de forma fija.³² Quizá su uso, ya en el último tramo de la poesía de cancionero, haya que ponerlo en relación con la popularización de los conte-

³⁰ Véase, al respecto, M. I. Toro Pascua, “Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea”, en *Proceedings of the Eight Colloquium*, eds. A. Beresford & A. Deyermond, Department of Hispanic Studies-Queen Mary & Westfield College, London, 1997, pp. 95-105.

³¹ En la versión abreviada que de este villancico realizó Pedro del Castillo [ID7593], el verso de vuelta reitera enfáticamente “dime que cosa es amor”.

³² En concreto, ID3732, 1011, 7593, 4936, 4109, 4908, 6868.

nidos vehiculados y, sobre todo, con su aclimatación a contextos lúdicos en los que se difundían con acompañamiento melódico, algo a lo que no es ajena la utilización de algunos de estos textos, empleados, como queda dicho, a manera de baile final de ciertas piezas dramáticas.³³ Tampoco faltan canciones [ID0913, 0768, esta última con su glosa: ID0769], una esparsa [ID1094] y, aunque en menor medida, decires de diferente extensión, en un abanico que va desde el más extenso de Hugo de Urríes [ID2369], a manera de tratado cuasi escolástico, con 26 coplas reales que concluyen con una quintilla a modo de cabo, hasta el más escueto ejercicio definitorio de Tapia [ID1067], limitado a doce versos.³⁴ No deja de ser curiosa, en mi opinión, esta distribución formal del corpus, al habérnoslas con textos encaminados, al menos en principio, a la explicación de un concepto tan poliédrico como el amor y, por tanto, más apto para su esclarecimiento a través de un género como el decir que de otros, como el villancico, la canción o la esparsa, cuya constricción métrica y la limitación exigida por la rigidez de sus esquemas formales impiden un desarrollo conceptual más demorado.

De entre todas estas descripciones de amor poéticas, sin duda, la más singular es la *Definición de amor* de Urríes. Y no sólo, aunque también, por su extensión o su precedencia cronológica respecto a otras piezas de nuestro corpus, sino, sobre todo, por el tinte teórico que destila cada una de sus estrofas y que ilustra a la perfección la permeabilidad arriba aludida de aquellos contenidos académicos de carácter filosófico, pero también científico, médico y literario, a estos moldes poéticos.

³³ El elevado porcentaje de villancicos entre las piezas de nuestro corpus y su presencia, no sólo en cancioneros particulares, como el de Encina o el de Ximénez de Urrea, sino en cancioneros musicales, nos permite hipotetizar acerca de la posibilidad de la pérdida de alguna otra pieza de esta misma subespecie temática; no en vano, Joaquín González Cuenca ha advertido, respecto a los cancioneros musicales, que “el carácter eminentemente práctico de estos últimos permite suponer que las piezas ingresaron en el código en función de las necesidades de la capilla musical que las precisara para su interpretación en vivo, y en función de esas mismas necesidades prácticas se segregarian las copias de las partituras reclamadas para otras capillas” (*Cancionero musical de palacio*, Visor, Madrid, 1996, p. 15). Para la relación entre la música y la poesía amatoria de cancionero remito a C. Valcárcel, “Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento (Mesa redonda, 15-16 de junio de 1998)*, ed. V. Dumanoir, Casa de Velázquez, Madrid, 2003, pp. 93-106.

³⁴ Un esquema algo más homogéneo muestran los otros tres decires, integrados por seis coplas castellanas, [ID0987, en el testimonio más completo], cinco coplas reales [ID0276] y ocho coplas mixtas de doce versos [ID4728].

Todo el texto está organizado, desde el mismo título hasta la *conclusio*,³⁵ a manera de tratado teórico encaminado a glosar el fenómeno amoroso bajo una actitud especulativa, de acuerdo con una *gradatio* bien estructurada arquitectónicamente. Tras las dos primeras estrofas, en las que, a manera de *exordium*, acude a los consabidos *topoi* del ámbito de la *captatio benevolentiae* (*topos humilitatis*, *laudatio* del destinatario y magnificación de la materia), sintetiza los postulados naturalistas difundidos desde el ámbito universitario, importados, con toda probabilidad, de tratados teóricos como el *Breviloquio* de Madrigal.

El punto de partida para su análisis no deja duda respecto a su filiación conceptual:

Es amor vna pasión
 En las entranyas nascida,
 Que faze su producción
 En nuestra cogitación
 Por desorden conocida;
 La qual es introduzida
 Por alguna facultad
 Del objecto producida,
 E del todo referida
 A la nuestra voluntad.³⁶

Y, de este modo, estrofa a estrofa va desgranando, con extrema meticulosidad, el complejo proceso de la fenomenología amorosa, de acuerdo con una óptica naturalista; esto es, conforme “al trasfondo filosófico que explica el amor y su misma existencia en términos palpables y dentro de la configuración del mundo en el que impera la ley natural”.³⁷ Esta doctrina, de base aristotélica, conocerá una rápida y dilatada difusión en las aulas universitarias castellanas, donde se mixtura la aportación del Estagirita con el pensamiento escolástico, pero también con postulados de tradición médica, que consideraban el amor como una enfermedad, variante de la melancolía, sus-

³⁵ Así parece reconocerlo el propio autor: “Mas por non vos anojár / Daré fin a mi tractado”. Para las citas de la *Definición de amor* de Urriés me sirvo de la edición de R. W. Ramírez de Arellano y Lynch, *La poesía cortesana del siglo XV y el ‘Cancionero de Vindel’*. *Contribución al estudio de la temprana lírica española. Estudio preliminar y edición crítica de los textos únicos del Cancionero*, Vosgos, Barcelona, 1976; la cita corresponde a la p. 91, vv. 251-252.

³⁶ *Ibidem*, p. 84, vv. 21-30.

³⁷ P. Cátedra, *Amor y pedagogía*, p. 11. Véase, asimismo, el capítulo que G. Serés dedica a Aristóteles y la tradición naturalista (*La transformación de los amantes*, cap. II, pp. 54-86).

ceptible de diagnosis y tratamiento;³⁸ una afección, en suma, de tipo cerebral, originada por causas tanto fisiológicas como mentales y cuya pronóstico es tal, decía Bernardo de Gordonio en su *Lilium medicine*, "que si los hereos non son curados, caen en manía o se mueren",³⁹ razón por la cual eran recetados remedios tan variopintos como la amonestación de varones sabios, castigos físicos, baños calientes, el destierro a lugares alejados, la difamación de la mujer amada o, entre otros, el coito.

Sin embargo, este último remedio no era aconsejado por moralistas como el Tostado, mantenedores de causas más profundas que las meramente fisiológicas para el *amor hereos*. En su *Breviloquio de amor y amición* identifica el amor como una pasión natural de la que el hombre participa al igual que el resto de los animales, con quienes comparte la delectación "que está en la carnal comixción".⁴⁰ Ahora bien, en los hombres el amor es más fuerte, en tanto que, más allá del instinto natural, también interviene la capacidad de percibir la "fermosura de la figura de la cosa amada";⁴¹ además, tiene parte activa el conocimiento, del que carecen los animales, que, en cualquier caso, al tiempo que posibilita una entrega total, favorece la reproducción del objeto amado de manera reiterada, pudiendo llegar a afectar a la razón y, por lo tanto, caer en el *amor hereos*.

Esta fenomenología erotológica, adobada con resabios de diferentes tradiciones, va paulatinamente abonando los ejercicios literarios cortesanos.⁴²

³⁸ Para cuanto concierne a este asunto, además del excelente trabajo de P. Cátedra (*Amor y pedagogía*), resulta de consulta obligada el trabajo de M. Ciavolella, *La 'malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.

³⁹ Cf. B. Gordonio, *Lilio de medicina*, eds. J. Cull y B. Dutton, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1991, p. 108.

⁴⁰ Sigo la edición del *Breviloquio de amor e amición* preparada por P. Cátedra y publicada en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, pp. 13-30; la cita corresponde a la p. 17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 18.

⁴² Véanse, por ejemplo, las observaciones de P. Cátedra acerca del trasvase de esta doctrina a ejercicios literarios como el sermón, la ficción sentimental, algunos textos de lírica cortesana o *La Celestina (Amor y pedagogía)*. El mismo autor también aborda este asunto, en relación con la polémica literaria originada por la *Sepultura de amor* de Guevara, en *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su 'Consolatoria de Castilla'*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 156-157; muy relacionado con este último aspecto, M. I. Toro Pascua, "Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo XV-Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, II, pp. 1085-1093. Véase, además, E. Carrillo, "La función de la en-

Así se entienden los versos arriba citados de Urríes, buen conocedor de todo este entramado teórico. El amor es una pasión natural, producida por la contemplación del objeto amado que, una vez instalada en la fantasía, puede llegar a arrebatar el uso de la razón, advertencia con la que de manera reiterada amonesta el poeta (vv. 46-50, 61-70, 81-90, 131-140, 216-220). Pueden cotejarse estos versos con aquellos otros en los que el mismo Urríes daba inicio a su tratado en *laor de las muyeres*:

Quando la potencia recibe'l objecto,
 Aquél se presenta en la fantassía,
 E luego se mueue la grant armonía
 De nuestras entranyas ad algùn efecto,
 El qual mouimyento es dicha passyón
 Porque desordena el ser natural,
 Mas quando s'aregla con lo racional
 La tal ordenança le da perfeccyón.⁴³

En la *Definición de amor*, Urríes no olvida otros preceptos vinculados a razonamientos naturalistas para explicar el origen de esta pasión, como la ociosidad (vv. 96-97), el placer (98-100) o el determinismo astrológico (91-95, 113-115, 248-250), sin obviar tampoco un *locus* de tan dilatada tradición como el *animat ubi amat* (vv. 101-110). Pero me interesa destacar el énfasis con que el poeta, imbuido por los condicionantes filosófico-morales arriba expuestos, distingue el amor sensitivo del amor intelectual; en tanto que el primero “mientra viue reziante / Tiene afincadamente / El amor muy catiuo”,⁴⁴ Urríes insiste en afirmar la superioridad de la contemplación intelectual, pues, “el deleyte principal / De los gentiles amores / Más es intellectual / Que d'especie sensual”,⁴⁵ razón que, tras desarrollar en las siguientes tres estrofas, le lleva a exponer la prioridad del conocimiento en este complejo proceso:

Pues concluyo qu'ésse ama
 Que conoce lo amado
 En la su preciosa dama,
 Que non el simple que brama
 Como bestial insensado;

fermedad cortés del amor”, *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, LXXVII (2000), pp. 201-223.

⁴³ *La poesía cortesana del siglo XV y el 'Cancionero de Vindel'*, p. 65. Este texto ha recibido la atención de P. Cátedra (*Amor y pedagogía*, pp. 179-184), quien lo pone en relación con otros del mismo contexto cortesano, pero no con la *Definición de amor* del mismo Urríes.

⁴⁴ Cf. vv. 133-135, p. 87.

⁴⁵ Vv. 161-164, p. 88.

Quien ama lo ignorado
 Nunca goza de lo cierto,
 Más el gentil'namorado
 Proseguindo lo delgado
 Se pace de lo incierto.⁴⁶

Quizá no esté de más recordar aquí que también el Tostado había mostrado años antes la diversa naturaleza de uno y otro en su *Breviloquio*:

Et aquéll[o]s que por sola ardiente çentella de crudo movimiento a complir el corporal desseo son inçitados [e] el ímpetu de la figura del amor los lieva, éstos non tienen cuidado de distinguir entre figura exçellente o non exçellente. Los que se mueven por vista o imaginaçión de la figura alguna propriamente tienen movimiento de amor e son propriamente amadores, ca el bien conçevido, que es la figura vista, e non la çentella de dentro los mueve.

De lo qual se sigue que mayores e más crudos movimientos tengan aquéllos que se mueven por vista de figura exçellente, que aquéllos que se mueven por el ímpetu de la insania de dentro. Ca contentar a la çentella de dentro, ligera cosa es; mas la vista et imaginaçión de figura exçellente dize para mientes a cosa más alta. Et más propriamente se fallan las condiçiones de los amadores en los que se mueven por figura exçellente vista o imaginada, que en todos los otros. Esso mismo a esta manera pertenesçe el más alto linaje de amor que hay en todos los amores, segúnd el qual caen algunos en la passión que llaman los físicos amor hereos.⁴⁷

Esta polarización entre ambos tipos de amor corre pareja a la condena que Urríes hace del “amador grosero”, aquél que “no puede ser verdadero, / Cons[t]ante ni plazentero”;⁴⁸ esto es, carece de conocimiento para llegar al verdadero deleite. Sin embargo, enfrente sitúa al verdadero amador, el “honesto amante” (v. 141), “hombre entendido” (v. 181) o el “varón inquiriente” (v. 186), quien llega, por su constancia, por su padecimiento y deseo de alcanzar la perfección, a contemplar la verdadera belleza y, por tanto, el verdadero amor. No es difícil reconocer en este texto algunas concomitancias con ideas expuestas en las *Leyes de amor* en prosa, compiladas en LB2, y dirigidas –quizá por Pere Torrellas, como ha apuntando Pedro Cátedra⁴⁹ a saciar la curiosidad del propio Urríes:

⁴⁶ Vv. 201-210, p. 90.

⁴⁷ *Breviloquio de amor*, pp. 18-19.

⁴⁸ Vv. 153-154, p. 88; entre corchetes modifíco la lectura del editor.

⁴⁹ *Amor y pedagogía*, p. 181.

Nin creays vos, puesto que quieran, puedan todas las personas amar. Las qualidades gentiles, franquas, dulçes e graçiosas son amigas d'amor. Mas tarde o no jamas en las muy cobdiçiosas pueden refirmar, entrar en las mucho maliçiosas. Del grossero diremos puede bien amar. Mas como si ninguno ama mas de quanto conoçe e a el falleçe el conoçimiento forçado es qu'en bien amar fallezca. Nin creer se deue que amor entre los desconcertados sentidos del loco se pueda por ninguna via assituar. A aquestos tales, puesto que por algunas aparentes dispoçiones sean queridos, pues dar non lo pueden, no demandemos amor.⁵⁰

Ninguna otra definición de amor expone de manera tan prolija como el tratado de Urríes el proceso erotológico. Es cierto que, en textos posteriores cronológicamente, es posible detectar la huella indeleble de la teoría naturalista, pero, lejos de un enfoque teórico, los poetas se muestran más atentos al virtuosismo formal de sus composiciones y mucho menos al armazón doctrinal de los mismos. Con todo, todavía podemos espigar entre estas composiciones, sin demasiada dificultad, cuánto deben a aquel tratadismo universitario algunos de sus versos. Así, y por lo que hace al mecanismo que desencadena el proceso, los poetas se expresan en términos muy semejantes; Jorge Manrique define el amor como “fuerça que hazen los ojos / al seso y al coraçón”;⁵¹ Cartagena lo califica como “delectación de los ojos, / fatiga del pensamiento, / donde todo entendimiento / se trastorna y desencasa”;⁵² Tapia llega a decir que “Es amor una visión / que cuan presto se figura / tan presto desaparece: / aficion y no razon”;⁵³ para Pedro del Castillo “es amor vna afixion / que naçe del pensamiento”;⁵⁴ y, en fin, para Juan del Encina:

⁵⁰ *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, pp. 25-26.

⁵¹ Cf. Jorge Manrique, *Poesía*, edición de V. Beltrán, con un estudio preliminar de P. Le Gentil, Crítica, Barcelona, 1993, p. 56, vv. 19-20. De igual modo, de clara impronta naturalista es la metáfora con que da inicio esta pieza: “Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón, / una fuerça de tal suerte / que todo el seso convierete / en su fuerça y afición” (*ibidem*, p. 55, vv. 1-5).

⁵² Cf. Pedro de Cartagena, *Poesía*, ed. de A. M. Rodado Ruiz, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Ediciones de la Universidad de Alcalá, Cuenca, 2000, p. 136, vv. 27-30. Al igual que Jorge Manrique, también Cartagena da comienzo a esta *definitio* con una *derivatio* a partir del término “fuerça”.

⁵³ Manejo el texto recogido por V. Beltrán, *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros* (Páginas de Biblioteca Clásica), Crítica, Barcelona, 2002, p. 683.

⁵⁴ B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, I, p. 237, vv. 3-4. Planteamientos muy similares se aprecian, además de en los versos citados, en los textos de Tapia (vv. 1-4), Urrea (vv. 1-6, 60, 65-66, 90) y en la glosa de Pinar (vv. 6-8, 69-71, 91-93).

Es amor una afición
de desseo desseoso,
donde falta la razón
al tiempo más peligroso;
y es un deleyte engañoso
guarnecido de dolor.⁵⁵

Convertido, o no, en *topos*, lo cierto es que no puede discutirse la impronta naturalista de los versos citados. De igual modo, la estela de aquella oposición entre los dos tipos de amor enunciada por Hugo de Urries se adivina en los versos que concluyen la definición propuesta por Jorge Manrique:

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traidor.
El toque para tocar
cuál amor es bien forjado,
es sufrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.⁵⁶

Y, ya en los epígonos de la poesía de cancionero, algunos poetas rescatan, en sus definiciones, el *locus* clásico del poder transformador del amor. Si para Ximénez de Urrea “haze locos los discretos” (v. 81), Juan del Encina compone un villancico, “Ninguno cierre las puertas” [ID3732], que incorpora como desfecha de la égloga VIII, en el que reitera el tópico hasta en cuatro de sus seis mudanzas, combinando formulaciones de dilatada tradición: “Amor muda los estados, / las vidas y condiciones, / conforma los coraçones / de los bien enamorados”,⁵⁷ con otras más gratas y familiares para el auditorio que asistía a aquellas representaciones dramáticas: “haze al pastor palaciego / y al palaciego pastor”.⁵⁸

Pero, en cualquier caso, la tendencia a la *brevitas* que caracteriza el período final de la poesía amorosa cuatrocentista también se constata, como

⁵⁵ Juan del Encina, *Obras completas*, III, p. 219.

⁵⁶ Jorge Manrique, *Poesía*, pp. 56-57. Hugo de Urries exponía en términos muy semejantes la actitud del verdadero amador: “y el varón inquiriente / De aquestas delgadezas / Quanto más es padasciente / Más com’ aïo feruiente / Prosigue las gentilezas” (vv. 186-190, p. 89).

⁵⁷ Juan del Encina, *Teatro*, p. 89, vv. 530-533. Adviértase, además, en estos versos la singularización del verdadero amor arriba aludido.

⁵⁸ *Ibidem*, vv. 539-540.

no podría ser menos, en los textos de nuestro corpus. Y, así, como cabría esperar, a mayor restricción formal, métrica pero también léxica,⁵⁹ mayor desarrollo del conceptismo cancioneril; de su práctica ausencia en una pieza tan marcadamente academicista como la *Definición de amor* de Urries, en la que apenas es posible detectar huella alguna de *sotileza*, asistimos, en las demás composiciones, a la exploración de múltiples y no siempre excluyentes posibilidades retóricas, con especial relevancia de la metáfora, así como diferentes recursos ligados al ámbito de la *annominatio* (políptoton y *derivationes*) y, sobre todo, del *antitheton*.⁶⁰ Precisamente, la particular incidencia de diferentes recursos pertenecientes a la esfera de la oposición semántica caracteriza la práctica totalidad de textos de nuestra serie, otorgándoles una marca distintiva en la que se acumulan antítesis y paradojas que, en último extremo, llegan a condicionar la totalidad de los versos de la pieza en cuestión, como sucede en la esparsa de Rodrigo de Cota en la que lleva al extremo las posibilidades del *aferre contrarium*, provocando que cada verso dé cabida no a una, sino a dos parejas de vocablos antónimos:

Vista çiega luz escura
 gloria triste vida muerta
 ventura de desventura
 lloro alegre risa incierta
 Hiel sabrosa dulce agrura
 paz y yra y saña presta
 es amor con vestidura
 de gloria que pena cuesta⁶¹

De manera consciente he relegado a este punto de mi exposición el análisis de un tipo específico de *descriptio amoris* que, a las cualidades señaladas

⁵⁹ Recordemos aquí lo expuesto al respecto por K. Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham University Press, Durham, 1981.

⁶⁰ El origen petrarquesco de algunos de estos recursos retóricos fue señalado por F. Rico, "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-338; del mismo autor, "A fianco di Garcilaso: Poesía italiana e poesía spagnola nel primo cinquecento", *Studi Petrarqueschi*, IV (1987), pp. 229-236. Para el análisis retórico de la poesía amatoria cancioneril es de inestimable ayuda la monografía de J. Casas, *Agudeza y retórica en la poesía de cancionero*. A este título puede añadirse, además, el más reciente abordaje al asunto que lleva a cabo B. Morros, "Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*", *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2001), pp. 193-246.

⁶¹ Sigo la versión recogida en 11CG. Tomo el texto de B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, V, p. 208.

hasta ahora, añade una más: adopta la forma de intercambios poéticos; exploraciones *de amore*, al fin, integradas no en textos independientes, como los hasta aquí tratados, sino formando parte de una serie dialogada de pregunta y respuesta.

Que el esquema dialógico resultaba especialmente grato a los poetas para estas definiciones queda probado, en páginas anteriores, por la insistencia con la que acuden a él, siquiera como *causa scribendi* para dar inicio al texto; baste recordar las rúbricas citadas *supra* o, incluso, la pregunta que, a manera de estribillo inicial, da pie a las descripciones que ofrecen, en sus respectivos villancicos, Juan del Encina [ID1011] y Pedro del Castillo [ID7593]. Todavía podrían sumarse a este recuento otros textos en prosa que obedecen al deseo de satisfacer la duda de un destinatario, como las anónimas *Leyes de amor* en prosa del *Cancionero de Herberay des Essarts* o la epístola de Íñigo de Mendoza en la que, para dar cumplida respuesta a Fernando de la Torre, expone su particular visión sobre el amor y la amistad. Así, pues, el esquema dialógico de preguntas y respuestas proporcionaba el molde más apropiado para el cuestionamiento acerca de la exploración erotológica ensayado en este tipo de ejercicios expositivos, sin necesidad de forzar el formato estructural y argumentativo de las composiciones.

En otra ocasión he podido constatar que, aunque no haya sido un asunto de preocupación recurrente entre las preguntas y respuestas, la indagación acerca de la entidad del amor no resultó desconocida en diferentes épocas de la trayectoria evolutiva de la poesía de cancionero, desde el *Cancionero de Baena* hasta la compilación de Hernando del Castillo.⁶² En el siguiente gráfico doy cuenta de las series de pregunta-respuesta (o preguntas que, por diversas razones, carecen de respuesta) encaminadas a describir el amor:

ID	Autor	Incipit	Fuente
1378	Francisco Imperial	Yo me so uno que vivo	PN1-243
1379	Villasandino	Yo non leo bien nin escribo	PN1-244
1467	Anónima	Los quales usades del arte gayosa	PN1-340bis
1468	Anónima	Alteza de dubdas de forma fragosa	PN1-341
3285	Juan de Sesé	Fingen algunos de muy sabidores	MN44-111
3286	Fernando de la Torre	Todos los onbres que tratan amores	MN44-112

⁶² Para un análisis más exhaustivo de los diferentes motivos que dan origen a las preguntas amorosas remito a mi *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV* (Biblioteca Filológica, 5), Toxosoutos, Noia, 2000.

ID	Autor	Incipit	Fuente
0274	Sancho de Rojas ⁶³	Como quien sube trepando	EM6-12
			HH1-47
			83*IM-16
			LB1-406
			11CG-708
			14CG-801
0275	Francisco de Noya ⁶⁴	Vuestro saber cotejando	EM6-13
			HH1-48
			LB1-407
			MP2-286
			83*IM-17
			11CG-709
			14CG-801
0743	Anónima	Pues vuestro saber se ençierra	LB1-51
0744	Anónima	Es ganzua que abre y çierra	LB1-52
0816	Francisco de Vaca	A los damor seguidores	LB1-130
			11CG-129
6617	Tapia	Quien desconcierta lo cierto	11CG-854
2987	Romero	Decidme que nuevas son	MN19-72

Del análisis de la autoría de los textos aquí consignados puede deducirse un arco cronológico más amplio, que abarca la práctica totalidad de la trayectoria evolutiva de la poesía cancioneril, desde Alfonso Álvarez de Villasandino, integrante de la primera promoción literaria, y Francisco Imperial –ambos, como otro intercambio anónimo [ID1467-1468], con obra recogida en el *Cancionero de Baena*–, hasta Tapia. Y, en medio, una representación considerable de autores integrantes de generaciones intermedias, con particular relevancia de poetas nacidos en los primeros años del Cuatrocientos, el tricenio más fructífero en la elaboración de preguntas y respuestas cancioneriles:⁶⁵ Juan de Sesé, Fernando de la Torre, Sancho de Rojas, Francisco de Noya, Romero o Francisco de Vaca. No hay, sin embargo, autores pertenecientes a la última generación de poetas cancioneri-

⁶³ El texto de la pregunta es atribuido a Juan de Mena en HH1.

⁶⁴ La paternidad de la respuesta resulta más discutida; es atribuida a Francisco de Noya en MP2, al Maestre Francisco en LB1, a Santillana en HH1; por último, a un aragonés en EM6, 83*IM, 11CG y 14CG.

⁶⁵ Véase mi *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, pp. 111-139.

les, como Juan del Encina o Ximénez de Urrea, e, incluso, excepto Tapia, tampoco de la inmediatamente anterior, la de Jorge Manrique o Cartagena, por ejemplo; todos ellos, como hemos visto en otro apartado, parecen haber preferido esquemas diferentes para dar forma poética a las *definitiones amoris*, tan de su agrado.

Las rúbricas de estas preguntas no muestran la homogeneidad de las que precedían a las otras definiciones de amor, y algo semejante podría decirse del *incipit*, como se constata en la tabla. A este respecto, tan sólo ID0744 “Es ganzua que abre y çierra” recuerda el esquema sintáctico tan frecuente en otras piezas descriptivas. Quizá en el caso de estas series dialogadas no fuese precisa esa marca distintiva inmediata, pues la pregunta exponía de manera lo suficientemente explícita el objetivo propuesto y, por tanto, la pertenencia a esta subcategoría temática.

Por otra parte, también la exposición del contenido de estos diálogos poéticos en torno al amor muestra mayor diversidad en la utilización de fuentes para su *inventio* y de enfoques para su tratamiento. La mayor horquilla cronológica favorece esta pluralidad. En ocasiones, el amor es sólo una de las materias sobre las que se cuestiona, en pie de igualdad con asuntos de naturaleza filosófica, teológica, astrológica o poética, como en una anónima pregunta compilada en el *Cancionero de Baena* [ID1467], de clara deuda escolástica, formulada en versos de arte mayor, cuya respuesta da contestación, punto por punto, a cada uno de los interrogantes planteados. En los folios del mismo códice esa *descriptio* comparte espacio con otro intercambio en el que Francisco Imperial, desde una original perspectiva, propone un curioso enigma a Villasandino, en el que es Amor, en primera persona, quien formula el acertijo:

Yo me só uno que bivo
 con todo omne o muger,
 e no me veen, maguer
 a muchos e a muchas privo
 la vista e soy esquivo
 e plazentero a las vezes,
 e en poder de rafezes
 a grandes echo en cativo.⁶⁶

Pero también la impronta naturalista dejó su huella en las preguntas y respuestas de cancionero, encontrando en ellas un apropiado vehículo de expresión. Sancho de Rojas demanda a un anónimo aragonés “qué cosa es amor amar”, a lo que este último responde en unos versos que no dejan lu-

⁶⁶ Sigo el texto propuesto por B. Dutton y J. González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid, 1993, pp. 295-296, vv. 1-8.

gar a dudas acerca de la asimilación de filosofía natural y su mixtura con materiales de dilatada tradición literaria:

Amor nasce de holgura,
 que d'esperança se cría,
 es deleyte que procura
 el desseo que figura
 la vista en la fantasía;
 sospecha lleva detrás,
 temor le sale al través,
 celos no l' dexan jamás.
 ¡Mira, amor, qué gloria das
 a quien se humilla a tus pies!⁶⁷

De igual modo cabe interpretar algunos pasajes del extenso decir compuesto por Francisco Vaca [ID0816], en el que el interrogante inicial dirigido a todos los amadores, “al más dichoso en amores / ¿qué gloria le dio el amor?”,⁶⁸ es tan sólo el punto de partida para una demorada exposición en torno al amor y sus condiciones; en sus versos articula *loci* de enorme difusión en la lírica amatoria (omnipotencia, poder transformador), con planteamientos de marcada raíz doctrinal (“las potencias animadas, / dadas por goberadoras, / son de su poder quitadas”),⁶⁹ sin, por ello, hacer de menos una compleja organización estructural en la que, apenas sin excepción, expone su habilidad en la elaboración de un amplio abanico de galas retóricas: políptoton, *derivatio*, antítesis, *traductio* y, sobre todo, encadenados. Para Vaca, en un pasaje que resulta prueba patente del grado de densidad a que llega la agudeza cancioneril en su período final, algunas de las condiciones del amor son:

prender y tarde soltar,
 soltar y siempre prender,
 prender, matar sin matar,
 matar y siempre penar,
 penar y no defender.

Defender por más herir
 y herir por más dañar,
 dañar por más descubrir

⁶⁷ Tomo el texto de la antología de preguntas y respuestas que en estos momentos preparo para su publicación en la colección “Agua y peña” de la editorial Mauro Baroni, Lucca-Viareggio.

⁶⁸ *Ibidem*, vv. 4-5.

⁶⁹ *Ibidem*, vv. 66-68

y descubrir por mentir
y mentir por engañar.⁷⁰

Evidentemente, la exposición en torno al proceso de enamoramiento había llegado, para entonces, a un elevado grado de codificación y el poeta muestra mayor interés por el virtuosismo técnico y la elocución sutil de su discurso que por la explanación de argumentos originales. Que el asunto había conocido ya una dilatada difusión lo prueba el volumen de textos que a este propósito se habían elaborado, como queda dicho en páginas precedentes, pero hay, además, otro dato que lo certifica. En un intercambio sostenido entre Juan de Sesé y Fernando de la Torre se parodia la trivialización de tantos supuestos entendidos en amores.

Otra copla de mossén Juan de Sesé, general

Fingen algunos de muy sabidores
e non saben más que vn neçio pastor;
otros presumen de muy amadores
que saben muy poco qué cosa es amor;
estos enojan las damas discretas
e fazen pessar a los entendidos,
en estos no caben razones secretas
ni menos entienden los motes sentidos.

Respuesta de mossén Fernando

Todos los onbres que tratan amores
en grado pequeño o mucho mayor,
así los muy sabios como menores,
todos entienden bastar su vigor;
y tienen sus obras por más que perfectas,
presumen d'amados y mucho polidos;
mas, ¿quál es la cabsa, sin otras profertas?
Digo: el amor, que quita sentidos.⁷¹

De poco sirvió esta advertencia, a juzgar por la considerable repercusión del asunto entre los poetas de generaciones posteriores.

En conclusión, la exploración sobre el fenómeno amoroso conocerá, en manos de los poetas cancioneriles, una más que notable difusión, al tiempo que irá perfilando sus rasgos definitorios, aquellos que legará, como esencia,

⁷⁰ *Ibidem*, vv. 16-25.

⁷¹ Sigo, con ligeras variaciones en la puntuación de algunos versos, la edición de M. J. Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, p. 287.

a épocas posteriores. Motivo de atención desde los inicios de la poesía de cancionero, se advierte un progresivo interés por estas indagaciones *de amore* en estadios más evolucionados, cuando se instala como subcategoría temática específica, identificada como tal entre los autores, encaminada a definir “qué cosa es amor”, como nos hacen saber desde las rúbricas y, sobre todo, desde el *incipit* de los textos. En esta progresiva configuración como categoría temática específica es posible constatar la tendencia hacia esquemas estereotipados, especialmente en lo que respecta a la necesidad de dar satisfacción a una demanda previa, herencia de primitivos esquemas dialécticos, que todavía proporcionan motivos a la *causa scribendi* de más de una *definitio*, cuando no determinan la esencia estructural y formal de no pocas preguntas y respuestas.

Desde una perspectiva conceptual, este conjunto de textos aparece caracterizado por la aclimatación de postulados doctrinales, en origen universitarios –ausentes en los más antiguos testimonios, pero habituales a partir de la *Definición de amor* de Urries, incluso en los aparentemente más intrascendentes–, y su mixtura con *topoi* de más dilatada tradición. Formalmente, se aprecia una tendencia a esquemas de forma fija, despojándose paulatinamente de moldes abiertos y extensos –más aptos para detenidas glosas del concepto–, para adoptar la forma de géneros más constreñidos, como el villancico, hecho que asegura la inserción de este tipo de *definitiones*, y, por tanto, su difusión, en la producción literaria del Renacimiento, ya sea lírica, prosística –a través de la ficción sentimental– o dramática, tantas veces provistas de acompañamiento musical, como vehículo de difusión de un asunto tan conocido como grato a los receptores. Esta restricción formal, métrico-estrófica, vino acompañada por una multiplicación de la dificultad técnica de estos textos, convertidos en auténticos prontuarios de galas de trovar y, por ello, muestras de *sotileza* cancioneril para futuras generaciones de poetas.