

ECOS DE LA TEMÁTICA AMOROSA TRADICIONAL EN EL DISCURSO POÉTICO MANIERISTA DE FERNANDO DE HERRERA

Ana MENÉNDEZ COLLERA
Suffolk County Community College
Universidad del Estado de Nueva York

BIBLID [0213-2370 (2003) 19-2; 243-263]

El poeta sevillano Fernando de Herrera escribió en la segunda mitad del siglo XVI un grupo de poemas recogidos bajo el marbete "Poemas en metros castellanos". En estos poemas Herrera recupera la tradición de la poesía cancioneril castellana del siglo XV, tanto en la métrica y en la retórica como en la temática. Todos estos poemas pertenecen a la tradición del amor cortés, y en ellos aparecen los principales conceptos de este tipo de amor literario: el sufrimiento del poeta, la crueldad de la amada, el secreto, la enfermedad del amor, etc. En este artículo se analizan estos conceptos insertándolos en la tradición cancioneril.

"Poemas en metros castellanos" is the name given to a group of poems written by Fernando de Herrera during the second half of the 16th century. These poems are particularly interesting because they represent an attempt of revival of "cancionero" verse not only in form but also in content. Courtly love is the main focus of these poems represented by a suffering poet who suffers the cruelty of his beloved, secret love affairs, or even love sickness. These literary love concepts are analyzed in this article by examining them within the literary mainframe of traditional "cancionero" poetry.

LOS CRÍTICOS QUE HAN ESTUDIADO la poesía de Fernando de Herrera la han dividido en dos partes, atendiendo a su temática: la poesía amorosa, por una parte y la heroica-patriótica y laudatoria, por la otra. En esta ocasión voy a centrarme en la primera de ellas: la amorosa. Pero antes de empezar a diseccionar esta corriente poética debemos recordar que en la poesía española del siglo XVI conviven dos tradiciones; una que podríamos denominar autóctona: la cancioneril; la otra importada de Italia, la petrarquista. Ambas tienen un origen común en la lírica provenzal, que surgió en el sur de Francia hacia el año 1100 y se expandió por el resto de Europa. El origen de esta lírica del "amor cortés" ha sido muy discutido, e incluso estudiosos como Álvaro Galmés de Fuentes, lo atribuyen a los árabes (62 y ss.). Sea como fuere lo cierto es que en el siglo XV en el sur de Europa conviven dos tipos de lírica amorosa: la cancioneril española y la petrarquista italiana. No voy a entrar ahora a detallar la historia de estas dos corrientes poéticas y las influencias de una sobre otra, pero creo que es importante hacer constar que el triunfo de la tradi-

ción petrarquista arraigada en España por obra de Boscán, y sobre todo, por el ejemplo de Garcilaso no supuso la desaparición de la tradición poética de nuestro siglo XV tan denostada y denigrada por los estudiosos de la literatura española desde Menéndez Pelayo hasta casi nuestros días.¹ Los poetas del siglo XVI siguieron cultivando poemas “en metros castellanos”, tal y como se les denominaba; así en la obra de Castillejo y Hurtado de Mendoza, entre otros, nos hallamos con poemas que respetaban la temática, la métrica y la retórica de la centuria anterior. Una de las causas de esta continuación poética la ha explicado perfectamente Antonio Prieto, al hablar de que los poetas renacentista españoles pretendían “salvar y continuar una tradición en cuanto identificación nacional” (38).

Ciertamente nuestro poeta escribe ya muy entrado el siglo XVI, de hecho ya más cerca de los inicios del siglo XVII, pero todavía debía sentir ese espíritu nacionalista que le llevaba a rescatar esa parte de nuestra literatura. A esta idea hay que unir en el poeta sevillano, poeta manierista, artesano, un deseo de demostrar su dominio de la poesía, de su técnica, necesaria para desarrollar este tipo de lírica en la que el virtuosismo formal se conformaba como una de las más importantes características. Y nuestro poeta lo logró de tal forma que un crítico ha llegado a afirmar que estas composiciones permiten considerarlo como uno de los mejores poetas del *Cancionero General*, de Alonso del Castillo. Sin embargo, es muy extraño que sus poemas “cancioneriles” permanecieran inéditos: ni el propio escritor los reprodujo en su cancionero *Algunas obras*, ni su editor Francisco Pacheco lo hizo en su edición de los *Versos* en tres libros publicados póstumamente en 1619. Tan sólo nos encontramos con cuatro cuartetos recogidas en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, poco bagaje para la extensión de su producción cancioneril. Rafael Lapesa ha recordado que este olvido por parte del poeta y sus admiradores y críticos no es un hecho aislado en la poesía de nuestro Siglo de Oro: los poemas octosilábicos de Garcilaso, Cetina o fray Luis de León no fueron incorporados en los principales manuscritos ni en las primeras ediciones de sus obras (1988, 193). Algunos de ellos evitaban incluirlas porque consideraban estas poesías como de inferior calidad, aunque no parece ser este el caso de Herrera. Es posible que el propio poeta tuviera pensado incluirlas en la edición que estaba preparando de su obra poética. Sea como fuere lo cierto es que las 26 composiciones de este tipo que conservamos están datadas en su mayoría entre los años 1567 y 1582, y que fueron conservadas en dos manuscritos sevillanos del siglo XVII que parecen ser copias de un mismo original. En el manuscrito M, uno de los dos manuscritos en que se hallan copiados, vienen encabezados por el título de romances, lo que podría deberse a un error del copista que confundió estas canciones octosilábicas con los ro-

mances, que a partir de este siglo adoptaron la cuarteta como unidad estrófica. Dos de estas cuartetos corresponden al esquema de la canción tradicional con cabeza, mudanzas y vuelta: las números 2 y 3. Las demás han sido divididas por Lapesa, en dos grupos: cartas dirigidas a la dama o a sus ojos (11 de ellas) y 12 poemas son "lamentaciones" que no van dirigidas a un receptor específico. Lapesa aventura que las cartas fueron sólo recibidas por su destinataria, lo que explicaría que no hubieran sido dadas a conocer por Pacheco, que no las conocería (1988, 194-195).

Herrera fue capaz de reproducir las formas métricas de la poesía castellana anterior, pero sobre todo, y esto es lo que quiero tratar en este trabajo, fue capaz de asimilar su temática, aunque se limitó a uno solo de los temas que abordaron los poetas cancioneriles: el amor. No encontramos en el poeta sevillano ninguna composición burlesca a la que eran tan aficionados algunos de aquellos poetas, ni tampoco de aquellas que reflejaban un concepto físico del amor que ya desde la obra de Guillermo de Poitiers alternaba en muchos poetas con las que referían un amor platónico. Herrera, inmerso como se hallaba en la más pura lírica de tradición petrarquista, limitó su pluma a la poesía que podríamos denominar como sería, nada de juegos poéticos, de burlas sobre el físico o poesía de algunos de sus contemporáneos, o de poemas eróticos u obscenos, caminos transitados por algunos poetas petrarquistas como Quevedo.

En el análisis de estos poemas nos hallamos con la dificultad de establecer qué rasgos pertenecen a las dos tradiciones cultivadas por Herrera, ya que tanto la poesía petrarquista como la cancioneril castellana son ramas de un tronco común: la poesía provenzal. Por ello, y sobre todo en lo que se refiere a la temática amorosa, se hace difícil a veces diferenciar qué conceptos pertenecen a una o a otra. Si analizamos una y otra con atención podremos destacar una serie de rasgos propios de la cancioneril; por ejemplo el hecho de que esta poesía

insiste en el silencio cortés, que unas veces es cautela para evitar publicidad a las relaciones de amor, y otras veces significa recato expresivo; evita el retrato físico de la dama, concentrándose en la interioridad anímica del enamorado; proyecta el sentimiento individual sobre paisajes imaginarios; y enfatiza como afirmación de la voluntad personal el sometimiento al destino. (Lapesa 1971, 150)

Una característica que separa estas dos vertientes poéticas es que la poesía cancioneril se preocupa más de la forma, el poeta centra su atención en el virtuosismo formal, lo que después será conocido como conceptismo, en el cual el poeta debe demostrar su dominio de la retórica, incluso a veces, situándo-

la por encima de la sinceridad que pueda transmitir su obra. Recordemos aquí, por ejemplo, unos versos de Lope de Estúñiga en el que se dirige a otros amadores pidiéndoles que compartan su dolor de amante que sufre por “bien amar”:

Llorad mi dolor tan fuerte,
 llorad mi mal tan estraño,
 llorad por tal que mi muerte
 non puede matar mi daño;
 llorat e gemid llorando,
 llorando tanto pesar,
 llorad porque bien amando
 siempre me vi desamar. (*Cancionero de Estúñiga* 61)²

El lector actual no capta ninguna autenticidad vital en estos poemas, cuya intensidad es buscada a través del uso del políptoton, la anáfora y el asíndeton, entre otras figuras; pero nosotros lectores no sentimos compasión por el dolor sufrido por este hombre enamorado que invita a sus amigos a llorar su sufrimiento. Lo mismo sucede con esta poesía de Herrera, pues si en la de influencia petrarquista sí observamos una pasión vivida, estos poemas “en metros castellanos” nos dejan fríos, con la sensación de que se trata de meros juegos poéticos, como si el sevillano hubiera querido “mostrarle a los malos continuadores del *Cancionero General* cómo se debía hacer esta poesía” (Prieto 80), aunque Rafael Lapesa sí ha visto cierta autenticidad vital en ellos. Lo que nos queda claro, tal y como había sucedido con su maestría formal, es que nos hallamos ante un perfecto conocedor de la poesía cancioneril en todas sus facetas.

Herrera refleja las principales normas del amor cortés tal y como las habían transmitido Macías, Villasandino, Santillana o Jorge Manrique, entre otros grandes poetas de la centuria anterior. La primera de estas ideas es la concepción del amor como servicio, es decir la relación amada (señora)-amante (vasallo) que tiene su origen, como ya han puesto de manifiesto muchos historiadores de la literatura medieval, en el concepto feudal cliente-patrono; es decir, el vasallaje. Aunque también, como ha señalado Serés (117), se basa en una tradición cristiana, por ejemplo san Agustín, que afirmaba la anulación y fusión de voluntades. La idea la había expuesto magistralmente Andrés el Capellán, en su tratado *De Amore*, cuando ponía en boca del enamorado estas palabras dirigidas a la amada: “nada permanece tan inmutable en mi corazón como el propósito de consagrarme a vuestra gloria; para mí esto sería lo más honroso y consideraría una gran victoria si con mi actuación pudiera hacer algo que os fuera grato y que Vuestra Gracia acogiera afable-

mente" (135). Para reflejar esta actitud de sumisión a la amada se emplea un determinado vocabulario que recoge la situación social de inferioridad del amante frente a la amada, que tiene su correspondencia en las poesías pertenecientes al amor cortés en la que los poetas emplean constantemente los conceptos de galardón y de servicio, así como la referencia a la mujer como "mi señora" o *midons* en lengua provenzal. Hay que recordar aquí que son pocos, poquísimos los poetas cancioneriles que dedican poemas de amor a sus esposas (Fernán Pérez de Guzmán y Boscán). En la poesía cancioneril castellana abundan las declaraciones de sumisión del poeta a su amada, como la de Pero Cuello, que promete servicio leal hasta la muerte:

Sin errar, con lealtança,
te faré siempre serviçio,
aquesta es mi maginança
sin fazer otro bolliçio;
manterné aquest'oficio
tanto quan yo beviré,
a doquier que andoviere
todo siempre así diré. (*Cancionero de Palacio* 173)

De esta concepción derivan dos consecuencias lógicas: la amada es mejor que el amante, y éste es inferior en todo a ella, dando lugar a lo que se ha denominado como "mester de gineolatría" (Salinas 37), en el que el hombre, en este caso el poeta, debe pedir permiso a su amada para servirla; así lo pide Joan Enríquez: "Fermosa ninya, mi amor,/ por tu mercet, mi senyora,/ otórgame desd'agora/ que sea tu servidor" (*Cancionero de Palacio* 76). Esta sumisión del amante a su señora tiene su sentido si tenemos en cuenta que en la mayor parte de las ocasiones los poetas se enamoraban y cantaban a mujeres de un estatus social superior al suyo, y a ellas debían rendirles vasallaje, y hemos de desechar por tanto ciertas ideas de que los escritores reconocían la superioridad de la mujer sobre el hombre; incluso críticos actuales como Bloch han visto en esta idea de colocar a la mujer en el pedestal de la perfección un claro intento de apartarla de las decisiones importantes de la vida cotidiana, de marginarla de un mundo dominado por hombres, en el que la mujer representaba un ideal de belleza y nada más.

En Herrera se halla clara esa situación de inferioridad social del enamorado frente a la mujer que ama. No sabemos nada del origen de sus padres, pero es claro que no pertenecían a la nobleza y, por tanto, su relación con doña Leonor de Milán, condesa de Gelves, tenía que ser la de un vasallo que se dirige a su señora, ofreciéndole su entrega amorosa como servicio; así en uno de sus poemas leemos esta declaración amorosa:

y pues llego a merecer
la gloria de mis suspiros,
de mis males con seruiros
me puedo satisfazer. (Herrera 101)

El concepto del amor como esclavitud, como servidumbre, del que el poeta no espera galardón aparece aquí expresado de una manera clara. Aunque en ocasiones el amante se conforma con poco; una simple mirada de su señora es suficiente premio; así lo expresa Herrera, cuando le dice que: “la ventura de veros/ es todo mi galardón” (136). Esta situación de vasallo inmerecedor de la atención del ser angelical provoca la ausencia de esperanza en la realización de sus deseos; refiriéndose a esta desesperación en los amantes medievales Huizinga llegó a afirmar que el amor cortés convierte en objeto la insatisfacción misma (153). Y en este caso, los versos de Herrera muestran esa misma situación: el amante es consciente de la imposibilidad de sus deseos, pero aun así no se entrega, no renuncia a ese amor que le da vida poética; es un tipo de masoquismo literario, pues el concepto que se defiende es el de la necesidad de ese sufrimiento, un sufrimiento que debe ser lo más fuerte posible, pues al fin y al cabo dentro de esa competición literaria en que se enzarzaron los poetas-amadores de los siglos XV y XVI merecía más gloria aquel poeta que no recibía galardón. Herrera comparte esta actitud de que el servicio mejor es aquel que no consigue recompensa, y aunque se hallaba lejos de su intención retar a los demás amadores a un campeonato de desesperanza y tortura, sí afirmó en sus versos que la mejor pasión es aquella que no recibe respuesta positiva por parte de la amada:

Y porque de la pasión
la mejor y la más buena,
es la que es sin redención,
ventaja tiene el que pena
sin esperar galardón. (103)

Pero si es verdad que no reta a los que se encuentran en su misma situación para ver quién sufre el dolor de amor más fuerte, sí establece claramente en uno de sus poemas que el suyo es el sentimiento más fiel:

Yo venzo en fe de querer
a cuantos Amor siguieron,
y así mi mal ha de ser
más grave que cuantos fueron;
que, pues excedo en amor
todo humano sentimiento,
es fuerza que mi tormento
de todos sea el mayor. (154)

La lógica queda clara: cuanto más amor, más fidelidad a la amada insensible a sus congojas, mayor es el tormento que recibe el amante y, por tanto y paradójicamente, más feliz se siente no sólo porque supera a los demás, sino porque su amor es el más verdadero de todos. Pues el mejor galardón es el tormento, y así lo confiesa Herrera en un momento en el que le escribe a su amada:

Tan ufano y tan contento
me hallo con mi pasión,
que en lugar del galardón
pido, señora, el tormento.
Porque sola la memoria
de que vos causáis mi pena
hace mi pasión tan buena
que su mal es mayor gloria. (102)

En estos versos aparecen tres palabras clave en la lírica cortesana: galardón, tormento, gloria. Tres conceptos que forman una tríada inseparable, pues como afirma el poeta sevillano el mayor galardón del amante es el tormento, y cuanto mayor es este más gloria recibe. Y así en otro momento describe lo que le queda después de su fiel y gran pasión amorosa:

al fin de largo servicio,
con soledad en presencia,
saco por más beneficio
desesperación y ausencia. (127)

Aquí tenemos otros dos conceptos claves utilizados en la lírica cortés para reflejar la triste situación del amante y de sus sentimientos, en los que se combinan lo abstracto (la desesperación) y lo concreto (la ausencia de la amada), concepto este último manifestado ya desde los primeros poetas cancioneriles para los que éste era el mayor sufrimiento posible, tal y como afirma Garci Sánchez de Badajoz: "Mortales son los dolores/ que se sigen del amor,/ mas ausencia es el mayor" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 2, 437).

Aunque en la confusión en la que vive el amante-poeta, en la locura en la que se sumerge (y hay que recordar aquí que para los médicos medievales el amor, la pasión amorosa, era una enfermedad: una aflicción del cerebro, relacionada con la manía y la melancolía, para la que se proponían remedios físicos en los manuales de medicina de la época, como el de Bernardo Gordonio), se dan ciertos momentos en los que espera el galardón, el premio por su constancia y su lealtad en el servicio a su dama:

Los mis servicios pasados
 sin provecho se acabaron;
 los presentes me dexaron,
 huyendo desesperados
 del galardón que esperaron. (132)

Es por tanto una contradicción del poeta que ama sin ser correspondido y que en unas ocasiones se resigna y en otras se desespera ante la indiferencia con que son recibidos sus servicios. Sin embargo, el amante no se halla en un estado de tristeza permanente, puesto que la presencia de la amada, su contemplación, le resarce de todos los sufrimientos de todas las miserias en las que se halla inmersa su vida.

Este dolor se ve exasperado porque las normas del amor cortés obligaban al amante a mantener en secreto su pasión, en parte por miedo a los espías que comunicarían al marido la relación de la esposa con el poeta. El concepto aparece ya codificado en el *De Amore* de Andrés el Capellán, donde se habla de la necesidad de esconder el amor. El tópico pasó a la poesía cancioneril castellana, donde aparecen versos en los que distintos autores expresan su deseo de guardar absoluto silencio sobre la causante de su sufrimiento; así Juan de Estúñiga le dice a su amada: "Que mi secreta tristura/ con sello de fe sellada/ mas quiere muerte callada/ que publica desventura/ Consiente mi coraçon/ mi fatiga/ por que sienta y no se diga" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 357). Un conocedor de la tónica del amor cortés como Fernando de Herrera no podía menos que respetar esta tradición del silencio que se imponía al amante, silencio que también se refería a la amada, a la que el poeta sevillano dice esconder sus sentimientos:

¡O, si alguna vez osase
 descubrirte mi dolor,
 y mi lengua desatase
 esta sola vez Amor! (155)

Es un sufrimiento en silencio, en desesperación, expresada como nadie en unos versos por Rodríguez del Padrón: "No cessando de raiar,/ no digo si por amores,/ no valen saludadores,/ ni las ondas de la mar./ ¡Ham, ham, huyd, que raiio!! Pues no cumple declarar/ la causa de tal agrauio,/ el remedio es el callar" (330). Porque el poeta sabe que la confesión a la amada no significa el final de su miserable situación, como reconoce el vate sevillano: "Y pues no vale al tormento/ la confesión de mi daño,/ quiero callar lo que siento/ por no publicar mi engaño" (122), porque al fin y al cabo como había escrito unos años antes Núñez, otro poeta enamorado y silencioso: "Por-

que la pena escondida/ con dolor/ publicalla es lo peor" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 338). El silencio, por otra parte, no implica siempre un acto voluntario por parte del poeta, sino que a veces da a entender que éste viene ordenado por aquella que es objeto de sus deseos o por el propio Amor, como escribe Herrera: "quien lo causa no consiente/ que descubra por quién peno" (115), y el poeta sevillano lo mantuvo hasta el final de su vida (recordemos que fue Francisco Pacheco el que años después de la muerte del poeta descubrió a quién iban dedicados sus poemas amorosos), pues en ninguna de sus poesías en "metros castellanos" hace referencia a la identidad de su amada, a la que ni siquiera, como era habitual en el siglo XV y en la poesía petrarquista, se le da ningún nombre en clave, algo que sí sucede por cierto en su poesía de influencia petrarquista, donde, siguiendo la filosofía neoplatónica la llama: Luz, Estrella, Lumbre, Lucero. Sin embargo, en un momento determinado pretende romper ese silencio como forma de perpetuar su sentimiento, de que trascienda los límites de su existencia terrena: "mas ya, que pues desespere,/ en vuestro olvido apartado,/ /quién me diese que el cuidado/ y este dolor en que muero/ pueda ser manifestado!// y lo que secreto escribo/ deste mi tormento esquivo/ fuese a todos descubierto,/ porque, quando fuere muerto,/ puedan dezir que estoy vivo" (135-36). El concepto que expresan estos versos es original, al menos que yo sepa, de Herrera en este tipo de poesía, pues los poetas cancioneriles no trataron de extender su amor más allá de la muerte. En el final de la segunda estrofa, Herrera percibe al amor como el elemento que mantendrá su existencia viva en la mente de sus amigos y de los otros poetas amantes que se acercarán a su poesía y la comprenderán como la expresión de un sentimiento y de una experiencia que lo inmortalizará como gran amador cortés.

Pero hasta ahora he hablado de los sentimientos sentidos y expresados por el amante, y nada de su depositaria, de la amada literaria creada por el poeta a quien va dirigida toda su poesía. En este aspecto la obra de Herrera se acopla perfectamente, de nuevo, a la tradición de la poesía cortesana. Ya he mencionado antes el hecho de que no hay referencias concretas a la dama que le arrebató al corazón. Los poetas cancioneriles no retratan físicamente a la mujer amada, únicamente se limitan a hablar de su belleza, en todos los casos extrema, y a compararla con heroínas de la antigüedad para acabar asegurando que el objeto de su pasión es superior a todas ellas; así Fernán Pérez de Guzmán escribió alabando a su amada: "Nobles señoras romanas,/ loadas en las estorias,/ en grandes famas e glorias,/ vos de Greçia e troyanas,/ dad lugar: irá adelante/ ésta, qu'en lindo semblante,/ es flor de las castellanas" (*Cancionero de Baena* 434). Pero las comparaciones de la mujer objeto de la pasión no se limitan a la antigüedad pagana, sino que en ocasiones

para exaltar la belleza de la mujer el poeta fija su atención en personajes sagrados, con lo que se roza la herejía, y en esta dirección algún poeta llegó a considerar a su elegida como vivo retrato de Dios, tal y como describe a su amada el Comendador de Ávila: "Su beldad me hizo suyo,/ hermosura en tanto grado/ que en su gesto muy hermoso/ el de Dios está esmaltado" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 332). Hay que recordar como ejemplo que Antón de Montoro afirma la superioridad de la reina Isabel la Católica sobre la Virgen María, en uno de los ejemplos más claros de lo que se ha denominado hipérbole sagrada.

La causa del enamoramiento del poeta es la belleza de la amada. La belleza es lo que destaca de la mujer, lo que prende el poeta, pero no es una belleza física, o por lo menos, en el caso de Herrera no se describe en términos físicos, sino que, en un contexto neoplatónico, refleja la espiritualidad, al fin y al cabo, es la que le sirve al poeta/ amante para ascender al bien supremo mediante la unión de las dos almas. El poeta sevillano en su poesía cancioneril muestra esa unión belleza-mundo celeste, que aparece en algunos versos: "Porque vuestra hermosura/ no sufre mortal baxeza" (120) y en otro momento denomina a su inalcanzable amada como "hermosa luz celestial" (135). En el primero de los ejemplos, Herrera ha elevado a su amada al ámbito de lo divino al establecer que su hermosura no puede ser comparada con nada terrenal, manchado, impuro; en el segundo la referencia es mucho más clara, y combina dos elementos tópicos en la filosofía neoplatónica renacentista: la luz y el cielo. Hay que recordar la abundancia de los términos referentes a la luz que se dan en la poesía del *dolce stil novo*, abundancia que se basaba en la ciencia de su tiempo que afirmaba que la luz era la fuente de toda belleza puesto que constituía la esencia misma de las cosas.³

Si bien es verdad que en este tipo de poesía no existen descripciones físicas de la amada, en algunos casos nos encontramos con la referencia a los ojos. Los ojos son en la lírica cancioneril los "culpables" del enamoramiento, ya que, según los manuales de medicina medievales, el amante ve a una mujer muy bella y a través de los ojos capta su imagen que se almacena en el cerebro, en la celda en que reside la virtud o fuerza imaginativa, donde se crea una imagen ideal de la mujer. Por todo ello cuando Jorge Manrique define el amor no puede menos que afirmar que es "fuerça que fazen los ojos/ al seso y al corazón" (1993, 56). En la época renacentista se continúa con esta tradición ocular, pues se considera que la causa del amor son unos espíritus que saliendo de los ojos de la amada se introducen en su corazón a través de los ojos del amante, lo que produce como resultado el amor. Herrera escribe: "Y ufano en esta visión,/ ajeno de mis enojos,/ vuelve al corazón los ojos/ y al sentido el corazón" (106). Estas dos concepciones influyen en Herrera y ha-

cen que estos se conviertan en la única parte del cuerpo de su amada a la que se hace referencia: "Hermosos ojos serenos,/ serenos ojos hermosos,/ de dulzura y de amor llenos,/ lisonjeros y engañosos" (105). Los versos muestran resonancias de aquel famoso madrigal de Gutierre de Cetina. Pero Herrera ha comenzado los dos primeros versos con un quiasmo, lo que dota a sus versos de un retoricismo del que carecen los de su antecesor, pero que lo acercan más al de los poetas cancioneriles. Por lo demás la descripción de los ojos muestra total ausencia de elementos concretos, todos los adjetivos pertenecen al mundo abstracto: la hermosura, la serenidad, la dulzura, la lisonja y el engaño. De esta manera, tampoco se han individualizado, porque de nuevo al poeta no le interesa descender a lo terrenal, a lo físico, su amada, o, mejor dicho, la belleza de la amada no pertenece a este mundo.

Hasta ahora todos los detalles que hemos visto referidos a la mujer nos la presentan idealizada; es la figura de la *donna angelicata* dantesca. El Herrera, poeta amante, destaca la belleza y demás cualidades de su amada, la presenta como un ser superior frente a la que debe mostrarse sumiso; en este caso, y como consecuencia de su ideología, el poeta debe someterse a un autorrebajamiento, mostrándose como figura indigna de recibir la atención de su objeto de pasión. En nuestra poesía cuatrocentista tenemos un ejemplo extremo de esta disparidad entre el hombre-poeta-amante y la mujer-amada; se trata de un poema del Comendador Román en el que dedica una estrofa a exaltar la belleza de su amada y la siguiente a retratar su propia deformidad:

Vos formada de elemento
luziente, llena d'aviso,
que con vuestro nacimiento
hezistes a Dios contento
do estava en el paraíso;
vos con tanta claridad
que traspasa las estrellas,
vos llena de onestidad,
vos espejo de beldad
en quien miran las bellas.

Yo soy un rústico feo,
un grossero, puro loro,
un turco, judío, guineo,
desdonado sin arreo,
una figura de moro.

Fuí yo nascido en las quiebras
lleno de todo reproche,
fui criado entre culebras
y fui hecho en tiniebras

muy más feo que la noche. (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 284)

En la primera de las estrofas, la que corresponde a la amada, se describe a un ser celestial, de una belleza radiante, clara, honesta, "espejo de beldad" en quien se miran las demás mujeres bellas; en una palabra, la *donna angelicata* de los *stilnovistas*. Frente a esta imagen idealizada de la mujer, la del hombre se presenta caricaturizada, con los elementos sociales ("rústico"), raciales, religiosos ("turco, judío, guineo") y de belleza deformados y lo más alejados del canon socio-religioso de la España cristiana. Las comparaciones continúan en las estrofas siguientes, siempre destacando las virtudes de ella y la despreciable personalidad y origen del amante, que de esta forma se presenta como indigno de recibir los favores de alguien tan superior.

Como he dicho se trata de un caso extremo y raro en nuestra poesía, pero son representaciones de una actitud, de una tradición que se originó en Italia y que en el siglo XV llegó a nuestro país. En Herrera no vamos a encontrar poemas ni descripciones de autorrebajamiento grotesco como la que hemos visto en la copla del comendador Román, pero existe también la idea de que el amante no merece ser correspondido por su amada: "Desdichado el pensamiento/ que pone en vos la osadía,/ porque es vana la porfía,/ y es corto el merecimiento" (120). Aparecen en estos versos algunos conceptos interesantes y que serán repetidos en la poesía herreriana, tanto en la de tradición cancioneril como en la petrarquista: la osadía, la futilidad del intento y los pocos merecimientos para llevar a buen puerto la empresa amorosa. Lo que se desprende de estos versos herrerianos que he citado es una actitud de resignación de quien sabe y acepta que todos sus intentos por conseguir el amor de la dama son vanos. Pero, como ya hemos visto antes, esto no quiere decir rendición, sino que a mayor pena mayor gloria en el paraíso de los enamorados.

Esta imagen de sufrimiento nos conduce a otra imagen de la amada completamente opuesta a la de la *donna angelicata*, la de la mujer cruel que si no disfruta con el dolor que inflige al amante, no demuestra la más mínima compasión por él; de nuevo es un personaje de amplia tradición en la lírica cortesana europea, ampliamente representada en nuestra poesía desde el siglo XIV hasta el XVII, el de la *belle dame sans merci*. En estos casos la mujer pasa de ser considerada un ser angelical, celestial, a ser retratada como un monstruo de crueldad y desprecio, frente al que el amante alza su voz de dolor, tal y como refleja en sus versos Costana: "Y tú, perversa malvada,/ tan cruel como hermosa,/ siempre huyes/ de te dar poco ni nada/ desta mi vida raviosa,/ que destruyes" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 213). Estos versos reflejan la perversidad, la crueldad, por un lado, la belleza, por otro. Y por encima de todo la destrucción a la que está sometida la vida del amante, que en ocasiones

ruega por su vida a su señora, como en el caso de una composición de uno de los primeros poetas cancioneriles, Pedro González de Mendoza: "Por Deus, señora, non me matedes,/ qu'en miña morte non ganaredes.// Muy sin infinita e muy sin desdén/ vos améi siempre más que a otra ren/ e si me matades por vos querer bien,/ a quen vos desama ¿qué le faredes?" (*Cancionero de Baena* 319).

La misma figura de esa mujer cruel, increpada por el amante que sufre y no ve el final de sus males, aparece en la poesía de Fernando de Herrera, que estalla, desesperado, en rebeldía contra su señora: "Hartaras, pues, tu crüeza/ sin fingir piedad un día;/ ni me dieras alegría/ para acabarme en tristeza.// ¿Hasta cuándo, cruel, piensas/ negarme la confianza?;/ contra ningunas ofensas/ ejercitas la venganza" (150). A pesar de la crueldad y los desdenes sufridos, no existe una voluntad de abandono por parte del poeta que está dispuesto a soportar todo lo que sea necesario, como lo demuestra el principio de la interrogación: "¿Hasta cuándo...".

El poeta es consciente de la duración de su sufrimiento y, como hemos visto en los versos de Herrera, lo acepta con una resignación estoica, que ya aparece ampliamente documentada en los poetas de la centuria anterior, de la que he extraído el ejemplo de unos versos de uno de los poetas cuatrocentistas más conocidos y citados por sus sucesores en las lides de poetas sufridamente enamorados, me refiero a Garci Sánchez de Badajoz, que en uno de sus poemas afirma: "No pido, triste amador,/ la muerte por descansar,/ ni por no sufrir dolor,/ pues la mas gloria de amor/ es bevir para penar" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 4, 114). El amante Herrera tampoco escapa a esta sensación, no de desaliento, como hemos visto, sino de desesperanza, de conciencia de que su amor está abocado al fracaso: "No quiero esperar tu bien/ y voluntad convertida,/ porque ya debo al desdén/ lo que resta de mi vida" (127). Vemos en estos versos enunciado el sentido de resignación de un sufrimiento que ha de llegar hasta el momento de la muerte del poeta; no se avista el fin de este dolor agudo. Porque una de las características que debemos notar en la poesía cancioneril de Herrera es la ausencia del deseo de liberación que encontramos en algunos de los poetas del siglo XV. Este deseo de liberación hace que en algunas ocasiones el poeta llame a la muerte, en la que ve la única salida posible a su situación presente; así uno de los poetas más admirados en los siglos XVI y XVII, Juan de Mena, la increpa para que llegue sin tardanza:

Ven por mí, muerte maldita,
 pereçosa en tu venida,
 porque pueda dar finida
 a la mi cuita infinita; (...)
 Por amar desamo a mí
 e eres tú tanto querida;
 pues quieres muerte por vida,
 muriera cuando naçí:
 o me quisieran do quiero,
 o no naçiera en el mundo, (...)
 Si el naçer fuera en mi mano,
 yo mas quisiera no ser
 que haver sido e naçer
 para morir tan temprano. (1979, 113-14)

Este concepto de la crueldad de la amada que he analizado brevemente y la propia situación político-social de la Edad Media podrían explicar en parte uno de los conceptos que tuvieron más amplia difusión en la tópicca del amor cortés: el del amor como guerra. La imaginería bélica es constante en la poesía cancioneril; la conquista amorosa se presenta como el asalto a un castillo; un ejemplo de esto lo tenemos en la *escala de amor* de Jorge Manrique, en la que el poeta habla del asalto a su voluntad: "Estando triste, seguro,/ mi voluntad reposaba/ cuando escalaron el muro/ do mi libertad estaba;/ a escala vista subieron/ vuestra beldad y mesura/ y tan de recio hirieron/ que vencieron mi cordura" (1993, 64). En otra composición, titulada *Castillo de amor*, el mismo poeta se imagina como una fortaleza de fidelidad a su dama, cuyo amor le permite defenderse de todas las asechanzas que le son contrarias, especialmente el olvido, asistido por los méritos de la amada y su recuerdo.⁴ Es la lucha no sólo entre el amante y la amada, sino también la que se desarrolla entre la voluntad y la pasión dentro del propio amante; en ambos casos, el derrotado es el poeta que sufre el acoso de fuerzas exteriores. De ahí viene la imagen del castillo asediado y conquistado que hemos visto en la poesía de Jorge Manrique.

En la poesía de Fernando de Herrera no aparecen estas alegorías del castillo y de la escala de amor típicas de la lírica cortesana cuatrocentista. Pero esto no quiere decir que se hallen ausentes las referencias a la guerra que se desata en el interior del amante. Herrera interioriza este conflicto y separa a la amada de él; cuando se habla de guerra no es una lucha entre el poeta y su amada. Se trata de una guerra interior en la que el Amor atormenta, ataca, se ceba en el pecho del amante: "Tal guerra dentro en mi pecho/ Amor haze cada día,/ que por librarme daría/ estar ia muerto y deshecho" (139). El ene-

migo es el Amor con mayúsculas, es el cruel y despiadado torturador que hace desear la muerte al amante. En otro momento desaparecerá cualquier referencia al enemigo, aunque el poeta sabe muy bien quién es, porque aquí el propio amante se retira, abandona toda posibilidad de resistencia: "No hallo males que comiençan/ a renovarme la guerra;/ yo luego pierdo la tierra/ no esperando que me vençan" (164). La estrofa posterior a la que he citado aquí ahonda en esta idea del miedo al enemigo, de la rendición, pero también de la imposibilidad de la huida, pues como dirá en un verso "debajo de la lança/ del dolor vengo a caer" (165).

Todos estos sentimientos y conflictos exteriores e interiores, luchas desesperadas contra la amada y el mismo Amor demuestran el estado de confusión en que se halla el amante. Ya he comentado anteriormente que en la concepción medieval el amor, o, mejor dicho, la pasión amorosa se consideraba como una enfermedad con síntomas físicos, pero sobre todo psíquicos. Esta concepción médica fue adoptada también por la filosofía de la época como lo demuestran las palabras del Tostado, defensor de la teoría naturalista del amor, que, en su *Tratado de cómo es necesario al hombre amar*, establece como segunda conclusión que el amor turba al amante y de ahí enloquece o enferma. Para presentar su argumento se basa en palabras de Salomón (*Cantares* 8, 6), donde equipara la fuerza del amor y de la muerte, de lo que deduce:

Que así como la muerte quita el poder por privación de la vida, así faze el amor al amante seyendo bivo. E muchas vezes el amor engendra peligrosas enfermedades, como se lee de Amón en el segundo libro de los *Reyes*, onde dize era Amón atormentado de dolencias por amor de Tamar, hermana suya. E aun desta enfermedad algunas vezes se sigue muerte, como dize Ipocrás: "El amor es cobdiçia que se faze en el corazón" por cabsa de la qual intervienen algunos açidentes de que por ventura muere el enamorado. (Madrigal, 25-26)

La concepción naturalista del amor que culminaba en su concepción como enfermedad traspasó el siglo XV y continuó en la poesía del siglo XVI, y, por supuesto, la reproduce Herrera en su poesía, tanto en la cancioneril como en la petrarquista.⁵ Pero la que aquí me interesa es la primera de ellas, pues al igual que Florencia Pinar había afirmado que el amor era un "cáncer de natura",⁶ el poeta sevillano habla de una llaga: "En medio del corazón/ tengo escondida tal llaga,/ que no sana mi pasión/ por más bien que Amor me haga" (111). Pasamos pues de un concepto abstracto como es el Amor, la desesperación, a uno físico: un cáncer, en el caso de la poeta del siglo XV, una llaga en el poema de Herrera (quizás con reminiscencias bíblicas, caso que no sería único en la poesía de Herrera al hablar del amor). Pero en su caso estas referencias a enfermedades físicas son escasas, centrándose sobre todo en los

síntomas psíquicos de enfermedad mental; y así encontramos una afirmación en tal sentido en los siguientes versos: “Ya es furor y desvarío/ conocerme maltratado/ y no querer ser curado,/ pues de otro bien desconfío” (139).

El comienzo de la estrofa de Herrera establece el concepto fundamental en la descripción del amor como enfermedad: el amante pierde la razón, enloquece. Los poetas cancioneriles ya manifestaron que el enamoramiento producía en el amante la locura, la pérdida de la razón ante la visión de la amada, como afirma Diego Hurtado de Mendoza: “Ya con tanta fermosura/ matades a quien vos mira;/ la virtud qu'en vos espira/ engendra mucha locura” (*Cancionero de Palacio* 9). Ciertamente el papel que juega la razón en todo el proceso amoroso es ambiguo, pues es ella la que reconoce la belleza y demás méritos de la dama y la que inicia el sentimiento, pero a partir de aquí se produce una guerra entre la razón y la pasión amorosa, con la antinomia razón frente a voluntad; así lo expresa Francisco de Castelví: “Razón es la que desuia/ voluntad la que porfia” (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 347). La primera señal del amor verdadero es, pues, la pérdida de la cordura, y así aparece reflejado en la poesía de Herrera en la que se testimonia la tiranía de la pasión sobre el juicio: “No me dexa la pasión/ que conosca la razón;/ y puesto en continuo engaño,/ los ojos cierro a mi daño/ con muy liviana ocasión” (129). La situación en que se encuentra el poeta es la de alguien que reconoce su estado pero no puede hacer nada por evitarlo: la pasión se ha apoderado totalmente de su voluntad y él es incapaz de rebelarse contra ella, sólo le queda aceptar resignadamente, cerrando los ojos a su daño, su dolor. Pero es que no hay alternativa y lo confiesa amargamente el propio poeta sevillano en otros versos: “Esperança y seso pierdo,/ porque amando desespero;/ nunca me hallo más cuerdo/ que cuando menos la quiero” (165). La falta de cordura se manifiesta en ese desesperado sentimiento, pero la misma locura dominaría al amante si este perdiera su amor o intentara dejarlo; es un callejón sin salida en el que se halla metido el amante cortés, preso de desatada pasión y sin posibilidad alguna de salir de ella, para lo que hace oídos sordos a la razón, tal y como escribe en la siguiente estrofa: “Seré sordo a la razón/ que me publica mi engaño;/ que, por no pedir perdón,/ quiero sufrir nuevo daño” (111).

Como consecuencia de esta situación el poeta se siente confuso, y la confusión va a ser precisamente uno de los principales estados mentales que transmiten los enamorados, ese no saber dónde se está ni cómo, ni si el amor que se siente hace daño al enamorado, sentimientos que relata Puertocarrero: “no se do voy/ ni do vengo ni do estoy/ ni se de mi parte agora...// de mi bivo descuydado/ y quiere dios/ que la memoria de vos/ me ponga en tanto cuydado/ que biva desacordado” (*Cancionero del siglo XV*, vol. 6, 163-64).

El poeta se olvida de sí mismo, inmerso en esa situación de enamoramiento sufrido, al que el constante recuerdo de la amada ocupa su mente y le lleva a despreocuparse de su persona; es la máxima enajenación, pues nos presenta a un individuo ajeno a su propia situación vital, a su propio ser, entregado completamente a una ilusión, a un sufrimiento, que le duele, pero que al mismo tiempo le es indispensable para sobrevivir, porque sin ella moriría. Esta situación produce en el amante una situación de desesperación y de tristeza, señalada por Herrera, que se describe a sí mismo como: "Ausente, desesperado,/ aborrecido y sin bien,/ sufriendo vn mortal cuidado,/ padesco nuevo desdén/ solo, triste y olvidado" (129). Si leemos con atención estos versos vemos que los adjetivos que definen la situación emocional y vital del poeta van aumentando en intensidad. Los dos primeros versos de la estrofa se componen de dos adjetivos cada uno (ausente, desesperado, en el primero; aborrecido y sin bien, el segundo), los dos siguientes reflejan una pausa en la adjetivación e introducen dos verbos (sufriendo y padesco) con sus correspondientes complementos (mortal cuidado y nuevo desdén). Apreciamos aquí la misma estructura: verbo + adjetivo + sustantivo; eso sí tanto los verbos como los sustantivos pertenecen al campo semántico del dolor, aunque en el caso de desdén debemos recordar que es la respuesta recibida de la dama y que causa un gran dolor en el amante. Estos dos versos parecen preparar el clímax representado por el verso final en el que se agrupan los tres adjetivos que mejor describen su estado de ánimo, y que cierran con intensidad esta autodefinición poética del amante Fernando de Herrera.

La confusión del enamorado es total y así ciertos poetas del siglo XV la llevaron hasta juegos extremos entre la locura y la razón, la enfermedad y la salud, la vida y la muerte, como en unos versos de Garci Sánchez de Badajoz: "no soy libre ni cativo/ dichoso ni desdichado/ ni constante ni mudado/ menos so muerto ni bivo/ ni en mi muerte ni en mi vida/ ni bien ni mal no consiste/ ni so alegre ni so triste/ ni sano ni con herida" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 1, 141). En cada verso, el poeta opone los dos contrarios que indican el estado mental en el que se halla: libertad-cautiverio; alegría-tristeza; vida-muerte. Y quiero detenerme un poco en estos dos últimos términos que aparecen aquí juntos, porque se dan en bastantes poemas de esta época: la antítesis vida-muerte (aquí muerte sin el significado erótico que tiene en ciertos poemas). Los poetas cancioneriles fueron muy amigos de incluir en sus canciones-poemas muchas de estas antítesis, pero esta es especialmente significativa, porque les permitía establecer el apasionamiento intenso con el que vivían su situación amorosa, además de por las posibilidades retóricas que les ofrecía. Así nos encontramos versos como la estrofa de Pedro de Acuña:

“aquejado de la muerte/ no forçosa mas de grado/ que tal muerte vida es ella/ para quien tanto ha penado/ la muerte sera la vida/ la vida sera el cuydado/ el cuydado de seruir/ donde esto mas olvidado” (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 339). Habría aquí que recordar los famosos versos: “muero porque no muero” que fueron glosados por varios poetas, entre los que cabría destacar el de Teresa de Jesús.⁷

Y Herrera, el poeta cancioneril Herrera, no podía sustraerse a los juegos poéticos y anímicos que esta antítesis le presentaba, tanto para mostrar su conocimiento de la tradición como para demostrar su capacidad de usarla y darle nuevas conformaciones. El ejemplo mejor de esta antítesis lo tenemos en los siguientes versos: “Busqué en mi muerte la vida,/ y hallé en la vida muerte;/ la muerte no me fue vida,/ y la vida me fue muerte” (159). Lo primero que resalta es la perfecta construcción sintáctica de los cuatro versos, que se dividen en dos. En el primer grupo, compuesto por los dos primeros versos, la construcción sintáctica es la misma: verbo en pretérito + preposición en + dos sustantivos, pero observamos que los sustantivos han variado su orden creando un quiasmo: muerte vida (primero); vida muerte (segundo). El segundo grupo, formado por los otros dos versos tiene también la misma construcción que podemos llamar paralelística, con un nuevo quiasmo, aunque con una pequeña diferencia: un adverbio de negación en el primero de ellos, pero la diferencia no es tanta si observamos que la conclusión del segundo es negativa: “la vida me fue muerte”. Perfecta construcción sintáctica pues acompañada de su correspondiente construcción ideológica que podríamos resumir con el primero y último verso de la estrofa: “Busqué en mi muerte la vida, (...) y la vida me fue muerte”.

Todo este proceso de sufrimiento en que se halla inmerso el amante cortés le lleva en algunos momentos a desear la liberación, liberación que sólo se puede encontrar en la muerte, porque la pasión, la fuerza que la amada y su recuerdo ejercen sobre el amante sólo desaparecen si termina su existencia. El poeta la llama como último remedio al dolor que la amada le hace padecer; así se manifiesta el amante en un poema anónimo: “Mil veces llamo la muerte;/ no me responde ni viene,/ porque más mi vida pene// No sé dónde está escondida,/ no me quiere responder/ por no darme aquel plazer,/ que supo de su venida./ Mucho tarda la partida,/ largo tiempo se detiene/ porque más mi vida pene” (*Cancionero del siglo XV*, vol. 1, 63). La idea que se desprende de estos versos es la de un sufrimiento que no tiene fin, que se va alargando para que de esta forma la tortura a la que es sometido el amante dure. La muerte, en ocasiones, se pide para satisfacer a la amada, para demostrarle la fuerza de sus sentimientos, como afirma el Vizconde de Altamira: “La muerte, pues se dessea,/ vuestra merced me la dé,/ porque muriendo se vea/ cómo

no muere la fe" (*Poesía de cancionero* 350). En todos los casos la muerte se presenta como deseada y como liberación necesaria.

En la misma línea, cómo no, se expresa Herrera. Ya hemos visto antes cómo su poesía recogía ese concepto del amor como dolor, como sufrimiento que enorgullecía al amante, que deseaba propagar orgullosamente a los cuatro vientos la fuerza de su angustia, de su desesperación en una actitud que podríamos denominar como masoquista, pues no comprende su vida sin esos sentimientos: "Pero no permite Amor/ que yo salga a ver la lumbre,/ porque en sombra del temor/ tengo ia antigua costumbre./ Mis ojos, a oscuridad/ hechos, viven en tiniebla,/ y, si se rompe la niebla,/ cegarán en claridad" (117). Versos curiosos, si recordamos que para la filosofía neoplatónica de un Marsilio Ficino o de León Hebreo la amada era la guía que elevaba el alma del amante hacia Dios. Aquí Herrera sigue más el concepto del amor cortés que presentaba al amante como obsesionado por el Amor y ajeno a todo lo que no estuviera relacionado con él. Herrera, volviendo a la idea de la muerte como liberación, la ve como un bien venidero, pero no como algo que desee fervientemente; en un momento atestigua que: "Y la fuerza del deseo/ se consume de tal suerte,/ que en mis males yo no veo/ otro bien sino la muerte" (115). Nos encontramos, como se puede apreciar, con una declaración alejada completamente de la desesperación de los poetas cancioneriles, Herrera no la requiere con violencia ni involucra a la dama en su desenlace, la presenta como la consecuencia lógica de una situación de pasión desesperada. Nada de dolor incontrolado, de rabia contenida, sino afirmación serena de un poeta que, comprendiendo perfectamente los resortes que mueven la poesía cancioneril decide expresar el dolor, la desesperación, la llegada de la muerte de una forma natural, sosegada, sin estridencias. He pretendido demostrar que la vitalidad de la lírica cuatrocentista castellana fue tal que, a pesar de la revolución poética italianizante, todavía en la segunda mitad del primer Siglo de Oro encontramos seguidores que no sólo la conocían perfectamente, sino que además la practicaron devolviéndole su antiguo esplendor.

NOTAS

1. Ver una antología de estas opiniones negativas en Whinnom 9-11.
2. Modernizo las grafías de la edición de Manuel y Elena Alvar, que es paleográfica.
3. Para este tema en la poesía *stilnovista* ver Blanco Valdés 103-16.
4. "Hame tan bien defendido,/ señora, vuestra memoria/ de mudança,/ que jamás nunca ha podido/ alcançar de mí victoria/ olvidança,/ porque estáis apoderada/ vos de toda mi firmeza/ en tal son,/ que no puede ser tomada/ a fuerza mi fortaleza/ ni a traición" (1993, 68).

5. Para la concepción del amor en la España del siglo XV es fundamental Cátedra.
6. "El amor es vn gusano/ bien mirada su figura;/ es vn cánçer de natura/ que come todo lo sano" (*Cancionero del siglo XV*, vol. 5, 440).
7. Para este tema ver Alonso 86-88.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. 3ª ed. Madrid: Aguilar, 1958.
- Blanco Valdés, Carmen F. *El amor en el "dolce stil novo"*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- Bloch, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Cancionero de Estúñiga*. Ed. Manuel y Elena Alvar. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1981.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor, 1993.
- Cancionero de Palacio*. Ed. Ana Mª Álvarez Pellitero. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993.
- Capellanus, Andreas. *De amore*. Ed. Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.
- Cátedra, Pedro. *Amor y pedagogía en la Edad Media*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*. 7 vols. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, 1990-1991.
- Galmés de Fuentes, Álvaro. *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Herrera, Fernando de. *Poetas*. Ed. Victoriano Roncero López. Madrid: Castalia, 1992.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Lapesa, Rafael. "Poesía de cancionero y poesía italianizante". *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos, 1971. 145-171.
- . "Los poemas de Herrera en metros castellanos". *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 7 (1988): 191-211.
- Madrigal, Alfonso del. *Del Tostado sobre el amor*. Ed. Pedro Cátedra. Barcelona: Stehle dell'Orsa, 1986.
- Manrique, Gómez. *Cancionero*. Ed. Antonio Paz y Melia. 2 tomos. Palencia: Diputación Provincial, 1991.
- Manrique, Jorge. *Poesía*. Ed. Vicente Beltrán. Barcelona: Crítica, 1993.
- Mena, Juan de. *Obra lírica*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Alhambra, 1979.

- Poesía de cancionero*. Ed. Álvaro Alonso. Madrid: Cátedra, 1986.
- Prieto, Antonio. *La poesía de la Edad de Oro: Renacimiento*. Historia crítica de la Literatura Hispánica, 4. Madrid: Taurus, 1988.
- Rodríguez del Padrón, Juan. *Obras completas*. Ed. César Hernández Alonso. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Whinnom, Keith. *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham, 1981.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5780 SOUTH CAMPUS DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU

CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU