

Del amor en metro y en prosa: lírica amorosa y ficción sentimental en tiempos de los Reyes Católicos

Leonardo Funes
SECRET-CONICET
Universidad de Buenos Aires

La lírica cancioneril es, como se sabe, una de las principales vertientes que confluyen en la formación del género narrativo de la ficción sentimental a mediados del siglo XV: junto con la tradición narrativa italiana de tema erótico, que tiene en la *Fiammetta* de Boccaccio su principal exponente; la narrativa caballeresca de materia artúrica, que se había estado traduciendo al castellano por lo menos desde fines del siglo XIII, y la tradición ovidiana, sobre todo las *Heroidas*, de amplia repercusión en las letras castellanas desde su incorporación en la *General estoria* de Alfonso el Sabio hasta la traducción que bajo el nombre de *Bursario* hizo Juan Rodríguez del Padrón, la lírica cancioneril constituye uno de los hilos fundamentales de la trama discursiva sobre la que se apoyan los relatos sentimentales.

Fuera de apuntar esta relación genética, poco se ha estudiado el modo en que este encuentro específico del registro lírico con el registro narrativo y este pasaje de las restricciones formales del verso a los parámetros constructivos de la prosa se manifiesta en los textos de ficción sentimental. Una excepción que, como siempre, viene a confirmar la regla, es el trabajo de Fernando Carmona “Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental” presentado en el VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Carmona 1999).

El estudio de Carmona tiene en cuenta el influjo francés, específicamente el itinerario lírico-narrativo que va del *Guillaume de Dole* de Jean Renart al *Castelain de Coucy*, pero se centra en aquellos textos como *Siervo libre de amor*, *Arnalte y Lucenda* y *Grimalte y Gradissa*, en que se intercalan poemas en el relato en prosa. De todos modos, sus conclusiones sobre el “fondo lírico” de la ficción sentimental son muy atendibles y las tengo muy en cuenta en este trabajo.

Por mi parte, he abordado en otro lugar un aspecto puntual de la relación entre lírica cancioneril y ficción sentimental, la posición del sujeto en la problemática de la enunciación poética y narrativa, mediante el análisis del prólogo de *Cárcel de Amor* (Funes 1992-93). En esta ocasión quisiera tratar otro aspecto puntual: las características de la teoría amorosa, que es común a ambos géneros, en relación con su específica textualización. Mi interés estuvo motivado, en principio, por mi desacuerdo con la postura que, sobre esta cuestión, sostiene Antony Van Beysterveldt, en su artículo sobre lo que él considera “La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro” (Van Beysterveldt 1979). Este autor define la teoría del amor cortés presente en la lírica cancioneril como una derivación de la teoría provenzal originaria, pasada por el tamiz idealizante del *Dolce stil nuovo* y de Petrarca. Los elementos de esta teoría habrían sido sometidos, en la Castilla del siglo XV, a una “doble elaboración, una de orientación ascético-cristiana y otra de inspiración cristiano-platónica” (p. 74). El modelo de mujer que esta lírica celebra es la dama “altiva y cruel”, frente a la cual el poeta se contenta con el servicio y la vista de la amada. Ahora bien, según Van Beysterveldt, el pasaje de la lírica a la prosa sentimental habría provocado una disolución de la trabazón ideológica de esta concepción, “produciéndose una increíble confusión en el entramado lógico del lenguaje del amor” (p. 74). Las obras de Diego de San Pedro representarían el primer paso en esta “gran empresa demoledora del fundamento idealista en el que

descansaba todo el edificio poético del culto del amor cortés” (p. 77). En estas obras, el modelo de mujer alabado y promovido sería el de la dama “piadosa y agradecida”, que premia el servicio del amador; éste a su vez sólo se revestiría hipócritamente con la máscara del amante cortés, pero su único objetivo sería la unión carnal. En palabras de este autor:

La nueva dialéctica del amor que vemos surgir en la obra de San Pedro lleva en su más oculto nivel intencional el malentendido deliberado, la mala fe, la hipocresía del hombre ante los argumentos y medios defensivos usados por la mujer para resistirse al asalto amoroso con el fin de guardar su honra. [...] Arnalte y Leriano llevan el disfraz de los auténticos amadores cortesianos de la lírica cancioneril, pero ya no lo son. (p. 78)

Conviene aclarar, a esta altura, que el artículo de Van Beysterveldt contiene comentarios interesantes y acertados sobre diversos puntos de *Cárcel de Amor* (por ejemplo, el paralelismo entre el conflicto interno de Laureola y el del Rey; el desplazamiento del tópico de la ingratitud al de la honra; la disyuntiva piedad/crueldad como movilizadora del conflicto narrativo), pero de ninguno de ellos se sigue necesariamente la hipótesis central sobre la existencia de esta nueva teoría amorosa opuesta a una antigua, propia de la lírica cancioneril.

Creo que esta hipótesis simplifica en exceso la cuestión y, entre otras cosas, olvida tener en cuenta la particular situación de enunciación de la lírica cancioneril y el hecho de que tanto esa lírica como la narración sentimental compartían los mismos agentes y el mismo contexto. Hay en la argumentación del autor un sesgo diacrónico que provoca la impresión de que lírica y prosa son fenómenos pertenecientes a momentos diferentes, cuando sabemos que son formas coetáneas, constituyentes del mismo diasistema cultural. En nuestro caso, Diego de San Pedro fue tanto poeta como narrador y su producción circuló indistintamente por los mismos ambientes cortesianos, no es fácil imaginarlo cambiando de concepción amorosa según escribiera lírica o prosa.

Intentaré aquí sugerir un principio de respuesta a la cuestión de la naturaleza del proceso transformador de la temática amorosa en el pasaje del género lírico al género narrativo –pasaje sincrónico, debo aclarar, entre géneros pertenecientes a un mismo diasistema literario. Y lo haré circunscribiéndome a la época de los Reyes Católicos, no solamente con el fin operativo de acotar el *corpus* a dimensiones manejables, sino también con el objetivo de remarcar el abordaje historicista de la cuestión, centrada en lo particular. Esta es una manera de contrarrestar la tendencia a dar por sentada la existencia concreta de ciertas entidades que sólo son, en rigor, generalizaciones abstractas y convenciones intelectuales sólo aptas para trabajar en el campo de la historia de las ideas. El amor cortés es un caso típico, muchas veces tratado como un concepto monolítico desde sus inicios en la Provenza del siglo XII hasta la literatura amatoria renacentista. Pero aún podríamos decir que la concepción del amor en la Castilla del siglo XV es, a pesar de que supone una particularización histórica, una gran abstracción. Basta pensar que Vicente Beltrán, en su estudio sobre *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* (Beltrán 1988), distingue ocho generaciones de poetas cancioneriles entre 1380 y 1510, cada una con sus particularidades: es muy probable que también haya habido matices diferenciales en la concepción amorosa de cada generación. Otra precisión histórica interesante tiene que ver con el ideal caballeresco: sabemos que éste alcanza un renovado auge en la corte isabelina, luego de haber disminuido su prestigio social a causa de las intrigas y revueltas de la época de Enrique IV y de los avatares de la guerra civil que acabó con las aspiraciones de la infanta doña Juana y consolidó en el trono a Fernando e Isabel. Serán precisamente los años de la Guerra de Granada, entre 1481 y 1492, los que verán resurgir el ideal caballeresco entre los nobles cortesanos y es perfectamente conocida su estrecha conexión con la concepción amorosa. No creo que este sea un simple dato de contexto histórico que

venga a adornar con erudición un estudio literario: se trata de una cuestión altamente significativa. No es una simple alusión casual la que hace Diego de San Pedro en el comienzo de su *Cárcel de Amor* (“Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, por unos valles hondos y oscuros que se hacen en la Sierra Morena”, ed. Corfis 1987: 86), esta referencia implícita a la guerra de Granada viene a instalar desde el comienzo de la obra el ideal del perfecto caballero, diestro en las armas al servicio de la cruzada contra el infiel, gentil con las damas, dechado de cortesía.

Sobre el contexto cultural en que estos textos circulan habría que hacer dos precisiones: 1º) en el caso de la lírica se verifica una estrecha correlación entre la situación enunciativa y el campo referencial: el poeta habla desde un ambiente cortesano sobre ese mismo ambiente, su práctica poética es parte de su práctica cortesana.; 2º) la situación en que el poema se enuncia (y el campo referencial al que alude) se ubica en el cruce de dos dimensiones: una temporal, constituida por lo que podríamos llamar “momentos del servicio de amor” (conocimiento inicial, enamoramiento, recuesta, sufrimiento, servicio, consumación), y otra espacial, constituida por la escena y sus componentes: la corte, los personajes (poeta, dama, rivales, mestureros, confidentes, intermediarios, compañía, cortesanos en general) y sus relaciones, costumbres, ritos y conductas.

La crítica ha estudiado ya con mucho detalle los rasgos formales específicos de la producción lírica del tiempo de los Reyes Católicos: el afianzamiento de la lírica cortesana de arte menor, el predominio absoluto del tema amoroso, la fijación del modelo dominante de la *canción* en tres redondillas octosilábicas, en las que nunca se usan más de cuatro rimas, el uso de un vocabulario muy selectivo, de carácter marcadamente abstracto (vida, mal, dolor, muerte, amor, pena, razón, pasión, gloria,

esperanza, ventura, alma, deseo, son las palabras más frecuentes en el *Cancionero General de 1511* de Hernando del Castillo). Estas restricciones formales explican la descarnalización del ideal amoroso que se observa en esta lírica. La concepción amorosa que aquí se manifiesta ha sufrido ya una gran transformación desde la época de los trovadores provenzales, sobre todo por obra de los poetas gallego-portugueses: la temática se reduce básicamente a dos momentos del servicio de amor, la *recuesta* o petición de amores y la *lamentación*; la transformación de la dama en doncella acarrea la desaparición del *gilós* (el marido celoso), a la vez que el mantenimiento del secreto queda referido estrictamente a la cuestión de la honra y a la virtud de la discreción exigida para el cortesano.

Ahora bien, que esta lírica sólo exprese un concepto del amor cristiano-platónico como plantea Van Beysterveldt, es muy discutible. La expresión abstracta no puede verse como sinónimo de platonismo. El *Cancionero General* da testimonio de variantes nada platónicas de la concepción amorosa. Así, por ejemplo, en el f. 126 vuelto leemos una “Canción que hizo un gentilhombre a una dama que le prometió, si la hallase virgen, de casarse con ella, y él después de haverla a su plazer gelo negó”. En el f. 105 recto encontramos una esparsa de Guevara “a su amiga estando con ella en la cama”, que dice (cito por la edición facsimilar de Rodríguez Moñino 1958):

Qué noche tan mal dormida
qué sueño tan desvelado
qué dama, vos, tan pulida,
qué hombre, yo, tan penado.
Qué gesto el vuestro, de Dios,
qué mal el mío con vicio
qué ley que tengo con vos
qué fe con vuestro servicio.

Cada poema resulta ser, entonces, el emergente singular de una situación puntual que, por sus características (uso de un léxico restringido inclinado a la abstracción, relativa brevedad), no se refiere al proceso amoroso completo (todos los momentos del servicio de amor, todos los elementos de la escena) sino que se concentra en un momento y en muy pocos elementos. La productividad de esta poética alcanzó las primeras décadas del siglo XVI hasta su desplazamiento por la revolución poética italianizante que Garcilaso llevó a su cumbre estética. Luego siguió como forma cristalizada y vacía, signo inequívoco de mala poesía de la que todavía se burla Quevedo en su pieza satírica titulada *Premática que este año de 1600 se ordenó*:

En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo; mas porque nos quede de quién hacer burla se dispensa con ellos, de suerte que gastados los que hay no haya más poetillas. Y quedan con este concierto: que de aquí adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas; cada uno lllore en su casa si tiene qué y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama, que hay a veces más muertes en una copla que hay en año de peste y después de habernos cansado viven mil años más que por quien morían. Quitamos más: que no [...] se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama, ni digan “Ablanda ese pecho endurecido”, que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedien ese mal. (Arellano 2003: 36)

Esta selectividad de sus alusiones y el carácter altamente codificado y abstracto de su registro hacen de la canción amorosa cortesana un texto dotado de una gran indeterminación semántica. Este plural de sentidos por indeterminación referencial –en rigor, propio de toda poesía– ha llevado de hecho a una variada gama de interpretaciones. La lírica cancioneril se ha leído como expresión sincera de amor (Van Beysterveldt), como juego cortesano de seducción (Charles Aubrun, entre muchos), como mensaje erótico y hasta obsceno en clave (Keith Whinnom y Ian Macpherson) ¿Qué otra cosa puede sostener la convivencia de lecturas tan diferentes si no es el esencial carácter indecible de su significación?

La gran diferencia que plantea la narrativa es que ésta se hace cargo y da cuenta de la totalidad del proceso amoroso y de su escena, incorporándola globalmente al texto no por vía de la alusión poética sino mediante la referencia explícita. Si bien la ambigüedad (o el plural) no desaparece, hay una instancia de evaluación/interpretación de lo narrado a cargo de la figura autorial (integrada o no en la ficción) que la vuelve “más parsimoniosa” –al decir de Barthes– dejándonos un texto mucho más involucrado con las implicaciones filosóficas y morales (cuando no políticas) de la historia narrada.

Creo que no es necesario declararse sartreano para sostener que la prosa narrativa conlleva un mayor compromiso que la lírica, pero no sólo por cuestiones de contenido sino también por condiciones de posibilidad como práctica cultural. En la época isabelina la lírica era una actividad cortesana socialmente legitimada. Y esto hasta cierto punto: don Alvar Pérez de Guzmán, Conde de Orgaz, decía que “tenía por necio al que no sabía hacer una copla, y por loco al que hacía dos”. Cuánto más sospechosa y menos tolerable debió de ser la práctica narrativa, creo que está a la vista. Un indicio quizá muy indirecto, pero que no deja de ser significativo, es el gesto de ocultar el nombre que suele acompañar el momento inicial de la práctica narrativa. Es lo que hace el mismo Diego de San Pedro, según declara en el prólogo de *Arnalte y Lucenda*, y también el autor de *Triste Deleytaçion*, que sólo nos dejó sus iniciales, y el autor del largo poema 45 del *Cancionero de Herberay des Essarts* que –excepción a la regla– narra una historia de amor y encubre su identidad. Frente al riesgo y a la exposición pública, frente al compromiso que implica hacerse cargo de la referencia explícita mediante la narración, por lo menos se escamotea la inscripción del nombre propio.

Cuando el texto narrativo incluye poemas (como es el caso del *Arnalte y Lucenda*), se ve con claridad la función de lo lírico en el contexto situacional, su carácter “instrumental” y, por lo tanto, la posibilidad de fijar su sentido. Es imposible

ver allí la oposición del amor cortés sincero del poema a la cortesía hipócrita del relato que lo contiene.

Pero no es mi intención llegar a la conclusión de que Diego de San Pedro narra un amor sincero ni de que la lírica cancioneril canta un amor hipócrita. Lo que trato de mostrar es la imposibilidad de discernir diferencias en el tema abstracto del amor cortesano cotejando textualidades heterogéneas como la lírica y la narrativa. En rigor, lo que Van Beysterveldt percibe como dos teorías del amor contrapuestas, es sólo el resultado de la modificación (por ampliación) de la perspectiva en el interior de una misma ideología amorosa. La prosa sentimental no disuelve nada, simplemente, por su propia naturaleza discursiva, despliega y pone de manifiesto tensiones internas de la ideología amorosa que la lírica suele mantener en estado latente.

En suma, en el pasaje del yo enamorado al yo lírico y de éste al yo narrativo que, por ejemplo, el prólogo de *Cárcel de Amor* nos deja ver, se producen, como en una reacción en cadena, transformaciones en todos los niveles —el pasaje de la alusión indeterminada a la referencia explícita, la incorporación de todos los elementos dialógicos que el poema no tiene, un mayor riesgo del autor a la censura moral por asumir una práctica cultural por lo menos incómoda— pero no se encuentra entre ellas un pretendido proceso de pérdida de sinceridad en cuanto al amor. Sincera o hipócrita, poetas y narradores se nutren, sin dudas, de una misma ideología amorosa.

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio, ed., 2003. Francisco de Quevedo, *Poesía satírica*. Barcelona: Área-Random House Mondadori.
- Beltrán, Vicente, 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- Carmona, Fernando, “Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental”, en *Actes del VII Congrès de l’ Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 1997)*, Castellón: Universitat Jaume I, vol. II, pp. 11-29.
- Corfís, Ivy, ed., 1987. *Diego de San Pedro’s “Cárcel de Amor”*. London: Tamesis.
- Funes, Leonardo, 1992-93. “Dos notas sobre *Cárcel de Amor*”, *Journal of Hispanic Research*, 1: 331-43.
- Rodríguez Moñino, Antonio, ed., 1958. *Cancionero general*. Madrid: Real Academia Española.
- Van Beysterveldt, Antony, 1979. “La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349: 70-83.