

CRISTIANISMO Y PAGANISMO: RUPTURA Y CONTIUNIDAD

DIRECTORES: AURELIA RUIZ SOLA
CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ



UNIVERSIDAD DE BURGOS

BURGOS, 2003

(CONGRESOS Y CURSOS, 24)

XVI JORNADAS DE FILOLOGÍA CLÁSICA DE LAS
UNIVERSIDADES DE CASTILLA Y LEÓN
Burgos, 11 al 15 de noviembre de 2002

Queda rigurosamente prohibida, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendida la reprografía y el tratamiento informático, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*.

© UNIVERSIDAD DE BURGOS

Edita: SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE BURGOS
Servicios Centrales. Edif. Biblioteca Universitaria
Plaza de la Infanta Doña Elena, s/n
09001 BURGOS - ESPAÑA

ISBN: 84-95211-86-6

Depósito Legal: BU.-591.-2003

Imprime: Gráficas Aldecoa, S. Coop.

LA RELIGIÓN DE EROS EN LA LITERATURA MEDIEVAL

Jesús María Nieto Ibáñez
Universidad de León

“Y por tanto hago presidente al dios Cupido, en cuyo nombre comienzo...”

Repetición de amores, Exordio, p. 10.

En los límites de la ruptura y de la continuidad entre la Antigüedad, el Medievo y el incipiente Renacimiento se nos brinda para su estudio la compatibilidad de amor y religión en la llamada “novela de amores”, que Menéndez Pelayo¹ definió y etiquetó con el nombre de “erótico-sentimental”. La prosa del siglo XV a diferencia de la precedente empieza a imitar los textos latinos de la antigüedad clásica y opta por las aventuras de caballerías y por la narración de la pasión amorosa². En el reinado de los Trastámara y de los Reyes Católicos coexiste lo heroico con el ideal del amor y el de la belleza por sí misma, que desemboca en una narrativa caballeresca y sentimental a través de la literatura cortesana y de una progresiva secularización de las ideas.

Este tipo de novela es variada y polimorfa y en ella convergen diversas tradiciones que desbordan el ámbito del mundo cortesano, como el trasfondo mágico-caballeresco³, el alegorismo de la poesía y narrativa francesa de la baja Edad Media, la autobiografía sentimental⁴ o la retórica de la *Fiammetta* de Boccaccio⁵. Los antecedentes clásicos de este género, mal definido y heterogéneo, tienen a las *Heroidas*

¹ *Orígenes de la novela*, N.B.A.E., Madrid, Atlas, 1905-1915, II, Cap. VI, 3-88.

² Pertenecen al género que en inglés se llama “romance” (libros de aventuras) con los libros de caballerías y la ficción sentimental como dos de los subgéneros más importantes; cfr. A. Deyermond, “Libros de caballería y ficción sentimental”, en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, A. Deyermond, I. *Edad Media, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 281.

³ Las fronteras entre la novela caballeresca y la sentimental es, en casos, poco apreciable; cfr. H. L. Sharrer, “La fusión de la novela artúrica y la novela sentimental”, en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, I. *Edad Media. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, 301-311.

⁴ Las *Confesiones* de San Agustín han sido señaladas como uno de los modelos de este autobiografismo, cfr. el estudio preliminar de A. Deyermond a la edición de *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, 1995, XII-XIII.

⁵ C. Samonà, “Los códigos de la novela sentimental”, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, A. Deyermond, I. *Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, 376-380.

de Ovidio como uno de sus privilegiados predecesores⁶. En efecto, el modelo se sus cartas viciadas, sobre todo la de las heroínas trágicas de la Antigüedad que habían sido víctimas del amor, y la inclusión del narrador como personaje ofrecían a la novela sentimental múltiples argumentos.

La visión trágica del amor es esencial en estas narraciones novelescas y deriva también de las *Heroidas*, de la *Fiammetta*, de muchas poesías cancioneriles y de la propia ficción artúrica. La trama de la novela sentimental consiste en la búsqueda de un ideal inalcanzable y, por tanto, su única solución es la muerte. El tema común de estas novelas, fiel al código del amor cortés, es el de una historia sentimental de desenlace casi siempre funesto con un trasfondo moral del autor o de otro personaje que finge ser espectador y narrador de los hechos. El argumento, con variantes, podría ser el de un caballero que ama a una doncella que acepta sus ofrecimientos epistolares, pero que no puede o no quiere corresponderle por razones de honor. El caballero, inútilmente ayudado contra sus rivales amorosos por el autor o narrador, se encierra en su triste soledad y acaba suicidándose⁷.

El arte de estas novelas radica en la imprecisión de las fronteras entre el mito alegorizado y el mito personal, lo maravilloso que se encuentra con lo real.⁸ Esta paganización deliberada del cristianismo en que el hombre adora y sirve a la mujer, como el cristiano adora y sirve a Dios, evidencia una forma de vida y un significado ideológico nuevo en el que la mitología clásica tiene un puesto relevante. El uso medieval de la mitología es fundamentalmente ilustrativo y alegórico, pero siempre con una finalidad doctrinal dentro de la moral de la nueva religión sacro-profana. Así lo expresa muy *Siervo libre de amor* de del Padrón: "trayendo ficciones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrrador de aquellos, mas pregonero del su grand error, y siervo yndigno del alto Jesús. Eficçiones, digo, al poético fyn de aprovechar y venir a t́y en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sufrir aprovechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, aunque parece del todo fallir."⁹ La mitología clásica se equipara en esta nueva "religión del amor" a la propia Biblia, y así el amante y sus hazañas son comparadas a las de los más renombrados personajes de uno y otro ámbito, como se puede leer en *Triste deleytación*:

"De fayçiones muy diversas
avía silbestras fieras:
áspides, bíboras adversas,
calcatrizes muy perversas;
otras d'estranyas maneras
con bocas, ojos nozientes,
manos crudas, repunantes;

⁶ Ya R. Schevill en su conocido estudio *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California 1913, 87 y ss., propuso que a estas obras habría que llamarlas cuentos o novelas ovidianas, por estar llenas de citas, temas, motivos y reminiscencias de los escritos eróticos de Ovidio.

⁷ C. Samonà, *op. cit.*, p. 377.

⁸ H. Ciocchini, "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón, Garcí Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)", *Revista de Filología Española* 50 (1967) 299-306.

⁹ Pp. 67-68.

Verbino, Jasón presentes
Fueran y Sansón temientes,
Ércules con mil gigantes."¹⁰

El género lo inicia en Galicia *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón hacia 1440. Este tratado el alegorismo que ofrece la mitología clásica y sus valores simbólicos sirven para explicar evolución del amante¹¹. Entre 1445 y 1449 don Pedro, Condestable de Portugal, compuso la primera versión de *Sátira de infelice e felice vida*¹², ficción alegórica situada en los márgenes del género sentimental. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro¹³, compuesta en un momento impreciso entre 1483 y 1492, se convierte pronto en obra clásica del género, en referencia obligatoria para la ficción sentimental futura y su éxito produjo en 1496 la publicación de una segunda parte de la mano de Nicolás Núñez.

La novela sentimental española disfruta de un período de esplendor desde 1440, fecha de composición del *Siervo* hasta 1495, año en que se publica *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores¹⁴, si bien el período de influencia y de epígonos es más amplio¹⁵. Ya en la primera mitad del siglo XVI A. Deyermond señala seis novelas de ficción sentimental, que desembocan en otra de las fronteras del género, como es la ficción bizantina¹⁶. En el presente estudio tendremos en cuenta, además de las obras clásicas del género¹⁷, en especial otras novelas, en algunos casos tardías y marginales, como la anónima, *Triste deleytación*¹⁸, de la segunda mitad del siglo XV, *Repetición de amores* de Luis de Lucena¹⁹, compuesta antes de 1497, que es un alegato contra las trampas del amor y los fraudes de la mujer, y *Questión de amor*, publi-

¹⁰ P. 91.

¹¹ C. Hernández Alonso, *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, Valladolid, Universidad, 1970, p. 77. Estas tres partes de la novela parecen responder a un uso supersticioso y mágico del número tres en la Edad Media, siguiendo las alegorías dantescas, cfr. C. Samonà, "Per una interpretazione del *Siervo libre de amor*", *Studi Ispanici* 1 (1962) 197.

¹² La versión castellana se redactó entre 1450 y 1453.

¹³ Edición de C. Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

¹⁴ Del cronista de los Reyes Católicos, Juan de Flores, contamos con tres novelas, *Grisel y Mirabella*, *Grimalte y Gradisa* y *Triunfo de amor*, si bien esta última parece rozar los límites del género; cfr. P. E. Grieve, "Juan de Flores' other work: Technique and genre of *Triunfo de Amor*", *Journal of Hispanic Philology* 5 (1980) 25-40.

¹⁵ Entre 1493 y 1660 Deyermond contabiliza veinticinco traducciones y adaptaciones en siete lenguas (estudio citado a la edición de *Cárcel de amor*, XXXI-XXXIII). Por su parte, la novela moderna es deudora en algunos rasgos de esta ficción sentimental y el propio *Quijote* ofrece varios ejemplos de ello; cfr. D. Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Madrid, Editora Prensa Española, 1973, 334-358.

¹⁶ *Op. cit.*, p. XXII; cfr. también Cvitanovic, *op. cit.*, 235-250.

¹⁷ Un estudio detallado de las referencias mitológicas en *Cárcel de amor*, *Siervo libre de amor*, *Grimalte y Gradisa*, *Arnalte y Lucenda*, y *Grisel y Mirabella* puede verse en nuestro trabajo presentado en el XIII Coloquio Internacional de Filología Griega, "Influencia de la mitología clásica en la literatura española de los siglos XIV y XV", Madrid, UNED, 2002 (publicación en prensa).

¹⁸ Edición de E. M. Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982. Un estudio pormenorizado de esta novela puede leerse en M. De Riquer, "Triste Deleytación: novela castellana del siglo XV", *Revista de Filología Española* 40 (1957) 33-65.

¹⁹ Edición de J. M. De Cossío, Madrid, Colección de Joyas Bibliográficas VIII, 1953.

cada en Valencia en 1513²⁰, donde “el poeta no habla de amor, sino del conflicto entre estados emocionales y facultades de la mente”²¹. Por su parte, *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1514)²² que continúa el esquema de *La Celestina*, con algunas modificaciones en la línea de la novela sentimental, mantiene el intercambio epistolar, sin embargo, elimina la parte alegórica.

1- LA ALEGORÍA DEL AMOR:

Esta vuelta a los modelos clásicos trae consigo también un repunte de la mitología, con sus personajes, historias y motivos. La alegoría es uno de los cauces privilegiados para la expresión de los contenidos mitológicos en la novela medieval. El amor cortesano es la alegoría medieval por excelencia y hay que remontarse también a la Antigüedad clásica para ver sus precedentes que discurren por el difuso neoplatonismo de San Agustín, del Pseudo-Dionisio Areopagita, de la cristianización de la metafísica de Plotino y Proclo, de Macrobio, de Boecio²³, y de Dante, que es el más claro y próximo precedente²⁴. La tradición platónica, la neoplatónica y la escolástica medieval se funden en esta ficción sentimental.²⁵ La alegoría en estas novelas cumple dos funciones: por un lado confiere al argumento de la novela un nivel de significación abstracta, y por otro sirve para transponer al mundo de la ficción aventuras reales de damas y caballeros concretos, es decir, permite la dicotomía entre realidad y deseo. La filosofía neoplatónica sostiene que la contemplación de la belleza es lo que produce el amor, que es un sentimiento positivo en tanto que acerca al hombre a Dios, lo perfecciona, aunque ofusque y obnubile el entendimiento y produzca placer a la vez que dolor. No se llega, no obstante, a una fusión espiritual en el amor de Dios. El Cancionero abunda en esta idea de los rasgos divinos del amor y sus principios se recogerán magistralmente en *Il Cortigiano* de Baltasar Castiglione y en los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo.

Hay una novela, ya de 1514, que conjuga la alegoría, el viaje fantástico y la personificación del nuevo dios del Amor. Se trata de *Una queixa que da su amiga ante el Dios del Amor* de Juan Ram Escrivá: el protagonista-narrador desesperado ante la crueldad de una ella dama emprende un viaje alegórico al otro mundo para quejarse ante el tribunal del dios del Amor. Juan del Encina compuso una égloga alegórica también, titulada *Cristino y Febea*, en la que el personaje masculino, Cristino, cuyo nombre tiene unas claras resonancias cristianas, decide retirarse del mundo y hacerse ermitaño, pero el dios Cupido le envía a la hermosa ninfa Febea para que regrese de nuevo al amor. Cupido aparece como un dios celoso del “otro dios”, que impide por todos los medios que el hombre prescinda de él. El tema es el repudio del ascetismo cristiano y el triunfo de la carne frente al espíritu, es decir, del amor profano

²⁰ Edición de C. Perugini, Salamanca, Universidad, 1995.

²¹ J. M. Aguirre, “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”, *Revista de Filología* 93 (1981) 79.

²² Edición de D. Yndurain, Madrid, Akal, 1996.

²³ A Boecio se debe también la influencia en la ficción sentimental; cfr. Deyermond, estudio preliminar citado a la edición de *Cárcel de amor*, XII-XIII.

²⁴ C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, trad. esp., Buenos Aires, Eudeba, 1969, 56-71.

²⁵ J. I. Varela, “Revisión de la novela sentimental”, *Revista de Filología Española* 48 (1965) 359.

sobre el sagrado. En *Veneris tribunal* de Luis Escrivá (Venecia 1537) nos topamos también con algunos motivos de la novela sentimental del siglo XV, como es el prado ameno, el edificio alegórico y la disputa jurídica, con la representación de la diosa Venus como juez supremo. El autor-narrador ve en un prado un castillo con tres entradas, de las que elige la de los cristianos para acceder a una gran sala real. Además de la minuciosa descripción de la divinidad del amor, tanto Venus como Cupido, y de su palacio y trono²⁶, lo más importante es la disputa sobre el neoplatonismo en relación con el amor ¿es mejor pensar en la amada o mirarla? La novela opta por la superioridad del amor sensual sobre el racional²⁷ lo que supone un rechazo de parte del neoplatonismo italiano imperante en la época.

Una alegoría menos evidente es la que parece estar en la base de la historia de *Cárcel de amor*, donde la fábula mitológica de Apolo y Dafne, a través de su versión ovidiana²⁸, explica varios motivos de la novela. También hay que contar con el valor simbólico del laurel, que figura en el propio nombre de los protagonistas, como corona del héroe y como signo distintivo de mártires, santos, doctores y vírgenes²⁹.

2- LA RELIGIÓN DEL AMOR:

Como estamos diciendo, el aspecto más destacado de este subgénero novelesco es el tema del amor, con sus correspondiente personificación y alegoría. En estas novelas se puede hablar de una especie de religión del amor con claras analogías con el amor cristiano en el culto a la Virgen y en determinada terminología, como el “Dios del amor”, el “cielo” o “el infierno” de los enamorados. En este punto hay que traer a colación el *Sermón* de Diego de San Pedro, que es un auténtico “sermón de amores”, al estilo del *Ars amandi* de Ovidio, aunque con formas y fórmulas religiosas. Lo profano y lo religioso se funden en esta invocación al dios del Amor, con tres temas: cómo hay que servir a las damas, cómo hay que corresponder al amante no correspondido y cómo han de tratar las damas a los caballeros de ellas enamorados, contando aquí como *exemplum* la historia de Píramo y Tisbe ya comentada. Este tipo de escrito demuestra la compatibilidad de amor y religión en la Edad Media: “Pero porque sin gracia ninguna obra se puede comenzar, ni mediar, ni acabar, roguemos al Amor, en cuya obediencia vivimos, que ponga en mi lengua mi dolor, porque manifieste en el sentir lo que falleciere en el razonar; e porque esta gracia nos sea otorgada, pongamos por medianera entre Amor y nosotros la Fe que tenemos en los coraçones; e para más le obligar, ofrecerle hemos sendos suspiros porque nos alcance gracia, a mí para decir, y a vosotras, señoras, para escuchar, y a todos finalmente para bien amar.”³⁰ Rodríguez del Padrón, por su parte, escribió sus *Diez mandamientos de amor*, composición poética donde el dios del Amor se le aparece al poeta con dos espadas ardientes en la mano y le presenta el decálogo erótico:

²⁶ P. 16; edición de R. Rohland de Langbehn, Exeter, University, 1983.

²⁷ P. 36.

²⁸ *Metamorfosis* I, 452-567; cfr. C. Allaigre, “Les lauriers d’Apolon (Fable, mythe et exemplarité dans les traits d’amour de Diego de San Pedro)”, en J. -C. Chevalier y M. -F. Delport, *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, I, 9-25.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ P. 173.

“La primera ora pasada
de la noche tenebrosa,
al tiempo que toda cosa
es segura y reposada,
en el aire vi estar,
cerca de las nubes puesto,
un estrado bien compuesto
agradable de mirar.
En medio del que vi luego
El Amor con dos espadas,
Mortales, emponçoñadas,
Ardiendo todas en fuego,
Para dar penas crueles
A vosotros los amantes,
Porque no le sois constantes
Servidores, ni fieles.
De la terrible visión
Estando con gran recelo,
Una boz quebró de cielo
Diciendo por este son...”³¹

El porte, como si fuera otro Moisés, le pide al amor, que entre dos espadas de fuego en el trono celeste dicta sentencias contra los desleales enamorados, publique su Decálogo: amarás cuando seas correspondido, serás constante en amar, serás casto y fiel a tu dama, muéstrate ser mesurado, procura ser esforzado, siempre serás veraz, procura unir la riqueza y el bienestar al amor, huye de la soledad y vive con alegría, procura ser gentil, discreto diestro y exige franqueza al querer.³²

De este mismo carácter alegórico sacro-profano, tan del gusto del siglo XV, son también los *Siete gozos de amor*, compuesto de veintitres estrofas, donde la visión que encabeza el poema tiene también claros ecos religiosos y bíblicos:

“Ante las puertas del templo
do reçib[e]l sacrificio
Amor, en cuyo servicio
Noches y días contemplo,
De tu caridad demando
Obedecida, Señor,
Aquesta ciego amador,
El qual te dirá cantando,
Si d[e]él te mueve dolor,
Los siete gozos de[a]mor.”³³

Esta forma de amor cortés, totalmente convencional, queda expresada frecuentemente en términos religiosos: se usan oraciones litúrgicas de la Iglesia o los

³¹ Edición de C. Hernández, Editora Nacional, Madrid 1982, p. 320.

³² Ibid., p. 93.

³³ Edición citada, p. 309.

salmos del Antiguo Testamento como oraciones a Cupido y se llega a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose aquél como mártir de su fe³⁴. No hay, sin embargo, parodia ni falta de respeto, sino una convivencia de la moralidad católica y de la ficción literaria³⁵. Se buscaba así alabar y exaltar el amor, no desacreditar ni burlarse de la religión. En la Baja Edad Media castellana se observa un progresivo sincretismo de la retórica del Eros, el amor humano, con la del Ágape, el amor a Dios; la mujer de carne y hueso, la dama cortesana, simbolizaba este cambio de enfoque moral³⁶. La dama aparece en la literatura como un dechado de perfecciones, de modo que la mente ofuscada del caballero puede compararla perfectamente a Dios. Veamos algunos ejemplos³⁷:

Vuestro angélico viso
por cierto no deve nada
al que la santa embaxada
decidió del parayso
(*Cancionero General*, Amberes, 1557, fol. 37v)

En la tierra la primera
y en el cielo la segunda
(Cartagena, *ib.*, fol. 115v)

Hay unas palabras en *Repetición de amores* en expresan muy bien esta idea: “Y en tanta manera me contentó, que no sé si primero comencé a amarla que a conocerla. Y porque no me engañase, muchas veces dudaba si era su cara humana, o su disposición angélica o enviada del cielo.”³⁸

El plano humano y divino se aproximan en esta divinización del amor y sus componentes que se conjugan con una secularización que trata de acomodar al amor terreno las plegarias, rezos, ritos, pasajes bíblicos y teología a contextos eróticos, es decir, los conceptos religiosos con sus conceptos y lenguajes. En el caso de Dante se hallaba un ejemplo de una vida donde se armonizaba en su cristianismo la experiencia sexual con la religiosa, el amor hacia su amada y la devoción hacia la Santísima Virgen o hacia Dios. No hay parodia ni sátira, sino que la compenetración del ideal sagrado con el profano demuestra hasta qué punto el amor dominaba la vida de la época y cómo lo veneraban los hombres cultos del siglo XV. No hay que olvidar a este respecto que el siglo XV fue un momento de debilitamiento de la fe religiosa y

³⁴ A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1986, 31 y ss.

³⁵ P. Le Gentil, *La poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin de Moyen Age*, Rennes, Pilón, 1949, I, p. 198.

³⁶ E. M. Gerli, “Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana”, en A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, 316-319; cfr. también H. Green, “Courtly Love in the Spanish Cancioneros”, en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington 1970, 40-92, y M. R. Lida De Malkiel, “La hipótesis sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946) 121-130.

³⁷ Citados por P. Yndurain, *op. cit.*, p. 44.

³⁸ P. 12.

de devolver al ámbito humano mucho de lo que estaba restringido a la esfera divina, como era el amor y la mujer. Por ello las novelas se desarrollan en un escenario irreal, de forma alegórica. La separación esencial de la realidad se basa en la disociación entre el amor y lo físico. La religión erótica del dios del Amor se debe fundamentalmente a la herencia de Ovidio, adaptada al gusto medieval como una "religión cristianizada del amor"³⁹. Se llega, entonces, a la idealización del concepto del amor, el amor cortesano, por medio del método alegórico, con la mitología como ingrediente.

La paganización del amor, en la que la "diosa" Venus asume todas las funciones y los atributos del dios cristiano, no determina una actitud conscientemente herética. La religión permanece, en todos los niveles, como depositaria de los valores de referencia en los que está inspirado el llamado amor cortés: ideológica y léxicamente el cristianismo le presta sus modelos culturales tradicionales⁴⁰.

Cárcel de amor es una auténtica reproducción de la tragedia clásica, en la cual el amor cortés y la mujer son el motor del *fatum* trágico de los caballeros enamorados⁴¹. La obra fue prohibida por la Inquisición tanto por el suicidio del protagonista, como por el exacerbado misticismo amoroso, que se ha relacionado con las corrientes heterodoxas de la época y con el pensamiento religioso de los conversos⁴². En esta novela, como es habitual en el género, aparece el amor sin esperanza de realización, como si fuera un hecho de fe. La mujer, reservada e inalcanzable, es fuente de gracia e infunde al amante las virtudes cardinales y las teologales. El valor humano se asocia con la unión mística del alma y Dios. El amante es presentado como un mártir de su fe. Cuando el héroe se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor elige la muerte, tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada a través de los pedazos de sus cartas que pone en un cáliz y se los traga⁴³.

El tema del martirio del amor, el querer sufrir y expiar los pecados en una fe inamovible, es fundamental en esta literatura amorosa. La pasión de Cristo está detrás de la muerte de algunos héroes de estas novelas de amores.

3- LA VIRTUD DE LA CASTIDAD:

Esta nueva religión del amor presenta en *Siervo libre de amor*, además de la veneración de Cupido, la de Vesta, diosa de la castidad, el contrapunto del anterior. Irena decide vivir en comunidad en el templo levantado en honor de Vesta, haciendo oración y sacrificio para librarse del suplicio del infierno, y allí hace la promesa de visitar la tumba de los dos amantes, "hizo de sí proferta a la muy clara Vesta, deesa de castidad, con promessa de visitar el nombrado sepulcro del su buen amigo Ardanlyer,

³⁹ C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ C. Perugini, *op. cit.*, p. 33.

⁴¹ E. Gascón Vera, "Anorexia eucarística. La *Cárcel de amor*: como tragedia clásica", *Anuario Medieval* 2 (1990) 64-77. De acuerdo con esta autora en la novela se observa la dualidad dionisíaca y apolínea, representada en el primer caso por el amor y la pasión y en el segundo por el honor y la honra.

⁴² J. L. Alborg, *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1973, p. 458.

⁴³ Parker, *op. cit.*, p. 39.

y hazer del soterraño palacio templo solenne a honor de aquélla, donde en grand compañía de vírgines castas y devotas doncellas, feneçerían, continuando la oración con el sacrificio, hasta lo rrevocar de las penas."⁴⁴ Rodríguez del Padrón hace una auténtica alegoría y simbolismo con este templo de Vesta, pues afirma que se construyó sobre el de Venus. La Castidad vence sobre el Amor en esta nueva religión sacro-profana que funde la veneración a la Virgen María, representada perfectamente por Vesta, con la del Amor, Venus o Cupido en esta novela⁴⁵.

El Exordio de *Repetición de amores* es muy interesante en este sentido, pues hace un elogio de la castidad, la principal virtud de todas⁴⁶. Este elogio se funda no sólo en la doctrina cristiana al respecto, sino en la propia mitología y religión clásica: "Como todos sabemos, Dios inmortal y Señor nuestro, queriendo vestirse de humana natura, salvo de castísima virgen ser concebido, nacido y procreado no quiso, ni más allegado fue; ni aún en la celestial vida puede ser que la puridad, castidad y limpieza, así de las mujeres como de los hombres. Aquesta los romanos tuvieron en tanto, que si alguna mujer de ella vefan decorada, por diosa y deidad celestial en los templos y sacrificios la veneraban... ¿Qué diré de Minerva y su pudicia, que por guardar virginidad quiso antes matar a su padre que consentirle? ¿Qué de Casandra con Apolo? ¿Qué de Hipona griega y Bercitona cretense...? ¿Qué diré, pues, de Vesta Saturnia, que por la su singularísima virginidad fue diosa llamada? ¿Qué de Penélope y Dido, que con un solo varón fueron contentas? ¿Qué de Lucrecia...?"⁴⁷

4- LA FUERZA IRRESISTIBLE DEL AMOR:

Un tópico de esta concepción del amor es la de los enamorados vencidos por Cupido. La lista suele abarcar a grandes personajes de la mitología, de la historia antigua y de la Biblia. En *Repetición de amores* de Luis de Lucena se aducen los ejemplos de Hipólito, de Hércules, de Sansón y de David, junto a los casos de sometimiento de dioses, como Apolo o Júpiter⁴⁸, entre otros: Este tópico lo podemos leer igualmente en el anónimo *Triste deleytación*, con las mujeres Dido, Medea, Tisbe, Mirra, y los hombres Héctor, Paris y Sansón: "Porque me parece gran error apartarse de quien tantos beneficios se alcanza, y no menos presençión pensar en ser libre más que todos del gran poder de aquél...Es manifiesto a todos aquel quaso de Dydo, Medea y Tisbe, de Fiometa... Más, que presumo yo decir huniendo sobrados, vençidos: por éste Adam, por éste Davit, por éste San Paulo, por éste Madalena, por éste Guarr, por éste César, por éste Virgilio, por éste Aristótilles, por éste Achilles, por éste Torillo, Ector, y París en esta fuerça incomparable pudieron jamás registrar."⁴⁹

En *Penitencia de amor* son citados al respecto Salomón y Virgilio: "Pues esse Séneca que dixo esso también pecó. Salomón, que fue tan sabio, ¿no se enamoró de una de los gentiles y ella le hizo ydolotrar?; y Virgilio, ¿no estuvo colgado en un

⁴⁴ P. 97; cfr. también p. 101.

⁴⁵ Martínez Barbeito, *op. cit.*, 117-118, rechaza la opinión de Menéndez Pelayo, que identificaba este templo con la Colegiata de Santa María de Iria Flavia, levantada sobre los restos de un templo de Vesta; edición, nota ad loc., p. 101.

⁴⁶ En *Triste deleytación* se cita a Diana como símbolo de la castidad, p. 34.

⁴⁷ Pp. 7-8.

⁴⁸ P. 23.

⁴⁹ Pp. 11-12.

cesto, que lo puso su amiga un día que pasó por allí una procesión? Todos los papas, emperadores y reyes, gente de iglesia y del mundo an pecado en esto más que en otro."⁵⁰

La concepción clásica del amor se adereza con las opiniones de los Evangelios y de los Santos al respecto. Así lo podemos leer en *Repetición de amores* de Luis de Lucena: "Aun esto así mesmo parece por cuanto más conveniente a las aplicaciones que hace la Santa Escritura, donde el Apóstol (prima Corintios, c. VIII) el deseo de los carnales ayuntamientos llamó quemamiento, diciendo: "Más vale casar que quemarse". Llamó quemarse a la pena que es su sufrir los tales deseos y así ellos quemar, y no dixo ser llagas de saeta. Donde más conviene a Cupido tener hacha ardiente que saetas hirientes... Y concuerda esto con la habla de los santos y sábios..."⁵¹. En términos similares se expresa el autor más adelante: "La causa porque pusieron a Cupido que a los enamorados llagase, es por la significación de su naturaleza, que el amor o deseo de los venéreos actos; el cual deseo llaga y atribula a los enamorados. E no soló los poetas que algo fingen, mas aun las Santas Escrituras, que ponen las verdades puras, hablaron del intollerable tormento que da esta pasión, de la cual no sólo los hombres imperfectos, mas aun los santos y perfectos se quejaron no la pudiendo sufrir."⁵²

5- LA MUJER Y EL PECADO:

La influencia provenzal había divinizado a la mujer y había creado entre los trovadores un elogio más que humano. Por una parte se manifestaba el rendimiento ante la mujer, la loanza de sus gracias y virtudes, y por otra este concepto divinizador se encauzaba por un carácter moralizador antifeminista. La mujer es a la vez admirada y marginada, como fuente de bienes y de pecados. Es habitual en estas novelas el catálogo de mujeres de la Biblia de la mitología que han sido causa de grandes males y a la vez las que han mostrado gran virtud.

En *Repetición de amores* de Luis de Lucena el antifeminismo domina la narración novelesca⁵³ con la peculiaridad de utilizar fuentes clásicas no habituales en este tipo de tratados. Tras una defensa de la castidad y la inclusión de unos versos de la famosa estrofa de Pedro Torroella "Maldecir de las mujeres" se entra en la narración novelesca: un estudiante se ha enamorado de una doncella de clase noble que rechaza su amor, ofrecido a través de una alcahueta, lo que da pie a iniciar todo un razonamiento sobre la mujer y el amor.⁵⁴

En *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea se aducen los ejemplos de las mujeres, de la mitología y de la Biblia, que han provocado males:

"Muchos secretos ay en las mugeres, muchos daños an causado. Mira la primera muger, Eva, en qué puso el mundo; mira a Cava, que por ella se perdió España; pues mira a Helena, que por ella se destruyó Troya. Y aunque de cosas tan

⁵⁰ P. 113.

⁵¹ P. 32.

⁵² P. 35.

⁵³ Vid., por ejemplo, p. 47 s.

⁵⁴ Cossío, p. XIV.

gruessas no aya muchos exemplos, muchos otros casos acaecen por ser las mugeres ocasión dellos."⁵⁵

*Grisel y Mirabella*⁵⁶ de Juan de Flores presenta una imagen distinta, menos alegórica y más humana, de mayor "proyección humanística" en palabras de Cvitanovic⁵⁷. Dentro de la novela, el debate entre Briçayda y Torrellas sobre la responsabilidad de mujeres y hombres en relación con el amor ilícito entra de lleno en la polémica antifeminismo y feminismo del mundo medieval. Vence Torrellas, que culpa de todo mal a la mujer, pero las damas de la reina le dan muerte en venganza de su sátira. En este final de la novela y del protagonista masculino hay unos ecos claros del mito de Dioniso y su descuartizamiento de Orfeo o del rey Penteo⁵⁸. La reina y sus damas parecen a las ménades enloquecidas que posesas del dios se arrojan contra el hombre que se ha opuesto a ellas: atan a Torrellas, lo desnudan, le tapan la boca, le atormentan con tenazas, y le despedazan con uñas y dientes sin dejar carne en sus huesos⁵⁹. La catarsis o purificación a través del sacrificio de un chivo expiatorio convierte esta novela en una tragedia al estilo antiguo. En el debate entre el hombre y la mujer la princesa Mirabella siente un deseo sexual tan intenso como el del hombre y lo reconoce. Matulka⁶⁰ rastrea en la literatura anterior ejemplos de estos debates sobre los méritos y defectos de las mujeres y señala la historia de Tiresias⁶¹ y el *Regimento e costumi di Donna* de Francesco di Barberino.

En *Cárcel de amor* hay un capítulo entero⁶² dedicado a probar la bondad y fidelidad de las mujeres en el que se aducen los ejemplos de las "castas y vírgines pasadas y presentes, assí cristianas como gentiles y judías, por enxemplar con las pocas la virtud de las muchas". La fuente parece estar en la obra de Diego de Valera, *Tratado en defensa de virtuosas mugeres*, que a su vez recogía ejemplos de mujeres ilustres de Valerio Máximo⁶³. Se citan entre los personajes históricos de la Antigüedad a Porcia, la mujer de Bruto, a Julia, hija de César y esposa de Pompeyo, entre las judías a la profetisa Délbora, Ester, la madre de Sansón, Elisabel, mujer de Zacarías, entre las antiguas cristianas a María Carnel, a Isabel, madre del maestre de Calatrava Rodrigo Téllez-Girón, y Mari García. Destacamos en este catálogo las mujeres de la mitología, como Penélope, Artemisa, Argia, Alcestis e Ypo. La primera es modelo de castidad y fidelidad en la espera a su marido Ulises. De Artemisa se habla de su matrimonio con Mausol, rey de Caria; de Argia, la hija del rey Adrasto y esposa de Polinices, recuerda la valentía que tuvo para enterrar a su marido en contra de las prohibiciones;

⁵⁵ P. 84.

⁵⁶ Edición de B. Matulka, New York, Institute of French Studies, 1931.

⁵⁷ P. 183.

⁵⁸ *Metamorfosis* 3, 700 ss.

⁵⁹ Para la tradición y contexto literarios de esta antimisoginia cfr. Matulka, *op. cit.*, 158-166.

⁶⁰ P. 139.

⁶¹ *Metamorfosis* 3.

⁶² Pp. 72-76.

⁶³ N. Round, "The presence of Mosén Diego de Valera in *Cárcel de amor*", en A. Deyermond y I. Macpherson, *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 1989, 144-154.

de "Ypo la greciana", Hipo o Hipona⁶⁴, destaca su fuerza para mantenerse casta y preferir ahogarse en el mar antes que ser ultrajada por los enemigos que tomaron el barco en el que viajaba⁶⁵; y finalmente la historia de Alcestis que murió por su marido Amed, Admeto. Para acabar el capítulo Diego de San Pedro vuelve a recordar a otras vírgenes gentiles de la historia y de la mitología clásicas: a Atrisia, sevila nacida en Babilonia, es decir la Sibila Eritrea, "por su mérito profetizó por revelación divina muchas cosas advenideras, conservando limpia virginidad hasta que murió", a Palas o Minerva, "virgen vivió y acabó", a Atalanta, a Camila, hija de Metabo, rey de los volsos, que la *Eneida*⁶⁶ destaca por la fidelidad a su padre y por realizar hazañas similares a las de las Amazonas griegas.

En el debate feminismo/antifeminismo de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, en una de las respuestas de Torrellas a Braçayda, se recuerda a Lucrecia y Atalanta como mujeres dignas de alabanza, aunque se precisa que la historia de las virtudes de estas dos es algo que se sabe de oídas, mientras que se pueden ver con los ojos los vicios de las mujeres contemporáneas. Atalanta por su negativa a unirse a los hombres, y Lucrecia por preferir la muerte a caer en manos de Tarquinio. En los autores clásicos estaba ya presente esta polémica, como se puede leer en el *Arte de amar*, en la Sátira Sexta de Juvenal, e incluso en la Biblia y en los Santos Padres.

6- EL INFIERNO Y EL CIELO DE LOS ENAMORADOS:

Un capítulo interesante en estas novelas es el de las narraciones de viajes y visiones infernales, de ese mundo de ultratumba que obsesionaba a la mentalidad medieval. En este mundo legendario los modelos de las grandes catábasis clásicas, como el de la *Odisea* y la *Eneida*, sirven de inspiración para recrear la ultratumba del pasado y del presente, de la leyenda y de la realidad, del sueño y del mito⁶⁷. El viaje más fantástico de estas narraciones es el de los infiernos, al que llegan los protagonistas para ver a sus amantes o a los amantes míticos. Se trata del llamado "infierno de los enamorados", como los del Marqués de Santillana, Guevara y Garcí Sánchez de Badajoz, dentro de la teología erótica de la nueva religión del amor⁶⁸. En *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores al final de la obra el autor junto con el protagonista Pánfilo experimenta "espantables visiones que en aquella noche me perseguían", "increíbles cosas de oír"⁶⁹, en la espesa montaña escucha los gemidos de Fiometa y la ve acompañada de "gente abominable", con el rostro desfigurado, arrojando fuego por sus bocas. Han llegado al mundo de ultratumba, "concluyendo que de los infernales fuegos que de sus ojos y bocas y orejas salían la oscuridad de la noche con grandes claridades tornaron, y la fuerza deste grand resplandor no me dexava aver entero conocimiento en la manera que Fiometa venía". En esta visión la propia Fiometa

⁶⁴ Diego de Valera en su tratado habla de "Hipólita la griega". En la *Sátira de infelice e felice vida* del Condestable Pedro de Portugal esta mujer ejemplifica la virtud e la templanza.

⁶⁵ La historia la relata Valerio Máximo 6, 1, ext. 1 en el capítulo dedicado a la castidad entre los romanos y entre los extranjeros, donde se incluyen al mayor parte de las mujeres citadas por Diego de San Pedro.

⁶⁶ 11, 531 ss.

⁶⁷ Cfr. H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México 1956, p. 330.

⁶⁸ Gerli, *Art. cit.*, p. 317.

⁶⁹ Pp. 174-177.

habla con los espectadores, en concreto con el autor-narrador, y cuenta sus desventuras. Luego, desnuda, se sube a un carro con caballos que la traslada. Su aspecto es de lástima, "dava pena el agorar mirarla" por "la desesperada muerte que a Fiometa en las penas infernales para siempre ha condenado" por el desleal amor de Pánfilo. La conclusión de esta historia de estos dos amantes es que el amor es fuego que abraza en vida y sigue quemando en el más allá:

"Amor, tu cárcel y casa,
para quien más bien tenemos
es fuego mortal y brasa
donde su fin padecemos.
Padecemos vida fuerte
de tan amargo vivir,
que su dolor y gemir
no muere con una muerte"⁷⁰.

En *Siervo libre de amor* el viaje a los infiernos es un viaje al mundo de la mitología de ultratumba. De la mano del Entendimiento el autor, que se halla dentro del templo de Minerva, entra en los Campos Elíseos, donde se describen los elementos míticos del más allá y, lo que es más importante, los personajes mitológicos que allí pagan sus penas⁷¹. Es un tópico literario en la Edad Media este "infierno de los enamorados", que evoca una lista heterogénea de figuras tomadas de Virgilio, Luciano, *Diálogo de los dioses* y *Diálogos de los muertos*, o de Dante, entre otros. El comienzo de esta descripción está presidida por el río Leteo, "cuyas aguas, venido en gusto del furioso amador, trahen consigo la olvidança", y por el Cancerbero. Esta referencia le permite a Rodríguez del Padrón engarzar otras historias míticas relacionadas con él, como la victoria de Hércules sobre el famoso perro⁷² o la lucha de Teseo. Recordemos también que en la alegoría de Rodríguez del Padrón la tercera vía está representada por el árbol del paraíso, consagrado a Hércules, "Que pasó al reyno de las tyniebras, donde las medias partes, brasadas de las bivas llamas, tornaron oscuras"⁷³. Siguiendo a Ovidio, se recuerda el descenso a los infiernos de Eneas en compañía de la Sibila, la laguna Estigia, el "profundo río Archirón, que es el apartamiento de aquesta vida, que no recibe otro passo sy no el passo de la muerte; aquel donde con grand tristeza, según dize Virgilio, navega el anciano Caron, que es el tiempo de la muerte". Cuando ya han atravesado el umbral de los Infiernos el Entendimiento le pide que salude a los que allí están, "E sy allá pasares, dy por mi las saludes al condenado Tyçio,..."⁷⁴, también se alude al Ixión⁷⁵, a Pirítoo, que intentó raptar a Perséfone⁷⁶, a Sísifo, a Tántalo⁷⁷, a las hijas de Cadmo, perseguidas por

⁷⁰ Pp. 177-178.

⁷¹ Pp. 78-81.

⁷² "Segun dize Séneca", *Hércules furioso* 606.

⁷³ P. 77y p. 66. Hércules se coronó con sus ramas cuando bajó al Hades en busca del Can Cerbero.

⁷⁴ *Eneida* 6, 595-600.

⁷⁵ *Metamorfosis* 4, 401.

⁷⁶ *Eneida* 6, 601-602.

⁷⁷ *Heroidas* 14.

las Furias, las Erinias, que hacen pagar el castigo por un asesinato, Tisífone, Alecto y Megeira⁷⁸. Aparece asimismo la tradición de Radamantis, "lugarteniente de Plutón", como juez de los muertos junto con su hermano Minos y Eaco. Todo esto es lo que sufren los amantes en el más allá, "de tal son, que un solo momento no lo vaga la pena que padecen amadores".

En esta misma novela, cuando mueren los amantes, llegan a la presencia de este dios, Cupido: "Passados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tyenen las primeras syllas a la diestra de su madre la deessa, ..." ⁷⁹. Es el cielo de los enamorados, en el que la visión negativa de la muerte se ve dulcificada por su trasposición al plano ideal y alegórico de la mitología. La muerte de los dos amantes, Ardanlier y Liesa, se integra en un mundo encantado y fantástico, pues su tumba se convierte en una especie de santuario donde llegan peregrinos.

En la novela anónima *Questión de amor* el protagonista masculino, Vasquirán, tiene una visión, un sueño, en la que se describe un desfile alegórico de personajes, en un *locus amoenus*, antes de la aparición de la amada Violina⁸⁰: se trata de un río por el que van diversas barcas con diversos personajes que llevan cruces coloradas en el pecho y otros blancas, otros con guirnaldas en la cabeza.

En *Triste deleytación* el viaje al más allá es completa, pues en coplas se pasa por el infierno, por el purgatorio y se llega hasta el cielo, el "paraíso de los enamorados". En el infierno el alma del enamorado se somete al juicio de Minos⁸¹ En el purgatorio hay dos ríos, uno es Flegetón y el otro Carón que hay que navegar hasta llegar a una isla intermedia, donde habitaban ángeles, antes de arribar al final del viaje:

"Lexos de pesar y danyo,
que cuytas me despedían,
llegamos a un stanyo,
d' un llogo fondo, stranyo,
que dos ríos concorrían:
huno era Flegetón,
el otro carón se dezía,
que davan punyción
con cierta condición
a las almas cadal día.

Alí hoy que gritavan
grandes sierpes y dragones,
ni dormían ni folgavan,
ni tampoco ayudavan
a las donas los barones"⁸²

⁷⁸ *Metamorfosis* IV 470 ss. cuenta la historia de Ino.

⁷⁹ Pp. 95.

⁸⁰ Pp. 174-175.

⁸¹ P. 96.

⁸² P. 115.

Para concluir, podemos decir que en pleno siglo XV, crisis de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, estas novelas sacro-profanas son testimonio de la metamorfosis ética y espiritual que se estaba produciendo en la sociedad del momento.

Este género novelesco es comprensible en un período marcado tanto por la decadencia de la fe religiosa y su consecuente secularización como por el resurgimiento de la religión en lo que había de convertirse en una nueva forma de militancia. La mitología y la tradición clásicas sirven para elevar el amor y el erotismo humanos y a la mujer a un plano de valores positivos alejado de su asociación secular con el pecado de la lujuria. La nueva religión del amor de estas novelas medievales tiene a los mitos clásicos como su Biblia y a Eros como a su Dios.