

Pedro Salinas y el amor cortés: poesía de cancionero en el siglo xx

(Lucía Cotarelo Esteban
Universidad Complutense de Madrid)

Para Ángel Gómez Moreno, querido maestro y amigo impulsador de todos los sueños

A pesar de la ocupación intelectual de Pedro Salinas, uno de los “poetas-profesores” del 27, y de su conocido interés por el medievalismo y los Siglos de Oro,¹ muchos son los estudios que contemplan la influencia en sus textos de fuentes literarias tradicionales o clásicas, menos los que las analizan detalladamente, y pocos los que se aproximan a las fuentes más antiguas. En lo que aquí nos ocupa, que es su obra amorosa, puede apreciarse su eclecticismo en los sugerentes títulos de su aclamada trilogía –*La voz a ti debida*– extracción de un verso de la *Égloga III* de Garcilaso–, *Razón de amor* –cuyo título remite a la medieval *Razón feita d'amor*–, y *Largo lamento* –de la “Rima XV” de Bécquer;² asimismo, pueden encontrarse menciones a un lenguaje heterogéneamente influido por los clásicos del Siglo de Oro, Valéry o Juan Ramón Jiménez (Aullón de Haro), caracterizado por una “mesura clásica” y un “romanticismo fundamental” (Cirre, 33). Apenas nada se dice sobre una de las posiblemente más arraigadas voces que entre sus versos palpitan: la del amor cortés de la poesía de cancionero, que podría deberse no sólo a las lecturas directas, sino también a las de Garcilaso, autor de canciones cortesanas y deudor del código cortés.

La relación entre la poesía cancioneril y los tres poemarios salinianos mencionados ha sido ya advertida por quienes concibieron estos últimos necesariamente en conjunto, tratándolos incluso como largos poemas que a menudo no mostraban fragmentación ni siquiera interna, debido a la ausencia de títulos en la mayoría de las composiciones (Escartín). La trilogía amorosa se constituye así poetización del relato sentimental al modo de los cancioneros amorosos que continuaron la tradición petrarquista. Nada se dice, sin embargo, sobre la gran influencia que el cancionero castellano ejerce en su poesía, desde el *Cancionero de Baena*, poemario que abarca la producción del reino de Castilla desde 1370 en adelante, generalmente en lengua gallega –primera generación cancioneril (Dutton)–, hasta el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), que acogía la producción poética a partir del reinado de Enrique IV, y particularmente la de la época de los RRCC. A una de sus partes le correspondía el título de “Obras de amores”, poesía cortés castellana, de raíces probablemente galaico-portuguesas, y a su vez provenzales. Los últimos poetas de cancionero –Marqués de Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique– presentaban además una influencia italiana del *dolce stil novo* y Petrarca, Boccaccio o Cecco D'Ascoli (Dutton, 49).

La tradición cortés abarca algo más de cuatro siglos, aun siendo las nociones de los modelos originarios transformadas en los cancioneros castellanos, de manera acorde a su evolución natural; a pesar de la continuidad que pueden mostrar las poéticas y tópicos de las distintas tradiciones literarias, “nunca una comunión artística ha implicado tanto respeto a sus principios creativos como la de los trovadores occitanos y su descendencia europea”, y “ninguna otra ha logrado preservar su esencia poética por tanto tiempo, a pesar de los cambios tan lógicos como inevitables” (Gómez Moreno en Manrique, 28-29). Podríamos

¹ Salinas estuvo vinculado al Centro de Estudios Históricos, se interesó por el *Poema de Mio Cid* como lo demuestran varios artículos recogidos en *La realidad y el poeta*, y en la colección *Del Cid a Sor Juana*, y fue asimismo editor de Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz, y autor de un estudio sobre la obra completa de Manrique en *Jorge Manrique: originalidad y tradición* (2003).

² Obras publicadas en 1933, 1936 y 1981, respectivamente, aunque esta última fuera terminada en 1938 y publicada fragmentariamente en revistas o plaquette. Sus títulos se abreviarán a partir de ahora bajo las siglas LVATD, RDA y LL.

estar hablando, por lo tanto, de una tradición fuertemente arraigada que si bien influyó de forma importante a poetas como Boscán, Garcilaso o Hurtado de Mendoza, todavía permaneció, aun depurada y en forma esencial, como constante más o menos perceptible siglos después, a pesar del rechazo generalizado de la crítica durante centurias.³ Una muestra de ello son las ideas ensalzadoras de Salinas con respecto a las *Coplas* manriqueñas, en contraste con el menosprecio y gran desatención prestada a su obra amorosa.

El presente trabajo pretende ser un acercamiento a los pilares básicos de la tradición del amor cortés, tratando su esencia conceptual, los temas que de ella se derivan y su consecuente expresión poética, buscando siempre una analogía con la poesía saliniana fundada en ejemplos extraídos de fuentes principalmente primarias.⁴ Se trata, al fin y al cabo, del resultado de una primera aproximación intuitiva a los temas amorosos, que no podrá dar aquí cabida a cuestiones estéticas, de estilo y retórica. Queda pendiente un estudio al respecto, totalmente acorde a los análisis intertextuales que la mayoría de poetas del grupo del 27 merece, dado su eclecticismo y su heterogeneidad estética (Aullón de Haro). La lectura del estudio de Casas Rigall podría sin duda constituir la base con respecto a la poesía medieval para estos análisis, ofreciendo algunas pistas que para el caso revelan una pequeña semilla que aquí tan solo siembro: el ideal estético de *brevitas elocutia* como base poética para la moderna de la poesía pura, la esencia dialógica de ciertas composiciones –de la mano a veces de las probaciones argumentativas–, el uso de la metáfora, la alegoría, y la hipérbole.

El amor cortés y la trilogía saliniana

La poesía cancioneril y el ciclo saliniano comparten, para la constitución de sus pilares amorosos esenciales, numerosas concepciones procedentes del amor cortés; de éstos deriva un universo amoroso cuya naturaleza, personajes y elementos inevitablemente se configuran de forma paralela. Para su análisis parto de distintas facetas del amor cortés heredadas por los poetas del cancionero castellano de las que pueden derivarse características en lo relativo a todos los demás asuntos: el motivo es el carácter global, la redondez perfecta a la que se adscribe todo lo que puede incluirse dentro de este universo amoroso, al estar en confluencia y relación de causalidad.

Al hablar de la concepción amorosa saliniana ha de atenderse en primer lugar a una particularidad moderna: la elaboración del sujeto amoroso resulta mucho más compleja que la de la poesía cancioneril, y esto supone una confección superior a todos los niveles, pues en esta poesía la amada percibe una analogía que la hace constituirse amor y universo amoroso al mismo tiempo (Feal Deibe). El amor no nace a raíz de la mirada de la amada, como se

³ Esta misma situación denuncia Elias L. Rivers (1996, 543 y ss.), situando a Rafael Lapesa como pionero en el rescate y revalorización de esta poesía al situarla como base fundamental para la obra de Garcilaso en su obra *Garcilaso: estudios completos*, de 1948. No hay que olvidar que Salinas participaba de estas críticas en su obra sobre Jorge Manrique: “¿cómo nuestra sensibilidad apreciativa las separa tanto, las distancia y se resiste a tenerlas por criaturas del mismo mundo? [...] poéticamente, las unas valen muy poco y la otra está más allá de todo precio” (2003, 9).

⁴ Recorro principalmente al estudio y antología realizados por Dutton y Roncero López, a la edición del *Cancionero General* de Aguirre (1971), dividida por temas amorosos, y a las obras completas de Jorge Manrique (ed. Ángel Gómez Moreno, 2000), por la atención que Salinas prestó a este poeta. Todas estas fuentes remiten, sin embargo, al *Cancionero castellano del siglo XV* ordenado por Foulché Delbosc y preparado por Menéndez Pelayo (1912) –donde aparecen recogidas las composiciones de poetas citados más adelante como Soria, Quirós, Garcí Sánchez de Badajoz, Villasandino, Carvajales, Tapia, Lope de Stúñiga, etc.–, ocupándose, por lo tanto, de gran parte de la producción cancioneril de finales del siglo XIV, XV y principios del XVI, desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Cancionero General* de Hernández del Castillo, lectura obligada en la época de Pedro Salinas, a la que sin duda tuvo acceso.

producía a veces en la poesía cancioneril,⁵ sino a raíz de su libre voluntad: no se trata de un suceso fortuito, pues la amada «es símbolo del amor» (Feal Deibe, 90), lo encarna en tanto que precursora y creadora del suceso: «Cuando tú me elegiste / –el amor eligió– / salí del gran anónimo / de todos, de la nada» (LVATD, 100). La amada es precursora del amor, y con el inicio de éste, de la composición del cosmos amoroso: sujeto divino, vivificadora de un mundo –“Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo [...] la vida es lo que tú tocas” (LVATD, 25)– inconcebible antes de ella –“¡Qué gran víspera del mundo!” (LVATD, 40)–, y mundo en sí misma: se haya “detrás de todo” (RDA, 80-81), compone con su omnipresencia o “traspresencia” (RDA, 80-81) cada uno de los elementos del mundo. Deidad todopoderosa de cuya voluntad dependen la creación y la destrucción. El amor es, en sus manos caprichosas y a veces crueles, “cataclismo” (LVATD, 46), “el más alto riesgo” (LVATD, 31); así lo reconocen también los poetas del cancionero, como Diego de Quiñones –“En gran peligro me veo, / que en mi muerte no hay tardanza” (“Canción” en Del Castillo, 48)– o Jorge Manrique –“Gran temor tiene mi vida / de mirar vuestra presencia” (Manrique, 171).

a. El amor puro y el amor mixto

Estos dos tipos de amor son diferenciados por J.M. Aguirre, definido el primero como “unión de los corazones y las mentes de los amantes, sin excluir toda clase de solaces físicos, con excepción del acto carnal”, a diferencia del segundo, que “presuponía el acto amoroso” (17). El amor puro es el que se halla en el cancionero castellano; el amor mixto es una variante que, si bien rompe con el castellano en cierto modo, no lo hace con las nociones cortesanas primitivas –que sí daban cabida a las relaciones adulterinas–, pues al conservar su faceta espiritual no se trata en ningún caso de “amor impuro”, instintivo y puramente carnal. Ausias March hablaba ya de un “amor puro, platónico”, otro cortesano, “sensual dentro de las leyes de la cortesía y del honor”, y un “amor carnal” (Rodado Ruíz, 32).

El amor saliniano podría considerarse puro, en tanto que nunca encontramos en su poesía referencias físicas relativas al acto carnal; sin embargo, traspasar los límites poéticos hasta el terreno de lo biográfico puede arrojar luz con respecto a este asunto.⁶ Sí se trata, y para este caso no es estrictamente necesario conocer la biografía de su autor, de una poetización que comienza en su primera parte, *La voz a ti debida*, con un camino de ascensión que remite a la realización del amor, a la aceptación por parte de la amada. “Todo dice sí” (LVATD, 45), se produce la entrega, aunque no haya referencias erótico sexuales: el encuentro no es de los cuerpos sino de las almas. Se trata de un amor elevado, esencial, despojado de la faceta física. Sucede, incluso en la entrega, que la condición de la amada es de sujeto esquivo, como se le perfila en el rotundo “La forma de querer tú / es dejarme que te quiera. / El sí con que te me rindes / es el silencio” (LVATD, 71). El verdadero amor puro, cancioneril “a la castellana” es, ya en el desamor, el de *Largo lamento*.

b. Lealtad y fe: amor eterno

Los amores cancioneril y saliniano son eternos, o así lo insinúa la voz del yo poético que siente la naturaleza imperecedera de las emociones que experimenta, e incluso insiste en mantenerlas siempre vigentes, a menudo a modo de martirio, pues desembocan en sufrimientos –“pues la más gloria de amor / es bevir para penar” (Garcí Sánchez de Badajoz en Dutton, 511). Esta entrega absoluta, reforzada por la fe y la lealtad jurada a la amada, resultaría contrariada de suponerse la posibilidad del fin del amor por parte del yo poético. Su

⁵ “El amor nace de la contemplación de la hermosura de la dama, es la visión de la amada la que suscita una serie de reacciones en el amante que le colocan de forma inmediata en la cárcel de amor” (Rodado Ruiz, 2000, 62).

⁶ Como queda documentado a través de diversas fuentes, entre ellas el recientemente publicado epistolario de Salinas a su amante (2002).

perseverancia puede hacerlo traspasar los límites mundanos y extenderlo más allá de la muerte, aunque ésta puede ocasionalmente ser objeto de deseo al suponer el descanso del dolor producido por la entrega jamás correspondida: “La muerte, pues se dessea, / vuestra merced me la dé, / porque muriendo se vea / cómo no muere la fe” (Vizconde de Altamira en Dutton, 59); “Mata y no muere la fuerza crescida / del fuego tan fuerte qual nunca tal fue, / el qual con su fuerza me quita la vida / mas no podrá tanto que quite mi fe” (Cartagena en Dutton, 99); “De la vida que perdí / tal memoria se ganó / que la fe que no murió / queda tañendo por mí” (Antonio Franco en Dutton, 99). A pesar del rechazo, la fe inquebrantable del yo poético mantiene siempre viva la fugaz esperanza que tan a menudo se ve amenazada. Y así dice Salinas cómo “Siempre te volverás; es tu promesa. / Y aunque un día [...] parezca que no existes ya, / esperaré que vuelvas” (LL, 99); “Creo en ti con la fe / en el milagro [...] en lo inseguro, en el prodigio” (LL, 158). En el ciclo de Salinas, el amor que el sujeto experimenta encuentra en su arraigo su perpetuidad, capaz de vencer la ley natural: “Amor / tan sepultado en su ser, / tan entregado, tan quieto, / que nuestro querer en vida / se sintiese / seguro de no acabar [...] Tan cierto de no morir / como está / el gran amor de los muertos” (RDA, 66-67); esta condición convierte al sentimiento amoroso en “el más alto riesgo”, al convertirse, una vez nacido, en presente constante, “día eterno” de su vida (LVATD, 31-32). A diferencia de los poetas de cancionero, Salinas traduce el dolor fruto de este amor en un deseo eventual de encontrar no muerte sino olvido, anhelo que rompe con la inquebrantable constancia de la entrega del ideario cancioneril, suponiendo una traición a la amada. Sin embargo, este anhelo puede entenderse como puro sollozo inconcebible, pues reconoce cómo “hasta por las venas / la sangre va envuelta en recuerdo” (RDA, 65). El olvido se torna imposible, pues ella deja la hondura de una huella imborrable a su paso “[...] has vivido un día / todo el gran peso de la vida en mí. / Y ahora, / sobre la eternidad blanda del tiempo [...] marcada está la seña de tu ser” (RDA, 37), porque al amor, “a su fugacidad, / con el alma del alma, / lo llamamos lo eterno. / Y un momento de él, / de su tiempo infinito, / si nos toca en la frente / será la vida nuestra” (RDA, 59).

El verdadero amor nunca acaba ni se olvida, y así lo asegura Jorge Manrique: “Mas no se pueden matar / los fuegos de bien amar / si de verdad se prendieron [...] Nunca nadie fue herido / de fiera llaga mortal / que tan bien fuese guarido / que le quedasse en olvido / de todo punto su mal” (Manrique, 128 y ss.). Cuando la propia amada parece haber olvidado, se le instiga a recordar, bien el amor vivido, con profunda humillación –“No te puedo pedir / que te acuerdes de mí como yo era [...] sólo que me recuerdes como a algo / que uno recuerda que se le ha olvidado / y sin saber qué es, muy vagamente / lo eche de menos cada cinco días” (LL, 71)– bien en busca de un reconocimiento que nunca llega –“Repasa los recuerdos / de cosas que yo hice / por ganarme tu amor, y fracasaron”, dice Salinas (LL, 86); “Acordaos, por Dios, señora / cuánto ha que comencé / vuestro servicio, / cómo un día ni una ora / nunca dexé / de tal officio”, dice Manrique, por su parte (Manrique, 140 y ss.). Incluso tras la ruptura, el yo saliniano afirma: “me despedí del fondo de tus ojos / y me marché a buscarte en el olvido”, uno teñido eternamente por su amor (LL, 86).

c. Camino de perfección

La fuerza del amor se percibe no sólo en su carácter imperecedero, sino también en su poder ennoblecedor. El amante encuentra en el amor una vía hacia el virtuosismo, pues éste incita a la mejoría que le haga merecedor de la amada. Esta concepción amorosa se evidencia en Pedro Salinas, una vez más, matizada: el amor no sólo hace mejor al yo –término al que se reduce la esencia del sujeto amoroso–, sino también al tú –reducción a la pura esencia de la amada–: los amantes se reconfiguran en el amor, crecen gracias a él, y lo hacen paradójicamente gracias a una depuración. Volver a su estadio esencial, bajo las nomenclaturas de los pronombres, hace posible el alto amor que experimentan. No cabe duda

de que ella ya estaba “alta, ¡Qué arriba!” (LVATD, 85), pero en el amor, el propio yo confiesa cómo “por detrás de ti te busco [...] detrás, más allá” (LVATD, 28) y “trato de sacar de ti tu mejor tú” (LVATD, 75) de un modo casi didáctico, impulsándola para que ella misma se encamine hacia ese perfeccionamiento –que cabe también dentro de esta concepción aunque se trate del de la amada, al ser ella, como él, también amante, al menos en un primer momento.

Si la dama podía ser considerada por el amado una suma obra maestra de Dios, conduciendo esta concepción a la hipérbole sagrada (Lida de Malkiel), Pedro Salinas traspasa las fronteras concibiendo a la amada no como la creación más perfecta y por ello más cercana a la divinidad, habitante junto a él de un mundo creado por Dios, sino creadora de ese cosmos que ambos habitan, del amor que ambos experimentan, e incluso de sí mismo, en su nueva faceta de amante –pues él es producto del nuevo cosmos–. María Rosa Lida realiza en “La dama como obra maestra de Dios” (179-290) un recorrido a lo largo de toda la historia de la literatura inscrito en los límites de la literatura comparada, en cuyo último término puede calificarse a Pedro Salinas, aun sin ser mencionado por ella, como uno de los creadores modernos de esta hipérbole sagrada, llevada por él a sus últimas consecuencias. Así, Lida de Malkiel señala cómo se produce una evolución desde el ensalzamiento de Dios “por la belleza e inescrutable perfección de sus obras” (189), es decir, de la amada, cuya belleza “no suscita un elogio directo, sino la bendición de su Creador”; pero esta actitud implica “un delicado equilibrio que, en contexto amoroso, es fácil romper a favor de la criatura” (206), pues se presta al juego de la hipérbole con el riesgo de la blasfemia (215); y sin embargo, el resultado es la consideración de la amada “como creada por Dios a su ‘imagen y semejanza’ [...] reflejo de la Suma Belleza” (253). La figura de la amada queda así elevada y se acerca cada vez más a la divina, hasta la extrema postura del *dolce stil novo*, en la que “frecuente es la afirmación de que Dios ha dotado a la dama de naturaleza superior a la humana” convirtiéndola en “milagro y visión paradisíaca” (224-225). De este modo pueden leerse algunos ejemplos en el cancionero, como estos del Comendador Ávila: “[...] mi voluntad loca / qu'os adora como a Dios” y “su beldad me hizo suyo, / hermosura en tanto grado / que en su gesto muy hermoso / el de Dios está esmaltado” (Dutton, 635-638).

En la poesía saliniana pueden rastrearse las nociones acerca de la amada como ser superior, divino: el yo duda acerca “de lo que tu apariencia me insinúa: / que eres simple mortal, de pura carne” (LL, 109); ella es todopoderosa, contiene en sus manos los designios del amor y del yo poético, evidenciando, en la verticalidad de su amor, la posición inferior y humilde del yo: “Tu mano firme puede / abrir la puerta al tiempo que aún no ha sido” (LL, 62), “Manejas / nuestras vidas igual / que las dos manecillas / de tu despertador en miniatura” (LL, 85), “[...] Mi vida. La tienes / tú, toda ella entregada. [...] Ella es / lo que tú estás ahora haciendo / con ella dentro de ti” (LL, 154); “Yo solo nada soy; vivo / de la vida que me mandas. [...] Si me preguntas si estoy / salvado en la claridad, / o perdido entre neblinas, / yo me callaré esperando / a que te lo digas tú / que das la luz y la quitas»” (LL, 107). Pueden encontrarse ideas muy similares en el *Cancionero general*: “Sola sois vos quien podés / hacerme alegre de triste” (Soria en Del Castillo, 55).

Estos versos de Salinas ofrecen un perfil del amante contrapuesto al de la amada, de un modo paralelo a los que pueden encontrarse en el *Cancionero*. Dutton y Roncero López señalaban al respecto cómo “a esta imagen de la *donna angelicata*, corresponde la de un ser inferior: el hombre, su vasallo” (Dutton, 57). En el poema “Coplas que hizo el Comendador Román a su amiga porque le dixo que se fuesse para feo” (Dutton, 582-586) se ofrece una muestra perfecta de esta contraposición a través del enlace de dos imágenes que aparecen en constante alternancia: la de la virtuosa dama, y la del defectuoso amante. Del mismo modo se muestra la supremacía de la amada en la poesía de Salinas a través de las comparaciones: el yo es tan solo, frente a su divinidad trascendente, un “pobre contacto humano”; sus ojos son

“ojos de hombre” –frente a los suyos, cuyo “color de tus ojos es de sino” (LL, 63)– que la miran “desde el mundo” (LL, 33), pues nacieron “tú para ser mirada, yo mirándote” (RDA, 37). Cabe recordar al respecto que, como es propio de la tradición literaria española, una “condición indispensable para acceder al verdadero amor es la semejanza entre los amantes, motivo de origen bíblicoplatónico” (Rodado Ruiz, 56), razón por la cual el amor del cancionero saliniano deviene imposible debido a la naturaleza distinta del tú y el yo. No es tanto el amor sino la propia amada la que, en calidad de ser superior, incita al amante a mejorar con el fin de alcanzar un grado de virtuosismo que le haga merecedor de una correspondencia amorosa capaz de franquear los límites naturalmente impuestos entre él mismo y el ser deseado.

d. Confuso, contradictorio y alienador

Este amor es causante de un vaivén emocional que mantiene al amante en vilo, siendo “acuciado por constantes contradicciones y comportamientos paradójicos que, en el fondo, se corresponden con la propia naturaleza multiforme del amor” (Casas Rigall, 235), convirtiéndose el desasosiego en su estado habitual (Salinas 2003,12). Es confuso por su carácter inestable y huidizo –no de parte del amante, mas sí de la amada, de la que depende, al fin y al cabo, el primero–, y en consecuencia apunta Salinas cómo en la poesía cancioneril “la vida es vivida en un estado de desequilibrio sentimental” (Salinas 2003,12-14). Jorge Manrique aún las numerosas experiencias enfrentadas entre las que fluctúa el enamorado, al saberse que el amor “Es plazer en que ay dolores, / dolor en que hay alegría, / un pesar en que hay dulçores, / un esfuerço en que ay temores, / temor en que ay osadía” (Manrique, 95 y ss.).⁷ El amor es, en fin, “[...] una visión / que cuan presto se figura, / tan presto desaparece” (Tapia en Del Castillo, 43-44). De entre la producción poética de Pedro Salinas, es en *Largo lamento* donde mejor se percibe la agrídulce oscilación emocional provocada por el amor: se abre un haz de sensaciones que abarcan desde la nostalgia, a la alegría esperanzada, el arrepentimiento, el reproche, la ironía, el recuerdo tierno, el anhelo de olvido, etc., todas desde una perspectiva serena y antidramática, propias del estoicismo garcilasiano. Ya en *Razón de amor* avisaba sobre el amor: “No, nunca está el amor. / Va, viene, quiere estar / donde estaba o estuvo. / Planta su pie en la tierra, / en el pecho; se vuela / y se posa o se clava” (RDA, 57); y sobre la amada: “te vas, pero te acercas, / pronto, más tarde, luego” (RDA, 72).

Estos motivos se ligan una vez más a los de la vida y la muerte ya mencionados –“El mismo estado de inestabilidad, de flotar entre un ser y un no ser [...] se aplica ahora a la dualidad vida-muerte” (Salinas 2003, 16)– y pueden traducirse en un desequilibrio de identidad. Ello se debe a que la entrega supone una total ofrenda por parte del amante, una enajenación: “el amante ya no vive en él, está enajenado, por tanto, vive en la amada” (Rodado Ruiz, 101). Guillermo Serés considera esta alienación como uno de los motivos medievales fundamentales, y lo amplía a través de tópicos como el de la “huida del corazón” de origen bíblico y ovidiano que tiene presencia en la poesía de los estilnovistas, siendo a través de ellos legado para la poesía española (Serés, 87-89/109). La enajenación supone una muerte simbólica del amante que sale de su ser para existir en y por su amada; en el caso de ser correspondido el amor, la alienación se acompaña de una transformación de los amantes a través de su unión y fusión, motivos todos documentados en la poesía de cancionero (Serés, 130). La “huida del corazón” incapaz de prescindir de su nueva dueña, la amada, aunque sí del amante que le contenía, es habitual en la poesía cancioneril: “Agora yo vo, sin mí, / no sin

⁷ Este tipo de composiciones definitorias del amor fueron muy habituales. Para una relación más focalizada en las mismas, remitirse a García-Bermejo, donde se recogen diversos casos y se reitera la influencia petrarquista en esta retórica amatoria antitética.

vos, porque no puedo; / que si yo parto de aquí, / no parto, que no partí / de vos, que con vos me quedo” (Gonzalo Carrillo en Del Castillo, 136); “Afirmo que estoy y digo / en dos partes hecho dos, / por el cuerpo, acá conmigo, / por el alma, allá con vos” (Diego de San Pedro, Del Castillo, 137); “[...] mi vida / se fue con vuestra ida” (Manrique, 88); “Yo me parto y no me aparto, / y partiendo no me vó, / porque con vos quedo yo. // Y aunque me parto, no parte / lo que yo só propiamente, / porque vo dell alma ausente, / y no só yo, que ella es más parte, / y queda con vos presente [...]” (Garcí Sánchez de Badajoz [Serés, 110]).

En la ausencia de la amada de *Largo lamento* se atestigua también esta alienación y la consecuente sensación de abandono y extravío: “Error sensible fue [...] irme fuera de mí. [...] di todo lo que podía dar. Salí. / Y no sé dónde estoy. [...] Y es que a veces / uno querría saber en dónde está / y estar tranquilo, sin sufrir ya más / las tristes consecuencias / que tanto me recuerdan las mareas, / de haber dado lo poco que se tiene” (LL, 77-79).

e. Amor adulterino. Libertad y servidumbre

La imposibilidad de realización del amor cortés no tiene su origen sólo en la ya mencionada distancia esencial entre amada y amante, sino también en la condición de casada de la primera, gran impedimento que refuerza el carácter platónico del anhelo del amante, pero también circunstancia que favorece el tipo de amor que se pretende: “El amor cortés abre la puerta a la aventura del amor en libertad, sin ataduras sociales ni morales, y representa un sistema complementario y, en cierto modo, compensatorio de los deberes conyugales” (Rodado Ruiz, 21). La incompatibilidad entre amor y matrimonio es consecuencia del absurdo que se provoca al pretender ligar dos realidades tan enfrentadas como lo son la libertad sentimental y pasional de la mujer, y la convención social que la convierte en subyugada: “El amor es la recompensa, libremente otorgada por la dama, al que desde abajo la suplica. Y sólo se puede conceder ese galardón en estado de perfecta libertad” (Salinas 2003, 25).

Remitiendo una vez más a las cuestiones biográficas de Pedro Salinas, señalo la verdad del amor adulterino entre éste y Katherine, en dos direcciones: de principio a fin, en cuanto a que, si nos referimos al amor real, Pedro Salinas estaba casado con Margarita Bonmatí, pero también en la opuesta y paralela al amor cortés, pues la misma Katherine contrajo matrimonio en 1939. A esta época corresponden la ruptura entre los amantes y la escritura de los poemas de *Largo lamento*. El yo sigue anhelando un amor que ya nunca podrá producirse, que ella no le entregará. Pasa así de un amor adulterino y libremente otorgado a un amor adulterino e imposible, propiamente cancioneril castellano.

El motivo no es exclusivamente el matrimonio; sin embargo, encontramos en *Largo lamento* una triste confesión de las causas del fin del amor, que atacan de diversos modos al requisito de libertad de la amada ya comentado, lo que hace que termine necesariamente. Reconocía años antes, en *Razón de amor*, un deseo puramente cortés en cuanto a la esencia libre de la amada se refiere: “Dame tu libertad [...] La quiero / para soltarla, solamente. / No tengo cárcel para ti en mi ser” (RDA, 73-74). De la anterior inmaterialidad, donde los amantes se encontraban en un universo nominal e ideal, se desciende en *Largo lamento* hasta una metafórica materialidad opresiva, concentrada en las manos y los brazos del amante –pues “todo se escapa y se nos huye / cuando entre nuestras manos lo oprimimos” (LL, 45), y es que “[...] hay manos que nunca / se dejan oprimir: quieren ser libres” (LL, 70), y por ello “una mano en la nuestra / quizá se vuelva polvo / antes de lo debido / si se la aprieta más / que a un recuerdo de carne” (LL, 64), si “se quiere con los brazos” (LL, 48). Esta materialidad encuentra asimismo su expresión en otra metáfora recurrente que identifica a la amada con cualidades aéreas (aves, pájaros, alas) y al yo poético con el árbol sobre el que se posa, pero también con la jaula que le priva de su vuelo: en el poema “Volverse sombra” un “pájaro

enjaulado” revela con su canto al yo poético que “el daño que hace el hombre a tantos pájaros / porque su canto es dulce / se llama jaula” (LL, 47).

En la poesía cancioneril, frente al requisito obligado de libertad femenina, la servidumbre y alienación del amante que humildemente se inclina ante su dama se hacen también condición necesaria. El amante es un servidor absolutamente sometido, ligando su figura a una nomenclatura asociada a los elementos inherentes al caballero de la época medieval, como su carácter religioso y cortesano –súbdito de su dios y de su rey– y su ocupación bélica. Como amante acata los votos de la “orden de amor”, al cual proclama señor. “La servidumbre es [...] el estado natural del amor [...] el servidor debe estar presto a todo linaje de penalidades, trabajos y sacrificios” (Salinas 2003,11). Estos conceptos, “con todo lo que comportan de anulación y fusión de voluntades de raigambre cristiana o escolástica” se extienden por toda la poesía de cancionero (Serés, 117). Se produce así la pérdida de libertad del amante, que ya se venía avisando anteriormente con respecto a su enajenación, y se origina un abanico de metáforas que, enlazando una vez más con los elementos medievales citados, se dedican a erigir un universo de castillos, guerras, esclavitud, prisiones y cautiverios, tratando de transcribir el estado emocional del yo poético.⁸ H. Ciocchini encuentra en la literatura española del siglo xv un “realismo artístico, entendido como un hálito creador que la inmersión en un universo mítico-alegórico transformaría en vehículo de identificación de los movimientos del alma en las imágenes de la realidad” (299) y Rodado Ruiz señala: “de ahí la retórica de los lugares imaginarios [...] y la arquitectura simbólica como variación de la alegorización mítica” (75). Muestra de ello son las fortalezas manriqueñas –como el “Castillo de amor” y la “Escala de amor”–, y versos cancioneriles como los siguientes: “Yo vivía bien librado / sin amar y sin pasión, / en mi mal escarmentado; / salteó nuevo cuidado / y perdióme el corazón, / de manera / que libertad no se espera / de tan amarga prisión” (Soria en Del Castillo, 99); Carvajal: “Vos partís, e a mí dexáis / en muy áspera presión, / e vos sola vos lleváis / la llave de mi corazón” (Dutton, 59); “Libertat he posseído, / senyora, fasta vos ver, / non me puedo retraer / d'ella luego aver perdido; / c'a desora, todo entero, / me robó quien vos sabés: / rescatatme, si queréis, / que so vuestro presonero” (Villalpando en Dutton, 59); “En dos prisiones está / que me atormentan aquí: / la una me tiene a mí, / y la otra tengo yo. // E aunque de la una pueda / que me tiene libertarme, / de la otra que me queda / jamás espero soltarme. / Ya no espero triste, no, / verme libre qual nascí, / que aunque me suelten a mí, / no puedo soltarme yo” (Garcí Sánchez de Badajoz en Dutton, 509).

La alegoría de la poesía cancioneril que convierte el estado amoroso en cárcel del alma imposible de evadir, a veces incluso con resignación consentida –pues es el yo víctima de un amor del que no quiere desprenderse–, es espacialidad figurada también en Salinas: durante el amor, el cosmos creado ofrece un *locus amoenus* garcilasiano y paradisíaco –incluso la propia amada se alegoriza como espacio en “La falsa compañera”– del que el yo poético es expulsado tras la ruptura y condenado a una cárcel o infierno particular: “el mundo de los demás” (LL, 121) –frente al “mundo maravilloso” de los amantes (LL, 121)–, el triste espacio intrascendente poblado por sombras donde no puede producirse su prodigioso amor elevado, al que pertenecía antes de aparecer ella, y al que se ve obligado a volver en su abandono.

⁸ En Casas Rigall, 67 y ss., se encuentra un amplio corpus de metáforas propias del cancionero, entre las que figuran la carcelaria, bélica, religiosa, regia, arquitectónica, etc.

Yo estaba descansando
de grandes soledades
en una tarde dulce
que parecía casi
tan tierna como un pecho.
Sobre mí, ¡qué cariño
vertían, entendiéndolo
todo, las mansas sombras
los rebrillos del agua
los trinos, en lo alto!
¡Y de pronto la tarde
se acordó de sí misma

y me quitó su amparo!
[...]
Todo era ajeno, todo
se marchaba a un quehacer
incógnito y remoto,
en la tierra profunda,
en los cielos lejanos.
Implacable, la tarde
me estaba devolviendo
lo que fingió quitarme
antes: mi soledad. (LL:33-35)

Mundo donde su amor resulta ya imposible, cárcel del desamor e infierno⁹ de los enamorados al que su amada le condena. Los amantes, que eran “dúos de sombras” (LL, 32) al conocerse, abandonan ahora su nueva identidad conseguida de “seres / inconfundibles” para “ser como son / las sombras que nos rodean” (LL, 120-121).

f. Amor y sufrimiento: la amada cruel

La concepción del amor como sufrimiento procede del petrarquismo, y fue heredada por los poetas de cancionero de la que Dutton denomina “segunda generación”. No en vano titula Ana María Rodoreda su ya citada obra en los términos de *Tristura conmigo va*. Podían encontrarse, sin embargo, composiciones tempranas escritas tanto en gallego-portugués como en castellano, como las correspondientes al *Cancionero de Baena*, en las que el tono era totalmente opuesto, de júbilo y alegría producidos por el amor experimentado (Dutton, 25). En un tono igualmente vitalista y exaltado por la irrupción del amor pueden encontrarse algunas composiciones de la primera parte del cancionero amoroso saliniano, correspondiente a *La voz a ti debida*.

Por lo general, tristeza, dolor y pesadumbre constante aquejan al yo poético del cancionero medieval y al de la poesía de Pedro Salinas. Los poemas de amor cortés se impregnan de la introspección del yo poético y de su “pesimismo elegíaco”, pues “el amor cancioneril es sinónimo de tristeza perpetua para el amante” (Rodado Ruiz, 48). El amor es “fiera llaga mortal” (Manrique, 119) y el sufrimiento, su consecuencia, certificando que éste se ha producido: “El toque para tocar / cuál amor es bien forjado, / es sufrir el desamar” (Manrique, 95 y ss.). Y nada más elocuente para comprender el dolor saliniano que el título del último de los poemarios de la trilogía, *Largo lamento*, aunque ya en los primeros vaivenes de su experiencia amorosa podía leerse: “No quiero que te vayas / dolor, última forma / de amor” (LVATD, 102-103). En el cancionero se produce, además, la insistencia en este amor a pesar del dolor que produce, “pues la más gloria de amor / es bevir para penar” (Garci Sánchez de Badajoz Dutton, 511). El amor es una “situación agónica, que por aparente contradicción resulta la más querida, la más placentera para el amante” (Salinas 2003, 13), pues ya decía Manrique del amor que es cuna de una conjunción de emociones contradictorias, en tanto que “es plazer en que ay dolores” (Manrique, 95) al producirse la sublimación de la pesadumbre del yo hasta la catarsis, como sucede en *Largo lamento*.

El motivo del dolor es la ausencia de la amada o el rechazo, y en cualquier caso, su impasividad, su apatía, e incluso su crueldad. Es la *belle dame sans merci* de la lírica provenzal (Dutton, 60), estereotipo opuesto al de la *donna angelicata* de los *stilnovistas*. La

⁹ Cabe mencionar, en cuanto a la tradición cortés, el conocido “Infierno de Amor” de Garci Sánchez (Dutton, 492 y ss.).

amada suele ser determinada a rechazar el amor que se le ofrece en el cancionero por motivos de discreción, virtud y honor, mientras que puede ser voluble en la poesía de Salinas, lo que incita todavía más a la confusión del amante y a su dolorosa incertidumbre. Rodado Ruiz habla de dos formas de aproximación poética del amante a la amada: elogio y queja. En cuanto a la queja, ésta puede tratarse de una apelación a sus sentimientos, buscando su empatía –“Pudo tanto mi querer, / siendo vos desgradescida, / que soy, porque sois servida, / contento con padecer” (Soria en Del Castillo, 81)– o una cruda crítica hacia la dama fría y despiadada, pudiendo derivar incluso en “conjuros” (110 y ss.), como ya aparecían en las primitivas composiciones del *Cancionero de Baena* (Dutton, 24), y más tarde en el *Cancionero General*: “Y tú, tan desamorada, / tan cruel quanto hermosa, / siempre huyes / de te dar poco ni nada / d'esta mi vida ravisosa / que destruyes [...] ni mi dolor mi enemigo / con que a muerte y disfavores / me condenas, / non tiene poder contigo / que dolor te dé dolores / de mis penas. // Y pues mi fe que es mi daño / tan grande ultraje recibe / padeciendo / y mi servir sin engaño / más te enoja que te sirve / bien sirviendo” (Costana en Dutton, 523-524).

La amada para la que se componían bellos versos ensalzadores se desmitifica también en la obra de Salinas: de criatura especial y elevada pasa a ser uno más de los seres comunes, homogeneizándola su desaprobatoria deslealtad, pues las obras de amor del yo “las has olvidado, porque nadie, / con una ingratitud común a todos, / se acuerda a la mañana / de las telas que el cuerpo nos guardaron” (LL, 90). La amada es un ser endeble y asustadizo ante el poderoso amor (LL, 77), incapaz de cumplir las promesas entre abrazos engendradas –“Una sortija, una promesa, son lo mismo: / inspiran la ilusión, por ser redondas, / de que no tienen fin. Pero muchas promesas se mueren en octubre, allí en los dedos / donde las colocamos confiados” (LL, 70); los de ella son “los ojos que un día prometieron / que sólo te verías en los míos” (LL, 73), ahora lejanos. A pesar de su degradación, todavía era ser divino cuando “Me marcaste en un mapa / ese lugar exacto / en donde el mar azul / se escindiré en dos partes” (LL, 84), dando al yo poético la más dura de las lecciones: “He sabido por ti de qué color / es la sangre de un sueño. Yo la he visto / cuando un día le abriste tú las venas / escapar dulcemente [...] despacio, triste, recordando [...] el cadáver de un sueño es carne viva, / es un hombre de pie, que tuvo un sueño, / y alguien se lo mató” (LL, 57-58). La amada, alegóricamente reencarnada en “tarde dulce”, como antes se leía, “se desprendió de aquel / pobre contacto humano, / que era yo”, e incluso, cruelmente, “Aún volvió la cabeza; / y me dijo, al marcharse / que yo era sólo un hombre, / que buscara a los míos” (LL, 33).

Acorde con su impasividad, la amada del cancionero suele ser silenciosa (Rodado Ruiz, 109), algo que afecta a esta poesía de importante componente dialogal –con géneros como las preguntas y respuestas, o el porqué (Casas Rigall, 147)– igual que en la poesía de Salinas es el tú el interlocutor callado de un yo que inútilmente interroga al vacío, dando lugar a un diálogo truncado que se llena de interpelaciones sin respuesta, a excepción de pequeñas ocasiones en que conocemos sus palabras, como en el último poema mencionado.

Producto de este dolor nacen no sólo la queja o la interpelación, sino también el llanto –“de todos los repliegues de esta poesía se desatan lacrimosas corrientes, arroyuelos sentimentales, doloridas lamentaciones” (Salinas, 2003:15)–, a veces también en busca de una empatía que nunca logra desencadenarse en la amada distante: “Las tristes lágrimas mías / en piedras hacen señal / y en vos nunca por mi mal [...]” (Burguillos en Rodado Ruiz, 122). En la trilogía amorosa de Pedro Salinas, este tono sentimental se aprecia con mayor intensidad en las composiciones de *Largo lamento* –lamento en sí–, donde se encuentran algunos testimonios del llanto del yo poético: el yo es, estoicamente desgarrado, tan solo “una cara, unos ojos, unas lágrimas” (LL, 71); de forma acorde al tópico de orígenes platónico y aristotélico, según el cual la contemplación de la amada imprime en el alma del amante su

imagen,¹⁰ puede leerse: “las lágrimas fueron luz. / Al pasar por sus cristales, / puras lentes del dolor, / tu imagen se quedó limpia, / ya para siempre, en mi alma” (LL, 127); las lágrimas son, en fin, elemento protagonista del patético poema final del ciclo amoroso (LL, 160):

¿Son azar esas gotas,
lentas resbaladoras
por el cristal abajo,
mientras solloza el hierro?
[...]
huérfanas de unos párpados,
de un alma, de un dolor?
[...]
No, no son gotas vanas.
Un ansia de llorar,
unos ojos ardiendo
desde un alma transida,
las mira deslizarse.
[...]
Porque allí en el cristal,
con lágrimas de lluvia,
de Dios, de cielo, está
sin que lo vea nadie
llorando un alma humana.

Conclusión

Pedro Salinas ofrece con su trilogía amorosa una versión de la tradición cortés que recoge numerosos elementos –en cualquier caso, aquellos de carácter más universal– y se despoja de algunos tópicos profundamente medievales, haciéndolo pasar por el tamiz de la modernidad; así, por ejemplo, no se refiere al amor como enfermedad o locura,¹¹ ni se construyen complejas alegorías religiosas o bélicas;¹² sin embargo, sí pueden percibirse algunas consecuencias del amor sugeridas por esas dos nociones, y de las alegorías mencionadas se advierten, diseminados, factores ulteriores como la divinización de la amada o la espacialidad fundada en el estadio amoroso.

Con el cancionero comparte la trilogía su estructura y su contenido, numerosos tópicos amorosos –algunos de origen platónico–, el carácter analítico e introspectivo de la escritura, la perspectiva masculina, la esencia dialógica, el tono estoico y pesimista, y el estilo depurado. Al modo del cancionero medieval, Salinas comparte para la constitución de su universo poético algunas concepciones puramente idealistas: crea un cosmos emocional, inmaterial y esencial, escenario amoroso sin apenas temporalidad ni limitaciones espaciales. No se ofrecen nombres, manteniendo a la amada oculta, y apenas se habla de sus características físicas, aunque sí se mencionen en contadas ocasiones, y siempre a modo de

¹⁰ No hay que olvidar que “el motivo de la visión del ser amado como origen del amor es, probablemente, el más repetido en las composiciones cancioneriles que recrean el tema amatorio” (Rodado Ruiz 2000, 62), tópico que se remonta al *Fedro* de Platón y que se revitaliza en los Siglos de Oro.

¹¹ “Al inicio de esta centuria (S. XIV), los manuales de ciencia médica, como el *Lilium Medicinæ* (1303-1305 y refundido en 1311) de Bernardo de Gordonio, autoridad máxima de la Escuela de Montpellier, dedicaban capítulos completos al mal de amor” (Gómez Moreno [Manrique 2000:26]).

¹² El léxico bélico hubiera tenido cabida en su época, en todo caso, a raíz de las estéticas vanguardistas, sobre todo en la Futurista, que contribuyó como influencia la primera etapa saliniana; no lo hereda, sin embargo, para este caso.

elementos conectores con la trascendencia (ojos, frente, manos). Del mismo modo, el aspecto físico de las damas del amor cortés rara vez figura como objeto de descripción: se buscan las alusiones generales y abstractas, a veces incluso por medio de la comparación con personajes históricos o mitológicos,¹³ aunque sí interesan otro tipo de virtudes, especialmente las morales.

La trilogía saliniana pudiera ser testimonio de la pervivencia de la cosmovisión cortés más esencial en la poesía amorosa del siglo xx, en la que resurge hasta fundirse con la voz del poeta moderno.

¹³ Una muestra de ello es el decir que el marqués de Santillana dedica a Isabel de Castilla, o las numerosas veces en que Salinas se refiere a su amada como Dafne (*LL:29*), Venus (*LL:57,95*) etc.

Obras citadas

- Alonso, Álvaro. *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*. London: Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London, 2001.
- Aullón de Haro, Pedro. *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1989.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1995.
- Ciocchini, H. “Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan R. del Padrón, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)”. *Revista de Filología Española* 50 (1967): 299-306.
- Cirre, José Francisco. *El mundo lírico de Pedro Salinas*. Granada: Don Quijote, 1982.
- Del Castillo, Hernando. J.M. Aguirre. *Cancionero General*. Madrid: Anaya, 1971.
- Dutton, Brian y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo xv. Antología y estudio*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Feal Deibe, Carlos. *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos, 1971.
- García-Bermejo Giner, M. “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV.” En A. Menéndez Collera V. Roncero López. *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 275-284.
- Lapesa, Rafael. *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”. En sus *Estudios de la literatura española del siglo XV*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978. 291-309.
- Menéndez Collera, Ana. & Víctor Roncero López eds. *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Rodado Ruiz, Ana María. *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Península, 2003.
- . Montserrat Escartín ed. *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *La voz a ti debida*. Madrid: Alianza, 2007.
- . *Razón de amor*. Madrid: Alianza, 2007.
- . *Largo lamento*. Madrid: Alianza, 2007.
- . *Cartas a Katherine Withmore*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- VV.AA. *Cancionero Castellano del siglo XV*. Ordenado por Foulché Delbosc, bajo la dirección de Menéndez Pelayo. Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliére, 1912, 1915. Vols. 1 y 2.