

EL MOTIVO DEL AMOR A UNA MORA EN LA POESÍA CACIONERIL:
¿ÚLTIMO VESTIGIO DE LA CONVIVENCIA
O JUEGO CORTESANO CON LA ALTERIDAD?¹

Christian Grönnagel

Y porqu'el moro y Amor hazen la
guerra d'un arte, estava [yo] con gran
temor [...] ² (Tapia)

1. Introducción histórica: el siglo XV o “el otoño del medioevo” castellano

Tradicionalmente, en la historia española se percibe el quinientos como un período de transición y de crisis que desemboca, finalmente, en el *happy ending* de la unificación “nacional”, a partir de 1469, con las bodas de la aspirante al trono de Castilla –Isabel– y del sucesor a la corona de Aragón, Fernando. Del predecesor de Isabel, su hermanastro Enrique IV, rey de Castilla y León (1454-1474), la historiografía no suele contar, sin embargo, nada positivo: un tibio cristiano, amigo de judíos y moros, homosexual y además impotente, un *rex inutilis*, en definitiva, cuya corte era, lugar de reunión de heterodoxos y paganos (cf. Boase 1978, pp. 105-109).³ Frente a este reino de Enrique IV, el “desenlace feliz” abre nuevas perspectivas: institucionalización de la Inquisición (española), victoria militar en la guerra contra el Emirato de Granada, percibida como *bellum iustum*, una cruzada contra los infieles, “descubrimiento” y consiguiente

¹ El presente estudio se leyó en el marco del Forum Junge Romanistik (FJR) en la Universidad Técnica de Dresde en 2005 y es la versión española de mi artículo Grönnagel 2006. Quisiera agradecer a la editorial Romanistischer Verlag el permiso de reeditarlo en esta forma. ¿Por qué –se podría preguntar el lector– una traducción al español después de cuatro años? La respuesta es fácil: por un lado, no parece que haya habido grandes avances últimamente en el campo aquí estudiado y, por otro lado, hace ya muchos años que el alemán abdicó como lengua internacionalmente comprensible en los círculos de investigación de la filología hispánica. Además, se trata de una versión ampliada y revisada en algunos aspectos. Espero que sea útil para l@s colegas hispanohablantes que se dedican igualmente al estudio del vasto campo de la poesía cacioneril.

² Gerli 1994, p. 328.

³ La historiografía moderna, igual que los estudios de la historia literaria española, suelen adoptar con frecuencia y de manera acrítica las polémicas de la época contra Enrique IV (véase, por ejemplo, Deyermond 1998, pp. 350-351). Para una revaloración más objetiva del rey, véase Phillips 1978, especialmente pp. 1-3 y 81-95.

despoblación de las dos Américas, expulsión de los judíos –todos los tres acontecimientos en el *annus mirabilis* de 1492– violación de las “Capitulaciones de la guerra de Granada”, promulgadas “para siempre jamás” (García Arenal 1996, p. 21) y bautismo forzado de la población musulmana a partir de 1502. En suma, una unificación “nacional”, basada en el principio de exclusión al erradicar todo lo que no fuera cristiano y homogeneizar una población antes multiforme. La premodernidad española se caracteriza, pues, por la enérgica ruptura con las tradiciones medievales de la convivencia entre cristianos, judíos y musulmanes.⁴

Enrique IV, tan fustigado por la propaganda contemporánea y tan denigrado por la historiografía nacional/nacionalista de los siglos XIX y XX, es, sin embargo, un personaje histórico súmamente fascinante, justamente por no ser el enemigo jurado de los creyentes de las otras dos religiones monoteísticas peninsulares, los judíos y musulmanes. La iconografía del rey castellano revela mucho acerca de la convivencia cultural cuyo (¿último?) representante fue, aparentemente, el propio Enrique IV:



⁴ Para el término “convivencia”, consúltese Castro 1954, pp. 219-226. Aunque la historiografía más reciente subraya más bien la indiferencia religioso-cultural como característica de la “convivencia” de cristianos, moros y judíos y pone en tela de juicio algunas de las tesis centrales de Castro, está claro que esta “indiferencia” – también positiva, si se piensa en la euforia del resto de Europa por las cruzadas –

La capa y el gorro de “[H]ainrich vo[n] gots genaden künig vo[n] castilia vnd vo[n] leon [etc.]” subrayan dos facetas de su personalidad, presentes incluso en este manuscrito alemán:⁵ el manto negro de la melancolía, la cual se refleja igualmente en el triste semblante del monarca, y el fez rojo de los moros, sus supuestos amigos. En Enrique IV vemos, pues, –y probablemente también lo percibieron así algunos de sus contemporáneos– el emblema de la convivencia medieval abocada a la destrucción brutal, iniciada con el reino de sus sucesores, los Reyes Católicos.

Aunque la historiografía española descarte a Enrique IV para fijarse en el año 1492 no hay que olvidar, sin embargo, que hasta esta fecha existía un proto-estado independiente y musulmán en la Península Ibérica: el “reino” de Granada nazari. Tampoco el Islam desaparece como religión de manera abrupta después de la conquista del Emirato: es a partir de 1502 cuando se les obliga a todos los habitantes musulmanes de Granada a convertirse al cristianismo –en Aragón siguen viviendo musulmanes (mudéjares) hasta 1526, en pleno reino de Carlos V– y sus sucesores vivirán como moriscos hasta el siglo XVII en la España de los Austrias: la historia “mora” se termina definitivamente en 1614 con la expulsión de los últimos moriscos del reino de Murcia (cf. Schmidt 2002, pp. 105-119). La mora, pues, está bien presente en la realidad histórica de la baja Edad Media y, por ende, es transferible a la ficción poética como figura literaria.

No sólo antes del *annus mirabilis* de 1492 sino también muchos años después continuaba floreciendo en Castilla una lírica amorosa especial, cancioneril, una poesía, sin embargo, aparentemente tan “inútil” como Enrique IV. Menéndez Pelayo no se para en barras en su juicio respecto a la poesía cancioneril, pues un análisis o interpretación sería en la mayoría de los casos “inútil, o por mejor decir absurdo”, ya que a menudo habría sido compuesta por “versificadores [...] débiles y amanerados”; la lírica amorosa que nos interesa en el presente estudio se caracterizaría, a fin de cuentas,

llega a su fin en 1492 o, a más tardar, en 1502 con el bautismo forzado de la población musulmana del reino de Granada. (cf. Schmidt 2002, p. 14).

⁵ Se trata de la autobiografía del caballero Jörg [Georg] von Ehingen (1428-1508) (Cod.hist. 4º 141, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart). Para la descripción del manuscrito, véase von Heyd 1891, t. 2, pp. 63-64.

Les agradezco la reproducción de la miniatura a los bibliotecarios; por cierto, tan famosa hoy en día que se puede consultar en Wikipedia (http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_IV_de_Castilla; 28.11. 2009). La cita alemana reza en español: “Enrique, por la gracia de Dios rey de Castilla y León [etc.]” (la traducción

por una “insípida y artificial galantería” (Menéndez Pelayo 1944, p. 126 y 137). Y muchos estudiosos tomaron el mismo camino que el polígrafo santanderino (cf., por ejemplo, Deyermond 1998, p. 356).

A partir de los años setenta del siglo XX empezó una revaloración de la poesía cancioneril, cuyos resultados se siguen discutiendo hasta la actualidad. Uno de los primeros y más influyentes críticos que contradijo la descalificación estética de la lírica amorosa de la Baja Edad Media castellana, fue el hispanista británico Keith Whinnom, quien se metió en un avispero al proponer una lectura en clave sexual de la poesía amorosa castellana de inspiración cortesana.⁶

2. Lecturas ejemplares: el amor a una mora en tres poemas selectos

Como el corpus de la poesía cancioneril es un campo de investigación tan amplio que, aun hoy en día, es imposible llegar a una visión de conjunto, hay que tomar conciencia de los peligros que se derivan del intento de llegar a conclusiones a partir de tan sólo tres poemas, pues representan una ínfima parte respecto del universo textual de los cancioneros y pliegos sueltos de los siglos XV y XVI.⁷ Aunque las interpretaciones de los tres poemas selectos se pueden justificar sin tomar en cuenta de manera sistemática el contexto “cancioneril”, cuya visión panorámica sigue siendo un *impossibilium* para un solo crítico, las conclusiones generales del presente estudio son –forzosamente– de índole provisoria. Voy a presentar y analizar, de manera cronológica, un poema de finales del XIV o principios del XV en comparación con otros dos del XVI temprano, lo que casi viene a constituir un “marco” del quinientos castellano.

El primer ejemplo es un poema transmitido por el *Cancionero de Baena*, atribuido a Alfonso Álvarez de Villasandino (aprox. 1340-1425) (cf. Dutton/Roncero

es mía).

⁶ Para la descalificación sistemática de la poesía cancioneril hasta los años setenta del siglo pasado, véase Whinnom 1981, pp. 10-11. La relectura erótica más convincente de esta lírica nos la presenta Whinnom en el segundo capítulo de la obra citada (“El ‘idealismo’ del amor cortés”, pp. 21-33). Parker, sin embargo, discrepa de la lectura de Whinnom (cf. Parker 1985, pp. 17-18).

⁷ Para este *caveat* véase Whinnom 1981, p. 18. Le Gentil parte de la convicción de que el motivo de la mora bella es relativamente raro en los cancioneros castellanos y más frecuente, por el contrario, en el

López 2004, p. 231, nota 199). La cabeza del poema ofrece, a primera vista, una *lectio facilior*:

[Q]uien de lynda se enamora
atender Deue perdon
en casso Que sea mora.⁸

Lo que quiere decir que quien se enamora de una mora –atención también a la rima– es pecador y debe esperar el “perdón” de Dios. Whinnom se inclina, sin embargo, a la lectura siguiente: quién se enamora de una musulmana, puede contar con indulgencia (cf. Whinnom 1981, p. 25); si existe o no la posibilidad de hacer una tercera lectura en clave erótica, se discutirá más adelante cuando profundicemos en el análisis del poema.

Lo que sigue al tema del poema es una *variatio* de elementos tópicos de la concepción cortés del amor: la imagen de la mujer penetra a través de los ojos (“myrar” – v. 5) en el corazón del hombre, la belleza femenina, hiperbólica e inefable (“lo non puedo dezir” – v. 26) vence a todos los hombres, el amor se viste, por consiguiente, de guerrero (“conquistado” – v. 34) y se percibe como hado (“ventura” – v. 4); la mujer aparece como rosa que el hombre debe cortar, a pesar de estar bien guardada en un jardín paradisiaco (“vergel” – v. 12). Finalmente, hasta la estructura feudal de la sociedad medieval está presente en el léxico poético: el hombre entra como vasallo al servicio de la dama (“la rresçibo por señora” – v. 17).⁹

La mora de Villasandino¹⁰ vive, pues, en un *hortus conclusus* en el que el yo lírico quiere penetrar. Los problemas y peligros especialmente relacionados con el amor a una mora se hacen igualmente patentes: este amor es una “cossa grave”, puesto que la musulmana es una criatura de Mahoma que reemplaza aquí al *Deus artifex* cristiano: el profeta del Islam, tradicionalmente percibido en la polémica medieval-cristiana como

Cancioneiro geral portugués de Garcia de Resende (cf. Le Gentil 1981, t. 1, p. 123).

⁸ Dutton 1991, t. 3, pp. 84-85; ID1176.

⁹ El poema amoroso dedicado a una musulmana sería, pues, “très proche de celui de la chanson courtoise” (Le Gentil 1981, t. 1, p. 122).

¹⁰ Más que una interpretación, Rosas 1987, pp. 64-67, nos facilita un resumen del “contenido” del poema. Lo que resulta dudoso es si la clasificación del poema propuesta por Rosas bajo la rúbrica “Destinatario de una condición social inferior” (íbid., p. 64) es adecuada, puesto que el poeta, Villasandino, no forma parte de la nobleza cristiana y su yo lírico no se deja situar de manera evidente en los estamentos sociales, mientras que la mora del poema es, por lo menos, “de asejo noble” (v. 20).

un ídolo de los musulmanes, su “dios”, le presta su extrema belleza a la mora,¹¹ con la cual vence a todos los hombres (cristianos) que la contemplan. La mora de Villasandino se convierte, pues, de manera muy sutil, de una “muy graciosa criatu[r]a” (v. 6) en un ente potencialmente demoníaco, ya que su poder erótico le viene de “Mahomad el atreuido” (v. 18) –un epíteton casi luciferino–, con el fin de encantar a los cristianos. El amor cortés aparece aquí, pues, como un invento diabólico del fundador del Islam.¹²

La estructura formal del poema subraya esta interpretación, puesto que la rima de la cabeza, verdadero hilo rojo que va perfilando todo el poema, alude a la conexión existente entre el amor cortés y la renegación como inclinación hacia el Islam. La mora ya forma parte del proceso de enamorarse (“*enamora*” – v. 1; la cursiva es del autor), rima con la bella “Pastora” (v. 10) y con la *domina* del amor cortés, la “señora” (v. 17); lo que se encuentra debajo de su “alcandora” (v. 24) – una prenda oriental – (“mora” – v. 31 < morar) es el pecado de la concupiscencia (“Pecadora” – v. 38).

Lo que nos llama la atención en el retrato literario de la mora es la concentración en –o, mejor dicho, la fascinación erótica por– el seno de la musulmana (“aluos pechos de crystal” – v. 21): Sin demorar en la descripción tópica de la figura, los cabellos o los brazos de la mujer, el panegírico erótico va directamente hacia los pechos que el galán no verá antes de que su cortejo sea coronado por el “galardón” ortogado por la bella. La moda femenina de la Edad Media solía tapar las formas de la mujer, también en la España musulmana, por supuesto, de modo que la “alcandora” (< القندورة; *al-qandûra*) de la mora, una “prenda interior” (Puigvert 1987, p. 188), evidencia que el yo lírico ya está muy avanzado en su cortejo. Lo que separa este panegírico a una belleza mora del panegírico tópico de la poesía cortés es la intensificación de su erotismo,¹³ de manera que el lema del poema adquiere un significado nuevo si se tienen en cuenta los motivos eróticos y los elementos camuflados, pero bien presentes en la rima del estribillo. La interpretación de la cabeza como punta rezaría, pues, de la siguiente manera:

¹¹ “Mahomad [...] / ordenó que fuese tal [...]” (vv. 18-19).

¹² Para la hipótesis acerca de un posible origen árabe del amor cortés y la poesía cortesana se puede consultar el resumen de Schweikle 1995, p. 73.

¹³ Le Gentil añade que este panegírico erótico de la mujer “n’eût pas convenu à une chanson d’éloge ordinaire” (Le Gentil 1981, t. 1, p. 123). Excepto por el vestido, la mora de Villasandino no parece ser “exótica”, al contrario: es tan blanca como la dama estereotipada de la poesía trovadoresca (cf. vv. 21-22

Quien se enamora de una bella mujer,
 Puede contar con un éxito (sexual) rápido,
 Si se trata de una musulmana.¹⁴

El “perdón” tendría, por consiguiente, una segunda semántica, trasladada del campo religioso al área del erotismo profano y sería, entonces, equivalente al *merci* del francés medieval, esto es, a la misericordia y gracia que tan raramente concedían las damas a sus enamorados en la Francia de los trovadores y los *trouvères*. Como las princesas sarracenas de la épica altomedieval y, más tarde, las amazonas musulmanas de las epopeyas de Tasso, las moras hispánicas se rinden fácilmente al cortejo de un caballero cristiano; quien se enamora de una de ellas, tiene, por ende, más esperanza de llevar a cabo su empresa erótica o, en los términos de la época, de obtener el “galardón”, en comparación con los *minnesänger* de una “belle dame *sans merci*”, cristiana.¹⁵

El cliché de la seducción mucho más fácil, cuyas víctimas serían las musulmanas, se inserta en una formación discursiva de la Baja Edad Media y la Premodernidad que podríamos definir, siguiendo a Edward Said, como “proto-orientalismo”, puesto que es justamente la relación imaginaria del “Oriente” con el erotismo o, como lo formula Said, “an almost uniform association between the Orient and sex”, percibida como “a remarkably persistent motif in Western attitudes to the Orient” (Said 1995, p. 188), la que marca profundamente el discurso occidental sobre “el” Oriente y “l@s” orientales como “Orientalismo”.

La agudeza ingeniosa del poema de Villasandino, esa hibridación textual ya comentada del Islam y el amor (cortés), alude igualmente a la “caída” del cantor cristiano que vendería su alma a Mahoma si pudiera alcanzar el “perdón” de la musulmana en forma de satisfacción sexual (“tal gasajado” – v. 36) al ser aceptado por

y Müller 2001, f. 21, s.v. *albo*: “Se aplica a diferentes partes del cuerpo como señal de belleza o pureza”).

¹⁴ Para la posibilidad y plausibilidad de una lectura erótico-sexual de la poesía cancioneril, véase Macpherson 1985, pp. 51-62 (su ejemplo es el poema “Justa fue mi perdición”). Según Le Gentil, la mora de Villasandino es “peu farouche” en comparación directa con la *belle dame sans merci* cristiana (Le Gentil 1981, t. 1, p. 122).

¹⁵ Ya Le Gentil sitúa los poemas de amor dedicados a una mora cerca de la pastorella y la serranilla en el sistema literario bajomedieval, ya que los tres géneros le ofrecen al poeta la posibilidad de cantar el amor corporal, la sexualidad. Tomando el villancico de Villasandino como ejemplo, Le Gentil muestra como un elemento común de los géneros mencionados los “amours plus faciles” (Le Gentil 1981, t. 1, p. 122).

ella como amante:

Por hauer tal gasajado
yo pornia en condiçion
la mi alma Pecadora.¹⁶

El círculo (¿vicioso?) se cierra al llegar de la cabeza a la punta final. El hombre que corteja a una musulmana está en peligro de renegar, y el “perdón” de la mora se sitúa, por consiguiente, de manera antitética respecto a la condenación del amante cortés por el Dios cristiano, ya que el yo lírico, cristiano, aventura su alma inmortal por el gozo del cuerpo efímero, vano de la musulmana (cf. Le Gentil 1981, t. 1, p. 123).

El trasfondo “herético” o abiertamente blasfemo del amor cortés se nos presenta otra vez al término de la Edad Media en una obra cumbre, *La Celestina*, o para ser más exactos, *La tragicomedia de Calisto y Melibea*. A la pregunta que le hace el criado Sempronio a Calisto de si ya no es cristiano, el enamorado responde de forma reveladora: “Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (*Celestina* 2000, p. 34). La inclinación hacia la mora implica, pues, la renuncia a la religión cristiana y, al mismo tiempo, la inminente caída en el infierno del amante cortés de manera paralela a la caída de Calisto de la escalera y la consiguiente muerte sin confesión (cf. íbid., p. 323).

Demos ahora un salto de aproximadamente cien años en el futuro (histórico), para situarnos a principios del siglo XVI y analizar un villancico de Juan Fernández de Heredia (aprox. 1480-1549).¹⁷ Como en el caso de Urrea, al que tomaremos como tercer y último *exemplum* del amor a una mora en la poesía cancioneril, el villancico herediano es posterior a la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492. El yo lírico canta en términos cortesés su amor por una mora, a la cual se refiere bajo el nombre de “Haxa” (عائشة؟) (Alonso 1995, p. 402). La revelación de la identidad de la amada constituye una ruptura patente con las reglas del amor cortés, cuyo código les impone a los cantores el *celar*, el anonimato absoluto respecto al nombre de la dama, a imitación de los trovadores. Pero lo que parece ser algo obligatorio en el caso de una dama cristiana –el anonimato– no es válido si se quiere cantar el amor a una mora. Para

¹⁶ Dutton 1991, t. 3, p. 85; ID1176.

¹⁷ Este villancico ya forma parte del *Cancionero general* en 1511. Las obras de Heredia no se publicarán, sin embargo, de forma independiente hasta 1562 y, por eso, después del triunfo de la lírica italianizante,

que el lector pueda seguir más fácilmente mi análisis del poema de Heredia, me permito citar el breve villancico por completo:

Ay [H]axa por *que* te vi
no quisiera conocerte
para perderme y perderte.

Que si el perder la vida
de tu merescer no es pago
mira *que* por ti mas hago,
que tengo ell alma perdida
Haxa tente por seruida,
pues mas no puedo ofrescerte
para perderme y perderte.¹⁸

En la superficie textual nos topamos con muchos tópicos de la poesía amorosa de los cancioneros, tópicos citados, evocados y comprimidos por Heredia, quien podía contar con un público muy ducho en descifrar el código poético de su época: leemos que la imagen de la bella mora penetra a través de los ojos en el corazón del hombre y provoca de esta manera el amor y, al mismo tiempo, el dolor –de ahí la lamentación del yo lírico–: “Ay [H]axa por *que* te vi” (v. 1); el servicio amoroso llega incluso a aventurar la vida por la amada (“el perder la vida” – v. 4) en la esperanza insegura de obtener una recompensa (“tu merescer” – v. 5). La hipérbole religiosa de la segunda estrofa herediana nos recuerda también al poema de Villasandino: al servicio de la dama, el caballero enamorado pone en peligro hasta su alma inmortal (“tengo ell alma perdida” – v. 7).

Pero el villancico de Heredia no se agota en “insípida y artificial galantería” (Menéndez Pelayo 1944, p. 137), a saber, en la reproducción de meros tópicos como lo creía el polígrafo santanderino, pues, según Whinnom, es posible extraer una *lectio difficilior*, y aunque nos brinda un juego altamente artificial e ingenioso, sin embargo es menos “galán” de lo que se podría pensar al seguir la interpretación “tradicional” del amor cortés. Para participar en este juego poético, hay que preguntarse si los términos y clichés del amor cortesano no se pueden leer también como metáforas eróticas constituyendo un tipo de velo “moro”, si se me permite la expresión. La lectura alternativa, capaz de desvelar los secretos (¿eróticos?) del poema, el “placer del texto”

anti-cancioneril, si se quiere (cf. Alonso 1995, p. 401).

(Barthes), es la siguiente: “conocer” se puede leer en el sentido bíblico, “perderte” se explica por la deshonra de la mora como consecuencia de su relación sexual con un cristiano;¹⁹ lo que se pierde es, pues, la virginidad, equivalente a la “muerte” social de la mujer en las sociedades musulmana y cristiana, ambas férreamente patriarcales. La perspectiva del protagonista masculino se concentra, sin embargo, en el esfuerzo del hombre y la culminación en el orgasmo agotadas ya sus fuerzas (“perder la vida”),²⁰ un esfuerzo que la amada tendría que valorar (“de tu merescer no es pago”),²¹ justamente porque el galán cristiano no arriesga solamente el cuerpo al servicio de su dama sino que pone también su alma en peligro al tener una relación sexual con una “infiel”. Haxa debería estar contenta de este “servicio”, ya que el caballero no le puede ofrecer más que cuerpo y alma para deshonrarla (“perderte”) y condenarse él mismo por toda la eternidad (“perderme”). El alejamiento del cristianismo por parte del yo lírico se percibe también en el villancico de Heredia –de manera independiente si se prefiere una lectura estrictamente cortesana (siguiendo a Parker) o una lectura erótica/sexual (según Whinnom)–. El paralelismo del amor profano y la renuncia al cristianismo implícita al inclinarse afectivamente hacia la musulmana es evidente si se toma en cuenta que ya el amor cortés por una dama cristiana se entrevé, en su léxico religioso, como una “religion of love”, *religio amoris* y, por ende, una provocación potencial del cristianismo (cf. Parker 1985, pp.22-34 y Gerli 1981, p. 66); la crítica por parte del clero al amor cortés insiste consecuentemente en la índole sectaria de esta concepción amorosa.²² Si se piensa, además, en la percepción –errónea– que se tenía en la Edad Media y aun en la Premodernidad, según la cual el Islam sería una “secta” del

¹⁸ Dutton 1991, t. 5, p. 360; ID6449.

¹⁹ Cf. Whinnom 1981, p.36 y pp. 76sqs.

²⁰ La “piccola morte” como metáfora del orgasmo se encuentra aparentemente en todas las lenguas europeas, por ejemplo, en italiano: *morire* (cf. *ibid.*, pp. 34-36).

²¹ Whinnom aduce como un significado posible de “merecer” también “den Geschlechtsakt vollziehen” (cf. *ibid.*).

²² Cf. el ejemplo de la *Celestina*: “compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios” (*Celestina* 2000, p. 19). Lo que parece estar seguro es la isotopía religiosa como una de las características más importantes del amor cortés (cf. Gerli 1981, p. 66). Por eso, se puede polemizar contra sus enemigos y detractores llamándolos también “heréticos” o “moros”: véase, por ejemplo, la refutación de Carvajal de la polémica misógina de un tal Pedro Torrella: “A vos, erege malo, porque/ renegastes nuestra fe [= amor cortés]/ lapidarvos han [...]/ ¡No queráis ser pertinace/ nin mancomista [= “mahomista”] morir!” (Dutton 2004, p. 432; ID6057).

cristianismo,²³ se intensifica la isotopía con el amor cortés. La hibridación de ambas áreas –amor profano y renegación religiosa– se hace patente en el momento en el que una musulmana ocupa el lugar de la dama cristiana en el poema. Quien reemplaza a Melibea por Haxa o Moragas, ¿no tendría que convertirse –después de una fase al estilo del “Melibeo só”–consecuentemente al Islam (“volverse moro”)?²⁴

Podemos dirigir la pregunta directamente al tercer y último poema del amor a una mora, seleccionado como ejemplo en el marco del presente estudio. Pedro Manuel Ximénez de Urrea (aprox. 1486-1530) es un contemporáneo de Heredia, su obra lírica se sitúa –evidentemente– después del *annus mirabilis*, y, por consiguiente, después de la conquista de Granada y el comienzo del *happy ending*. El largo poema aquí escogido (Dutton 1991, t. 6, pp. 21-22; ID4751)²⁵ forma parte de un ciclo lírico en torno al personaje de Moragas cuyo enamorado es el yo lírico. El servicio a la dama termina de manera brutal con la muerte de la mora, así que el poema se concibe como *planctus*, como último saludo a la amada difunta. Siendo musulmana, la muerte significa para Moragas el confinamiento eterno en el infierno cristiano. El conflicto del amante cortés, dividido entre el amor profano y el *amor Dei*, se hace patente en el caso construido por Urrea: al estilo del “Melibeo só”, el cristiano se rebela contra Dios al verse confrontado con la muerte de su amante mora, concebida, como en el poema de Villasandino, como señora: Moragas tiene, por ejemplo, algunas características en común con la *belle dame sans merci*, ya que conquista al yo lírico (“me catiuaste” – v. 53) pero, a la vez, le comunica su indiferencia frente al servicio del caballero enamorado: “[n]o holgauas con mis canciones/ de tormento” (vv. 26-27). La situación antes de la muerte de Moragas se caracteriza, por ende, de manera contraria a Villasandino y Heredia, lo que significa que Urrea opta por el *fin’amors*, un amor sin satisfacción sexual, el *amar desamatz* (“desamor” – v. 8) de los trovadores. El *planctus* de Urrea supera, sin embargo, motivos del amor cortés como el *amor de loing* al estilo de Jaufré Rudel, puesto que ninguna

²³ Urrea, el poeta del tercer poema aquí comentado, es un buen ejemplo con su invectiva contra la “seta de Mahometo” (Dutton 1991, t. 6, p. 10; ID4742).

²⁴ En cuanto a la forma, es importante tener en cuenta la semejanza estructural entre el villancico y el zéjel, un género lírico derivado de formas estróficas de la lírica árabe – piénsese en la etimología árabe del término: zéjel < زجل; zājal (cf. Baehr 1962, pp. 227-230). Además es sorprendente que el villancico herediano prescinda de la polémica usual contra el Islam y su “falso” profeta Mahoma.

²⁵ La forma del poema es la de una décima antigua con versos de pie quebrado intercalados (cf. Baehr 1962, p. 213 y Le Gentil 1981, t. 2, p. 82, nota 289, donde se encuentra también el esquema de la rima,

mujer podría estar más alejada del enamorado y ser más inasequible que la musulmana muerta y condenada a la prisión eterna en el infierno.²⁶

Tanto la belleza corporal como la belleza “interna” –la virtud de la mora– (“cuerpo tan gracioso” – v. 13; “tu gracia singular” – v. 77; “tu tan hermosa/ y tan onesta” – vv. 121-122) desembocan en una paradoja e incitan a Dios al reto: ¿cómo es posible calificar de “tan onesta” a una criatura infernal, haciendo hincapié, además, en su perfección moral (“tu [...] perficion” – v. 147)?

Boase postula una lectura irónica del poema y subraya que la heterodoxia de la mora constituye, como “pasión”, un paralelismo blasfemo con la *passio Christi*, evocando al mismo tiempo el suplicio infernal de la “infiel”.²⁷ Según Macpherson, un discípulo de Whinnom, “pasión” se debería entender de manera polisemántica en la poesía cancioneril, ya que puede tener un significado religioso, cortesano o erótico, respectivamente “any combination of the three” (Macpherson 1985, p. 54). En el poema de Urrea no se agota, sin embargo, el campo semántico de lo religioso con la alusión a la *passio Christi*, pues la canción reúne –según Boase– tres “religiones”, a saber, el cristianismo, el Islam y el amor cortés, si bien ahora de una forma más bien conflictiva (cf. Boase 1980, p. 27).

A la yuxtaposición conflictiva de tres “religiones” se añade, además, una complicación, el ataque contra el Islam y su profeta: la fe de la mora muerta se desvela como “engaño” (v. 1) y la expresión “gentil mora” (v. 3) no se refiere solamente a su belleza sino también de manera etimológica al Islam como una religión supuestamente “pagana” (< *gentilis* = *paganus*). El infierno como la prisión del alma musulmana (“tu triste morada” – v. 73) alude de nuevo al Islam percibido como una heterodoxia diabólica, ya que la “morada” que encarcela a la mora es el lugar donde reina el diablo, un juego de palabras que se repite en el verso 77: “d[o]nde *moras*” y donde todas las *moras* (y moros) se encontrarán después de su muerte, a saber, la morada predestinada de las almas musulmanas es el infierno. Para el yo lírico, el principal responsable del

poco frecuente en la lírica española, escogido por Urrea para su poema sobre el amor a la mora Moragas).

²⁶ Para el “amor de loing” del trovador Jaufré Rudel, véase Rieger 1989, pp. 40 y 243-244.

²⁷ En otro poema del mismo ciclo (“Mahoma, cuéntame nuevas”), el yo lírico nos enseña que el marido de Moragas es “tan manso como un cordero”, lo que se puede interpretar igualmente como una blasfemia irónica si se establece el vínculo de los atributos del moro (“manso [...] cordero”) con el *agnus Dei* (cf. Boase 1980, p. 27).

descenso de Moragas al infierno es, en principio, el profeta del Islam, Mahoma, anatemizado por “renegado”, por traidor del cristianismo (“[s]u falsa capitania/ renegada – vv. 116-117; “el falso renegado/ mahometo” - vv. 104-105). La responsabilidad de Mahoma radica en su “falsedad”, su estatus de “engañador” de la pobre mora Moragas. Ésta no es, sin embargo, completamente inocente, ya que su belleza tiene un origen diabólico. En este aspecto, es comparable al poema de Villasandino, el *Deus artifex* se reemplaza aquí por la Naturaleza personificada al servicio del burlador por antonomasia, el demonio como *Diabolus artifex*: “dio poder natura/ en tu gracia y hermosura/ al enemigo” (vv. 88-90).

Como resumen se puede subrayar que la metafórica cortesana y la religioso-cristiana se entrelazan de manera híbrida: la *Cárcel de amor* padecida por el yo lírico corresponde al infierno como la cárcel perpetua de la mora muerta, que ya en vida había sido “prisionera” de su fe “errónea” en el profeta del Islam, Mahoma. Hay, además, otros paralelismos: el tormento amoroso del hombre, su “suplicio” a manos de la *belle dame sans merci*, musulmana, se escenifica de manera paralela al suplicio infernal de la mora amada, tormentos “velados” bajo imágenes –y clichés– del léxico cortesano: “tus prisiones” (v. 29); “huego” (v. 58).²⁸ El amante cortesano, por su parte, peligra por estar junto a la mora, su alma puede padecer el mismo hado que la de la musulmana si no renuncia a su “fe”, el amor cortés, antes de morir (cf. Boase 1980, p. 27). Lo que llama la atención en este poema del “otoño del medioevo” castellano es que Urrea, en su ciclo poético dedicado al amor a la mora Moragas, no opta por el *happy ending* “fácil”, tan frecuente en la épica medieval y las epopeyas renacentistas. Se “tolera”, en el sentido etimológico, la fe de la musulmana y no se “incorpora” –según Said– a la “normalidad” cristiana a través de un bautismo *in extremis*, “solución” todavía muy apreciada en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (cf. Tasso 1993, Canto XII, p. 66). Hasta en el infierno sigue provocando la mora el amor del yo lírico (“me enamoras” – v. 80), que quiere descender, tal un nuevo “Orfeo” (v. 61) al Tártaro cristiano para liberar a Moragas y es capaz, incluso, de tachar a Dios de “injusto” por dejar caer en el infierno a una mujer tan bella y virtuosa, moralmente perfecta (“hyzo dios gran sin razon/ a natura” – v. 150). El duelo por la muerte de la amada mora se convierte, de repente, en blasfemia, ya que

²⁸ La *Cárcel de amor* (cf. San Pedro 1993) del hombre corresponde a la “prisión” eterna de la mora en el infierno.

el yo lírico se arroga la competencia de juzgar las decisiones de Dios. Interpretar esta estructura como “ironía” –según Boase– no nos satisface plenamente, pero tampoco hay que verla como un ejemplo –demasiado temprano– de la tolerancia en el sentido moderno, ilustrado, puesto que Urrea compuso no solamente poemas amorosos dedicados a la mora Moragas²⁹ sino también una obra doctrinal “contra la seta de Mahometo” (Dutton 1991, t. 6, p. 10; ID4742). El panegírico a la bella mora, “honesta” o sensual, y la polémica contra el Islam no se excluían, del mismo modo que, en la Edad Media, tampoco el “Minnesang” excluía la misoginia.

3. Interpretación: el Islam y el amor cortés

Es difícil sopesar qué dosis de convivencia se esconde todavía en estos poemas dedicados al amor por una mora. Urrea no veía, al parecer, ninguna contradicción al cantar paralelamente el amor a la musulmana Moragas, al subrayar el monopolio a la verdad absoluta del cristianismo y al entrar en una discusión blasfema con el Dios cristiano fantaseando, al mismo tiempo, la salvación de la amada del infierno al estilo de Orfeo. ¿Cómo encaja todo esto? ¿Se podría ver en la poesía amorosa dedicada a una mora algo comparable al código indumentario de Enrique IV? Es decir, ¿nos está presentando los últimos vestigios de la convivencia como modelo social o, más bien, como utopía influyente en la sociedad?

Aunque no parece completamente improbable interpretar el motivo del amor a una mora como el “fez” de la poesía cancioneril, un fenómeno, pues, paralelo a la iconografía (internacional) de Enrique IV, la explicación aquí propuesta, literaria y forzosamente provisoria, hace hincapié más bien en la función literaria del amor a una mora y renuncia a especulaciones acerca de la posible carga provocadora social de esta lírica en la Castilla bajomedieval, al borde de una ruptura radical con las tradiciones de la convivencia.³⁰

²⁹ Urrea canta también, y por supuesto, toda una galería de damas cristianas (cf. Menéndez Pelayo 1916, t. 3, p. 432).

³⁰ Echemos un vistazo a la cronología histórica: el primer pogrom en 1391, la guerra contra Granada a partir de 1481, expulsión de los judíos e incorporación de Granada en 1492, bautismo forzado de los mudéjares granadíes en 1502 y, en 1526, de los mudéjares de Aragón (cf. Schmidt 2002, pp. 105-119).

Villasandino sitúa el centro de su poema en la fantasía erótico-masculina que ve en la mora una mujer que se rinde más fácilmente a los deseos de un caballero cristiano que la dama de los trovadores. La atracción erótica de la musulmana es, en este contexto, un elemento que se adscribe claramente en la formación discursiva del Orientalismo, la cual ve su apogeo en la modernidad europea, según Said. Constatamos, sin embargo, que ya el “Oriente” en el propio país representaba en el Medioevo tardío de Castilla, lo que Said llama “sexual promise” y se inserta, pues, en el tan obstinado cliché orientalista de la “association between the Orient and sex” (Said 1995, p. 188). Al quedar reemplazada la dama cristiana por una mora, se abre una válvula de escape. Como fenómeno escapista, el motivo del amor a una mora le ofrece al poeta la posibilidad de cuestionar la tradición establecida del amor cortés con sus reglas, de manera que el amor morisco presenta una variación juguetona dentro del arsenal altamente artificial y estereotipado del amor cortés. Comparable al alba, la pastorela y la serranilla, la variación oriental, o bien orientalista, del amor cortés sirve para distanciarse, dentro del sistema literario, de las lamentaciones sempiternas por el ritual del cortejo trovadoresco, tradicionalmente infructuoso. Ya Villasandino añade a esta función intraliteraria el paralelismo de la *renegatio* del cristianismo, ya que el amor por una señora “infiel”, en cuyo servicio el caballero es víctima de los caprichos de su dama, enajena al enamorado de Dios y de la Iglesia.

Esta provocación inherente al motivo sigue evolucionando en los poemas que Heredia y Urrea le dedican al amor hacia una mora a finales del XV y principios del XVI. La mora, como suplente de la dama cristiana, hace patente lo que está todavía velado en la poesía trovadoresca convencional, a saber, la índole anti-cristiana de la concepción amorosa de la civilización cortesana (cf. Gerli 1981, pp. 79-84).³¹ La clave para la interpretación de este motivo literario del amor a una mora sería, pues, su función de válvula de escape dentro del discurso estereotipado de la poesía cancioneril. Se trataría de un juego ingenioso con los clichés petrificados del amor cortés basado en el reemplazo de la dama, igual de estereotipada que todo el código cortesano, por la mora, “infiel”, “exótica”, sensual y quizás una amante más “liberal” que sus “colegas” cristianas; una primera fase, por lo tanto, de la maurofilia apolítica, tan influyente en

³¹ Esta interpretación del amor cortés no goza, sin embargo, de un consenso unánime (consúltese como voz disidente, entre otras: Aguirre 1981, p. 59).

géneros auriseculares como, por ejemplo, la novela morisca.

El poema *in morte* de la mora Moregas, compuesto por Urrea después de la toma de Granada en un ambiente de rápido cambio ideológico y social, en los mismos albores del Siglo de Oro, no ofrece precisamente una visión muy lúdica del motivo. Si se quiere establecer un vínculo entre el retrato de Enrique IV y esta poesía cancioneril tardía, se podría verlo no sólo en el “fez” como símbolo de amistad o amor hacia lo moro, sino también en la Triste Figura y el manto de la Melancolía que se explicaría por el llanto por una tradición en plena descomposición, la convivencia medieval.³²

Bibliografía

I.) Ediciones de la poesía cancioneril y otras obras primarias

Alonso, Álvaro (ed.) (31995): *Poesía de Cancionero*, Madrid: Cátedra (= Letras hispánicas, 247).

Dutton, Brian (1982): *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

— (1990-1991): *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, t. 1-7, Salamanca: Universidad de Salamanca (= Biblioteca española del siglo XV. Serie maior, 1-7).

Dutton, Brian/Victoriano Roncero López (ed.) (2004): *La poesía cancioneril del siglo XV: Antología y estudio*, Madrid/Franfurt a. M.: Iberoamericana – Vervuert (= Medievalia hispanica, 8).

Ehingen, Jörg [Georg] von: *Sin título [Autobiografía]* [= Cod.hist. 4° 141, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart].

Gerli, E. Michael (ed.) (1994): *Poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal.

Rieger, Dietmar (ed.) (1989): *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Trobadors. Provenzalisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam (= RUB, 7620).

³² La conclusión de esta versión ampliada y revisada de mi ponencia del 2005 está más matizada y pone

- Rojas, Fernando de (2000): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. por Francisco J. Lobera/Guillermo Serés et al., Barcelona: Crítica (= Biblioteca clásica, 20).
- San Pedro, Diego de (1993): *Obras completas, II (Cárcel de amor)*, ed. por Keith Whinnom, Madrid: Castalia (= Clásicos castellanos, 39).
- Tasso, Torquato (1993): *La Gerusalemme Liberata*, ed. por L. Caretti, Turino: Einaudi.

II.) Literatura secundaria

- Aguirre, J. M. (1981): “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”; en: *Romanische Forschungen* 93, pp. 55-81.
- Baehr, Rudolf (1962): *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen: Niemeyer (= Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen, 16).
- Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, París.
- Boase, Roger (1978): *The Troubadour Revival. A study of social change and traditionalism in late medieval Spain*, Londres/Henley/Boston: Routledge & Kegan Paul.
- (1980): “Imagery of love, death and fortune in the poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)”; en: *BHS* 57, pp. 17-32.
- Castro, Américo (1954): *La realidad histórica de España*, México, D. F.: Porrúa.
- Deyermond, A. D. (¹⁷1998): *Historia de la literatura española*, Bd. 1 (*La Edad Media*), Barcelona: Ariel.
- García Arenal, Mercedes (1996): *Los moriscos. Edición facsímil*, Granada: Universidad de Granada.
- Le Gentil, Pierre (1981): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, t. 1-2, Ginebra/París: Slatkine.

más énfasis en el estatus algo aislado del poema de Urrea.

- Gerli, E. Michael (1981): “La ‘religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”; en: *HR* 49, pp. 65-86.
- Heyd, W. von (1891): *Die Historischen Handschriften der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart*, t. 2 (*Die Handschriften in Quarto und Oktavo*), Stuttgart.
- Macpherson, Ian (1985): “Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes”; en: *BHS* 62, pp. 51-63.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1911-1916): *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, t. 1-3, Madrid: Victoriano Suárez (= *OC*, 4-6).
- (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. por Enrique Sánchez Reyes, t. 3, Santander: Aldus (= *OC*, 19).
- Müller, Bodo (2001): *Diccionario del español medieval*, Faszikel 21 (*albañal – albudeca*), Heidelberg: Winter.
- Parker, Alexander A. (1985): *The Philosophy of Love in Spanish Literature (1480-1680)*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Puigvert Ocal, Alicia (1987): “Léxico de la indumentaria en el *Cancionero de Baena*”; en: *BRAE* 67, pp. 171-206.
- Rosas, Yolanda (1987): *Villasandino y su hablante lírico*, Nueva York: Peter Lang.
- Said, Edward W. (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the East. With a New Afterword*, Londres/Nueva York: Penguin.
- Schmidt, Peer (ed.) (2002): *Kleine Geschichte Spaniens*, Stuttgart: Reclam (= *RUB*, 17039).
- Schweikle, Günther (²1995): *Minnesang*, Stuttgart/Weimar: Metzler (= *SM*, 244).
- Whinnom, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press.