MODELOS INTELECTUALES, NUEVOS TEXTOS Y NUEVOS LECTORES EN EL SIGLO XV

CONTEXTOS LITERARIOS, CORTESANOS Y ADMINISTRATIVOS
PRIMERA ENTREGA

SALAMANCA
2012

PUBLICACIONES DEL SEMYR

documenta
4

Director
Pedro M. Cátedra

Coordinadora de colección
Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO DE LAS PUBLICACIONES DEL SEMYR

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)
Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)
Fernando Bouza (Universidad Complutense)
Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)
Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)
Juan Gil (Real Academia Española)
Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)
Víctor Infantes (Universidad Complutense)
María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)
José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)
Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)
Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
Bernhard Teuber (Ludwig-Maximiliam-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno, Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo), así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:
Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)
Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)
María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

MODELOS INTELECTUALES, NUEVOS TEXTOS Y NUEVOS LECTORES EN EL SIGLO XV

CONTEXTOS LITERARIOS, CORTESANOS Y ADMINISTRATIVOS
PRIMERA ENTREGA

presentación & dirección de
Pedro M. Cátedra

estudios de

Francisco Bautista, Juan Carlos Conde,
Ottavio Di Camillo, Jimena Gamba Corradine,
Folke Gernert, Arturo Jiménez Moreno,
Georgina Olivetto & Antonio Tursi, Juan Miguel Valero,

SALAMANCA
Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
MMXII

TABLA DE MATERIAS

Presentación: el proyecto *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV* 11-25

I Álvar García de Santa María y la escritura de la historia 27-59

§ *Un prólogo inédito en borrador [29-33]*. § *El discurso interrumpido [33-36]*. § *Historia e historiadores [36-48]*. § *El oficio y el cronista [48-59]*. § *Final [59]*.

II *Las siete edades del mundo* de Pablo de Santa María y su significación ideológica 61-95

III La *Propositio facta coram domino Rege romanorum* de Alonso de Cartagena y la *República* de Platón 97-133

§ *Notable del texto: edición de la «Propositio»*.

IV Las *Artes liberales* de Alonso de Cartagena: Los manuscritos salmantinos y el tipo α..... 135-213

§ *La tradición latina [139-148]*. § *La tradición romance [148-154]*. § *La traducción de Alonso de Cartagena (c. 1434) [154-175]*. § *Conclusión [175-176]* § *Notable del texto. «De las artes liberales» [177-213]*.

V Entre personalismo e identidad nacional: *De vita beata* de Juan de Lucena 215-241

VI Modelos de transmisión textual en perspectiva comparatista: Lectores y lecturas de poesía cortesana entre Italia y España en el siglo XV 245-268

§ La encuadernación del ms. PdS 116 [247-248]. § Autores y textos en el ms. PdS 116 [248-259]. § Las obras de Panfilo Sasso en el ms. PdS 116 [259-266].

VII *Quando amor fizo sus cortes*. Judicialización del amor: demandas, juicios y sentencias en la poesía del siglo XV..... 269-294

§ «Cortes de Amor» 'históricas' [274-286]. § Corte, cortes, juicios y sentencias de amor en la lírica castellana del siglo XV [286-292]. § Algunas conclusiones [292-294].

VIII El *Diálogo* de santa Catalina de Siena en bibliotecas nobiliarias castellanas del siglo XV..... 295-310

§ Un cenáculo religioso en Plasencia hacia 1470-80 [299-302]. § El «Diálogo» en la biblioteca de los Condes de Plasencia [302-310]. § Conclusión [310].

Bibliografía citada..... 311-350

Índice onomástico 351-364

Colofón..... 365

VII

QUANDO AMOR FIZO SUS CORTES: DEMANDAS, JUICIOS Y SENTENCIAS EN LA POESÍA DEL SIGLO XV

Jimena Gamba Corradine

DURANTE EL SIGLO XIX HISTORIADORES y filólogos romanistas especularon apasionadamente sobre «cette diable de question des cours d'amour»[1]. La discusión entre figuras fundacionales como Friedrich Diez, Manuel Milà i Fontanals, Paul Meyer, Gaston Paris o Pio Rajna no produjo, sin embargo, un acuerdo sobre la materia[2]. La polémica se enfrió en el siglo XX y, hoy en día, los sintagmas «corte de amor» y «cortes de amor» siguen manteniendo una amplia ambigüedad semántica: oscilan entre una práctica cortesana histórica y un motivo o cuasigénero literario. Para tener un punto de apoyo frente a los variados significados que han tenido estos manidos conceptos cabría precisar principalmente tres acepciones:

A) *Corte de amor* como una institución cortesana seria, de origen provenzal, donde las damas juzgaban los comportamientos de los amantes, y establecían premios y castigos

1. Es frase de una carta de Frédéric Mistral a Paul Meyer (véase Remy 1954-1955, 180).

2. Diez 1825, Milà y Fontanals 1861, Meyer 1871, Paris 1888, Rajna 1890.

en virtud de un código amoroso cuyos estatutos se podían delimitar en estas mismas cortes[3]. B) *Corte de amor* como una representación cortesana que incluía un concurso poético, cuya existencia histórica se puede documentar en Isla de Francia en torno a los últimos años del siglo XIV y principios del XV, donde se promovió un «resurgimiento» de los valores de los trovadores provenzales y de su código de amor[4]. C) *Corte de amor* como motivo o estructura literaria –o, según algunos autores, como *género* alegórico–, desarrollado originalmente en la literatura francesa, pero expandido a otros contextos. Entendida como estructura literaria, en la corte de amor convergen elementos propios de obras difundidísimas como el jardín del dios Amor del *Roman de la rose* o la queja y el juicio de las continuaciones de *La Belle dame sans merci*[5].

La frontera entre estas acepciones y su desarrollo en ámbitos literarios o históricos no está del todo establecida. Las dos primeras definiciones pueden confundirse, o converger en una sola, pues la «corte de amor» entendida como una institución cortesana pareció incluir dictamen de sentencias o estatutos tanto en el terreno de las letras como en el amatorio: una alianza entre la preceptiva poética y la

3. Se trata de una idea creada por Juan de Nostradamus en *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* (1575), que defendieron varios historiadores hasta finales del siglo XIX (véase Anglade & Chabaneau 1913).

4. Se conservan algunos documentos que testimonian la existencia de una «Cour amoureuse» guiada por el «Prince de la Cour d'amour» (véase Piaget 1891, Boase 1981 y Bozzolo & Loyau 1982).

5. La corte de amor como género literario es idea respaldada por Neilson 1899, entre otros, quien realiza una investigación sobre las fuentes de *The Court of Love*, en donde rastrea la presencia del modelo de la corte de amor en las literaturas provenzal, francesa, italiana, alemana e inglesa. En la introducción sostiene que «the number of instances I have found of the central conception of a court held by the God or Goddness of Love and attended by personifications of abstract qualities is so large as almost to justify the treatment of this class of allegory as a separate literary *genre*» (Neilson 1899, iii). Perspectivas como la propuesta por C. S. Lewis en *The Allegory of Love* constituyen aproximaciones bastante generales a una estructura principal de la corte de amor: la alegoría del dios Amor (Lewis 1969).

preceptiva amorosa arraigada en la poesía trovadoresca[6]. Incluso, ciñéndonos exclusivamente al terreno literario, tampoco hay acuerdo sobre las características del supuesto *género* denominado «corte de Amor»:

> Two textual traditions can nevertheless be distinguished: courts of love of the type just mentioned, judicial institutions with human ladies presiding, and the Court of Love, an allegorical court (in the wider sense) inhabited by personifications. Yet these two traditions are not totally separable either, for the Court of Love frequently serves as a site of judicial recourse, in texts such as the knight and cleric debates, *Le Fable dou Dieu d'Amors* and *De Vénus la Déesse d'Amor* [Bardell 2002, 11].

Aun para literaturas, como la francesa, donde la estructura literaria de la corte de amor cuenta con varios ejemplos la mayoría de los estudiosos no han considerado la corte de amor como un género alegórico medieval específico, quizás, precisamente, por la amplitud de ejemplos literarios que este podría reunir, en contraste con estructuras alegóricas más aprehensibles como los Infiernos, los Hospitales, los Testamentos o los Cementerios de amor[7]. Es este un hecho

6. Recuérdese la hermosa idea de Giorgio Agamben sobre la conexión esencial entre el lenguaje y el amor en el universo de los trovadores. Agamben encuentra en el *De Trinitate* agustiniano la tesis de que «el hombre no está ya siempre en el lugar del lenguaje, sino que debe venir a él y puede hacerlo únicamente a través de un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra». Para los trovadores, continúa Agamben, «la experiencia del acontecimiento de palabra es, pues, ante todo, una experiencia amorosa [...] *Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y amor es, por lo tanto, para ellos, la *razon de trobar* por excelencia» (Agamben 2002, 110-111).

7. Dentro de los que tienden a considerar la corte de amor como género literario se encuentra el ya citado Neilson 1899, así como Rajna 1890 y Lewis 1969. En el ámbito hispánico, Post se refiere a la corte de amor en la literatura más como un motivo literario o como un *locus* de la poesía alegórica medieval que como un género (1915) y Pierre Le Gentil habla de los Purgatorios, Infiernos, Hospitales, *Jugements* y *Parlements* como géneros, pero refiere el «tribunal d'Amour» o la «cour d'Amour» apenas como un *locus* propio del dios de amor –como

significativo si se tiene en cuenta que existen textos que llevan por título o incluyen en él «Corte de Amor» –como *La Cort d'Amor* provezal, *The Court of Love* que se consideró de Chaucer o *Le Court d'Amour* de Mahieu le Poirier–, así como un volumen considerable de textos que reproducen un escenario alegórico donde reina el dios o la diosa del amor y donde se imita la corte como lugar de sociabilidad cortesana o se escenifican estructuras de una corte histórica.

Para el corpus de textos hispánicos abajo reunidos, habría también que diferenciar entre «corte de amor» y «cortes de amor», entendiendo la primera como un espacio de sociabilización presidido por la idea del amor –generalmente, por la alegoría del dios Amor– (véase, *infra*, el sentido de corte de amor en el poema de Villasandino) y la segunda como una representación que tiene una vinculación más directa con el esquema judicial, puesto que se trata de una reunión con el dios de amor a fin de remediar alguna injusticia. Este último esquema se presenta generalmente como una parodia de las cortes históricas (véase, por ejemplo, más abajo, lo comentado sobre la *Misa de amor* de Suero de Ribera o el poema del Bachiller Ximénez).

En lo referente al contexto poético castellano del siglo XV se puede rastrear un corpus de textos que incluyen la expresión «corte de amor» y otros que tienen como argumento central la realización de unas cortes de amor donde se reproducen los parámetros de una corte histórica (quejas o peticiones, sentencias, leyes, pregón, etc.), y donde el dios ocupa el lugar que el soberano tenía en las cortes históricas. Se trata, en este último caso, de un conjunto de textos de difícil clasificación por los elementos que lo unen a otros géneros –como la *queja* o los debates– y de una tradición con orígenes problemáticos, por la multitud de corrientes que en ella convergen. De una parte, es conocido el abundante uso de la «metáfora legal» en la lírica amorosa de cancionero y de su reiteración en las fórmulas de queja o querella (Casas

---

el jardín o el palacio– (Le Gentil 1981, 166-170 y *passim*); más recientemente, para el ámbito francés, Strubel 2000 tampoco habla de la corte de amor como género.

Rigall 1995, 77). A esto se añade, como advierte Ines Ravasini, la existencia de una pluralidad de modalidades jurídicas difíciles de caracterizar y aprehender:

> In area iberica, nell'ambito della letteratura cortese quattrocentesca, sia essa in versi o in prosa, la presenza dell'elemento giuridico assume gradazioni e funzioni diverse: si va dal semplice ricorso alla metafora legale, che all'interno di un componimento può comparire anche como singola allusione isolata, al più consistente impiego dell'allegoria del tribunale e del processo come elementi strutturanti. Si tratta, in tal caso, di testi composti, in cui si intrecciano forme e motivi variegati, fonti e suggestioni diverse, e che dunque sono difficilmente riconducibili ad un'unica tipologia [Ravasini 2002, 255-256].

Por otro lado, cabe pensar, de la mano de Le Gentil, que la influencia de obras como las continuaciones de *La Belle dame sans merci*, en las se reproduce el juicio y defensa de la dama despiadada, pudieron haber tenido que ver con el desarrollo de la fórmula del tribunal de amor en la lírica cancioneril castellana[8]. Algunos críticos interesados en demostrar el fuerte impacto de modelos franceses en la literatura castellana del XV, como Chandler Post, han rastreado el motivo de la corte de amor en este contexto[9]. A las referencias de Post se puede sumar una serie de textos de finales del siglo XV que no han sido analizados en conjunto y cuya revisión podría esclarecer, en parte, el sentido de la corte de amor –o de las cortes de amor– en el Cuatrocientos castellano[10].

En los diferentes cancioneros del XV la corte de amor no aparece con un significado estático, sino bajo dos facetas algo delimitadas: 1) En textos de la primera mitad del siglo XV,

8. Para las continuaciones de la *Belle dame sans merci*, véase Piaget 1901-1905.

9. Post 1915, 37 y sigs.; y, por supuesto, Le Gentil 1981, 281-282, 515-517 y *passim*.

10. Hemos llevado a cabo una búsqueda del léxico y los motivos característicos de la corte de amor en los principales cancioneros del siglo XV. Advertimos, sin embargo, que no pretendemos presentar un corpus cerrado y definitivo; ténganse en cuenta, además, las dificultades de delimitación del género señaladas *supra*.

aproximadamente, parece ser una expresión de orden más bien retórico que se utiliza como metáfora del 'servicio amoroso', de tal modo que el 'entrar en la corte de amor' o 'subir a la corte de amor' indica el inicio del enamoramiento o del servicio amoroso. 2) En la segunda mitad de siglo, comienzan a aparecer un serie de *dezires* y debates donde se reproduce un modelo paródico de las cortes históricas o, en su defecto, de ciertos procedimientos administrativos y judiciales. Se trata, en este último caso, de poemas generalmente clasificados como *quexas* o *querellas*.

El modelo de una corte *seria* donde el dios de Amor es temido y respetado por sus súbditos –como lo encontramos en la literatura francesa– nunca pareció fraguarse en la literatura castellana, pues la mayoría de estos textos constituyen una suerte de parodia o subversión de la corte de amor seria: el poder del dios de amor flaquea al sufrir él mismo el mal de amores o al ser juzgado y condenado.

Pero antes de entrar a examinar los ejemplos de cancioneros del siglo XV, sería pertinente revisar velozmente la cuestión crítica que apasionó a grandes filólogos del XIX al respecto de la existencia de las cortes de amor históricas, entendidas en las dos primeras acepciones mencionadas, es decir, como tribunales de amor o como certámenes poéticos.

«Cortes de amor» 'históricas'.

¶ *Tribunales de Amor en Provenza*[11]. En 1575, como hemos dejado anotado más arriba, se publica en Lyon *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Juan de Nostradamus, hermano del famoso astrólogo. Se trata de un texto sobre las vidas de los trovadores provenzales en el que se introducen multitud de inexactitudes que varios filólogos posteriormente subsanarán. Entre otras «inventions» del autor, la que tuvo más éxito en la crítica posterior fue la de las «Cours d'Amour». Partiendo del *partimen* provenzal entre los trovadores Giraut de Salanhac y Peironet, donde se alude

11. Para lo que viene a continuación seguimos a Neilson 1899, Anglade & Chabaneau 1913, Remy 1954-1955 y Lafitte 1971.

a unas «cors d'ensegnamen» y a un «jutjamen» como forma de resolución de la *tenson* de los dos poetas, Nostradamus sugiere la existencia histórica de cuatro cortes de amor, celebradas en Pierrefeu, Romani, Avignon y Signe, en las que ciertas damas nobles juzgaban los comportamientos de los poetas en relación con el código de amor. Nostradamus también crea una lista de las damas –algunas, personajes históricos– participantes en estas cortes que estarían encargadas de enjuiciar a poetas y cortesanos[12]. Nostradamus también afianza esta idea al considerar el texto *Les Arrêts d'Amour* (*c.* 1466) de Martial d'Auvergne como un documento histórico que refería esa tradición provenzal, cuando en realidad se trata apenas de una ficción donde se cuentan juicios de amor llevados a cabo por personajes estrictamente alegóricos como el «Fiscal de amores», el «Juez del Placer», etc.

Después de la publicación del libro de Nostradamus la idea de las cortes de amor que allí se difundió pasó a reproducirse en historias literarias y en biografías de poetas provenzales, y se afianzó, además, con el peso de nuevas nociones que fueron consolidando la idea de las «Cours d'Amour» como una institución jurídica de carácter serio en el que las damas se encargaban de realizar juicios poéticos y amorosos[13].

12. El pasaje aludido del *partimen* reza así: «Giraut: 'Envío mi partimen a Peirafouc, donde la hermosa celebra corte de ingeniosidad, pues la hermosa ha escogido su alegre y gentil persona: tengo por bueno lo que ella considere mejor'; Peironet: 'Y yo por mi parte quiero que juzgue el honrado y valiente castillo de Sinha, pues allí está aquella que mantiene juventud y sabrá decir qué argumentación valdrá más' (Riquer 2001, 790). Sobre las mencionadas cortes Riquer comenta: «Ambos trovadores someten su partimen al juicio de damas que viven en cierta proximidad, pero de cuya personalidad y de cuyas cortes nada se sabe» (Riquer 2001, 790).

13. Así, por ejemplo, ampliaciones propuestas en el siglo XVIII que parten de las ideas de Nostradamus, como la que copiamos a continuación, que sostiene que las Cortes de Amor «étoient présidées par de jeunes veuves ou des femes mariées, qui devoient avoir toujours plus de célébrité par leurs talens et leur érudition que par leur figure. Ces présidentes avoient toutes en titre un chevalier qui ne devoit être qu'amoureux au respectueux ou au moins passer pour tel. Pour mériter l'honneur d'être un pareil chevalier, il falloit avoir fait ses preuves par

La cuestión cobra nueva vida en 1817, cuando M. Raynouard da a conocer el tratado del amor de Andrés el Capellán, que contiene un apartado de «juicios de amor» discutidos por damas históricas (María de Champaña, Leonor de Aquitania) y otro de «reglas de amor», susceptibles de ser agrupadas como un código. Apoyándose en el tratado, Raynouard aprueba la existencia de las cortes de amor como las concibió Nostradamus.

Pero el nacimiento de la filología románica pronto traerá consigo una ardua crítica a estas ideas. El primero en enfrentarse a Raynouard y a la extendida creencia en la existencia de estos tribunales fue Friedrich Diez, quien publicó en 1825 su ensayo *Beiträge zur Kenntniss der romantischen Poesie*, donde critica duramente las ideas difundidas por cerca de dos siglos sobre las cortes de amor. A lo largo del siglo XIX la polémica continuó. Algunos negaron con rotundidad la existencia histórica de tal institución y otros pusieron en duda que se tratara de «véritables tribunaux féminins qui rendaient, sur de véritables litiges entre amants, de véritables verdicts rédigés selon la forme judiciaire de l'époque» (Lafitte-Houssat 1971, 64), y optaron por pensar que, en el caso de haber existido, habría sido apenas una diversión cortesana. Gran parte de los romanistas más importantes del siglo XIX (Meyer, Paris, Rajna) y algunos investigadores centrados en la polémica (Neilson, E. Trojel) hicieron su aportación al tema[14].

En todo caso, al día de hoy, la defensa de la existencia de unas cortes históricas donde se juzgaba el comportamiento amoroso de los amantes tiene como único testimonio el tratado de amor de Capellanus, un texto que se presta copiosamente

---

des chansons et des *tourmens* amoureux auprès de quelque dame. Lorsqu'on étoit jugé digne d'y être admis, on étoit pourvu d'après une déliberation écrite des membres de cette cour» (*apud* Anglade & Chabaneau 1913, 163).

14. Algunos diferencian con claridad la corte de amor literaria de la histórica, como Rajna 1890, quien hace una sustancial contribución a la historia de la corte de amor literaria al reseñar el contenido de textos como la *Court d'Amours* de Mahieu le Poirier, *Messe des Oiseaux* de Jean de Condé, *Chastel d'Amour*, *Les Arrêts d'amour* de Martil d'Auvergne, entre otros.

a diferentes y enfrentadas interpretaciones, y no solo en lo referente al fragmento de los juicios y reglas de amor[15]. Los pasajes citados por Nostradamus de la poesía provenzal en los que se alude a ciertas cortes no pueden sustentar una práctica histórica como la concebida por una parcela de la crítica.

¶ *Cortes de Amor como certámenes literarios*[16]. La misma rama crítica que polemizó sobre los tribunales de amor de origen provenzal (serios o no) coquetea con otro sentido del sintagma: «corte de amor» entendida como un certamen literario. Las «invenciones» de Nostradamus no estaban del todo lejos de esta acepción, pues él parte, precisamente, de una contienda literaria que debe ser resulta en unas «Cors» de damas. Pero alguna parcela de la crítica decidió insistir más en este aspecto que en el relativo a los juicios sobre comportamiento amoroso dictaminados por damas[17]. En todo caso, no contamos con ningún vestigio histórico anterior a los últimos años del siglo XIV que pueda dar testimonio de que a estos certámenes literarios se les llamó «cortes de amor». Los documentos que atestiguan la existencia de una reunión cortesana con carácter de concurso poético denominada «corte de amor» se remontan a la corte de Carlos VI, en Francia (Piaget 1891). Se sabe que en ella se celebraron una suerte de reuniones cortesanas denominadas «Cour amoureuse» en torno a 1400 para «honorer et servir 'toutes dames et damoiselles' et pour 'passer partie du temps plus gracieusement' pendant qu'une épidémie de peste ravage le pays» (Bozzolo & Loyau 1982, 37-38). En estos divertimentos se designaban cargos representativos como el del Príncipe de Amor o los «conservateurs»:

> La Cour d'Amour dite de Charles VI, mais en fait inspirée par l'entourage d'Isabeau de Bavière, est la définition d'une

15. Véanse las cuestiones sobre las reglas y juicios de amor en este tratado en Creixell Vidal-Quadras 1985.

16. Para lo que sigue véase Piaget 1891, Bozzolo & Loyau 1982 y Poirion 1978.

17. Las habilidades poéticas y el cumplimiento del código del *fins'amours* no estaban, no obstante, desligados del todo, por lo que las dos acepciones de las cortes de amor históricas son susceptibles de confusión.

> assemblée chargée d'abord de rendre des jugements. Jugements littéraires, sans doute, mais éventuellement des personnes peuvent être soumises à ce tribunal; si un des «sugès a la retenue d'Amours» enfreint les lois de l'honneur et du respect à l'égard des dames en faisant «quelque esclandre ou dérision ou deshonneur ou vilain reproche», il sera «privé, chassié et deboutté, sans rappel, de touts gracieuses assemblees et compaignies de dames et damoiselles, toutes les fois que on l'y trouveroit. La cour pourra trancher certain conflits de doctrine et juger de cas amoureux» [Poirion 1978, 37-38].

Efectivamente, se trata, como señala Daniel Poirion, de un divertimiento cortesano que incluía juicios poéticos y, también, ciertos juicios de amor. Pero no sabemos si esta práctica proviene o no de una tradición provenzal. Como recuerda Poirion, de haber existido una práctica cortesana similar en el siglo XII, habría sido muy diferente a la iniciada a finales del siglo XIV pues, en este último caso, «a la tradition des casuistes de l'amour s'est ajoutée la conception juridique des lettrés qui rêvent d'une nouvelle organisation de l'Etat» (Poirion 1978, 38).

Fuera posible que la expresión y el sentido de la «Cour amoureuse» en la de Carlos VI hayan tenido alguna influencia en la Península Ibérica, sobre todo si pensamos que los consistorios barceloneses organizados por Juan I de Aragón se inspiraron, en parte, en la renovación de la poesía trovadoresca que se estaba dando en Francia y en la Cataluña Norte (Boase 1981, 121-149). Sin embargo, los documentos que conservamos de las descripciones de estos certámenes poéticos catalanes no contienen la expresión «corte de amor». No obstante, como expondremos a continuación, sí es posible rastrear en algunos poemas el uso del sintagma como se concibió en la corte de Carlos VI.

¶ *La «corte de amor» en la serie de Estrella Diana*. Esta rapidísima revisión histórica del término hasta su uso a finales del siglo XIV podría abrirnos el camino para interpretar uno de los primeros ejemplos de la expresión «corte de amor» en la literatura castellana del siglo XV. Nos referimos a la cuestión poética entre Francisco Imperial, Fernán Pérez de

Guzmán, Diego Martínez de Medina, sentenciada por Alfonso Vidal en favor de Imperial. Los textos se conservan en el *Cancionero de Baena* y el que abre la serie es el conocido poema a Estrella Diana (nº. 231)[18]. María Rosa Lida de Malkiel (1947) dató la composición del poema de Estrella Diana entre los años 1394 y 1404 e identificó, añadida a la segunda composición de la disputa, la primera réplica de Imperial (nº. 232b). Por su parte, Joaquín Gimeno Calsalduero explicó las fuentes *dolcestilnovistas*, y principalmente dantescas, de los tres poemas de Imperial incluidos en este ciclo y propuso que las réplicas poéticas a Imperial se escribieron motivadas por una incomprensión de su poética dantesca. La primera contestación la hace Pérez de Guzmán (nº. 232) arguyendo que, dadas las desmesuradas descripciones que hace Imperial de la belleza de Estrella Diana, «la fermosa griega» (Elena) debería denunciar «querella ante el dios del amor»: Imperial es llamado para que «oiga sentencia», «enmiende querellas» y «pida perdón». Como sostiene Casalduero, la queja de Pérez de Guzmán está guiada por principios morales, pero también por una preceptiva poética concreta[19]. A ello Imperial responde pidiendo apoyo al propio Dante, que se presenta ante el poeta y lo anima a continuar la contienda y a que solicite como juez de esta a Diego Hurtado de Mendoza, padre del Marqués de Santillana y primo del propio Pérez de Guzmán (es el poema nº. 232b)[20]. Después de este poema sigue el de Diego

18. Se trata de los poemas ID 1366, ID 1367, ID 1368, ID 1369, ID 0539, ID 1379 y ID 1371, que corresponden a los nº. 231, 232, 232b, 233, 234, 235 y 236 del *Cancionero de Baena* (Dutton & González Cuenca 1993, 280-289).

19. «A los poetas castellanos, alejados de la poesía italiana a pesar de conocerla e imitarla, las alabanzas de Micer Francisco tenían que parecerles excesivas. Y aunque ellos habían hablado también de lo angélico de sus damas, tenían que considerar improcedente –apegados como estaban a lo literal y a lo anecdótico– la comparación con el arcángel; ajenos además al mundo clásico, tenían que juzgar irrespetuosa, la petición de silencio con que Imperial se dirigía a Dante y a los grandes autores del pasado» (Gimeno Casalduero 1987, 128-129).

20. El juez de la contienda no será, finalmente, Diego Hurtado de Mendoza, sino Alfonso Vidal.

Martínez de Medina (nº. 233), en el que se acentúa «el carácter de debate poético»[21]: sostiene que todos los «leales, lindos amadores» deben «tener muy grandes querellas» contra Imperial. Imperial volverá a replicar con un tercer poema (nº. 234) que inicia así: «Ante la muy alta corte | del dios d'amor só çitado | e malamente acusado». Allí Imperial mantiene su posición inicial y sostiene «ante el alto dios de amor» el honor de Estrella Diana. Comienza, entonces, la metaforización de las partes del cuerpo de Estrella Diana que Imperial utiliza como armadura (cabellera por cota, ojos por lanza, «aire delicado» por escudo, etc.) para justar en defensa de la dama. En esta parte de la serie poética se hace explícita la idea de una corte de amor que presida la contienda de los poetas. Señala Gimeno Casalduero a propósito de este pasaje: «Siguiendo un esquema, tradicional ya entre los poetas del norte de Francia, se lucha ante el dios de amor con armas y con argumentos metafóricos una alegórica batalla; y el dios precisamente debe al final, juzgando a los antagonistas, dictar sentencia por boca de un representante» (1987, 139). A este poema volverá a replicar Martínez de Medina (nº. 235) sosteniendo que para librar tal batalla él será armado por la misma Venus. Finalmente las disputas poéticas se clausuran con la intervención de Alfonso Vidal, jurado de Sevilla (nº. 236): «En un pleito que es pendiente | ante vos el dios de amor, | yo el vuestro servidor | quiero ser lugar teniente». Vidal otorga el triunfo a Imperial.

La cadena poética invita a un profundo análisis, pero nos interesa, concretamente, lo que puede significar en esta serie poética la «corte de amor». ¿Se trata, acaso, de una mera metáfora? La mayoría de los críticos han aseverado que la serie poética consiste, principalmente, en un pleito en esencia estético-literario: un enfrentamiento entre una corriente poética vernácula y la revolucionaria impronta dantesca de Imperial. Pero, a pesar de haberse considerado una polémica *seria* –en la que los poetas seguirían a conciencia sus ideales artísticos–, la noción «corte de amor» y todos sus

21. «Martínez de Medina no coloca en el plano moral, sino poético y social, el error de Imperial» (Gimeno Casalduero 1987, 137).

derivados judiciales (sentencia, querella, acusación, etc.) en este grupo de poemas se ha entendido como un recurso literario de origen francés, y, por lo tanto, se ha supuesto que se trata de una metáfora o una alegoría exclusivamente literarias. Es decir, no habría tal corte de amor en la realidad. Así, por ejemplo, lo asume Gimeno Casalduero al referirse al poema nº. 234 de Imperial: «Ante la corte de Amor, comienza un torneo: por una parte, Micer Francisco con once estrofas de siete versos octosilábicos [...] por otra Martínez de Medina, con una composición, también octosilábica, de ocho estrofas de ocho versos [...] Alfonso Vidal, en nombre de Amor, interviene por último, y como juez, con ocho estrofas de siete octosílabos, concede a Imperial el triunfo» (1987, 124).

Pero, a la luz de lo señalado más arriba en relación con la corte de amor como certamen poético en donde un representante del Amor, un príncipe de amor, determinaba un ganador, es decir, pensando en que justo por estas mismas fechas se celebraban en la corte de Carlos VI «Cortes de Amor», la mención en esta cadena poética de una corte de amor bien podría explicarse como una referencia literal a una contienda poética y no solo a una metáfora: es decir, un llamado a Imperial a una corte poética real por una práctica inadecuada de la *gaya ciencia* y de los códigos del amor. Por supuesto, no se debe soslayar la dimensión literaria de varias referencias jurídicas (las armas de Venus que pretende tomar Martínez de Medina, verbigracia), pero estas pueden convivir con un sentido literal de «corte de amor» como disputa literaria. Creemos que esta es una interpretación plausible que evidencia los lábiles límites que pudieron existir entre el uso de la expresión en un sentido plenamente literario y su utilización como representación cortesana histórica.

La idea de «corte de amor» como corte literaria donde el dios del Amor es juez vuelve a aparecer en la *Coronación de Jordi de Sant Jordi*, un *dezir* que Santillana escribe pocos años después de la muerte del poeta valenciano, en 1424. No se trata, en este caso, de un concurso o de una disputa literaria, sino de una coronación por parte de la diosa Venus

a Jordi de Sant Jordi, apadrinada por Homero, Virgilio y Lucano: «Deessa, los ylustrados | valentíssimos poetas, | vistas las obras perfectas | e muy sotiles tractados | por Mossén Jorde acabados, | supplican a tu persona | que resçiba la corona | de los prudentes letrados» (Gómez Moreno 1988, 107, vv. 153-160). La diosa accede y pone sobre la cabeza del poeta una corona de laurel. La imagen recuerda la de las celebraciones de la «Cour amoureuse» de Carlos VI, en las que el propio Príncipe de Amor, o un representante suyo –como en la contienda de Imperial– coronaba a los poetas ganadores. Pero también puede relacionarse con una representación cortesana en la que el propio Santillana ejerció de juez, y otorgó, en nombre del dios del Amor, los premios a los vencedores: nos referimos a la justa de 1434, presidida por Álvaro de Luna, que se describe en la *Crónica del Halconero* y en la que los representantes del dios de Amor dictan la sentencia definitiva (Carriazo 2006, 154-160). Se evidencia, así, que la idea de la corte de amor se utilizó tanto en la literatura como en la preparación de juegos y entretenimientos cortesanos[22].

¶ *Algunos registros de la corte o cortes de amor en la primera mitad del siglo XV*. Encontramos la expresión «corte de amor» nuevamente en el *Cancionero de Baena* en dos poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino, que constituyen una suerte de tesis y antítesis sobre la postura del poeta frente al amor[23]. En el primero el poeta declara: «Amor, para siempre te quiero loar | e nunca jamás de ti me partir, | antes me plaze tu corte seguir | pues tu poderío es obra sin par» (vv. 1-4). Seguir la «corte solepne» del amor es metáfora del servicio amoroso o del estado de enamoramiento, pues el inicio del

22. Post menciona otros poemas del Marqués de Santillana en donde es palpable la presencia del motivo de la corte de amor, como en el *Triunphete* (Post 1915). Creemos, sin embargo, que, con miras a demarcar el motivo, es importante diferenciarlo de los triunfos, los infiernos o de otros argumentos alegóricos.

23. ID 1286 e ID 1287. Se trata de los poemas nº. 146 y nº. 147 del *Cancionero de Baena* (Dutton & González Cuenca 1993, 169-171).

servicio en la corte coincide con el momento en el que la Ventura «hizo mirar» al poeta «a la más linda de mayor estado». El servicio al dios del amor reproduce los patrones el vasallaje feudal («Esto me mandaste a mí, tu criado, | en arras e en dote e por axuar» [vv. 23-24]), pero también se expresa en términos de la *religio amoris* («el tu mandamiento me fizo adorar» [v. 16]; «por ti, que quesiste a mí dotrinar» [v. 19]; «Amor [...] tú seas loado» [v. 31]). En los últimos versos el poeta solicita al amor que «tu galardón non me sea negado» (v. 50), y explica que se ha portado como leal servidor al no imitar a quienes siguen el «apetito». A continuación de este poema se encuentra una réplica del mismo Villasandino. Allí declara querer despedirse del servicio amoroso, pues ve «os boos fugir | de vossa mesnada é de vossa corte» (vv. 1-2) y espera que Dios enderece su vida. La renuncia al amor no implica «leixar | o mundo del todo para me morrer», pues el poeta seguirá cantando y tañendo, leyendo historias y cazando; seguirá practicando «todas boas mañas». Lo que no hará será «trobar», verbo que aquí tiene el sentido recto de escribir poesía. La corte de amor sigue siendo en este segundo texto una metáfora del enamoramiento. No hay, de otra parte, ninguna alusión al juicio o tribunal de amor.

Quizá con sentido similar parece presentarse la expresión «corte de amor» en una canción de Pedro de Santa Fe recogida en el *Cancionero de Herberay*, que, como subraya Vicenç Beltran, habla sobre los «efectos del amor»[24]. El poema comienza con la sentencia «En la cort de amor pujé» (pujé = subí) para luego señalar que la subida no fue otra cosa que una caída («e, pujando, he caído» [v. 2]). La repetición en cada verso de la palabra rima del verso anterior (caído/caí, perdido/perdiendo, cobré/cobrando, alçar/alçome, etc.) favorece el sentido general del poema, donde se nos transmite una sensación continua de estados psicológicos circulares, que oscilan entre el enamoramiento y la libertad, a la que finalmente arriba el poeta. Pero, aunque

24. Beltran 2002, 428-429, de donde citamos la canción. Se trata del poema con ID 2248.

en el poema no se presentan de manera explícita una querella o un juicio de amor, es significativa la alusión final a un juez que debe valorar el comportamiento del enamorado: «Aviso cualquier jüez | jutge si passo la raya; | mal rayo crüel me caya | si yo cayo otra vez» (vv. 21-24).

En la *Misa de amor* de Suero de Ribera se menciona una «corte» en un sentido distinto al de los poemas anteriores[25]. Se trata, en este caso, de la celebración de «cortes» por parte del dios del Amor y de la solicitud de justicia del enamorado. El poema es, básicamente, una parodia de la misa católica, pero incluye también referencias a motivos de las cortes legales. En la *Confesión* de la misa, aquí la primera estrofa, el poeta expresa al dios de Amor que lo sirve «enojado», pues se ve «mal galardonado» siendo él «leal servidor». Y en el *Gloria* solicita que en nombre de los amantes Amor haga «corte general | perdonando todos males» (vv. 36-37) y solicita que en las cortes no trate con el mismo rasero al «discreto conversante» y al «simpre inorante» (vv. 39-40). La realización de las cortes no se describe, pero en la *Epístola* el autor recuerda que «quando Amor fizo sus cortes» (v. 43) dividió a sus devotos en dos grupos: a unos dio «pesar» y a otros «conortes». La última alusión al marco jurídico se da en el fragmento del *Evangelio*, en donde Amor responde a estos amantes que «se le querellavan». No se trata solamente de la utilización de términos o de metáforas jurídicos, que fueron recursos ampliamente difundidos en la lírica cancioneril, sino que se insinúa como en filigrana un esquema de las cortes con sus diferentes partes, lo que diversifica y enriquece la fuerza paródica.

Aunque no se registra la palabra «cortes», la *Visión de amor* de Juan de Andújar, recogida en el *Cancionero de Estúñiga*, contiene una alusión al modelo judicial del tribunal de amor. El poeta describe la visión de una procesión de amantes famosos que, al final del poema, son juzgados: «E, queriéndome mudar, | oý una bos divina | que muestra por su doctrina: 'que vengan todos aýna, | porque uos quieren iuzgar'» (vv. 167-171). La voz remite la «sentencia» al «conde

25. ID 0034. Citamos por Gernert 2009, I, 155-158.

Camarluengo» que «los iuzgará con clemençia» (v. 189). Después de esto el poeta despierta repentinamente: «Quando hobo acabado | la iusticia sus rasones, | un nublo arrebatado | levó todas las visiones» (vv. 190-193)[26].

Los textos referidos anteriormente aluden a una corte de amor en el sentido de 'ingresar en el servicio del amor', o de 'caer enamorado' (Villasandino y Santa Fé), pero también se insinúan elementos jurídicos (Andújar) y parodias de estos (Suero de Ribera); la parodia jurídica de la imitación de las cortes históricas, o de otros procedimientos administrativos y judiciales se concretará en la segunda mitad de siglo en estructuras en las que la queja –demanda o acusación en términos jurídicos– y el juicio constituirán el centro del poema.

De otra parte, si intentáramos extraer de estos cuatro textos una idea general del sentimiento amoroso, esta estaría estrechamente vinculada a una concepción tradicional del amor tal como se presenta en la poesía de cancionero, en la que el amor funge como sentimiento «desinteresado y descarnalizado, sin correspondencia posible, que conduce a la desesperación, la locura o la muerte» (Beltran 2002, 45). Aneja a esa representación del sentimiento amoroso se encuentra la figura del dios del Amor, formulada a veces como alegoría, como personificación o como idea abstracta, pero siempre con una impronta altamente trascendente: una entidad lejana del hombre que este no puede modelar, transformar o rebatir.

Por el contrario, en los referentes del modelo de las cortes de amor o de los juicios de amor de textos de la segunda mitad del siglo esta concepción del sentimiento –y, asímismo, la representación del dios del Amor– parecen transformase. El Amor se convierte en un personaje de carne y hueso que conversa o polemiza con el poeta enamorado (como en la *Quexa de amor* de Jorge Manrique), que duda de

26. Salvador Miguel ha vinculado el poema a la tradición de los *Infiernos de amor* y, especialmente, al *infierno* de Santillana (Salvador Miguel 1983), pero es también evidente que el poema está relacionado con el cortejo de amantes clásicos de los triunfos de amor y que reproduce el motivo 'cortes de amor' en la parte final.

su propio poder (como en el poema de Cartagena referido *infra*) o al que se le da muerte (como en la *Sepultura* de Guevara). Seguramente estas variaciones corresponden, en parte, al «nuevo hedonismo [...] de la renovación de la poesía del XV» que se manifiesta «en tiempos del reinado de Enrique IV y que modifica sensiblemente los presupuestos más tradicionales del amor cortés anterior» (Cátedra 1989a, 156). Dentro de los presupuestos tradicionales del amor que se transgreden se encuentra el carácter casto del sentimiento, pues, justamente, en estos nuevos textos poetas como el Bachiller Ximénez o Ludueña solicitan en la querella al dios del amor un «galardón» de claras connotaciones sexuales, según propuso Whinnom (1981).

Corte, cortes, juicios y sentencias de amor en la lírica castellana del siglo XV

¶ *La personificación del dios de amor en la segunda mitad del XV y la inversión de modelos serios de corte de amor.* Son pocos los registros de la expresión «corte de amor» o «cortes de amor» en la poesía cancioneril de la segunda mitad del siglo XV, pero, sin que se aluda directamente a esta expresión, se observa el desarrollo de una estructura paródica del orden seguido en la cortes históricas o en juicios. Es difícil esclarecer hasta qué punto textos franceses como las continuaciones de *La Belle dame sans merci*, *Les Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne o las composiciones francesas que siguen modelos judiciales, como el grupo de textos medievales que se imprimieron a principios de siglo XVI en la compilación *Jardin de Plaisance*, pudieron haber influido en estos ejemplos castellanos de tribunales amorosos. En todo caso, a la hora de rastrear las fuentes de esta tradición habría que tener presente también el desarrollo del motivo de las cortes de amor en la literatura catalana, como, por ejemplo, en *Lo despropriament de amor* de Romeu Llull o en el *Somi* de Francesc Alegre[27].

27. Véase, al respecto, Pagès 1936, Torró 1987 & Ravasini 2002 y 2008.

Tampoco es fácil encontrar una denominación adecuada para este corpus de textos, que han sido, generalmente, catalogados como *querellas*, por lo que parece indudable que el motivo del tribunal de amor está en este periodo necesariamente ligado a la fórmula de la querella o demanda con matriz judicial.

Un ejemplo interesante de esta estructura lo encontramos en el poema de Jorge Manrique *Quexándose del dios de amor, y cómo razonan el uno con el otro*, donde se utiliza la «terminología y casuística propias de las relaciones jurídicas» y donde «trasluce todo el complejo jurídico-militar de las relaciones entre la nobleza y de esta con el rey en el sistema feudal»[28]. Se trata de la queja del poeta frente a Amor por haber sentenciado contra él en firme estando ausente. El tipo de sentencia no queda del todo clara, pero el verso «me trocaste y me vendiste» (v. 20) puede que aluda, como subraya Beltran, a que «el amor, en su ausencia, lo había sustituido por otro en la estimación de su dama» (Beltran 1998, 98). Amor y poeta discuten sobre la sentencia, imponiéndose este sobre el dios. La figura del Amor se presenta, hasta cierto punto, desacralizada y humanizada, no solo por el hecho de que el poeta triunfe finalmente sobre el dios, sino también por sugerencias como aquella de que los roles puedan invertirse, pasando el Amor a ser el condenado:

> Mas pues no fue justamente
> esa tu sentencia dada
> contra mí por ser absente,
> agora que estó presente,
> revócala, pues fue errada,
> y dame plazo y traslado
> que diga de mi derecho;
> y si no fuere culpado,
> tú serás el condenado,
> yo quedaré satisfecho [Beltran 1998, 101, vv. 81-90].

Al final de la discusión, Amor modifica la sentencia y otorga nuevamente la correspondencia amorosa al poeta

28. Beltran 1993, 98, de donde citamos el poema. Es el ID 2983.

(«en te dar a quien te diste [...] te torno y te restituyo | en lo que tanto deseas» [vv. 162 & 166-167]), pero, como subraya Beltran, solo cuando «el autor amenaza con hostilidades abiertas obtiene el reconocimiento de su derecho» (1998, 98).

Amor aparece también con rasgos humanos en un poema de Cartagena en el que el poeta discute con el dios por la insatisfacción que sufre al no ser correspondo[29]. A esta «justa petición» el Amor dicta: «Mando a aquella por quien mueres | que te quiera como quieres, | so pena de excomunión» (vv. 214-216). Pero el autor no queda satisfecho con la sentencia de este «justo juez»[30] ni le basta que esta se escriture, pues duda de que estos trámites administrativos obliguen a su dama a cambiar su comportamiento. Amor decide, entonces, presentarse ante la señora para hacerle cumplir la sentencia. El poeta, por su parte, teme que Amor, cuando vea a la dama, quede prendado de ella:

> Y si Amor nunca fue preso,
> oy converná que lo sea,
> porque contra quien pelea
> no estima fuerça ni seso.
> Los rayos del casto fuego
> sus alas quemarán luego
> y sus virtudes perfectas
> despuntarán las saetas
> tal que no le vala ruego.
>
> Y, él quedando prisionero
> de mi dios de hermosura,
> quedaré yo, sin ventura,
> mucho peor que primero[31].

A su vuelta Amor comunica que no se ha enamorado de la dama, pues su condición natural se lo impide, pero confiesa que «si alguna acá entre nos | me ha de prender, siendo dios, | aquesta sola ha de ser» (vv. 398-400).

29. ID 0903. Citamos de González Cuenca 2004, II, 125 y sigs.

30. No acierto a saber si hay aquí una cierta ironía con relación a la famosa oración del *Justo Juez*, popularísima.

31. González Cuenca 2004, II, 135, vv. 298-310.

El procedimiento judicial del poema no parece tener una connotación seria: el autor duda de su efectividad y el juez, Amor, sugiere que la condenada, la dama, puede tener poder incluso sobre él. Se trata de una representación del dios amor humanizado, como veíamos también en el poema de Manrique.

La representación de la pérdida del poder del dios Amor llega al límite en la *Sepultura de amor* de Guevara, un *contrafactum* al esquema tradicional de la querella amorosa, donde el poeta se convierte en juez y Amor es juzgado[32]. Ya desde los primeros versos el poeta formula su intención de matar al Amor («trabajar quiero la vía | más cercana que sopiera | de matarte» [vv. 23-25]), pero para ello debe pasar por todo el juicio reglamentario. Después de varias estrofas de discusión se explicita la sentencia («yo le condeno | a qu'en fin de sus antojos | muera muerte natural» [vv. 723-725]), se lleva a cabo el pregón y, en la parte final del poema, se le da sepultura al Amor[33].

La debilidad y la humanidad del dios de Amor en una estructura jurídica se describe también en un decir del Bachiller Ximénez conservado en el *Cancionero general* en el que la autoridad y severidad del dios del Amor se desdibujan por completo: Amor ha caído en sus propias redes y, en sus propias cortes, declara que se encuentra completamente impotente y desautorizado. La rúbrica del texto cuenta cómo el poeta, buscando a quién contar su querella, se encontró con Amor y «vido cabe unos montes mucha gente que lo llevavan enfermo a un valle porque huía del plazer, en el qual hizo sus cortes y mandó pregonar cómo él estava cativo de amor de una señora» (González Cuenca 2004, III, 426). Así se describen estos hechos en el poema:

32. ID 0868. Citamos por Toro Pascua 1996.

33. Como han recordado varios investigadores, la *Sepultura* no solo tuvo resonancia en varios poetas de la época (Álvarez Gato, Badajoz), sino que desencadenó una serie poética de réplicas y contra-réplicas entre Guevara y Juan Barba, donde se hacen evidentes dos concepciones sobre el amor bastante disímiles (véase Cátedra 1989a, 137-168, Cátedra 1989b & Toro Pascua 1994).

Y en unas andas tendido
llevavan pomposamente
un mancebo muy doliente,
que dizié con gran gemido:
«¡Ven, Muerte, súbitamente!».
Yo, de tal dolor movido,
pregunté quién se plañía.
Uno dixo: «El dios Cupido,
que a todos tan mal hería:
es este que va herido»[34].

A continuación la comitiva se refugia en un valle donde el dios del amor convoca a «toda su corte»; se declara «igual» a sus súbditos y confiesa no tener poderío sobre ellos. Cupido llama, entonces, a su escribano, el Cuidado, y manda que la Fama pregone la situación. La pregonera divulga la imposibilidad del dios del Amor de curar los males de los enamorados («¡Ved qué remedio dará, | el dolor o pena fuerte | quien remedio a sí no da» [vv. 108-110]). Después del pregón, un alférez tremola el pendón y se retira la comitiva. En vista de que el dios de Amor no puede dar solución a la querella del poeta, este remite su queja directamente a la dama («Contra vos muy humilmente | pongo mi acusación | en esta forma siguiente» [vv. 167-170]). Si hasta el momento la corte del Amor enamorado había seguido el modelo de corte histórica (escribano, pregón, alférez, etc.), la queja que el poeta hace a su amada continúa con esta estructura, declarando «el tiempo en que le acusa», «quién reinava en este tiempo» y añadiendo una lista de quejas. Además de los elementos trasgresores de la jerarquía tradicional de la poesía amatoria, en donde el dios ejercía poder real sobre sus súbditos, la solicitud del enamorado supera el pudor y distancia de los requerimientos de amores de una solicitud tradicional, pues pareciera ser que en la petición final se hace explícita una obligación legal de la dama a satisfacer sexualmente al poeta:

34. González Cuenca 2004, III, 427, vv. 81-90.

Mas concluyo en este hecho,
pospuesta toda malicia,
que, según quiere el Derecho,
me hagáis de vos justicia
tal que quede satisfecho[35].

Aún con más explícitas intenciones sexuales que las formuladas por el Bachiller Ximénez pide «justicia» el yo lírico en la *Descomunión de amores* del Comendador Ludueña[36]. El «vicario Cupido», elegido por el Dios de Amor «juez y administrador | a todas las dinidades» (vv. 6-7), es enviado a excomulgar a una dama que no corresponde en el amor. El dios de amor insiste en la obligación de la dama de dar el galardón al enamorado («que jamás no consintió | dar alivio a sus dolores, | a lo tal siendo obligada»), para lo cual le envía una carta en la que le da un plazo de seis días para otorgar el galardón. Si ella incumple ordenará que «caiga en la descomunión». Además de la exigencia del galardón físico, que por derecho tiene el poeta, la composición posee un cierto tono desparpajado y de burla, dentro del género de las *maldiciones*, pues el dios de amor augura a la dama unas curiosas maldiciones en el caso de que esta no cumpla con lo establecido: su gesto se torne «hoyoso», sus ojos se vuelvan «chicos y somidos», sus dientes «juntos, menudos», la frente «arrugada», la barba «luenga y aguda», los pechos «cobren flojura y blandura»; también la condena a la torpeza y a la falta de gracia; en fin, toda una suerte de defectos de un anti-prototipo de dama. El miedo de la dama a este *afeamiento* ha

35. González Cuenca 2004, III, 435, vv. 276-280. La representación de un Amor enamorado y vencido la encontramos también en una pregunta de Juan de Torres a Juan de Padilla del *Cancionero de Estúñiga* (ID 0143) en la que Padilla cuenta cómo se encontró a Amor sentado en un «lucillo», «triste, flaco y amarillo», porque en la «villa no fallaba | quien acogerlo quería» y en cada recinto donde pedía morada era rechazado, a lo que el poeta, compasivo, lo acoge y protege. La respuesta de Padilla es un cómico reproche a Torres por haber tenido cerca al debilitado Amor y no haberle hecho daño, pues, según él, «quien a lobos mató | lobos lo habían de comer».

36. ID 0886. Citamos de Rennert 1895, nº. 168.

de ser tal que reconozca el deber de otorgar el galardón («hasta que con rabia diga: 'No quiero ser enemiga | de quien tantas debdas devo'» [vv. 130-132]).

Antes de sacar algunas conclusiones generales sobre este corpus de textos, cabría citar dos textos más que ejemplifican cómo la metáfora jurídica penetró otros géneros, además de la poesía. Se trata, de una parte, de la novelita en prosa y verso *Quexa ante el Dios de Amor* del Comendador Escrivá y del *Triunfo de amor* de Juan de Flores[37]. La primera es una pieza de «innegable teatralidad»[38], en cuya *querella* intervienen el Auctor, Amor, Corazón, un Nuncio y hasta la propia dama. Inicialmente parece tratarse de un tribunal serio, pero, como acertadamente apuntó Ravasini, el juicio se tergiversa al final: «Il processo alla donna finisce col trasformarsi in un processo contro l'Amore che, proprio nell'esercizio delle funzioni supreme di giudice, vede respinta la propria autorità e messa a nudo la propia impotenza» (2008, 87-88). En donde se reconoce la modificación de roles que ya hemos visto en los poemitas anteriores. De otra parte, el *Triunfo de Amor* narra el proceso llevado a cabo por los amantes muertos en contra del Amor. La intriga se extiende en ataques y defensas y en batallas alegóricas en contra o en apoyo del Amor. Se reproduce, entonces, también aquí, el modelo del Amor juzgado.

Algunas conclusiones

Hemos intentado rastrear los sintagmas «corte de amor» y «cortes de amor» en los principales cancioneros del siglo XV, así como también algunos ejemplos de parodias jurídicas. Se han podido establecer varios usos del sintagma. De una parte, en poemas como la serie de Estrella Diana el uso del término se manejó dentro del mismo campo semántico en el que se inserta la expresión «corte de amor» en las prácticas y

37. Para la primera véase edición en Ravasini 2008 y para su relación con dos textos catalanes que incluyen cortes de amor Ravasini 2002. Edición del *Triunfo de Amor* en Gargano 1981.

38. Para su interpretación como pieza teatral, véase Sirera 1989.

divertimentos cortesanos donde el dios de Amor se presentaba como juez (como en la «Cour amoureuse» de Carlos VI o en la justa de 1434). En textos como el de Santa Fe o Villasandino la «corte de amor» tiene el sentido de 'servicio amoroso' o de lugar al que 'ingresa' el cortesano cuando se enamora o cuando comienza a prestar un servicio amoroso. Pero este uso se encuentra próximo al campo semántico del juicio, como evidencia la presencia de un «juez» en el poema de Santa Fe. En dos textos (Suero de Ribera y Bachiller Ximénez) encontramos la fórmula en plural («cortes») indicando, en ambos casos, la realización de cortes por parte del Amor al uso de las cortes históricas. En el Bachiller Ximénez las cortes son una plena parodia de las históricas, donde el soberano, el Amor, se presenta debilitado y despojado de su poder. Finalmente hay una serie de textos que reproducen el modelo de las cortes (quejas, decisiones, pregón, etc.) y un número mayor que utilizan la «metáfora jurídica» sin que su esquema se aproxime al de las cortes, por lo que la parodia de las cortes históricas se presenta apenas como un tipo de poema del grupo de las parodias jurídicas.

De otra parte, en los textos referidos no encontramos una fórmula de juicio o cortes *seria*, al estilo de los textos del mismo tipo de la tradición francesa como, por ejemplo, los que se recogieron en el *Jardin de Plaisance*. Sino que se trata, desde su origen, de una parodia quizás de modelos extranjeros, donde quien debe ejercer la justicia, el Amor, carece de poder, de fuerza o de credibilidad. Se ha producido un fenómeno de humanización de la alegoría del Amor, de desacralización y hasta de burla: se presenta como un dios cuyos juicios se rebaten (Manrique) o que no puede juzgar por estar enamorado (Bachiller Ximénez). No se trata, necesariamente, de que el poder del amor, como sentimiento, deje de tener efectos en los *yoes líricos* de los poemas, pues se sigue reproduciendo el modelo tradicional del sufrimiento amoroso que domeña al enamorado. Sin embargo, algo ha cambiado en la forma de expresar ese sentimiento amoroso. En términos formales, podría decirse que la alegoría, entendida en el sentido más tradicional, como algo que es representación de otra cosa, se ha transformado: el dios del Amor

no representa en estos textos el poder férreo del sentimiento amoroso, sino que se ha alejado del modelo alegórico y se ha acercado al modelo dramático. Según esta perspectiva, en todas estas piececillas reseñadas se estaría gestando una tradición de tipo más bien dramático que dará frutos como el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* o la *Quexa* del Comendador Escrivá y que influirá en la personificación del Amor de las *Églogas* de Juan del Encina.

Finalmente, hay que considerar también que la tradición de las cortes de amor (en este caso, siempre en plural) continúa en el XVI: será recreada burlescamente en el *Concilio de galanes y cortesanos* de Bartolomé Torres Naharro o en Los poemas *Visita de Amor* y *Residencia de Amor* de Gregorio Silvestre y con cierto tono moralizador en las *Cortes de casto amor* atribuidas a Luis Hurtado de Toledo, y conserva, como se puede ver en Silvestre, un fuerte componente dramático. Pero esto es ya materia de otros contextos que abordaremos en otra oportunidad.