

LA POESÍA AMATORIA DE GAUBERT:  
EL *CARPE DIEM* EN LA POESÍA CORTESANA DEL  
SIGLO XV

VÍCTOR DE LAMA  
Madrid

Es un lugar común en la crítica literaria hispánica que el tema del *carpe diem* se incorpora a la poesía castellana cuando Boscán y Garcilaso se deciden a probar fortuna con los metros y los temas procedentes de Italia, donde este tema de origen clásico se había recuperado con mucha antelación. Por ello, hablar de él en la poesía cortesana del siglo XV puede parecer un contrasentido en sí mismo. La presencia del *carpe diem* en la poesía de cancionero no pretende negar el sello renacentista de este tema, pero puede servir para comprobar que en pleno siglo XV un poeta como Gaubert propone a su dama gozar de su juventud advirtiéndola de lo breve que es la vida.

*Una identidad problemática*

Gaubert es uno de esos centenares de poetas que se mencionan en varios cancioneros cuatrocentistas y del que no contamos con más información que la proporcionada por sus poemas. Incluso resulta difícil fijar su identidad, ya que en tres cancioneros aparecen nombres cuya similitud nos permite pensar que se trata de un mismo poeta, aunque no podamos asegurarlo.

El llamado *Cancionero de Vindel* (Dutton: NH2)<sup>1</sup>, que se guarda en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (signatura

---

<sup>1</sup> Utilizo en adelante las siglas fijadas por Brian Dutton en su *Catálogo-índice de la poesía cancioneril. Siglo XV*, Madison, HSMS, 1982. He tomado los textos de NH2 de la edición de Rafael W. Ramírez de Arellano y Lynch, *La poesía cortesana*

B 2280), presenta cuatro poemas únicos que se atribuyen a «Gaubert». Bien es verdad que la primera y la tercera vez el nombre aparece deletreado así; en las otras dos se lee «Guabert». A juzgar por la situación de los poemas en el cancionero (muy próximos los cuatro), por su estilo y por las rúbricas, está claro que se trata del mismo autor. De lo contrario, el compilador hubiera añadido alguna aclaración suplementaria. Prefiero la forma «Gaubert», y no «Guabert», por los testimonios de las otras dos fuentes que menciono seguidamente.

El *Cancionero de Ramón de Llavia* (94\*RL), impreso en Zaragoza, en el taller de Juan Hurus, entre 1490 y 1495<sup>2</sup> se cierra con una composición que tiene la siguiente rúbrica: «Razonamiento de Fray Gauberte del monje con el cavallero sobre la vida venidera». Se trata de un largo debate de tipo doctrinal, compuesto de 197 sextinas de la misma factura que las manriqueñas, en el que el autor se nos presenta como un fraile que dialoga con un caballero sobre el más allá. La mínima diferencia ortográfica en el nombre (ausencia de la -e final en NH2) se justifica fácilmente por la procedencia catalana del *Cancionero de Vindel*; la condición de fraile, por otro lado, es noticia que sólo nos da la rúbrica de Llavia, pero tampoco es razón suficiente para pensar que son dos poetas. Por la distancia que media entre el poema doctrinal de 94\*RL y los de temática amorosa de NH2 podríamos creer que los escribieron distintas personas; pero no debe extrañarnos mucho que un hombre de iglesia escribiera poesía amorosa; la condición de fraile en el siglo xv, más que en cualquier otra época, no podemos considerarla impedimento para el cultivo de aficiones amorosas, antes bien parece ser una garantía<sup>3</sup>.

---

na y el «Cancionero de Vindel»: Contribución al estudio de la temprana lírica española. Estudio y edición crítica de los textos únicos del cancionero, Barcelona, Vosgos, 1976.

<sup>2</sup> Esta es la fecha propuesta por Brian Dutton en el *Catálogo-índice*. Rafael Benítez Claros en el estudio que precede a su edición del *Cancionero de Ramón de Llavia*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2.ª época n.º 16, 1945, fecha este incunable entre 1486 y 1489.

<sup>3</sup> Las alusiones de Celestina a los clérigos como clientes suyos, aunque probablemente exageradas, son harto ilustrativas. Por otro lado, son muy abundantes las poesías amatorias de Encina, Montesinos, Fray Íñigo de Mendoza y de otros religiosos. De Fray Íñigo de Mendoza, por ejemplo, hay documentadas muchas anécdotas picantes del tipo de ésta: «Dixo vna bez Yñigo: «¿no es harta desventura la que tenemos los frayles, que vemos nuestros hijos en los braços de vuestras mugeres y no les osamos hablar?». (Refiere esta anécdota y otras tres más Rodríguez Puértolas en la edición de sus *Obras*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 163) 1968, pp. xii-xiii).

Pero resulta más sorprendente aún que un fraile sea el autor del poema que encontramos en el folio 226r del *Cancionero general* (11CG), de Hernando del Castillo, en la sección de «Obras de burlas provocantes a risa»<sup>4</sup>. El poema se atribuye a «Gauberte» y es el segundo de la serie encabezada por esta rúbrica tan irónica: «Cuatro coplas de cuatro gentiles ombres maldiziendo a una dama». No sabemos si Gauberte sería muy gentil; sus versos desde luego no lo son:

¡Oh, guarda del vellocino!,  
sois el potro de fray Nuño,  
¡oh, corteza de tocino!,  
¡oh, caja de tamborino!  
5 ¡oh, çamar[r]a del demuño!  
¡Oh, pared enxalvegada!  
¡oh, pestilencia d'espejos!  
¡oh, despensa enpaliada  
de pellejos de conejos!

Esta enumeración de atributos no deja en buen lugar a la mujer descrita. La expresión «guarda del vellocino» parece referirse eufemísticamente al sexo de la mujer; llamarla «potro de Fray Nuño» puede entenderse en clave sexual como elemento de tortura de dicho fraile; «caja de tamborino» probablemente tiene que ver con algo que se toca repetidamente y al decirla «zamarra del demonio» la insulta doblemente. Las hipérboles de la cuarteta final se refieren a la abundancia de afeites y ungüentos con que la dama se embadurnaba, así como a la apariencia de su piel, similar a los «pellejos de conejos». Insultos tan gruesos no parecen muy propios de un religioso, pero tampoco son impensables a finales del siglo xv.

<sup>4</sup> Puede verse en las ediciones facsímiles del *Cancionero general*, ed. de A. Rodríguez Moñino, Madrid, RAE, 1958, o del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1951, que la reprodujo después; éste último ha sido editado modernamente, con el mismo título, por Bellón Cazabán y Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974, y por Frank Domínguez, Valencia, Albatros Hispanófila, 1978. La misma serie de los cuatro poemas de burlas, derivados seguramente de 11CG, se documenta en 17\*CC, un pliego suelto de cuatro folios (actualmente en la BN de París, Yg. 95) que lleva por título *Conjuro de amor hecho por Costana con vna nao de amor y otras coplas de vnos galanes maldiziendo a vna dama*, impreso en Burgos por Fadrique de Basilea (1515-17) o por Alonso de Melgar (1518), según Rodríguez Moñino (*Diccionario de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1970, n.º 156); igualmente se encuentra en otro pliego (Rodríguez Moñino, n.º 157), con los mismos contenidos pero distinta impresión, que está en la BN de Madrid (R-2263). En ambos impresos nuestro poeta figura por error como «Bauberte».

Las seis poesías mencionadas son toda la obra conocida de Gaubert. Me inclino a pensar que quien escribió este poema de burlas es el mismo que el de NH2 y de 94\*RL; especialmente considero del mismo autor el poema del *Cancionero general* y los cuatro del *Cancionero de Vindel*. Es posible que todos éstos fueran compuestos antes de que Gauberte se hiciera fraile; también podemos pensar que se trata de dos momentos de una vida, como se observa claramente en la trayectoria de Juan del Encina o en la de Fray Íñigo de Mendoza <sup>5</sup>.

### *Erotismo y sexualidad en la poesía de cancionero*

Antes de comentar la poesía amorosa de Gaubert, quiero detenerme algo en los aspectos eróticos de la poesía del xv que nos ayudarán a entenderla mejor. El poema de Gaubert en 11CG («¡O guarda del vellocino!») enlaza con una tradición de poesía misógina y procaz, que desprecia a la mujer en cuanto objeto sexual; esta poesía está documentada a lo largo de todo el siglo xv y de ella se pueden encontrar precedentes en las serranas del Arcipreste e incluso en la poesía provenzal y en la galaico-portuguesa <sup>6</sup>. En esta poesía burlesca no encontramos la invitación cortesana al goce, sino escenas vulgares y obscenas que generalmente menosprecian y satirizan a la mujer, caricaturizando rasgos físicos y situaciones muy concretas. Se encuentran poemas antifeministas, por obscenos y denigratorios, entre los de Villasandino o Manuel Ferrand en el *Cancionero de Baena* (PN1), los de Carvajal (o Carvajales) y Montoro

<sup>5</sup> No comparto el criterio de Foulché-Delbosc quien en su *Cancionero castellano del siglo XV* (tomo II, 1915, pp. 692-709) distingue dos autores: bajo el rótulo de Fray Gauberte edita el «Razonamiento» (n.º 1121) y «O guarda del vellocino» (n.º 1122), procedentes de 94\*RL y 11CG respectivamente; y bajo el de Gaubert otro poema con la siguiente rúbrica: «Por la partida de Fernán López de Torrellas, hombre de armas, dezir de Guabert en lahor del, e contra los ginetes» (n.º 1123), que procede de NH2. A la vista de la división efectuada, sorprende que Foulché-Delbosc atribuya al fraile Gauberte el poema de burlas de 11CG; la temática entre ambos es la más opuesta y, si es cierto que pueden pertenecer a la misma persona (distinguiendo dos épocas o una vida pública y otra privada), con mucha más facilidad se puede obviar la forma apocopada del *Cancionero de Vindel*, por haberse copiado probablemente en Cataluña. En el *Catálogo-índice de la poesía cancioneril. Siglo XV* de Brian Dutton figuran como dos autores Gaubert y Fray Gauberte del Monje. Igualmente, por una lectura equivocada de la rúbrica, se atribuye a la Viscontessa de Biota el primero de los poemas de NH2, que en realidad es la destinataria.

<sup>6</sup> Kenneth R. Scholberg en *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971, ha trazado un panorama de la literatura satírica de la época dando abundante información sobre casi todos los poetas de las «Obras de burlas provocantes a risa».

en el *Cancionero de Roma* (también llamado de la *Casanatense*: RC1) o en las «Obras de burlas provocantes a risa» del *Cancionero general*<sup>7</sup>. Si repasamos las fechas de estos cancioneros, podemos asegurar que a lo largo de todo el siglo xv están bien documentadas las «obras de burlas» contra las mujeres<sup>8</sup>.

Desde el artículo de Keith Whinnom «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*» (1968-69) y el libro de Anthony van Beysterveldt sobre *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (1969), varios estudios han descubierto erotismo y sexualidad en la poesía de cancionero, con lo que su valoración ha cambiado sustancialmente; los trabajos posteriores del propio Whinnom, de Francisco Rico, Peter Dronke, Alan Deyermond o Ian Macpherson son sólo las muestras más significativas de esta nueva interpretación<sup>9</sup>. La concep-

<sup>7</sup> Véanse en el *Cancionero de Baena*, ed. Azáceta, Madrid, CSIC, 1966, los nums. 104, 105 de Villasandino, el 138 anónimo o los nums. 360 y 362 de Ferrand Manuel. En *El cancionero de Roma*, ed. Canal Gómez, Florencia, Sansoni, 1935, la serrana de Carvajales (t. II, p. 32) o la «Copla que fizo Antón de Montoro a Diego el tañedor porque el duque y el maestro de Santiago dormían con su mujer» (t. II, p. 60). Sobre la cronología de los cancioneros véase el artículo de Brian Dutton «Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: A General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quarterly*, 26 (1979), pp. 445-460.

<sup>8</sup> Tras los estudios de Barclay Tittmann («A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript», *Aquila*, 1 (1968), pp. 190-203) y de Alberto Blecuca («'Perdióse un quaderno...': sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de estudios medievales*, 9 (1974-79), pp. 229-266), sobre el *Cancionero de Baena* parece que se hizo una primera compilación de este cancionero hacia 1430. RC2 es de hacia 1465. Hernando del Castillo comenzó a reunir hacia 1490 cuantas composiciones pudo hallar desde el tiempo de Juan de Mena.

<sup>9</sup> Pueden verse de Keith Whinnom especialmente «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 361-381, el prólogo a su edición de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1971, y *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981. De Anthony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972. De Francisco Rico, «Un penacho de penas: sobre tres invenciones del *Cancionero general*», *Romanische Jahrbuch*, 17 (1966), pp. 274-284; reescrito como «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 189-227. De Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1965-1966. Alan Deyermond ha reinterpretado la poesía de Florencia Pinar en sus artículos «The Worm and the Partridge: reflexions on the Poetry of Florencia Pinar», *Mester* (Los Angeles), 7 (1978), pp. 3-8, y luego en «Spain's First Women-Writers», en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 27-52; sobre el alcance de la poesía cortesana es interesante también «La ambigüedad en la literatura medieval española», en *Actas del Séptimo Congreso de la Aso-*

ción del amor en los tratados de medicina del siglo xv, el descubrimiento de códigos secretos y de ambigüedades calculadas en el léxico abstracto, el simbolismo sexual de algunos animales, junto con la llamada «defraudación del lector», han sido vías para descubrir que el amor en la poesía cortesana no sólo era idealista y puro. Conocida la poesía obscena contenida en algunos cancioneros del siglo xv y descifrados algunos significados ocultos de la poesía de amor cortés, la mujer en la poesía del siglo xv ya no puede considerarse como la amada perfecta, intocable, a la que el poeta expresa su amor platónico. Junto a poesías hechas «contra las donas» (en la estela de Pere Torrellas), obras en prosa como *El Corbacho* y la *Celestina* son ejemplos señeros del antifeminismo de finales de la Edad Media <sup>10</sup>.

Se podría pensar que la invitación al goce sexual en la poesía amatoria del xv (que podemos considerar mayoritariamente profeminista) sólo se descubre cuando se leen en clave erótica poesías aparentemente inocentes. No siempre hay una ambigüedad calculada; en la poesía de cancionero podemos encontrar invitaciones al encuentro amoroso que resultan inequívocas, como este fragmento de Juan del Encina:

Esta justa puede ser  
de noche y aun es mejor,  
que de día con calor  
no nos podremos valer.  
Por esso mandad poner  
a mis servicios la tela  
en lugar donde candela  
no hayamos menester  
y allí veréis mi poder <sup>11</sup>.

Ahora bien, la expresión del *carpe diem* no sólo lleva consigo la invitación al goce, sino también la conciencia del paso del tiempo, la certeza de que la juventud perdida no vuelve; estos sentimientos no se apuntan en ninguna de las poesías mencionadas hasta

---

*ciación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 363-371. Ian Macpherson ha tratado especialmente el tema en «Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62-1 (enero 1985), pp. 51-63. Sobre la doctrina amorosa en tratados contemporáneos véase el libro de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.

<sup>10</sup> Abundantes ejemplos poéticos de la controversia misógina y profeminista pueden leerse ahora en la edición de M. Á. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990.

<sup>11</sup> Citado por Ian Macpherson en «Secret Language...», p. 60.

ahora. En la prosa, sin embargo, resulta más sencillo encontrar textos en los que aflora el *carpe diem*; se ve claramente en las palabras de Celestina al principio del acto VII incitando a Pármeno al disfrute de su juventud o este pasaje del acto IX:

gozad vuestras frescas moçedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente, como yo fago agora por algunas horas que dexé perder quando moça, quando me preciava, quando me querían, que ya, mal pecado, caducado he; nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo. Besaos y abraços, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello <sup>12</sup>.

El tema se encontraba sin duda en el pueblo, pues en el romance de Melisenda vemos una formulación parecida del *carpe diem*:

Agora es tiempo, señora,  
de los placeres tomar,  
que si esperáis a vejez,  
no os querrá un rapaz <sup>13</sup>.

También François Villon, a mediados del siglo xv, en la balada «Les regrets de la belle Heaulmière» se expresa de manera semejante; la vieja maldice su vejez prematura y recuerda en seguida sus años en que era un bien muypreciado:

Ha! viellese felonnie e fiere,  
Pour quoy m as si tost abatue [...],  
Car lors il n'estoit homme né  
Que tout le sien ne m'eust donné,  
Quoy qu'il en fust de repentailles,  
Me que luy eusse abandonné  
Ce que refusent truandailles <sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, 3.ª ed., Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 4), 1989, pp. 231-2.

<sup>13</sup> Citado por Cejador en su edición de *La Celestina*, vol. II, 4.ª ed., Madrid, Clásicos Castellanos, 1949, p. 39, nota 2.

<sup>14</sup> François Villon, *Oeuvres*, I, ed. Louis Thuasne, París, Auguste Picard Editeur, 1923, p. 137. Puede leerse ahora en la traducción de la *Poesía* de François Villon realizada por Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1980: «¡Ay! Vejez traidora y orgullosa, / ¿por qué me has abatido tan pronto? [...] pues antaño no había nadie / que no me hubiese dado todo lo suyo, / por grande que fuera luego el arrepentimiento, / con tal de que yo le cediera aquello que rechazan ahora los truhanes» (p. 52). Se encontrará un completo panorama de la descripción de la mujer en la poesía francesa medieval en la obra de Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, Librairie Armand Colin, 1934, pp. 349-406.

*El carpe diem*

Para valorar la poesía amatoria de Gaubert conviene indagar cuándo aparece el tema del *carpe diem* en la poesía castellana. El único estudio de conjunto que conozco sobre el tema es el de Blanca González de Escandón *Los temas del «carpe diem» y de la brevedad de la rosa en la poesía española*, que ya necesita ser actualizado<sup>15</sup>. La autora rastrea el tema en los poetas griegos más antiguos (Mimnermo de Colofón, Safo, Anacreonte...). Menciona luego a Asclepiades de Samos y a Posidipo. Entre los latinos menciona a Catulo, Tibulo, Propertio, Ovidio y Séneca, pero es Horacio para los poetas renacentistas quien encarna el clasicismo entendido como serenidad, elegancia y perfección. En su *Oda a Leuconoe* aparece la expresión con que se viene simbolizando la brevedad de la vida y la necesidad de gozar de ella: «Dum loquimur, fugerit invida / Aetas: *carpe diem* quam minimum credula postero»; si bien ha sido su *Oda a Ligurino* la más copiosamente imitada en España. Posteriormente en la oda de Ausonio *De rosas nascentibus* la idea se desarrolla hasta el punto de que algunos versos de esta composición pasan a ser *leit-motiv* en la poesía renacentista: «Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes / Et memor esto: aevum sic properare tuum», que Herrera traduce así al comentar el soneto XXIII de Garcilaso:

Coged las rosas vos que vais perdiendo  
mientras la flor y edad, señora, es nueva  
y acordaos que va desfalleciendo  
vuestro tiempo y que nunca se renueva<sup>16</sup>.

En el siglo xv aparece el tema de la brevedad de la rosa, pero generalmente como ejemplo de las afirmaciones ascéticas en torno a la caducidad de la vida. El paralelismo entre la vida humana y la frágil belleza de las rosas se encuentra en varios pasajes bíblicos (*Libro de Job XIV*, *Isaías XI*) e incluso podemos decir sin miedo a equivocarnos que se trata de un tema universal<sup>17</sup>. Veamos un ejemplo sacado del libro de los *Proverbios*:

<sup>15</sup> La obra se editó en Barcelona (1938). José Mondéjar añadió algunos datos en «La brevedad de la rosa en la poesía española del XV y en la lírica de Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), pp. 391-418.

<sup>16</sup> Las *Obras* de Décimo Magno Ausonio pueden leerse ahora fácilmente en la traducción realizada por Antonio Alvar, 2 vols., Madrid, Gredos, 1990; para la pervivencia de este poeta en la literatura española, véanse las páginas 160-186 dedicadas a Ausonio en España.

<sup>17</sup> A título de curiosidad puede consultarse la obra de Charles Joret, *La Rose dans l'antiquité et au Moyen Âge*, París, Emile Bouillon, 1892, en la que aporta



He aquí gozo y alegría matando vacas y degollando ovejas, comer carne y beber vino, diciendo: comamos y bebamos que mañana moriremos. Esto fue revelado a mis oídos de parte del Dios de los ejércitos. Este pecado no os será perdonado hasta que muráis, dice el Señor de los ejércitos (*Proverbios XXXI*, 31).

Se pueden encontrar abundantes ejemplos referentes a la brevedad de la vida en la literatura del siglo xv, pero no como incitación al goce, sino como acicate para cultivar la vida espiritual:

¡Oh falsa gloria mundana!  
 ¡Oh sombra vana y baldía!  
 ¡Oh flores de la mañana  
 marchitas al mediodía!  
 El bien que a tercia se gana  
 a completas va su vía.  
 Mísera la gente humana,  
 Que de tal gloria confía <sup>18</sup>.

Bien conocida es la estrofa XIII de las *Coplas* de Jorge Manrique donde se refiere a la brevedad de la vida y a la necesidad de ordenar nuestros actos para bien morir:

Los plazeres y dulçores  
 desta vida trabajada  
 135 que tenemos,  
 non son sino corredores  
 e la muerte, la çelada  
 en que caemos.  
 Non mirando a nuestro daño,  
 140 corremos a rienda suelta  
 sin parar;  
 desque vemos el engaño  
 y queremos dar la vuelta  
 no hay lugar.

Vienen luego sus preguntas ¿Qué se hizo el rey don Juan?, ¿Qué se hicieron las damas / sus tocados, sus vestidos, / sus olores?, etc.

---

abundantes testimonios no sólo del mundo románico sino también del anglosajón; también interesante, por lo variopinta y exótica, es la obra del que fue profesor de Sánscrito y Mitología Comparada en el Centro de Estudios Superiores de Florencia, Angelo Gubernatis, *Mythologie des plantes ou les légendes du régime vegetal*, París, 1878, extraordinaria cantera de información.

<sup>18</sup> De las *Coplas de vicios y virtudes*, citado por González de Escandón en *Los temas del «carpe diem»...*, p. 50.

en las que se minusvaloran todas las cosas terrenas. El teocentrismo medieval está actuando en los poetas y, cuando se alude a la brevedad de la vida terrena, suele ser un aviso para ganar el cielo. Los poetas de Cancionero parecen tener algún impedimento importante para adoptar posturas epicúreas ante la brevedad de la vida, a diferencia de lo que sucede en la literatura francesa ya en el siglo XIII con el *Roman de la rose* y luego en el siglo XV en la poesía de François Villon. Por esto mismo la presencia del *carpe diem* en la poesía de Gaubert resulta más llamativa.

González de Escandón (*Los temas*, p. 52) cita un ejemplo de Juan de Mena, las «Coplas en loor de una dama», en las que, según ella, se apunta al final el tema del *carpe diem*. Agotadas las razones para conquistar a su dama, el poeta le recuerda que «quizá no hallará cada día un Juan de Mena». El ejemplo no me parece adecuado, ya que no hay una incitación expresa al disfrute de la vida: Mena afirma su valía, en el sentido más amplio de la palabra, y advierte a la dama que su amor puede no ser constante; rompe así una de las convenciones del amante cortesano, pero de ninguna manera propone a la dama gozar de su cuerpo joven.

Es válido el ejemplo del «Romance de la linda Melisenda», que aporta González Escandón y que he citado antes; pero su pertenencia al ciclo carolingio contribuye a acentuar más la diferencia entre el comportamiento de las heroínas francesas y el de las castellanas.

El tema del *carpe diem* no se había perdido en la poesía medieval francesa e italiana; en Italia lo cultivaron los poetas del «dolce stil nuovo» y en el Renacimiento europeo se convierte ya en tópico. Según esta investigadora, parece que en España este tema no existió antes del Renacimiento. Ya vemos qué poco ilustrativos resultan los dos únicos ejemplos que menciona, el de Mena y el del romance de Melisenda (de origen francés). Lo peor de todo es que estas ideas se han convertido en la afirmación, ya manida, de que el *carpe diem* no se hace español hasta el Renacimiento.

No hay ninguna mención en su trabajo a la poesía tradicional, género que vivió por lo menos un siglo antes de que Garcilaso tomara su pluma; la omisión es sólo disculpable a medias por lo temprano de su trabajo, pues Barbieri había publicado el *Cancionero musical de Palacio* (MN4) en 1890, donde se pueden encontrar ejemplos que invitan a gozar de la vida en general y de los placeres sexuales en particular. No es éste el lugar de revisar cómo aparece el tema en la poesía tradicional, pues mi propósito es limitarme a la poesía cortesana.

*La poesía amatoria de Gaubert*

De los cuatro poemas de Gaubert en el *Cancionero de Vindel*, el último es un largo poema de 260 versos dedicado a Fernán López de Torrellas, en el cual Gaubert le alaba desmedidamente, quizás en agradecimiento por algún bien recibido o que esperaba recibir; actitud ésta muy frecuente entre los poetas del siglo xv. Los otros tres (números 51, 53 y 55 en la edición de Ramírez de Arellano) son los únicos poemas amorosos que se conocen de Gaubert; empiezan respectivamente:

- «Los gastos que Dios ha fetxo»
- «Si queréys no ser querida» y
- «Vos que la fama causáys»

«Los gastos que Dios ha fetxo» (ff. 96r-97v) lleva la rúbrica «Gaubert por la Viscontessa de Biota». Consta de cuatro sextinas dobles con rima *abcabc*, métricamente idénticas a las manriqueñas. Esta poesía quizá resulte la más convencional de las tres, probablemente porque está dedicada a una dama de la nobleza y el respeto hacia ella pudo limitar algo la espontaneidad de la expresión. Empieza encumbrando a la dama como obra maestra de Dios <sup>19</sup>:

Los gastos que Dios ha fetxo  
 En vuestras riquas fayçones,  
 Noble dama,  
 Dexan su tesoro'strecho  
 5 Angostas las perfecciones  
 de su fama...

En la tercera estrofa es donde Gaubert ofrece unas metáforas comparables a las utilizadas por los poetas italianistas para describir el rostro de la amada:

25 Bien así como campea  
 Montón de nyeve sembrado  
 En carmesí,  
 Así vostra boca'rrea  
 Hun alabastro engastado  
 30 En gran robí;  
 Las enzías son rosales,  
 Los dientes, flor de gezmynes

<sup>19</sup> Una tipología de este tema en la literatura medieval y sus precedentes clásicos fueron estudiados por M.<sup>a</sup> Rosa Lida en «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977.

Aluziados,  
 Los beços biuos corales  
 35 Muy más dulçes que los fines  
 Codiciados.

Sin embargo, estos versos están lejos de la elegancia renacentista. El ritmo entrecortado de la estrofa manriqueña contrasta con la cadencia pausada del endecasílabo italiano. Por otro lado, en la expresión «vuestra boca» vemos el trato mayestático cortesano, signo de sumisión; el tratamiento es muy distinto de la tercera persona (o del más directo «tú») usual en la poesía renacentista. Con todo, las imágenes «montón de nyeve sembrado / en carmesí», «Hun alabastro engastado / en gran robí» y las que siguen presentan unas notas tan intensas de color que resultan excepcionales en la poesía de cancionero. Se pueden entresacar en la poesía cortesana metáforas o comparaciones aisladas que definen globalmente a la dama como «flor», «luz», «joya preciosa», etc.<sup>20</sup>, pero Gaubert ha preferido detallar cada parte del rostro, como hará luego Garcilaso y la escuela italianista<sup>21</sup>.

Los dos últimos versos de la estrofa resultan significativos, pues sitúan al poeta en las coordenadas del amante cortesano. Gaubert reconoce la dulzura de los labios, pero a la vez reconoce que los fines que codicia el amante (y aquí se apunta la posibilidad del encuentro amoroso como fin de la relación), no son tan dulces por saberse no correspondido. La antítesis está ahí: dulzura y amargura, placer y dolor unidos, expresión típica del sentir del amante cortesano. La descripción física continúa en la cuarta estrofa por los ojos, las manos y el gesto. Los versos finales del poema reafirman la condición del amor cortés en dos paradojas: «Los desdenes, beneficios, / Dulce luto».

<sup>20</sup> Una síntesis de cómo se aborda el retrato femenino en cuatro cancioneros es el estudio realizado por Teresa Irastortza en «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV», *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, 5 (1986-1987), pp. 189-218.

<sup>21</sup> Sin embargo, hay descripciones equiparables en la prosa de finales del siglo xv, como la descripción que Calisto hace de Melibea en el acto I, por más que lleve una buena dosis de convencionalismo: «Comienço por los cabellos. ¿Vees tu las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies [...] Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grossezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto... Dorothy S. Severin, ed., *La Celestina*, ed. cit., pp. 100-1.

«Vos que la fama causáys» (f. 100r-v) va precedida de la rúbrica «De Gaubert hobra». Tiene seis estrofas de once versos los cuales se agrupan en dos partes: una quintilla octosilábica con rima *abaab* y una sextina manriqueña con rima *cdecde*. Ahora que el poeta no se dirige a una dama de la nobleza, abandona el tono grave tan característico de la poesía amatoria cortesana. La dama sigue siendo un ser superior, pero el tono solemne no es más que un artilugio para conseguir un efecto jocoso:

Vos que la fama causáys,  
 tanto le days que dezir;  
 Vos, que la virtud sobráys,  
 E que la más empleáys  
 5 De quanto basta a suplir,  
 Cubrit, senyora, l'arreo  
 De un valer tan excellent  
 Si queréys,  
 qu'el mundo no quede feo  
 10 Hi empeguecida la gente,  
 Que gozéys.

Detenet el poderyo  
 De un tan gentil parescer,  
 Sy no, d'amores sandyo  
 15 Veréys el humano gentío  
 Que se yrá todo a perder;  
 No festagéys, por Dios, más,  
 Senyora, tan dulcemente,  
 Si no, creet  
 20 Qu'os yrán muertos detrás  
 Los celos, tierras y gentes,  
 Si no, vet.

Ya la primera estrofa acaba con la petición expresa a la dama «que gocéys» con una frescura en la expresión que se deja ver en otros pasajes. En la segunda estrofa le pide que detenga su «poderío», es decir, su incomparable capacidad de seducción pues de lo contrario habrá una gran catástrofe: «veréys el humano gentío / Que se yrá todo a perder» y aún más, «os yrán muertos detrás / los celos, tierras y gentes». El efecto cómico de estas imágenes quevedescas gana con los dos pies quebrados que rompen el ritmo solemne de la estrofa; todo un acierto métrico.

La poesía mantiene el mismo tono solemne, de efecto jocoso, con nuevas peticiones a la dama: «No desplegues tanta gracia»... «Non descubra vuestra risa / Tantas perlas y rubíns»... «No deys

tan gran resplandor»... «No procuréys más estragos, / Queden por vos en rehenes» «Vuestros limpios ademanes... / non queráys / que tiranizen galanes...» Al final Gaubert se queja porque

Queda'l arte de trobar,  
Menguada de invenciones  
Eschogidas;  
Y las fuerças del loar  
65 Adeudadas y en prisiones  
Detenidas.

La originalidad de Gaubert se manifiesta aquí en su actitud; la sumisión total a la dama es sólo aparente, pues Gaubert se ríe de las convenciones del amor cortés sin renegar de ellas. El procedimiento es bien sabido: la exageración desmedida constituye una forma de ironía que produce un efecto cómico seguro. Es el mismo procedimiento amplificador que vemos en la *Celestina* con relación al amor cortés o en *El Quijote* con respecto a las novelas de caballerías. Pero ese cúmulo de exageraciones, cuando alguien las encadena con suficiente convencimiento y maestría, no se quedan en simple parodia o mera ridiculización; Angel del Río en su artículo «El equívoco del *Quijote*» se pregunta si las aventuras del hidalgo manchego destruían el ideal caballeresco o lo elevaban a sus últimas consecuencias<sup>22</sup>. Sin afán de equiparar a Gaubert con Cervantes, la similitud del procedimiento me permite decir que Gaubert en este poema no se limita a ridiculizar el amor cortés, pues encontramos en él, a partes iguales, la burla y la defensa a ultranza de ese amor ideal.

«Si queréys no ser querida» (ff. 98r-99r) tiene por rúbrica «Gaubert por su dama» y es el poema en el que aflora el *carpe diem* más a las claras. Consta de nueve estrofas de diez versos octosílabos con rima *abaabcdccd*<sup>23</sup>. El poema se abre con una interrogación a su dama para que explique algo que parece un contrasentido:

Si queréys no ser querida,  
¿Para qué soys tan fermosa,

<sup>22</sup> *Hispanic Review*, 27 (abril 1959), pp. 200-221.

<sup>23</sup> Hay que reconocer a Gaubert alguna originalidad métrica, pues en los tres poemas utiliza una combinación estrófica distinta; por otra parte, el uso del pie quebrado reviste una dificultad reconocida. No utiliza la canción de amor cortés, la forma estrófica más típica de la poesía amorosa a finales del siglo xv. Quizá el carácter sintético de la canción no se avenía bien con la tendencia discursiva de Gaubert. La evolución formal de la canción se puede seguir ahora en el estudio estadístico de Vicente Beltrán *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.

Para qué dulce, guarrida,  
 Noble dama'sclarecida,  
 5 O para qué tan ayrosa?  
 Tantos byenes tan sobrados  
 No sufren ser conocidos  
 Sin ser por tales preciados  
 Si presciados, desseados;  
 10 Si deseados, seruidos.

La espontaneidad del poeta queda bien patente en estos versos de entrada: la pregunta de Gaubert es un dardo que va directamente contra la coquetería femenina. La estrofa se abre con un juego de palabras («queréys», «querida»), se suceden tres preguntas retóricas con cinco adjetivos que encumbran la belleza de la dama («fermosa», «dulce», «guarrida», «esclarecida» y «ayrosa») y mediante el artificio del «encadenado» presenta el amor como irremediable. Esta paradoja inicial va a ser el hilo conductor de todo el poema. En la segunda y en la tercera estrofas sigue encumbrando las cualidades de su dama:

Vos, senyora, despertastes  
 Mi sonyoliento sentido,  
 Con la beldat le lamastes,  
 Con la gracia le aganastes,  
 20 ¿Qué culpa tiene el perdido?  
 Mi desseo, noble dama,  
 No vos andouo a buscar,  
 Mas vuestro baler hy fama,  
 Que por la'Spanya derrama,  
 25 Se me vyno a conuidar;

Las siguientes estrofas, hasta la VII inclusive, tiene una función amplificatoria, pues vienen a repetir con distintas palabras las mismas ideas. Gaubert abusa de su verbosidad, le gusta acumular versos para explicar los mismos sentimientos. Pero en la estrofa octava el acoso a su dama tiene nuevas justificaciones:

Si dezís que tal belleza  
 Vos pesa de ser mirada,  
 Culpáys a naturaleza,  
 Y a la sobrada sauieza  
 75 Del qu'os fizo aentajada;  
 Fuerça es, pues, que digáys  
 Qué vos plega de ser vista,  
 Y de que vista, suffráys  
 Segunt de qual vos mostráys  
 80 Ser codiciada y byenquista.

La dama ha de corresponder a la naturaleza y a Dios mismo que la «fizo auentajada»; si ella ha recibido gratis ese privilegio, de alguna manera los demás deben disfrutar de la belleza que Dios le ha dado gratis. Pero en la estrofa final se apunta otra razón de más peso para convencerla; se trata de que disfrute de su juventud antes de que sea tarde:

Pues, de que fuéredes querida,  
 ¿Quién conseja tan syniestro,  
 Que passéis tan dulce vida,  
 Y por edat tan guarrida,  
 85 Sin gozar del dretxo vuestro?  
 Si a uos parte no days  
 De los byenes que posséys,  
 ¿Para quién tesozizáys,  
 O para cuándo'speráys,  
 90 A cobrar lo que perdéys?

Estos versos cierran el poema y ofrecen la respuesta a la contradicción inicial: «Si queréys no ser querida,/ ¿Para qué soys tan fermosa...?» Antes de llegar a este final se ha preparado al camino: el amante no tiene culpa de haberse enamorado y no puede apartar a la dama de su pensamiento; ella tiene que ser generosa con los demás pues la Naturaleza y Dios lo han sido con ella. Pero ella también ha de ser generosa consigo misma, tal como podemos ver en los versos 82-85; la pregunta es muy incisiva: ¿quién te aconseja tan mal, como para que pases la juventud sin gozar de algo a lo que tienes derecho? Gaubert se muestra decididamente distinto de los poetas castellanos contemporáneos al reconocer el derecho de su dama a gozar de la propia juventud<sup>24</sup>. No conozco ninguna estrofa que tan claramente incite al goce sexual en la poesía castellana del siglo xv: la dama de la poesía cortés nunca corresponde al amante, y la «salvación» o la «gloria» que espera éste (entendidas en sentido sexual, si se quiere) es la del poeta, nunca la de

<sup>24</sup> Villon en la balada «La belle Heaulmière aux filles de joie» (*Oeuvres, ob. cit.*, pp. 141-145) nos presenta a la vieja aleccionando encarecidamente a las jóvenes, para que no se sometan a un hombre y disfruten de su juventud antes de verse como ella. En *La Celestina* es la propia Melibea quien defiende ante sus padres este mismo derecho al goce en el acto XVI: «Déxenne mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada; déxenne gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conoçerle, después que a mí me sé conoçer...» (*La Celestina*, ed. cit., p. 304).



la mujer. Gaubert piensa en sí mismo cuando trata de conquistar a su dama, pero piensa también en ella como persona con derecho a gozar.

El poema de Gaubert termina repitiendo la misma idea: la dama debe dar parte a sí misma de sus «bienes», entendidos como un «tesoro» que se va perdiendo. La caducidad de la juventud se expresa elocuentemente en la pregunta «¿para cuándo'speráys / A cobrar lo que perdéys?».

### *A modo de conclusión*

Probablemente Gaubert no fue el único poeta culto que cortejó a su dama proponiéndole que disfrutara de su juventud. Entre los más de ocho millares de poemas distintos, que conservamos en cancioneros cuatrocentistas, seguramente habrá otros testimonios como los aducidos <sup>25</sup>. No es cierto, por consiguiente, que el tema del *carpe diem* haga su aparición en la poesía española con la llegada del influjo italiano en el siglo xvi. Considero muy interesante rastrear el tema en la poesía cortesana, en la poesía tradicional y en los diferentes géneros de la prosa del siglo xv.

Teniendo en cuenta el tono, el estilo, la métrica, e incluso las diversas actitudes de Gaubert ante la dama, no es preciso recurrir a los clásicos para explicar esta muestra del *carpe diem* en la poesía del xv. Tampoco tuvo por qué conocer la poesía que se había escrito en Italia o en Francia en los siglos xiv y xv <sup>26</sup>. Aunque no sabe-

<sup>25</sup> Ahora podemos consultar la mayor parte de estos poemas (pues no se transcriben todos los cancioneros) en los siete volúmenes de Brian Dutton que integran *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1990-1992.

<sup>26</sup> Conviene recordar aquí las palabras de Rafael Lapesa en lo referente a la filiación de la poesía de cancionero: «Mucho —demasiado— han escrito sobre estas relaciones cuantos se han ocupado de nuestro siglo xv. Partidarios del influjo italiano y defensores del francés se han disputado poemas y autores, olvidando a menudo que la lírica de la Baja Edad Media hunde sus raíces en un terreno común a todo el Occidente europeo. La triple herencia que suponen el espíritu y liturgia cristianos, la tradición clásica latina y el ejemplo de los trovadores provenzales, constituye una base general que permite encontrar fáciles semejanzas entre unas literaturas y otras; pero si estos paralelos demuestran el parentesco histórico, no prueban que uno de los términos comparados proceda necesariamente del otro», «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 214. Publicado en *Srenae. Estudios de Filología dedicados al Prof. Manuel García Blanco*, «Acta Salmanticensia», Filosofía y Letras, XVI, Salamanca, 1962; y después en su libro *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967. No obstante las palabras de Lapesa, no se pueden silenciar las múltiples relaciones literarias entre Cataluña y Provenza a lo largo de la Baja Edad Media. Así mismo las relaciones con Nápoles, en especial desde que se estableció allí Alfonso el Mag-

mos cuál es el origen de Gaubert, parece probable que fuera valenciano o catalán; en cualquier caso, del Reino de Aragón. Baso mi creencia en dos razones: el nombre parece propio del ámbito catalanoparlante, y las fuentes donde se conservan sus poesías confirman lo mismo; recordemos que el *Cancionero de Vindel* se considera de origen catalán (con muchos poemas en esta lengua), que el de *Ramón de Llavia* se imprimió en Zaragoza y que el *Cancionero general* vio la luz en Valencia. Si estoy en lo cierto, la forma «Gauberte» sería la castellanización de la forma catalana «Gaubert», por lo que tampoco sería muy extraño que conociera la poesía francesa o italiana.

A mi parecer, no hace falta recurrir a influencias foráneas para explicar el hallazgo de Gaubert: existía una poesía castellana burlesca en el siglo xv de carácter erótico e incluso sexual; también hemos visto cómo Celestina incitaba a Elicia y a Sempronio a gozar de sus cuerpos jóvenes; por otro lado, es posible dar una interpretación erótica, en la línea de Whinnom, a muchas canciones cortesanas; incluso poemas como los de Florencia Pinar o Juan del Encina no dejan lugar a dudas. Pero las convenciones del amor cortés más compartidas exigían al amante fidelidad, discreción y pureza; hacía falta cierta dosis de espontaneidad y atrevimiento para expresar directamente los deseos y transgredir la norma; Gaubert lo hace sin abandonar el tono cortés, sin renunciar a la expresión aristocrática, pero con el ingenio que se supone a quien es capaz de escribir «obras de burlas».

Gaubert tuvo que escribir los poemas amorosos del *Cancionero de Vindel* antes de 1480, a juzgar por la fecha en que este cancionero

---

nánimo, fueron estrechas. Aunque falta un estudio de conjunto sobre la influencia italiana en la poesía de cancionero, hay trabajos significativos que conviene mencionar. La deuda del Marqués de Santillana con Petrarca es bien conocida por los estudios de Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957. Francisco Rico en su trabajo «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Litterature Comparée*, 52 (1978), pp. 325-38, cita algunos motivos petrarquistas en obras del *Cancionero general*. Alan Deyermond en «The double Petrarchism of Medieval Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1 (1992), pp. 77-93, señala una traducción del soneto 116 de Petrarca acompañado de una exégesis alegórica (probablemente de Villena) fechable en el primer tercio del siglo xv; igualmente señala la deuda de Jordi de Sant Jordi con el soneto 104 de Petrarca («Pace non trovo e non ho da far guerra») en su poema 15 («Tots jorns aprench e desaprench ensemps»); también la posible deuda de Ausias March, aunque es más difícil de probar, y nuevos datos sobre la influencia en Santillana. Ya antes José Manuel Blecuá en «Corrientes poéticas en el siglo XVI», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, p. 21, había explicado que la poesía del *Cancionero general* no estaba reñida con la petrarquista e incluso que tenía las mismas fuentes a veces.

ro se compiló. Su concepción de la dama y del amor es excepcional en la poesía de cancionero: una dama que puede y debe gozar de su cuerpo mientras es joven, y un amor que cuenta a las claras con la relación sexual. La claridad de sus propuestas no le hacen perder su compostura cortesana, aunque sus irónicas exageraciones y su talante festivo nos permiten distinguir su voz entre la de tantos poetas contemporáneos.