

Las representaciones del amor en la lírica cortés

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta
Astrid Velasco Montante

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez



Colegio de Letras Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
México, D.F., 2005



m342492



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Unidad de Servicios de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Asbncl Velasco Montante

FECHA: 1 de abril de 2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

Agradecimientos

Agradezco muy particularmente a Aurelio González por su infinita paciencia, generosidad y calidez. No sólo quiero reconocer su asesoría, gracias a la cual este trabajo adquirió forma en medio de mi considerable desorden, sino el aprendizaje vital de la lectura razonada y el constante estímulo para concluir esta tesis que parecía extenderse ilimitadamente.

Mi gratitud a todas las personas que directa o indirectamente contribuyeron a este trabajo: a Concepción Company, quien con cariño me acogió como becaria-aprendiz y a quien (junto con Aurelio) debo mi amor al estudio de la lengua, la literatura medieval y los libros; ella me proporcionó la versión de Azáceta del *Cancionero de Baena*, con la cual inicié el análisis de la lírica española.

Asimismo, a Amelia Estévez, pues nuestras reuniones de trabajo fructificaron finalmente en la presentación de esta tesis. A Gabriela Martín, por las pláticas con las que esclarecimos algunas cuestiones del amor cortés. A Graciela Martínez-Zalce por su implacable aliento. A Hugo Espinoza por las discusiones, el apoyo bibliográfico y las atinadas sugerencias que hizo tras la revisión del manuscrito. A Graciela Cándano, María Teresa Miaja, Mariana Masera y Carmen Armijo por su lectura cuidadosa. A Teresita Cortés y Dolores Latapí, por su apoyo, y obviamente a mi familia: Cecilia, Mariana, Iania, Oscar y Tonatiuh.

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	9
CAPÍTULO 1	
Revisión teórica del amor cortés	
y esbozo de su práctica	21
Origen.	21
Vida cotidiana y literatura	31
Desarrollo del concepto del amor	36
CAPÍTULO 2	
La lírica cortés y vías de transmisión	
del fin'amor	71
La lírica trovadoresca	71
Decadencia en Provenza y expansión de la lírica trovadoresca hacia España.	76
Las cantigas	80
Petrarca y el petrarquismo en España	84
La poesía cancioneril	91
CAPÍTULO 3	
Representaciones del amor	
que desempeñan múltiples funciones	101
Las representaciones: tópicos dinámicos	101

Amor como muerte	104
Amor como cautiverio	136

CAPÍTULO 4

Representaciones del amor

que desempeñan una función	161
Funciones	161
Amor como contienda	161
Amor como herida	178
Amor como enfermedad	194
Amor como estaciones	205
Amor como espacios naturales	215
Amor como personificación: Amor	223
Amor como personificación: Corazón	229
Amor como fuego/luz	235
Conclusiones	245
Bibliografía	251

Introducción

La existencia de una idea novedosa del amor, que vino a transformar, a partir del siglo xi, no sólo la conceptualización de éste sino su práctica, se ha corroborado en diversas manifestaciones literarias que surgieron en el seno de las cortes, así como a través del estudio histórico. La bibliografía sobre el *fin'amor* no sólo es profusa sino voluminosa; no obstante, la cantidad de teorías sobre su origen y las disputas alrededor de la interpretación de la literatura cortés resultan también imponentes y desgastantes por la cantidad de fuentes contradictorias que presentan y las delimitaciones terminológicas (si debemos usar un vocablo y no otro), en las cuales no pretendo entrar, ya que el objetivo de este trabajo consiste principalmente en describir y analizar las representaciones tópicas del amor cortés¹ que aparecen en un amplio corpus de lírica medieval, y no el esclarecimiento de los problemas teóricos que aún presenta este asunto.

Éste, que entraba en contradicción con aspectos fundamentales de la ideología oficial, en especial con las nociones pragmáticas del amor y el matrimonio, se articula en la literatura cortés, dando cuenta de tal conflicto, muy particularmente en la lírica, la cual, dados sus propios recursos de expresión, sólo permite

¹ El *tópos* (que en griego significa "lugar") es un tecnicismo introducido por Aristóteles [...]. "En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, [...] para citarse en todos los discursos y en todos los escritos". Lo utilizo en el sentido de lugar común. Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, vol. I, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 122. Véase también Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, trad. de Ma. José Vega, Madrid: Cátedra, 1988 (Crítica y Estudios Literarios), p. 90; y James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, California University Press, 1974, pp. 66-69.

formas sintéticas para elaborar el discurso amoroso. Empero, dichas formas, como veremos, hallaron canales amplios de expresión a través del uso de tópicos distintos recursos retóricos.

En general, la mayoría de análisis sobre el *fin' amor* abordan la lírica trovadoresca y la novela de caballería, y se centran en formular la teoría amorosa a partir de sus características. Este trabajo hace esto en parte, pero a partir del examen de las representaciones que encuentro en un corpus amplio de lírica cortés (trovadores, *trouvères*, cantigas gallegoportuguesas, el *Cancionero* de Petrarca, el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, el *Cancionero de Estúñiga* y el *Cancionero de Palacio*), corpus sobre el cual abundo páginas más adelante.

Entiendo la representación como la reconstrucción de una cierta realidad con la suplantación o el desempeño de sus funciones mediante símbolos, imágenes u otros recursos discursivos. En cierto modo, la concibo como una simbolización dinámica. Y me interesa específicamente como formulación de ideas, sobre todo como un relato que da vida a la concepción cortés del amor. Y aun cuando trabajo con poesía y lidio con sus recursos meramente literarios (el verso, la rima, la retórica, etcétera), mi interés se enfoca principalmente en el desarrollo del amor cortés como idea, específicamente en la dinámica de las representaciones tópicas más recurrentes.

Al analizar los recursos de la representación, es posible hallar símbolos, metáforas y alegorías, en particular. Por ello y para no crear confusiones defino estos términos como los usaré. La definición, sin embargo, entraña una discusión teórica que no pretendo abordar, ya que tanto a lo largo del tiempo como en las diversas "escuelas retóricas" se plantean matices muy diversos de su utilización y función sintáctica, semántica, lógica y filosófica; por ello, abusando de ser un tanto simplista los explicaré

por sus elementos de distinción. Desde las retóricas antiguas, se estableció una diferencia entre la metáfora y la alegoría, en cambio la distinción entre alegoría y símbolo es moderna (la concepción misma de simbolización). La metáfora tradicionalmente se define como una traslación de sentido, en la que “se sustituye una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la otra”. Algunos teóricos incluso la definen como una comparación que ha desechado el “como”. Y aunque Quintiliano explica la alegoría como “una serie ininterrumpida de metáforas”, se ha visto que “puede también no contener metáfora alguna, estar compuesta por palabras usadas en sentido recto, y, sin embargo, prefigurar (simbolizar)”.²

Todorov apunta que “en la metáfora, la palabra sólo tiene un sentido, el figurado [...] En la alegoría [...] todas las palabras parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico”;³ es decir, la diferencia radica en los niveles de significado.

Una metáfora no puede interpretarse literalmente [...] El destinatario nunca puede aceptarla tranquilamente como una verdad literal [...] Es necesario interpretar la figura como una metáfora. No sucede así con el modo simbólico. El más obtuso de los destinatarios que no lo tomara como tal puede afirmar que, en sentido literal, lo que se dice no impide la coherencia semántica.[...]. La alegoría comparte con el símbolo la posibilidad de ser entendida “literalmente” [...] Pero a diferencia del símbolo [...] “la alegoría es sistemática, y se realiza

² Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 298.

³ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, trad. de Enrique Pezzoni, Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981, p. 114.

⁴ Eco, citado en Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 300.

sobre un vasto segmento de texto". Puede interpretarse mediante códigos ya conocidos.⁴

El símbolo, nos dice Todorov, "sólo significa de manera secundaria", "La alegoría significa directamente, es decir su faz sensible no tiene más razón que transmitir un sentido".⁵

Estructura, corpus y método de citación

Esta tesis consta de cuatro capítulos. En el primero delinee las principales características del amor cortés, reviso sus antecedentes e intento ponerlo en perspectiva respecto del matrimonio y de la vida cotidiana en general. En el segundo, hablo de las especificidades de la lírica cortés y la transmisión de la idea del *fin'amor* desde el sur de Francia hacia otras latitudes europeas —en particular la influencia y particularidades de su manifestación en las líricas estudiadas, la trovadoresca, la gallegoportuguesa, el *Cancionero* de Petrarca y en un corpus de lírica amorosa cancioneril española—. En el tercero y en el cuarto, abordo las representaciones del amor para mostrar la dinámica del concepto y su desarrollo en los diferentes tipos de lírica cortés. Estos dos últimos capítulos, que son la verdadera materia de la tesis, están estructurados con base en el análisis de cada una de las representaciones halladas en el corpus; así, el tercero describe las funciones que presentan las representaciones del amor como muerte y del amor como cautiverio, mientras que el cuarto se ocupa de las que lo representan como contienda, herida, enfermedad/cuita, estaciones, espacios naturales, Amor, corazón y finalmente fuego/luz.

⁵ Todorov, *Teorías del símbolo*, p. 282.

Esta división que parece un tanto arbitraria tiene como razón la extensión del análisis de las representaciones, la cual a la vez resulta una consecuencia de su recurrencia en el corpus, de su importancia y complejidad en el discurso amoroso.

Internamente, cada representación se analizó según su función, idea que tuvo el propósito de darle coherencia a un subtexto que nos proponía la lectura de éstas, misma que surgió de la lectura, del ensayo y error con diferentes formas de clasificarlas y que, finalmente, adquirió forma gracias al trabajo conjunto con Aurelio González; clasificación que arrojó al final un resultado muy interesante: la reconstrucción de una narrativa del amor. Las funciones asignadas a las representaciones fueron acción (muerte y contienda); estado y/o efecto (herida, enfermedad, cautiverio y muerte); temporalidad (estaciones); espacio (cárcel y espacios naturales); personificación (Amor y corazón) y objetivación (cadenas/lazo y fuego). La existencia de un discurso del amor subyacente que toma forma al reunir la totalidad de representaciones es lo que me interesa y si bien el trabajo no permite, dados los límites de la razón y del tiempo extenderme demasiado en cada representación, espero que mediante la ejemplificación mi propósito se cumpla.

Para el análisis que se propone en esta tesis, además de las obras teóricas que fueron de imprescindible guía y apoyo, que se consignan en la bibliografía y, por supuesto, en las notas, revisé la poesía cortés en los libros que a continuación enlisto, explicando por qué fueron elegidos. Asimismo, cabe advertir que cuando cito el corpus en mi estudio, utilizo las ediciones mencionadas más adelante, salvo que explicito otra cosa. Este trabajo pretendía utilizar una muestra representativa de la lírica cortés medieval, por ello se revisó la trovadoresca, las cantigas de amor y de amigo (aunque nos interesaban específicamente las de

amor), el *Cancionero* de Petrarca (ya que era necesario establecer el origen y la fijación de ciertos tópicos), así como la cancioneril española.⁶

Para la lírica trovadoresca utilicé los tres volúmenes de Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, obra fundamental para el estudio de esta poesía (aun cuando su primera edición se publicó en 1975, continúa siendo de consulta indispensable), esto por la cantidad de poetas y cancioneros que comprende (composiciones que se sitúan entre finales del siglo xi y principios del xiv), por el trabajo filológico riguroso que presenta tanto en el tratamiento de los textos, como en la traducción (cabe señalar que se trata de una edición bilingüe) y las notas que acompañan a cada poema. La cito como *Trovadores*. Y si bien no es la única recopilación de lírica trovadoresca —hay otras, entre las que destacan la de Carlos Alvar, que utiliza los textos originales de Riquer, aunque propone una traducción distinta; otras del mismo Riquer, como la excelente antología y estudio de Arnaut Daniel, en la que corrige sus propias transcripciones y traducciones o su *Resumen de literatura trovadoresca provenzal*, entre otras más—,⁷ ciertamente es la más comprehensiva para el análisis global de este tipo de lírica.

⁶ Utilizo un sistema mixto de citación: el aparato crítico de apoyo se pone a pie de página y en la bibliografía final, mientras que las referencias del corpus poético se consignan entre paréntesis al final de la cita en la lengua original. En general para no hacerlo muy pesado —pues el propósito es que no se interrumpa demasiado el flujo de la lectura—, sólo consigno el libro con una palabra clave del título o del editor o compilador, el número que se le ha asignado al autor medieval en dicha compilación y el número del poema según aparece en la obra citada.

⁷ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona: Ariel, 1992 (Letras e Ideas); ídem, *Resumen de literatura trovadoresca provenzal*, Barcelona: Seix Barral, 1948; Arnaut Daniel, *Poesías*, trad., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Quaderns Crema, 1994 (El Festín de Esopo), y Carlos Alvar (antol.), *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid: Alianza, 1999.

En cuanto a las cantigas y a falta de una obra de la envergadura de la de Riquer, revisé varias: en primer lugar, a José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses* (aparece citado como Nunes), obra que incluye una muestra amplia de cantigas; después a Vicente Beltrán (trad., ed. y notas), *Canción de mujer, cantiga de amigo* (aparece como Beltrán); y, finalmente, a René Acuña, *Las nueve cantigas de Pero Meõgo* (lo cito como Pero Meõgo). Salvo las de Nunes, las demás son ediciones bilingües, lo cual agradecí profundamente, pues la lectura del gallegoportugués fue tarea sumamente ardua, además de que las numerosas dudas léxicas y de sintaxis que surgieron dificultaron mucho mi interpretación.⁸

Del *Cancionero* de Petrarca utilicé una edición bilingüe que mantiene las estrofas, el tono y el ritmo de los poemas originales, aunque no la rima. Asimismo, es una edición sobriamente anotada que aporta algunas claves útiles para la interpretación, pues intenta —señala su mismo traductor— ser muy fiel al pensamiento del poeta (lo cito como Petrarca).⁹

Adicionalmente, analicé el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (Baena), el *Cancionero de Estúñiga* (Estúñiga) y el *Cancionero de Palacio* (Palacio).¹⁰ El primero recibe su nombre de su compilador,

⁸ José Joaquim Nunes (ed.), *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932; Vicente Beltrán (trad., ed. y notas), *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona: PPU, 1987 (Textos Medievales, 8); René Acuña, *Las nueve cantigas de Pero Meõgo*, México: UNAM, 1977.

⁹ Francesco Petrarca, *Cancionero*, preliminares, traducción y notas de Juan Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini y estudio introductorio de Nicholas Mann, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1984. Me apoyé también en la traducción de Atilio Pentimalli del *Cancionero*, Barcelona: Ediciones 29, 1999 (Libros Río Nuevo).

¹⁰ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. y est. de Brian Dutton y José Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor Libros, 1993 (Biblioteca Filológica Hispana, 14); *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de José María Azáceta, 3 vols., Madrid: CSIC, 1966; *Cancionero de Estúñiga*, ed., estudio y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987 (Clásicos, 33), y *Cancionero de Palacio*, ed. de Ana María Álvarez Pellitero, Salamanca: Junta de Castilla y León, Conserjería de Turismo, 1993.

un andaluz converso, escribano de Juan II, a quien desea agasajar con el libro. Según asientan Brian Dutton y José Joaquín González Cuenca en la Introducción a su edición crítica —la cual uso, apoyándome en ciertos momentos en la de Azáceta—, la elaboración del cancionero se puede fechar entre 1426 y 1430. Aunque la historia de los manuscritos y de su paso por la biblioteca de Isabel la Católica es sumamente interesante, la dejo de lado, ya que aquí nos interesa particularmente el contenido, específicamente la poesía de tema amoroso, que si bien en esta recopilación no es la mayor parte (contiene una variedad de géneros muy amplia), es una muestra ilustrativa de los tópicos amorosos cortesés, la cual aparece desde la misma presentación del autor.

Sobre el *Cancionero de Estúñiga* —del cual nada hay por añadir después de la edición y estudio tan completo que Nicasio Salvador Miguel y otros estudiosos han preparado—, baste mencionar que fue realizado entre 1460 y 1463 en Nápoles durante el reinado de Ferrante “lo que no impide que, en gran medida, represente el espíritu literario y los gustos poéticos de la corte napolitana de su padre, Alfonso el Magnánimo”.¹¹ Recibe su nombre del primer poema que aparece en la compilación, el cual se ha atribuido a Lope de Estúñiga, comendador de Guadalcanal. Si bien acoge en sus páginas distintos géneros con diversos recursos retóricos y de versificación, sobresale en cantidad e importancia la poesía amorosa, que presenta un léxico innovador y una construcción tópica de alegorías y metáforas del amor muy interesantes, siendo un corpus fundamental para este trabajo.

Respecto del *Cancionero de Palacio* se desconoce el nombre de su compilador, aunque se cree, por el tipo de personajes mencionados, que fue alguien allegado a la corte de Castilla; tampoco

¹¹ *Cancionero de Estúñiga*, pp. 7-8.

se sabe la fecha exacta de su elaboración, si bien se supone que debió ser entre 1437 y 1442 por las menciones precisas de nombres, como el de Joanot de Martorell o el de don Juan Pimentel, a quien se le escribe un epitafio. Brian Dutton considera que entre todos los cancioneros del siglo xv tal vez sea éste “el más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad de ese siglo”,¹² de hecho, la mayor parte de las composiciones versan sobre el tema amoroso, con un tratamiento tópico cortés, del cual, gracias a las ilustraciones de parejas ya sea humanas o de animales copulando, se puede añadir la prueba de que hay una sexualidad implícita (en este caso bastante explícita) en el discurso amoroso.

Cabe añadir una aclaración: aunque algunas composiciones del corpus de la lírica cortés — trovadoresca, cantigas, el *Cancionero* de Petrarca y la cancioneril española — analizada fueron escritas en periodos simultáneos (pues tenemos de trovadoresca un corpus tan amplio que comprende poesía del siglo xi al xiv), en general hablo de la poesía en términos cronológicos y a veces me refiero a ciertos tópicos como tempranos, ya que intenté utilizar el tópico a partir de su primera aparición y trazar el desarrollo hacia delante; así, aunque generalice “la poesía trovadoresca” o “las cantigas”, que pueden comprender varios siglos de creación poética o diferencias sustanciales, intento enmarcar la representación en términos tanto diacrónicos como sincrónicos. Espero haberlo logrado, aunque en algunos casos puede ser difícil establecerlo tan claramente, porque el momento de la compilación no necesariamente es el de la composición y en muchas de las ediciones críticas utilizadas se señalan variantes entre cancioneros que podrían darle algunos giros a la interpretación. Asimismo, mi desconocimiento de muchas de las lenguas

¹² *Cancionero de Palacio*, p. 1.

utilizadas, en particular oc y oíl, el gallegoportugués y el italiano, hizo que el trabajo se haya hecho con traducciones (salvo por una porción del corpus gallegoportugués, del cual no hallé traducción), situación que crea un margen también de variables que habría que considerar.

CAPÍTULO 1



Revisión teórica del amor cortés y esbozo de su práctica

Origen

A finales del siglo xi, en Occitania se expresa literariamente por primera vez un novedoso concepto del amor, al cual más tarde los estudiosos denominarán “amor cortés”¹ (por el ámbito en el que aparece y se desarrolla). Este término designa la relación amorosa intersexual establecida en una elite (los que viven y frecuentan las cortes durante los últimos siglos de la Edad Media) y tendrá diversas expresiones literarias, así como una profunda huella en la cultura occidental moderna, tanto en la concepción actual del amor como en los códigos de etiqueta.

Aunque la crítica ha discutido copiosamente sobre el origen del amor cortés y se han planteado diversas teorías,² sin que ninguna logre esclarecer el asunto por completo, yo me inclino —o apoyo— por la que atribuye su surgimiento a la confluencia de distintas transformaciones históricas y culturales, en las cuales intervinieron ciertos factores sociales que señalaremos a continuación.

Al respecto y ante el cuestionamiento de por qué se manifestó en Occitania primero no hay muchas explicaciones satisfactorias, algunos estudiosos lo imputan a que era una zona en relativa paz, donde los vínculos de vasallaje se basaban más en alianzas que en servicio militar y por lo tanto fue posible y relativamente

¹Gaston Paris fue el primero en 1833, en sus “Études sur les romans de la Table Ronde. *Lancelot du Lac, II: La conte de la Charrete*”, *Romania* 12, p. 519.

² Para una revisión de las principales teorías y de la historia de la crítica sobre este tema, véase Roger Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love*, Manchester: Manchester University Press-Rowman and Littlefield, 1977.

considerablemente. De hecho, fueron ellas las principales impulsoras de la literatura cortés.

Pero veamos, antes de hablar de la literatura cortés, cómo fue posible que la nobleza medieval estuviera preparada para la creación y el goce estético de la literatura.

Necesariamente tenía que haber ocurrido una transformación para que el hombre cambiara el propósito del conocimiento y del aprendizaje, ya que en la época medieval anterior al siglo XII "no existía ya un grupo o una clase social de hombres capaces de encontrar en la literatura un goce refinado".¹²

La formación del público culto fue un proceso complejo, ya que, desde las invasiones bárbaras que pusieron fin al Imperio romano, había ido desapareciendo. En el siglo VI todavía existía una alta aristocracia de elevada formación, sin embargo, después de esa época, se difumina casi por completo hasta cerca del 1100, sólo permanece en aislados y reducidos grupos.¹³

El interés por la cultura y por las ideas pronto involucra a un mayor número de personas que gradualmente van formando una conciencia propia. La lengua en general florece, el latín tiene una cierta renovación y, a la par, el uso de las lenguas vulgares se encuentra en franca ascensión, pues mientras el primero se utiliza para lo más especializado y técnico del conocimiento, las lenguas vulgares se convierten en el medio ideal para el humanismo universal que requiere de un lenguaje "bello" y retórico; así, "las lenguas literarias clásicas se fundieron no ya como medios de expresión, sino como prototipos de ella, como modelo para la expresión literaria en lengua popular".¹⁴

¹² Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 248.

¹³ *Ibid.*, p. 266.

¹⁴ *Ibid.*, p. 270.

El ascenso de las lenguas vulgares se inicia durante el periodo románico, sin embargo la cantidad de manuscritos en lengua vulgar no aumenta sino hasta el siglo XIII, lo cual indica también la escasez de lectores durante esta época. En el siglo XII, es notorio el interés de la nobleza por la cultura, mismo que condujo a la formación de un movimiento cultural importante en el interior del estamento noble, en cuyo seno se favoreció a poetas y se encargó la redacción de manuscritos.

En este movimiento, las mujeres de la nobleza feudal anglonormanda tuvieron una función esencial, ya que fomentaron y protegieron tanto a poetas como a sabios en sus cortes y organizaron reuniones de lectura y discusión sobre toda clase de asuntos, entre ellos el amor.

La existencia de las cortes, no como tribunales sino como salones de discusión sobre temas y problemas amorosos ha quedado completamente esclarecida (véase Laffite-Houssat, Jacques, *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires: Eudeba, 1963), incluso sobreviven algunos escritos que dan cuenta de las discusiones en sí (por ejemplo en el libro *De ars amandi* de Andreas Capellanus), así como crónicas o descripciones de este tipo de debates donde el señor o señora participaban.

|| En aquel tiempo en que había júbilo, amor fino y verdadero, gentileza y amabilidad, en Lemosín junto a Exideuil hubo un caballero muy cortés, diestro, franco y bien enseñado, valiente y rico en todos sus hechos. Por causa de este caballero entraron en rivalidad una dama y una damisela. Final || mente se decidieron a tomar por árbitro a un caballero de Cataluña que tenía gran renombre de prudente y de sabio y que se llamaba don Hugo de Mataplana. [...] El señor don Hugo de Mataplana estaba tranquilo en su casa, y como había en ella muchos ricos barones, allí se hallaban comiendo, con gozo,

risa y ostentación, mientras otros iban y volvían por la sala, otros jugaban a los dados y al ajedrez sobre tapices y almohadas, verdes, encarnadas, azules y de color de india. Allí había agradables señoras, solazándose en pláticas corteses y gentiles, y por cierto que me hallaba yo allí aquella vez cuando entró un juglarcito despejado, gentil y bien vestido, el cual no pareció de poco discernimiento al detenerse ante don Hugo, a quien cantó muchas canciones y otras cosas bien escogidas, y cada uno de haberse satisfecho volvió a su primer solaz y él siguió con aspecto jovial y como conviene a los de su clase y dijo: — Señor don Hugo, tened a bien oír las nuevas que os traigo. Vuestra gran nombradía que no busca el tuerto sino el derecho (a mi ver) llegó a nuestro país a dos damas que me envían a vos y que os prometen para siempre sus buenas gracias, suplicándoos que decidáis en una contestación || que entre ellas ha sobrevenido. Yo voy a exponeros el hecho y la aventura, palabra por palabra [...].¹⁵

El juglar le relata el hecho y, según cuenta el trovador que narra, al día siguiente muy temprano el señor Hugo de Mataplana emitió su juicio y, de acuerdo con el trovador, fue ejecutado sin oposición por las dos damas.

En este ejemplo, el "juez" de amor es un caballero; aunque generalmente quienes organizaban estas reuniones o cortes de amor y fallaban al respecto eran mujeres. Sabemos que participaron muy ilustres damas. Capellanus, quien escribe sobre los fallos emitidos en aquellas cortes, consigna la presencia de la condesa de Champagne (en el siglo XII), la vizcondesa de Narbonne, la reina Alienor de Aquitania y la condesa de Flandes. Asimismo, Jehan de Nostredame (siglo XIV) — con las dudas que

¹⁵ Composición atribuida al trovador Ramón Vidal de Bezaudún, amigo y protegido de Hugo de Mataplana. Citada en Manuel Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona: CSIC, 1966, pp. 289-290.

pueden generar las fechas que establece— en sus *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux qui ont floury du temps de Comtes de Provence* menciona las cortes amorosas de Signe y Pierrefeu, de Romanin y de Avignon.

De esta forma, en el seno de la aristocracia empezaron a formarse círculos de reunión, entre los cuales aparecieron grupos cultos que crecieron día con día y que conformaron un importante movimiento de creación literaria y de lectura.

Algunos de los principales protectores y creadores del naciente movimiento cultural fueron Enrique II y Alienor de Aquitania, así como sus hijas Aalis de Blois y Marie de Champagne, quien impulsó y llevó a la cúspide la literatura cortés, ya que bajo su protección vivieron trovadores como Conon de Béthune y Gace Brulé; ahí Andreas Capellanus escribió *De amore* y bajo la tutela directa de Marie de Champagne Chrétien de Troyes escribiría *El caballero de la carreta*.

Vida cotidiana y literatura

Si bien tras lo expuesto no es necesario abundar en el hecho de que la literatura a partir del siglo xi se convierte en parte esencial de la vida cotidiana del estamento noble, sí quisiera señalar su importancia y cercanía en tanto espejo de las principales inquietudes y fantasías colectivas; fenómeno que no ocurrió desde el surgimiento de la cortesía y del amor, sino desde la primitiva épica. Existen diversos testimonios en crónicas medievales de las lecturas que realizaban algunos nobles de historias caballerescas o antiguas, las cuales eran admiradas y a veces imitadas.

En este proceso, podemos observar la refuncionalización de los temas y personajes antiguos en el mundo caballeresco (que

fue lo que hizo la prosa en un principio), la cual se explica muy bien mediante lo que diversos estudiosos e historiadores de la literatura medieval han planteado: que de la literatura podemos extraer una relación de las preocupaciones y deseos —a partir de los tópicos—, y darnos una idea de las pautas de conducta y de las formas de la vida. Es decir, la literatura era reflejo de la vida y ésta alimentaba y refuncionalizaba a la literatura.

Porque esas canciones, esos relatos agradaban [...] sus palabras pudieron llegar hasta nosotros. Y porque agradaban se puede estar seguro de que presentaban un reflejo de lo real, que los personajes que ponían en escena no resultaban demasiado extraños, demasiado alejados en lo fantástico, para que los caballeros y las damas que seguían apasionadamente el desarrollo de sus amores no reconocieran en ellos algunos de sus propios rasgos, algunas de sus propias actitudes [...].¹⁶

Sin embargo, aun si comprendemos el cercano vínculo entre literatura y realidad —la interacción, si podemos decirlo así—, saltan a la vista diversas contradicciones y preguntas, por ejemplo: cómo explicar la idealización de la mujer en el amor cortés y su real aumento en las funciones sociales y culturales, cuando las leyes —ya hemos hablado de las respectivas al adulterio— y la misma institución matrimonial estaban tan alejadas de esta “adoración” por la dama y cuando en ciertas frases, también escritas, quedan rastros de la negativa valoración de la mujer o de una valoración que en nada se parece al concepto expresado con la “dama”.

La historia de Damiata Martorell, hermana de Joanot Martorell —autor del *Tirant lo Blanc*— nos puede ilustrar esto. En sus *Cartas*

¹⁶ Georges Duby, *Mujeres del siglo XII*, vol. III, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, p. 134.

de Batalla,¹⁷ Joanot requiere a combate a muerte a un caballero de nombre Joan de Monpalau, quien además era un pariente cercano del requeridor. La causa del desafío radica en la deshonra de Damiata, quien alegaba un matrimonio secreto incumplido y, por lo tanto, su deshonra y el de su familia. Así, en estas circunstancias, se establece el reto para “solucionar” la deshonra de Damiata. Finalmente, después de un largo intercambio de cartas y ofensas, y luego de una también larga búsqueda de un juez de batalla, las dos partes llegan a un acuerdo para evitar el duelo: Monpalau paga cuatro mil florines a la dicha Damiata para “resarcir” la pérdida de su honor.

Aquí se abre una gran distancia entre la imagen de Damiata que nos trasmite el conflicto y la de una dama de cualquier novela de caballería o *cansó* trovadoresca. Y aun encontramos un mayor abismo en la forma o solución del reto. El honor, tan importante para la sociedad medieval, adquiere aquí un valor monetario y deja totalmente fuera la cuestión moral. Damiata y su familia habrán de quedar conformes con el pago, no obstante que luego la susodicha no vuelva a casarse (al parecer por su pública deshonra). Monpalau no se comporta en ningún sentido cortésmente, desde el principio argumenta que él no hizo ninguna promesa y en cambio omite el punto del deshonor.

Al comentar la primera carta de Martorell ya advertíamos que éste imputaba a Joan de Monpalau un agravio que entrañaba dos acusaciones: que juró tomar a Damiata por mujer y desposarla en breve tiempo, y que, abusando de la confianza que otorgaba tal juramento, luego la deshonró, lo que suponía la existencia de un válido matrimonio secreto

¹⁷ Martín de Riquer y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona: Barral Editores, 1972 (Breve Biblioteca de Respuesta, 36).

consumado. Monpalau, en su respuesta, sólo ha desmentido a Martorell en cuanto a lo primero (el juramento), pero no ha hecho la menor alusión a lo segundo (la "cópula carnal", en términos canónicos), lo que adquiriría un tono sumamente ofensivo, pues venía a dar entender que Damiata se prestó a lo segundo sin haber existido lo primero.¹⁸

Pese a lo aquí visto, lo cierto es que desde finales del siglo xi la vida cambiaba, día con día se creaban nuevas y estrictas reglas que correspondían perfectamente a la refuncionalización social —se manifestaba una intención jerárquica en el progresivo cultivo de las "formas"—. A la vez, las Cruzadas y las peregrinaciones le abrían al hombre feudal un novedoso panorama. Es notorio cómo durante esa época se incrementa la actividad comercial del Mediterráneo, sobre todo en los puertos italianos, y es también cuando —como ya he mencionado— los hábitos de la vivienda, del vestido, de la comida y de las fiestas se modifican ostensiblemente. "Lejos se está de los hábitos de economía de los siglos x y xi [...] Ahora el caballero, digno de este nombre gasta sin cuenta, cifra su honra en el lujo de sus armas, sus vestidos, sus caballos, en el número de sus servidores [...]"¹⁹

Y este cambio no es sólo cuantitativo: en muchas de las acciones de los hombres del estamento caballeresco que vemos en la historia y en la literatura podemos apreciar que lo que se modifica es la idea de la vida, no únicamente la materialización de ésta. El gasto, el ornamento y el placer de la comida —por mencionar algunas de las transformaciones físicas— responden a una concepción del vivir como un arte y a la noción de que como el arte la vida debe ceñirse a reglas precisas. Así, todo lo que el estamento noble contempla como vital (la guerra, la

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Laffitte-Houssat, *Trovadores y cortes de amor*, p. 19.

cortesía, el amor, el arte — la música, la literatura, la artes plásticas —, etc.) se reviste con formas y con reglas, y a éstas se les provee de una dimensión ética y estética.

El amor y la cortesía, por lo menos como ideas, muestran esta dimensión, sin embargo, en la vida cotidiana aún presentan dificultades, particularmente en el momento de enfrentarse con la ideología “oficial” y con hábitos de vida que habían pervivido durante toda la época feudal anterior. No podían borrarse de golpe las legislaciones sobre el adulterio, ni la idea que la ideología había difundido sobre la relación intersexual, tampoco perdía su función la institución matrimonial, ni menos la valoración moral negativa de la sexualidad. El amor, al ennoblecere la relación sexual, lo que hacía era construir una moral interna de la concepción del amor cortés, pero no desplazaba la moral predominante cristiana; así como tampoco la cortesía borraba que el caballero definiera su razón de ser por acciones y armas primero que por educación y cultura, aun cuando tales elementos sufrieran en el camino modificaciones importantes.²⁰

Es verdad que el cambio en la idea de la vida y en las concepciones del amor y del hombre y de la mujer mejoraron visiblemente las condiciones y la participación social de la mujer, y es asimismo cierto que éste fue el punto de arranque de una mayor

²⁰ Esto es muy claro en una frase extraída de las cartas de batalla de Joanot Martorell cuando después de varias epístolas para determinar las condiciones del combate y para establecer el tiempo de búsqueda de un juez, Martorell escribe a Monpalau (el requerido): “que yo volria venir molt prestament a la batalla e vós, ab dilacions de letres, volríeu que jamás hagues fi, de les quals letres e paraules descortesos yo nom vull acabar ab vós, perquè no és acte que [a] cavallers en gentils hòmens pertanga, sinó a dones e juristes, los quals en la ploma hi en la lengua tenen tota lur defensió [...]” [yo quisiera llegar prestamente a la batalla, y vos, con dilaciones de cartas quisierais que nunca llegara a su fin, y yo no me quiero igualar a vos en cartas y palabras deshonestas, porque no es hecho que corresponda a caballeros ni a gentiles hombres, sino a mujeres y juristas, quienes en la pluma y en la lengua tienen toda su defensa] (Riquer y Vargas Llosa, *El combate imaginario...*, pp. 62-65).

transformación cultural. La práctica cortés no fue solamente una idealización, sino que tuvo en la realidad una práctica cierta, que se extendió durante varios siglos y cuyas huellas han llegado a nosotros.

Desarrollo del concepto del amor

Así, en este contexto de formación de un público culto, de refinamiento de la vida cotidiana y de drásticas transformaciones de las funciones y papeles sociales del estamento, se expresa por primera vez en la literatura el novedoso concepto del amor. Desde su aparición, ha estado en constante transformación, sin embargo, presenta características generales que pueden definirlo con precisión, diferenciarlo de las anteriores concepciones del amor y distinguirlo de la mera pasión, del deseo sexual y de la enfermedad amorosa. Este nuevo concepto es un sentimiento mixto (espiritual-sexual), vínculo entre el hombre y la mujer, capaz de transformarlos: el amor será ennoblecedor y todo lo que él implique (deseo, pasión, fidelidad) engrandecerá a los amantes.

C.S. Lewis resume con mucha exactitud las características del amor cortés: "la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión de amor".²¹ Además, podríamos hablar del vasallaje amoroso ("feudalismo del amor"), del principio presente de correspondencia amorosa (ya sea que el enamorado la tenga o la busque, es siempre, en esta idea del amor, posible) y de la noción del amor como fuente generadora de virtudes éticas. Esta carga ética, aunque no es nueva, sí se presenta de manera diferente, pues el amor en la Antigüedad era concebido ético en tanto tuviera una

²¹ Lewis, *La alegoría del amor...*, p. 2.

función de enseñanza (ejemplar) o una función dentro del orden superior metafísico, como se ve en Platón, quien atribuye una naturaleza sintética a tal sentimiento, "síntesis vital de lo positivo y lo negativo, de valor y disvalor, pero síntesis animada de una continua dialéctica ascensional a la conquista del valor supremo [idea del bien]"²²

Veamos detenidamente cómo funcionan estos elementos en el marco de la relación amorosa, para de esa forma aclarar su significado. Aunque la relación amorosa cortés es compleja, el código es tan claro y están tan bien delimitadas las funciones de los amantes que podemos hablar de etapas constitutivas de la relación y de grados de intensidad mutua en el vínculo amoroso.

La primera etapa sería el cortejo, tal vez la actividad más característica de este tipo de amor. El cortejo es el conjunto de formas de trato que pone en práctica el caballero (quien es noble y cortés) para conseguir la aceptación y el amor de su dama amada (en este punto es donde se establece el pacto vasallático amoroso), y representa en la historia del amor cortés, la fase de mayor regulación del código amoroso.

Durante el cortejo, el galán actuará de la mejor manera posible (con cortesía y mesura) para obtener la merced de la dama de quien está enamorado: en el ámbito privado compondrá poesías, será el fiel servidor dispuesto a complacerla hasta en el menor detalle. Mientras que en el mundo social, demostrará valor (en los torneos o la guerra) y cortesía para convertirse en merecedor de recibir el agrado de la mujer, pues "Quien tiene una noble y hermosa dama por amiga o mujer, debe ganar méritos pues es justo que ella le deje si van a menos su fama y valor."²³

²² Antonio Gómez Robledo, *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 382.

²³ Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela (Selección de Lecturas Medievales, 7), 1993, p. 4.

II Qu'aissi m'ave, dona l genser que sia,
qu'us deziriers, qu'ins en mon cor's abranda,
cosselh'e m ditz qu'ie us am e'us serv'e us blanda,
e vol que m lays d'enquerr'otra patria
per vos en cuy an tug bon ayp repaire;
e pus Amors no vol que m vir ni m vaire,
si m'aucizetz, no crei que be us estia.
(Trovadores, XXIX, 122, vv. 8-14, p. 654)

[II. Porque me ocurre señora, la más gentil que existe, que dentro de mi corazón arde un deseo que me aconseja y me dice que os amo, os sirva y os corteje, y quiere que deje de buscar otra compañía a causa de vos, en quien tiene morada toda buena cualidad. Y pues amor no quiere que me vuelva ni que me mude, si me matáis, no creo que os esté bien.]

En el último ejemplo, “servicio y cortejo” son acciones inmediatas asociadas al amor, tal como la fidelidad, la cual regirá también en la siguiente “etapa” del amor.

La segunda etapa del amor implica el establecimiento de la relación amorosa en sí, es decir, es el momento cuando existe un mutuo acuerdo para el amor, o mejor dicho, según el modelo cortés, la dama ha aceptado al caballero. Asimismo, indica que éste ha cambiado su posición en la relación amorosa y que además de las prendas u objetos simbólicos de la dama que puede portar, le será permitido y aprobado el contacto físico, en tanto que es ennoblecedor para el amor.

En el siguiente fragmento se muestra que el acto de portar señales de la dama tiene un claro significado de existencia de una relación amorosa, aunque en algunos textos también funciona como muestra de deber caballeresco con una cierta dama, sobre todo en la novela de caballería (donde la situación se hace explícita).

V Si m'a bon cor ara lh prec e l'incaut
 que m do sa joy'e m prometa salut,
 que n port anelhs e manjas els escutz,
 e m fassa tant per que de lieys n m raut;
(Trovadores, XL, 161, vv. 33-36, pp. 825-826)

[V. Si tiene buena intención conmigo, ahora le ruego y la exhorto a que me dé alegría y me prometa salud, que por ella llevo anillos y mangas en los escudos, y que se esfuerce en no arrancarme de ella...]

La fidelidad en el amor cortés es una exigencia indiscutible, pero ésta existe únicamente en el ámbito amoroso; es decir, su exigencia queda restringida a los sentimientos (mundo interior y relación del enamorado con la amada) y nada tiene que ver con el matrimonio (esto significa que las relaciones amorosas se plantean adúlteras o extra matrimoniales, lo cual es evidente en la idea del secreto del amor y de los “envidiosos / chismosos”, que se presentarán en la lírica cortés). Para el amante, el verdadero peligro se encontraba en otros caballeros que pudieran ser sus rivales y no en el marido, puesto que la alianza matrimonial era impuesta y arreglada por los padres de los contrayentes y raramente existían sentimientos de por medio.

Además, el servicio — que se establece en la fase del cortejo — constituye la base de la relación. El caballero será en todo sentido el servidor de aquella a quien ama, deberá cumplir el *pacto* hasta en los más mínimos deseos, además de protegerla y loarla — y, obviamente, guardar el secreto de la relación amorosa.

De hecho, las etapas o grados del amor que yo he sintetizado aquí fueron divididas por un autor anónimo del siglo XIII en cuatro: *fenhedor*, cuando el enamorado no ha expresado aún sus sentimientos; *pregador*, cuando ya lo ha hecho; *entendedor*: “la

dama le acoge con buena cara, le hace caso y premia al enamorado con sonrisas y diversas prendas; *drutz*: si 'lo acoge bajo sus mantas'. En definitiva, estos cuatro grados corresponden a los cinco estados que señalan los tratadistas latinomedievales al hablar del amor, pues —según indican— la pasión amorosa evoluciona siguiendo unas pautas definidas, que comienzan con el *visus* ('contemplación'), *alloquium* ('conversación'), *contactus* ('caricias'), *basia* ('besos'), *factum* (en provenzal *fach* 'acto'); por último, se ha señalado que en algunos casos el *fach* no llega a realizarse y se limita a ser un *assai* o *assag* ('ensayo, prueba') [...].²⁴

Así, entendidos de una forma u otra, es claro que el amor cortés o *fin'amor* es caracterizado como un proceso en etapas o grados que constituyen la relación amorosa entre hombres y mujeres de un cierto estamento social.

La cortesía esencialmente es el código de comportamiento que rige a damas y caballeros; el conjunto de formas de trato cultivadas para relacionarse; el arte que se requiere para amar y es una muestra clara de que hombres y mujeres del estamento superior se han transformado. Pero, estos cambios de la función social y del individuo, que son visibles en crónicas de la vida cotidiana y en la literatura son reflejo necesariamente de una transformación en la ideología.

Así, el guerrero feudal y el gris personaje femenino de la épica han desaparecido en la poesía cortés para dar paso a dos nuevos personajes: damas y caballeros. El caballero no es únicamente un hombre valiente y diestro con las armas, tiene modales refinados, compone poesía y corteja delicadamente a una mujer.

²⁴ Carlos Alvar (antol.), *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, p. 45.

Una evidencia importante de la transformación del caballero como ente social es la creación hacia el siglo XII de las órdenes de caballería, en las cuales se ve con claridad la carga ideológica de la caballería y la formulación ética que acompaña a la cortesía, pues éstas representan la unión de distintos valores ideológicos (cortesía y cristianismo) y su inestable conciliación.

Por la parte de la dama, ella es considerada siempre la más bella,²⁵ la más mesurada, la de mayor inteligencia y, lo que es fundamental, será la inspiradora del amor y, si bien no es el único objeto, pues éste es el amor en sí y el ennoblecimiento que produce, es ella quien lo genera; ya que el enamoramiento “está basado, casi sistemáticamente, en el reconocimiento visual de una serie de cualidades físicas – también morales – en la mujer amada, aunque ésta no sea, como acertadamente la había definido J.M. D’Heur, ‘plus qu’un compose symbolique de l’apparence physique et de la conduite morale’”.²⁶

III Ben ai estat a maintas bonas cortz
 mas sai ab lieis trob pro mais que lauzar:
 mesur’ e sen et autres bos mestiers,
 beutat, joven, bos faitz e bels demors,
 gen l’enseignet cortesie la duois;
 tant a de si totz faitz desplazens rotz
 de lieis no cre rens de ben si’a dire.
(Trovadores, XXVIII, 118, vv. 15-21, p. 637)

²⁵ Además, se muestra también que existe una valoración social de la coquetería. No era extraño que corrieran en la Edad Media entre las mujeres recetas para embellecerse, para el aliento, para blanquear los dientes o simples recomendaciones de higiene.

²⁶ Elvira Fidalgo Francisco, “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 314-315.

[III. He estado en muchas buenas cortes, pero aquí, con ella, encuentro bastante más que alabar: mesura, juicio y otras buenas condiciones, belleza, juventud, buenas acciones y agradable reposo. La cortesía la instruyó y la educó gentilmente; de tal suerte arrancó de ella todas las acciones desagradables, que no creo que se eche en falta nada bueno.]

II Tan fo clara ma prima lutz
 d'eslir lieys, don cre'l cors los huelhs,
 (Trovadores, XXVIII, 115, vv. 8-9, p. 625)

[II. Tan clara fue mi primera luz al escoger a aquella por la que el corazón cree a los ojos,]

En estos versos, se sintetiza el proceso del enamoramiento, a través de la reiteración del buen término que tuvo el amor, gracias a la visión de la amada; empero, el mismo tópico tiene varios desarrollos retóricos, uno muy común es el de la amplificación (*amplificatio*), tal es el caso en que se reafirma esta idea, mediante la comparación / oposición con Tristán, cuyo amor por Iseo fue provocado por haber bebido un filtro mágico. En la siguiente estrofa que cito, la visión de los atributos físicos-morales de la dama en tanto fuente de donde surge el amor es más poderosa que cualquier encantamiento:

IV Onques del bevrage ne bui,
 don Tristans fu anpoisonez,
 mes plus me fet amer que lui
 fins cuers et bone volantez.
 Bien ant doit estre miens li grez,
 qu'ains de rien esforcéis n'an fui,
 fors de tant, que mes iauz an crui,
 par cui sun an la voie antrez,

don ja n'istrai n'ains n'i recrui.

(Alvar, Chrétien de Troyes, vv. 28-36, pp. 230-231)²⁷

[IV. Nunca bebí del filtro, / con el que Tristán fue envenenado; /
pero más que a él me hace amar / el gentil corazón y el firme deseo.
/ Bien debe ser mío el mérito, / pues no fui forzado por nada, /
sino que solamente creí a mis ojos, / por quienes entré en el camino
/ del que no saldré y al que no renunciaré.]

Idea muy importante, en virtud que reafirma lo genuino del sentimiento, así la comparación del enamorado con Tristán se convertirá en un tópico muy recurrente, el cual se expresa en ocasiones a través de alusiones, como se ve en la siguiente estrofa:

VI Na Mielhs-de-be, ja no m siatz avarga
 qu'en vostr'amo me trobaretz tot blanc,
 qu'ieu non ai cor ni poder que m descarc
 del ferm voler que non es de retomba,
 que quan m'esvelh ni clau los huelhs de som
 vostre remanc, quan leu ni vau jazer;
 e no us cuges que n'abais mos talens:
 no o fara qu'ara l sent en la testa.
(Trovadores, XXVIII, 119, vv. 41-48, p. 642)

²⁷ Alvar, *Poesía de trovadores...* El motivo de Tristán e Iseo lo encontramos también con los minnesinger. En esta poesía alemana del siglo XII lo hallamos casi idéntico: "I. Tristrant müste sonder danc / stâde sîn der koninginne, / want en poisîn dar tû dwanc / mêre dan die kracht der minne. / des sal mir die gûde danc / weten dat ich niene gedranc alsuc piment end ich si minne / bat dan hê, end mach dat sîn. / wale gedâne, valskes âne, / lâ mich wesen dîn / endes wis du mîn". [I. Tristán tuvo contra su voluntad, / que ser fiel a la reina, / pues un filtro secreto le obligó, más que la fuerza del amor. / Mi buena dama debe recompensarme / pues yo no bebí tal ambrosía y la amo / más que Tristán, si es que puede ser. / Hermosa, a la que nada le falta, déjame ser tuyo / y sé tú mía.] (Heinrich von Veldeke, "Tristrant müste sonder danc", I, vv. 1-11, en *Ibid.*, pp. 320-321). Véase también Bernd Dietz (sel., trad. y notas), *Antología del minnesang*, Madrid: Hiperión, s.f. (Poesía Hiperión, 42).

[VI. Señora Mejor-que-bien, no me seáis arisca, pues en vuestro amor me hallaréis completamente blanco, que no tengo intención ni poder de descargarme del firme querer, que no es de redoma. Porque cuando me despierto o (cuando) cierro los ojos de sueño, permanezco vuestro, cuando me levanto y cuando voy a acostarme, y no creáis que se mengüe mi deseo: ello no ocurrirá, porque ahora lo siento en la cabeza.]²⁸

Otra forma de amplificación utiliza como término para la comparación una referencia religiosa (más que literaria, aunque también las hay), la cual se irá desarrollando progresivamente en la lírica cortés.

Aun cuando algunos poetas alertan de lo engañosa que puede ser la belleza, no es un tema que tenga mayor desarrollo en la lírica cortés. En algunos poemas, puede aparecer como peligrosa o como un "arma" ante la que el caballero no puede resistir.

ÍÍÍ Sol que l plagues emblar lo premier saut,
 jamais per lieys no fora cossegutz.
 Pero s'ieu fos ben amaz ni volgutz
 ieu chantera ab cor verai e baut,
 mas er tenso quar ma dona m tensonza,
 quar sap qu'ieu am mielhs d'autr'hom e genses;
 e lh trefana, sol quar es belha res,
 vol qu'om la sierv'e ren non guazardona.
(Trovadores, XL, 161, vv. 17-24, p. 825)

²⁸ En ésta, la simple palabra redoma sugiere el tópico, pues como señala Riquer, siguiendo el trabajo de Gabriel Oliver (*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV [1973-1974], pp. 103-123), "siendo las redomas vasijas que contenían filtros mágicos, por lo general para suscitar el amor, y siendo literariamente la más famosa la que contenía el bebedizo que enamoró a Tristán e Iseut, nuestro trovador aquí afirma que su amor no se debe a la magia, sino a su firme voluntad". Véase Arnaut Daniel, *Poesías*, trad., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Quaderns Crema, 1994 (El Festín de Esopo), p. 105.

[III. Con tal que le pluguiera evitar el primer asalto, nunca sería alcanzado por ella. Pero si yo fuera bien amado y querido, contaría con ánimo veraz y jubiloso; mas ahora discuto porque mi dama me discute, pues sabe que la amo más y mejor que otro hombre; y la pérdida, sólo porque es hermosa criatura, quiere que la sirva y no recompensa con nada].

Al contrario, ésta, ligada a la cortesía y a la “virtud” de la dama, tendrá múltiples elaboraciones, ya sea a partir del retrato (la descripción) o a partir de la evocación general de su hermosura, de la comparación con otras mujeres o con personajes femeninos literarios o mitológicos que simbolizan la belleza, la virtud y, en esta poesía, la cortesía (Iseo, Blancaflor, Elena feudalizada —como una dama—, etcétera).

Tales comparaciones nos remiten a la intertextualidad de la que hablábamos y a la refuncionalización de viejos tópicos.

E Rodocesta ni Biblis,
Blancaflors ni Semiramis,
Tibes ni Leida ni Elena
ni Antígona ni Esmena
ni ¡ bel Yseus ab lo plei bloi
non agro la meital de joi
ni d’alegríer ab lor amis,
com eu ab vos, so m’es avis.
(Trovadores, XXIX, 125, vv.157-164, p. 668)

[Ni Rodocesta, Biblis, Blancaflor, Semíramis, Tisbe, Leda, Elena, Antígona ni la hermosa Iseo, la de los rubios cabellos, tuvieron la mitad de gozo ni de alegría con sus enamorados como yo con vos, eso creo]²⁹

²⁹ Aquí hay una correlación no progresiva cuyo esquema se vería así: E Rodocesta ni Biblis (A₁), Blancaflors ni Semíramis (A₂), Tibes ni Leida ni Elena

Los trovadores provenzales recurren muy frecuentemente a la descripción de la dama: su cuerpo, su rostro, los ojos o a veces completa, generalmente deteniéndose en elementos cargados de erotismo: el cuello, el cuerpo bien formado, la cabellera. De hecho, abundan las poesías que aluden a la hermosura y cortesía de su amada — la rubia cabellera, la tez blanca, los ojos, la nariz recta y bien colocada, los dientes blancos, “el cuerpo gentil, gracioso y alegre”.

Can cuit pensar en outra res,
de vos ai messatge cortes:
mon cor, qu'es lai de vostr'ostaliers:
me ven de vos sai messatgiers,
que m ditz e m remembr'e m retrai
vostre gen cors coinde e gai,
las vostras belas sauras crís,
e'l vostre fron plus blanc que lis,
los vostres olhs vairs e rizens,
e'l ras que'es dreitz e be sezens,
la fassa fresca de colors,
blanca, vermelha plus que flors,
petita boca, blancas dens,
plus blancas qu'esmeratz argens,
menton e goia peitrina
blanca com meus ni flors d'espina,
las vostras belas blancas mas,

(A₃), ni Antigoña ni Esmena (A₄) ni l bel Yseus ab lo plei bloi (A₅) que con el adnominal introduce una modificación en el sintagma. Esta estructura se repite casi de manera idéntica en las descripciones y enumeraciones de la lírica trovadoresca, por lo que no abundaré en ejemplos sobre ella, pues lo que aquí me interesa es dejar constancia de su función como vehículo de expresión en cuanto a comparar elementos iguales que sirve como una especie de amplificación para esclarecer una idea.

e ls vostres detz grailes e plas,
e la vostra bela faisso,
on non a res de mespreizo
(Trovadores, XXIX, 125, vv. 83-102, p. 665)

[Cuando creo pensar en otras cosas, recibo cortés mensajería vuestra: mi corazón – que es vuestro huésped –, que me tiene como mensajero vuestro y me habla, me recuerda y me trae a la memoria vuestro gentil cuerpo, gracioso y alegre; vuestra hermosa cabellera rubia, vuestra frente más blanca que el lirio; vuestros ojos brillantes y risueños; la nariz recta y bien colocada; la faz de fresco color, blanca y más sonrosada que las flores; pequeña boca, blancos dientes, más blancos que plata acendrada; mentón, garganta y pecho blanco como la nieve y el blanco espino; vuestras hermosas blancas manos; vuestros dedos delicados y tersos; vuestra bella figura en la que nada hay menospreciable]³⁰

Notamos aquí que la forma de exponer la descripción tiene un orden preciso: de la cabeza hacia abajo, sistematización que se le dio en la Edad Media y que tiene su origen en las retóricas de la Antigüedad, las cuales normaron este recurso como parte de la *dispositio*. Ya Cicerón en *El modelo supremo de los oradores* habla sobre la importancia de la jerarquización y el ordenamiento en la descripción. Y Geoffroi de Visauf lo dispone (“Y así desde lo alto de la cabeza descienda el esplendor hasta la planta misma...”), acompañando la norma con un ejemplo, en la sección en donde desarrolla la teoría sobre la *amplificatio*.³¹

³⁰ Aquí encontramos una estructura correlativa progresiva (si bien bastante simple), que es la base de la descripción. Cabe además señalar que dicha estructura utilizada en sentido descriptivo se entendió en la Edad Media como parte de la *dispositio*.

³¹ Véase Geoffroi de Visauf, *La poética nueva*, presentación y traducción de Carolina Ponce, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000 (Bitácora de Poética 8).

En los versos anteriores, encontramos una descripción de gran riqueza, no obstante, en general los trovadores se enfocan en la blancura de la tez, los ojos, la rubia cabellera y el cuerpo “bien tallado”: “Quer plus ez blanca qu’evori / per qu’ieu outra non azori” [pues es más blanca que el marfil por lo que no adoro a otra] (Trovadores I, 4, vv. 13-14, p. 126).

III Meravilh me com pose durar
 que no lh demostre mo talan.
 Can eu vei midons ni l’esgar,
 li seu bel olh tan be l’estan:
per pauc me tenh car eu vas leis no cor.
Si ferai eu, si no fos per paor,
c’anc no vi cors melhs talhatz ni depens
ad ops d’amar sia tan greus ni lens.
(Trovadores, XVI, 68, vv. 17-24, p. 413)

[III. Me maravilla cómo puedo resistir sin demostrarle mi deseo. Cuando veo a mi señora y la miro, sus bellos ojos le están tan bien [que] me tengo en poco porque no corro hacia ella. Así lo haría si no fuera por miedo, pues nunca vi cuerpo mejor formado ni pintado que a las exigencias de amar fuese tan grave y lento.]

Y la descripción física de la mujer amada se completa con sus cualidades espirituales: juicio, mesura, cortesía, franqueza, instrucción, etcétera.

Aissi m fa parlar e contendre
amors, e m destrenh e m trebalha
per vos, dona, si Dieus mi valha;
car vos vey a totas sobreira
de sen, de parlar, de manieira,
de bel captenh, de cortezia,
(Trovadores, CXVI, 354, vv. 64-69, p. 1657)

[Así el amor me hace hablar y discutir, y me agobia y me tortura por vos, señora, así Dios me valga; pues os veo superior a todas en juicio, hablar, elegancia, bella condición y cortesía]

Otro elemento que aparece en la lírica cortés es comparar a la dama con una flor, como vemos en esta cantiga: “bella sobre toda fror” (Nunes, I, v. 10, p. 3) o en la siguiente composición:

II Tan es sos cors gais et isneus
 e complitz de belas colors
 c’anc de rozeus no nasquet flors
 plus frescha ni d’altres brondeus,
 ni anc Bordeus
 non ac senhor fos plus galhartz
 de me, si ja m’acuoill ni partz
 tan que fos sos dominis sers,
 (Guiraut de Bornelh, XIX, 82, vv. 14-26, p. 483)

[II. Su cuerpo es tan alegre, esbelto y cumplido de hermosos colores que nunca nació de rosal ni de ningún ramo flor más fresca ni nunca hubo en Burdeos señor que fuera más gallardo que yo, si me acoge y tolera que sea su propio siervo,]

La flor para representar la fugacidad de las cosas y la belleza no es nueva en la Edad Media; de hecho, en la poesía cortés constituye uno de los tópicos más utilizados para indicar la apariencia “fresca” (con connotaciones de salud y juventud “fresco color”, dirá en otras poesías) y bella de la dama. Y aunque sugiere la juventud e implica temporalidad, en el corpus de la poesía provenzal se encuentran pocas referencias al paso del tiempo en la dama; al contrario, éste se muestra como un recurso para hacer una hipérbole del paulatino incremento de la pasión amorosa. La flor en la Edad Media es de gran importancia y la

veremos asociada con representaciones del amor y del alma. En el caso de la poesía cortés, se relaciona la mayoría de las veces con la belleza y con la metáfora de las estaciones, en particular la primavera, que es utilizada en la lírica trovadoresca como una representación del amor a la vez que como un escenario, pues resulta una temporada ideal para el amor y la alegría.

Es un hecho que desde el siglo XII las damas tienen en la sociedad cortés un papel más activo, casi estratégico, ya que no sólo dan cohesión a la cortesía y a la caballería (y, al principio en la novela, a la aventura),³² sino que se presentan tanto delicadas como aguerridas e independientes (no falta en los textos alguna dama cabalgando sola con alguna misión que cumplir, aunque sólo sea pedir ayuda a un galante caballero).

Así, a partir de todos los cambios en la vida cotidiana y en la ideología del estamento, se impone una novedosa forma de relacionarse amorosamente, que se nutrió de modelos conocidos. Como el pacto vasallático, el cual se trasladó al terreno amoroso: la dama tomó entonces el papel del Señor, mientras que el caballero el del humilde vasallo (el amante se refiere a la dama como "mi señor" o "*midons*") e incluso en la relación y en sus representaciones literarias se retomó la ceremoniosidad del pacto (es común encontrar referencias del *inmixtio manum* en el hecho de tomarse las manos y del ósculo que sella el juramento). Este "feudalismo del amor" que ha sido explicado de diversas

³² Recordemos que el desarrollo de las formas narrativas escritas corrió a la par del de la lírica, en particular la novela de caballería (tras la creación de obras narrativas cronísticas e históricas como la *Historia Regum Britanniae* -1135 o 1138-, que trajo al ámbito caballeresco al Rey Arturo con todo su linaje), y entre ambas formas se manifestó una evidente y estrecha relación. De hecho, se irán fundiendo paulatinamente en la lírica cortés elementos procedentes de la épica, como el valor y la proeza, así como algunos procedentes del naciente *roman* o de otros textos narrativos más antiguos.

maneras, C.S. Lewis lo atribuye a la traslación del único modelo anterior conocido de amor terreno profundo:

La emoción terrena más profunda que se siente en este periodo [está hablando del feudalismo, en el contexto de la *Canción de Roldán*] es el amor del hombre por el hombre, el mutuo amor de los guerreros que mueren unidos en la lucha contra la adversidad, y el afecto entre vasallo y señor [...] estos afectos masculinos, aunque totalmente exentos del tinte que flota en torno de la “amistad” en el mundo antiguo, eran amatorios: en la intensidad, en la terca exclusión de todo otro valor y en su incertidumbre, crearon en el espíritu un hábito no muy distinto del que en épocas posteriores se llamó *amor*.³³

Además, el vasallaje amoroso tenía un asidero en la realidad social de los amantes, pues, si bien ambos pertenecían al mismo estamento, la mayoría de las veces la dama era de posición superior en la escala jerárquica.

Tal como sucedió con el pacto vasallático, la tradición amorosa cortés utilizó otros modelos conocidos e importantes de la vida medieval, y los tomó con su léxico propio. “Un lenguaje originariamente técnico, con voces y expresiones propias del documento jurídico o del código feudal [...] va apareciendo en versos que tratan de amor [...]”.³⁴ A veces como un simple traslado de ideas y palabras — que corresponden a las ideas de esos modelos —, otras, como una metáfora intencional para expresar la situación del enamorado.

El traslado directo de ideas y léxico se puede observar — Riquer lo demuestra claramente — en este verso de Bernart de Ventadorn donde el término *homo ligius* (*om liges*) se asocia al enamorado.

³³ Lewis, *La alegoría del amor...*, pp. 8-9.

³⁴ Riquer, *Los trovadores*, p. 81.

El hombre ligio era el vasallo “que en la ceremonia de rendir vasallaje se prosternaba ante su señor y ponía sus manos juntas dentro de las de aquél y que le daba como prenda un mechón de cabellos...”³⁵

Ja no m'aya cor felo ni sauvalge,
ni contra me mauvatz cosselh no creya,
qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya,
si que de sus del chap li ren mo gatge;
mas mas jonches li venh a so plazer,
e ja no m volh mais d'a sos pes mover,
tro per merce m meta lai o s despolh
(Trovadores, citado en p. 83)

[Ya no tendrá conmigo corazón perverso ni arisco ni creará malvados consejos contra mí, pues soy un hombre ligio dondequiera que esté, de modo que puedo darle gaje de lo de encima de mi cabeza; con las manos juntas acudo a su voluntad y no quiero dejar de estar a sus pies, hasta que por piedad me meta allí donde se desnuda.]

Otro modelo que el amor tomó y adaptó es la religión cristiana, de ella extrajo no solamente un campo léxico muy amplio, sino también la idea del culto, elaborada en dos vertientes: la deificación del amor (semejante a la manera clásica, de hecho el referente — más literario entonces que religioso — del dios niño ciego, armado con flechas se apropió para los fines del amor cortés) y la idealización y el culto a la dama.

Un ejemplo literario de la deificación de las pertenencias de la dama (también con simbología diversa y claro contenido sexual) lo encontramos en *El caballero de la carreta*, cuando Lanzarote encuentra un peine de Ginebra, que aún tiene cabellos suyos:

³⁵ *Ibid.*, 83.

Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente, y a su rostro. No hay mimo que no les haga. Por ello se considera muy rico, y por ellos alegre también... No temía ya el ataque de una úlcera u otras enfermedades. Desdeña el diamargaritón, el elixir contra la pleuresía y la triaca medicinal. Desprecia a san Martín y a Santiago, pues tanto confía en aquellos cabellos que no piensa necesitar de la ayuda de los santos [...].³⁶

Aunque este ejemplo se presta para muchas más interpretaciones por la amplia simbología de los cabellos, de la fuente (lugar donde los halla) y por el hecho de que la dama que acompaña a Lanzarote en la búsqueda de Ginebra, que es dama de la reina, quiera ocultar el preciado descubrimiento de los ojos del enamorado.

“Cuando la doncella atisbó la fuente y vio la escalerilla no quiso que el caballero los viera [los cabellos] e intentó desviarse por otro camino [...].”³⁷

El amor cortés nace asociado a una idea de pertenencia estamentaria, es un sentimiento al que sólo las personas de noble nacimiento pueden acceder: “Únicamente el cortesano es capaz de amar; pero es el amor el que lo hace cortesano”.³⁸ Esta idea encierra una gran complejidad y novedad, ya que enfatiza el carácter jerárquico del amor y su capacidad ética (“pasión noble y ennoblecedora”³⁹).

II Ja Deus no m don aquel poder
 que d'amor no m prenda talans.

³⁶ Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, present. y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 1983, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, 36.

³⁸ Lewis, *La alegoría del amor...*, p. 2.

³⁹ *Ibid.*, p. 3.

Si ja re no n sabí aver,

10

mas chascun jorn m'en vengues maus,

totz tems n'aurai bo cor sivaus;

e n'ai mout mais de jauzimen,

car n'ai bo cor, e m'i aten.

(Trovadores, XVI, 55, vv. 8-14, pp. 369-370)

[II. Que nunca me dé Dios la posibilidad de que no tenga deseo de amor. Aunque supiera que [con el amor] no hubiera de conseguir nada, sino que diariamente me llegara daño, por lo menos siempre tendría corazón noble; y estoy mucho más gozoso porque tengo corazón noble y en él persevero].

Aquí vemos que uno de los elementos más importantes de la concepción amorosa cortés es la nobleza que deriva del amor, que, a su vez, constituye una fuente de gozo del amante.

Generalmente, el amor cortés es trágico, y aunque busca constituir una moral alternativa a la cristiana, al ser ennoblecedor, su oposición a la ética cristiana no logra diluirse, ya que el peso terreno de la sexualidad y del adulterio no pueden conciliarse totalmente con los preceptos cristianos; así, finalmente el triunfo completo del amor cortés en este contexto es imposible, por ello la emoción y el sentimiento casi siempre resultan desgraciados.

II A totz me clam, senhor,

de midons e d'Amor,

c'aicist dui traidor,

car me fiav'en lor,

me fan viur'a dolor

per ben e per onor

c'ai failh a la gensor,

que no m val ni m acor.

(Trovadores, XVI, 51, vv. 9-16, p. 356)

[II. Ante todos me quejo, señores, de mi señora y de Amor, pues estos dos traidores, porque yo confiaba en ellos, me hacen vivir en el dolor, por el bien y por el honor que he hecho a la más gentil, la cual no me ayuda ni me socorre].

Sin embargo, la desdicha se incorpora al sentimiento amoroso como una especie de prueba más a la que hay que someterse; en consecuencia, el dolor se hace parte del amor mismo y, paradójicamente, se hace parte del placer del amor: “tost viera ieu si per sufrir / n’atendrai mon bon jauzimen” [“Pronto veré si a fuerza de sufrir alcanzaré mi buen gozo] (Trovadores, III, 11, vv. 39-40, p. 161). Así, las dificultades acrecientan no sólo el amor, sino su sabor e intensidad.

Pero esta dualidad de sentimientos tiene muchos matices y en ocasiones el dolor parece dulce por las virtudes de la dama:

IV Tant mi destreing sa bontatz,
sa proez e sa beutatz,
qu’eu n’am mais sofrir en patz
penas e dans dolors,
que d’altra jauzens amatz
grans bes faitz e grans socors:
sos homs plevitz e juratz
serai ades, s’a leis platz,
davan totz autres signors.
(Trovadores, XXV, 104, vv. 28-36, p. 569)

[IV. De tal modo me torturan su bondad, su gallardía y su hermosura, que prefiero sufrir penas, daños y dolores en paz a gozar del amor de otra, con grandes bienes y grandes alivios. Seré siempre su vasallo comprometido y juramentado, delante de todos los demás señores, si a ella le place.]

Sobre el dolor que provoca el amor podría citar una gran cantidad de ejemplos en toda la literatura cortés, ya que es uno de los tópicos con más elaboraciones y dinamismo, el cual, además, presenta una serie de complejas relaciones con otros temas recurrentes de la literatura amorosa cortés; sin embargo, aquí sólo rescataré los elementos que tienen mayor trascendencia: uno, la expresión de un dolor ambiguo provocado por el amor y por la imagen de la dama: “¡Cuánto suplicio padezco por sus hermosos cabellos! Nada creí amar tanto...”⁴⁰

Amor muy a menudo le reabre la herida que le ha causado⁴¹

i Sols sui qui sai lo sobrafan qe m sortz
 al cor, d’amor sofren per sobramar,
 car mos volers es tant fermes et entiers
 c’anc no s’esduis de celliei ni s’estors
 cui encubic al prim vezer e puois;
 c’ades ses lieis dic a lieis cochos motz,
 puois qan la vei non sai, tant l’ai que dire.
 (Trovadores, XXVIII, 118, vv. 1-7, p. 636)

[I. Sólo soy yo quien sabe el excesivo afán que me surge en el corazón, doliente de amor por exceso de amar, pues mi querer es tan firme y entero que jamás se desvió ni se torció de aquella que codicié desde que la ví por vez primera y luego. Porque siempre, sin ella, a ella digo palabras apresuradas, y después, cuando la veo, de tanto como tengo (que decirle), no sé qué decir.]

Luego, ese dolor ambiguo adquiere más sentido con el amor no correspondido (o con la idea de que la dama se negará a los

⁴⁰ Troyes, *El caballero del león*, p. 25.

⁴¹ Ídem, *El caballero de la carreta*, p. 30.

requerimientos del caballero, incluso antes de que éste le haya expresado sus sentimientos).

I En cossirer et en esmai
 sui d'un amor que m lass'e m te,
 que tan no vau ni sai ni lai
 qu'ilh ades no m tenh'en so fre,
 c'aras m'a dat cor e talen
 qu'eu enqueses, si podia,
 tal que, si l reis l'enqueria,
 auria faih gran ardimen.

II Ai las, chaitius! e que m farai?
 ni cal cosselh penrai de me?
 qu'ela no sap lo mal qu'eu trai
 ni eu no lh aus clamar merce.
 Fol nescil ben as pauc de sen,
 qu'ela nonca l'amaría
 ges per nom de drudaria,
 c'ans no t laisses levar al ven.
(Trovadores, XVI, 54, vv. 1- 16, pp. 365-366)

[I. Estoy en cuita y en desmayo por un amor que me ata y me retiene de tal modo que no puedo ir por aquí ni por allí sin que me sujete siempre con su freno; pero ahora me ha dado ánimo y deseo para que solicite, si puedo, lo que, si el rey lo solicitase, hubiera demostrado gran osadía. / / II. ¡Ay desgraciado! ¿Y qué haré? ¿Y qué consejo tomaré de mí? Porque ella no sabe el mal que soporto ni yo oso pedirle piedad. Loco necio, bien poco juicio tienes, pues ella nunca te amaría a título de amante sin que antes te dejara colgar al viento.]

De esta forma, el dolor cuyo origen se atribuía vagamente a la imagen de la mujer adquiere sentido con la representación de la dama a quien hay que suplicar piedad.

Otra causa del dolor es la lejanía de los amantes, los cuales pueden estar separados por diversas razones, una de ellas es la ruptura del secreto, consecuencia de la intervención de envidiosos:

Ben avetz autzil de Rambaut qí el fo ni don, et si com el fo fait cavalier del marqes de Monferrat, et com el s'entendia en ma dompna Biatrix et vivia jausen per lo so amor. Et aujatz com el ac um pauc de temps gran tristessa. Et aiso fon per la falsa jen envejosa a cui nom plasía amors ni dopneis...
(Trovadores, "Razó", p. 834)

[Bien habéis oído quién fue Raimbaut y de dónde y cómo fue armado caballero por el marqués de Monferrato, y cómo estaba enamorado de mi señora Beatriz y vivía contento por su amor. Y oíd como él tuvo gran tristeza durante poco tiempo. Y esto fue por la falsa gente envidiosa a quien no placían amor ni galantería...]

otro origen del dolor es la guerra, o que el amante ha tenido que partir a otra tierra y se encuentra lejos de la amada. El dolor también se asocia con el insomnio

E la nueg, cant ieu cug dormir
e-m soy colguatz per repauzar,
non puesc, ans m'ave a levar
per forsa d'amor en sezens,
(Trovadores, CXVI, 354, vv. 36-39, p. 1656)

[Y por la noche, cuando pretendo dormir y me he acostado para reposar, no puedo [hacerlo], pues por la fuerza del amor tengo que incorporar me sentándome...]

y con la muerte

II Be sai que tot quan faz es dreis niens!
Eu qu'en puesc mais s'Amors mi vol aucire?
Qu'az escien m'a donat tal voler
que ja non er vencutz ni el no vens;
vencutz si er, qu'aucir m'an li sospire
tot soavet, quar de liey cui dezire
non ai socors, ni dallors no l'aten,
ni d'autr'amor no puesc aver talen.
(Trovadores, XXVIII, 109, vv. 9-16, pp. 590-591)

[II. Bien sé que todo cuanto hago no vale absolutamente nada. ¿Y que más puedo hacer yo si Amor quiere matarme? A sabiendas me ha dado tal querer que nunca seré vencido ni él vence. Sí que seré vencido, porque los suspiros me han de matar muy suavemente, pues no recibo socorro de aquella que deseo, ni lo espero de otra parte, ni puedo tener ganas de otro amor.]

El amor cortés es un sentimiento reflexivo que nace de la visión de la amada y de la posterior meditación de lo visto. La representación visual en las primeras composiciones literarias cortesas es muy importante, ya que representa directamente para el hombre medieval el estado del alma y la nobleza de la persona en cuestión, por eso en el amor es tan necesaria la juventud y la belleza. El cuerpo de la dama es constantemente descrito y así también es manifestado el deseo que una dama inspira. Son escasas las situaciones en las que el caballero se enamora de una dama por lo que ha oído de ella (aunque sí hay algunos casos), mientras que la reiterada descripción de la belleza, ligada a facultades racionales o al carácter de la dama (por ejemplo la medida y la discreción) es, en la mayoría de las veces, la razón inicial del enamoramiento.

Si bien se presenta la idea del amor de oídas (que inicia Jaufré Rudel), no es lo común para caracterizar ese proceso.⁴² Esto puede afirmarse con la definición de Capellanus del amor: "El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza [...]"⁴³

Y este sentimiento que nace de lo visto y en contra de la idea de que el amor cortés es platónico, requiere en la práctica de una *relación* amorosa, es decir, no sólo es expresada en ocasiones la reciprocidad en el sentimiento, sino el contacto físico. En esta poesía de Raimbaut de Vaqueiras, "Kalenda maia", observamos que la relación amorosa no puede ser imaginaria:⁴⁴

⁴² Este motivo se bifurcará en dos sentidos: el enamoramiento por lo que cuentan terceros de la dama (como el que expresa Rudel en sus composiciones, quien, no obstante, siempre aspira al encuentro con la amada), relacionado con la identificación entre virtud y apariencia física, que ya abordamos anteriormente; y el "amor de lejos" (ya ha visto a la dama, pero por alguna razón el amador no puede estar cerca de ella y tiene que esperar noticias de terceros). Como veremos, este último se volverá importantísimo en toda la lírica, aunque referirá más que al deseo de observar a la amada en sí, al encuentro amoroso, es decir, el contacto físico: Lanqand li jorn son loc en mai / m'es bels douz chans d'auzels de loing, / e qand me sui partitz de lai / remembra m d'un amor de loing. / Vauc, de talan enbroncs e dis, / Si que chans ni flors d'albespis / no m platz plus que l'invers gelatz. / II Ja mais d'amor no m gauzirai / si no m gau d'est amor de loing, / que gensor ni meillor non sai / vas nuilla part, ni pres ni loing. / Tant es sos pret verais e fis / que lai el renc dels sarrazis / fos eu, per lieis, chaitius clamatz! (Trovadores, III, 12, vv. 1-14, p. 163) [i. En mayo, cuando los días son largos, me es agradable el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me he separado de allí, me acuerdo de un amor de lejos. Apesadumbrado y agobiado de deseo, voy de modo que el canto ni la flor del blancoespino me placen más que el invierno helado // II. Nunca más gozaré de amor si no gozo de este amor de lejos pues no sé en ninguna parte ni cerca ni lejos].

⁴³ Andreas Capellanus, *De Amore*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1984, p. 55.

⁴⁴ Capellanus presenta los conceptos de amor: puro y mixto, el primero "une los corazones de dos amantes [...] consiste en la contemplación del espíritu [...] incluye el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico [...] con exclusión del placer último [...]"; el segundo "[...] incluye los placeres de la carne [...] éste también es un amor verdadero y digno de elogio [...]". *Ibid.*, pp. 229 y 231. Como es evidente, ambos buscan la intimidad sexual en diferentes grados, si bien el objeto final sea distinto.

El hecho de que haya nacido una concepción amorosa cortés con estas peculiaridades resulta totalmente innovador, dado que el panorama anterior de la idea y la práctica del amor eran ciertamente muy diferentes. El ideal de felicidad romántica o la idea de la culminación del amor en el matrimonio —que caracterizan la concepción moderna— no tenían cabida en el mundo antiguo. El amor abarcaba desde la idea platónica de amor espiritual que ascendía hasta Dios (mundo de las Ideas-Idea del Bien) o la relación familiar de bienestar desapasionado, en la que tendríamos como ejemplo más claro a Odiseo y a Penélope, y que podía llegar a ser, según Aristóteles “virtuosa amistad entre hombres honestos”; también el término comprendía el deseo carnal y la pasión sin límites, mostrada en la Tragedia como una enfermedad que afectaba a los hombres sanos y los llevaba a cometer los peores ilícitos, tales como el incesto, el asesinato o sólo actos que los llenaran de vergüenza y culpa (Fedra-Hipólito, Medea-Jasón, Dido, etc.). Pasión no natural que pasaría al medioevo como la enfermedad amorosa, de la que se ocupaba más propiamente la medicina y de la cual también hay ejemplos notables en la literatura medieval.

El escritor de la antigüedad que más influyó en lo que resultó ser el amor cortés fue Ovidio, aunque su *Arte de amar* fue más un arte de la seducción y una mofa de ella. Pero, ya sea por incompreensión, mala interpretación o adaptación, las enseñanzas de Ovidio fueron tomadas en el siglo XI como un modelo serio del código amoroso cortés. Lo cierto es que muchas de las formas de galantería del amor cortés coinciden con las que se proponen en el *Arte de amar* para seducir a una mujer: el amor es un arte que requiere aprendizaje, el enamoramiento nace de la vista de una bella mujer, el hombre buscará complacer a aquella a quien ama, demostrará su amor por su condición física: palidez,

muestras de insomnio; enviará “tiernos versos” e incitará a la piedad de la amada. En este verso vemos la galantería ovidiana que llegará al amor cortés:

Tú mismo tenle, en sus varas, la sombrilla extendida,
tú mismo hazle en la turba, donde ella viene, sitio, 210
y no dudes de colocar al tornado lecho un escaño,
y a su tierno pie quita o añade la sandalia.
También de tu dueña, a menudo, y aunque tú mismo te erices,
la mano calentarse debe, en tu helado pecho;
y no juzgues torpe para tí (le placera aunque sea torpe) 215
haber, con mano ingenua, su espejo sostenido.
Aquel que (cansada su madrastra de enfrentarle prodigios),
el cielo mereció, que antes llevara él mismo,
había entre Jonias niñas el canastillo tenido
—se cree— y las lanas groseras hermoseedo;
el héroe Tirintio, el imperio obedeció de su dueña;
vé ahora y, en sufrir lo que él sufriera, duda.⁴⁶

Aunque vemos claramente que la intención de Ovidio era otra y que la idea del “cortejo” se parece más a la de la cacería o la conquista. Para enseñar dónde hay que buscar una mujer propicia para convertirla en amante Ovidio propone:

Sabe bien el cazador donde tienda a los ciervos las redes; 45
sabe bien en qué valle more el bramante puerco;
E bosque, a pajareros sabido; quien anzuelos sostiene,
conoció en qué aguas son por mucho pez nadadas.
Tú también, que buscas para un largo amor la materia,
antes, en qué lugar hay mucha niña, aprende.⁴⁷

⁴⁶ Ovidio, *Arte de amor. Remedios del amor*, intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1975 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum mexicana), II, vv. 209- 222.

⁴⁷ *Ibid.*, I, vv. 45-50.

La idea de la mujer y del enamoramiento que tiene Ovidio es muy distinta: pocas mujeres no puedan ser conquistadas

Es todo eso por la pasión femínea movido;
más cruel es que la nuestra, y más de furia tiene.
Por eso, ea, no dudes en esperar a todas las niñas.
Una apenas, de muchas, habrá que se te niegue.⁴⁸

Tampoco en los primeros seis siglos de la Edad Media hallamos otra concepción semejante o antecedente directo del amor cortés. Las uniones matrimoniales eran contratos personales arreglados por las familias de los contrayentes, aun cuando éstos eran niños. Y aunque en la práctica existieron matrimonios que se basaron en la libertad para elegir a la pareja, apoyados por el principio del derecho canónico-romano *consensus facit nuptias*, eso no fue lo común, pues tampoco había ninguna autoridad legal secular que lo reforzara.⁴⁹

El amor no tenía nada que ver con el matrimonio, en realidad este último era producto de alianzas entre familias que dejaban fuera totalmente el mundo sentimental; otras cuestiones entraban en consideración antes que el mutuo deseo o el amor, en especial las de índole social o económica. De manera que el matrimonio no era una condición ideal, y aunque se han encontrado

⁴⁸ *Ibid.*, I, vv. 341-344.

⁴⁹ En la antigua Roma, al principio, se aplicaba la libre elección cuando la pareja pertenecía al mismo ámbito social; no obstante, el matrimonio conllevaba siempre la posibilidad del divorcio, muy común en la sociedad romana, en la que la mujer adquiría personalidad jurídica al casarse, la cual no perdía en caso de separación. Esto indica también que el amor-matrimonio tampoco eran necesariamente interdependientes. La unión sentimental se concebía más bien en la idea de la ternura y la amistad. "[...] el término *matrimonium* deriva del que designaba a la madre, *mater*: desposar a una mujer, suponía llamarla a ser 'madre'". Véase Pierre Grimal, *El amor en la Roma antigua*, Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 74.

registros eclesiásticos de la alta Edad Media que revelan la existencia de matrimonios clandestinos, lo habitual es que fueran fruto de un arreglo familiar.

Por eso, no es de extrañar que el adulterio haya sido muy común y que las relaciones corteses fueran en su mayoría adúlteras. Es evidente que el adulterio era frecuente, a pesar de que significaba un conflicto social y moral, y aun cuando era severamente castigado —los códigos germanos, como la ley romana imponían una serie de penas que iban desde la exhibición pública hasta la muerte, sobre todo de la mujer adúltera, la cual a veces salía más perjudicada que el hombre. Por ejemplo, el código Teodosiano penaba al amante (de la mujer casada) a ser encerrado en un costal de piel y quemado vivo; en tanto que el código Justiniano castigaba a la adúltera con azotes, para luego enviarla a un convento, del cual únicamente podía salir si el marido lo consentía. Los códigos bárbaros castigaban también a la mujer, pero, en este caso, con la muerte, y en algunos casos el padre o el esposo ofendido podía matar al seductor sin quebrantar ninguna ley con ello.

Se ha registrado (lo menciona san Bonifacio⁵⁰) que durante el siglo VIII si una mujer virgen caía en deshonra o una casada cometía adulterio podía ser quemada y el amante ser colgado en el mismo lugar donde se había levantado la pira. Lo paradójico del caso es que precisamente en el sur de Francia, donde fue más penado el adulterio, floreció con extendida práctica durante el tiempo del amor cortés; lo que nos indica que este amor creó una moral con reglas propias alternativa a la moral del cristianismo, la cual se manejó en un plano distinto.

⁵⁰ "Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love", en Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love*.

La Iglesia, por su parte, justificó la sexualidad únicamente dentro del matrimonio —nunca la pasión, ni mucho menos el deseo—, y siempre y cuando fuera un medio para la procreación, y aunque el acto sexual no se miró como “del todo pecaminoso”, sí fue tratado con los tintes de la “culpa” por la Caída.

Sí bien los Padres de la Iglesia hablaron de amor, nunca lo hicieron en referencia al sentimiento amoroso cortés espiritual, sino más bien a una especie de afecto nacido de la aceptación de una circunstancia exterior para los novios: el matrimonio.

San Pablo enseñaba, por un lado, que el matrimonio era un remedio para la común debilidad de la carne y sólo hablaba de amor en la *Epístola de los Efesios* (atribuida a él en la Edad Media) que contenía la exhortación “Maridos amad a vuestras mujeres”; por otro lado, la oración de la novia incluida en el servicio medieval decía: “Sé tan amorosa como Raquel lo fue con su esposo”. Sin embargo, esto es tan ambiguo, que la noción del amor según la iglesia se vuelve imprecisa, ya que algunas veces parece que se habla de mutuo respeto, otras de sometimiento, otras de matrimonio y, otras más, se relaciona vagamente con el amor de Cristo: amar, tal como Cristo amó.

En el siglo XII, Hugo de san Víctor decía que el matrimonio había sido establecido después de la Caída y desde el principio se había basado en el mutuo amor, sin embargo el deseo carnal le parecía pecaminoso y sólo lo encontraba excusable por los fines honestos del matrimonio, es decir la procreación.

En general las voces de la Iglesia apuntaban, con ligeros matices, a que el sexo únicamente podía ser disculpado en el matrimonio, mientras fuera realizado por el deseo de procreación o por el cumplimiento del débito conyugal.

Santo Tomás de Aquino, respecto del acto sexual, discordaba con sus antecesores: no lo consideraba malo de por sí, sino que

pensaba que su mal radicaba en la sujeción a él de las facultades racionales, *ligamentum rationis*. Al afecto entre esposos lo llamaba “la gran amistad” (*maxima amicitia*) y siguiendo a Aristóteles planteaba que ésta se basaba en el acto de generación, útil en la vida doméstica, y que en algunos casos proporcionaba la virtud a los esposos.

Vemos aquí que la sexualidad en el matrimonio, siempre y cuando tenga que ver con la descendencia, es “permitida” por la Iglesia, pero no se relaciona de ninguna manera con el amor, ni mucho menos con el deseo carnal.

El amor cortés nace como algo básicamente diferente de todas las concepciones anteriores, incluso en la idea misma de que es privativo de una capa social, el estamento guerrero. Esto demuestra que en su origen hubo una intención jerárquica en el amor y un desarrollo interno del mismo estamento que permitió la creación de la concepción amorosa cortés.

CAPÍTULO 2



La lírica cortés y vías de transmisión del fin'amor

La lírica trovadoresca

El concepto del amor cortés que se muestra muy claramente en la literatura a partir del siglo XII, se plasma por primera vez en la poesía occitana. Ésta se distingue de la anterior lírica románica culta y popular porque se escribe en lengua romance (lengua d'oc — trovadores— y posteriormente lengua de oïl — *trouvères*—) y porque las composiciones son producto de individuos de identidad conocida.¹ El trovador, cuyo nombre proviene de la palabra occitana "trobar",² se convierte en la representación del

¹ Véase a propósito Istvan Frank, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, citado en Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I, Barcelona: Ariel, 1992, p. 9. Debo señalar aquí que, aun cuando he revisado la discusión respecto a la denominación de la poesía trovadoresca y las diferencias que muchos críticos apuntan sobre el problema de llamarla provenzal, evado intencionalmente tal debate académico y, como se verá, utilizo el término para referirme a la poesía cortés creada en la región geográfica que actualmente comprende Francia.

² Derivado de *trovar*. Dice Joan Corominas (*Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Madrid: Gredos, p. 608) que la palabra *trovar* proviene "del oc. ant. *trobar* 'hallar', 'componer versos' [...] proceden probablemente de un lat. vg. *tropare*, variante del lat. tardío *contropare* 'figuradamente', 'hacer comparaciones' (derivado del grecolatino *tropus* 'figura retórica'), de donde 'inventar' y luego 'hallar'. Riquer, por otro lado atribuye el origen de las palabras "trovar" y "trovador" a las palabras latinas *tropare* y *tropatore* "formadas a su vez sobre *tropus* nombre de ciertas composiciones versificadas con melodía que se introducían en el canto litúrgico y que precisamente fueron cultivadas con intensidad en el siglo XI en la abadía de San Marcial Limoges, o sea en las tierras mismas donde se produjo la poesía trovadoresca [...]" (Riquer, *Los trovadores*, 1992, p. 20); en cambio Rene Nelli (*Trovadores y troveros*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000 [Medievalia], p. 173) señala: "[...] el trovador es el autor (es decir, el que trova, aunque hayan sido propuestas otras etimologías, particularmente la que hace que la palabra trovador se remonte a tarab: "improvisación") y el compositor de sus canciones, y que el jglar no es más que el intérprete, el ejecutante".

hombre cortés letrado; quien a diferencia del juglar, tiene la capacidad de componer letra y música con gran maestría y conocimiento artísticos, además de poderlas ejecutar —los juglares únicamente interpretaban las composiciones de aquéllos—. Aunado a esto, el trovador gozaba de un prestigio artístico, gracias al cual bien podía ascender en la escala jerárquica.

En el período de los trovadores eran los juglares o bien populares e independientes o bien secretarios, cantores y emisarios de los poetas. Entre éstos los hubo de encumbrada jerarquía, que cultivaban su arte únicamente por solaz y como instrumento de las contiendas feudales, de la galantería y del buen tono. Otros nacidos en la nobleza inferior o en las clases letradas y ricas y aun a veces en las más humildes [...] adquirirían una especie de nobleza artística que les valía aplausos obsequios, regalos y a veces feudos; si bien cuantos trovaban por ganancia se mantenían en una posición equívoca que les hacía confundir con los juglares [...].³

La lírica trovadoresca era arraigadamente cortés y era en este ámbito que se apreciaba y juzgaba, y era la vida cortés la que los trovadores ensalzaban en sus versos: tanto el amor como la guerra fueron temas predilectos, aunque no los únicos. Esta poesía aparece desde finales del siglo xi en el Mediodía francés —principalmente es cultivada y auspiciada en las cortes de Poitiers, Narbonne y Toulouse— y pronto su influencia se extiende hacia Italia y con gran fuerza hacia la península ibérica y otros lugares (hacia 1170 los poetas alemanes, minnesinger, imitan también las composiciones trovadorescas).

³ Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, p. 37.

Hasta la fecha se han conservado 95 cancioneros provenzales, compilados entre los siglos XII y XIV, gracias a los cuales las composiciones trovadorescas han llegado hasta nosotros, en ciertos casos incluso con la notación musical (330 obras aproximadamente, aunque ciertas melodías —como la que acompañaba el sirventés— servían para diferentes obras). También algunas están acompañadas de una nota sobre la vida del poeta (*razo*). Además

La tradición indirecta está constituida por citas de versos o estrofas de trovadores que se hacen en tratados de gramática o de preceptiva como las *Razós de trobar* de Ramón Vidal de Besalú o las *Regles de trobar* de Jofré de Foixà, o en determinadas obras literarias, como el *Breviari d'amor* de Matfré Ermengau o en los poemas "con citas", frecuentes en la literatura catalana de los siglos XIV y XV.⁴

Dichos textos preceptivos tienen gran importancia para comprender el contexto de creación de este tipo de poesía —y de sus derivaciones posteriores—, ya que componer no era una actividad espontánea producto de los sentimientos de damas y caballeros, sino que se regía por normas precisas de la retórica (incluso en lo tocante a la ejecución de las composiciones) y de la gramática,⁵ y se nutría de un bagaje cultural (en particular de lectura, ya fuera en voz alta o individual, por ejemplo de poesía latina o de composiciones épicas o del naciente *roman* que

⁴ Riquer, *Los trovadores*, p. 12.

⁵ Recordemos que estas disciplinas eran parte de las siete artes liberales que se estudiaban en la Edad Media (divididas en *trivium*: gramática, retórica y dialéctica, y en *quadrivium*: aritmética, geometría, música y astronomía). Éstas junto con la dialéctica eran los principales elementos en la educación del teólogo y aun desde el siglo IV tuvieron una evidente función en el discurso religioso, particularmente en autores de la patristica.

difundiría la materia de Bretaña, la cual se moldearía para la creación o refuncionalización de los “nuevos” tópicos amorosos).

Se sabe que los poetas leyeron (o por lo menos retomaron a través de otros autores)⁶ a Donato, a Prisciano (*Institutio gramática* — la cual Alain de Lille repudia y María de Francia sin emitir juicio alguno menciona en el prólogo a sus *Laís*—), a Quintiliano y Cicerón, y que hacia el 1200 se comenzaron a escribir nuevas gramáticas y retóricas en lengua vulgar, que se incorporaron a la cultura cortés rápidamente, como se ve en la aplicación de las reglas, mediante las cuales sistematizaron la creación poética. Textos prominentes son *Doctrina de compondre dictats*, la cual define los géneros; *Donatz proensals*, gramática y diccionario de rimas; *Mirall de trobar*, gramática y retórica; y *Las Leys d'amors*, que es el tratado más extenso de retórica, gramática y estilística.⁷

En la poesía de quien es considerado el primer trovador, Guillermo VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania —en adelante lo llamaré Guilhem de Peiteu—, es evidente la adaptación rigurosa de metros y ritmos latinos, la cual se conjuga graciosamente con la utilización de rimas y esquemas de viejos poemas bárbaros —que posiblemente difundieron juglares y cantantes populares, como sugiere René Nelli—, lo cual fue constituyendo una poesía que tendió hacia la simetría, el rigor y el perfeccionamiento formal.⁸ En otros poetas, como Arnaut Daniel, se percibe una refuncionalización de dichos metros y de la manera de concebir las figuras que hoy llamamos “retóricas”, que entonces eran concebidas como parte de la gramática o de la *elocutio*.

⁶ La Edad Media recibe la herencia de la retórica griega y romana pasada por el filtro en muchas ocasiones de las traducciones árabes.

⁷ Véase Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, p. 71, nota 28.

⁸ Véase Nelli, “Notas sobre la poética de Guillermo IX de Aquitania”, en *Trovadores y troveros*, y Curtius, *Literatura europea...*, p. 146.

En general, en la lírica occitana de este periodo, el verso varía en medida (lo que nosotros llamamos verso, *Las leys d'amors* denominaban *bordó*). Recordemos que *vers* era un tipo de composición: hay de cuatro, de siete, de ocho, de once y de catorce sílabas; la rima es casi siempre consonante y se percibe un cuidado del poeta en cuanto a no repetir muchas palabras para formarla. Hay rimas masculinas (con palabras agudas) y femeninas (con palabras graves) y se permite la combinación de ambas. La estrofa (también llamada *cobla*) funciona como unidad métrica y melódica y no se ve regulación en cuanto al número de versos que debe contener cada una de éstas, sin embargo sí se clasifican las estrofas según se hicieran combinaciones con la rima.

En cuanto a los géneros, existían diversos y, dentro de éstos, distintas formas de trovar. Algunos están condicionados por su versificación como la *balada* y la *dansa*, mientras que otros pueden agruparse por su contenido temático, como el *sirventés*, el *planh*, la *tensó* y la *cansó*.

La *cansó* – que es aquí la que nos interesa – es una composición de contenido amoroso, a través de la cual el caballero expresa el sentimiento que tiene por su dama (a la que nombra con una *señal* por la necesidad de mantener el secreto en el amor). Este género podía revestir diversas modalidades o subgéneros: el *escondich* (defensa de acusaciones); mala *cansó* (poesía en la que se renegaba del amor o se hablaba mal de una dama); el alba (podría ser considerada como modalidad, cuando trataba del encuentro de los amantes, quienes dolidos debían separarse al alba); *salut d'amor* (epístola amorosa escrita en pareados y de larga extensión).

El cultivo de la lírica trovadoresca fue auspiciado por el estamento noble en Provenza durante más de dos siglos, pero su

apogeo data de 1150 (cuando comienza a extenderse su influencia) hasta 1210, fecha en que inicia su decadencia en el norte de Francia. Y aunque se intentó revivir con los Juegos florales de Tolosa en 1323, fue en vano.

En la primera época, destacan los nombres de Guilhem de Peiteu —del cual muchos han dicho que fue el precursor del género—, de Ebles III de Ventadorn († 1086), Cercamón, Marcabré, Giraudó lo Ros de Tolosa y Peire d'Alvernha (vivió hasta principios del siglo XIII); durante el apogeo trovadoresco provenzal destacan: Bernart de Ventadorn (1140-1195), Jaufré Rudel (1140-1170), Raimbaut d'Aurenga (1150-1173), los dos Arnaut, el de Marueilh y Daniel (compusieron durante las dos últimas décadas del siglo XII), Guiraut de Bornelh (1175-1220), Peire Vidal de Tolosa (1175-1215), Bertran de Born (últimos del siglo XII), Folquet de Marselha, Raimbaut de Vaqueiras (1180-1207) y el monje de Montaudon. Ya en la decadencia sobresalen Bonifaci de Castellana y Guiraut Riquier de Narbona (1250-1294).

Decadencia en Provenza y expansión de la lírica trovadoresca hacia España

La lírica trovadoresca se extendió pronto hacia Cataluña, ya por la identidad cultural que existía entre esta región y Provenza —no hay que olvidar que en Barcelona se hablaba una variedad de lengua de oc—, ya como consecuencia de situaciones históricas específicas que conllevarían a esa cercanía cultural.

La decadencia de la lírica trovadoresca en las cortes francesas, las Cruzadas, la guerra contra los herejes albigenses y el hecho de que muchas cortes cesaron sus actividades poéticas produjeron que algunos trovadores emigraran a lugares más tranquilos

de Italia y España. Asimismo, los enlaces matrimoniales entre casas poderosas dieron lugar al movimiento cultural (en sentido literal), en particular artístico, debido a que poetas o cortes enteras se trasladaron con sus gustos y costumbres a otros sitios.

Desde el reinado de Wilfredo II se establecieron alianzas de la casa de Barcelona con otras del sur de Francia. Pero, se estrecharían todavía más los vínculos a partir del casamiento de Armentol de Gerb (conde de Urgel) con Adelaida, heredera de la Provenza occidental.

La introducción de la poesía provenzal a Cataluña parece datar del reinado de Ramón Berenguer el Grande. Algunos historiadores ven este momento histórico como el camino que llevó lengua y poesía a la península ibérica, sin embargo, existen indicios de que este fenómeno había comenzado con anterioridad, aunque sí contribuyó a que se otorgara mayor protección a los trovadores en las cortes catalanas.

Posteriormente, con la unión de Aragón y Cataluña durante el reinado de Ramón Berenguer IV (conde de Barcelona y príncipe de Aragón), la poesía y los trovadores hallaron protección en Aragón. La variedad catalana de lengua de oc influyó en la lengua aragonesa e incluso fue empleada por la nobleza para la historia y la poesía. Ramón Berenguer IV fue celebrado también como poeta.

En el siglo XI, el reino de Castilla se vio influido a su vez por el reino de Aragón. Además, con la alianza entre Alfonso VI e Inés, hija de Guilhem de Peiteu, creció este influjo.

Ya durante el reinado de Alfonso VII, el Emperador, se había abierto el camino de Castilla a la poesía provenzal. Pero, no sólo los enlaces matrimoniales propiciaron la cercanía cultural, las expediciones y las Cruzadas lo hicieron también. Muchos trovadores provenzales, entusiasmados con las campañas de los

reyes españoles, compusieron versos para exaltar el ánimo de guerra o, decepcionados de los mismos reyes, hicieron agudos sirventesios. Marcabrú fue uno de los más activos, también Bertran de Born, Raimbaut de Vaqueiras, Guilhem Rainol, Giraut del Luc y Peire Vidal. Todos ellos participarían, incitando o criticando a través de la poesía, en las guerras de Aragón contra Tolosa.

Alfonso II de Aragón (I conde de Barcelona) fue un gran protector de trovadores, aunque también llegó a ser odiado por algunos. Precisamente Bertran de Born escribió una diátriba en su contra. También escribieron sobre los sucesos de este reinado el Monje de Montaudon y Folquet de Marselha.

Junto con los trovadores occitanos que escribieron en España sobre asuntos que sucedían en la región, hubo poetas nativos que eran de igual forma nobles caballeros cortesés y cultos. En el mismo reinado de Alfonso II (quien desde temprana edad cultivó la poesía), destacaron nombres de ilustres trovadores, por ejemplo, se sabe del juglar Cabrá, formado en Cataluña, de Guiraut de Cabrera, vizconde de Ponce y de Guillem de Berguedà.

Durante el reinado de Pedro II, quien como buen caballero fue asimismo poeta y generoso protector de trovadores, destacó Huguet de Mataplana, caballero al que Raimon Vidal de Bezaudún retrata con una suntuosa corte, "dando ricas fiestas [...] y escogido como juez en materias galantes por personas de lejanas comarcas".⁹

Raimon Vidal de Bezaudún vivió durante los años finales del siglo XII y principios del XIII, fue un trovador especialmente culto, protegido en la corte de Mataplana, quien además escribió *La*

⁹ Milá y Fontanals en su libro *De los trovadores en España* cita al trovador Ramón Vidal de Bezaudún, p. 289.

dreita manera de trobar, una poética. También durante la época de Pedro II vivió Guillermo de Tudela, quien al parecer fue un trovador ambulante.¹⁰

En los años del reinado de Jaime II, sobresalen los trovadores Arnaut el Catalán, Guilhem de Cervera y Guilhem de Mur y Olivier también llamado el Templario. El primero dedicó varias de sus canciones a Beatriz de Saboya (esposa de Ramón V, conde de Provenza), en las cuales desarrolla de tal forma el tópico amoroso de la religión de amor que habla de persignación ante la imagen de la dama.

Pedro III, siguiendo la tradición cortesana fue asimismo un importante trovador. Otro poeta sobresaliente de esta época fue Amanieu de Sescars. Luego, durante el reinado de Alfonso II vivieron otros trovadores, como Ponce Barba y Molá, pero de esta etapa se conserva muy escasa obra, así como pocos datos que arrojen luz sobre la nacionalidad o procedencia de los poetas de esta corte. El último trovador importante de quien hablaré aquí será de Ramón Berenguer V de Provenza (de la casa de Barcelona). Las poesías que se le atribuyen son dos *tenzones*, una con un tal Arnaut — posiblemente el catalán — y otra, de la cual se especuló mucho hasta llegar a la conclusión de que era con su caballo (*Carn et onglá*).

La influencia y el movimiento de poetas provenzales no sólo tuvieron importantes efectos en Aragón y Castilla, sino en el reino de Portugal y en la poesía gallegoportuguesa, lo cual sucedió debido a las circunstancias particulares de ese reino, por ejemplo la estrecha relación de sus pobladores con franceses

¹⁰ Así lo sugiere Milá y Fontanals (*ibid.*) a partir del estudio de su poema sobre la cruzada contra los herejes albigenses, al notar una serie de características lingüísticas y por el conocimiento geográfico que ahí mismo el poeta demuestra.

(hubo grandes asentamientos francos en el reino y era común que llegaran ahí cruzados o peregrinos que se dirigían hacia Santiago), o porque era habitual que miembros importantes de la clerecía se instruyeran en Francia, o gracias a las relaciones personales y enlaces de algunas de las casas nobles con las francesas.

El cultivo de la lengua gallegoportuguesa, especialmente como vehículo de la poesía cortesana, halló su natural centro en el reino de Portugal, que por sus especiales circunstancias debió dar fácil entrada no diremos a los trovadores extranjeros, que por cierto son muy pocos los que consta lo visitasen [Marcabré fue uno], sino a las ideas y a las usanzas de la caballería, tal cual se fue modificando y refinando en el vecino reino de Francia.¹¹

Las cantigas

Desde el siglo XIII y hasta el siglo XV, la literatura gallegoportuguesa produjo también una forma de poesía lírica con las cantigas. Se debe señalar que éstas se encuentran a medio camino entre la lírica culta y la de tipo popular, que hay diferencias notables entre sus géneros y que no todas se pueden considerar representativas del amor cortés.

Cantigas ou cantares de amor era o nome que os poetas do século XIII davam às composições em verso, feitas em honra das mulheres a quem cortejavam, celebrando ora os seus merecimentos, ora patenteando-lhes a paixão que por elas diziam sentir [...] Mas, se o género não era novo naquela época, era-o forma especial que êle revestiu então, intimamente ligada

¹¹ *Ibid.*, p. 468.

com a idea que ao tempo fazia do amor a gente de distincão [...] amor como inspirador das mais nobres ações e o produtor de grandes e elevados feitos.¹²

Se sabe que las cantigas se conservan en cancioneros compilados desde el siglo XIII y que éstas se acompañaban de música. Sus géneros están determinados por la temática y por la voz narrativa; así, se distinguen las composiciones de temática amorosa de las de *escarnio* y *maldezir*, y dentro de aquellas cuyo tema es el amor se hace una distinción entre las *de amor* y las *de amigo* (las cuales tienen una serie de subgéneros), diferencia que radica en la voz narrativa. En las primeras quien habla es el caballero y, en las segundas, es la mujer.

Si bien la influencia provenzal en las cantigas es notable, no es decisiva, ya que diversos estudiosos han señalado que se percibe en ellas un fuerte influjo de formas de la poesía eclesiástica y de la popular. Respecto de las de amigo, Pilar Lorenzo Gradín, haciendo eco de Nunes y de otros estudiosos, afirma que existía una poesía amatoria de voz femenina en lengua vulgar anterior a éstas, pues se han hallado registros de que desde el siglo VI se censuraba “ciertos *cantica diabolica amatoria et turpia*, interpretados a menudo por *choreis femineis*”,¹³ los cuales en el caso de la lírica gallegoportuguesa podrían ser el sustrato poético sobre el que se impone el modelo cortés para dar como resultado la cantiga de amigo; no obstante, como señala Carlos Alvar, “la lírica de todas las épocas y todos los lugares tiene cantos femeninos”.¹⁴

¹² Nunes (ed.), *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, pp. xi, xii y xviii.

¹³ *Ibid.*; Pilar Lorenzo Gradín, “El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, p. 73.

¹⁴ Alvar, “Poesía culta y lírica tradicional”, en Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, t. II, p. 104.

[Y si bien] la utilización de un léxico arcaico o arcaizante, algunas formas fonéticas y la relativa proximidad de la temática a la de las jarchas (quejas de la amada por el alejamiento o por la ausencia del amigo), etc., hacen pensar en una tradición anterior a la formación de la escuela 'gallegoportuguesa', revelan una profunda reelaboración de acuerdo con las pautas trovadorescas [...]"¹⁵

de hecho, en la poesía trovadoresca provenzal, ya se había rescatado de alguna manera la voz femenina, puesto que no sólo encontramos composiciones de mujeres trovadoras, sino que en algunos casos, poetas de sexo masculino utilizan la voz femenina en sus composiciones. Esto es poco frecuente en la lírica trovadoresca, mientras que en la lírica gallegoportuguesa aun cuando abunda la voz narrativa de mujeres, no las poetas. Vicente Beltrán, por su parte, dice que

la canción de mujer constituye el género más arcaico y extendido de la lírica medieval y, paradójicamente, el peor conocido. Nace [...] con las jarchas mozárabes, aparece en textos y géneros marginales de la lírica trovadoresca, pervive en los cancioneros musicales de los siglos xiv al xvi y deja una notable herencia de sus motivos más representativos en el folklore.¹⁶

sin embargo también añade que

Tampoco podemos considerar estas obras plenamente incluidas en la lírica tradicional o popular, por su elevada conciencia artística y por el mismo hecho de haber sido acogidas y asimiladas [...]. Hemos visto cómo algunos de sus

¹⁵ Alvar, "Poesía culta...", p. 107.

¹⁶ Véase Beltrán (trad., ed. y notas), *Canción de mujer, cantiga de amigo*, p. 11.

motivos remontan a las jarchas y que casi todos reaparecen en la lírica tradicional desde mediados del siglo xv, y otro tanto sucede con las técnicas paralelísticas. Pero en su estado actual, no cabe duda de que nos encontramos ante una escuela de origen popular, [...que] había asimilado ya lo mejor de los trovadores: su profesionalidad, su rigor y la exigencia de la más cuidada elaboración poética.¹⁷

Así, entendiéndolas como un híbrido entre tradiciones distintas, es pertinente señalar que existen enormes afinidades (y diferencias) entre la poesía trovadoresca francesa y las cantigas; incluso, si nos centramos en las de amor, que por sus características formales y temáticas guardan mayor semejanza con la poesía trovadoresca, percibiremos ciertos contrastes.

Sobre los aspectos meramente formales se ha dicho que si bien retoman en gran parte los géneros y formas de versificación, las gallegoportuguesas aunque también son de medida varia, en general se presentan de ocho o diez sílabas y el número de estrofas raramente pasa de tres, cada una con versos desde tres hasta ocho, agudos y graves, que a veces se mezclan en una misma composición. Un aspecto muy importante en el que se diferencian es en el final, mientras las tornadas provenzales (una o varias estrofas de menor número de versos con las que se termina la cansó) son frecuentemente utilizadas para hacer una referencia a alguien, como puede ser un protector o amigo, las *findas* (la estrofa final) gallegoportuguesas resumen lo que se dijo atrás. “Outra circunstancia há que muito caracteriza as cantigas de amor portuguesas, é o refram ou estribilho que naquelas se não encontra e nestas acompaña a sua mayoría [...]”, así como la construcción paralelística.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ Nunes (ed.), *Cantigas d'Amor...*, pp. xxiv-xxv.

Además, en la lírica trovadoresca, era común el recurso de la automención o en todo caso “la referencia a un protector [...] o las alusiones a sucesos y personajes [que] aseguraban una visible cohesión entre las obras de cada autor. La exclusión de todo elemento concreto en las cantigas de amor y en la casi totalidad de las de amigo, así como la uniformidad de temática y recursos, dificultan notablemente en esta escuela el reconocimiento de sellos de autoría, que sólo en ciertos casos encontramos en el último género (algunos motivos caracterizan a ciertos poetas, como a Pero Meõgo, el ciervo y la fuente o a Johan de Zorro el mar y los barcos o a Martín Codax el encuentro de los amantes en el mar o lago)”.¹⁹

Petrarca y el petrarquismo en España

Este apartado, que intenta describir brevemente las especificidades de la poesía lírica que analizo y el contexto en que se escribió y transmitió la misma, no puede dejar de lado — pues es una referencia obligada — el *Cancionero* de Petrarca. Esto no sólo por la enorme influencia que tendrá en la poesía hispánica a finales de la Edad Media, durante el Renacimiento y posteriormente, sino también debido a la interesante refuncionalización de las representaciones del amor cortés, cuyos giros más visibles imprimirán un cambio en la concepción del amor, así como en el de la relación entre los sujetos y, sobre todo, en la representación de la amada y del aspecto ético del amor, imprescindible para entender el amor cortés.

El influjo de esta obra es notable en toda Europa a partir del siglo xv, aunque en la península ibérica muy probablemente sea

¹⁹ Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo*, p. 9.

anterior, ya que es evidente que debió haber contactos culturales que permitieron la cristalización del petrarquismo tiempo antes, como veremos a continuación.

El *Cancionero*, escrito en lengua vulgar – como el resto de la lírica que aquí analizamos –, es una compilación realizada por el propio autor de sus poesías escritas entre 1330 y poco antes de su muerte (1374), cuyo ordenamiento, si bien se presenta como cronológico (en vida de Laura y después de su muerte), no es tal, mientras que responde a criterios del propio autor para hacer una obra completa y no una mera antología de composiciones sueltas (aunque de alguna forma la minimice refiriéndose a ellas como *rerum vulgarium*), característica que si analizamos cuidadosamente comparten también los cancioneros que aquí analizamos, aun cuando el compilador no sea en los demás casos el autor y hayamos acudido a obras multiautorales.²⁰

El *Cancionero* contiene 366 composiciones (317 sonetos, 29 canciones, nueve sextinas y cuatro madrigales), las cuales muestran una gran perfección formal y una sorprendente utilización de los recursos estilísticos para expresar los tópicos amorosos. En cuanto a las figuras de sentido, abundan las metáforas y las alegorías (que concatenan varios tópicos tanto del amor cortés como de otras procedencias y crean un mundo sentimental muy complejo), así como el oxímoron y la paradoja, entre otras. Si bien estos recursos métricos y retóricos no son invención de

²⁰ Sobre la interesante idea de la recopilación de los cancioneros hispánicos como obras completas, véase Michel Garcia, "In Praise of the Cancionero: Considerations on the Social Meaning of the Castilian Cancioneros", en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastámara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General, Medieval and Renaissance Texts and Studies*, Tempe, Ariz.: Arizona State University, 1998, pp. 47-56. En el caso de la trovadoresca, utilizo como corpus una compilación moderna, que procura "dar cabida a los poetas que puedan tener valor, interés o significado dentro la literatura provenzal antigua", según palabras del propio editor y compilador. Véase Riquer, *Los trovadores...*, p. 103.

Petrarca (por ejemplo, las sextinas las toma de Arnaut Daniel, a quien el poeta admira sobre el resto de los trovadores), sí es él quien tiene un peso decisivo en cuanto a su difusión y utilización en la lírica amorosa posterior.²¹

Esta complejidad formal que algunos estudiosos la miden mediante el análisis de las estructuras correlativas y que la adjudican, por lo menos en sus maneras más complejas (continua y a nivel conceptual), a Petrarca²² ("Nos proponemos, pues, ahora [...] probar: 1.º Que los artificios de correlación usuales en el Siglo de Oro Español nos vienen directamente de Italia, y no de la Edad Media Latina. 2.º. Que la correlación fue ampliamente practicada por Petrarca, y que los que la cultivan en Italia en el siglo XVI siguen un rastro petrarquista [...]"²³), tendrá sus primeros frutos en la poesía de cancionero española, sobre todo la tardía, puesto que si comparamos la utilización de la correlación en la lírica cortés que analizamos, podemos observar que en la lírica trovadoresca apenas si está presente de forma discontinua o en sintagmas no progresivos (como vimos en el capítulo anterior como vehículo de construcción de la *amplificatio*); en la lírica gallegoportuguesa se presenta sobre todo de manera fonética, y en la poesía cancioneril hace su aparición (en sintagmas progresivos y de manera continua) tardíamente. Además, se amplían a partir de Petrarca los tópicos amorosos,

²¹ Quienes han estudiado las lecturas de Petrarca afirman que era evidente su gusto por los autores clásicos, San Agustín y los trovadores. Se dice que el acercamiento a la lírica de estos últimos data de su estancia en la Universidad de Montpellier, lugar adonde su padre lo había enviado a estudiar leyes.

²² Véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4.ª ed., Madrid: Gredos, 1970. Esto a propósito de la afirmación de Curtius que hace en el libro *Literatura europea y Edad Media latina*, donde para sorpresa de Dámaso Alonso afirma que la correlación (está hablando de la que afecta a todo el poema) es transmitida por la poesía medieval latina.

²³ Dámaso Alonso, "Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética", en *ibid.*, p. 81.

sobre todo los relacionados a la contienda y las armas del amor, como veremos más adelante.

Respecto a los contenidos del *Cancionero*, cuyo tema central es el amor que Laura ha despertado en el poeta, podemos notar que gran parte son tópicos del amor cortés bien conocidos desde la lírica trovadoresca combinados con otros de diversas procedencias (de la poesía clásica, la tradición cristiana y el neoplatonismo, en particular agustiniano); sin embargo, lo que resulta impresionante y novedoso es la manera en que están plasmados. No se trata únicamente de la sutilidad y gran capacidad poética de Petrarca, sino de la actitud que asume el amador y de la manera en que retrata, en términos generales, a su dama.²⁴

Qui mi sto solo; et come Amor m'invita,
Or rime et versi, or colgo herbette et fiori,
Seco parlando, et a tempi migliori
Sempre pensando: et questo sol m'aíta.
(Petrarca, CXIV, vv. 5-8, 420-421)

[Aquí estoy solo; y como Amor me invita,
cojo rimas y versos, hierba y flores,
con él hablando, y en mejores tiempos
siempre pensando; y sólo esto me ayuda.]

I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond' io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'í' sono,

²⁴ Y no me refiero a la descripción que es escasa y se centra en algunos elementos: las manos, los ojos y el cabello, sino a la manera de concebirla y de relacionarse con ella (o con su imagen).

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pitá, nonche perdono.
(Petrarca, I, vv. 1-8, p. 133)

I

[Vosotros que escucháis en sueltas rimas
el quejumbroso son que me nutría
en aquel juvenil error primero
cuando en parte era otro del que soy,

del vario estilo en que razono y lloro
entre esperanzas vanas y dolores,
en quien sepa de amor por experiencia,
además del perdón piedad espero.]

Tal conciliación de modelos resulta en la transformación y el velamiento de uno de los principales conflictos del amor cortés: el deseo sexual, constituyendo un amor desesperanzador y más introspectivo (las tensiones más que en la relación con la amada se encuentran en el mundo interior del poeta y en su percepción idealizada/divinizada de la amada, a quien Dios ha revestido de cualidades celestiales — lo habíamos visto esbozado en la lírica gallegoportuguesa —, cuya belleza y “castidad” le provocan dulzura y contento al amante).

Esta idea del amor y de la amada la heredará en gran medida la poesía española posterior, aunque todavía en la cancioneril el amor mantendrá la acción como constructora de la relación entre los amantes y la dama, con los pies todavía en la tierra, será fuente de deseo y erotismo, si bien más cifrado que en la lírica cortés anterior.

Así, cuando se habla de petrarquismo se considera la impronta de la obra del poeta nacido en Arezzo (1304-1374) en la lírica italiana y en la hispánica posterior; es decir, la imitación de los recursos formales y estilísticos, así como de la imagería poética de Petrarca, en particular del *Cancionero*. En términos estrictos, los teóricos la circunscriben a los siglos xv al xviii

y aun dentro de estos límites temporales, es en el quinientos cuando destaca preponderantemente [...] registrándose también en esa época la muy destacada superioridad del petrarquismo vulgar sobre el latino y en él la conjunción más o menos armónica del componente estilístico o con el ético espiritual [...].²⁵

Destaca la utilización de metros (en especial el soneto), la reactivación de imágenes del mundo natural, de los cuatro elementos y la creación de un paradigma poético de fuentes y recursos para representar el amor y la amada, como las metáforas asociadas a la alegoría del Amor que se impregnan de neoplatonismo, de amor cortés trovadoresco y de una refuncionalización de la imagería de ciertos elementos de la poesía clásica (Ovidio, Horacio, Catulo y más).

En el siglo xvi, la imitación de Petrarca estará incluso regulada por la teoría poética (sobre todo en el uso de tópicos), mientras que antes, ésta ocurre de manera muy ecléctica. En España se atisba desde el siglo xiv, sin que haya terminado completamente hasta nuestros días, por una parte sabemos de la introducción a Castilla del petrarquismo vía la literatura catalana y, por otra, la importancia de la estancia de Petrarca en Aviñón –sede

²⁵ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 1990 (Estudios de Literatura Comparada), p. 14.

pontificia —, en el momento cuando esta ciudad se convierte en un punto de contacto y, posteriormente, de transmisión del humanismo italiano. También ahí Petrarca convivió con hombres de letras españoles que pertenecían a la curia papal. Además, otra forma de influencia se dio a través del comercio y del contacto entre la ciudad de Sevilla y los puertos italianos. Asimismo, a partir del siglo xv se da la divulgación a gran escala de las obras de Petrarca —en 1496 se hace en Basilea la primera tentativa de recopilar sus obras latinas y en 1591 aparece en Castilla la primera traducción al español del *Cancionero*.

Se habla de dos momentos del petrarquismo: uno de finales de la Edad Media y otro renacentista. Según Pilar Manero Sorolla el primer Petrarca que influencia las letras españolas es el latino, lo cual atribuye a la preservación e influjo de la lírica trovadoresca; no obstante, más en Castilla y Aragón, la herencia provenzal se conjuga con el petrarquismo (en parte el del *Cancionero*), aunque éste se pueda precisar más por los contenidos de la poesía que por información específica que dé cuenta de la transmisión; por su parte, Franco Meregalli, apoyando la influencia temprana del humanismo italiano, lo remonta en la península ibérica a Alfonso X, sin embargo, argumenta que no hay evidencia concreta de éste hasta la lírica cancioneril. Así, es perceptible en las figuras que revelan profundo conocimiento de Petrarca, las cuales —según dice Alan Deyermond— son Enrique de Villena, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y Alfonso de Cartagena. Otros (como Lida y Meregalli) han sugerido ecos de Petrarca en los cancioneros, en el *Siervo libre de Amor* (Rodríguez del Padrón), en *Grimalte y Gradissa* (de Juan de Flores), en *Cárcel de Amor* e incluso en *La Celestina*.

La poesía cancioneril

En un contexto de conflictos en el seno de la oligarquía aristocrática, entre el ascenso y la ocupación de espacios de poder, sobre todo económico, de la naciente burguesía y durante un proceso de reorganización del poder monárquico —debido a la paulatina erosión del modelo feudal y para dar fin a las batallas intestinas (en Castilla más que nada)—, que culminará con la unión de Castilla y Aragón tras el matrimonio de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, emerge en la península un fuerte movimiento cultural cortés que, como había sucedido en Francia —primero en el sur—, tiene que ver con la refuncionalización de un estamento en crisis:

la nobleza gravitó hacia los palacios de los reyes y de los grandes señores, ocupándose en el cultivo de las ceremonias, las delicadas maneras (la *cortesía*) y [...] la poesía [...]. Las letras son, pues, el nuevo campo de batalla donde se busca definir un nuevo concepto de nobleza basado más en las virtudes librescas y sociales que en las políticas. Aparece así la nobleza cuyo poder descansa en el logro intelectual y la cultura del libro. La poesía no sólo invocaba la grandeza y perfección de un tiempo pretérito más soñado que conocido [...], sino el refinamiento y elegancia, alegría y pasión de las legendarias cortes de Poitiers, Champagne y Provenza, símbolos de una sociedad señorial poderosa, hierática, letrada ceremonial y galante.²⁶

Así, la producción poética —en su mayoría lírica— y su discusión se vuelven actividades esenciales en las cortes peninsulares desde la segunda mitad del siglo xiv hasta finales del siglo

²⁶ Michael Gerli (ed.), *La poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal (Nuestros Clásicos, 7), pp. 9-10.

siguiente. De ello, no sólo queda constancia en múltiples documentos, sino que gran parte de las composiciones poéticas son recopiladas en cancioneros colectivos (aunque existen algunos individuales) que hacen mención a su tiempo y a los personajes que rondaban las cortes donde fueron compuestos.

Estos libros, que en su mayor parte se componen de lírica, también incluyen textos en prosa de carácter diverso, como cartas, exposiciones doctrinales y hasta comentarios sobre poesía o noticias de libros, y se caracterizan, entre otras cosas, porque en ellos se explicita la autoría (o por lo menos el seudónimo o algún dato del escritor —generalmente su apellido—) e incluso en algunos, un claro ejemplo es el de *Baena*, aparece cierta información de los autores.

En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graciosamente assonadas de muchas e diversas artes, e todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas, e todos los otros muy gentiles dezires muy limados e bien escandidos e todos los otros muy agradables e fundados procesos e reqüestas que en todos los tiempos passados fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado e famosos poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino, e todos los otros poetas, frailes, religiosos, maestros en Theología e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graciososa arte. De los quales poetas e dezidores aquí adelante por su orden en este dicho libro serán declarados sus nombres de todos ellos e relatadas sus obras de cada uno bien por estenso.²⁷

²⁷ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 1.

La poesía cancioneril es sin duda una manifestación culta que evidencia gran cuidado y maestría artística, así como un buen conocimiento e influencia de otras manifestaciones literarias, entre las que destaca la tradición provenzal cortés, aunque no exclusivamente, ya que están presentes ciertos motivos clásicos y algunos que proceden de otras tradiciones líricas como la gallegoportuguesa, la italiana (en particular de Petrarca, como ya mencioné) y algunas de lírica popular, entre otras más.²⁸ De hecho, la manera de realizar la compilación de los cancioneros se atribuye a herencia gallegoportuguesa en primer lugar y algunos rasgos de la tradición provenzal.

Es ya conocido — sobre todo a partir de la *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo xv* y repertorio de sus géneros poéticos elaborada por Jacqueline Stenou y Lothar Knapp y del *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv* de Brian Dutton²⁹ — que el cultivo de la poesía durante esta época fue tan importante como cuantioso. Dutton registra casi doscientos manuscritos y 221 impresos, en los que aparecen más de ochocientos poetas — sin contar los que se han perdido, pero de los cuales queda constancia en algún documento —, quienes de alguna manera pertenecían al ámbito de las cortes, ya sea que poseyeran algún título nobiliario o que realizarán algún servicio para un

²⁸ Conscientemente eludo la discusión que mantiene la crítica hasta el momento sobre las formas populares que pudieron permear la creación de la lírica cortés — la cual está estrechamente relacionada con el debate acerca del surgimiento del amor cortés, del cual sin entrar en mayores querellas se verá mi opinión en el primer capítulo —, sin embargo para tener un cierto panorama me remito a Margit Frenk, en *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1985.

²⁹ Jacqueline Stenou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo xv y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, 2 vols. [1975]; Brian Dutton et al., *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, Wis.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

encumbrado noble, como pudimos observar en el fragmento del prólogo de Baena citado.

Si bien se han descubierto algunas relaciones entre manuscritos —parentescos muy útiles para los estudios y para las modernas y estupendas ediciones críticas que de ellos se han realizado—, se ha podido determinar que ninguno de los manuscritos conservados fue preparado en esa época para su impresión mecánica (aunque sí composiciones aisladas se pueden encontrar en unos y otros), y que incluso entre estas dos variantes se planteó una diferencia en cuanto al público al que estaban destinados (sobra decir que la impresión, de mayor tiraje, elaborada para la venta ya plantea una distinción de por sí en el contexto cultural medieval, en el que se constituye el público lector; los mismos Reyes Católicos en 1480 dictaron en Toledo una disposición que favorecía la importación de libros impresos y liberaban a éstos o a los de producción interna del pago de alcabalas).

De los manuscritos, la mayoría fueron copiados para presentarlos a algún importante noble o para la colección particular de alguna familia aristócrata, lo cual a veces queda plasmado en alguna dedicatoria o resulta evidente en la caligrafía y el ornato, tanto de la iluminación como de las capitulares. Por ejemplo, el *Cancionero de Roma*, que es una muestra de la riqueza y preciosismo en el ornato o el de *Estúñiga* que —tras eruditos análisis, como el de Nicasio Salvador Miguel³⁰—, se sabe que se elaboró para algún noble de la corte napolitana de Ferrante o el de *Baena*, copiado para Juan II.

En cuanto a la versificación de la poesía cancioneril, el verso que más frecuentemente se presenta es el octosílabo ya sea en

³⁰ Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977 (Estudios), e ídem, *Cancionero de Estúñiga*.

pareados, cuartetos, redondillas, romances, septetos, coplas castellanas, coplas reales, novenas, décimas y demás, como las de arte mayor. Aunque hay combinaciones estróficas variadas, sobre todo al cierre de las coplas. La rima en general es consonante, aun cuando se presentan algunas asonantes y se pueden encontrar unos que otros versos libres. A veces la medida dispar de los versos se atribuye al descuido o "corrección" de los copistas, como señalan Dutton y González Cuenca en su Introducción al *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, puesto que por razones diversas a veces intercambian una palabra por otra cambiando completamente la métrica, cuando no el sentido.

Dentro del enorme conjunto de cancioneros medievales, están los que compilan, junto con la poesía, la partitura musical, pues como se sabe una gran cantidad de esta poesía se acompañaba de melodía y se cantaba en reuniones o festividades de las cortes. Entre éstos destacan el *Cancionero musical de Palacio*, el *Cancionero musical de la Colombina* y el *Cancionero de la catedral de Segovia*, todos del siglo xv.

La mayoría de los cancioneros cuatrocentistas, como ya se dijo, son compilaciones colectivas, en las que predomina la poesía amorosa y la idea cortés de concebir la poesía (y toda tarea artística) como una actividad noble y ennoblecedora en lo que se refiere al estamento y a la visión de espiritualidad con la que dicho grupo se autodefinía: "[...] como es [...] un zelo çeleste, una afección divina, [...], así como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfeçion, nunca esta sciença de poesía e gaya sciença buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus".³¹

En cuanto al amor se refiere, que es lo que en este trabajo nos interesa, es uno de los temas más recurrentes. Si bien reelabora

³¹ Santillana, citado por Gerli (ed.), *La poesía cancioneril castellana*, p. 10.

el concepto cortés del amor, presenta innovaciones en cuanto al tratamiento de ciertos tópicos y en cuanto a la manera de construir las representaciones, como veremos en el próximo capítulo. Para estudiarlas, hemos elegido tres cancioneros que consideramos los más representativos del periodo en cuestión, en palabras de Michael Gerli:

los de *Baena*, *Palacio* y *Estúñiga* son también verdaderas piedras de toque para la historia social, intelectual y hasta política del medioevo español tardío, mientras que otros como el de *Herberay des Essarts* (LB2), probablemente presentado a Leonor de Navarra, no ofrecen grandes novedades aparte de reflejar la moda literaria de una corte [...]. El de Baena, por ejemplo es un compendio clave para el conocimiento de la teoría literaria y las preocupaciones filosóficas, morales y científicas de la nobleza castellana de la primera mitad del siglo xv [... el de Estúñiga, por su parte, tiene] una inclinación a temas más líricos y sentimentales que filosóficos [... y representa] un excelente testimonio de las diversas raíces de la cultura nacional y de su temprana proyección universal.³²

Así, veremos que éstos atestiguan la dinámica del amor cortés y registran los cambios que evidencian la refuncionalización del estamento guerrero, de la que hemos estado hablando, y que históricamente tomó forma en España durante los siglos xiv y xv en una retroalimentación entre vida y literatura, la cual derivaría en la progresiva adopción de los modos cortesés en la vida cotidiana — los juegos cortesés llegan a su máxima expresión en el ámbito del estamento — y en la disolución paulatina de la tensión entre el amor adúltero cargado de sensualidad y la ideología oficial. Pero esta disolución, que ocurre desde la lírica gallego-

³² *Ibid.*, pp. 12-13.

gallegoportuguesa, en la lírica cancioneril irá acompañada de la idealización de la dama (con lo que se le da un nuevo sentido al amor) y del ocultamiento bajo símbolos y/o metáforas, de una carga de desdicha en el sentimiento, así como de la idea de que en el amor interviene la fortuna o la “mano” de la divinidad.

CAPÍTULO 3



Representaciones del amor que desempeñan múltiples funciones

Las representaciones: tópicos dinámicos

En la poesía trovadoresca, como hemos visto, aparecen los elementos generales del amor cortés, los tópicos, los símbolos y recursos que se utilizarán para representarlo. Y si bien muchos de sus elementos caracterizadores se configuraron a partir de modelos preexistentes — como es el caso del vasallaje o de la muerte (cuya simbología comparten muchas culturas) o, en el caso de las cantigas, de símbolos eróticos procedentes de formas de poesía popular —, atravesaron por un proceso de constante resignificación que imprimió matices de sentido diferentes a lo largo del tiempo y en las culturas que produjeron cada uno de los tipos de lírica que aquí analizamos, ya que echaron mano de símbolos y mitos diversos que dotaron a las representaciones de nuevos significados.

En otros términos (adaptando un poco libremente a Dámaso Alonso): si se entiende la primera expresión del concepto del amor como una pluralidad del mundo espiritual manifestada en la poesía trovadoresca, partimos de que cada época (y agreguemos cada cultura particular)

expresa esas pluralidades seleccionadas de un modo distinto, y sobre todo con una finalidad distinta (aunque también cada época recibe como herencia — que prolongará o modificará — moldes ya plasmados para la significación de pluralidades). Esta expresión peculiar de las pluralidades forma parte, allá en las oscuras raíces de la expresión, de la unicidad de cada época, de su voluntad de ser y de ser distinta, de su imagen

del mundo, de su cargazón de conciencia y de su vehemente necesidad de esa carga. La concepción y expresión de pluralidades, en cada época, es un fenómeno unido a la más honda entraña manante de la expresión literaria, un fenómeno de la más profunda intencionalidad. La diferencia en el uso de pluralidades está ligada al misterio de la unicidad, de la peculiaridad de cada época [...]. La peculiar expresión de pluralidades es uno de los principales rasgos distintivos de cada época.¹

Recordemos que el amor cortés, en términos generales, marca un cambio fundamental en la idea del amor, puesto que se caracteriza por ser a la vez espiritual y sexual; constituye una fuente de virtudes éticas; su objeto es el amor mismo (el acto de amar), aunque la dama sea el sujeto que lo inspira y —algo sumamente importante— la relación se plantea de forma consensual, elegida libremente —extramarital comúnmente y, por lo tanto, cobijada por el secreto—. Asimismo, se distingue porque los sujetos del amor se han transformado (caballero y dama); porque la relación se basa en la humildad del enamorado, en la cortesía; en el vasallaje de amor (vasallo o siervo) que se traduce en servicio, una de cuyas vertientes derivará en la religión de amor; y porque se origina a partir de la visión de la dama. Todos estos tópicos son la materia a partir de la cual, mediante diversos recursos —tropos—, se construyen las representaciones, mismas que conforman tópicos dinámicos, cuyo elemento de mayor afinidad es dar concreción al mundo sentimental del amador tanto en imágenes como en una especie de metarrelato o narración de lo que constituye el amor y la relación amorosa.

Si bien existe una cantidad limitada de representaciones comunes bien estructuradas en toda la lírica cortés, en cada

¹ Alonso y Bousoño, *Seis calas...*, pp. 44-45.

momento o tipo de lírica aparecen algunas nuevas. No obstante, en este trabajo abordo únicamente las que se reiteran en toda la lírica analizada y tienen un papel importante en la configuración del discurso del *fin'amor*. Es conveniente considerar que atribuyo las transformaciones que se van suscitando en cada tópicos no sólo al paso del tiempo, sino a las diversas formas de apropiación del concepto del amor; proceso en el que se involucran complejos factores culturales (sustratos en los que ocurre la apropiación del concepto), ideológicos, así como influencias diversas (por ejemplo en el caso de las cantigas, la poesía popular y, según se ha señalado muy particularmente: las jarchas) o en el de la lírica cancioneril la influencia de Petrarca (que ya trae consigo el neoplatonismo agustiniano, el cristianismo y un importante bagaje de referentes clásicos tanto de la literatura como de la mitología), de la novela de caballería (con el sentido de proeza amorosa que desarrolla), y otros elementos particulares de las culturas que habitan la península ibérica.

Teniendo en consideración lo anterior, analizo las representaciones (el amor como muerte, como cautiverio — con las variantes de cárcel, cadenas y lazo —, como contienda, como herida, como enfermedad/cuita, como estaciones, como espacios naturales, como personificación — Amor y corazón — y como fuego/luz) según la función que exponen (acción, espacio, temporalidad, estado, objetivación y personificación), aun cuando las fronteras a veces no son muy claras y, de hecho, muchas desempeñan diversas funciones o bien muestran una ambigüedad que permite interpretarlas en un sentido u otro. Utilizo tal clasificación como una herramienta metodológica para aproximarnos al tema. Asimismo, tanto por razones de estructuración como de sentido de las representaciones en el contexto del análisis por funciones, en este capítulo abordo la muerte y el cautiverio,

ya que ambas son, indudablemente, las más complejas, puesto que no sólo despliegan diversas funciones (son las únicas en que sucede esto), sino por su constante aparición y resignificación en el corpus.

Debo comentar que esta delimitación que yo establezco mediante el análisis de ciertos recursos de construcción retóricos y a través de las funciones no es muy nítida, pues cada poema encadena una serie de situaciones amorosas y, por ende, una diversidad de recursos de representación que al analizar una poesía completa (o al comparar la aplicación de la misma representación en varias), la metáfora que se obtiene en ciertos versos puede ser un eslabón en una cadena mayor que configura una alegoría, dado que lo que se construye a fin de cuentas, como podemos observar, es un relato con imágenes visibles del concepto del amor (una representación visible de lo invisible), lo cual se traduce en personajes, objetos, acciones, tiempos y espacios.

Amor como muerte

Esta representación tiene distintas funciones y modalidades. En esta sección, se abordan las más evidentes que asume, me detengo particularmente en explicar cuando la muerte implica una acción y cuando se muestra como estado y/o efecto producido por el amor, aun cuando en algunos casos es difícil separarlas tajantemente. Dichas funciones resultan particularmente atractivas porque caracterizan de alguna manera a los sujetos del amor (el enamorado que vive muriendo o la dama que es potencialmente o, de hecho, mortal) y al amor mismo. Por ejemplo, la acción ocupa un lugar preponderante, no sólo porque de cierta manera define al caballero y a la dama, a quienes

se les juzga por sus actos — recordemos que la cortesía en gran medida se demuestra con acciones, aunque tenga connotaciones sociales (estrato) y éticas —, sino porque el cortejo y la relación amorosa se basan en la acción, mediante el vasallaje o la demostración de su valor y sus proezas, en el caso del caballero; o bien a través de la entrega del galardón por parte de la dama o en lo que aspira el *fin' amor*: una relación correspondida (no contemplativa ni platónica).²

Y si bien, en general, la lírica trovadoresca presenta a un caballero sensible en extremo (clama que goza y sufre por el amor, pierde el sentido, palidece, padece insomnio, etc.), su función social y amorosa se delinea, en un alto grado, en el ámbito de la acción (hace la guerra, asiste a torneos y justas, defiende a los débiles, etc.) y constituye un ideal, pues recordemos que si bien la lírica cortés surge en un momento de pacificación de grandes porciones del territorio europeo y, como decíamos en el primer capítulo, de desfuncionalización, dada la aparición de ejércitos mercenarios y la regulación que instrumenta la Iglesia, la guerra continúa siendo una fuente importante de recursos de carácter económico, gracias a los botines, el pago por el rescate de prisioneros, etc., así como al desarrollo del armamento y la estrategia militar, además que permea otros ámbitos más allá del campo de batalla: es materia indispensable en la educación de los jóvenes nobles, está presente en el torneo y es motivo tanto de estudio como de conmemoración en la literatura de la época, piénsese no sólo en la épica sino en la novela de caballería

² Véase Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1987, p. 88, donde dice que "el amor según la teoría cortés no es un estado, sino una acción" y aunque creo que ambas características lo definen, pues encuentro a las dos representadas, ciertamente observo que una de las grandes novedades del amor cortés radica en el peso que otorga a la acción, en particular atribuyendo a ésta un carácter ético (tanto prescriptivo como normativo): la trascendencia o en otras palabras la superación individual.

y la crónica y, como es evidente aquí, en la lírica cortés. Así, el prototipo del caballero cortés tiene ambas facetas indisolublemente ligadas: la sentimental y la de la acción que rara vez se ven separadas.

VI Anc mais, so us pliu, no m plac tant treps ni bortz,
ni res al cor tant de joi no m poc dar
cum fetz aquel, don anc feinz lausengiers
no s'esbrugic, q'a mi sol so s tresors.
Dic trop? Eu non, sol lieis non si'enois.
Bella, per Dieu, lo parlar e la votz
vuoill perdre, enans que diga ren qe us fire.
(Trovadores, XXVIII, 118, vv. 36-42, p . 639)

[VI. Jamás os lo aseguro, me pluguieron tanto juegos ni justas, ni nada me pudo dar tanto gozo en el corazón como aquel (gozo) sobre el que nunca murmuró falso maldiciente, pues es tesoro para mí solo. ¿Digo demasiado? No, a condición de que a ella no le sea molesto. Hermosa, por Dios, prefiero perder el habla y la voz antes que decir nada que os sea desagradable.]

Y salvo por las cantigas, en las que pesa más el mundo sentimental que el de la acción, en el resto de la lírica cortés, ésta tiene una presencia indiscutible en la idea del amor, en sus representaciones y en la caracterización de la relación amorosa cortés basada en el servicio y en la idea de progresión de la misma.

Sin embargo, antes de continuar con las interpretaciones posibles que admite la representación, revisaré brevemente la simbología de la muerte que apoyará mi análisis. Por un lado, según nos señalan algunos estudiosos, la muerte tiene desde tiempos remotos el sentido de fin, pero también, por el otro, de ciclo, de transformación y nacimiento o de transición a otro estado. Y si se analiza su iconografía, en gran parte de sus representaciones

gráficas (muchas atribuidas por algunos estudiosos a épocas posteriores), se le representa como un personaje femenino o como un cadáver en descomposición (esqueleto).³

Su simbolismo y su importancia para la mentalidad de finales de la Edad Media es esencial para entender el amor como muerte. Al respecto cabe señalar que a partir del año mil la idea de la muerte, junto con las nociones de trascendencia espiritual y pasaje a otro mundo (entendido tanto en sentido religioso como fantástico) o a otro estado, así como la idea de la fugacidad de la vida se vuelven una presencia incontestable en el pensamiento y en la vida cotidiana, no sólo por la tradicional prominencia que tienen dichos asuntos en todas las culturas y en todos los tiempos, particularmente hacia el ocaso de un siglo o inicio de uno nuevo, sino como consecuencia del proceso de institucionalización de la religión cristiana que incorporó durante esta época al dogma y a los ritos nociones como la del Purgatorio y el Juicio Final. Asimismo, debido al evidente aumento de la mortandad, consecuencia de las epidemias (en particular la peste negra del

³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant dicen en su *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1988, p. 732) que "[...] tiene, en efecto, varias significaciones. Liberadora de las penas y las preocupaciones, no es un fin en sí misma; abre el acceso al reino del espíritu, a la vida verdadera: *mors janua vitae* (la muerte puerta de la vida). En sentido esotérico, simboliza el cambio profundo que sufre el hombre por efecto de la iniciación. Si no muere en su estado de iniciación. El profano debe morir para renacer a la vida superior [...] la decimotercera lámina del Tarot simboliza la muerte en su sentido iniciático de renovación y de renacimiento [...] la muerte nos recuerda que debemos ir aún más lejos y que ella es la condición misma del progreso y de la vida".

Y Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, 5ª ed., Madrid: Siruela, 2001, p. 319) que "si la vida [...] está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritual, sino de la resurrección de la materia [...]. La muerte es de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración".

siglo xiv) y a la proliferación desde el siglo xi de sectas milenaristas que anunciaban el fin del mundo, el apocalipsis o incluso una miríada de castigos infernales si no se había llevado una vida de "virtudes".⁴

Tales ideas, particularmente la del "otro mundo", tendrán una expresión indiscutible en la narrativa cortés y aparecen referidas o simbolizadas en la lírica, a la vez que plantean un significado especial a la idea de cómo se debe vivir la vida y, en nuestro caso de estudio, cómo se debe amar.

En la lírica cortés, es muy común que las representaciones se fundamenten en dualidades u opuestos, la del amor como muerte frecuentemente se determina a partir de su opuesto, la vida. Esta relación puede expresarse tanto para afirmar el poder del sentimiento amoroso, el cual destaca sobre ambos estados (lo mismo se muere de amor que sin amor), como para señalar uno de los dos como la más clara evidencia del amor:

II Ben es mortz qui d'amor no sen
 al cor cal que dousa sabor;
 e qual viure ses valor
 mas per enoi far a la gen?
 Ja Domnedeus no m azir tan
 qu'eu ja pois viva jorn ni mes,
 pois que d'anoi serai mespres
 ni d'amor non aurai talan.
 (Trovadores, XVI, 67, vv. 9-15, pp. 409-411)

[II. Bien muerto está el que no siente en el corazón algún dulce sabor de amor; y ¿para qué vale vivir sin valor sino para dar tristeza a la

⁴ Sobre estos temas, véanse Norman Cohn, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, 3ª reimp., Madrid: Alianza, 1989; y Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956 (Lengua y Estudios Literarios).

gente? Nuestro señor no me odie tanto [que permita] que yo viva ni día ni mes más, en cuanto sea culpado de [tal] enojo y deje de tener anhelo de amor.]

Y esto se expresa así en una cantiga:

Muytos dizen con gram coyta d' amor
que querriam morrer e que assy
perderiam coytas, mays eu de mi
quero dizer verdad' a mha senhor :
queria-mhe lh' eu mui gram ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Com' outros morreron, e que prol ten?
ca, des que morrer, non a veerey,
nen bõ serviço nunca lhi farey ;
por end' a senhor que eu quero ben
queria-me lh' eu mui gram ben querer
mays non queria por ela morrer,

Com' outros morreron no mundo já,
que depoy nunca poderon servir
as por que morreron, nen lhis pedir
ren, por end' esta que m' estas coitas dá
queria-me lh' eu mui gram ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Ca nunca lhi tan ben posso fazer
serviço mort, como sse viver.
(Nunes, CXVIII, vv. 1-20, pp. 242-243)

Esta equiparación entre vivir y el vasallaje amoroso, que en última instancia sitúa la acción y la justificación ética que acarrea

el amor en la vida, sufre una transformación en Petrarca y en la lírica cancioneril española.

Io sentia dentr'al cor già venir meno
gli spirti che da voi ricevon vita;
et perché natural-mente s'aita
contra la morte ogni animal terreno,

largai 'l desio, ch'io teng'or molto a freno,
et misil per la via quasi smarrita:
però che dì et notte indi m'invita,
et io contra sua voglia altronde 'l meno.

Et mi condusse, vergognoso et tardo,
A riveder gli occhi leggiadri, ond'io
Per non esser lor grave assai mi guardo.

Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio
tanta virtute à sol un vostro sguardo;
et poi morirò, s'io non credo al desio.
(Petrarca, XLVII, vv. 1-14, p. 251)

[Sentí en el corazón desvanecerse / las fuerzas que de vos reciben
vida, / y ya que es natural que se defienda / todo ser terrenal con-
tra la muerte, // di riendas al deseo, que ahora freno, / y lo puse en
la senda extraviada, / porque de noche y día allí me invita, / mas
en su contra a otro lugar lo llevo. // Y me condujo, lento y
vergonzoso, / a ver los ojos bellos, de los cuales / por no serles
gravoso asaz me alejo. // Aún viviré algún tiempo, que en mi vida
/ tanta virtud vuestra mirada tiene, / y he de morir, si no sigo al
deseo.]

Como vemos aquí, la virtud (que surge de la mirada amada)
se opone al sentimiento "reprensible" (*vergognoso*) del deseo y,

en este sentido, se oponen vida y muerte. Nótese que en Petrarca aparecerá constantemente el "deseo".

En el cancionero español, esta dualidad muerte-vida puede definirse por las acciones virtuosas que constituyen el amor, como se muestra en la siguiente composición:

De mí uos digo, sennor,
bien que sea maltractado,
que morir quiero amador,
aunque biua desamado
que al amante et non al amado
se atribuye la uirtud
(Baena, CLVII, vv. 13-20, p. 638)

Es muy importante reiterar que el amor como muerte asociado a nociones éticas, como la idea de acciones virtuosas o la trascendencia espiritual que conlleva la muerte, implica un desarrollo de la representación, ya que tempranamente presenta un sentido más simple y explícitamente cargado de erotismo. Y aunque dicho erotismo no desaparece se recubre de una justificación ética.

Pero, veamos más detenidamente dicho desarrollo. En la poesía de Guilhem de Peiteu, la muerte emerge ligada a la falta o deseo de contacto físico entre los amantes.

III Que plus ez blanc qu'evori,
per qu'ieu altra non azori.
Si m breu no n ai aiutori,
cum ma bona dompna m'am,
morrai, pel cap Sanh Gregori,
si no m baiz'en cambr'o sotz ram.
(Trovadores, I, 4, vv. 13-18, p. 126)

[III. Pues es más blanca que el marfil; por lo que no adoro a otra. Si en breve no consigo el auxilio del amor de mi buena señora, moriré, por la cabeza de San Gregorio, a menos que me bese en cámara o bajo follaje.]

No obstante, tal manifestación temprana de la representación de la muerte para indicar el sentimiento que le provoca al amador no tener contacto físico con su dama, se torna más ambigua en la lírica cortés posterior. Si bien conserva la idea de la lejanía entre los amantes, deja de referirse evidentemente a la pasión sexual —aunque continuará simbolizándola en muchos casos con diversos recursos retóricos—, y recurre a la explicitación de otros motivos de distanciamiento de la amada.

II Ja mai res no m pot conortar,
 abanz mi laissarai morir,
 car m'an fag de midonz sebrar,
 lauzenjador, cui Deus azir!
 Las! tan l'aurai dezirada
 que per lei plaing, plor e sospir,
 e vai cum res enaurada.
(Trovadores, V, 25, vv. 8-14, p. 226)

[II. Ya no me puede consolar nada, antes me dejaré morir, pues los maldicientes, a quienes Dios odie, me han hecho separar de mi señora. ¡Ay!, tanto la he deseado que por ella me lamento, lloro y suspiro, y voy como criatura enajenada.]

A veces incluso (como en el ejemplo anterior), se liga a la ruptura del secreto amoroso y a la separación. Es común encontrar la representación de la muerte vinculada con otras, como el fuego (arder de amor), la enfermedad amorosa, la herida, la contienda y el cautiverio. Y aun cuando tales relaciones asumen

Tanto me coyta e trax mal Amor
que me mata, seed' en sabedor,
e tod' aquesto é, des que, senhor,
vos vi, des y
nunca coyta perdi.
(Nunes, LXXII, vv. 6-10, p. 146)

En el *Cancionero* de Petrarca, las relaciones causales que llevan a la muerte son fundamentales en la configuración de esta representación, pero uno de los principales factores desencadenadores de la muerte es el deseo, el cual se representa reiteradamente como un caballo desbocado.

Sí traviato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
et de lacci d'Amor leggiera et sciolta
vola dinanzi al lento correr mio,
[...]
Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,
i' mi rimango in signoria di lui,
che mal mio grado a morte mi trasporta:
(Petrarca, VI, 1-4 y 9-11, pp. 140-141)

[Tan loco y tan perdido está el deseo / Por perseguir a aquella que se escapa, / y de lazos de Amor ligera y suelta / vuela delante de mis lentos pasos, / [...] / Y puesto que la fuerza rompe el freno, / a su merced entero permanezco, / y a la muerte me lleva a pesar mío]

La elección de tal imagen responde a la misma lógica de la dualidad muerte-vida que mencioné, la cual se había transformado cifrando el gozo y los aspectos vitales del erotismo (como el mismo deseo); es evidente que el deseo aparece como un ente distinto del poeta ("a su merced entero permanezco").

En el *Cancionero de Estúñiga*, se encuentran algunas reminiscencias de la causalidad amor=deseo, por tanto, muerte, pero la que prepondera es la idea de que el dolor lleva a la muerte y éste se representa mediante la contienda, la herida y el cautiverio.

El cansañio de sofrir
 vuestro duro combatir,
 que non da fyn a mi quexa,
 non me suelta nin me dexa;
 passe mi mal por dezir
 que uuestra fe tan estrecha
 m'á ferido con la flecha
 de llagada percussyón,
 e matado con uisyón
 de una muerte tan estrecha.
 (Estúñiga, XXIV, vv. 111-120, p. 255)

Como señalamos en páginas anteriores, muchos de los tópicos de la lírica amorosa cortés, en especial el que ahora abordamos, se forjaron con elementos que no eran exclusivos de la concepción cortés del amor y de la vida, los cuales estaban en la mentalidad medieval. Esto es particularmente claro, por un lado, en las cantigas, en las que, por ejemplo, la incorporación de Dios en la representación amorosa incorpora nociones de bien y mal (el pecado, por ejemplo) en términos distintos de los que proclaman los trovadores al construir la ética del amor y en términos ciertamente diferentes de Petrarca, quien también, por otro lado, asocia a esta representación conceptos y tópicos de otras tradiciones, por ejemplo el deseo como caballo desbocado que lleva a la muerte, la idea de tránsito (que distinguimos de la de trascendencia, la cual ya mencionamos) o la asociación con Fortuna (también trascendencia de algún tipo), la idea de la vida como

una cárcel, etcétera. Ideas que se plasman, en cierta medida, en la lírica cancioneril.

Además, este tópico es una muestra muy esclarecedora de lo que sucede en términos amplios con el amor cortés, pues evidentemente vemos un proceso paulatino de abstracción de las menciones de la sexualidad y del regocijo del amor en favor del uso de recursos más complejos (metáforas, alegorías, por ejemplo) y de una tendencia a expresar el amor a través del sufrimiento que provoca.

En casi todos los poemas donde aparece el tópico de la muerte, el amador evoca a la dama y por diferentes circunstancias (relacionadas con ella) emerge el deseo de morir (como una metáfora con significados diversos). En ocasiones, simplemente es por la visión que la imagen de la amada le produce, y fallecer parece la oportunidad de alcanzar la trascendencia amorosa:

I Vezer volgra N'Ezelgarda,
 qar hai de morir talen,
 e pesa mi qe trop tarda,
 tan lai morrai dousamen!
 Qe tant gen ri ez esgarda
 q'ella auci jugan rizen.
 Laisat hai eu en regarda
 per ma mort son bel cors gen;
 e qar es de prez conplida,
 e qar m'enoia ma vida,
 lai irai morir breumen.
 (Trovadores, VII, 29, vv. 1-11, p. 243)

[I. Quisiera ver a Ezelgarda, porque tengo deseos de morir, y me pesa que tanto tarde, ¡tan dulcemente moriré allí! Ríe y mira con tanta gentileza que mata jugando y riendo. Para [evitar] mi muerte he dejado como centinela a su hermoso cuerpo gentil; pero como

está cumplida de mérito y como me angustia mi vida, pronto iré a morir allí.]

En este caso, claramente, la trascendencia presenta connotaciones eróticas, como vemos en el resto del poema:

II A Deuc pret qe mon cor arda
 s'amet hom tan finamen,
 q'en lei non voill metre garda
 mas sa valor e son sen.
 E cel qui sa joia agarda
 non ha ges fol pensamen,
 e cel qui son fin prez garda
 non fa ges gran faillimen.
 E quar mei oill l'an chausida,
 A Deu pret que mi don vida
 Per servir son bel cors gen.
 (Trovadores, VII, 29, vv. 12-22, p. 244)

[II. Pido a Dios que incendie mi corazón si alguien amó tan lealmente, pues en ella no quiero más vigilancia que su valor y su juicio. Quien espera su gozo no tiene pensamiento, y quien considera su leal mérito no comete falta. Ya que mis ojos la han visto, pido a Dios que me dé vida para servir a su hermoso y leal cuerpo.]

La visión de la dama en este contexto difiere del momento preciso del enamoramiento, que se representa generalmente con la herida: verla aquí denota el deseo de estar cerca de ella. Y la reafirmación de que la amada no sólo cuenta con belleza, sino con méritos pretende justificar la carnalidad del amor con su espiritualidad, aunque sin entrar en demasiados embrollos morales. Sin embargo, no es la única interpretación posible que permite esta representación, al usar el mismo recurso que ya

habíamos visto de oponer la muerte a la vida como forma de continuar sirviendo, se justifican también las acciones del amador, no sólo el amor (o su aspecto carnal), en tanto que permiten su trascendencia; es decir, cualquiera que sea el sentido que le atribuyamos se vislumbra una ética incipiente para el amor y para el individuo.

Llama la atención la invocación a Dios, ya que por medio de la misma también se intenta aseverar la legitimidad del amor, en tanto que las acciones meritorias que realiza el amador (la cortesía y vasallaje) hacen que "no cometa falta"; aunque, el hecho de que el poeta tenga que mencionarlas refleja el conflicto que plantea el amor cortés (sexual y adúltero) a la ideología oficial, y no únicamente a la ética cristiana, sino a la concepción monogámica del matrimonio; problemas de los cuales son conscientes los poetas y que se reflejan en la idea de la vigilancia a la que está sometida Ezengarda, pero que a la vez no le crean culpa o una idea de expiación, que sí se vislumbra a veces en las cantigas gallegoportuguesas.

La muerte en la lírica trovadoresca, en particular cuando se halla ligada a la herida amorosa, a veces resulta algo dulce —ligada al *joy*— y en otras ocasiones algo terrible; en la lírica posterior, aunque puede conservar este rasgo, se vincula más con el dolor, como he señalado, e incluso con la mención de la falta de atención que le evidencia la amada al caballero.

Y, en este contexto, se expresa la representación de la muerte de amor como un estado, misma que puede emerger cuando se presentan circunstancias que perturban al amador, como los celos (importantes para el amor cortés según Capellanus):

III Als autres si fenh pros
 quan n'es luex ni s'eschai,
 pueis quan de mi s'estrai

lur es de bel respos.

[...]

vai ab cascun guaban.

Ja gelos non serai,

c'ab totz vueill parl'e ria,

c'autressi so faria.

(Trovadores, XXX, 158, vv. 21-30, p. 809)

[III. Con los demás se muestra digna cuando es ocasión y conviene; luego, cuando se separa de mí, les es de amable respuesta. A fin de matarme mejor [...] va bromeando con todos. No seré celoso, pues quiero que con todos hable o ría, porque también lo haría.]

O cuando sabe que no tendrá más gozo y, por lo tanto, desea morir o, más bien, le pesa vivir:

1 Mei oïll an gran manentia

Aguda en lor baillia;

ara m pesa car viurei,

que ja mais joi non aurei;

ar m'en voill del tot giquir

e no l poirai mais cobrar,

e laisserai mi morir,

c'om ses joi non deu durar.

(Trovadores, XX, 90, vv. 1-8, p. 516)

[I. Mis ojos han tenido en su poder gran riqueza. Ahora me pesa vivir porque nunca más tendré más gozo; ahora quiero abstenerme completamente [de vivir] y no lo podré recuperar; y me dejaré morir, pues hombre sin gozo no debe existir.]

Aquí cabría señalar que, si bien en una parte de la lírica cortés, la muerte se plantea en términos "definitivos", como un fin, es más común que aparezca como un estado de "agonía", una

Así, el deseo de muerte se manifiesta en una agonía constante, consecuencia del peso del amor, que poco a poco desgasta la vitalidad del amante. Incluso, en algunas composiciones, presenta la idea de que la dama pretendía matar a su enamorado; sin embargo, Dios que sabía la aflicción que tenía, lo hizo vivir cuitado y aunque le pide a Dios que lo deje morir, sabe que vivirá hasta que sea viejo:

Amor fez a min amar,
gram temp' á, hia molher,
que meu mal quis sempr' e quer
e ben o pod' acabar,
poys end' o poder oer,
mays Deus, que sap' a sobaja
coyta que m'ela dá, veja
como vyvo tan coyado,
El mi ponha hy recado.
(Nunes, XCII, vv. 1-9, p. 186)

Esta agonía de amor es causada por la dama, pero permitida por Dios:

Ond' a min, señor, quanto mal m'en ven!
podendo Deus tod' este mal partir
por mha morte, que non quer consentir
por que sabe que mais morto me ten,
per viver eu, pois a vós pesar he ;
quanto mal, señor, per bõa ffé
ha en tal vida dizer non no sei.
(Nunes, CXII, vv. 15-21, p. 231)

En el contexto de la muerte de amor, la dama es la mayoría de las veces caracterizada como sin piedad o sin mesura, pero

atribuyendo a estos calificativos un sentido que implica la falta de correspondencia amorosa (o por lo menos a los requerimientos del caballero que suponemos como de cercanía física):

Eu vyvo por vós tal vida
que nunca estes olhos meus
dormen, mha senhor, e por Deus,
que vos fez de ben comprida
queredes-vos de min doer
ou ar leixade-m' ir morrer.
(Nunes, XCIX, vv. 13-18, p. 203)

Petrarca incorpora al tratamiento de la vida y la muerte nuevos referentes —entre ellos, cuestiones tradicionalmente epistemológicas que en la poesía toman la cara del amor—; es decir, ideas como la vida en tanto prisión del alma y la iluminación como conocimiento y acercamiento con la divinidad se formulan en términos amorosos: el alma puede salir de su prisión y lograr la iluminación como consecuencia de la intensidad del amor que se tiene a una dama virtuosa —ella en sí es luz—. El mismo hecho de involucrar al alma en un contexto de amor terrenal representa una innovación, ya que como podemos observar al analizar la poesía cortés, nadie había hablado explícitamente del alma, si bien en algunas partes la sobreentendíamos en la interpretación:

S'al principio risponde il fine e 'l mezzo
del quartodecimo anno ch'io sospiro,
piú non mi pò scampar l'aura ne le rezzo,
sí crescer sento 'l mio ardente desiro.

Amor, con cui pensier mai non amezzo,
sotto 'l cui gioglio già mai non respiro,

la mi governa, ch'í non so già mezzo,
per gli occhi ch'al mio mal sí spesso giro.

Cosí mancando vo di giorno in giorno,
sí chiusamente, ch'í sol me n'accorgo
et quella che guardando il cor mi strugge.

A pena infin a qui l'anima scorgo,
né so quanto fia meco il suo soggiorno,
ché la morte s'áppresa, e'l viver fugge.
(Petrarca, LXXIX, vv. 1-14, pp. 342-343)

[Si al principio responde el fin y el medio / del decimocuarto año
en que suspiro, / ya no puede salvarme el aura o sombra, / tanto
que siento crecer mi gran deseo. // Amor, del que mi mente nunca
aparto, / y bajo cuyo yugo no descanso, / me rige, y la mitad si
apenas soy, / por los ojos que tanto a mi mal vuelvo. //
Desfalleciendo voy de día en día, / tan a ocultas, que sólo yo lo
advierdo / y aquella que al mirarla me destruye. // Apenas hasta
aquí sostengo el alma, / y no sé cuánto puede estar conmigo, / que
se viene la muerte, y va la vida.]

Petrarca, con el nuevo sentido de trascendencia amorosa, lleva más allá la representación y, además del sentido filosófico (neoplatónico) que le imprime, su poesía vislumbra un matiz religioso que aterriza en un referente muy específico: la vida terrenal opuesta a la celestial y, en este sentido, la relaciona con otra representación: el cautiverio, aunque utilizándolo en un sentido más filosófico, como prisión del alma. Esta imagen que seguramente tiene para el poeta implicaciones neoplatónicas (en particular de San Agustín), aparece con mucha frecuencia en el *Cancionero*.

lo avrò sempre in odio la fenestra
onde Amor m'aventò già mille strali,
perch'alquanti di lor non fur mortali:
ch'è bel morir, mentre la vita è dextra.

Ma 'l sovrastar ne la pregion terrestra
cagion m'è, lasso, d'infiniti mali;
et piú mi duol che fien meco immortali,
poi che l'alma dal cor non si scapestra.
(Petrarca LXXXVI, vv. 1-8, pp. 358-359)

[Yo tendré en odio siempre la ventana / por la que Amor mil flechas
me ha lanzado, / porque algunas mortales no lo fueron; / que es
morir bello, si la vida ríe. // Mas el quedarme en la prisión terrestre
/ es causa, triste, de infinitos males; / y más me duele que inmortal
me hicieran, / pues el alma del pecho no se libra.]

Pero, no en todos los casos la muerte es algo positivo; en otro poema, el poeta sospecha que sea breve consuelo para tan largo martirio (el amor) o teme que sea un tránsito a otro llanto y a otra guerra:⁵

S'io credese per morte essere scarco
Del pensiero amoroso che m'atterra,
Colle mie mani avrei già posto in terra
Queste membra noiose, et quello incarco;

Ma perch'io temo che sarrebbe un varco
di pianto in pianto, et d'una in altra guerra,
di qua dal passo anchor che mi si serra
mezzo rimango, lasso, et mezzo il varco.
(Petrarca, XXXVI, vv. 1-8, pp. 222-223)

⁵ El sentido de tránsito a diferencia de la trascendencia no necesariamente tiene carácter ético.

[Si me creyera por la muerte libre / del pensar amoroso que me
aterra, / con mis manos ya hubiera sepultado / estos miembros
odiosos y esa carga; // mas como temo que sería un paso / de
llanto en llanto, y una guerra en otra, / aún del lado de acá, pues se
me cierra, / a medias permanezco y paso a medias.]

En la lírica cancioneril, la representación del amor como muerte en vida se refina y se convierte una de las más reiteradas en los cancioneros. Funciona de múltiples maneras, a veces es una metáfora, otras un símbolo y otras una alegoría. Estos diferentes papeles se pueden observar en el contexto de cada poema. En algunos casos, sólo es un recurso hiperbólico que utiliza a la muerte como la cura de la desdicha amorosa, la cual tiene tres fuentes de origen: amor no correspondido, por la cuita (sobre todo en Baena) y porque la vida es tristeza. En este último sentido, la muerte tiene un papel metafórico. Esto sucede cuando el amante explica que la vida es tan dolorosa y tan incierta porque no hay una respuesta favorable a sus requerimientos que es como estar muerto, es decir sufre de una muerte en vida, sin que logre conseguir un remedio para su amor:

llorad el tiempo passado
passado syn galardón,
llorad la triste passion
de mí muerto et non finado
(Estúñiga, VI, vv.5-8, p. 95)

La muerte es una metáfora, además en los siguientes casos: a) la cuita es tan grande que es mortal (“cuyta mortal”); b) la amada es tan bella que mata con su hermosura (aquí hay, en muchas ocasiones, la voluntad del que ama de morir): “O vida, que la tu uida / es uida con la qual muero (Estúñiga, I, vv. 33-34, p. 50) y,

c) el amor es muerte cuando la dama pide como servicio amar a otra mujer, pues amar y servir con lealtad son indisolubles:

que en ningund otro lugar
nunca me uerán amar,
maguer que mi muerte uea
(Estúñiga, LXXIV, p. 429)

Y así vemos como en estos tres casos la metáfora despliega otras metáforas: la cuita mortal y la dama "asesina", que entran más en el campo de la acción. Por otra parte la muerte tiene un sentido erótico, tradicional desde tiempos remotos, que hallamos en el contexto de la contienda amorosa

lo quedé todo espantado
casy muerto e syn sentido,
e de amores tan plagado
más que nunca enamorado
fue del arco de Cupido.
Mas luego que recordé
aunque *grand* pena sentia,
tan alegre me fallé
que de mí nada curé
contemplando en quien servía
(Estúñiga, 569, vv. 41-50)

La muerte como representación del erotismo se relaciona, asimismo, con la no obtención del galardón sexual. Pero, en este sentido, vemos que es una representación dual que encierra contrastes en su polisemia, pues es lo mismo morir al conseguir un encuentro sexual con la dama amada, que morir por la falta de éste. Esta contradicción me parece explicable porque la representación de la muerte en un contexto erótico debió estar

presente de alguna manera como una construcción cultural y al refuncionalizar tal sentido en el ámbito cortés adquirió un sentido sin perder completamente el anterior. Tal vez donde podemos encontrar una explicación más real de esta representación es en lo que dice Juan Rodríguez de la Cámara:

Et si algunas, que son en número pocas, se veen las leyes del casto pecho alguna vez traspasar, aquesto auuene por el engañoso amant, con falsa lengua e fengidas lágrimas, enbiando fuera gemidos sentibles e muy piadosos sospiros, se jura vecina a la muerte con fuerça d amor... a fin que ante la constante dama con muerta faz pareçiendo, contra sí la pueda mouer a piedat [...].⁶

Asimismo, en la lírica cancioneril, la representación del sentimiento amoroso como una agonía adquiere la forma de un estado intermedio entre la vida y la muerte (una especie de purgatorio de amor), cuyo tránsito hacia un lado o hacia el otro extremo depende de la dama o de Amor.

En general, la vida se califica de triste o amarga y la muerte, entonces, representa el fin a tal aflicción. Este tema tan frecuente en la lírica cancioneril puede tener connotaciones eróticas, como ya señalé, pero puede también funcionar como mecanismo de equilibrio de la latente sexualidad del amor que se evidencia en los cancioneros españoles (especialmente en Estúñiga y Palacio), ya que si la lírica trovadoresca manifestaba el erotismo en el gozo del amor (y, en general, en la alegría asociada a todas las formas amorosas, particularmente en las composiciones más tempranas), los poetas españoles lo ocultan tras el dolor del amor

⁶ Citado por Otis H. Green, en "Courtly Love in the Spanish Cancioneros", *Publications of the Modern Language Association*, LXIV. p. 277, tomado de Rodríguez de la Cámara, Juan, *Obras*, p. 96.

lejano, aunque sugiriendo mediante ciertas claves que la relación no es nada lejana o bien que la expectativa de la relación es el encuentro físico íntimo (desde besos y caricias hasta la consumación del acto sexual en sí).

En los cancioneros, como una reminiscencia claramente petrarquista sincretizada con la intervención divina de las cantigas, aparece la fortuna estrechamente ligada a los tópicos del amor (desde el enamoramiento, la muerte, la herida, etcétera). Igualmente, se presentan algunas novedades relacionadas con la reactivación de ciertos temas mitológicos clásicos. Un ejemplo muy interesante es el de Narciso, que si bien no es privativo de la lírica cancioneril, sí aparece en ésta de forma muy interesante. El amador no quiere que la dama vea su imagen porque al ser tan bella podría morir como Narciso.

Y el gentil ninno Narciso
en una fuente gayado,
de sí mismo enamorado,
muy esquiua muerte priso.
Señora de alegre riso
e gracioso, lindo brío,
a mirar fuente nin río
non se atreua uuestro uiso.

[...]

Deseando vuestra vida,
aún vos dó otro consejo:
que non se mire en espeio
vuestra faz clara, garrida,
que sabed que la partida
sería dende tanto fuerte
que non uso fuese la muerte
de Narciso repetida.

(Estúñiga, XLVIII, vv. 1-8 y 25-32, pp. 349-350)

La representación del amor como muerte al mostrar interacción entre los sujetos implica indirectamente acciones (deseo, cercanía-lejanía, tránsito, trascendencia, etc.); no obstante, cuando se muestra como una cuestión de matar o morir —indicio, de igual manera, de relación, vinculada siempre con la dama y Amor—, la acción es una función directa. La dama y Amor tienen la capacidad de matar de diferentes formas: infligen una herida mortal, combaten, aprisionan o queman de muerte al caballero. En toda la poesía cortés, comúnmente se presenta a la dama armada con potencial de dar muerte a su enamorado, no obstante, me reservaré abundar sobre el armamento y sobre los daños (entre los que se halla la muerte) cuando hable específicamente de la contienda.

Si el amor como muerte en cuanto culminación de las virtudes amorosas de la vida o en la forma de causalidad revelaba la existencia efectiva de una relación entre dama y caballero, ahora se torna más evidente, ya que la amada se convierte en el motor de la acción. La dama que da muerte a su amado aparece en dos sentidos: negativo —no corresponde el amor y por ello lo mata— y positivo —ella tiene en su poder la capacidad de darle vida o muerte y el amante elige y agradece la muerte que ella le puede otorgar—. Debemos reconsiderar la simbología de la muerte respecto a pasar a la transición a otro estado (de gracia), que podría denotar un progreso en la relación amorosa.

I Sy nuyll temps fuy pessius ne cossiros
 sirven amors ni n perdey mon cabal
 sufren pena, turmen, trebayll e mal,
 ne m tengren dan maritz ne fals gelos,
 er m'adutz jay, qu' eser no m pot vedatz, 5
 us gentils cors, adreit, gras e delgatz,
 on es jovenz e franc' humiliatz.

también sirviéndola). Esto tiene claras connotaciones de que hay un progreso en la relación con la amada.

Esta modalidad de la representación es particularmente recurrente en las cantigas, donde la dama sin piedad, sin medida e incluso calificada de cruel mata al amador. Generalmente, esta acción en la lírica cortés se liga con el servicio y, por tanto, conlleva un sentido de acercamiento amoroso, sin embargo, en las cantigas aparentemente no indica un progreso real en el amor, aunque la promesa de la muerte puede abrir la posibilidad de trascendencia amorosa que la acción en el ámbito de la vida no consigue.

Praz-mh a mi, senhor, de morrer
e praz-m' ende por vosso mal,
ca sey que sentiredes qual
mingua vos poys ey de fazer,
ca non perde pouco senhor,
quando perde tal servidor
qual perdedes en me perder.
(Nunes, XXVIII, 60)

E creede que averey prazer
de me malardes, poys eu certo sey
que esso pouco que ei de viver
que nen hun prazer nunca veerey,
e, por que sãõ d'esto sabedor
se mi quiseredes dar morte, senhor,
por [mui] gram mercee vo-lo terrey.
(Nunes, LVI, vv. 15-21, p. 115)

Aunque si analizamos cuidadosamente la recurrencia del tópico de la dama que mata a su amador frente al de Amor que mata al caballero, veremos que en las cantigas es más frecuente

el segundo. De hecho, es también común que aquí intervenga un factor que no se repite en el resto de la lírica cortés considerada en este trabajo: la mención de Dios en el amor, ya sea porque el caballero le pide interceder en su favor o porque Dios le impone alguna pena por su amor, la cual puede ser vivir a pesar del deseo contrario del caballero. Ya volveremos a este asunto de la intervención divina en el amor tan peculiar en las cantigas.

En la lírica trovadoresca no sólo la dama mata al amador, también Amor lo hace e incluso con mayor autoridad, pues está por encima de la dama.

II A vos, Amors, vuelh ma dolor complanher,
quar mi podetz ab ma dona valer;
quar sai qu'en lieys avetz tan gran poder
que ben fara lo vostre mandamen;
e vos, Amors, per vostre chاوزimen,
a la bella preguassetz bonamen;
e si us en prec ni us enquier, no us azire
qu'ieu muer per lieys d'enveya e de dezire.
(Trovadores, LXI, 226, vv. 9-16, pp. 1132)

[II. Con vos, Amor, quiero lamentar mi dolor, pues podéis favorecerme ante mi dama; que sí que tenéis gran poder sobre ella que cumplirá vuestro mandato. Y ¡ojalá vos, Amor, por vuestra indulgencia, intercedierais buenamente cerca de la hermosa! Y no os enoje que os ruegue y os requiera, porque por ella muerdo de anhelo y de deseo.]

Amor es poderoso y encarna la dualidad de sentimientos (gozo-dolor) que caracterizan el amor cortés y con ellos mata al caballero:

V E vos, Amors, pub ab tan ferm coratge
 vos am e us ser, per que us truep tan nozen?
 Qu'ades m'ausizets tolhen alegrage
 et ades mi revivetz joy renden,
 per qu'ieu trac piegz d'ome del tot moren.
 Doncx pus avetz en mi l plen poderatge,
 Amors, merce, no mueyra tan soven!
 (Trovadores, CXV, 353, vv. 29-35, pp. 1651-1652)

[V. Y vos, Amor, pues con corazón tan firme os amo y os sirvo, ¿por qué os encuentro tan esquivo? Pues ora me matáis quitándome alegría, ora me resucitáis devolviéndome gozo, por lo que padezco más que el hombre que agoniza. Ya que tenéis sobre mí pleno poder, Amor, piedad, ¡no muera tan a menudo!]

En las cantigas, la figura de Amor que produce la muerte se relaciona con la cuita. Ya abundaré al respecto más adelante.

El tópico de la dama y/o Amor que matan al enamorado es quizá uno de los más característicos de la lírica cortés que no encuentra un equivalente inmediato en la narrativa cortés, ya que en esta última generalmente el conflicto amoroso adúltero (tanto la necesidad de justificarlo ante la moral oficial como la representación de su sexualidad) encuentra formas de resolución menos violentas al interior de la relación intersexual, aunque igualmente dentro del ámbito de la acción (como la aventura que posiblemente sea igual de violenta aunque en otro campo de batalla) que simbolizan tanto el progreso de la relación amorosa, como la afirmación de la ética interna del amor cortés.

Amor m'à posto come segno a strale,
 come al sol neve, come cera al foco,
 et come nebbia al vento; et son già roco,
 donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede, et parvi un gioco,
il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.

I pensier'son saette, e 'l viso un sole,
e 'l dezir foco: e 'nseme con quest'arme
mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;

et l'angelico canto et le parole,
col dolce spirto ond'io non posso airtarme
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.
(Petrarca, CXXXIII, vv. 1-14, p. 488)

[Amor me ha puesto como blanco a flecha, / como al sol nieve,
como cera al fuego / y como niebla al viento; y ya estoy ronco / de
pediros piedad, sin que os importe. // Salió el golpe mortal de
vuestros ojos, / contra el que nada vale tiempo o sitio; / parece un
juego, mas de vos proceden / el fuego, el sol y el viento en que me
encuentro. // El pensamiento es flecha, sol el rostro, / fuego el deseo;
así con estas armas / me hiere Amor, me ciega y me deshace; // y
el canto angelical y las palabras, / y el dulce aliento donde no me
salvo / son el aura y ante ella huye mi vida.]

Como vemos en el ejemplo anterior, se opone el ataque mortal de la dama sin piedad (que en la tercera estrofa se hace equivalente a Amor) a su "canto angelical", "dulce aliento" y aura, la muerte provocada por el golpe sale de los ojos de la amada, situándose así en el momento del enamoramiento. Una gran diferencia con la muerte ligada al vasallaje que indica un estado más avanzado en la relación amorosa.

Mi alma encomiendo a Dios,
mi cuerpo doy a la tierra,

el coraçón dexo a uos,
dama, que le fazéys guerra.

Mis oios dexo a los uuestros
por que los podáys mirar,
que, por amores siniestros,
vos los fuystes amatar.

Pues la muerte daes a uos,
la uida se nos destierra;
cantando de languxós.
faré fin sobre la tierra.

(Estúñiga, LXII, vv. 1-12, p. 386)

En este poema, la muerte se da en el combate y el mismo contexto del poema, los tiempos verbales indican que la contienda y la muerte son un estado que se ha prolongado, aunque para ello intervenga con acciones la dama. En el siguiente, nuevamente el tópicus de la dama que mata al amador se vincula con el servicio y la acción (que podríamos calificar de negativa) de darle muerte al caballero se atenúa con la mención de las virtudes de la amada, sin embargo, interviene otro elemento que veremos mucho en Petrarca y en el cancionero hispánico: la Fortuna.

Sepa Dios e todo el mundo
que yo só enamorado
non puedo dezir amado,
mas en tal razón me fundo;
que cierto soy amador
de huna senyora tal
a quien nunca fizo igual
creo que nuestro Senyor.

La que por muerte me dar
me mando servir Fortuna,
en el mundo es solo una
a quien no se falla par;
pues qu'en muchas partes siga,
que por todo el mundo vaya,
la que fallare mas gaya
conocqua ser mi amiga.
(Palacio XCVIII, p. 93)

Resulta interesante que la representación de la muerte, que como hemos visto necesita para configurarse de otras representaciones (herida, enfermedad, guerra, cautiverio) y, por ende, de las metáforas propias de las mismas (por ejemplo, las armas de amor que causan la muerte o la sintomatología metafísica de la enfermedad amorosa), no describa en ningún momento el acto de la muerte en sí o al sujeto muerto (como un cadáver), en cambio, se mantenga siempre en un ámbito conceptual de metáforas o alegorías sin ningún momento bajar la mirada a la "carnalidad de la muerte" (recordemos, por ejemplo, las imágenes sanguinolentas de los heridos y muertos en la épica, de los golpes de espada partiendo cráneos, etc.), de alguna manera la representación del amor como muerte se mantiene en un plano filosófico (su carnalidad es también metafórica: la del amor) y lidia con las preocupaciones éticas del amor.

Amor como cautiverio

El amor como cautiverio es otra representación a la que pueden atribuírsele distintas funciones. A veces aparece como un resultado del amor, otras como un estado metafísico en el que

se halla el enamorado, pues su voluntad, su deseo y su corazón son de su señor, y otras más se representa mediante la construcción de un espacio físico (una prisión que lo constriñe) o a través de una objetivación (la sumisión o la restricción se expresan mediante las imágenes de cadenas o lazos que atan al enamorado a un lugar determinado para cumplir los deseos de la amada o para permanecer bajo su “vigilancia”).

El cautiverio, aunque trata con el mundo emotivo individual, supone una relación amorosa – igual que otras representaciones de las que hablamos en este trabajo, como la muerte y la herida –, ya que al participar la dama, toma preso al amador, realiza una acción. Tal relación entre dama y caballero, según la supone el amor cortés, es recíproca:

La dama, dice, no debe alentar a un adorador para despedirlo después sin motivo, ni mantenerlo indefinidamente en la incertidumbre [...], ni alargar excesivamente las demoras de conveniencia, ni, en fin, imponer al que ella ha escogido – con el pretexto de probarlo – molestias demasiado humillantes o desalentadoras. Evitará romper con él unilateralmente (es decir, poner fin a su Servicio) por haber creído con demasiada facilidad y sin examen a las palabras de los maldicentes. Si hay ruptura, ésta debe ser franca y limpia, y es necesaria a causa de un desamor recíproco. La dama – y esto lo resume todo – debe ser fiel a su amigo y no conceder su beso más que a él solo.⁷

Dicha reciprocidad, señalada constantemente, se enfatiza con la idea de la fidelidad del caballero, quien a través del servicio espera conseguir el galardón. Generalmente, el cautiverio

⁷ Raimon de Miraval, citado en René Nelli, *Trovadores y troveros*, Palma de Mallorca: José Joaquín de Olañeta, 2000, p. 35.

funciona como una metáfora del estado sentimental en que se halla el amante e indica la lealtad, la sumisión, el vasallaje amoroso y la idea de que el mundo emocional del caballero se encuentra dirigido hacia su dama: su amor, toda su atención y aun su vida misma se ponen a disposición de la amada; aunque, en algunos casos, la concatenación de metáforas construye una alegoría que borra las fronteras entre el estado emocional y el estado físico que la prisión pretende hacer visible.

Si atendemos al estricto significado de la palabra "cautiverio", vemos que se refiere al hecho de ser tomado preso en la guerra y, por lo tanto, se entrecruza con la representación de la contienda, como lo observamos en numerosos ejemplos.

La poesía cortés, dado el conflicto de la concepción del *fin' amor* con la ideología oficial que condenaba el adulterio y, por ende, la fornicación, así como otros elementos que lo determinan, utiliza la mayoría de las representaciones como medio de expresión de las paradojas y opuestos que encierra (alegría-dolor, enfermedad-salud, sexualidad-castidad), los cuales por una parte funcionan como instrumentos de compensación que exhiben su regodeo por la sensualidad, pero afirman su espiritualidad y su carácter ético y, por otra, enmascaran tal sensualidad — censurada en tanto adúltera y que busca el placer — bajo figuras de construcción y símbolos de distintas procedencias que la mantienen a salvo del escrutinio y que resguardan el secreto de los amantes, fundamental para mantener el amor.

Así, el cautiverio se entiende más que como pérdida de la libertad como un compromiso amoroso, ya que, aun cuando es consecuencia de un conflicto: la contienda refleja el deseo de estar indisolublemente unido a la amada; es decir, el sometimiento que implica ser prisionero de la dama y de Amor (con todo el despliegue de poder que muestran éstos, quienes van

fuertemente armados) representa la humildad que propone como modelo de comportamiento el *fin'amor* en el seno de una relación de vasallaje.

Esta representación tiene una aparición temprana en la lírica trovadoresca y podríamos decir que es una de las más ricas en toda la poesía cortés por la cantidad de conexiones que hace con otras. Asimismo, si bien se origina en la poesía trovadoresca, tendrá una derivación renacentista con la alegoría de la cárcel de amor, la cual no sólo se convertirá en un elemento muy importante en la novela sentimental, sino que se heredará, junto con la herida y la contienda a otras concepciones del amor posmedievales.

Para los trovadores, el cautiverio representa en primer lugar el deseo de estar cerca de la amada:

Tant es sos pretz verais e fis
que lai el renc dels sarrazis
foz eu, per lieis, chaitius clamatz!
(Trovadores, III, 12, vv. 12-14, p. 165)

[Su mérito es tan verdadero y tan puro que ojalá allí, en el reino de los sarracenos, fuera llamado cautivo por ella.]

Sin embargo, en la mayoría de los casos, tiene claras connotaciones de que el amor es correspondido: “[...] Suy pres? / –Tu oc, s’amar vols; mas si m cres, / aissi t poiras jauzir de liey” [¿Estoy preso? –Tú sí, si quieres amar; pero si me crees podrás gozar de ella] (Trovadores, X, 35, vv. 54-56, p. 271) e implica el fin de la contienda amorosa, cuya consecuencia es que el caballero ha sido vencido y tomado prisionero. El cautiverio de espíritu puede deberse a la visión de la dama (enamoramiento) y es posible que conduzca a la muerte.

tradicionales comparte gran parte del espacio con las formas estereotípicas de la lírica trovadoresca (la cárcel, la cadena, etcétera). Otro ejemplo lo encontramos en el siguiente poema:

I
Ma dompna m ten pres
al costum d'Espaigna,
car ma bona fes
vol c'ab lei remaigna,
es eu puosc anar on me vuoill;
c'a sos obs me gardon mei oill
e sa valors e sa beutatz.
Aitant val cum s'era ligaz,
q'en la maiso de Dedalus
m'a mes amors aman reclus.

II
S'estacat m'agues
ab un fil d'eiraigna,
si tant no ill valgues.
(Trovadores, XLII, 180 vv. 1-13, p. 921).

[I. Mi dama me tiene preso según la costumbre de España, pues quiere que mi buena fe se quede con ella y yo puedo ir donde quiera; porque en provecho suyo me guardan mis ojos, su valía y su belleza. Me es lo mismo que si estuviera atado, pues amor me ha metido en la casa de Dédalo como amante recluso. II. Y me hubiera sujetado con un hilo de araña, si no le hubiera valido tanto (...).]

Aquí hay, por un lado, un referente a una costumbre española, según la cual —nos dice Martín de Riquer— “el preso da a quien lo ha apresado su palabra (*bona fes*) de que no huirá, pero queda libre para ir por donde quiera”;⁸ por el otro, aparece una referencia a Dédalo, a quien el mito le atribuye durante el reinado

⁸ Riquer, *Los trovadores...*, p. 921.

y amorosos, han aprisionado mi corazón: estoy preso, pero es hermosa la cárcel.]

Corazón, triste, amargo,
que quisiste ser cativo
de quien ha muy poco cargo
de la tristeza en que vivo
(Palacio, CCCXXVI, vv. 6-9, p. 335)

La lírica trovadoresca generalmente configura una representación del amor como cautiverio, que no obstante se forma a partir de una función de efecto o estado, casi siempre deriva en la construcción de un espacio, como vimos anteriormente.

En las cantigas, en contraste, el cautiverio no es una representación de aparición frecuente, de hecho, en todo el corpus no hallé más de tres ejemplos, los cuales hacen referencia a la contienda y al cautiverio del corazón.

Senhor, conmigo non posso vencer(?),
nen con este cativo coração
que vos non aja melhor a querer
de quantas cousas eno mundo som,
e, senhor, é desvayrada rrazon
hu eu, por ben que vos quero, por em
non aver ben de vós per nulha rem.
(Nunes, CXXXIII, vv. 1-7, p. 273)

En Petrarca, el cautiverio casi siempre construye un espacio físico, por eso hablaremos de él más adelante.

En la lírica cancioneril española, tiene muchas vertientes en cuanto a por qué se halla preso, una es que el amador, ante la visión de la hermosura de la dama, cae en la prisión alegórica que representa la rendición total del caballero al juego amoroso

y el comienzo de una relación. La prisión parece voluntaria a veces, mientras otras, causa del destino o de la dama. En algunos casos es por la fortuna, en otros por la tristeza:

«Crueldat el trocamiento
con tristeza me conquiso;
pues me dexa quien priso,
ya non sé m'anparamento»

[...]

«cátuo de mi tristura,
ya todos toman espanto
e preguntan qué uentura
fue que m'atormenta tanto»

(Estúñiga, X, vv. 45-48 y 57-60 pp. 116-117)

En otros, si bien se describe el rigor de su cautiverio y lo que éste hace sentir al caballero, éste ocurre en espacios que no sugieren de forma alguna la incomodidad, de hecho se trata de lugares abiertos:

1. Por una floresta oscura
muy açerca de una presa,
vi dueñas fazer mesura
e dançar a la francesa.
Teresa
era d'esta compañía,
e otra, que non diría,
que mi vida tiene presa.
(Baena, 41, vv. 1-8, p. 64)

[...]

¡Ay, amigo!, non creáys,
y porque non crea

su persona ser tan rea
que murió como cuydades;
antes fallaréys ser preso
que non muerto por querella,
catiuo sobre mar bella
do non basta largo seso"
(Estúñiga, XXXII, vv. 145-152, p. 290)

Asimismo, la forma en que aparece esta representación en la lírica cancioneril tiene que ver con la muerte y con la contienda, ya que en numerosas composiciones el cautiverio se asocia con un sentimiento de estar muerto en vida o con el embelesamiento que le provoca la belleza de la dama, estados de los cuales no puede salir.

4. Como sirvo omildoso
en su merçed yo morré
da que ten pres' tod' mo sen
con seu viso muy graçioso;
muy pensoso
e deseoso
andaré fasta que veja
a muy noble a quen desea
o meu coraçon cuidadoso
(Baena, 17, vv. 28-36, p. 33)

Vemos que en todas, la dama aparece como quien ha ocasionado el cautiverio y que en gran parte de las composiciones donde éste se menciona, el poeta establece una relación entre estar preso, el vasallaje de amor y la espera del galardón amoroso.

6. Complida de noble asseo,
quando vuestra imagen veo,

otro plazer non desseo
sinon sofrir bien o mal
andando en vuestra cadena.

7. Non me basta más mi seso,
plázeme ser vuestro preso;
señora, por ende beso
vuestras manos de cristal,
clara luna en mayo llena.
(Baena, 8, vv. 24-33, p. 22)

En cuanto a la contienda, en el *Cancionero de Palacio* aparecen más composiciones que relacionan esta representación con el cautiverio, la cual se traduce en que el caballero ha sido vencido y tomado prisionero:

Amor, pues que me prendiste
a mí que soy tu cativo,
váleme pues por ti vivo.

Sepas, senyora, que pensando
fuerça et seso he perdido;
Amor, por merçed demando
que non pierda lo servido.
¡Ay de mí, cuytado, tristel,
no me seas tan esquivo
váleme pues por ti vivo.
(Palacio, CLXXIII, vv. 1-10, p. 178)

En la poesía cancioneril, además del cautiverio del corazón se juega con el de los ojos, que produce un estado de muerte en vida, así como con el cautiverio del sentido, que refiere a la sintomatología de la enfermedad amorosa:

2. Choram con grant soedade
estos meus ollos cativos;
mortos son, pero andan bivos
manteniendo lealtade
(Baena, 14, vv. 9-12, p. 28)

Asimismo, se relaciona con la cuita:

Más es muerte que bevir
tal vida como yo bivo,
non me querer recibir
donde me dó por cativo;
de grand cuyta non m'esquivo
mas de poca devocion,
e, por tal persecución
de mí, todo amador crea:
tristis es ánima mea.
(Palacio, C, vv. 6-14, p. 95)

Y con el servicio amoroso:

Penará, triste, cuytado,
pues dexé Quien la crió
et serví, cativo yo,
a quien m'á desenperado.
¡Maldita ventura mía!
Mí alma te amará
aunque sé que penará.
(Palacio, CXXXVIII, p. 145)

El cautiverio que ligado a la acción funciona como un estado presenta una variante que hemos mencionado, supone la construcción de un espacio físico o de objetos fundamentados

en la concatenación de metáforas e imágenes (e incluso de alegorías) que constituyen una alegoría mayor: la cárcel de amor; posiblemente una de las más complejas y de mayor trascendencia en la lírica amorosa posterior. A diferencia de las representaciones del amor con función de temporalidad (el amor como primavera o invierno) expresadas también mediante la descripción, entre otros recursos, lo que destaca es la concreción de una imagen alegórica (un espacio físico) intemporal erigido a partir únicamente de abstracciones.

Distingo esta modalidad de la representación del cautiverio porque va más allá de la mención de la situación emocional en que se encuentra el caballero, aquí el "encerramiento" está representado como una restricción física muy específica: se encuentra en una cárcel cerrada con llave, encadenado o amarrado (aun si la restricción es tan suave como un lazo o un hilo); aunque repito tal diferenciación es en cierta manera artificial, pues el cautiverio como estado deriva en muchas ocasiones — las más — en la delimitación de espacios.

Hasta aquí he estudiado las causas que llevan al amador a caer en el cautiverio, a continuación trataré particularmente sus manifestaciones visibles: la descripción de la prisión (que funciona como un espacio) o la objetivación que asume con la cadena, el lazo, el hilo y la contraparte, la llave.

En la lírica trovadoresca, en general, esta modalidad del cautiverio consiste en que el caballero está atado y si bien esto significa que su posibilidad de movimiento (o alejamiento emotivo) de la amada es escasa, la atadura es simbólica, pues un hilo o un lazo, los objetos más comunes de restricción, realmente no retienen a nadie, más bien con tan endeble cadena lo que pretenden los poetas es reiterar la voluntad de permanecer cautivo.

IV Anc hom en ben amar non crec
tan com eu midonz, don m'afil
en lei servir, c'ab un pauc fil
m'a pres, don no m par que me sec.
Mas ges non tem parliers ni critz;
tant esper son lial conseil;
e si l platz qu'ella m'aconseill
gen serai de fin joi garnitz.
(Trovadores, XLIV, 183, vv. 25-32, pp. 936-937)

[IV. Nunca nadie creció tanto en bien amar como yo a mi dama, por lo que me afilo en servirla, pues me ha aprisionado con un hilo delgado, con el que no me parece que me deje marca. Pero yo no temo a maldicientes ni gritos: tanto espero su leal ayuda. Y si a ella le place ayudarme, gentilmente seré ornado de leal gozo.]

Sabemos, gracias a lo que explícitamente se dice en los poemas, que el carcelero es la dama o Amor; sin embargo, cuando se describe el espacio de la prisión o el instrumento con el que se retiene al enamorado resulta ambiguo el daño —o si realmente lo hay—. Se habla de que el hilo no deja marca, de herida, pero también se menciona la alegría. Resulta interesante que existe un planteamiento de poder respecto a la capacidad de la señora o de Amor para someter al caballero, misma que en alguna composición se establece como una diferencia entre ser siervo y estar preso.

Asimismo, se formula la idea de salida con significados diversos: el hecho de que a toda prisión corresponda una llave que abra la sólida puerta representa la posibilidad de liberación, mientras que jamás se plantea la de huida; empero, la libertad, por un lado, tiene connotaciones de correspondencia o progreso en la relación amorosa encarnadas en la noción de piedad (la

llave) o en la muerte y, por otro, la emancipación de todo sentimiento amoroso, la cual si bien existe como posibilidad para el enamorado, no se expresa como una realidad en el mundo del amor cortés, aunque ciertamente se hable de varias cárceles por las que ha pasado un hombre o de varios amores (cuya culminación es el amor definitivo que ahora experimenta).

III Per bona fe e ses enjan
 am la plus bel'e la melhor.
 Del cor sospir e dels olhs plor,
 car tan l'am eu, per que i ai dan.
 Eu que n'posc mais, s'Amors me pren
 e las charcers en que m'a mes,
 no pot claus obrir mas merces,
 e de merce no i trop nien?
(Trovadores, XVI, 67, vv. 17-24, p. 410)

[III. Con buena fe y sin engaño amo a la más bella y la mejor. Con el corazón suspiro y con los ojos lloro porque la amo tanto, lo que me causa daño. ¿Qué más puedo (hacer) si Amor me aprisiona y de las cárceles en que me ha encerrado no me puede abrir (otra) llave sino piedad, y en ella no encuentro piedad ninguna?]

Las cantigas casi no representan el cautiverio como un espacio, de hecho encontré escasos ejemplos en mi corpus. En el que presento a continuación el amor se representa con el corazón, y el cautiverio aparece relacionado con el silencio del enamorado, quien no ha declarado su amor y, si bien se delinea un espacio, la imagen concreta resulta imprecisa y más bien abstracta.

Nunca vos ousey a dizer
o gram ben que vos sey querer,
señor d' este meu coraçon,

mays áque-m' en vossa prison,
de que vos praz de mi fazer.

Nunca vos dixi nulha ren
de quanto mal mi por vós ven,
señor d' este meu coração,
mays áque-m' en vossa prison,
de nmi fazerdes mal ou ben.

Nunca vos ousei a contar
mal que mi fazedes levar,
señor d' este meu coração,
mays áque-m' en vossa prison,
de me guarir ou me matar.

E, señor, coyta e al non
me forçou de vos hir falar.
(Nunes, LXXXIV, vv. 1- 17, pp.170-171)

Petrarca incorpora nuevos instrumentos de aprisionamiento, además del lazo, aparecen la cadena y el yugo. Ya había señalado anteriormente que también el poeta aretino incorpora un elemento neoplatónico en el tópico de la prisión y mediante la síntesis de ambos referentes (aquél y el cortés), el alma podrá ser liberada con las amorosas llaves.

Largata alfil co l'amorose chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi;
et con molto pensiero indi svelle
(Petrarca, XVII, vv.12-14, p. 163)

[Librada al fin con amorosas llaves / sale del pecho el alma por
seguiros; / y tras mucho pensar de allí se arranca.]

El componente de la llave en la prisión alegórica es en el *Cancionero* muy frecuente. Claramente se percibe al respecto una elaboración comparativamente con la poesía anterior, un ejemplo muy claro es que la llave no sólo abre la cárcel, sino la cierra, lo cual no se había mencionado explícitamente en la trovadoresca ni en las cantigas. Además, al sincretizar otros referentes con el amor cortés se manifiestan innovaciones interesantes: la prisión se ha sofisticado, se subraya la idea del paso del tiempo en la cárcel y aparecen penas que se derivan del cautiverio, no sólo la muerte: hay fuego (cautiverio abrasador), hay pesos que se deben cargar, encadenamiento o algún tipo de restricción de la libertad de movimiento, pero a la vez la idea de libertad se ha vuelto dolorosa.

Otro factor novedoso es la incorporación de alegorías asociadas con este tópico (muchas veces representados en la guerra que lleva al cautiverio: "larga guerra de suspiros" (XCVI), "La razón y el deseo combatieron" (CI), etc. El elemento antitético del carcelero duro, aunado con cualidades positivas: dulzura, belleza y demás, se enfatiza en la representación de la cárcel de amor petrarquista. Empero, la transformación del tópico aquí no sólo obedece a la incorporación de elementos procedentes de otras tradiciones, sino al particular genio de Petrarca que logra imágenes sorprendentes. Los imaginarios de la guerra y de la prisión de amor son probablemente los más atractivos por la complejidad en la formación de las imágenes poéticas y al leerlos no sorprende que su poesía haya sido el vehículo de fijación de varios de los tópicos del amor. Aquí cabría también reflexionar sobre la construcción de las representaciones en el *Cancionero* comparativamente con el resto de la poesía cortés.

Luego de haber escrito parte de este trabajo, me he dado cuenta de que mientras la representación en la lírica trovadoresca,

cantigas y cancioneril aparece generalmente en una estrofa, Petrarca utiliza todo el soneto o gran parte del poema para plasmarla (es raro que aparezca sólo en una porción), esto no sólo tiene que ver con que hay mayor desglose de los significados de la representación (por ejemplo en este caso de la prisión tenemos la puerta, la llave, el yugo, la cadena y otros más que caracterizan un solo espacio), sino una mayor utilización de recursos retóricos y en particular el uso de alegorías más complejas.

Amor con sue promese lusingando
mi ricodusse a la prisiones antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.

Non me n'avidi, lasso, se non quando
fui in lor forza; et or con gran fatica
(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)
in libertà ritorno suspirando.

Et come vero pregionero afflito
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto.

Quando sarai del mi colore accorto,
dirai: S'í guardo et giudico ben dritto,
questi avea poco andare ad esser morto.
(Petrarca, LXXVI, vv.1-14, pp. 336-337)

[Amor con sus promesas y lisonjas / a la prisión antigua me condujo,
/ y le entregó la llave a mi enemiga / que fuera de mí mismo me
mantiene. // No me di cuenta, triste, sino cuando / estuve en su
poder, y con cansancio / (¿y quién podrá creerlo aunque lo jure?)
en libertad regreso entre suspiros. // E igual que un afligido

prisionero / de mis cadenas llevo una gran parte, / y escrito el
corazón tengo en los ojos. // Cuando de mi color tú te apercibas, /
dirás: «Si miro y juzgo rectamente, / poco para morir a éste la falta.»]

El tópico del enamorado atado también adquiere nuevas características, pues no sólo los instrumentos de retención se diversifican, sino que comprenden el mismo cuerpo de la amada: el cabello o las ramas del laurel que evidentemente se entienden como apéndices de la amada.

En el cancionero español, la cárcel, perfectamente visual, es la concretización del conflicto interior que sufre el que ama, su pasión y sus dolores construyen la celda que lo encierra, aunque también su mismo sometimiento, humildad y fidelidad ayudarán para dejarlo cautivo.

Mvchas uezes llamo a Dios
e iamás non me socorre;
io auría fecho una torre
de mis lágrimas por uos.

De sospiros, la muralla;
los cantones et cimientos,
de mis tristes pensamientos,
de mis lágrimas syn falla;
et, si non aiudáys a nos,
doncella, pues Dios non acorre,
yo acabaré la torre
de mis lágrimas por uos.

(folio 93r)

Las guardias serán mis cridos,
fornida de mis dolores;
las amas, tristes amores;
la su munición, gemidos”
(Estúñiga, LXIV, vv. 1-16, p. 390)

Ser prisionero de amor indica también que se han dado los primeros pasos del enamoramiento, es decir, que se pasa del mundo abstracto del amor a la relación amorosa. Esto lo vemos claramente cuando en el cautiverio participa la dama:

pones con ira mortal
en mi libertad cadena
¡O cuytado peccador
de mí, que só
tan firme qual amador
nunca naçió!
(Estúñiga, I, vv. 27- 32, p. 50)

En el corpus cancioneril, podemos encontrar también la concatenación de alegorías a partir de sentimientos que ya habíamos visto en Petrarca, por ejemplo ser tomado preso por ira, saña y crueldad, pero a diferencia de aquél el cuerpo de la dama ya no se considera como instrumento de aprisionamiento.

Se amplían las formas del cautiverio que se relacionan con la cárcel (más que con estar atado, si bien la cadena es importante) y se perfecciona la imagen de la cárcel de amor y vemos que el prisionero experimenta sentimientos mixtos:

andando en vuestra cadena

Non me basta más mi seso
Plázeme ser vuestro preso
(Baena, 8, vv. 27-29, p. 22)

También vemos la integración completa de otros referentes, muchos adaptados por vía del petrarquismo y algunos de la poesía gallegoportuguesa:

Mucho tiempo ha que dura
el Amor en su opinyón:
delener me á, sin raçón,
¡ho'n esta cárcel oscura
en que soy por mi pecado;
que si libertat toviese,
non penséys que vos no fuese
en delivrar de buen grado.
(Palacio, LXX, vv. 5-12, p. 53)

El amor cortés en su etapa tardía se demuestra por la cuita y el dolor, ya que quien sufre más, ama con mayor intensidad, así que probar que se ha caído verdaderamente enamorado significa para el amante manifestar su dolorosa situación y, entonces, nada mejor que verse privado de su libertad y encadenado por la saña de su amada, crueldad que es una fórmula para expresar la negación de la dama a la recuesta amorosa. Sin embargo, esta actitud de la mujer es poco descrita, las alusiones a ello son escasas y más bien en la poesía cancioneril se muestra el cautiverio amoroso como un tópico ya bien conocido que no tiene necesidad de ser explicado; si acaso se ensalza relacionándolo con otra cosa, como el destino o la belleza de la dama y la espera de galardón:

me fadaron en la cuna
para ser vuestro captiuo
(Estúñiga, I, vv. 18-19, p. 55)

El galardón, en la poesía de cancionero, tiene la particularidad de expresar, tras la fachada del amor puro, el contenido del amor mixto. En la mayoría de los casos parece evidente que se trata de una recompensa sexual que sintetiza la aprobación de la dama por el caballero y la unión metafísica de los enamorados.

El cautiverio se relaciona alegóricamente con otras representaciones del amor, y es así que la prisión participa de algunos elementos de la herida (mundo íntimo del amante): el dolor de estar sin libertad es una llaga (relación amorosa) y el encarcelamiento puede ser consecuencia de la contienda amorosa, ya que la dama-señor toma prisionero de guerra. En el cancionero español, la cualidad de la dama que más se enfatiza en el contexto de la representación de la prisión de amor es la *belleza*, por lo tanto podemos concluir que en gran medida la prisión en esta poesía tiende a representar el enamoramiento.

CAPÍTULO 4



Representaciones del amor que desempeñan una función

Funciones

En el capítulo anterior abordamos las representaciones más complejas del corpus lírico: muerte y cautiverio (recordemos que la primera funciona como acción, la segunda como espacio y objetivación, y ambas como estado y/o efecto); en éste, revisamos otras que, si bien funcionalmente son más simples, resultan determinantes para entender el subtexto del amor cortés que se presenta en la lírica. Éstas son amor como contienda, herida, enfermedad, estaciones, espacios naturales, personificación (Amor y Corazón) y fuego/luz.

Amor como contienda

Este tópico es de los más atractivos de la lírica cortés, debido a los entrecruzamientos que tiene con otros y a su desarrollo, pues, aunque su referente proviene de una realidad muy conocida para los hombres del estamento: la guerra, las asociaciones que establece y lo representado pueden resultar aparentemente lejanos de dicho referente: por ejemplo, la unión con la dama. No obstante, para entender tal paradoja habrá que precisar contra quién y por qué es la batalla —que puede ser entre dos o entre varios actores— y, en cada caso, qué relaciones se entretengan con otras representaciones, ya que el sentido último de esta metáfora y/o alegoría (observaremos que se utilizan ambos recursos en la representación) depende de los contextos en los que se plantea.

De esta manera, hay que advertir que las claves de sentido habremos de hallarlas en diversos elementos que giran alrededor de la representación (como la delimitación del enemigo) y en la unión de un conglomerado de metáforas (como el desarrollo y las circunstancias de la contienda), como mostraremos a continuación. Es indispensable, además, entender que

[...] la consideración del amor como *guerra* conlleva no sólo el hecho de la existencia de una metáfora de *armas y daños amorosos*, sino también la designación, por visión básica, por parte del poeta amante, de la mujer como *guerrera*, cuando no siempre, como *enemiga* [...] [la] designación inicial de la *dama-amada-enemiga*, con su multiplicidad de variantes adjetivas – casi siempre antitéticas – [es una] situación tópica y recurrente.¹

Mas, siendo la guerra un referente tan importante, en la lírica cortés temprana, su representación explícita no es muy frecuente, de hecho se le refiere a partir de otras representaciones (la herida, el cautiverio o la muerte), mediante las cuales en un esquema causa-efecto se establece que sólo pudieron ocurrir en o tras una contienda. Si bien para los *trouvères* comienza a adquirir mayor importancia y, por lo tanto, aparece en sus poesías con más asiduidad, en las cantigas casi se pierde por completo y será con Petrarca que la representación reaparezca más compleja y elaboración tanto poética como conceptual, características que retomará la lírica cancioneril española, en particular lo que concierne a la alegoría de la guerra. Es importante considerar esto porque lo que nos plantea tal desarrollo es la idealización de la contienda, así como la reformulación de su concepción, ya que,

¹ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*.

como se puede apreciar tanto en el *Cancionero* de Petrarca como en la lírica española, se han incorporado y sincretizado otros referentes (Cupido, neoplatonismo, etc.) y se ha elaborado una ética muy compleja.

Al analizar nuestro corpus de lírica cortés, encontramos que, en la contienda de amor, el caballero entabla las batallas con tres "enemigos": el primero es *él mismo*. La guerra se desarrolla en el mundo interior del amador y se manifiesta en las contradicciones que experimenta en cuanto a sentimientos, deseos, a lo que le dicta la razón o a la realidad; es decir, la imposibilidad de encontrarse con su dama cuando lo desea, la presencia de terceros (marido, celosos), etc. Obviamente, la contienda es desencadenada por el amor a la dama:

Tot jorn sofre esta batalha,
mas la noit trac peior trabalha;
que can me sui anatz jazer,
e cuit alcun plazer aver,
adoncs me torn e m volv e m vir,
pens e repens, e pois sospir;
e pois me levi en sezens,
apres retorni m'en jazens,
e colgui me sobre l bras destre,
e pois me vire el senestre,
descobre me soptozamen,
pois me recobre belamen.
(Trovadores, XXIX, 125, vv. 113-124, pp. 662-669)

[De día sufro esta contienda, pero de noche paso peores trabajos; pues cuando me he ido a acostar y creo tener algún descanso, entonces doy vueltas, me vuelvo y me revuelvo, pienso y repienso, y luego suspiro; después me incorporo sentándome, y en seguida me echo de nuevo; me recuesto sobre el brazo derecho, y luego me

vuelvo al izquierdo, precipitadamente me destapo, y después me tapo lentamente.]

El insomnio, por ejemplo, que aquí funciona como una manifestación de la batalla interna que padece el enamorado, es un tópico recurrente en la lírica cortés, el cual en muchas ocasiones se presenta como un punto de referencia de una realidad opuesta (el sueño como descanso, en este caso), y constituye un elemento fundamental para caracterizar un estado del amor, que comúnmente se expresa mediante elementos contradictorios: frío-calor, gozo-dolor, amargo-dulce, muerte-vida, etcétera.

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno afrena,
Notte il carro stellato in giro mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena,
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana et punge;

E perché 'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dí moro et mille nasco,
tanto da la salute mia son lunge.
(Petrarca, CLXIV, vv. 1-14, p. 558)

[Ahora que callan cielo, tierra y vientos, / y reposan los pájaros y fieras, / y en su carro estrellado va la noche, / y en su lecho sin ondas el mar yace, // velo, pienso, ardo, lloro, y quien me hiera /

delante siempre va para mi daño; / en guerra estoy, con ira y dolor
dentro, // Y sólo de una fuente viva y clara / mana lo amargo y
dulce que me nutre, / y una mano me sana y me lastima; // y ya
que por mi mal no se termine, / mil y mil veces muero y nazco al
día, / tanto de mi salud me encuentro lejos.]

El segundo enemigo es la dama (que asume dos formas: cruel
guerrera o virtuosa — bella, dulce, etc., representación en la cual
no se establece tan claramente que ella sea siempre el enemigo,
pues en ocasiones la guerra se emprende como servicio al señor —
o bien ambas a la vez).

IV Domna, aissi com us chasteus
qu'es assejatz per fortz senhors,
can la peirer'abat las tors
e'l chalabres e'l manganeus
et es tan greus
la guerra devas totas partz
que no lor te pro genhs ni artz
e'l dols e'l critz es aitan fers
de cels dedins quez ans grans gers,
sembla us ni us par
que lor ai'obs merce clamar,
aissi us clam merce umu'mens,
bona domna pros e valens.
(Trovadores, XIX, 82, vv. 40-52, p. 484)

[IV. Señora, así como un castillo cuando está sitiado por poderosos
señores, y la catapulta, el ariete y el maganel le abaten las torres, y por
todas partes la guerra es tan cruel que de nada sirven ingenio ni artificio,
y son tan grandes el dolor y los gritos de los sitiados, que pasan terrible
miedo, que parece y diríase que tendrían que pedir merced, así
humildemente os pido merced, buena señora noble y valerosa.]

El tercer enemigo es Amor (que a veces es una representación alegórica de la misma dama u otras del amor).

III Non dic mal d'amor certana,
 mas membrar vuelh las amairitz
 que l cortes no s'escarnitz,
 ni l'amors no s torn en biais;
 que, pos l'uns l'autre guerreja,
 tot lo plus savis foleja,
 pos l'amors no vai de razo.
(Trovadores, XXXV, 151, vv. 15-21, p.783)

[No digo mal de un amor sincero, pero quiero recordar a las enamoradas que el (enamorado) cortés no debe ser escarnecido y que el amor no tome mal sesgo; pues si uno guerreja al otro, hasta el más sabio comete necedades, ya que el amor no va con la razón.]

Este tópico lo hallamos en Petrarca con mayor elaboración y complejidad, y aunque de él hablaremos más profundamente cuando abordemos el amor como personificación, dejo una muestra para ilustrar a los enemigos:

Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.
(Petrarca, III, vv. 9-14, p. 135)

[Hallóme Amor del todo desarmado, / con vía libre al pecho por los ojos / que de llorar se ha vuelto puerta y paso; // pero a mi

parecer, no puedo honrarle / herirme en ese estado con el dardo, /
y a vos armada el arco ni mostraros.]

Hay que señalar que si bien los tres enemigos aparecen en toda la lírica analizada, en la trovadoresca predominan la dama y los sentimientos contradictorios del amante, en las cantigas casi es exclusivamente Amor quien hace la guerra, mientras que en Petrarca y en la lírica cancioneril aparecen todos por igual, aunque la guerra con Amor se torna una representación alegórica más compleja, ya que no sólo la imagen de Amor se puede percibir más nítidamente (hay una caracterización más completa), sino que las armas y la batalla en sí corresponden a imágenes concretas, aunque también metafóricas o alegóricas.

Esta representación, que bien podría identificarse con la de la herida,² se distingue de aquélla por la acción implícita que se encuentra en las ideas de ataque y defensa (aunque esta última sea en potencia, si Amor lo hubiera hallado armado...); es decir, la posibilidad de respuesta nos da pie para concebir una batalla.

Generalmente, el combate inicia luego del ataque del "enemigo", cuando el caballero se halla vulnerable o totalmente indefenso, y aunque a veces intenta responder a la ofensiva, sus armas y estrategia no lo llevan lejos. Al respecto, cabe reflexionar sobre el armamento del caballero, pues si bien tiene características menos simbólicas que el de la dama, es más metafísico (por ejemplo, la razón o facultades ligadas a ésta). El ataque no necesariamente es tomado a mal por el amador, quien algunas veces, si bien se sorprende por lo súbito, agradece haber sido herido o combatido por Amor. Pero, vayamos en orden.

² El hecho de que las representaciones de contienda y herida vayan unidas es muy característico del *Cancionero* de Petrarca, pues como vemos en el resto de la lírica cortés no necesariamente hay tal identificación.

En la poesía trovadoresca temprana, la contienda puede representar los altibajos que pasa una relación amorosa, cuya reconciliación se convierte en el momento de paz y gozo:

IV Enquer me membra d'un mati
 que nos fezem de guerra fi
 e que m donet un don tan gran:
 sa drudari'e son anel.
 Enquer me lais Dieus viure tan
 qu'aia mas mans soz son mantel!
(Trovadores, I, 2, vv. 19-24, p. 119)

[IV. Aún me acuerdo de una mañana en que dimos fin a la guerra, y que me otorgó una gran dádiva: su amor y su anillo. ¡Ojalá Dios me deje vivir hasta que ponga las manos bajo su manto!]

También se asocia con el cortejo y el servicio; es decir, representa en general los conflictos de la relación amorosa y la lealtad del caballero ante éstos. Y aunque en su forma alegórica recurra a la representación de imágenes muy concretas, como la de las armas y la descripción de los "asaltos" que la dama y Amor hacen sobre el caballero, lo que se representa es el mundo íntimo o, mejor dicho, la lucha interna, en la que el amor del caballero por su dama libra una batalla con su propia conciencia, con el desdén de ésta y el sentimiento que ello le produce o con la imposibilidad de tener encuentros con ella; una batalla entre su deseo y la razón o con la realidad (que a la vez está llena de contiendas, por ejemplo con los maldicientes o los rivales de amores o bien entre su ideología cortés y la oficial, etcétera), como ya había señalado. Y, en esta lucha interna, el caballero es presa del insomnio, siente cercana la muerte o que poco a poco es aniquilado por el amor.

Esta guerra se representa mediante metáforas, las cuales constituyen una gran alegoría, que en esta sección exploraremos. Ya hablamos del enemigo y brevemente del armamento del caballero, pero no es lo único que se establece en la representación de la contienda amorosa, se mencionan los asaltos ganados o perdidos, se describe el poder beligerante de la dama o de Amor (en particular sus armas) y se hace un recuento de los daños (la herida, el cautiverio e incluso la muerte, ya sea inmediata o sea agonía sin fin aparente). Al respecto es necesario aclarar que mientras más temprana es la representación, mayor simpleza tienen estos elementos y conforme se desarrollan otros tópicos relacionados (la herida y el cautiverio), también lo hace la imagen de la contienda.

Asimismo, mencioné la contienda interna, misma que comprende desde el dolor, ansiedad y deseo hasta cuestiones específicas de la relación, referencias anecdóticas a una realidad particular que desconocemos, pues suponen situaciones concretas del poeta y su dama. Este tópico, además, representa una relación de poder que se establece a través del vasallaje (la dama es jerárquicamente superior), así como una idea del amor como una función social fundamental, pues eso era la guerra para el estamento. La concepción del valor y la destreza guerrera como una virtud se aplican en este caso más a la dama que al caballero; sin embargo, él mantiene intacta su reputación de guerrero, ya que finalmente enfrenta al enemigo más temible y poderoso, como se señala en varios poemas.

Vos fuiste la más fermosa
donzella que fue nascida,
muy honesta et uirtuosa,
de todos bienes complida;
sennora que a tal amante

con tan poca pietat,
fazéys la guerra
a quien fa temblar la tierra
desde Poniente a Leuante.
(Estúñiga, LVII, vv. 6-12, p. 378)

La contienda con la dama es muy frecuente en el corpus de la lírica trovadoresca, sin embargo, en ocasiones habla más de ella que del amor mismo:

II Ma don'a pretz soloriu
 denant mil combatadors,
e contra ls fals fenhedors
ten establít Montesquiú:
per qu'el seu ric senhoriu
lauzengiers non pot far cors,
que sens e pretz la capdella;
e quan respon ni apella
siei dig an sabor de mel
don sembla Sant Gabriel.
(Trovadores, XLI, 172, vv. 11-20, pp. 882-886)

[II. Mi dama tiene mérito singular ante mil enemigos, y contra los falsos hipócritas tiene fortificado Montesquiú; por lo que ningún maldiciente puede atacar su rico señorío, pues la guían juicio y mérito. Y cuando responde o interpela, sus palabras tienen sabor de miel por lo que se parece a San Gabriel.]

En las cantigas, en cambio, es Amor con quien sobre todo ha de batallar el amador, lo cual resulta extraño, sobre todo si consideramos que la concepción del amor en las cantigas se presenta, predominantemente, en función de la dama-señor y menos a partir de la alegoría del Amor-señor.

Ca, mha senhor, porque vos eu sservi,
sempre digo que ssode' la melhor
do mund' e trobo polo voss'amor,
que me fazedes gram bem e assy
veed'ora, mha senhor do bon ssem,
este bem tal sse compre [en] mi rrem,
senon, sse valedes vós mays per y.
(Dom Alfonso Sanches, XV, 30)

Mha senhor, quen me vos guarda
guarda myn e faz pecado
d'aver bem e non aguarda
como faz desaguisado,
mais o que vos da[n] por guarda
e tam bon dia foy nado,
se dos seus olhos ben guarda
o vosso cos bem talhado.
(Dom Alfonso Sanches, XVI, 30)

No obstante, en el caso de la contienda, es más frecuente que sea con Amor con quien se declare.

E, poys Amor en tal guisa me ten
en ssen poder que deffensa non ey
de partir morte e, poys eu certo ssey
que por dona a morrer me conven,
catarey já das donas a melhor;
por que poys mh-a de matar, ma' Amor.
(Nunes, CIV, p. 214, vv. 7-12)

Petrarca hace de este tópico algo sumamente complejo: construye espacios, diversifica las armas (que en muchas ocasiones constituyen metáforas de las virtudes de la dama), los enemigos, así como las consecuencias de la batalla. Y si bien no podemos

atribuirle innovaciones radicales al tópico, sí el rescate de ciertos referentes, en particular clásicos (que constituirán tópicos), su fijación en la poesía posterior y la consolidación de su vínculo con la alegoría de la cárcel de amor.

La imagen de la guerra en el proceso de la lírica trovadoresca a Petrarca y la cancioneril abstrae el deseo sexual y la idea de la correspondencia física y se representa con detalle la contienda interna. En el *Cancionero* claramente las tensiones están en el mundo interior. Y aunque los trovadores ya situaban en sus composiciones tal batalla, como he ejemplificado, en la lírica posterior son más desiguales y cruentas. Primero, porque en las representaciones de la poesía trovadoresca hay un impulso del amador por defenderse, aunque "no encuentre armas contra sus poderes".

VI Non truep contenda
 contra vostras valors;
 merces vo n prenda
 tals qu'a vos sí'honors.
 [...]
(Trovadores, LIV, 213, vv. 76-79, p. 1075)

[VI. No encuentro armas contra vuestros poderes; tenedme tal piedad que os sea honorable...]

Mientras que en las cantigas, en el *Cancionero* de Petrarca y en los cancioneros españoles (en estos últimos en menor grado) esta representación presenta la imagen de la indefensión del caballero ante el amor —esto no significa que a veces no se hable de la defensa—, lo cual se afirma explícitamente y se implica mediante las armas que porta en la batalla, mientras que la dama siempre lleva armamento ofensivo (arco y flechas, espada, lanza,

dardos) y a veces defensivo (armadura), a él los asaltos, lo toman desprevenido y desarmado. Asimismo, el amador puede resultar herido, ser tomado prisionero y en última instancia morir en el momento o agonizar a partir de la batalla. O él puede estar armado:

Persequendomi Amor al luogo usato,
ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
che si prevede, e i passi intorno serra,
de' miei antichi pensier' mi stava armato.

Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
stampava il sole, et riconobbi in terra
quella che, se'l giudicio mio non erra,
era piú degna d'immortale sato.

(Petrarca, CX, vv. 1-8, pp. 412-413)

[Persiguiéndome Amor al sitio usado, / atento como aquel que espera guerra, / se prepara, y en torno cierra el paso, / iba armado de antiguos pensamientos. // Volvíme, y por el lado vi una sombra / que dibujaba el sol, y pude en tierra / reconocer a quien, si mal no juzgo, / era digna de un estado eterno.]

Aunque, como se puede apreciar, el armamento de nada sirve, pues la enemiga era “digna de un estado eterno”. O como en el siguiente poema

O tú, verdadero Amor,
muerte del triste de mí,
al qual nunca conoçi
fast'agora, -que mexor
me fuera conoçedor
de ti no ser c'aver sido-:

façme, senyor, vencedor
de quien me tiene vencido.

Amor, vencido me veo
et mi fuerça falleçida
por aquella que conplida
fizo Dios tanto, que creo
que su gentil asseo,
sin batalla e sin lit,
venciría'l filisteo
tan bien como al rey David.
(Palacio, XLIII, vv. 9-16, pp.37-38)³

Aquí debo señalar que ésta es la tendencia general, pero en algunos casos, se indica que Amor podría herir a la dama también y esto genera en el caballero esperanza.

L'aspectata virtù che 'n voi fioriva
quando Amor cominciò darvi bataglia,
produce or frutto, che quel fiore aguaglia,
et che mia spene fa venire a riva.
(Petrarca CIV, vv. 1-4, pp. 394-395)

[La esperada virtud que florecía / cuando Amor empezara a daros guerra / y un fruto da que aquella flor iguala / y hace alcanzar su meta a mi esperanza.]

La dama que aparece fiera, poco piadosa y hasta cruel en la batalla, también es descrita con adjetivos que se oponen a tal

³ Claramente vemos cómo la comparación bíblica sólo funciona para crear un referente: la dama puede entablar una batalla de proporciones míticas y obtener la victoria sin importar quién sea el contendiente. Y si es capaz de vencer a los filisteos como lo hizo David e incluso al mismo David sin siquiera establecer batalla, cómo no va a estar vencido y muerto el caballero.

caracterización: “dulce enemiga”, “dulce y áspera enemiga”, “mi dulce guerrera”, por ejemplo.

Qual fu a sentir? ché 'l ricordar mi cocce:
ma molto piú di quel, che per inanzi
de la dolce et acerba mia nemica
è bisogno ch'io dica,
benché sia tal ch'ogni parlare avanzi.
Questa che col mirar gli animi fura,
m'asperse il petto, e'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in alto habito sola,
tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornado, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.
(Petraça, XXIII, vv. 67-80, pp. 180-181)

[¿Cuál fue el sentir, si el recordar me abrasa? / mas mucho más de lo que voy diciendo / de mi dulce y áspera enemiga / conviene que aquí cuente, / aunque apenas lo expresen las palabras: / Ésta, cuyo mirar roba las almas, / cogió mi corazón entre sus manos / diciéndome: “No digas nada de esto.” / Después la vi tornarse de otra forma, / que no la conocí, ¡oh mente humana!, / mas la verdad le dije temeroso; / y rápida, volviéndome a su figura, / ay, mísero de mí, dejóme hecho / casi una viva y asustada piedra.]

Qué mejor forma de expresar la petrificación en que deja el amor al caballero que jugar con las referencias míticas de las transformaciones en roca. Al respecto identificamos dos referentes clásicos: la Gorgona (Medusa), quien según la tradición recogida por Ovidio (es decir, la versión tardía del mito) había

sido una ninfa de gran belleza, la cual tras haberse unido a Posidón en un templo de Atenea, fue transformada por Atenea en el monstruo que conocemos. Aunque no creo que a Petrarca le interesen los elementos generales del mito para hacer la metáfora de la amada, sí su capacidad de semidiosa para transformar en piedra a quien la mire (otra clase de daños consecuencia del amor que “entra por los ojos”). Otro mito que funciona para darle sentido a la metáfora es el de Bato, a quien Hermes convirtió en piedra por no haber podido callar el robo de ganado que este Dios había hecho a Apolo.

Mille fiate, o dolce mia guerrera,
per aver co' begli occhi vostri pace
v'aggio proferto il cor; mǎ voi non piace
mirar sí basso colla mente altera.
(Petrarca, XXI, vv. 1-4, pp. 170-171)

[Oh mi dulce guerrera, por mil veces, / para paz obtener de vuestros
ojos / el pecho os ofrecí; mas no os agrada / mirar tan bajo con la
mente altiva.

Esta antítesis se refleja en contradicciones: el amor es contienda, pero a la vez es su salvación en la batalla:⁴

⁴ Petrarca utiliza también la imagen de la muerte para simbolizar una batalla entre la vida terrenal y la celestial (o física contra la metafísica). Recordemos también la representación de la vida como prisión del alma. Así, la guerra se establece en el poema CCCXX con fuerzas celestiales, con lo que no sólo evidencia una disparidad de fuerzas, sino también la idea de que ya es perdedor, incluso antes de empezar la guerra. Hay con esto una implicación de impotencia, misma que en el terreno amoroso se trasluce frecuentemente. En el poema 274, la representación de la guerra va más allá: Amor, Fortuna y Muerte lo combaten. La imagen de un cerco roto desde su interior mismo es poderosa entre la imaginaria de la guerra.

Ben sai, canzon, che quant'io parlo è nulla
al celato amoroso mio pensiero,
che di et nocte ne la mente porto,
solo per cui conforto
in così lunga guerra ancho non però:
ché ben m'avria già morto
la lontanaza del mio cor piangendo,
ma quinci da la morte indugio prendo.
(Petrarca, CXXVII, vv. 99-106, pp. 466-467)

[Sabes, canción, que cuando digo es nada / frente a la oculta y amorosa idea / que yo llevo en mi mente noche y día, / y que por su consuelo / no he perecido aún en tan gran guerra; / que ya me hubiera muerto / del corazón llorando su destierro, / mas por ella a la muerte me retraso.]

Y en la poesía cancioneril española se traduce en dualidad de sentimientos ante la guerra que le hace la dama:

Pues si io tanto uos quiero
vuestra belleza lo faze,
que m' á fecho asý guerrero
de un amor tan uerdadero
que, aunque me pesa, me plaze;
y he plazer y dolor
por auer d'ella tal guerra,
ordenando fue amor:
o fazedme uencedor
o mettedme so la tierra.
(Estúñiga, III, vv. 111-120, p. 67)

Es así que la representación del amor como contienda en la lírica cancioneril rescata una característica muy importante de la trovadoresca: la dualidad gozo-dolor.

En los cancioneros españoles estudiados aquí podemos observar que la contienda exalta ciertas cualidades positivas del caballero, tales como la lealtad, el vasallaje, el valor (señalado al describir la contienda con tan fiero enemigo), la resistencia y, obviamente, la gran capacidad de amar en la adversidad de la guerra, siendo herido o tomado prisionero y aun agonizando.

Amor como herida

La herida asociada con el amor es un símbolo muy arcaico que se presenta tanto en Oriente como en Occidente. En la Antigüedad, aparece relacionada lo mismo con el enamoramiento que con la fecundidad, que con el deseo sexual. Seguramente tomada del mundo clásico y refuncionalizada en el contexto medieval del estamento guerrero (en el que las heridas de todo tipo como consecuencia de la contienda o del trabajo manual debían ser materia muy conocida), tal representación aparece por primera vez en el corpus de la poesía trovadoresca con Guilhem de Peiteu, como se puede observar al analizar el corpus; sin embargo, ahí sólo funciona como una metáfora del dolor que produce el amor intenso, sin mayor elaboración y en un contexto en el que no predomina la expresión del amor cortés: “E sapchatz, quarta vos am, / tem que la dolors me ponja [...]” [Y sabed que os amo tanto que temo que el dolor me hiera (...)] (I, 4, vv. 22-24, p. 126).

Al analizar el corpus de manera cronológica, percibimos que realmente quien expone por primera vez la representación del amor como herida, característica de la lírica trovadoresca, será Jaufré Rudel, la cual más que construir una metáfora del dolor ocasionado por el amor, juega con la idea del golpe de la punzante alegría del amor, que será la que produzca la herida:

mentos del cristianismo, el neoplatonismo y de otras tradiciones filosóficas y literarias.

Históricamente, se relaciona con la herida producida por el dios de amor (Eros / Cupido), quien en la mitología griega y después romana aparece representado como un niño ciego armado con un carcaj lleno de flechas o a veces con una antorcha para incendiar o herir a quien elija. Esta herida hace que la víctima se enamore o deje de estarlo. Ovidio en *Las metamorfosis* lo representa cargando dos tipos de flechas para estos dos distintos propósitos.⁵ No obstante, si bien es notorio que los poetas conocen este mito y que la referencia está presente en la lírica cortés, la herida como representación del amor no sólo tiene esa carga mítica sino características del mundo caballeresco cortés y, en este contexto, su representación tendrá múltiples variaciones y funciones en el discurso amoroso.

Los trovadores, como hemos visto, la muestran como los sentimientos que constituyen el amor: la alegría y dolor tan intensos, producidos por el enamoramiento que llagan la carne y pueden producir la muerte; es decir, de alguna manera, como la encarnación (exteriorización física) del sentimiento amoroso.

Esta representación que al principio es algo abstracta se va convirtiendo en una imagen muy nítida.

IV Aquest'amors me fer tan gen:
al cor d'una dousa sabor:

⁵ Lo pongo en términos muy generales, pues tanto para griegos como para romanos los mitos de Eros y de Cupido tienen importantes variaciones, ambigüedades e incluso contradicciones. En unas versiones, son hijos de dioses (Afrodita /Venus, por ejemplo), en otras son tan antiguos como la Tierra y el Caos y, en otras más, nacidos de la Noche, tienen un hermano que los complementa: Anteros (amor correspondido y de pasión), sin el cual éstos no pueden fructificar (o con la metáfora del niño: crecer). Según esta versión del mito Anteros es el complemento de Cupido, puesto que amor verdadero para crecer necesita de la pasión.

cen vetz mor lo jorn de dolor
e reviu de joi autras cen.
Ben es mos mals de bel semblan,
que mais val mos mals qu'autre bes;
e pois mos mals aitan bos m'es,
bos er lo bes apres l'afan.
(Trovadores, XVI, 67, vv. 25-32, p. 410)

[IV. Este amor me hiere tan gentilmente el corazón con un dulce sabor (que) cien veces al día muero de dolor y revivo de alegría otras ciento. Mi mal es realmente de hermoso aspecto, pues más vale mi mal que cualquier otro bien; y ya que mi mal para mí es tan bueno, mejor será el bien después del afán.]

Así, el amor provoca la herida en el corazón, que se califica de gentil, con dulce sabor, lo cual sustenta la idea del gozo del amor que se obtiene con trabajo y servicio (afán que será recompensado, según piensa el poeta). En este caso —prototípico de cómo la presentan los trovadores—, aun cuando ésta produce sucesivas muertes, no aparece como un atributo negativo del amor; de hecho, quien la inflinge, “la plus bel’e la melhor” [la más bella y la mejor] (idem, v. 18) la dirige al corazón, pero, si analizamos el contexto de todo el poema de Bernart de Ventadorn citado arriba, veremos que la alegría del amor se sitúa también en este órgano, en tanto que en otros lugares del cuerpo (los ojos) se manifiesta el dolor que el sentimiento le ocasiona.

La herida para los trovadores representa tanto el conflicto interior que libra el enamorado, quien en un momento pasa del *joy* a la tristeza —transición que deja una impronta en su cuerpo—, como de las cualidades éticas del amor, pues como veremos más adelante cuando hablemos de la alegoría del corazón, ésta se sustenta en el simbolismo que tal órgano lleva consigo tanto para la mística como para la filosofía aristotélica.

Tal dualidad de sentimientos —expresión temprana del amor como herida y que en muchas composiciones se expresa a través del oxímoron—, se inclina paulatinamente, en el desarrollo de la lírica cortés, hacia el dolor. Entonces la herida adquiere una potencia: se convierte en mortal, pero no en el sentido de dar fin a la vida o al amor inmediatamente, más bien se torna un estado de agonía, “estar herido mortalmente” o bien “morir una y otra vez”, que simboliza la situación emotiva en la que pone la dama amada a su amigo. Así, vemos, que la imagen se vuelve aún más concreta: la herida la produce no sólo el amor en general, sino la intervención de la dama o de una construcción alegórica: Amor, un señor feudal que puede representar tanto a la dama como al sentimiento “todopoderoso” encarnado en una especie de deidad clásica.

Nótese que en el ejemplo anterior conviven en la representación dos planos, el espiritual y el carnal, y que la espera del bien que el amador quiere por sus afanes, aunque no se especifica, resulta animada por el deseo (“anhelo de amor”), y representada mediante opuestos: alegría-dolor, muerte-vida, bien-mal.

Y así el tópico comienza a desarrollarse: la dama tiene la capacidad de producir la llaga con la simple mirada o la sonrisa, y lo mismo puede infligir una herida que sanarla. En este sentido, la representación se vincula con una característica esencial del amor cortés: la visión de la amada en tanto generadora del sentimiento amoroso, pero retoma la función de las armas de Eros/Cupido con la particularidad de que “sanar” no se refiere a desenamorar, sino a la correspondencia amorosa y, más allá, al anhelo del encuentro íntimo.

Y esta herida de amor que persiste durante largo tiempo puede llevar también a la pérdida de todo sentido, a la enajenación y al

insomnio casi enloquecedor. En algunas composiciones, se precisa que es la dama quien la ha inflingido debido a la intervención de los maldicientes o celosos y, en este contexto, tiene que ver con la ruptura del secreto amoroso y, por lo tanto, con la separación de los amantes. Aquí, tras lo representado se señala la realidad de adulterio del amor.

Esta herida transformada, que cada vez aparecerá más constantemente en nuestro corpus de poesía lírica amorosa, comienza a adquirir diferentes formas que dan cuenta de por quién (dama o Amor) y cómo fue producida: por tortura, por fuego, por flecha, etc., y que la relacionan con otras representaciones, a veces subordinándola a aquéllas: el amor como muerte (ya habíamos visto que la herida era *mortal*): el amor como fuego (llama/hoguera que hieren), el amor como contienda, etc., que analizaremos en su momento.

Fas vos saber, doss'amia,
c'om m'a fag entenden que vos
cuiatz que yeu sí amoros
de tal qu'ieu no vuelh ni n ai cura;
ans soy per vos en tal rancura
que l sen e l saber e l auzir
e l vezer mi faitz trassalhir;
e dir vos ai en cal semblan:
dona, mantas vetz vau pessan
de vos, que m sono unas gens,
a cuy soy amicx conoissens,
qu'ieu no ls enten ni n ai solatz,
ans m'en vau, com trasmeliatz,
pessicus, cossiros e marritz,
car del mal d'amor soy feritz
tan greu que ja no n geriray.

[...]

Aissi m fa parlar e contendre
amors, e m destrenh e m trebalha
per vos, dona, si Dieus mi valha;
car vos vey a tolas sobreira
de sen, de parlar, de manieira,
de bel captenh, de cortezia,
dona, qu'erguelh ni vilania
no fes, ni disses nulh otratje,
ans, qui 'i fa, vos es be salvatje;
qu'en tan com lo segles aonda,
non a pus pura ni pus monda
de totz mais aibs ni mielhs gardada,
pus plazens ni mielhs essenhada,
ni de tan bela chaptensensa;
que 'ls faitz e 'ls ditz son de plazensa
de vos, plazen don'agradaiva.

(Trovadores, CXVI, 354, vv. 8-23 y 64-79, pp.1655-1658)

[Os hago saber, dulce amiga, que se me ha dado a entender que vos suponéis que yo estoy enamorado de una a la que no quiero ni me interesa; al contrario, por vos estoy en tal pesadumbre que me hacéis sobresaltar el juicio, el saber, el oír y la vista, y os diré de que modo: señora, muchas veces voy pensando en vos, y gentes de quien soy amigo y conocido me interpelan y no los oigo ni les doy conversación, sino que voy como enajenado, pensativo, meditando y afligido, pues estoy tan gravemente herido del mal de amor que nunca curaré (...) Así el amor me hace hablar y discutir, y me agobia y me tortura por vos, señora, así Dios me valga; pues os veo superior a todas en juicio, hablar, elegancia, bella condición y cortesía, señora, que jamás hiciste ni dijiste cosa de orgullo ni villanía ni ningún ultraje, sino que os repugna quien hace tales cosas; pues en toda la extensión del mundo no hay (otra) más pura ni más limpia de todas las malas costumbres ni más circunspecta, ni más amable ni más sensata ni de tan bella condición; porque vuestros hechos y vuestras palabras son agradables, amable y agradable señora.]

El recurso de oponer la acción de la dama (quien lo hiere, lo toma prisionero o lo mata) a sus buenas cualidades y virtudes es muy común en la lírica trovadoresca. Funciona como reiteración del carácter positivo de la representación, pues la que inflingela herida “es la más pura y limpia [...] la más amable [...] [y] sensata”.

En las cantigas gallegoportuguesas, la herida tampoco es una representación de aparición frecuente; de hecho, aflora más en las cantigas de amigo (el ciervo herido) que en las de amor, con claras connotaciones eróticas.

– Tal uay o meu amigo
con amor que lh eu dey,
come ceruo ferido
de monteyro d el Rey.

Tal uay o meu amigo,
madre, con meu amor,
come ceruo ferido
de monteyro mayor.

E, sse el uay ferido,
hira moirer al mar.
Ssy fara meu amigo,
se eu d el non penssar
– E guardade uos, filha,
ca ia m eu atal vi,
que sse fez coitado
por guaanhar de min

E guardade uos, filha,
ca ia m eu atal vi,
que sse fez coitado
por guaanhar de min
(Pero Meoño, III, pp. 8-10)

[—Tal vasa mi amigo | con amor que le di, | cual ciervo herido |
por el montero del rey. || Tal vasa mi amigo, | madre, con mi amor,
| cual ciervo herido | por el montero mayor. | Y, si así se va herido
(forzado), | morir irá al mar. | Así hará mi amigo, | si en él no
pensare. || —Guardarte has, hija, | que a uno como él conocí, |
que se fingía con cuita | por ganar de mí. || Guardarte has, hija, |
que yo conocí a otro igual, | que se fingía con cuita | por de mí
ganar.]

En el poema anterior, vemos tres elementos que consideramos en la lírica cortés: la herida del caballero, la muerte de amor y la cuita. Sin embargo, intervienen otros factores cuya procedencia no es cortés, por eso no entraré en mayores detalles sobre la simbología del ciervo herido. En el caso de las cantigas de amor, la herida, aunque casi no se menciona (o no explícitamente), emerge mediante alusiones, en particular relacionada con la muerte.

Además, su función en el discurso amoroso la desempeñan otras representaciones similares, como la cuita mortal (que posiblemente sea uno de los tópicos del amor cortés más importantes en los cancioneros gallegoportugueses) y el “tormento”, que cumplen la función de la herida y aunque, como en la trovadoresca, éstas llegan a relacionarse con el gozo del amor, en general se relacionan con el sufrimiento y la muerte.

Senhor genta,
mi[n] tormenta
voss'amor em guisa tal
que tormenta
que eu senta
outra non m'é ben, nen mal,
mays la vossa m'é mortal:
(Nunes, I, vv. 1-7, pp. 1-2)

La cuita, el tormento y el dolor predominan como características del amor en las cantigas, incluso a veces sobre el tópico de la dama “más bella y mejor”, la cual entonces se presenta en función de la cuita, tristeza o sentimientos de muerte que puede ocasionar.

La mujer que ocasiona la herida y la cuita es descrita en las representaciones como “poderosa”, sin piedad (atributos que se enfatizan sobre otros, como la cortesía, belleza y bondad), carácter que se opone fuertemente a las virtudes cortesas de la dama, mismas que se mencionan casi siempre cuando aparece la representación de la herida.

Si bien es evidente que en las cantigas gallegoportuguesas la herida no tiene un lugar preponderante entre las representaciones y los tópicos amorosos, en Petrarca es sin duda una de las más importantes y complejas. Por una parte, se presenta como el amor mismo o el momento del enamoramiento (estado) y, por otra, el poeta hace múltiples elaboraciones de ésta que exponen los resultados del amor: dolor, por ejemplo, o cualquier síntoma que implica una transformación del caballero.

Nel dolce tempo de la prima etade,
che nascer vide et anchor quasi in herba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba
canterò com'io vissi in libertade,
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.

[...]

Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
infin allor percossa di suo strale
non essermi passato oltra la gonna,
prese in sua ascorta una possente donna,
ver' cui poco già mai mi valse o vale

ingegno, o forza, o dimandar perdono;
e i duo mi transformaro in quel ch'í sono,

[...]

Questa che col mirar gli animi fura,
m'asperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch'í non la connobi, oh senso humano,
anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

(Petrarca, XXIII, vv. 5-6, y 32-38 y 72-80, pp. 177-181)

[Del dulce tiempo de la edad primera, / que vio nacer entonces
siendo hierba / aquel para mi mal fiero deseo, / porque el dolor
cantando disminuye, / cantaré la manera en que era libre, / mientras
Amor en mí no se albergaba. // [...] / Porque sintiendo el cruel de
quien me ocupo / que hasta entonces el golpe de su flecha / no
traspasaba más que los vestidos, / llamó en su ayuda a una mujer
hermosa, / delante de la cual de poco sirve / pedir perdón, tener
ingenio o fuerza; / los dos en lo que soy me transformaron, // [...] /
/ Ésta, cuyo mirar roba las almas, / cogió mi corazón entre sus
manos / diciéndome: "No digas nada de esto." / Después la vi
tornarse de otra forma, / que no la conocí, ¡oh mente humana!, /
mas la verdad le dije temeroso; / y rápida, volviendo a su figura, /
ay, misero de mí, dejóme hecho / casi una viva y asustada piedra.]

Asimismo, incorpora en la construcción de la representación dos referentes: el cortés (señor feudal) y el clásico (Eros/Cupido), y los desarrolla. En el *Cancionero*, Petrarca hace de la herida una gran alegoría del enamoramiento como lo concibe el amor cortés, puesto que aun cuando la referencia del niño ciego armado con arco y flechas o antorcha está presente y de hecho tiene más elabo-

ración que en la lírica cortés anterior, la refuncionalización es también más compleja y más estructurada a partir de elementos cortesos. Veamos, Amor (representado no sólo como deidad, sino como guerrero; es decir, señor feudal)infringe la herida:

Per fare una leggiadra vendetta,
et punire in un dì ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a noccer luogo et tempo aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et neglo occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrami accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.
(Petrarca, II, vv. 1-14, p. 133)

[Por vengarse con gracia y ligereza, / castigando en un día mil
ofensas, / tomó Amor el arco ocultamente, / como el que espera la
ocasión propicia. // Estaba mi virtud dentro del pecho / para hacer
su defensa allí en los ojos, / cuando el golpe mortal bajó hasta donde
/ solía despuntarse todo dardo. // Pero, turbada en el primer asalto,
/ no tuvo fuerzas ni tampoco espacio / para empuñar el alma ante
el peligro, // o bien el alto y fatigoso otero / sagazmente apartarme
del suplicio / del que hoy quiere, y no puede, liberarme.]

pero, por otro lado, la dama (también mostrada como guerrera),
quien con flechas, dardos o su propio cuerpo (los ojos, las manos,

la boca, “muerde”) hiere el corazón del amador e incluso lo saca del cuerpo.

Sí tosto come aven che l'arco scocchi,
buon sagittario di lontan discerne
qual colpo é da sprezzare, et qual d'averne
fede ch'al destinato segno tocci:

similmente il colpo de vostr'occhi
donna, sentiste a le mie parti interne
dritto passare, onde conven ch'eterne
lagrime per la piaga il cor trabocchi.

Et certo son che voi diceste allora:
Misero amante, a che vaghezza il mena?
Ecco lo strale onde Amor vól che mora.

Ora veggendo come 'l duol m'affrena,
quel che mi fanno i miel nemici anchora
non é per morte, ma per piú mia pena.
(Petrarca, LXXXVII, vv. 1-14, pp. 360-361)

[Tan pronto como el arco ha disparado, / el buen arquero desde lejos sabe / qué tiro descartar, y en cuál confía / que ha de llegar al blanco definido; // el tiro, igual, así de vuestros ojos / a mi interior, señora, os distéis cuenta / que iba derecho, por lo cual eternas / lágrimas por la llaga el pecho vierte. // Y entonces estoy cierto que disteis: / “¿A qué anhelo lo lleva?, pobre amante. / Con esta flecha Amor quiere que muera”. // Ahora, viendo el dolor cómo me rige, /lo que me hacen aun mis enemigos / no es para darme muerte, sino penas.]

Aquí entra en juego el tópico del enamoramiento producido por la visión de la dama, que si bien ya vimos que no es innova-

ción del poeta aretino, se convierte en una alegoría muy compleja (en sus ojos, "Amor dora y afila los dardos"): "[...] aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse [...]". [(...) sereno aire sagrado / en el que Amor me hirió con bellos ojos (...).]

Petrarca presenta la herida de amor contundente y de potencia mortal; sin embargo, no le quita del todo el sentido dulce y gentil que le atribuían los trovadores. Aunque en muchos versos se trasluce la idea de que el caballero está indefenso ante los embates de Amor/dama (aun cuando se defiende) o que éstos lo toman desprevenido ocasionándole la herida (que si bien se califica de mortal no resulta mortífera), en algunos momentos el poeta saborea la visión de su corazón abierto o anhela esos golpes de flechas capaces de mover su corazón y desviar el rumbo de su sangre. Esta representación, en este sentido, se puede interpretar como una apertura de conciencia, donde el hecho de que sea la dama quien le saque el corazón resulta casi una "iluminación" espiritual.

Esto me sugiere que en la representación se plasma la idea de que al quedar los sentimientos del amador al descubierto ocurre una superación "ética": la sensibilidad y la capacidad de amar se convierten en fuentes de acción y mejoramiento individual.

Los ojos, fungiendo en cierto sentido como las flechas de Eros/Cupido, tienen dos capacidades: herir para enamorar y para "curar el amor"; esta última aunque no es muy específica, podemos inferir que no equivale a la flecha para quitar el amor, más bien se refiere a la correspondencia amorosa, como hemos señalado respecto del tratamiento que dan los trovadores a esta representación.

Hemos visto que la dama y Amor (como señor y como deidad) producen la herida. Éste armado con diversos instrumentos, entre los que destacan las flechas y los dardos representa una

alegoría muy compleja en la que toman parte no sólo la representación de la herida (como efecto), sino la prosopopeya del Amor (señor) y la representación de la contienda, las cuales aparecen tanto explícitamente en el *Cancionero* como indirectamente, sugeridas por el léxico: armas, un campo léxico de la guerra, etcétera.

Tal alegoría la retoman los poetas españoles, siendo la herida una representación muy significativa en el corpus de la poesía cancioneril española. Hay señalar que el desarrollo de esta representación es tardío y muestra en gran medida la influencia de la obra de Petrarca. Por ejemplo, la idea de que la visión de la amada produce la herida es reiterada con frecuencia:

- vi una donzella de grant apostura,
guarnida, graciosa, de muy gentil aire,
ojos fermosos, con gracia e donaire,
toda guarnida de buena mesura.
2. Los pechos alvos, la garganta alçada,
la vide venir escontra el río
con buen continente e gracioso brío,
arco en la mano, frecha maestrada
[...]
e ella tendió el arco maestrado,
por sobre los pechos me fue ferir,
e dixo "Escudero, convién'vos morir,
pues que por otra dexastes a mí,
[...]
4. La ferida era cruel e mortal,
con yerva cruel mal emponçoñada [...]
(Baena, 241, vv. 5-12, 19-22 y 25-26, p. 293)

Aunque en algunas composiciones, como en la anterior, la herida es causada como un castigo, en otras, no se presenta así:

Quered de querer leal
a quien tal querer uos quiero,
e sofríó un tan buen mal
que da gozo quando fiere;
[...]
que uuestro rostro y color
es beldad que asý conquista,
que io auría grand temor
ser espada matador
para ellos uestra uista.
(Estúñiga, IV, vv. 136-139 y 149-153, p. 76)

Incluso se le atribuye gozo. Otro aspecto notorio es que las armas que producen la herida, siguiendo a Petrarca, se diversifican, igual que el referente de la herida, la contienda. Tenemos, entonces las inflingidas por espada (como en los versos anteriores), flecha, saetas y lanza (las cuales además de ser importantes piezas de armamento en la Edad Media, nos refieren a las heridas inflingidas a Cristo por Longino y, por extensión, al graal, motivo que tendrá un desarrollo importante en la novela de caballería).

Lagrima dunque che dagli occhi versi
Per quelle, che nel mancho
Lato mi bagna chi primier s'accorse,
quadrella, dal voler mio non mi svoglia,
ché 'n giusta parte la sententia cade:
per lei sospira l'alma, et ella è degno
che le sue piaghe lave.
(Petrarca, XXIX, vv. 29-42, pp. 206-207)

[Lágrima, pues, que vierta de los ojos / por esas, que el izquierdo /
lado me bañan, quien sintió primero, / flechas, de mi querer no me

separa, / que en justa parte la sentencia cae; / por ella llora el alma,
y ella debe / lavarle las heridas.]

La herida como alegoría, relacionada con Amor-señor y con la contienda, se vincula en el corpus de la lírica cancioneril con el cautiverio. Asimismo, los poetas comienzan a profundizar sobre las vertientes de la herida mortal y de la que simplemente mantiene el dolor a flor de piel.

Así, la mención de las armas para herir o someter representan el poder de quien las porta; es decir, paralelamente se construye una representación de la dama poderosa (de hecho, en las cantigas, es con este calificativo que se refieren a ella los poetas) o dama enemiga y de Amor (alegoría) como guerrero.

Amor como enfermedad

La enfermedad como representación del amor no abunda en la lírica cortés; sin embargo todo un campo léxico la sugiere. Hay que señalar que esta representación no es nueva, de hecho Ovidio y Propertio, entre otros, la habían utilizado. Mas, en la lírica medieval se vincula con el dolor del amor y sugiere una manifestación corpórea del mismo.

En la poesía estudiada, tiene una doble función: no sólo se entiende como el efecto a largo plazo del amor, sino como el amor mismo. He de señalar que este grupo de representaciones, que he clasificado con la categoría de estado y efecto (herida, enfermedad, cautiverio y muerte) tienen en común que plantean una causalidad: el amor o la dama son la causa cuyo efecto es lo que producen: la herida, la enfermedad, la abrasión, el cautiverio, etc.; no obstante, lo que finalmente representan como efecto es

lo que constituye el amor mismo. Pues, aunque otras representaciones contienen esta idea de causalidad (el amor produce la muerte o la contienda es iniciada por el amor), lo representado no es el estado en que se halla el que ama (que puede ser la dama o el caballero), sino un espacio, una personificación o una acción.

En este sentido, la enfermedad producida por el amor constituye un estado en el que se mantiene el enamorado. A diferencia de la herida, ésta se manifiesta como un conflicto interior irresuelto (no hay alegría) que claramente tiene relación con el deseo sexual. Al respecto habrá que considerar que las representaciones que construyen la idea del amor como algo que marca el cuerpo, contienen indicios de deseo y sensualidad, en tanto mantienen al amor en el mundo físico, tangible (en la carne), la enfermedad es incluso tipificada por la medicina medieval, como una pasión que supera la razón.

Aun cuando lo que se represente en la poesía no sea esa falta de voluntad, sí se muestra como una intensidad en el amor y en el deseo por la dama que va más allá del control del que ama. El mal de amor, que no necesariamente es maligno o irracional, merma el cuerpo y tiende a llevar al "enfermo" a la muerte. Esta representación que en algunas ocasiones aparece explícitamente como tal, en otras se representa mediante el insomnio y la cuita. Sobre esta última se dice que es una palabra adoptada por la lírica provenzal y sirve para caracterizar la pena que produce el amor "como enfermedad espiritual, según la medicina de la época".⁶

La lírica trovadoresca se refiere a la enfermedad indirectamente, como en los versos a continuación:

⁶ Francisco López Estrada y María Teresa García Berdoy, *Poesía castellana de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1991, p. 212.

VI Ai las! —Que plangz? —Ja tem morir.
 —Que as? —Am. —E trop? —Ieu hoc, tan
 que n muer. —Mors? —Oc. —Non potz guerir?
 —Ieu no. —E cum? [...]
(Trovadores, X, 35, vv. 41-44, p. 271)

[VI. ¿Ay de mí! —¿Por qué te lamentas? —Temo morir. —¿Qué tienes? —Amo. —¿Mucho? —Sí, tanto que muero. —¿Mueres? —Sí. —¿No puedes sanar? —No. —¿Por qué? (...)]

Vemos aquí que no se habla explícitamente de la enfermedad, sino que se le implica por medio de la pregunta “¿No puedes sanar?”. En otros casos, se habla de “aliviar”; o en otros más se describe el estado del amante: “Qual mayor poss’ e tod’ aquest’ aven / a min coytad’ e que perdi o sen” (Nunes, LXII, vv. 13-14, p. 127).

Sin embargo, si hacemos un recuento, en la trovadoresca y las cantigas, los tópicos más frecuentes para representar la ansiedad que sufre el enamorado son la pérdida de sentido (más como desmayo que como locura) y el insomnio; los cuales, si observamos atentamente diversas muestras de literatura cortés, nos daremos cuenta de que son padecimientos que sufren por igual damas y caballeros. Pongo aquí como ejemplo una cantiga de amigo en la que predomina el modelo cortés.

Aquestas noytes tan longas
que Deus fez en grave día,
por min, por que as non dormho,
o porquê as non fazia
no tempo que meu amigo
soya falar comigo?
(Beltrán, p. 28)

Generalmente, el insomnio se asocia con el dolor y con el deseo. Aunque la expresión del mundo sentimental es muy similar en la trovadoresca y en las cantigas, difiere en cierto grado en la expresión de la dicotomía gozo-dolor —característica de la poesía provenzal—, misma que en las cantigas se desdibuja, pues el dolor adquiere mayor relevancia como manifestación del amor (la cuita):

Sempr'eu, mha senhor, desejey
mays que al e desejairey
vosso ben, que mui servid'ey,
mays non con asperança
d'aver de vós ben, ca ben sey
que nunca de vós averey
senon mal e viltança.
(Nunes, XLVII, p. 97)

aunque en algunas (ciertamente las menos), se canta un genuino gozo y placer por el amor.

E por end' ey no coração
Mui gran prazer, ca a tal fez
Deus, que lhi deu sen con bon prez
sobre quantas no mundo son,
que non querrá que o bon sen
err'en min, mays dar mh-á, cuyd'en,
d'ela ben e bon galardon.
(Nunes, LXXI, vv. 15-21, p. 165)

Pero, a pesar de que la cuita y la queja sobre la no correspondencia de la dama abundan en la lírica trovadoresca, ello no significa que haya desamor, pues, como bien se expresa en una composición, el dolor ocasionado por éste no tiene comparación.

Ouç eu muytos d'amor qeixar
e dicen que per ell lhe ven
quanto mal ham e que os ten
en tal coyta que nom ha par,
mays a min ven da mha senhor
quanto mal ey per desamor
[...]

Que m'ela ten e que peor
poss' aver ca seu desamor?
(Nunes, CXI, vv. 1-6 y 19 y 20, pp. 228-229)

En el enamoramiento, como vimos, intervienen los ojos, puesto que "a través de ellos penetra el amor"; de hecho, la idea –actualmente un lugar común– de que los ojos son el espejo del alma se consolida como un tópico muy importante en toda la lírica cortés (si bien no era tampoco nueva en la Edad Media), por lo que veremos una inmensa cantidad de evocaciones y referencias a los ojos de la amada en ambas líricas.

VIII Can vei vostras faissos
e ls belhs olhs amors,
be m meravilh de vos
com etz de mal respos.
e sembla m trassios,
can om par francs e bos
e pois es orgulhos
lai on es poderos.
(Trovadores, XVI, 51, vv. 57-64, p. 358)

[VIII. Cuando veo vuestro rostro y los hermosos ojos amorosos, me admira que scáis tan destemplada. Y me parece traición aparentar ser generoso y bueno, y luego ser altanero con quien se tiene dominio.]

Incluso, con el desarrollo de los ojos como el agua-espejo, donde se ahogó Narciso.⁷

III Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or en sai
que m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.
(Trovadores, XVI, 60, vv. 17-24, p. 385)

[III. Nunca más tuve poder sobre mí, ni fui mío desde aquel momento en que me dejó mirar en sus ojos, en un espejo que me place mucho. Espejo: desde que miré en ti me han muerto los suspiros de lo profundo, porque me perdí de la misma manera que se perdió el hermoso Narciso en la fuente.]

Aquí cabe hacer notar que en número es mayor la referencia a los ojos de la dama en la lírica trovadoresca, mientras que en las cantigas es más frecuente la mención a los ojos del caballero, pero como vehículo donde se refleja la hermosura de la amada.

Respecto a las reacciones y respuestas que muestra la dama ante el amor y el servicio que le brinda el caballero, encontramos también una gran variedad de tópicos que pasan de una lírica a otra sin mayor cambio (no considero aquí el total campo de la canción de amigo, pues ésa tiene otra historia y otros elementos

⁷ Obsérvese la cantidad de referencias literarias que aparecen, las cuales no sólo refuerzan la idea de que ambas líricas son manifestaciones literarias cultas, sino que nos indican la preferencia por ciertos textos y temas (Tristán-lseo, Blancaflor, Narciso, Elena, a Ovidio en general, etcétera) como motivos útiles refuncionalizados para el amor cortés.

de análisis, aunque muchos de los textos se ajusten al modelo cortés). Aquí hemos visto, que pese a las demoras y desdenes, la relación tiende a la final y repetida reunión de los amantes (lo cual es evidente en muchas composiciones donde el amante evoca el momento del encuentro y doliente espera el próximo, así como en la reiterada invocación al galardón).

En las cantigas, la aflicción y la cuita (que muchas veces se califica de mortal) aparecen frecuentemente. De hecho, en muchas, se presenta la idea de que son causadas por Dios con mediación de la dama:

Tal coyta ni dá voss' amor
e faz-me levar tanto mal
que esto m' é coyta mortal
de sofrer e por en, senhor,
se eu a Deus mal mereçi,
ben sse vinga por vós en mi.
(Nunes, LXXVIII, vv. 7-12, p. 158)

O por la visión de la amada:

Senhor fremosa, des quando vos vi,
semp'r eu punhei de me guardar que non
soubessem qual coyta no coração
por vós semp'r ou[v]e, poys Deus quer assy,
que sabham todos o mui grand' amor,
a [mui] gram coyta que levo, senhor,
por vós, des quando vos primeyro vi.
(Nunes, VII, 14)

En las cantigas, la cuita se manifiesta en insomnio, pérdida de sentido y decaimiento que lleva al caballero a desear (y pedir) la muerte.

E, poys do mal que eu levei,
muyt' à, vos sodes sabedor,
t-ede jà por ben, senhor,
por Deus, poys tanto mal passey,
de vos querer de min doer
ou me leixades morrer.

E, poys que viv' en coyta tal
per que o dormir e o sen
perdi, t-ede jà por ben,
senhor, poys tant' e o meu mal,
de vos querer de min doer
ou de me quererdes valer.
(Nunes, LXXXVI, vv. 8-19, p. 174)

Las menciones a Dios en las cantigas son muy frecuentes, incluso algunas refieren el amor como un destino trazado por la imagen de la Divinidad. Asimismo, ligada a la belleza de la dama se introduce la idea del "pecado/pecador":

Mha senhor, quen me vos guarda
guarda myn e faz pecado
d'aver bem e non aguarda
como faz desaguisado,
mais o que vos da[n] por guarda
e tam bon dia foy nado,
se dos seus olhos ben guarda
o vosso cos bem talhado.
(Nunes, XVI, 30)

Si bien algunos trovadores ya se habían autocalificado de pecadores y habían mencionado a Dios en sus composiciones, ello no funcionaba realmente en el sentido tradicional de falta o

transgresión a ciertos preceptos que le atribuye el cristianismo:
habitualmente aparecía como una invocación retórica:

VI Tres jorns, so m'es vis, peccaire,
 ges no m'a durat aquest an.
 Em bosc ermita'm vol faire,
 per zo qe ma domn'ab me×s n'an.
 Lai de fueill'aurem cobertor
 aquí vol viure e murir:
 tot autre afar gerpis e lais.
(Trovadores, VIII, 31, vv. 36-42, pp. 251-252)

[A mi parecer, pecador de mí, este año no ha durado ni tres días.
Me quiero hacer ermitaño en un bosque, y que mi dama se venga
connigo. Allí tendremos colchas de follaje. Allí quiero vivir y morir:
abandono y dejo toda otra empresa.]

o como una apropiación del concepto en términos generales al
mundo amoroso (haber cometido faltas de amor), asimismo,
acudir a Dios en un asunto amoroso podía resultar una forma
de legitimar la ética interna de la concepción amorosa (reco-
rdemos que estamos hablando de relaciones adúlteras).

IV E pois tan val, no×us cujetz que s'esparga
 mos fermes volers ni qe×is forc ni qe×is branc,
 car no serai sieus ni mieus si m'en parc;
 per cel Seignor qe×is mostret en colomba,
 q'el mon non ha home de negun nom
 tan desires gran benanans' aver
 cum ieu fatz lieis, e tenc a noncalens
 los enojos cui dans d'Amor es festa.
(Trovadores, XVIII, vv. 25-32, p. 641)

[IV. Y ya que tanto vale, no creáis que se esparza mi firme querer ni que se bifurque ni que se ramifique, pues si me aparto de ella no será suyo ni mío, Por aquel Señor que se mostró en (forma de) paloma, no hay en el mundo hombre de ningún nombre que tanto desee tener tan gran bienestar como yo la deseo a ella, y tengo en menosprecio a los fastidiosos para quienes es fiesta el daño de Amor.]

Este sentido del pecador de amor es frecuente en las cantigas; sin embargo, también aparece en el sentido religioso tradicional, relacionado en particular con el sufrimiento, como si éste fuera la penitencia que hay que pagar; es decir, el desdén de la dama es obra de Dios, consecuencia de los pecados del poeta. En ambos casos, el tópico puede aparecer en referencia a la sexualidad del amor (si no fuera pecador podría obtener el galardón):

Des que vos vi, sempr' o mayor
ben que vos podia querer
vos quigi, a todo meu poder,
e pero quis Nostro senhor
que nunca teveste por ben
de nunca mi fazerdes ben.

Mays, senhor, ainda con ben
se cobraria ben por ben
(Nunes, LXXXIV, vv. 13-18, p. 151)

Volvamos al tema que nos ocupa: la enfermedad de amor; ésta, que en las cantigas se halla representada en la cuita y está relacionada con la muerte en un esquema causa-efecto y con la idea del "pecado", continuará apareciendo de manera similar en la lírica cancioneril; no obstante, la incorporación de Dios al mundo del amor se desdibuja (retornando en muchos casos a ser una mera invocación retórica, como en la trovadoresca),

aunque no podemos decir lo mismo de la sexualidad asociada con la enfermedad amorosa.

6. Médico nin çurugiano
non han tanta abtoridat
que me pudiessen dar sano
de perfeta sanidat;
si vuestro brio loçano
de mí non ha piedat
por vuestro leal morré
(Baena, 9, vv. 32-38, p. 23)

2. Desde en el mundo me puedo acordar
a todas dolencias fallé melezina,
si non es a ésta que me faz' penar
[...]

3. La su noble vista e su buen catar
serié melezina de mi tribulança
que me faría todo el mi pensar
tomar con nobleza en grant alegrança
la su esperança me faze folgar
quantas coitas tengo, si he remembrança
de su fermosura de aquésta sin par,
en quien es mi muerte o mi buenandança.
(Baena, 145, vv. 9-11 y 17-24, p. 168)

En el *Cancionero* de Petrarca, la enfermedad no se manifiesta explícitamente, más bien se alude indirectamente a ella, pues el enamorado manifiesta una sintomatología de amor que se agrava o alivia dependiendo de la cercanía o lejanía con que la dama lo trata, en el siguiente ejemplo la dulzura de Laura es quien lo hace recuperarse:

La donna che 'l mio cor nel viso porta,
là dove sol fra bei pensier' d'amore
sede, m'apparve; et io per frle honore
mossi con fronte reverente et smorta.

Tosto che del mio stato fussi accorta,
a me si volse in sí novo colore
ch'avrebbe a Giove nel maggior furore
tolto l'arme di mano, et l'ira morta.

l' mi riscossi; [...]
(Petrarca, CXI, vv. 1-8, p. 415)

[La que lleva en su rostro el pecho mío, / allí donde en amor sólo
pensaba, / se apareció; y movime para honrarla / con frente
reverente y demudada. // Tan pronto se dio cuenta de mi estado, /
Volvióse a mí con un color tan nuevo / que hubiera en el mayor
furore a Jove / arrancado las armas y la ira. // Yo me recuperé (...)]

Amor como estaciones

En esta sección revisamos las representaciones del amor como alguna estación del año (particularmente invierno o primavera), mismas que presentan una función de temporalidad, y aunque en la lírica se observan otras que desempeñan dicha función – un ejemplo es el amor como nacimiento – no aparecen reiteradamente en el corpus.

En la poesía cortés, las estaciones habitualmente representan la intensidad del amor (invierno y primavera como dos extremos que expresan, mediante analogías, la cercanía o lejanía afectiva y física entre los amantes). Este tópico se desarrolla particularmente a través de una relación entre las características espacio-

temporales de las estaciones y la condición en que se encuentra la relación amorosa o el grado de la pasión amorosa y los sentimientos que le produce al enamorado.

I Autet e bas entre ls prims fuoills,
son nou de flors els rams li renc,
 e no i ten mut bec ni gola
 nuills auzels, anz brai'e chanta
 cadahus
 en sons us:
pel joi q'ai d'els e del tems
chant, mas amors mi asauta,
qui ls motz ab lo son acorda.

II Dieu o grazisc e a mos huoills,
que per lor conoissensa m venc
 sois, q'adredich auci e fola
 l'ira q'ieu n'agui e l'anta.
 Er vau sus,
 qui q'en mus,
 d'Amor, don sui fis e frems;
 c'ab lieis c'al cor plus m'azauta
 sui liatz ab ferma corda.

(Trovadores, XXXVIII, 114, pp. 621-622)

[I. Arribita y abajo, entre las primeras hojas, las hileras (de árboles) tienen nuevamente flores en las ramas, y ningún pájaro mantiene mudos pico ni garganta, sino que cada uno grita y canta en su estilo. Yo canto por la alegría que tengo por ellos y por el tiempo, pero amor me asalta, el cual acuerda las palabras con la tonada. // II. Lo agradezco a Dios y a mis ojos, pues por su conocimiento me vino una alegría que inmediatamente mata y huella la tristeza y la vergüenza que experimenté. Ahora, aunque haya quien pierde el tiempo, voy erguido gracias al Amor, al cual soy leal y firme; porque estoy atado a segura cuerda a aquella que más gusta a mi corazón.]

Esta modalidad de la representación se basa en la alusión de ciertos elementos reiterados: el canto de las aves, un paisaje florido (con vegetación verde) y la entrada de la primavera como antitética del invierno, la cual juega con la idea del renacimiento y contiene implícita la noción que se trata de un buen tiempo para el amor.

Otra forma que asume este motivo es la exaltación de un estado mediante su opuesto: no importa lo inclemente de las condiciones climáticas o lo baldío del paisaje porque el amor lo vivifica todo y da calidez; tal es su poder que torna el invierno en primavera.⁸

IV Tostems mi fo d'agradatge,
 pos lo vi et ans que'l vis,
 e ges de plus ric linhatge
 non vueill autr'aver conquis;
 mos cuidatz
 es bos fatz;
 no'm pot far tortura
 vens ni glatz
 ni estatz
 ni cautz ni freidura.
 (Trovadores, XV, 44, vv. 31-40, p. 320)

[IV. Siempre estuve prendida de él: desde que lo vi y antes de verlo y no quiero haber conquistado a otro de más alto linaje. Mi resolución

⁸ Es conocido que los trovadores y los juglares acostumbraban recorrer las cortes con sus composiciones durante las primaveras. Podemos suponer también que las reuniones para escuchar las poesías podían en ocasiones suscitar amoríos o que el buen clima era favorable para las reuniones cortesanas en espacios abiertos (torneos, caza, juegos y demás), momentos propicios para el amor. Además habría que considerar la fuerza del referente cristiano del paraíso terrenal y las diversas representaciones gráficas medievales que lo asociaron con la representación de un jardín de amor (en todos sentidos).

está bien tomada: no me pueden causar molestia ni viento ni hielo,
ni estío, ni calor, ni frío.]

O de forma contraria, cuya función, más que metafórica o simbólica, es referencial, pues aquello que en otro momento sería placentero (escuchar a las aves, un día soleado, etc.), el sentimiento amoroso lo torna desagradable:

I Lanqand li jorn son loc en mai
 m'es bels douz chans d'auzels de loing,
 e qand me sui partitz de lai
 remembra m d'un'amor de loing.
 Vauc, de talan enbroncs e clis,
 si que chans ni flors d'albispis
 no m platz plus que l'invers gelatz.
(Trovadores, III, 12, vv. 1-14, p. 163)

[I. En mayo, cuando los días son largos, me es agradable el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me he separado de allí, me acuerdo de un amor de lejos. Apesadumbrado y agobiado de deseo, voy de modo que ni el canto ni la flor del espino me placen más que el invierno helado.]

La representación de las estaciones utilizó referentes textuales, que no necesariamente tenían que ver con el amor, pero cuyo significado se utilizó en favor de la creación de una imagen amorosa, por ejemplo el canto de las aves que es tan prototípico de la lírica trovadoresca cuyo simbolismo tiene resonancias de la divinidad, pasó a formar parte de un escenario amatorio, lo mismo que el sol o las flores, o el hielo y la nieve. En general, el amor como estación involucra símbolos y tópicos asociados a la naturaleza, como el jardín (con ecos paradisiacos muy fuertes), y aunque casi siempre aparece en la poesía como una imagen

Pero que troban e saben loar
sas senhores o mays e o melhor
que eles poden, sãõ sabedor
que os que troban, quand a frol sazõn
á non ante, se Deus mi perdon,
non an tal coyta qual eu ey sen par.
(Nunes, LXXIII, vv.1-12, p. 148)

En las cantigas, las asociaciones naturales tienen continuamente significados simbólicos, que algunos estudiosos han caracterizado como de procedencia popular, los cuales se han sincretizado con la concepción del amor cortés, pero produciendo un tratamiento muy particular de los tópicos. Así, la temporalidad se manifiesta en otras representaciones asociadas con los actores: la dama (como flor), el amigo (ciervo), o en la idea del paso del tiempo que no trastorna de forma alguna los sentimientos del enamorado, pero, que en todo caso, se traduce en el alargamiento de la aflicción.

Amor fez a min amar,
gram temp' á hia moler
que meu mal quis semp'r e quer
e me quis e quer matar
(Nunes, XCII, vv. 1-4, p. 186)

El motivo de la primavera opuesto al invierno (también con el recurso de la recreación de espacios naturales), que aparece en toda la lírica cortés, predomina visiblemente en la lírica trovadoresca y es un tópico importante en la poesía de algunos trovadores; un ejemplo muy claro es Arnaut Daniel, quien utiliza la descripción del paisaje y de la atmósfera para dar concreción a la relación amorosa, y quien dejará huella en la lírica posterior,

muy particularmente observamos un recurso similar en el *Cancionero* de Petrarca, donde la naturaleza está asociada al amor y a la percepción de la vitalidad de Laura, en especial los elementos naturales de las estaciones se ligan a los actos o virtudes de ella.

Quando 'l planeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si retorna
cada virtù da l'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;

et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore,

onde tal fructo et simile si colga:
così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai

cría d'amor pensieri, tai et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai.
(Petrarca, IX, vv. 1-14, pp. 146-147)

[Cuando el planeta que las horas mide
Con el toro se alberga nuevamente,
virtud descende de su cuerna en llamas
que viste al mundo de colores nuevos;

y no sólo con flores lo de fuera,
riberas y collados, embellece,
sino también aquello que está dentro,
donde nunca amanece, lo fecunda,

y este fruto con otros se recoge;
así la que es un sol, al dirigirme
los rayos de sus ojos en mi cría

de amor ideas, actos y palabras;
pero al ser ella quien los rige o vuelve,
para mí no habrá nunca primavera.]

En Petrarca la primavera-invierno como amor-desamor aparece continuamente, pero realmente el paso del tiempo asociado con el amor se encuentra en la referencia directa del tiempo a partir de los cambios que experimenta el poeta (describe su envejecimiento) y de elementos de la naturaleza: el sol (que abrasa con su calor y da luz), el verdor de la vegetación (sobre todo el laurel, que como sabemos es también una forma de referirse a Laura). Asimismo, en el *Cancionero* la presencia de la muerte está vinculada con el paso del tiempo y cuando se hace tal mención los poemas adquieren un tono sombrío que no hallamos en el resto de la lírica cortés.

Questa speranza mi sostiene un tempo:
or vien mancando, et troppo in lei m'attempo.

Il tempo passa, et l'ore son sí pronte
a fornire il viaggio,
ch'assai spacio non aggio
pur a pensar com'io corro a la morte:
a pena spunta in oriente un raggio
di sol, ch'a l'altro monte
de l'adverso horizonte
giunto il vedrai per vie lunghe et distorte.
Le vite son sí corte

Sí gravi i corpi et frali
degli uomini mortali,
(Petrarca, XXXVII, 15-27, pp. 224-225)

[Esta esperanza un tiempo me sostuvo, / mas va fallando, y
envejezco en ella. // Pasa el tiempo, y las horas están listas / para
hacer el viaje, // y espacio ya no encuentro / para pensar que corro
hacia la muerte; / apenas en oriente apunta un rayo / de sol, y al
otro monte del horizonte adverso / lo ves llegar por larga vía oblicua.
/ Las vidas son tan cortas, / tan pesados y frágiles los cuerpos / de
los hombres mortales]

Lasso, le nevi fien tepide et nigre,
e 'l amar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,
et corcherassi il sol là oltre ond'esce
d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,

prima ch'í trovi in ciò pace né tregua,
o Amore o madonna altr'uso impari,
che m'anno congiurato a torto incontra.

Et s'í ò alcun dolce, è dopo tanti amari,
che per disdegno il gusto si dilegua:
altro mai di lor gratis non m'incontra.
(Petrarca, LVII, vv. 5-14, pp. 280-281)

[Infeliz, habrá nieves negras, tibias, / sin olas mar, y por los montes
peces, / y el sol se acostará por donde nacen / de una fuente común
Éfrate y Tigres, / antes que encuentre en eso paz, o tregua, o bien
cambien Amor o mi señora, que contra mí se han vuelto conjurados.]

Cabría al respecto decir que la representación de las estaciones
en realidad es muy simple, pues el simbolismo de sus elementos
constituyentes es limitado y conforme los contenidos amorosos

se cifran y la sexualidad del amor censurada se oculta en lo simbólico, este tópico se desdibuja: no sólo aparece menos frecuentemente en la lírica posterior, sino que casi no tiene refuncionalización; cuando se presenta, repite la elaboración trovadoresca o petrarquista. No obstante, la temporalidad en general concierne al amor pasa por un proceso de abstracción, en el que las descripciones detalladas de los espacios van desapareciendo hasta convertirse en menciones de sitios (si acaso con una sucinta descripción) cuyo valor espacial y temporal se vuelve alegórico (aunque, como observé, es un fenómeno poco frecuente).

En la lírica cancioneril, la representación de las estaciones se mantiene con la afirmación de que el invierno no importa gracias al amor, pero también funciona como un motivo adicional para reforzar la idea de la dama poderosa y de la trascendencia del amor ante cualquier condición adversa, algo así como un elemento positivo ante todos los negativos posibles.

La claridad escureçe
ante uuestra hermosura;
la escuridat escureçe,
tal es la uuestra figura;
la nieue, de uos presente,
ser muestra ser otra cosa,
tal es la uuestra graciosa
cara muy resplandeciente.

Asimismo, se manifiesta implícita en el tópico del jardín y la temporalidad se relaciona por un lado con la juventud y la belleza de la dama (sin que se expresen cambios al respecto, aun cuando sí se habla del paso del tiempo) y con la directa y explícita mención del paso del tiempo para hacer una hipérbole de la intensidad del amor.

Amor como espacios naturales

Desde muy temprano en la poesía trovadoresca aparecen escenarios para el amor. Y si bien esto no es nada nuevo, en la lírica cortés tiene diversos usos y funciones, y presenta muy nítidamente la dinámica del amor cortés y la incorporación de referentes, incluyendo algunos provenientes de la mitología clásica.

En la lírica trovadoresca, los paisajes naturales poseen en el discurso amoroso diversas funciones: pueden tener un propósito ornamental y simplemente situar al amador en un sitio de alguna manera propicio para el amor (un lugar que encarna y vivifica el amor), o en otro donde la adversidad de las condiciones no importa, pues el amor es pleno y correspondido; o pueden representar el sentimiento amoroso y el momento en que se encuentra la relación (a través de la oposición de elementos opuestos). En este contexto, la representación se toca con la de la temporalidad y la objetivación a través de las cualidades invierno-hielo-frialdad y primavera/verano-sol-calidez.

III La nostr'amor va enaissi
 com la branca de l'albespi,
 qu'esta sobre l'arbr'en cremar,
 la nuoit, ab la pluoi'ez al gel,
 tro l'endeman, que'l sols s' espan
 per la fueilla vert el ramel.
 (Trovadores, I, 2, vv. 14-19, p. 119)

[III. A nuestro amor le ocurre como a la rama del blancoespino, que por la noche está en el árbol temblando, por la lluvia y por el hielo, hasta que al día siguiente el sol se extiende por las hojas verdes en el ramaje.]

Y expresar la alegría del amor

- I Bellh m'es quan lo vens m'alena
 en abril ans qu'entre mais,
 e tota la nueg serena
 chanta l'rossinhols e l'jais;
 quecx auzel en son lenguatge,
 com quecx ab sa par s'aizi.
 (Trovadores, XXIX, 123, vv. 1-6, p. 657)

[I. Me es agradable cuando el viento me sopla en abril, antes de que entre mayo, y toda la noche serena cantan el ruiseñor y el arrendajo. Cada pájaro en su lenguaje, por la frescura de la mañana, se va alegrando gustosamente cuando cada uno se acomoda con su pareja.]

o el dolor

- I Quant l'aura doussa s'amarzis
 e l'fueilha chai de sul verjan
 e l'auzelh chanjan lor iatis,
 et ieu de sai sospir e chan
 d'amor que m te lassat e pres,
 qu'ieu anc no l'agui en poder.
- II Las! qu'ieu d'Amor non ai conquis
 mas cant lo treball e l'afan,
 ni res tant greu no s covertis
 com fai so qu'ieu vau deziran;
 ni tal enveja no m fai res
 cum fai so qu'ieu non posc aver.
 (Trovadores, V, 24, I, vv. 1-6, p. 223)

[I. Cuando el dulce se amarga y la hoja cae desde el ramaje y los pájaros mudan su latín, también yo, aquí, suspiro y canto por el

amor, que me tiene alado y aprisionado, al paso que yo nunca lo tuve (en) mi poder. // II. ¡Ay de mí!, que del amor sólo he conquistado los trabajos y la desazón, y nada se alcanza tan difícilmente como sucede con lo que voy deseando, ni nada anhelo tanto como lo que no puedo conseguir.]

Resulta interesante observar que abundan los sintagmas correlativos progresivos cuando la naturaleza presenta una función ornamental:⁹

I Pos vezem boscs e broils floritz
 e il prat son groc, vert e vermeill,
 e l chant e l refrim e l trepeill
 auzem dels auzellos petitz,
 be s taing c'un novel chan fabrec
 en aqest bel douz temps d'abril;
 e si ben so il mot maestril,
 leu seran d'entendr'a unquec.
(Trovadores, XLIV, 183, vv. 1-8, 935)

[I. Pues vemos bosques y setos floridos y los prados son amarillos, verdes y bermejos, y oímos el canto, el trino y la algazara de los pájaros pequeños, es conveniente que forje un nuevo canto en este bello dulce tiempo de abril; y aunque sus palabras son magistrales serán a todos fáciles de entender.]

Además de los escenarios naturales (jardín, bosque, al lado del mar), predominan los que hablan de un país lejano (generalmente de Oriente, lo que introduce un marco histórico: las

⁹ Pos vezem boscs e broils floritz (A₁), e il prat son groc, vert e vermeill, (A₂), e l chant e l refrim e l trepeill (B₁), auzem dels auzellos petitz, (B₂). La estructura crea a partir de la comparación de varios elementos semánticamente equivalentes un estado de ánimo, a la par que una imagen.

Cruzadas), el cual establece en el amor un referente de la realidad que puede determinar la separación:

II Qu'era roman en Suria
 mos jois et eu tenc ma via
 en las terras on nasquei:
 ja mais midonz non verei;
 gran mal mi fan li sospir
 que per lei m'aven a far,
 que la nuoch non posc dormir
 e'l jorn m'aven a veillar.
(Trovadores, XX, 90, vv. 9-16, p. 516)

[II. Porque ahora se queda en Siria mi gozo, y yo emprendo el camino hacia las tierras donde nació: nunca más veré a mi dama. Gran dolor me producen los suspiros que a causa de ella exhalo, y por la noche no puedo dormir y de día tengo que velar.]

Y aunque los escenarios pocas veces son el marco del encuentro con ella, generalmente la mención de la naturaleza da la pauta para el recuerdo de la amada.

En contraste, en la cantiga de amigo, el escenario natural (que también tiene una función simbólica, en particular erótica), sí aparece como el marco de encuentro con el amado (el río, por ejemplo).

Fostes, filha, en o baylar,
e ronpestes hy o brial.
Poys o namorado y uen,
esta fonte seguide a ben,
poys o namorado y uen
(Pero Meoço, VIII)

[Te fuiste hija, a bailar / y te rompiste allí el brial (traje de seda rico)
/ Puesto que el enamorado allí va. / ve tú a menudo a la fuente /
puesto que el ciervo allí va]

Son muy prominentes en las cantigas los escenarios con agua: mar, río, fuente. Si bien se ha señalado la proveniencia de muchos de estos elementos como oriental. Hay que señalar que en la Biblia los manantiales son vistos como sitios de alegría, cerca de ellos nace el amor y se preparan los matrimonios.

En las cantigas, más que el jardín, aparecen los escenarios con agua: mar, río, fuente, mismos que se han asociado con la fecundidad o feminidad en general.¹⁰ Asimismo, aparecen algunos paisajes de montañas y campos, los cuales en general se representan con la mención de animales. En las cantigas, encontramos el ciervo (Pero Meōgo) y "bestias" (sin especificar), las cuales hallaremos también en el *Cancionero* de Petrarca (igual que los insectos, los cuales se presentan según sean de los que se sienten o no atraídos por la luz) y en *Baena, Estúñiga y Palacio*. Y aquí cabe hacer la distinción con las aves, que son los animales de mayor presencia en la trovadoresca.

Hay que señalar que el motivo del ciervo herido (o su cacería) se encuentra en toda la lírica estudiada, aunque sólo en las cantigas tiene realmente relevancia, pues no podemos considerar la aparición en el resto importante, ya que en el corpus de cada uno de los tipos de poesía, que comprende centenares de composiciones, aparezca sólo una vez.

En Petrarca, los escenarios naturales que representan o se relacionan con el amor incorporan claramente referentes clásicos;

¹⁰ Los diccionarios de símbolos ya citados (Chevalier y Gheerbrant, y Cirlot) atribuyen la proveniencia de muchos de estos elementos como oriental o bíblica, pues sobre todo en las escrituras los manantiales son vistos como sitios de alegría (cerca de ellos nace el amor y se preparan los matrimonios).

de hecho el laurel (también encontramos abetos, hayas, pinos, etcétera), que funciona para simbolizar a la dama o al amor, no sólo juega con el nombre (laura=laurel) sino que involucra un mito en específico: la transformación de Dafne (relatada por Ovidio en las *Metamorfosis*) en laurel para huir de los requerimientos amorosos de Apolo. No obstante que lo que interesa evidentemente a Petrarca es la idea de la metamorfosis producida por el amor, misma que utiliza tanto en sentido positivo y muy cercano a la elaboración ética de los trovadores como en sentido negativo; es decir, igual que a Dafne la transformación que obra un tercero (en el caso de la ninfa su padre) le permite la huida.

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se transformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch' Apollo la seguia qua giù per terra.
(Petrarca, XXII, vv. 31-36, pp. 174-175)

[Quisiera estar con ella ya sin lumbre, / y que sólo nos vieran las
estrellas /, sólo una noche, y no llegase el alba; / y no se transformase
en verde selva / para huir de mis brazos, como el día / que Apolo
la seguía aquí en la tierra.]

Además de los árboles, que en general se presentan sin contexto de su ubicación y que, como el laurel, constituyen alegorías, aparecen escenarios más complejos en tanto que se describen más: montañas, selvas y ríos. Asimismo, muchas veces se relacionan con la temporalidad (estaciones) y con los elementos de objetivación: el fuego y su opuesto el hielo, y es característica la identificación entre la naturaleza y la metamorfosis del amor;

aunque también aparezca como término de comparación para la situación del amor y el enamorado.

L'aere gravato, et l'importuna nebbia
compressa intorno da rabbiosi vènti
tosto conven che si converta in pioggia;
et già son quasi di cristallo i fiumi,
e 'n vece de l'erbetta per le valli
non se ved'altro che pruine et ghiaccio.

Et io nel cor via più freddo che ghiaccio
ò di gravi pensier' tal una nebbia,
qual si leva talor di queste valli,
serrate incontra agli amorosi vènti,
et circundate di stagnanti fiumi,
quando cade dal ciel più lenta pioggia.

In picciol tempo pasa ogni gran pioggia,
e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
di che vanno superbi in vista i fiumi;
né mai nascone il ciel sí folta nebbia
che sopraggiunta dal furor d'i vènti
non fugisse dai poggi et da le valli.

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti:
ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata nebbia,
ch'í vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.
(Petarca, LXVI, vv. 1-24, pp. 298-299)

[El denso aire, y la importuna niebla / toda oprimida por rabiosos vientos / pronto debieran convertirse en lluvia; / y ya son casi de

cristal los ríos, / y en vez de hierbecillas por los valles / no se ve nada más que escarcha y hielo. // Y yo en mi corazón, más frío que hielo, / de graves pensamientos tengo niebla, / como aquella que surge de estos valles, / puestos en contra de amorosos vientos, / y circundados de estancados ríos, / cuando cae del cielo lenta lluvia. // En breve tiempo pasa toda la lluvia, y derrite el calor nieves y hielo, que soberbios convierten a los ríos; y jamás ocultó el cielo tal niebla / por el furor de vientos alcanzada / que no huyese de cerros y de valles. // Ay, no me sirve que florezcan valles, antes lloro al sereno y a la lluvia / y a los helados y suaves vientos; / que no sea mi dueño un día hielo / por dentro, y por afuera aquella niebla, que veré seco el mar, lagos y ríos.]

Esto también nos lleva a reflexionar que la idea de un espacio natural en Petrarca simboliza la interacción con la amada, pues llama la atención su profusa aparición cuando se habla de las acciones de Laura hacia el enamorado y el tono más abstracto (menor situación en espacios) en la segunda parte, ahí la dama es flor (con sentido de fugacidad) y menos árbol. Llama la atención que en la segunda parte hay más aves, incluyendo un fénix (que simboliza otro tipo de metamorfosis).

La representación de los escenarios naturales que se ve en la lírica cancioneril española tiene elementos de la trovadoresca, de las cantigas y de Petrarca (río, mar, bosques, campos, jardines, etcétera); es decir, retoma tópicos que debían estar ya fijados e incorpora como novedad el juego entre lo sublime y lo meramente carnal, como se ve en el siguiente poema:

Como echaron del Paraíso,
senyora,
a Eva por pecadora,
vos querría ver agora
en mi poder em provisso.

Avría plazer, sin duda,
que fuese oy el día
que vos viesse yo desnuda
en el lugar que querría;
senyora,
mi corazón con vos mora,
vuestro es, en vos adora,
pues Amor así lo quiso.

Fin

Dulce flor de paraíso,
desque vos non vi nin veo,
noche et día, con desseo,
pierdo gasaxado et riso.
(Palacio, CCCXXXVII, vv. 1-17, p. 226)

Amor como personificación: Amor

Don Amor o Amor con mayúscula es una gran alegoría que aparece en toda la lírica cortés medieval. Y aunque se presenta continuamente y su caracterización aparenta ser la misma, es necesario ahondar en el ensamblaje de metáforas, imágenes y símbolos que la componen para darnos cuenta de que es precisamente esta figura la que demuestra muy nítidamente la refuncionalización del tópico, ya que en Amor se sintetizan todas las representaciones, que reelaboradas y reducidas a sus elementos esenciales abstractos del mundo íntimo o concretos de la acción amorosa le dan sentido a la personificación.

Amor desde su aparición en la poesía trovadoresca se muestra como un personaje de alta jerarquía: es rey y señor tanto por ser el personaje que domina la lírica cortés como debido a que en el cor-

pus despliega una vastísima polisemia, no exenta de contradicciones, que nos muestra el panorama general del amor cortés.

En la lírica trovadoresca su representación como señor feudal exhibe dos sentidos implícitos: se le identifica con la dama

V Anc ieu de lei no m volc clamar,
 qu'enquer, si s vol, me pot jauzir,
 [...]

VI Amors es Souza a l'intrar
 et amara al departir,
 q'en un jorn vos fara plorar,
 et autre jogar e burdir,
 q'en un jorn vos fara plorar,
 on plus la cujava servir,
 ilh s'es vas mi cambiada.
(Trovadores, V, 25, vv. 29-42, p. 227)

[V. Nunca quise quejarme de ella, pues todavía si quiere, me puede hacer feliz, [...] // VI. Amor es dulce al entrar y amargo al salir, pues un día os hará llorar y otro jugar y festejar, que yo sé la lección de amor (?). Cuando más creía servirle, más mudable ha sido conmigo.]

y se elabora una prosopopeya con base en las características de un poderoso señor (guerrero, poseedor de una corte e incluso de mayor jerarquía que la dama y caballero).

II A vos Amors, vuelh ma dolor complanher,
 quar mi podetz ab ma dona valer;
 quar sai qu'en lieys avetz tan gran poder
 que ben fara lo vostre mandamen;
 e vos, Amors, per vostre chاوزimen,

a la bella preguassetz bonamen;
e si us en prec ni us enquier, no us azire
qu'ieu muer per lieys d'enveya e de dezire.
(Trovadores, LXI, 226, vv. 9-16, p. 1132)

[II. Con vos, Amor, quiero lamentar mi dolor, pues podéis favorecerme ante mi dama; que sé que tenéis tan gran poder sobre ella que cumplirá vuestro mandato. Y ¡ojalá vos, Amor, por vuestra indulgencia, intercedierais buenamente cerca de la hermosa! Y no os enoje que os ruegue y os requiera, porque por ella muero de anhelo y de deseo.]

Asimismo, en algunos poemas la figura de Amor tiene resonancias divinas, aunque más identificado a las figuras de Cupido y Venus (con cierta humanidad e imperfección) que a la del Dios del cristianismo omnipotente. Cupido y Venus han perdido su sentido mítico y "medievalizados" entran a formar parte del elenco alegórico de la literatura medieval. En este sentido, Amor tiene injerencia en el destino:

VII Domna doussa, corteza, de bon aire,
 no us pes s'ie us am ses gienh e ses cor vaire,
 car esser deu so c' Amors vol que sia.
(Trovadores, XXXIX, 122, vv. 43-45, p. 656)

[VII. Dulce señora, cortés y de buen linaje, no os pese que os ame sin tretas y sin voluntad voluble, pues ha de suceder lo que Amor quiere que sea.]

Amor tiene el poder de obrar el enamoramiento, de esclavizar, guerrear y matar al caballero, en la lírica trovadoresca se le asocia sobre todo con la contienda y con la muerte, aunque puede participar en todas es en éstas donde predomina su aparición.

En las cantigas, la representación de Amor tiene pocas novedades, se presenta lo mismo como señor que como dama. Tal vez lo que causa un poco de ruido respecto de la idea cortés del amor, es que en la mayoría de esta lírica se subordina a Dios y tal como el caballero en la trovadoresca pedía a Amor que convenciera a la dama o lo ayudara, los poetas gallegoportugueses le piden a Dios su intervención; asimismo, sólo éste es responsable del destino general de los hombres. Y aunque amor tiene grandes poderes y puede ocasionar la muerte de los enamorados, sus capacidades lo muestran como un señor y en la elaboración de este tópico es donde encontramos diferencias sustanciales: el enamorado es su vasallo, Amor se muestra "cruel y brioso" — estos adjetivos se repiten en varios poemas —, puede desterrar al caballero o matarlo y ante él el amador no tiene defensa. El Amor es un ente activo que le provoca diversos estados de ánimo al caballero, entre los que destaca la cuita.

En grave dia que vos vi, Amor,
poys a de que sempre foy servidor
me fez e faz cada dia peyor,
e, poys ey por vós tal coyta mortal,
faça Deus sempre ben a mha señor
e vós, Amor, ajades todo mal.
(Nunes, LXXXVIII, vv. 7-12, p. 178)

En el *Cancionero* de Petrarca pesa considerablemente el referente clásico (Cupido/ Eros) en la representación de Amor; no obstante, la construcción y el sincretismo que se logra al mezclarlo con la personificación cortés resultan muy interesantes, pues Amor, además de muchas de las características que ya vimos tanto de deidad como de temible guerrero (que puede ser la misma dama), tiene una humanidad perceptible en algunas de sus

acciones, por ejemplo llorar: "Amor piangeva, et io con lui talvolta" [Amor llorava, y yo con él a veces] (XXV, v. 1, pp. 191-192), así como una profundidad y complejidad que no veíamos anteriormente.

Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro
tutte le mie fetiche, ad una ad una,
et col mondo et con mia cieca fortuna,
con Amor, con madonna et meco garro.
(Petrarca, CCXXIII, vv. 5-8, p. 689)

[Después, triste de mí, a quien no me escucha / le cuento mis fatigas,
una a una, / y con Amor, mi suerte y con el mundo, / conmigo y mi
señora me lamento.]

La elaboración distintiva de la figura se hace aquí de varias maneras: por un lado, por las diferentes formas en que puede herir al amador, quien se halla desarmado y sin posibilidades de defenderse (véase el apartado concerniente a la herida), de hecho se caracteriza a Amor como cruel, tal como veíamos en la lírica antes analizada; pero, entre los daños que Amor puede infligir ahora se incluyen el cautiverio, los golpes y uno particularmente interesante: escribirle en el pecho (en un sentido más de grabarle) el amor; y por otro lado, Amor se distingue por su relación con Fortuna, que en algunos lugares tiene connotaciones de suerte, aunque en otros de trascendencia.

Los cancioneros hispánicos retoman los elementos ya establecidos en el tópico (dualidad entre dama y señor-guerrero; resonancia clásica, relación con la contienda, la muerte, la herida, etcétera), pero cuando se le presenta distinto de la dama puede aparecer descrito con adjetivos de valor negativo, como cruel, traidor, desleal y cobarde. No obstante, en la contienda se dis-

tingue por su valor y poder. Asimismo, en la lírica cancioneril emerge Venus, la cual más que la diosa romana resulta ser, por una parte, una derivación de aquella poderosa deidad-dueña del *Libro de buen amor*; y por otra, junto con Cupido, la justificación alegórica de la religión amorosa, ya que son figuras deificadas que representan en abstracto el culto amoroso y en concreto la voluntad de la dama en la relación amorosa.

Un motivo que se repite en los cancioneros es representar a tales figuras como leales amadores; es decir, desposeídos totalmente del sentido mítico clásico se convierten en cortesanos:

Sabet que los triunfantes
en grado superiores,
honorables dominantes,
Cupido, Venus, señores
los leales amadores,
delivrarón su passaje
por este espesso buscaje,
con todos sus servidores.
(Palacio, CCXXVII, vv. 57-64, p. 212)

En el cancionero, dado el proceso de idealización de la dama, Amor se convierte en su vasallo:

4. Obedecer sempre vos van
Amor, Ventura e Poder;
de quantos non vos poden ver
ben séi que levan grant afán.
¿Qué devo yo, triste, sentir,
Pois ora me convén' parir
de meus ollos non vos ver?
(Baena, 19, vv. 22-28, p. 35)

Amor como personificación: Corazón

La representación del corazón resulta de gran interés por diversas razones. Si bien no aparece tantas veces como Amor, ciertamente lo hace de manera constante y con ciertas características que nos hacen pensar en un tópico ya fijado desde la lírica trovadoresca (incluso podría ser anterior), mismo que no tiene grandes variaciones, como veremos y que probablemente sea uno de los que han perdurado por mayor tiempo, muestra de ello es la poesía amorosa e incluso el lugar común del "rompimiento del corazón" en el lenguaje amoroso moderno.

En primer lugar, el corazón se plantea distinto de Amor. En tanto que éste representa al amor en sí o a la dama, el órgano en muchas ocasiones se identifica con el caballero, ya sea que aparezca sin mayor desdoblamiento, es decir, la voz del corazón es la de él mismo, o que el corazón desprendido de su dueño (el enamorado) simbolice los sentimientos que cobran vida propia. Esta última idea predomina en gran parte de la lírica desde sus albores.¹¹

En este órgano se sintetiza la idea del mundo sentimental del amante cortés, pues si bien para lograr la correspondencia

¹¹ Si atendemos su significado simbólico veremos que: "En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos [...] (todo centro es símbolo de la eternidad, dado que el tiempo es el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el "motor inmóvil", según Aristóteles). En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización [...]. La importancia del amor en la mística doctrina de la unidad explica que aquél se funda también con el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado. En los emblemas, pues, el corazón significa el amor como centro de iluminación y felicidad [...]. Véase Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

amorosa debe estar constantemente activo, el corazón es su parte pasiva: la que espera y la que recibe y donde se concentra lo que siente y si bien en un principio existe la idea del gozo del corazón, paulatinamente lo que lo resguardará será el dolor. Si bien una modalidad de la representación lo muestra como una faceta del caballero independiente de él con cierta movilidad, las representaciones con que se asocia son casi siempre restrictivas.

En la poesía trovadoresca, en la representación temprana puede asumir la idea de motor, un punto que ejerce fuerza para llevar al caballero al amor:

I Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra'l cors vas amor
(Trovadores, XVI, 67, vv. 1-3, 409-411)

[I. No es maravilla si canto mejor que cualquier otro cantor, pues el corazón me arrastra más (que a otros) hacia amor (...).]

Pero, al acoger los sentimientos que Amor produce (dolor, por ejemplo), se convierte también en morada de la imagen de la dama (el recuerdo del amor):

Can cuit pensar en outra res,
de vos ai messatge cortes:
mon cor, qu'es lai de vostr'ostaliers:
me ven de vos sai messatgiers,
que m ditz e m remembr'e m retrai
vostre gen cors coinde e gai,
las vostras belas sauras cris,
e'l vostre fron plus blanc que iis,
los vostres olhs vairs e rizens,
e'l ras que'es dreitz e be sezens,

la fassa fresca de colors,
blanca, vermelha plus que flors,
petita boca, blancas dens,
plus blancas qu'esmeratz argens,
menton e gola peitrina
blanca com meus ni flors d'espina,
las vostras belas blancas mas,
e ls vostres detz grailes e plas,
e la vostra bela faisso,
on non a ros de mespreizo
(Trovadores, XXIX, 125, vv. 83-102, pp. 665-666)

[Cuando creo pensar en otras cosas, recibo cortés mensajería vuestra: mi corazón — que es vuestro huésped —, que me tiene como mensajero vuestro y me habla, me recuerda y me trae a la memoria vuestro gentil cuerpo, gracioso y alegre; vuestra hermosa cabellera rubia, vuestra frente más blanca que el lirio; vuestros ojos brillantes y risueños; la nariz recta y bien colocada; la faz de fresco color, blanca y más sonrosada que las flores; pequeña boca, blancos dientes, más blancos que plata acendrada; mentón, garganta y pecho blanco como la nieve y el blanco espino; vuestras hermosas blancas manos; vuestros dedos delicados y tersos; vuestra bella figura en la que nada hay menospreciable...]¹²

Y en virtud de que el corazón es un órgano que recibe (es importante tener en cuenta que representa una entidad pasiva generalmente) es donde manifiesta la vida amorosa (véase el amor como muerte, Trovadores XVI, 67, vv. 9-10):

¹² Aquí encontramos una estructura correlativa progresiva (si bien bastante simple), que es la base de la descripción. Cabe añadir que dicha estructura utilizada en sentido descriptivo se entendió en la Edad Media como parte de la *dispositio*.

II E pos Amors mi vol honrar
 tant qu'el cor vos mi fa portar,
per merce us prec que l gardetz de l'ardor,
 qu'ieu ai paor
 de vos mout major que de me,
e pos mos cor, dona, vos a dinz se,
 si mais li'n ve,
 pos dinz etz, sufrir lo us cove;
empero faitz del cors so que us er bo,
e l cor gardatz si quom vostra maizo.
(Trovadores, XXVII, 110, p. 593)

[II. Y pues Amor me quiere honrar tanto que me hace llevaros en el corazón, os pido por piedad que lo preservéis del ardor, porque temo mucho más por vos que por mí; y pues mi corazón, señora, os tiene dentro de sí, si le sucede algún daño, ya que estáis vos dentro, tenéis que sufrirlo. Con el cuerpo, no obstante, haced lo que os parezca bien, y al corazón guardadlo como a vuestra (propia) morada.]

Y en muchos casos, el corazón que claramente identificamos con el caballero, se vuelve un miembro que puede ser independiente.

En las cantigas, tal identificación es mucho más clara, pues se le atribuyen al corazón los mismos sentimientos que al caballero:

Non me podedes vós, señor,
partir d'este meu coraçon
graves coytas, mays sey que non
mi poderiades tolher,
per bõa fe, nen hun prazer,
ca nunca o eu pud' aver,
des que vos eu non vi, señor.
(Nunes, LXXXV, vv. 1-7, p. 172)

Es comun que en esta lírica, el corazón aparezca aprisionado. Es importante señalar que la prisión del corazón es un tópico, el cual aparece en la trovadoresca, las cantigas y la cancioneril. No obstante, en el *Cancionero* de Petrarca, donde se puede observar la misma identidad del corazón con el caballero éste tiene otras posibilidades de restricción o inactividad: se endurece o muere.

e d'intorno al mio cor pensier' gelati
facto avean quasi adamantino smalto
[...]

Morte mi s'era intorno al cor avolta,
(Petrarca, XXIII, vv. 24-25 y 95, pp. 176-177)

[y al corazón helados pensamientos / hicieron durísimo diamante
(...) En torno al corazón vino la muerte]

La lírica cancioneril hereda los mismos tópicos del corazón, aunque éste se muestra un poco menos pasivo. Y si bien encontramos la identificación con el caballero, lo veremos como si fuera una parte de él que actúa con voluntad propia:

Si mi coracón cuytado
quiso ser atormentado,
yo nunca por mi grado
en tal pena consentí.
(Palacio, LXXI, vv. 3-6, p. 54)

Mi corazón, ¿vos quedáis
o qué fazéis, que no venís?
Vos dezítme si partís
si no vome, adiós scáys.
No quiero más esperar
c'astí quedando pedrés,

a lo menos no dirés
que yo vos fize quedar;
vos dezitme si burláis,
paréçeme que os reís,
verés si conmigo ys
si no vome, adiós siáys.

Respuesta del corazón

Partitvos, yt en buena ora,
verdat vos quiero dezir:
que non me dexa partir
la que tengo por senyora;
mas assí gozo veáys
de la dama que servís,
callat el mal que sentís
e dezit que me leváys.
(Palacio, CCXX, vv. 1- 20, pp. 203-204)

Esta situación aparece cuando se relaciona con la muerte y el cautiverio:

Corazón, quien te matase
al menos sery'escarmiento
a quien otro tal pensase:
como tu cuydar sin tiento
que más mal tengas, consiento.

Corazón, triste, amargo,
que quisiste ser cativo
de quien ha muy poco cargo
de la tristeza en que bivo;
siempre te fallé muy largo
contra mí désto que siento,

et pues tal quieres que pase:
como tu cuydar sin tiento
que más mal tengas, consiento.
(Palacio, CCCXXVI, vv. p. 335)

Amor como fuego/luz

Esta representación aunque no aparece mucho en la poesía cortés, ciertamente tiene la suficiente presencia para considerarla en este trabajo; en particular por sus implicaciones en la obra de Petrarca y la lírica cancioneril, que la fijarán como un tópico fundamental de la poesía amorosa.

Debo aclarar que cuando me refiero al fuego, hablo también de llama o flama, de incendio e incluso extendiendo la representación en algunos sentidos a la luz, como observaremos más adelante, misma que es una propiedad del fuego, pero cuya simbología retoma distintos referentes.

Esta representación la utilizan algunos trovadores como Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Guilhem de Cabestany, entre otros, quienes se valen de dos características de dicho elemento para construir la representación: el calor que emite y la idea de quemarse o ser abrasado.

III Aissi quo'l fuecs s'abraza per la lenha
 on mais n'ia e la flam'es plus grans,
 sui embrazats per selha que no m denha,
 ont anc no m valc joys ni solatz ni chans.
(Trovadores, XXXIV, 147, vv. 15-18, p. 768)

[III. Así como el fuego prende en la leña y cuanto más hay mayor es la llama, estoy abarado por aquella que no se digna [aceptar]me, ante quien nunca me valieron gozo, solaz ni cantos.]

El fuego simboliza de igual forma a la dama que al amor. En la lírica trovadoresca, el fuego se presenta como profuso e incluso en varios poemas se habla de lo difícil o imposible que sería apagarlo. En el siguiente ejemplo se hace una comparación interesante:

V Et am tan que menhs n'a mortz trops,
 e tem que l jorns mi sia props,
 qu' Amors m'es cara et ye l suy vils;
 e ges aissi no m'agra ops,
 que l fuecs que m'art es tals que Nils
 no l tudaria pus qu'us fils
 delguatz sostendría una tor.
 (Trovadores, LIV, 212, vv. 29-35, p. 1070)

[V. Y amo tanto que por menos han muerto muchos; y temo que mi día esté cercano, porque el Amor me es querido y yo le soy aborrecible; y esto no debería convenirme, porque el fuego que me inflama es tal que el Niño lo extinguiría tanto como un hilo delgado sostendría una torre.]

En las cantigas, se presenta la idea del fuego como luz y ésta como la dama o una cualidad de ella e incluso representando a la vida. Esto último permite un juego con la muerte amorosa:

Par Deus, señor e meu lum'e meu ben
e mhas coytas e meu mui grand' affam
(Nunes, CXXII, vv. 1-2, p. 251)

Morrer, señor, ca se vos en prazer
fezess', ay lume d'estes olhos meus,
nunca mui mal poderia morrer,
e por esto nunca mi valha Deus

se eu soubesse que vos praz[er]ia
de mha morte, sse logu' eu non querria.
(Nunes, CXX, vv. 13-18, p. 244)

Más tarde, en la lírica cancioneril, se incorporarán otras características, la luz que emite y que puede guiar al enamorado y la asociación del fuego con el infierno, en particular un infierno de los enamorados.

La metáfora del fuego/luz tiene un cambio notable en Petrarca: además del abrasamiento tan particular de los trovadores franceses, la que era una apenas incipiente metáfora del amor-dama como luz en las cantigas se desarrolla mediante una elaboración poética muy visible: en primer lugar, emerge una relación con el sol, astro que contiene dos de las propiedades del fuego (el calor y la luz), las cuales se utilizan para construir una metáfora para representar a la dama y al amor que provoca: "così costei, ch'è tra le donne un sole, / in me movendo de' begli occhi i rai [así la que es un sol, al dirigirme / los rayos de sus ojos (...)] (IX, vv. 10-11, pp. 146-147).

Asimismo, el fuego se relaciona con la idea de infierno ("fuego de los martirios") y como antítesis la dama es la única que puede sacar al enamorado de aquél:

Vero è che'l dolce mansüeto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,
et mi sottrage al foco de' martiri,
mentr'io son a mirarvi intento et fiso.
(Petrarca, XVII, vv. 5-8, p. 163-164)

[Es cierto que la dulce mansa risa / aún apacigua mis deseos ardientes, / y me sustrae del fuego de martirios, mientras atento y fijamente os miro.]

Vemos que dicho fuego se exhibe como una metonimia del deseo (ardiente como explícita el adjetivo), a la vez que consecuencia (“fuego de martirios” al que es conducido por efecto de la pasión amorosa, cuya salvación es la “mansa risa”, la cual percibe al mirarla (otra vez los ojos tienen un papel en la representación).

En segundo lugar, Petrarca hace una alegoría compleja para representar la relación amorosa: la luz como punto de atracción para ciertos animales, sobre todo los insectos que aun a riesgo de quemarse tienden a aproximarse al punto luminoso.¹³

Son animali al mondo de sí altera
viste che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e'l mio loco è'n questa ultima schera.

Ch'í' non so forte ad aspettar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:
però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'í' vo dietro a quel che m'arde.
(Petrarca, XIX, vv.1-14, pp. 166-167)

¹³ La denotación de contenidos amorosos a partir de la simbología de animales es común en la lírica cortés, ya la veíamos en la poesía trovadoresca con el caso de las aves asociado a la representación del amor como alguna estación. Para profundizar un poco más en este tema, véase, Fernando Magán Abelleira, “Alegorías, símiles, signos y símbolos en la caza de altanería de la poesía amorosa románica medieval”, en Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, pp. 161-169.

[Hay animales con tan fiera vista / que del sol mismo incluso se defiende; / otros, en cambio, pues la luz los ciega, / no salen fuera hasta no ser de noche; // y hay otros, cuyas ansias locas quieren / gozar quizás del fuego, porque brilla, / prueban la otra potencia, la que enciende: ¡ay de mí!, que me encuentre de esta parte. // Que yo no tengo fuerzas que resistan / la luz de esta mujer, ni me protejo en oscuro lugar, o tardas horas; // mas con ojos enfermos y llorosos / mi destino a mirarla me conduce / y yo sé bien que voy tras lo que abrasa.]

Este sentido de la representación tiene resonancias tanto religiosas como platónicas y/o neoplatónicas. Aun cuando en términos filosóficos la luz es un símbolo utilizado concretamente en la epistemología, sobre todo en sus fuentes griegas (el mito de la Caverna de Platón por ejemplo) y más tarde con el Pseudo-Dionisio y San Agustín adquiere matices religiosos, al ser intertexto de la poesía y puesta en contextos diferentes (el amor o la caracterización de la dama, por ejemplo) quizá sea la representación que abre el camino a la religión de amor y que veremos en muchos poemas de los cancioneros hispánicos.

Asimismo connota un tipo de daños amorosos eternos. Esto claramente es una novedad, pues en la lírica anterior el fuego no tenía implicaciones negativas, como se verá claramente en el tópico del infierno o purgatorio de Amor, que aún se desarrolla más en la lírica cancioneril (se describe como un espacio) y que también nos recuerda a Dante:

Entramos por la barrera
del alcaçar, bien murado,
fasta la pouerta primera
a do yo ui, entretallado,
un título bien obrado
de letras que concluya:

“El que por Uenus se guía
entre a penar lo passado”.

[...]

Con la grand pena del fuego
tristemente lamentauan
pero que tornauan luego
et muy manso razonaban

[...]

“Dezidme, ¿de qué materia
tractáys, después del lloro,
en este limbo y materia
do Amor faze su thesoro?

[...]”

la una ánima mesquina,
diziendo: “Persona digna,
que por el fuego passaste,
escucha, pues preguntaste,
si piedad algo te inclina.

“La mayor cuyta que ayer
puede ningund amador
es membrarze del plazer
en el tiempo del dolor
e, maguera qu’el ardor
del fuego nos atormenta,
mucho más se nos aumenta
esta tristeza et langor.

(Estúñiga, XXII, vv. 361-368, 449-452,
465-468, 476-488, pp. 222, 228-230)

Nótese en este poema, atribuido al Marqués de Santillana, la mezcla de referentes para expresar un tópico cortés (Venus, limbo, Amor, por ejemplo) y evidentemente véase la influencia de Petrarca, incluso el adjetivo manso (mismo que se aplicaba

para la risa en el ejemplo del *Cancionero* citado anteriormente) aplicado al razonar, que en el caso de la pasión amorosa también puede ser un factor de “salvación”.

Otra vertiente de la representación del fuego es la que se construye mediante la relación u oposición con el hielo, misma que será muy recurrente en la lírica cancioneril. La idea que subyace a esa modalidad de la representación es la inamovilidad del sentimiento amoroso, el cual, aunque haya fuego o nieve, seguirá de la misma forma. Asimismo, en el cancionero español, se retoma la idea de la imposibilidad de apagarlo. Y otra noción también derivada del árbol de Petrarca, el cual ahora aparece nacido en el corazón con ramas que abrasan y queman:

En mi corazón dentro está nacido
este dicho árbol; e tiene tres ramas
que abrasan e queman, mäs reço que llamas,
al mi coraçon, triste, dolorido,
con muy grant ardor de fuego encendido;
tanto en el mundo que no sé que faga,
pues este fuego tan tarde s’apaga,
si no esperar fasta ardido.
(Palacio, CXI, vv. 17-24, p. 112)

Llama la atención que de la imagen del corazón encendido surja del interior del corazón, precisamente del árbol de tres ramas:

Fuerça d’ Amor non sabía,
todo pensé que era juego,
de sí lançóme en tal fuego
que mi coraçón ardía
por tal guisa, que abiva

fuerte dolor tan esquivo:
por que más muerte que bivo
me verán en quanto biva.
(Palacio, CCCLXIII, vv. 5-12, p. 370)

En estos ejemplos, como en muchos poemas del cancionero español, la imagen del corazón en llamas se liga con el cautiverio. Éste vínculo no es exclusivo, como hemos visto, pues, evidentemente, existe una interrelación entre las representaciones, así como con diversos referentes que, en pocas palabras, es lo que caracteriza la dinámica de los tópicos.

CONCLUSIONES



Conclusiones

Al analizar las representaciones literarias me queda claro que no sólo la carnalidad del amor está presente, sino que una porción importante del discurso amoroso gira alrededor de su justificación mediante la configuración de una ética del amor, cuyo trasfondo es la conciliación con la ideología oficial y en general con un sistema de creencias arraigado tanto en la conciencia como en las prácticas sociales; y con esto me refiero no sólo al hecho de que el amor era adúltero en un contexto en el que la religión y los códigos jurídicos lo penaban fuertemente, sino a todas las formas que revestía el trato entre los hombres y las mujeres, así como al mismo sistema de valores con que se consideraba a los sujetos y sus actos.

En este sentido, las representaciones del amor giran alrededor de aquello que caracteriza el *fin' amor* (el vasallaje, la cortesía, la humildad, etcétera) y, aún más importante, constituyen la armazón del discurso ético. No sólo participan en el ciframiento de los elementos que especialmente provocan conflicto (lo cual se logra sobre todo mediante las metáforas y las alegorías), sino que constituyen una narrativa del amor cortés, casi una puesta en escena que presenta todos los elementos que lo configuran, particularmente las abstracciones encarnadas en figuras visibles. Si pensamos en tipologías textuales y en las características que desde este punto de vista tiene un escrito, las representaciones conforman un subtexto narrativo-descriptivo con acción, estado y/o efecto, tiempo, espacio, personificación y objetivación. Mas, éste no se presenta en la lírica medieval de forma estática: al contrario, aunque las características y los tópicos sean los mismos, se incorporan nuevos referentes y se transforman, además de que se establecen asociaciones diversas a lo largo del

tiempo; es decir, la narración que subyace es claramente dinámica: se halla en constante reinención.

Aunque aparentemente las representaciones del amor cortés que se obtienen de la lectura de la poesía de cancionero (con ligeras distinciones entre *Baena*, *Estúñiga* y *Palacio*) y de las cantigas son exactamente iguales que las que observamos en la lírica trovadoresca y en el *Cancionero* de Petrarca, los sentidos que podemos interpretar de cada una, así como las relaciones que se establecen entre representaciones tienen sutiles variaciones de un tipo de poesía al otro, pues al formularlas los poetas privilegian una serie de elementos que antes apenas aparecían o desarrollan algunos que anteriormente sólo se enunciaban.

De hecho, en términos generales, podríamos decir que tales distanciamientos de sentido tienen que ver con el ciframiento de los contenidos que explícitamente entran en contradicción con la ideología imperante y con ciertos aspectos culturales y de lengua que posibilitan vehículos de expresión particulares.

De esta forma, en tanto que las representaciones de la lírica trovadoresca claramente muestran un mayor anclaje en referentes de la vida cotidiana o, por decirlo de otra forma, de la *realidad* concreta de los poetas, paulatinamente, en las siguientes muestras de lírica cortés los referentes e intertextos se tornan más abstractos: mitológicos, literarios, filosóficos, religiosos, a la vez que eliminan la descripción de ciertos elementos que explícitamente podrían sugerir el erotismo cambiándolos por figuras de construcción retórica, metáforas o alegorías, sobre todo, que dan amplio campo a la interpretación.

Asimismo, las referencias a ciertas situaciones son más explícitas en la lírica trovadoresca que en el resto de la poesía cortés; por ejemplo, de su lectura se puede obtener mayor

información sobre el cuerpo de la dama, los encuentros u otros elementos concretos, como las Cruzadas, los espacios, la intervención de los celosos y maldicientes, etc. En oposición, en las cantigas, la mayoría de los pormenores de un mundo concreto están elididos, e incluso varias representaciones apenas si aparecen (piénsese en la contienda, el fuego, la herida); en Petrarca, si bien existen indicios de situaciones reales, mismas que los historiadores sitúan en espacios y tiempos concretos, la relación amorosa está planteada en términos alegóricos. La poesía de cancionero muestra una influencia preponderante de la lírica trovadoresca no sólo en los tópicos, sino en cierta medida en la utilización del discurso directo para enunciar situaciones amorosas; no obstante, también refleja una influencia del tratamiento de algunos temas característico de las cantigas (muy visible en la abstracción de las representaciones de estado-efecto) y una importante huella en la construcción alegórica que se manifiesta en la forma en que Petrarca plasma las representaciones.

Si bien la lírica cortés se torna cada vez más abstracta con el paso del tiempo y de un tipo a otro, tal abstracción se equilibra con el hecho de que la representación se hace más visible, recurso que se logra mediante un mayor uso de imágenes poéticas y debido a que las alegorías se vuelven más complejas. Este proceso que es notorio en la utilización de figuras retóricas, es evidente también en la progresiva complejización de las estructuras correlativas conceptuales.

Además, tras el análisis de las representaciones es notorio que algunas sufren claramente mayores transformaciones, entre éstas podemos ubicar a las que presentan un espacio físico (la cárcel de amor) y las de la acción (en particular la contienda y la herida, mismas que no sólo detallan el uso de armas ofensivas y

defensivas sino que elaboran una serie de daños amorosos); en cambio, indudablemente las que sufren menos modificación son las que alegorizan el amor mediante la personificación, en particular la del corazón que ciertamente de todas es la que menos cambios experimenta de una lírica a la otra, pero que junto con la de la herida y la muerte es una de las de mayor trascendencia a lo largo del tiempo.

Otra conclusión importante que obtengo de este trabajo es la pertinencia de la metodología utilizada en esta tesis, la cual surgió de la necesidad de explicar un relato del amor fragmentado que subyacía en la poesía, pero que la lectura de la totalidad de las representaciones poéticas hacía evidente. Así, tras terminar el análisis particular de la lírica cortés, dicha metodología propuesta me parece que puede funcionar en otros análisis literarios, en particular al trabajar con textos medievales tan cargados de subtextos.

BIBLIOGRAFÍA



Bibliografía

- ACUÑA, RENÉ, *Las nueve cantigas de Pero Meõgo*, México: UNAM, 1977.
- ALONSO, DÁMASO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª. ed., Madrid: Gredos, 1970.
- ALVAR, CARLOS (antol.), *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid: Alianza, 1999.
- , “Poesía culta y lírica tradicional”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II, Universidad de Granada, 1995, pp. 99-111.
- ANDREAS CAPELLANUS, *De Amore*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1984.
- AUERBACH, ERICH, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969.
- BELTRAN, VICENTE (trad., ed. y notas), *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona: PPU, 1987 (Textos Medievales, 8).
- BOASE, ROGER, *The Origin and Meaning of Courtly Love*, Manchester: Manchester University Press-Rowman and Littlefield, 1977.
- Cancionero de Estúñiga*, ed., introd. y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987 (Clásicos 33).
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. y est. de José María Azáceta, 3 vols., Madrid: CSIC, 1966.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y José Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor Libros, 1993 (Biblioteca Filológica Hispánica, 14).
- Cancionero de Palacio*, ed. de Ana María Álvarez Pellitero Álvarez, Salamanca: Junta de Castilla y León, Conserjería de Turismo, 1993.

-
- CHEVALIER, JEAN y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, vers. esp. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1988.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, 5ª ed., Madrid: Siruela, 2001.
- COHN, NORMAN, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, 3ª reimp., Madrid: Alianza, 1989.
- COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Madrid: Gredos.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DANIEL, ARNAUT, *Poesías*, trad., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Quaderns Crema, 1994 (El Festín de Esopo).
- DENOMY, ALEXANDER, "Courtly Love and Courtliness", *Speculum* 27 (1953).
- DIETZ, BERND (sel. trad. y notas), *Antología del minnesang*, Madrid: Hiperión, s.f. (Poesía Hiperión, 42).
- DOUSTALY-DUNYACH, ANNE, *Le Moyen âge*, Toulouse: Milan, 2000.
- DUBY, GEORGES, *Mujeres del siglo XII*, trad. de Cristian Vila R., vol. III, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998.
- DUTTON, BRIAN et al., *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Wis.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- FIDALGO FRANCISCO, ELVIRA, "El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa", en Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II, Universidad de Granada, 1995.
- FLORI, JEAN, "La Croix et l'épée : l'Église et la guerre au Moyen Âge", en Éric Thiébaud (dir.), *Le Temps des chevaliers*, France: Tallandier, 1999 (Les Dossiers historia).

-
- , *Brève histoire de la chevalerie -De l'histoire au mythe chevaleresque*, Gavaudun: Fragile, 1999.
- FRENK, MARGIT, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1985.
- GARCIA, MICHEL, "In Praise of the Cancionero: Considerations on the Social Meaning of the Castilian Cancioneros", en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastámara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe, Ariz.: Arizona State University, 1998.
- GERLI, MICHAEL (ed.), *La poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal (Nuestros Clásicos, 7).
- GÓMEZ ROBLEDO, ANTONIO, *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GREEN, OTIS H., "Courtly Love in the Spanish Cancioneros" *Publications of the Modern Language Association*, LXIV.
- GRIMAL, PIERRE, *El amor en la Roma antigua*, Buenos Aires: Paidós.
- LAFFITTE-HOUSSAT, JACQUES, *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- LEWIS, C.S., *La alegoría del amor. Estudios sobre la tradición medieval*, Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- LÓPEZ ESTRADA FRANCISCO y MARÍA TERESA GARCÍA BERDOY, *Poesía castellana de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1991.
- LORENZO GRADIN, PILAR, "El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo", en Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II, Universidad de Granada, 1995.
- MAGÁN ABELLEIRA, Fernando, "Alegorías, símiles, signos y símbolos en la caza de altanería de la poesía amorosa románica medieval", en *Medioevo y literatura*, pp. 314-322.

-
- MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 1990 (Estudios de Literatura Española y Comparada).
- MARKALE, JEAN, *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1987.
- MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, *De los trovadores en España*, Barcelona: CSIC, 1966.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manual de retórica*, trad. de Ma. José Vega, Madrid: Cátedra, 1988 (Crítica y Estudios Literarios).
- MURPHY, JAMES J., *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, California, University Press, 1974.
- NELLI, RENÉ, *Trovadores y troveros*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000 (Medievalia).
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM (ed.), *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- OVIDIO, *Arte de amor. Remedios del amor*, intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1975 (Biblioteca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm mexicana), II.
- PARIS, GASTON, "Études sur les romans de la Table Ronde. *Lancelot du Lac*, II: *La conte de la Charrete*", *Romania* 12.
- PATTERSON, LINDA M., *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1100 y 1300)*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona: Península, 1997.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero*, preliminares, traducción y notas de Juan Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini y estudio introductorio de Nicholas Mann, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1984.
- , *Cancionero*, trad. de Atilio Pentimalli, *Cancionero*, Barcelona: Ediciones 29, 1999 (Libros Río Nuevo).

-
- RIQUER, MARTÍN DE, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona: Ariel (Letras e Ideas), 1992.
- , *Resumen de literatura trovadoresca provenzal*, Barcelona: Seix Barral, 1948.
- RIQUER, MARTÍN DE y MARIO VARGAS LLOSA, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona: Barral Editores, 1972 (Breve Biblioteca de Respuesta 36).
- ROLLIN PATCH, HOWARD, *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956 (Lengua y Estudios Literarios).
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977 (Estudios).
- STENOUE, JACQUELINE y LOTHAR KNAPP, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo xv y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, 2 vols. [1975].
- TODOROV, TZVETAN, *Teorías del símbolo*, trad. de Enrique Pezzoni, Caracas, Ven.: Monte Ávila Editores, 1981.
- TROYES, CHRÉTIEN DE, *El caballero de la carreta*, present. y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 1983 (Clásicos).
- , *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 1993.
- VIRGOE, ROGER (ed.), *Private Life in the Fifteenth Century*, New York: Weidenfeld & Nicholson, 1989.
- VISAUF, GEOFFROI DE, *La poética nueva*, presentación y traducción de Carolina Ponce, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000 (Bitácora de Poética 8).