



TRABAJO DE FIN DE GRADO

**«PVELLA, VOSTRE SUI: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS
REPRESENTACIONES FEMENINAS EN LA ELEGÍA LATINA Y LA CANSÓ
TROVADORESCA»**

Autor: FRANCISCO SÁNCHEZ TORRES

Tutor: ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

Curso Académico 2015-2016

Fecha de presentación 09/06/2016



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CONTENIDOS

PRÓLOGO	5
1. INTRODUCCIÓN	6
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL CORPUS.....	7
3. CONTEXTO.....	9
3.1. LA MUJER ROMANA Y LA MUJER MEDIEVAL	9
3.2. SOBRE LA ELEGÍA LATINA.....	11
3.3. SOBRE LA CANSÓ TROVADORESCA.....	12
4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA POESÍA AMOROSA	15
4.1. LA RELACIÓN POETA-AMADA	15
4.2. LA TEORIZACIÓN AMOROSA	17
5. HACIA UNA DEFINICIÓN DE TÓPICO LITERARIO.....	21
6. ANÁLISIS DE LOS TÓPICOS	22
<i>SERUITIUM AMORIS</i>	<i>22</i>
<i>EXCLUSUS AMATOR</i>	<i>26</i>
<i>AMORIS DOLORES</i>	<i>32</i>
<i>MILITIA AMORIS</i>	<i>35</i>
7. LA POESÍA COMPUESTA POR MUJERES	37
8. CONCLUSIÓN	41
9. BIBLIOGRAFÍA.....	43
9.1. CORPUS PARA ANÁLISIS	43
9.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	43
INDEX NOMINUM	47

RESUMEN

Analizaremos la representación de la mujer en la elegía latina y la *cansó* medieval. Usando algunos tópicos, a través de un *corpus*, se destacarán sus características y se interpretarán de acuerdo con nuestro enfoque. Demostraremos la relación entre las culturas latina y romance tanto en el plano de la tradición, como en el de las estructuras sociales. Pretendemos ofrecer, pese a que ambos géneros se han ya estudiado por separado, un tema algo inadvertido dentro de los estudios filológicos.

Palabras clave: elegía, trovadores, estudios sobre la mujer, poesía amorosa, literatura comparada, representaciones culturales, Ovidio, literatura latina, literatura románica.

ABSTRACT

We will analyse women's representations in Latin love elegy and troubadour songs. Taking some literary motifs, by means of a *corpus*, their main characteristics will be pointed out and they shall be interpreted. The relationship between Latin and Romance cultures will be shown both in tradition and social structures. It is our purpose to offer, although these two genres have already been studied separately, a theme that has not been paid much attention in literary studies in Spain.

Keywords: Latin love elegy, troubadours, women's studies, love poetry, compared literature, cultural representations, Ovid, Latin literature, Romance literature.

SVMMARIVM

Huius opusculi propositum fuit inuestigare quomodo mulier in elegia Latina et carminis amatorii genere mediaeuale, uulgo «cansó» nuncupato, effingeretur. Litterariis locis aliquibus usi sumus, quorum proprietates denotauius et interpretamentum fecimus. Rationem quoque inter cultum Romanum Romanicumque, maxime in moribus, litteris atque ciuium ordinibus, habitam ostendere uoluimus. Sic, quamuis generis carminum utriusque studia separatim diuulgata iam exstent, studium tamen, quod uix inuenitur apud auctorum linguarum litterarumque peritorum opera, praebere uolumus.

Verba principalia: elegia Latina, Mediaeuales poetae (uulgo «trovadores»), feminarum studia, carmina amatoria, litteraria monumenta inter se collata, imagines culturales, Ouidius, Latinae litterae, Romanicae litterae

RÉSUMÉ

On a analysé les représentations des femmes dans l'élegie latine et les chansons des troubadours. En utilisant des motifs littéraires, appliqués à un *corpus*, on a indiqué ses

caractéristiques principales et on l'a interprété. Ensuite on a l'intention de montrer la relation entre les cultures latine et romane dans la tradition littéraire et les structures sociales. Définitivement on a le but d'offrir une thématique rarement apparue dans les études littéraires en Espagne, quoique ces deux genres ont été déjà étudiés séparément.

Mot-clé : élégie latine, troubadours, études de femmes, poésie amoureuse, littérature comparée, représentations culturelles, Ovide, littérature latine, littérature romane

RESUM

Analizarem les representacions de les dones en l'elegia llatina i la cançó dels trobadors. Emprant alguns tòpics literaris aplicats a un *corpus*, indicarem les seves principals característiques i les interpretarem. Demostrarem la relació entre les cultures llatina i romànica dins la tradició literària i les estructures socials. Oferim un tema que ha passat desapercebut en els estudis literaris a Espanya, encara que aquests gèneres ja han estat estudiats per separat.

Paraules clau: elegia llatina, trobadors, estudis de dones, poesia amorosa, literatura comparada, representacions culturals, Ovidi, literatura llatina, literatura romànica

RESUMO

O presente estudo analisa as representações das mulheres na elegia latina e a *cansó* dos trovadores. Fazendo uso de alguns tópicos literários aplicados a um *corpus*, quiséramos indicar as suas características principais e dar uma interpretação delas. O nosso objetivo é demonstrar a relação entre as culturas latina y românica na tradição literária e as estruturas sociais. Oferecemos um tema que tem passado desapercebido nos estudos literários em Espanha, ainda que os gêneros da elegia latina e a poesia dos trovadores têm já estado estudados separadamente.

Palavras-chave: elegia latina, trovadores, estudos da mulher, poesia amorosa, literatura comparada, representações culturais, Ovídio, literatura latina, literatura românica.

*Ce nos ont nostre livre apris
Qu'an Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie :
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,*

CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*.

Prólogo

Este trabajo de Fin de Grado sintetiza las enseñanzas lingüísticas y literarias, así como los métodos de investigación y desarrollo de trabajos académicos aprendidos a lo largo del Grado en Filología Clásica. No obstante, cabe señalar que nuestro estudio hace una incursión en el terreno de la Filología Románica, disciplina hermana. Así, buscamos presentar un estudio interdisciplinar que combine las metodologías propias de la Filología Clásica con aquellas de la Románica. Nuestro trabajo, insertado en la línea temática de *La mujer en la poesía románica medieval*, se justifica en el análisis de la representación de la mujer en la poesía trovadoresca. Además, debido a que nuestra perspectiva es la de la Filología Latina, ofrecemos una comparación con la poesía elegíaca latina, con el objetivo de demostrar que el desarrollo de ambos géneros literarios es similar.

Nos gustaría dar las gracias a nuestra tutora, la Prof^a. Dr^a. Antonia Víñez Sánchez (profesora en el área de Filología Románica, Dpto. de Filología de la Universidad de Cádiz), por sus indicaciones para la elaboración de este trabajo. Asimismo, agradecemos al Prof. Catedrático de Filología Latina y director del Dpto. de Filología Clásica en la Universidad de Cádiz José María Maestre sus consejos. Además, nos gustaría agradecer al profesorado del Dpto. de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz su labor docente en la formación de estudiosos de la cultura grecolatina, así como su pasión a la hora de transmitir su conocimiento y el gusto por los clásicos. Por último, pero no menos importante, damos gracias a la Prof^a. Catedrática acreditada de Filología Latina y Coordinadora del Grado en Filología Clásica de la Universidad de Cádiz Sandra Inés Ramos Maldonado por su apoyo y colaboración en la revisión del resumen escrito en lengua latina (*optima labor quamuis modeste stylum Latinum suum rusticum uocet*).

Finalmente, nos gustaría animar a la lectura y disfrute de este trabajo, que no sería posible sin la labor de copistas, editores, traductores y críticos que, a lo largo de la Historia, han dedicado su labor humanística a la preservación de textos y la ampliación de los conocimientos que podemos extraer de los mismos.

1. Introducción

Las sociedades de raigambre indoeuropea que han florecido a lo largo de la Historia de Europa se distinguen por un sistema jerárquico patriarcal. Las culturas griega y latina (las principales aportadoras de contenido y herencia cultural a Occidente) no presentan ninguna diferencia. Tampoco es así con la descendiente románica de la cultura latina. En todas se establece la predominancia masculina sobre la figura femenina. Dentro de esta jerarquía podemos contemplar un cierto culto a la feminidad¹, de herencia prehistórica y de regusto especialmente mediterráneo, que se personifica en el arte literario en la extensa cronología de la poesía europea. Por consiguiente, esta situación femenina nos sirve de contexto para comprender el desarrollo de dos manifestaciones literarias cuyo núcleo fundamental está compuesto por la figura de la mujer: la elegía amorosa latina y la *cansó* trovadoresca.

Además, partimos de la misma base de la que parte Peter Dronke en su concepto del origen de la *fin'amors*, que, aunque se origina en las tierras del mediodía francés, discute que sea un sentimiento completamente nuevo:

I am convinced that the question, why did this new feeling arise at such a place, at such a time, in such a society, is a misleading one. For I should like to suggest that the feelings and conceptions of *amour courtois* are universally possible, possible in any time or place and on any level of society. They occur in popular as well as in learned or aristocratic love-poetry² (Dronke 1968: 2).

Por tanto, apelamos con nuestro trabajo al estudio de un concepto universal³ que se ha transmitido en dos manifestaciones que, si bien difieren en algunos aspectos formales, están relacionadas tanto por su estructuración y desarrollo como por el hecho de que la elegía establece una base de tradición heredada por las composiciones trovadorescas⁴. Con esto nos referimos a la concepción del amor *per se* como elemento sobre el que poetizar, innovación de la poesía elegíaca latina que permearía en la cultura occidental posterior, en palabras de la

¹ Sugerimos al lector que no se sienta confundido por el término utilizado. Es cierto que hay un culto a lo femenino, como representante de la fertilidad y la perpetuación de la especie. Sin embargo, esto no hay que tomarlo como una insinuación de que estas sociedades no oprimen al sexo femenino, tal y como desarrollaremos en la conclusión a nuestro trabajo.

² «Estoy convencido que la cuestión de por qué surgió este nuevo sentimiento en tal lugar, en tal época, en tal sociedad, es una cuestión engañosa. Puesto que me gustaría sugerir que los sentimientos y concepciones del *amour courtois* son universalmente posibles, posibles en cualquier tiempo o lugar o en cualquier estrato de la sociedad. Estos ocurren tanto en la poesía amorosa popular como en la culta o aristocrática.»

³ Remitimos al barrido panorámico de la poesía de tipo cortés en (Dronke 1968: 7-46).

⁴ Precisamente no en vano Julius Schwietering (1884-1962) utilizó la terminología de *aetas Ouidiana* para referirse al siglo XII, época del florecimiento de la poesía trovadoresca en lengua d'oc (Darcos 2008: 1). Ovidio fue muy leído gracias a su brillante estilo, que deja hermosas *sententiae* que, si bien pertenecen a un autor pagano, se aprueban moralmente (Curtius 1955: 93).

crítica: «Latin love elegy embodies a turning point in the West's rich tradition of literary conceptions of *love*⁵» (Thorsen 2013a: 12).

2. Estado de la cuestión y descripción del corpus

A la hora de abordar este trabajo desde la perspectiva de la bibliografía, hemos tenido en cuenta el gran número de estudios que hay de Ovidio y los trovadores, tanto por separado como en conjunto, tales como (Crossland 1947) o (Darcos 2008). En nuestra bibliografía se puede encontrar desde estudios centrados exclusivamente en Ovidio, como (Veyne 1983), (Wyke 1994) o (Thorsen 2013), hasta aquellos centrados exclusivamente en la poesía trovadoresca, como (Grave 1918), (Curtius 1955), (Dronke 1968) o (Zumthor 1972). En el terreno del estudio de la situación de la mujer, hallamos también numerosos estudios que tratan por separado a la mujer elegíaca y a la mujer medieval, como (Gaunt 1990), (Hallet 1973), (Shapiro 1978), (Labarge 1986), (Power 1986) o (Martinengo 2007). Sin embargo, no nos hemos topado con un estudio que intente establecer una similitud en el tratamiento de las figuras femeninas en la elegía latina y en la canción de los trovadores. Sin embargo, la mayor parte de estos estudios que conforman nuestra bibliografía apuntan, ya sea de forma directa o indirecta, a la cuestión que nos atañe.

Destacamos dentro de estos estudios los trabajos de Peter Dronke, Ernst R. Curtius y Paul Zumthor en relación a la poesía medieval. Estos desarrollan un análisis sistemático de las composiciones poéticas medievales latinas y vernáculas, estableciendo una serie de características como la exquisitez formal y la confluencia de motivos muy diversos (árabes, latinos o populares) a la hora de elaborar los temas. Con respecto a Ovidio, el ensayo sobre la elegía de Paul Veyne supuso una ruptura con los análisis tradicionales en el terreno de la Filología Clásica. Veyne parte de un análisis innovador de los motivos y características de la elegía para llegar a una conclusión con la que coincidimos en nuestro estudio. Este estudioso defiende que este género poético está fuertemente marcado por la parodia, el pastiche de otros géneros y una voluntad más estética que formativa. Los estudios recogidos en AAVV. *Historia de las mujeres*. Duby, G., Perrot, M. (eds.). Madrid: Taurus, 2000; y los de E. Power y M. W. Labarge conforman una bibliografía absolutamente necesaria para el estudioso de la mujer en la Edad Media. En estos trabajos realizan un retrato de gran autoridad y rigor científico de la mujer medieval, cubriendo todos los aspectos (social, económico, cultural, político, religioso...) y todas las esferas sociales. Nuestra bibliografía también recoge estudios

⁵ «La elegía amorosa latina representa un punto de inflexión en la rica tradición occidental de concepciones literarias del amor.»

secundarios de cierta antigüedad, como el de M. Shapiro, o relativamente nuevos, como los de M. Martinengo, J. Crossland o S. Gaunt, que buscan enfoques más concretos. J. Crossland y S. Gaunt tratan la elegía y la poesía de trovador respectivamente desde una perspectiva de los Estudios de Género y tratan de establecer una crítica de tintes feministas sobre estos géneros poéticos, analizando la representación de las mujeres y desmontando hipótesis que estos autores consideran desacertadas o tendenciosas. M. Shapiro y M. Martinengo (también autora del corpus de *trobairitz*) dedican muy buenos estudios a la figura de las *trobairitz*, destacando su relación con el fenómeno de la *fin'amors* y la situación de la mujer en general.

Para el análisis que conforma nuestra metodología, hacemos uso de un *corpus* compuesto por la obra amatoria de Ovidio y las composiciones de Sulpicia, así como las composiciones de diversos trovadores⁶. Asimismo, subrayamos que las traducciones de los versos citados que corresponden a fragmentos latinos son nuestras, ya que hemos tomado, leído y analizado los textos latinos sin la mediación de ediciones bilingües o traducciones a lenguas modernas. Desde el máximo respeto y reconocimiento a la labor infatigable de los incontables traductores, ofrecemos traducciones propias como un ejercicio de demostración de la formación en lengua latina que el Grado ofrece. No obstante, en el mercado español se encuentran muy buenas traducciones por parte de magníficos estudiosos y traductores como Antonio Ramírez de Verger para Austral y Alianza Editorial, Juan Antonio González Iglesias para Cátedra o Vicente Cristóbal López para Gredos. En el caso de los textos trovadorescos, la traducción es nuestra en parte, ya que en pasajes complejos o que escapaban a nuestro conocimiento lingüístico de la lengua occitana hemos recurrido a las traducciones que ofrecen las ediciones que conforman nuestro corpus. Tanto la edición de Martín de Riquer como la de Martinengo supusieron la introducción en el mercado español de ediciones que recopilaran las composiciones de trovadores y *trobairitz*. La edición de Martín de Riquer además se caracteriza por una introducción a los textos que demuestra una magnífica y extensa labor de síntesis de todos los conocimientos sobre los trovadores hasta la fecha de composición. Además, incluye antes de cada trovador una presentación propia, los textos de las *Vidas* y las *Razós*, en caso de que hubiera, así como una jugosa bibliografía de ediciones y estudios sobre dicho trovador.

⁶ Las obras que componen nuestro corpus pueden hallarse en la bibliografía, debidamente indicadas.

3. Contexto

3.1. La mujer romana y la mujer medieval

Dedicamos este apartado a una breve aproximación a las situaciones de las mujeres romanas y de las mujeres medievales. Si bien destacamos en ambas la sumisión a la figura masculina, se diferencian en algunos aspectos sociales, políticos y culturales.

La mujer romana, de acuerdo con la legislación heredada desde la República, no puede acceder al *cursus honoris* y a desplegar cualquier tipo de poder político o legislativo. La era augústea no plantea diferencias al respecto. No obstante, la mujer ya en la República ejerce un considerable poder doméstico, religioso⁷ y dinástico que trasciende a lo social. La transmisión de la descendencia y la búsqueda tanto de herederos masculinos como de hijas que, mediante casamientos y viudedades convenientes, acumulen propiedades convierte a la mujer en un agente político, económico y social de considerable influencia.

Durante el imperado de Augusto se observa una creciente prestancia de la figura femenina a través de los numerosos honores que este y la administración imperial tributan a mujeres como Octavia (cuyo funeral fue de estado) o Livia (obsequiada con la monumental *Ara Pacis*) (Treggiari 2005: 141-142). La mujer de alta sociedad alcanza un nuevo reconocimiento gracias a figuras con grandes propiedades que adquieren cierta independencia económica y poder político (siempre que no sea oficial).

La situación de la mujer medieval no dista mucho de aquella de la mujer romana. En general, la idea sobre la mujer, como bien indica E. Power: «En la Edad Media, tal como ahora, las diversas manifestaciones de la posición de la mujer actuaban unas sobre otras; pero no coincidían exactamente. La situación real de las mujeres era una mezcla de los tres aspectos.» (Power 1986: 13). Existe una discrepancia en torno a cómo se entiende la figura femenina. Power asocia el auge del poder clerical con la progresiva denostación de la mujer y su consideración como elemento de maldad o impureza, presente en obras de carácter popular como los *fabliaux*⁸. Por contra, se produce un fenómeno de adoración femenina por toda Europa a través de los cultos marianos, que se reflejan en las cantigas marianas y en las tradiciones que aún hoy en día persisten de peregrinaciones religiosas a santuarios dedicados a la Virgen María.

⁷ Aparte de las ya consabidas Vestales, la mujer compartía funciones como la *flaminica Dialis*, esposa del sacerdote de Júpiter. *Vid.* (Treggiari 2005: 137-139).

⁸ El *fabliau* es una composición breve en verso que trata temas cómicos, eróticos, de escarnio... Procede de Francia y se desarrolla desde el siglo XII hasta el XIV. Remitimos a la edición bilingüe de López, Josefa. *Los "Fabliaux"*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Este debate que presenta Power también lo encontramos en otras obras que tratan de acercarnos a la situación femenina en la Edad Media. Sin embargo, como bien explica L'Hermitte-Leclercq, la discrepancia de la que hablábamos se debe no solo a factores religiosos y sociales, sino también a la escasa documentación al respecto:

El siglo XII, junto con el XIX, es el campeón del adulterio; la Iglesia se ve desbordada. El autor (*sc.* Robert Fossier) no se funda en el testimonio de algunas princesas permanentemente sometidas a juicio en obras de dudosa calidad, sino que espera llegar a las capas profundas para aquilatar su «peso real». Pero su optimismo no es compartido de manera unánime. La imagen dominante—tal como surge de las obras de G. Duby, J. Le Goff o D. Herlihy—es precisamente la opuesta. No solo se degrada la imagen teológica de la mujer, sino su papel en la sociedad. Ante todo, son demasiadas respecto al número de hombres, lo cual las desprecia. Como se ve, las divergencias no son de grado, sino de signo positivo/negativo. Estas divergencias se explican ampliamente por la mala calidad de las fuentes de la historia de las mujeres, sobre todo en lo referente a estos dos siglos; el período siguiente está mejor cubierto (L'Hermitte-Leclercq 2000: 263).

No obstante, en las esferas aristocráticas las mujeres juegan un importante papel a la hora de entablar alianzas, unir territorios, etc. Si bien se considera que el rol tradicional femenino es el de la crianza de los hijos y la dedicación a las labores domésticas, en material oficial la mujer gana preponderancia. Debido a las numerosas guerras y a la necesidad de un cuerpo diplomático educado (la educación de las mujeres, cuyos aspectos intelectuales o eruditos ya presentan debate en su época⁹, incluía gran número de habilidades cortesanas) que pudiera hacerse cargo de labores de estado, la mujer ocupó una posición de gran importancia a la hora de compartir los deberes del título que ostentara su esposo. Esto se une a la gran popularidad entre el pueblo llano de la que gozaban algunas reinas como Leonor de Aquitania¹⁰, conocida por su mecenazgo. Es, por tanto, entendible la postura de E. Power debido a que la Edad Media, que abarca como término generalizador un período muy amplio de historia europea, contempla tanto vilipendiadas figuras femeninas como paradigmas de cultura y erudición en mujeres como Christine de Pisan¹¹ o Hildegard von Bingen¹². Dentro de las mujeres escritoras

⁹ *Vid.* (Power 1986: 95-99), más extensa en su exposición (Labarge 1986: 61-67).

¹⁰ Leonor de Aquitania (1122-1204), perteneciente a la casa de Poitiers, fue reina consorte de Francia (1137-1152) y de Inglaterra (1154-1189). Sobre su vida, Duby, G. *Leonor de Aquitania, María Magdalena*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

¹¹ Christine de Pisan (1364-circa 1430) es considerada una de las grandes feministas medievales y primera escritora profesional con obras como *La Cité des Dames* o *Le Livre des Trois Vertus* (Power 1986: 35-36).

¹² Hildegarda de Bingen (1098-1179) fue una gran líder espiritual, abadesa, mística, compositora y escritora, entre muchas otras dedicaciones. Su fama de profetisa fue tal en el siglo XII, que ejerció una importante influencia política en el Sacro Imperio Romano Germánico. Para ediciones de su obra, se puede encontrar Bingen, Hildegard von. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Victoria Cirlot (ed.). Madrid: Ediciones Siruela, 2009. También, Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder Editorial, 2005.

encontramos a las *trobairitz*¹³, las trovadoras. Aparte de suponer una innovación con respecto a la elegía latina, en la que solo conocemos un par de composiciones de una mujer llamada Sulpicia, las trovadoras cuentan como las primeras mujeres que escriben en una lengua romance.

3.2. Sobre la elegía latina

En el género elegíaco¹⁴ el estudioso encuentra un interrogante fundamental que podría decirse condiciona cualquier estudio. El origen de la elegía romana es un tanto incierto, primeramente, porque la forma en la que se trata el género (como poesía amorosa) supone una innovación dentro del panorama de la elegía y, secundariamente, porque no hay un acuerdo entre la crítica a la hora de la periodización. Existe, pues, un extenso debate entre la crítica que considera a Gayo Valerio Catulo como un elegíaco y aquella, por la que nos decantamos, que solo contempla en el canon a los autores augústeos¹⁵.

La elegía romana se desarrolló durante un período de unos cincuenta años desde la segunda mitad del siglo I a. C. y principios del siglo I d. C. Por tanto, debemos apreciar que, pese a la popularidad e importancia del género dentro del canon de la literatura de la época dorada romana bajo el dominio de Augusto, su existencia es más bien breve.

En primer lugar, procede remontarnos a los orígenes de la elegía latina que, como sucede con la mayoría de los géneros literarios romanos, se sitúan en la cultura griega. La obra de Calímaco introdujo en Roma los ritmos helenísticos y el gusto alejandrino que fue fundamental en la generación de los *neoteroi*, anteriores a los augústeos. La principal innovación de Calímaco fue el cultivo de la poesía manierista, fértil en elementos contradictorios y con una estética muy cuidada. Mientras que la poesía griega romana se había siempre basado en contenido tradicional al que se adscribía una cualidad de certeza, la elegía adquiere de Calímaco la sutileza de crear ficción a través de elementos mitológicos o un estilo profuso en alusiones. De ahí que autores como Paul Veyne consideren que pretender hallar un fondo de verdad tras la Corinna de Ovidio o la Cynthia de Propertio es una tarea imposible a

¹³ El término *trobairitz* no es una denominación propia, sino que aparece en el romance occitano *Flamenca*. Vid. (Víñez 2013: 35) que remite a Rieger, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. 5-6 Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.

¹⁴ Para una exposición más extensa sobre la elegía, vid. (Albrecht 1997: 742-823), la exposición más concreta sobre el Ovidio elegíaco de Antonio Alvar Ezquerro en (Codoñer 1997: 213-230) o (Kenney & Clausen 1982: 405-419).

¹⁵ Preferimos apartar a Catulo de nuestro cómputo de autores por razones de cronología (así se nos permite contemplar el género de forma más sistemática y concentrada) y por razones de estilo (si bien su innovador contenido responde a aquel de la elegía, su forma no deja de ser más próxima a la lírica horaciana y al epigrama helenístico que a la elegía propiamente romana). Por tanto, consideramos elegíacos puros a Galo, Tibulo, Propertio y Ovidio. Para un estudio en mayor profundidad, véase (Bessone 2013: 39-56).

la par que revela la falta de comprensión del género¹⁶. Aunque la propuesta de Veyne fue recibida con críticas y debate, consideramos acertada su aproximación al género como juego poético. No utilizamos dicho término como una acusación de falta de calidad o de desprecio, todo lo contrario. El juego amoroso constituirá la tónica sobre la que se cimienta no solo el juego del amor cortés sino gran parte de la producción artística de Occidente.

Así pues, la elegía latina, compuesta en dísticos elegíacos (un hexámetro seguido de un pentámetro), surge como una respuesta un tanto vanguardista y contracultural a un panorama literario dominado por la épica especialmente. Los elegíacos latinos dotan al corpus literario latino de una poesía cuyo fundamento principal radica en el solaz poético, el desarrollo de una estética sutil, delicada y, ante todo, ficticia:

En tout cas, les Romains n'ont jamais revendiqué la moindre originalité en matière d'élegie. Et les problèmes d'esthétique semblent avoir été plus importants que ceux du genre littéraire dans la perception qu'ils avaient de Callimaque : ils ne le louent pas d'avoir écrit à la première ou à la troisième personne, mais d'avoir un art raffiné (*doctus*), [...] ; un art délicat (*lenis*), par contraste avec la musculeuse épopée, un art subtil, aux antipodes de l'enflure¹⁷ (Veyne 1983: 38).

3.3. Sobre la *cansó trovadoresca*

Cuando tratamos sobre literatura o, más específicamente, sobre poesía europea, siempre se acude a la Antigüedad y a las culturas griega y latina. No obstante, el movimiento que definirá la poesía europea y especialmente la poesía en la Romania será el de la poesía de trovador. Desde la obra de Guilhem de Peitieu (*floruit circa* 1100 d. C.) hasta el 1298 según (Riquer 1983: 11) surge una poesía que reivindica la lengua vernácula (el occitano¹⁸ en su caso) sobre el latín y se encarga de pulir el idioma para alcanzar unos niveles estéticos suficientes para medirse con la lengua del Lacio. Precisamente, la *cansó* bebe de la tradición antigua latina, como ocurre con todas las manifestaciones artísticas y culturales medievales. Tal y como expresa E. R. Curtius, «la Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como

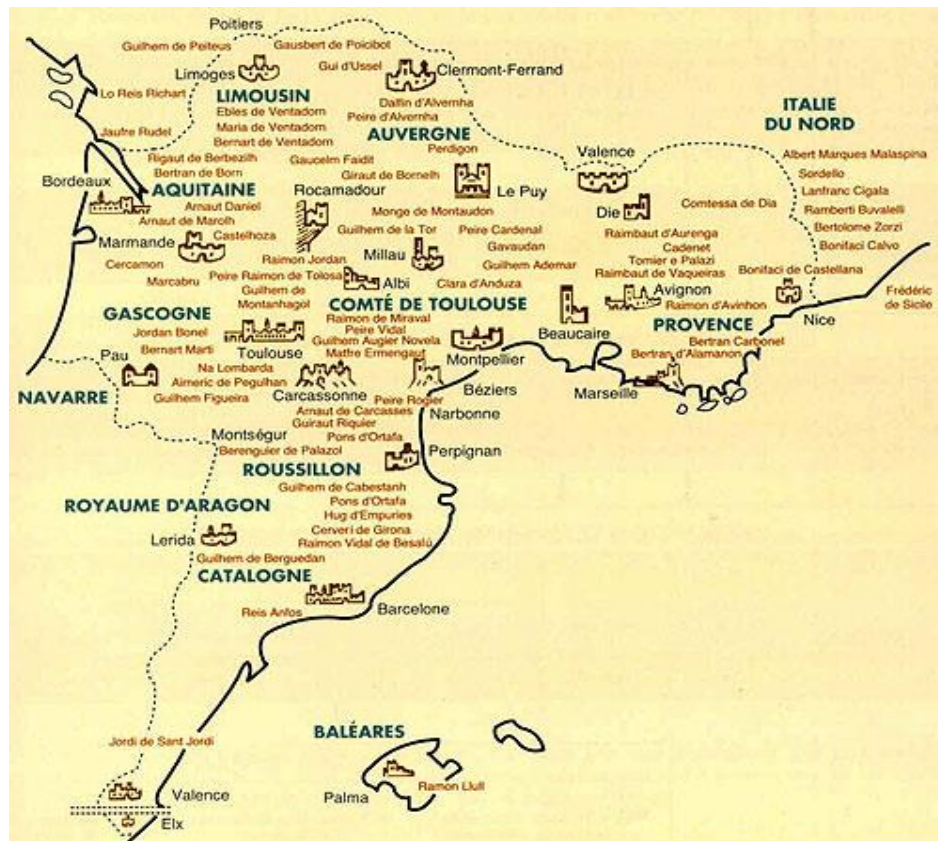
¹⁶ « Il est historiquement impossible et esthétiquement absurde d'identifier les aimées des élégiaques ; il serait même nuisible à la compréhension de leur œuvre de le faire, car ils ne chantent pas telle liaison amoureuse particulière, mais la vie amoureuse en elle-même » (Veyne 1983: 78).

¹⁷ «En todo caso, los romanos no han nunca reivindicado la menor originalidad en materia de elegía. Y los problemas de estética parecen haber sido más importantes que aquellos de género literario en la percepción que ellos tenían de Calímaco: no le alaban el haber escrito en primera o tercera persona, sino el tener un arte refinado (*doctus*), [...] ; un arte delicado (*lenis*), en contraste con la musculosa epopeya, un arte sutil, en las antípodas de la pomposidad.»

¹⁸ La *langue d'oc* (llamada así para distinguirla del francés medieval, conocido como *langue d'oïl* por la diferencia en la palabra «sí») es la evolución romance de la lengua latina en los territorios del Mediodía francés, hermana de la lengua catalana, que procede del mismo tronco lingüístico. No es una lengua unificada en la época medieval y se sirve de una gran flexibilidad fonética que ayuda a la estilización poética.

transmutación» (Curtius 1955: 39). Así, veremos que el arte de trovar, más allá de su aplicación más conocida en el arte trovadoresco, parte de una tradición heredada.

FIGURA 1. *Mapa de la Occitània de los trovadores*



Fuente: Ducable Rogés, Pol. “Culturas y lenguas minorizadas del Mediterráneo (2): Alrededor de los Pirineos; Occitano, Catalán y Vasco.” En www.cancioneros.com.

El término *trovar* tiene su origen en la denominación de ciertas composiciones como *tropus* en latín. Asimismo, en sus acepciones toma el significado más popular de «encontrar, hallar» que vemos en francés *trouver* o italiano *trovare*¹⁹. Por tanto, el *trobair* o trovador se asocia con el proceso retórico de la *inuentio*, por lo que su misión consiste en hallar los medios para crear una composición de gran calidad retórica que cumpla con la preceptiva de la retórica clásica. Y no es baladí esta asociación, ya que la formación de los trovadores era exigente no solo en los aspectos musicales²⁰ sino también en los aspectos retóricos. Estos poetas, en su mayoría nobles, dejan traslucir por la calidad técnica y rigurosidad de la composición, que aprendieron retórica latina, debido a la importancia de esta ciencia en los estudios durante la época medieval (Curtius 1955: 97-121, 215-224).

¹⁹ *Vid.* (Riquer 1983: 20).

²⁰ Junto a los restos de las composiciones de los trovadores se han hallado algunas partituras que han sido descifradas y nos permiten saber que este arte surgía oralmente y se cantaba. Para más información sobre la música y los trovadores, *vid.* (Chaillou, 2009) o (O’Neill, 2008).

En los aspectos formales, la poesía occitana responde, como el resto de lenguas romances, a un esquema silábico rimado siempre en consonante. Su división es estrófica (llamadas *coblas*) y organizan el tema a través de los preceptos retóricos. En cuanto al tema, la obra de los trovadores forma los pilares básicos de la *fin'amors* o amor cortés. Este amor cortés, que algunas teorías asocian a la poesía andalusí, al sufismo y los cátaros²¹, nos resulta fundamental para entender cómo se desarrolla poesía europea posterior y especialmente una de las fuentes de las que beben los estilnovistas y el petrarquismo, base del movimiento renacentista. La cortesía establece una relación de vasallaje feudal entre el poeta y su objeto de amor que no difiere demasiado de los conceptos de la elegía latina.

A la hora de leer la poesía trovadoresca debemos apreciar la grandísima perfección formal que esta poesía persigue²². Dentro del refinado arte trovadoresco existen dos formas de composición fundamentales. La primera, el *trobar leu*, se caracteriza por la facilidad de expresión y la belleza desnuda y clara. La segunda, llamada *trobar clus*, compone de forma más elaborada e intrincada, en cierto modo parecida a la técnica compositiva properciiana. El *trobar clus*, de acuerdo con Paul Zumthor, parte de la tradición medieval de la disociación texto-realidad, buscando el mensaje poético en la codificación del texto de forma que comprensión y lectura son procesos distintos y, en ningún caso, paralelos (Zumthor 1972: 118). En cuanto al género, aparte de la *cansó* existen otros como el *sirventés* o la *tensó*, que no suelen tratar temas amorosos.

Cuando tratamos con los trovadores, es necesario establecer dos diferencias fundamentales. La primera es distinguir la profesión de juglar de la del trovador. El juglar (del latín *ioculator*) era un intérprete, es decir, no componía necesariamente. El trovador componía la música y la letra, pero no la interpretaba, ya que se consideraba indigno de su estatus social. Sin embargo, se dio el caso de que ambas profesiones se intercambiaran o se dieran a la vez. Tal es el caso de ciertos trovadores de baja cuna que fueron juglares antes de dedicarse al arte de trovar. Dichos trovadores utilizaban nombres parlantes como nombre artístico, como Cercamon o Marcabré.

La siguiente distinción es la de trovador y *trouvère*. La *chanson de trouvère* es un género poético que se desarrolla en el norte de Francia a partir del siglo XIII. Contrasta no solo geográficamente con la poesía de los trovadores (estos últimos ocuparon las tierras del

²¹ Vid. (Rougemont 1945: 104-109). También al respecto (Dronke 1968: 50-56), defiende un contacto cultural entre el mundo árabe y la Europa cristiana, pero descarta que el amor cortés sea una idea prestada.

²² Para un extenso análisis de cómo el arte poético medieval descansa en una perfección formal de gran complejidad, que se transmite tanto en la producción latina como en la que se desarrolla en lengua vernácula, vid. (Zumthor 1972: 107-156).

mediodía francés), sino también en estilo y forma. La principal diferencia radica en el plano lingüístico, ya que el *trouvère* compone en *langue d'oïl* o francés medieval. En siguiente lugar, la *cansó* juega a la abstracción del poeta, con un gran componente espiritual, mientras que la *chanson de trouvère* adquiere un tinte poético mucho más trágico²³. En comparación con la poesía latina, cabría diferenciarlos de la misma forma en que se diferencia Ovidio de Catulo. El primero cultiva una poesía de estética armónica, con tendencia al solaz poético y algunas veces abstracta (aunque siempre más sensorial que la *cansó*). El segundo, sin embargo, desarrolla un sentimiento más visceral y dominado por un impulso un tanto freudiano de amor-muerte, como se observa en las piezas dedicadas a Lesbia.

La mujer a la que esta canción va dedicada vuelve a ser nuevamente un miembro de la nobleza, casada o prometida. No deja de ser una paradoja, que muchos críticos han señalado (O'Neill, 2006: 5), que el amor que ha sido objeto de mayor idealización y que más ha cristalizado en la sociedad europea, en origen cristiana, sea puramente adulterino. Como ocurre con la poesía de los trovadores, el arte de los *trouvères* es el de la composición poética seria, que busca una gran perfección formal, aunque no llega a los avances en materia de composición a los que sí llega la *cansó*, también debido a que la *chanson* presta características de géneros menos elevados (Dell, 2008: 24). Además, esta poesía tiene un carácter muy musical²⁴, ya que se compone con el objetivo de ser interpretada por un juglar con acompañamiento instrumental (al igual que ocurre con la poesía de los trovadores).

4. La construcción de la poesía amorosa

4.1. La relación poeta-amada

La elegía romana amorosa se nos presenta aquí como el heraldo de un cambio que define su estética y contenido, así como la diferencia fundamentalmente con respecto al canon clásico del amor en la literatura anterior: la inversión de los roles masculinos y femeninos como sujetos pacientes y agentes. Sin duda esta inversión del orden no se exime de controversia. Como bien expone (Veyne 1983: 78-98), la sociedad romana no permitía la libertad sexual que propone la elegía latina y, especialmente, el *Ars Amatoria* de Ovidio. Las mujeres en sociedad no podían ser cortejadas o entablar conversación con un hombre que no perteneciera a su esfera de control. Esto se reservaba a las prostitutas, esclavas y mujeres que no

²³ A esto se añade el hecho de que el *trovadors* puede cambiar de dama a la que dirigir sus composiciones, pero no así el *trouvère*, que promete lealtad a la misma dama, consiga o no el efecto deseado.

²⁴ De hecho, gran cantidad de los estudios de *trouvères* se encuentran dentro de los estudios de Musicología e Historia de la Música. Con esto señalamos la importancia de nuestro estudio y las posibilidades de ampliación que ofrece.

pertenecieran a una clase social alta. Por tanto, de aquí se comprende las numerosas retractaciones de Ovidio sobre su obra amorosa en los textos del exilio (*Epistulae ex Ponto* y *Tristia*). No obstante, los textos amorosos de Ovidio, así como los de Propertio y Tibulo, llegaron en una etapa de la legislación romana que blindaba aún más a las mujeres casadas, especialmente en el seno de las familias nobles, y castigaba duramente a quienes traspasaran esos límites.

Cuando antes hablábamos del carácter *contracultural* de la poesía elegíaca latina, nos hacíamos eco de un artículo de Judith Hallet²⁵. En el citado artículo, la autora propone que la participación femenina en la elegía revierte todo el canon prestablecido en la poesía clásica y apuesta por un nuevo modelo, no solo de cortejo, sino también de vida:

[T]hey invested their hopes and energies into maintaining romantic attachments, replacing the loyalty they were expected to pledge their *patria* with undying allegiance to their *puellae*. In addition, the Latin love elegists, like the counter-culturists of today, tried to forge a new, more meaningful set of values, embody them in actions which substituted for conventional social practices, and glorify them through art. [...] Their redefinition of female and male roles [...] nicely exemplifies their arch contrariness and wistful inventiveness in all matters²⁶ (Hallet 1973: 109).

Se puede acudir a numerosos ejemplos procedentes de otras obras clásicas. En la *Eneida* Dido, en su amor por Eneas, muestra la presunta debilidad femenina a través del cortejo, el engaño y, finalmente, el suicidio. En *Hipólito* Fedra recurre a técnicas similares e incurre también en el suicidio. Lo que se transmite en estas obras es la postura sumisa de la mujer, que debe atraer la atención de un sujeto masculino revestido de virtudes que afianzan su superioridad física y moral. La elegía latina apuesta por una inversión de papeles: el *amator* pone su empeño en conseguir el favor de una mujer, cuya caracterización como *domina* dentro del tópico del *seruitium amoris* la eleva y sublima a una posición de superioridad. Los sujetos masculinos compiten por la atención y subrayan sus defectos o, como ocurre en *Am.* 3.7, su incapacidad física para satisfacer a la *domina* sexualmente, lo que los expone al rechazo pese a su condición masculina, socialmente preferente.

Además, al igual que en Ovidio, Propertio y Tibulo encontramos que se dirigen a su amada con terminología jurídica con el objetivo de mostrar una devoción por encima de la que profesan a su *patria*, el trovador emplea la terminología que se encuadra dentro de la

²⁵ *Vid.* (Hallet 1973).

²⁶ «Invirtieron sus esperanzas y energías en mantener el apego romántico, reemplazando la lealtad que se espera de ellos a su patria con una inmortal lealtad a sus *puellae*. Además, los elegíacos eróticos latinos, como los autores contraculturales de hoy, trataron de forjar un nuevo y más significativo sistema de valores, personificarlos en acciones que sustituían las prácticas sociales convencionales, y glorificarlos a través del arte. [...] Su redefinición de roles femenino y masculino [...] ejemplifica magníficamente su absoluta contrariedad y deseosa inventiva en todos los aspectos.»

relación de vasallaje feudal. De esta forma reafirman el vasallaje de amor y la total sumisión masculina al dominio femenino, a la par que la utilización del vocabulario y los ritos y conceptos jurídicos del vasallaje, constituye el elemento más esencial, característico y original de la poesía de los trovadores (Aurell 2006: 13).

Vemos, por tanto, que ambos géneros presentan una variación con respecto a las tradiciones literarias y sociales impuestas en las culturas latina y medieval. Tanto la elegía latina de amor como la canción amorosa trovadoresca requieren una necesaria inversión de papeles para conseguir el efecto que las hace tan características. Además, es interesante resaltar la idea extendida de que el amor cantado es de tipo adulterino. Sin embargo, es una peculiaridad del contenido de la poesía que no afecta a la forma de la misma (Dronke 1968: 47). Esta peculiaridad contó con una extensa teorización, que trataremos en el próximo punto.

4.2. La teorización amorosa

Tal y como se ha indicado, la poética del amor fue contenida en otras obras literarias tanto en la época latina como durante la Edad Media. Ovidio fue el primero que sistematizó y teorizó sobre la literatura compuesta por él mismo y sus predecesores como un fenómeno social constatable y generalizado. La obra elegíaco-didáctico-amorosa²⁷ compuesta por el *Ars Amatoria* y los *Remedia Amoris* exponen, de acuerdo con los preceptos de la retórica, sistemáticamente la fundamentación de la elegía latina erótica en la forma de dos extensos poemas didácticos dirigidos al lector. Con el mismo objetivo un *Andreas capellanus*, de quien no se conoce apenas nada que lo identifique²⁸, compuso el *De Amore* (ca. 1185), dedicado en su caso a un ficticio Gualterius.

Ovidio, en su *Ars Amatoria*, se presenta como el *praeceptor Amoris* y, a través de una división en tres libros, propone una teoría acerca de cómo se adquiere el amor, cómo se agrada a la persona amada y cómo puede mantenerse el amor para que dure. De esta forma, Ovidio se somete a la preceptiva retórica, que, sin lugar a dudas tras examinar sus obras, manejaba con gran maestría, para crear una ciencia de una materia que le granjeó en Roma la fama de indecente. Sin embargo, la grandeza de la obra ovidiana reside en su profunda convicción de que el gozo sexual debe proporcionarse de forma democrática a ambos participantes de la relación. Ovidio lo expresa en varias ocasiones:

²⁷ Como se puede apreciar, el género elegíaco no está exento de imprecisiones en su definición debido a la multitud de facetas y de apropiaciones de otros géneros de los que hace gala.

²⁸ La falta de datos y las contradicciones que presentan los que quedan dan pie a que no se pueda asegurar nada sobre la persona de *Andreas*, excepto que fue capellán de la corte real de Francia con María de Champaña.

Sed neque tu dominam uelis maioribus usus
defice, nec cursus anteeat illa tuos;
ad metam properate simul: tum plena uoluptas,
cum pariter uicti femina uirque iacent²⁹. (*Ars am.* II. 725-728)

Sentiat ex imis Venerem resoluta medullis
femina, et ex aequo res iuuat illa duos.
[...]
Infelix, cui torpet hebes locus ille, puella,
quo pariter debent femina uirque frui³⁰. (*Ars am.* III. 793-794, 799-800)

Con estas afirmaciones, Ovidio plantea una nueva visión de la sexualidad femenina. En el *Ars Amatoria*, con el último libro dedicado a las mujeres, otorga un nuevo estatus de independencia sexual a la mujer. Evita sexualizarlas como objeto de placer o descendencia para el hombre, como ocurre en la tradición patriarcal, y las eleva al mismo nivel de derechos que sus compañeros masculinos al reclamar para la mujer la capacidad de llevar una vida sexual no supeditada a los placeres ajenos.

Por el contrario, Andreas Capellanus nos presenta una obra un tanto diferente. Pese a que la influencia fundamental se halla en la obra ovidiana, con el mismo esquema tripartito, utiliza esta obra «come d'uno strumento per dignificare la esperienza contemporanea e fornire un principio d'ordinamento e di interpretazioni ai suoi dati³¹» (Roncaglia 1961). Con esto nos referimos a que, si bien la obra ovidiana aporta fundamento y parte del contenido a la obra del capellán, el enfoque de este último difiere. La obra de Andrés el Capellán, no exenta de controversia³², no se detiene a la manera ovidiana en la esfera femenina, sino que recoge una mezcla de la poética cortés (la mujer como elemento superior) y la mezcla con las visiones misóginas típicamente eclesiásticas y populares.

En la siguiente tabla, desglosamos el tratado de Andrés el Capellán y su posible equivalencia con la obra didáctica del poeta de Sulmona, de acuerdo con la crítica:

²⁹ «Pero ni tú falles a tu amante yendo a toda vela, ni ella adelante tu carrera; corred juntos a la meta: entonces es pleno el placer, cuando a la par vencidos la mujer y el hombre yacen.»

³⁰ «Que la mujer extasiada sienta el sexo desde la profundidad de su médula, y aquello gustará a los dos por igual. [...] Infeliz es la chica a quien entorpece como lánguido el momento en el que a la par deben disfrutar hombre y mujer.»

³¹ «Como un instrumento para dignificar la experiencia contemporánea y aportar un principio de orden e interpretación a sus datos.»

³² Un gran debate ha surgido en torno al hecho de que la obra se presenta en tres libros que mantienen su unicidad en el primero y el segundo. Sin embargo, el tercer libro se nos presenta como una retractación absoluta a lo escrito con anterioridad. Esta aparente contradicción la crítica la asocia al hecho de que el libro cayó bajo censura eclesiástica. Para nuestro estudio hemos prescindido del tercer libro que compone la obra, pero en el Apéndice 1 del mismo se puede encontrar una comparación del *De Amore* con la obra ovidiana en la que sí incluimos el libro tercero y damos nuestro punto de vista acerca de esta controversia.

TABLA I. *Estructura comparada del De Amore y Ars Amatoria según Creixell*

<i>DE AMORE</i>	OVIDIO
<i>Liber primus: accessus ad amoris tractatum</i>	<i>Ars 1</i>
<i>Liber secundus: qualiter amor retineatur</i>	<i>Ars 2</i>
<i>Liber tertius: de reprobatione amoris</i>	<i>Rem. Am.*</i>

Fuente: (Creixell 1990)

Lo primero que se puede observar es la completa ausencia de equivalencias con *Ars. 3*. Esto se debe a que la obra de Ovidio dedica uno de sus libros a las mujeres, con el objetivo de formarlas en la doctrina amatoria de acuerdo con su sexo (así como promueve una sexualidad autónoma para las mujeres). Andrés el Capellán, sin embargo, obvia el sexo femenino y lo coloca siempre como segundo elemento, dependiente del masculino.

En siguiente lugar, colocamos un asterisco en la correspondencia con el *Liber tertius* del *De Amore* como muestra de nuestra discrepancia con Inés Creixell, encargada de la edición que manejamos de la obra³³, que considera que la *reprobatio amoris* del capellán se corresponde con el contenido de los *Remedia Amoris*, basándose en los estudios previos sobre la estructura de la obra (Creixell 1990: 22). Discrepamos en base a que la misma Creixell resume el contenido del libro tercero de la siguiente manera:

En la «Reprobación del amor», Andrés rechaza y condena todas las ideas que tan fervorosamente había defendido antes, para demostrar que el amor carnal («purus» y «mixtus») es incompatible con el amor de Dios e inaceptable para la moral católica. Este tercer libro se inspira fundamentalmente en la larga tradición misógina que, remontándose hasta la antigüedad, había producido ya tantas obras literarias. Así, la mujer que aquí se nos presenta ya no es aquella criatura perfecta y venerada por todos, sino la encarnación de todos los vicios. El amor no es ya fuente de bien, sino de todos los crímenes; no es un pecado venial que solo ofende un poco a Dios, sino el más terrible de los pecados y merecedor de los peores castigos (Creixell 1990: 20).

La síntesis que nos ofrece Creixell, junto a la posterior lectura del libro tercero, no se corresponde en absoluto con los *Remedia Amoris*. No ya en el contenido, puesto que en ese caso habría que discrepar en todos los aspectos de la obra, sino en el fondo que se transmite. Si bien Ovidio plantea el amor como una enfermedad o dolencia que puede ser tratada, no niega en ningún momento el poder positivo y negativo del amor, así como no dirige su ataque ni a hombres ni mujeres. En general, la objetividad terapéutica con la que Ovidio argumenta su poema didáctico-amatorio, implica una posición diametralmente opuesta a la del capellán

³³ Esta edición del *De Amore* es la primera edición en español que recoge el texto latino y lo comenta. La magnífica labor de Creixell también está en una introducción que se hace eco y sintetiza la bibliografía más importante con respecto a la obra del capellán.

en su reprobación, al aceptar uno con sus inconvenientes lo que el otro rechaza sin contemplaciones.

Por tanto, no estamos completamente de acuerdo con Creixell que, reconociendo la contradicción que supone la redacción de la tercera y última parte de la obra del capellán, trata de hallar un equivalente ovidiano, pese a que queda demostrada la disimilitud de perspectivas. Sería ciertamente absurdo negar la inspiración ovidiana del autor, que reutiliza fraseología ovidiana y citas de las obras del mismo. Sin embargo, no terminamos de reconocer una equivalencia intertextual en este caso, como sí ocurre con los otros libros. De acuerdo con nuestra argumentación, proponemos lo siguiente:

TABLA II. *Propuesta de estructura comparada del De Amore y Ars Amatoria*

<i>DE AMORE</i>	OVIDIO
<i>Liber primus: accessus ad amoris tractatum</i>	<i>Ars. 1</i>
<i>Liber secundus: qualiter amor retineatur</i>	<i>Ars. 2, Rem. Am.</i>
<i>Liber tertius: de reprobatione amoris</i>	—

Además, el enfoque siempre es masculino y heterosexual, contemplando en todo momento la búsqueda del placer exclusivamente del hombre, sin esquivar temas como la prostitución o el abuso de súbditos. A diferencia de la elegía latina, en la que encontramos por parte de Tibulo composiciones dirigidas a un muchacho, Márato, Andrés el Capellán es directo y tajante: «amor nisi inter diuersorum sexuum personas esse non potest³⁴» (*De Amore* 1.II.).

La obra de Andrés el Capellán no fue la única obra de clara influencia ovidiana, aunque sí de las primeras. Chrétien de Troyes se inició con unas *Ouidiana*, en torno al 1160; y Richard de Fournival, antes de 1260, escribió tres tratados: *La puissance d'amours*, *Les consaux d'amours* y *Le commens d'amours*; que adaptan el *Ars Amatoria*. Asimismo, la popularidad del *De Amore*, traducido a multitud de idiomas en los años sucesivos y con gran cantidad de manuscritos pese a su naturaleza de libro prohibido, demuestra la latente influencia de la poesía ovidiana durante los siglos XI y XII en Europa.

³⁴ «El amor no puede darse sino entre personas de distinto sexo.»

5. Hacia una definición de tópico literario

Con el objeto de justificar con una base teórica la elección de una serie de tópicos literarios, buscaremos aquí una definición de tópico que nos permita enlazar con nuestro posterior análisis. Los tópicos aparecen ya en la obra de Aristóteles³⁵ (*Arist. Top.*) como herramientas de la *inuentio*. Denominados como «lugares» (*topoi* en *Top.* II), no aparecen definidos sino ejemplificados a lo largo de la obra aristotélica. No obstante, para definirlos hemos acudido a la esclarecedora obra de J. M. Pozuelo Yvancos *Teoría del lenguaje literario*, así como a otras fuentes del mismo Pozuelo Yvancos y de otros teóricos en los que él mismo se basa y menciona, como A. García Berrio.

El tópico literario lo entendemos entonces como un lugar lleno de un contenido determinado (Pozuelo Yvancos 1994: 164). Yvancos (1994: 165) entiende, de acuerdo con García Berrio, que el tópico es una macroestructura semántica y sintáctica que establece una serie tipológicas textuales semejantes. Tal y como define García Berrio:

El tópico textual es resumen de una determinada organización de la realidad; mediante las proyecciones semánticas que tienen lugar en la síntesis textual, el productor va añadiendo informaciones con el fin de que el texto resultante reproduzca completamente la parte de la realidad que constituye su referente; las operaciones semánticas de análisis constituyen el medio por el que el receptor obtiene la información fundamental de la realidad denotada por el texto (García Berrio & Albaladejo Mayordomo 1983: 149-150).

Por tanto, hemos elegido los cuatro tópicos que analizaremos (*seruitium amoris*, *exclusus amator*, *amoris dolores* y *militia amoris*) debido a que suponen cuatro macroestructuras textuales organizadas semántica y sintácticamente que aparecen, de forma semejante, en distintas composiciones de diferentes autores³⁶. Esto además incide con otra particularidad que Pozuelo Yvancos señala:

La *Inuentio* de ese modo, como caudal de tópicos, no es un lugar donde habitan ideas tradicionales, según la crítica viene asumiendo con frecuencia, sino espacios formales cuya eficacia radica en la interdependencia entre el esquema de significación y la contigüidad o metonimia cultural que la provoca a partir de formas ya realizadas previamente. De ese modo una metonimia en la poesía clásica no la construye el lector por aplicación del código lingüístico o de su competencia idiomática, sino por la aplicación de otra competencia superpuesta: la de lector de la poesía y prosa clásicas. El tropo clásico

³⁵ Manejamos la edición en español de Miguel Candel Sanmartín, Aristóteles. *Tratados de Lógica (Órganon)*. Miguel Candel Sanmartín (trad.). Madrid: Gredos, 1982. Para una edición en griego, remitimos a la que hemos usado para comparar textos: Aristóteles. *Aristotelis opera*. Immanuel Bekker (ed.). Oxford: OUP, 1837.

³⁶ Pozuelo Yvancos además recoge el concepto de «desautomatización» (1994: 35-39) como ruptura de las expectativas estilísticas y semánticas del tópico. Dicho concepto está detrás de las excepciones a estos tópicos.

es siempre intertextual, pues la asociación que permite la *inmutatio uerborum* es una concurrencia de textos previos. El tropo clásico es de ese modo la reconstrucción de una intertextualidad implícita (Pozuelo Yvancos 2014: 97).

La particularidad que señalamos de ese extracto es la de la «intertextualidad implícita». Al hacer hincapié en la intertextualidad precisamente nos ayuda a fundamentar nuestro estudio. Al tratarse de estructuras semánticas hay un contacto entre las culturas literaria latina y romance en la transmisión de contenidos con significado y, por tanto, los conceptos asociados a las estructuras sociales, tales como la representación de la mujer en el género de la elegía, pueden ser heredados dentro de la producción retórica y poética. De esta forma justificamos teóricamente la elección de nuestros tópicos para analizar.

6. Análisis de los tópicos

Analizaremos el corpus en busca de los principales tópicos literarios³⁷ que las obras que lo componen comparten y estos a su vez serán definidos de acuerdo con nuestra metodología de estudio. Para ello, utilizaremos muestras tomadas del corpus elegíaco amoroso y del corpus de *cansó* trovadoresca.

Seruitium amoris

La esclavitud de amor constituye uno de los tópicos más llamativos de la poesía amorosa europea. Si bien la posición de inferioridad del amante con respecto a la persona amada es un lugar común en gran cantidad de culturas, la codificación de la relación en términos de esclavitud goza de gran popularidad en la cultura romana, debido a los discursos en los que se estructura su sociedad. El *seruitium amoris*, pues, debe ser definido como la total sumisión por parte del amante a los designios del destinatario de su amor. La indefensión del pretendiente masculino que este tópico supone frente a las acciones de una autoritaria *puella* constituye un ataque, como ya hemos dicho, a los valores binarios en los que se codifica la sociedad romana. Tal y como expone M. Wyke:

In Roman moralising discourses, sexual relationships were constituted in terms of domination and subordination, of superiority and inferiority, of activity and passivity, of masculinity and femininity, and align with the relationships of master and slave. The persistent Propertian strategy of casting the male lover in a submissive, servile role in relation to his beloved *puella* then realigns the gendered relations

³⁷ Para un magnífico barrido de la tópica de la tradición amorosa, véase (Salinas 1981).

of domination and submission so intrinsic to Roman constructions of sexuality and social status. The male *ego* enacts the role of a faithful, submissive, subordinate woman³⁸ (Wyke 1994: 116-117).

Pese a la polémica que pueda esperarse de una construcción literaria tan contraria a los discursos sociales primarios de la sociedad romana, este artificio ha contado con un gran éxito en la mentalidad europea. De esta forma, la poesía de los trovadores, si bien no tiene por qué beber de la elegía como fuente principal, rescribe este tópico del *seruitium amoris* que también juega muy en contra de la jerarquía social de género en la que se mueve la Romania medieval. *Midons*, el principal *senhal*³⁹ de la poesía trovadoresca, se construye a partir de *meus dominus*. De esta forma, el trovador aporta un contenido genérico a su objeto de amor y, a través de esta reasignación al género masculino, la hace prevalecer por encima de su sexo, cuya condición inicial es desfavorable.

En los *Amores* encontramos que el *seruitium amoris*, ya un tanto gastado por la obra de los elegíacos anteriores, en Ovidio adquiere un carácter humillante. Nos referimos a composiciones como *Am. I.4. 67-70*:

Si mea uota ualent, illum quoque ne iuuet opto;
si minus, at certe te iuuet inde nihil.
Sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur,
cras mihi constanti uoce dedisse nega⁴⁰.

En esta composición, la voz poética se lamenta del hecho de que su amor, de tipo adulterino, se vea afectado por la relación matrimonial de la *domina*. Sin embargo, pese a su rechazo al hecho de que los esposos deben mantener relaciones sexuales, las acepta por el amor y el servicio que rinde a su amada. El *seruitium amoris* se manifiesta en este caso como la aceptación de la sexualidad de la mujer por encima de la suya propia. E incluso recurre al proceso psicológico de la racionalización, convenciéndose a sí mismo de que no hay placer por parte de la mujer. De la misma forma, también encontramos momentos en los que la voz

³⁸ «En los discursos moralizadores romanos, las relaciones sexuales se constituían en términos de dominación y subordinación, de superioridad e inferioridad, de actividad y pasividad, de masculinidad y feminidad, y se alinean con la relación amo-esclavo. La persistente estrategia properciana de colocar al amante masculino en un papel sumiso y servil en relación con su querida *puella* así reconsidera las relaciones de género de dominación y sumisión tan intrínseca en las construcciones romanas de la sexualidad y estatus social. El *ego* masculino interpreta el papel de mujer fiel, sumisa y subordinada.»

³⁹ Con *senhal* nos referimos al secreto amoroso. Este secreto, como ocurre en la elegía latina, consiste en evitar hacer referencia al destinatario de la *cansó*, con el objetivo de preservar la integridad física, moral y jurídica de ambos amantes.

⁴⁰ «Si mis votos tienen valor, también deseo que al no le guste; si valen menos, que por lo menos no te guste nada de eso. Sin embargo, cual sea la fortuna que siga a la noche, mañana niégame con voz insistente que los [los besos] hayas dado.»

poética vuelve a rendirse ante la *domina* y demuestra el estatus superior de la sexualidad femenina:

Qui modo saeuus eram, supplex ultroque rogavi
oscula ne nobis deteriora daret.
Risit et ex animo dedit optima, qualia possent
excutere irato tela trisulca Ioui:
torqueor infelix ne tam bona senserit alter
et uolo non ex hac illa fuisse nota⁴¹. (*Am.* 2.5. 49-54)

Encontramos en el corpus de los trovadores composiciones parecidas a estas de Ovidio, en las que la voz poética comprende que, en su posición de inferioridad, la humillación es un elemento obligatorio:

Qu'amors vol tals amadors,
que sapchon sufrir erguelh
en patz e gran desmezura ;
sitot lor dompna·ls sostrays,
paucs plagz lur en sia honors,
[...]
Per aquest sen suy ieu sors
et ai d'amor tan quan vuelh,
quar s'elha·m fay gran laidura,
quant autre·s planh, ieu m'apays⁴². («Al pareysen de las flors», Peire Rogier, vv. 22-26 y 29-32)

También Ovidio entiende el *seruitium amoris* como el estado natural en el que el pretendiente se halla siempre en la posición de comienzo de relaciones. Con esto nos referimos al hecho de que el *amator* debe en todo momento llevar la iniciativa. Esto se traduce en una nueva inversión de los papeles hombre-mujer codificados en señor-sirviente, que Ovidio convenientemente revierte a través del concepto del ruego:

A, nimia est iuueni propriae fiducia formae,
expectat si quis, dum prior illa roget.
Vir prior accedat, uir uerba rogantia dicat;
excipiat blandas comiter illa preces.
Ut potiare, roga: tantum cupit illa rogari;
da causam uoti principiumque tui⁴³. (*Ars* I. 705-710)

⁴¹ «Antes fiero, suplicando exageradamente le rogué que no me diera besos desagradables. Rio y me dio voluntariamente besos geniales, cuales proyectiles tridentes que podrían salir del iracundo Júpiter: sufro infeliz porque ojalá otro no hubiera sentido besos tan buenos y quiero que por esto no sea ella notoria.»

⁴² «Porque el amor quiere tales amantes, que sepan soportar orgullo en paz, y gran desmesura; aunque su señora los traiciona, pequeña querrela les sea honor, [...] Con esta opinión estoy a salvo y tengo de amor tanto cuanto quiero, porque si ella me hace gran de injuria, cuando otro se lamenta, yo me tranquilizo.»

⁴³ «Ah, excesiva es la confianza en la propia belleza, si alguno espera que ella ruegue primero. Acceda primero el hombre, que el hombre diga palabras de ruego; que ella reciba afablemente suaves ruegos. Cuanto puedas, ruega: ella solo quiere que le rueguen; ofrece la causa y la base de tu plegaria.»

También lo encontramos en el trovador Peire Rogier:

De ren als no pes ni cossir
ni ai dezirier ni talan,
mas de lieys quo·l pogues servir
e far tot quant l'es bon ni·l plaz,
qu'ieu non cre qu'ieu anc per als fos
mais per lieys far so que·l plagues,
que be say qu'onors m'es e bes
tot quan fas per amor de liey⁴⁴. («Ges non puesc en bon vers fallir», 9-16)

Este tópico en la poesía de los trovadores se manifiesta especialmente en los grados a los que aspira el trovador con su dama. Los primeros, *fenhedor* y *pregador*⁴⁵ se basan en la idea de que los amantes necesitan suplicar el favor por parte de la *midons*. Estos poemas son los más abundantes en el corpus trovadoresco:

Farai chansoneta nueva,
ans que vent ni gel ni plueva:
ma dona m'assai'e·m prueba,
quossi de qual guiza l'am⁴⁶. («Farai chansoneta nueva», Guilhem de Peitieu, 1-4)

D'un'amistat suy enveyos,
quar no sai joya plus valen
c'or e dezir, que bona·m fos,
si·m fazia d'amor prezen⁴⁷. («Quan lo rossinhols el folhos», Jaufré Rudel, 8-11)

El vocabulario del *seruitium amoris* está plagado de verbos del campo semántico «rogar», que trasladan en todo momento la inferioridad de condiciones del amante con respecto a su amada. Además, el hecho de que se tantee estos campos semánticos pone de manifiesto la voluntad de los poetas de adoptar un nuevo código amoroso que trascienda el mero retrato psicológico o el placer estético. Esto da pie a una facilidad de composición para los mismos, que no dudan en tomar conceptos que escapan al canon de la poesía amorosa. Por tanto, encontramos grandes innovaciones en la composición poética cuando estos echan mano de conceptos jurídicos, que desplazan el contenido inicial de fidelidad al poder oficial por fidelidad al poder femenino:

⁴⁴ «No me pesa ni me preocupo de otra cosa, ni tengo otro deseo e intención, que de servirla en lo que pueda y hacer tanto cuanto le sea agradable y le plazca, porque no creo que yo esté para otra cosa que para hacer por ella lo que le plazca, ya que bien sé que me hace honor y bien está todo cuanto hago por amor a ella.»

⁴⁵ «Aspirante» y «rogador», respectivamente, para los rangos de amante *vid.* (Riquer 1983: 90).

⁴⁶ «Haré una cancioncita nueva, antes que sople el viento, hiele y llueva: mi dueña me tantea y me prueba, de qué guisa la amo.»

⁴⁷ «Tengo envidia de una amistad, porque no conozco joya más valiosa que quiera y desee, que buena me fuese si ella mi hiciera un presente de amor.»

Si quis erit, qui turpe putet seruire puellae,
illo conuincar iudice turpis ego.
[...]
Tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges ;
te deceat medio iura dedisse foro⁴⁸. (*Am.* 2. 18.)

El derecho romano sirve de fuente para Ovidio, igual que lo es el código de vasallaje para los trovadores. En el corpus encontramos juramentos como en esta bella composición de Bernart de Ventadorn:

Domna, vostre sui e serai,
del vostre servizi garnitz.
Vostr'om sui juratz e plevitz,
e vostre m'era des abans.
E vos etz lo meus jois primers,
e si seretz vos lo derrers,
tan com la vida m'er durans⁴⁹. («Pel doutz chan que-l rossinhols fai», 29-35)

Concluimos, pues, considerando el *seruitium amoris* uno de los grandes tópicos que diferencian a la poesía amorosa por su capacidad para subvertir los discursos sociales establecidos en torno a la jerarquía de la sociedad. Se manifiesta tanto en la elegía como en la *cansó* un juego compositivo que consiste en desproveer de contenido a las instituciones legislativas e invertir la relación de poder (también debe entenderse en clave sexual, *scilicet* relación de sumisión y dominación) entre hombre y mujer. El objetivo radica en que rompiendo estos moldes tradicionales la poesía alcanza un mayor poder expresivo pero no deja por ello, sin embargo, de convertirse en un elemento ciertamente subversivo.

Exclusus amator

Otro de los grandes tópicos de la elegía latina es el del *paraclausithyron* o *exclusus amator*. Este tópico, que gozó de una inmensa popularidad en la cultura romana, ya se había constituido como tópico por sí mismo en la literatura griega. Sin embargo, es en la civilización romana en la que este habría de medrar con mayor ímpetu, debido a la naturaleza supersticiosa del ciudadano romano y al papel prominente de la puerta precisamente por esta causa. Dentro de la religión romana, el *limen*, el umbral de la casa, juega el papel fundamental

⁴⁸ «Si existiera alguien que considere una torpeza servir a una chica, con el por juez yo me muestre como un indecente. [...] Tú también, mi luz, acéptame con las leyes que sean; podrías haber dado tú la legislación en mitad del foro.»

⁴⁹ «Mi señora, vuestro soy y seré, investido de vuestro servicio. Vuestro hombre soy, juramentado y comprometido, y era vuestro desde antes. Y vos sois mi gozo primero, y seréis el último, tanto como la vida me dure.»

de separar la integridad familiar del exterior, así como la de dividir las esferas del culto público y el culto doméstico.

Este tópico lo encontramos ya en Plauto, en *Curculio*, que cuenta con una escena dedicada exclusivamente al *exclusus amator*⁵⁰. En la elegía latina lo encontramos muy extendido, desde la elegía primera del libro primero de Tibulo («dum frangere postes non pudet»⁵¹ Tib. 1.1. 73-74) hasta extensas elegías monotemáticas de Ovidio. Este autor desarrolla especialmente el tópico y lo presenta en toda su composición, como ocurre en el caso de la historia de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis*, dos jóvenes que reelaboran el *exclusus amator* no utilizando una puerta, sino una pared que comparten y los separa a la vez:

«[I]nvide» dicebant «paries, quid amantibus obstas?
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres⁵²?» (*Met.* 4. 73-75)

Su obra amorosa más específica también cuenta con numerosos ejemplos de este tópico. En sus obras más conocidas, el *Ars Amatoria* y los *Remedia Amoris*, Ovidio se sirve del *exclusus amator* con fines didácticos a la par que elabora momentos de gran belleza en dichas obras. Sin embargo, se puede captar que Ovidio maneja con gran maestría el tono que quiere dar al tópico de acuerdo con su canto. Así, en el *Ars Amatoria*, la puerta cerrada indica que el amante debe perseverar:

Clausa tibi fuerit promissa ianua nocte:
perfer et immunda ponere corpus humo.
Forsitan et uultu mendax ancilla superbo
dicet: «Quid nostras obsidet iste fores?».
Postibus et durae supplex blandire puellae
et capiti demptas in fore pone rosas⁵³. (*Ars* 2. 523-528)

Y en el caso de las mujeres, Ovidio pone de manifiesto la unión de este tópico al *seruitium amoris* visto anteriormente, ya que conecta el *exclusus amator* con las pruebas por parte de la *domina* que tienen como objetivo conseguir la sumisión total del elemento masculino al elemento femenino. De esta forma:

Ante fores iaceat, «Crudelis ianua» dicat
multaque summissee, multa minanter agat.

⁵⁰ Véase (Copley 1956: 34 y ss.)

⁵¹ «Mientras no avergüenza romper las puertas.»

⁵² «“Maldita pared,” decían “¿por qué obstaculizas a los amantes? / ¿Cuánto sería que nos permitieras unirnos con todo el cuerpo o, si esto es demasiado, te abrieras para darnos besos?”»

⁵³ «Se te habrá cerrado la puerta en la noche prometida: aguanta y pon tu cuerpo sobre el suelo sucio. Quizás su sirvienta mentirosa dirá con gesto soberbio: “¿Por qué ese se sienta a nuestras puertas?” Suplicante intenta ablandar los postes y a tu cruel chica y pon en la puerta las rosas que has quitado de tu cabeza.»

[...]

Adde [*sc. marite*] forem, et duro dicat tibi ianitor ore

«Non potes»; exclusum te quoque tanget amor⁵⁴. (*Ars* 3. 581-588)

Y encontramos una reformulación de todo el tópico en fragmentos como el siguiente:

Effice [*sc. Cupido*] nocturna frangatur ianua rixa

et tegat ornatas multa corona fores;

Fac coeant furtim iuuenes timidaeque puellae

uerbaque dent cauto qualibet arte uiro,

et modo blanditias, rigido, modo iurgia, posti

dicat et exclusus flebile cantet amans⁵⁵. (*Rem. Am.* 31-36)

Así observamos cómo Ovidio sistematiza unas bases del tópico, se solaza poéticamente en torno a ellas y consigue elevar el tópico a la par que le da un estatus superior en la poesía latina. Codifica la puerta, elemento de la religión tradicional romana, de acuerdo con los preceptos del *paraklausithyron* griego sin perder esta la naturaleza espiritual que la superstición romana le había otorgado. Consideramos, pues, que la puerta, así como el juramento del *seruitium amoris* es un necesario elemento de afianzamiento de la ligazón entre *amator* y *domina* y de las relaciones de poder-género que dicha relación conlleva.

Y obviamente, si contemplamos el alcance de este fenómeno, entendemos la aparición del elemento mediador por excelencia en el tópico, que habría de perdurar en la poesía posterior adoptando múltiples formas: el *ianitor* o *custos*. El guardián de la puerta es el intermediario entre el amante y la mujer, así como el representante de la autoridad masculina ejercida por el marido sobre su mujer. De esta forma, el portero puede ser burlado:

Per me decepto didicit custode Corinna

liminis adstricti sollicitare fidem

delabique toro tunica uelata soluta

atque inperculosos nocte mouere pedes⁵⁶. (*Am.* 3.1. 49-52)

Cuando el portero es burlado por la *domina* o *puella*, se revierte nuevamente el orden preferente establecido por el hombre y la mujer se convierte en la llave que permite la relación con el amante. Por tanto, el amante siempre queda relegado a una posición de inferioridad de poder no solo con respecto a su amada sino con respecto al marido de esta.

⁵⁴ «Que yazca ante las puertas, que diga “Cruel puerta” y que suplique mucho y mucho intente amenazadoramente. [...] Pon, [marido], una puerta y te diga un portero con cruel voz “No puedes”; el amor te llegará también a ti en exclusión.»

⁵⁵ «Haz, [Cupido], que la puerta se rompa con riña nocturna y una abundante corona cubra las puertas adornadas; haz que los jóvenes y las tímidas chicas se encuentren furtivamente y se dirijan palabras con la habilidad necesaria ante un marido en guardia, y el amante excluido diga al enhiesto poste tanto blanduras como insultos y cante un poema de lamento.»

⁵⁶ «Gracias a mí aprendió Corinna, burlado el custodio, a poner a prueba la fidelidad del umbral cerrado y a escabullirse del lecho cubierta con su túnica suelta y a moverse de noche con pies silenciosos.»

Pese a que el amor adulterino priva de autoridad al marido sobre la mujer, este sigue teniendo un gran poder jurídico y social sobre el amante, que se transmite a través de su usual ineficacia a la hora de convencer al portero. Esta situación ocurre claramente en las elegías dos y tres⁵⁷ del libro segundo de los *Amores*, composiciones en las que el *poeta-amator* se encuentra frente al portero y le ruega paso infructuosamente. Para ello, el poeta desarrolla una brillante argumentación retórica en la primera de las elegías que concluye con una exhortación a abrir la puerta en base a que su objetivo no perjudica en absoluto a nadie:

Non scelus adgredimur, non ad miscenda coimus
toxica, non stricto fulminat ense manus;
quaerimus ut tuto per te possimus amare:
quid precibus nostris mollius esse potest⁵⁸? (*Am.* 2.2. 63-66)

Y a menudo este guardián es víctima de invectivas y ataques, tal y como ocurre en la siguiente de las elegías ovidianas. Visto que no consigue su objetivo, la voz poética ataca al guardián y recurre a insultos que parten de cuestiones de género:

Ei mihi, quod dominam nec uir nec femina seruas
mutua nec Veneris gaudia nosse potes.
Qui primus pueris genitalia membra recidit
uulnera quae fecit debuit ipse pati⁵⁹. (*Am.* 2.3. 1-4)

Si se califica al guardián, un eunuco, de no ser ni hombre ni mujer, es porque su falta de órganos sexuales se codifica en el sentido de que él no puede ejercer ni una autoridad ni otra. Por tanto, según la voz poética, está dudosamente capacitado para cumplir su cometido, ya que requiere además poseer una autoridad que solo un hombre completo puede ejercer. Es más, los insultos que prosiguen en la composición (que subrayan su incapacidad para las armas, para la navegación y para el sexo, elementos de masculinidad primordiales) ilustran este concepto del ser humano de nuevo asociado a la identidad de género y la sexualidad que permea por todos los discursos referentes a la sociedad romana.

Dentro de la canción de los trovadores, esta idea del amante apartado de la mujer por la interferencia de otras figuras masculinas con la autoridad suficiente para hacerlo se populariza en la figura del *gelos*⁶⁰. Numerosos poetas se quejan del hecho de que los maridos hagan daño

⁵⁷ Aunque ha habido debate en torno a si son una misma elegía o dos piezas separadas, las trataremos como dos composiciones que desarrollan una misma situación.

⁵⁸ «No cometemos un crimen, no vamos a mantener relaciones tóxicas, mi mano no golpea con la espada desnuda; buscamos que gracias a ti podamos amar con seguridad: ¿qué puede ser más agradable que nuestros ruegos?»

⁵⁹ «Ay de mí, porque sin ser hombre ni mujer guardas a mi dueña y no puedes conocer los mutuos placeres del sexo. El que primero cortó los genitales de un niño debería haber sufrido él mismo la herida que infligía.»

⁶⁰ «Celoso», cf. fr. *jaloux*, del lat. *zelosus*.

a sus mujeres o eviten que estas tengan contacto con la corte y con los posibles amantes. Como podemos observar en esta hermosa estrofa de Bernart de Ventadorn:

Domna, si no-us vezon mei olh,
be sapchatz que mos cors vos ve;
e no-us dolhatz plus qu'eu me dolh,
qu'eu sai c'om vos destrenh per me.
Mas, si-l gelos vos bat de for,
gardatz qu'el no vos bat'al cor.
Si-us fai enoi, e vos lui atretal,
e ja ab vos no gazanb be per mal⁶¹ («Can par la flors josta-l vert folh», 39-48)

Sin embargo, también encontramos composiciones en las que el guardián, el *custos* de la elegía latina, se comporta como cómplice de los amantes. En la siguiente *alba*, el poeta Giraut de Bornelh desarrolla esta situación, en la que el vigía avisa al amante. Recogemos una de las estrofas del vigía y la respuesta del amante, que nos recuerda a *Ov. Am.* 1.13⁶²:

Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, que auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que-l gilos vos assatge
et ades será l'alba!
[...]
Bel dous companh, tan sui en ric sojorn,
qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba⁶³. («Reis glorios, verais lums e clartatz», 11-15, 31-35)

Estos ataques dirigidos al marido de la señora también podían enfocarse a los *lauzengier*⁶⁴, de forma muy parecida a como hace Catulo en su *carmen* quinto. Sin embargo, la expresión del *exclusus amator* también puede encontrarse en las canciones en las que el

⁶¹ «Señora, si no os ven mis ojos, bien sabed que mi corazón os ve; y no os doláis más que yo me duelo, porque sé que alguien os presiona por mí. Pero, si el celoso os golpea por fuera, guardad que él no os golpee el corazón. Si os enoja, vos igual con él, pero que nunca os gane bien por mal.»

⁶² «Nunc iuuat in teneris dominae iacuisse lacertis; / si quando, lateri nunc bene iuncta meo est. / Nunc etiam somni pingues et frigidus aer / et liquidum tenui gutture cantat auis. / Quo properas ingrata uiris, ingrata puellis? / Roscida purpurea supprime lora manu.» En español: «Ahora gusta haber yacido entre los brazos de mi dueña; como en algún otro momento, ahora está unida a mi costado. Ahora también el sueño es abundante y el aire frío y el ave canta suavemente con su delicada garganta. ¿Adónde te apresuras, ingrata a los hombres, ingrata a las chicas? Retén las riendas de rocío con tu purpúrea mano.»

⁶³ «Hermoso compañero, cantando os llamo; no durmáis más, que oigo cantar al pájaro que va buscando el día por la floresta y temo que el celoso os encuentre, ¡y pronto será el alba! [...] Bello y dulce compañero, estoy en tan agradable compañía que no querría que fuese nunca alba ni día, porque la más gentil que jamás ha nacido de madre tengo y abrazo, por lo que no me importan nada ni el iluso celoso ni el alba.»

⁶⁴ El *lauzengiers* (o *lauzenjadors*), «adulador», es junto con el *fels*, «felón», la figura que esparce los rumores y es capaz de traicionar la confianza de los amantes con intenciones políticas.

trovador expresa su separación con respecto a la dama. Mientras en la elegía el carácter urbano de la poesía refleja la exclusión como el amante que duerme ante una puerta cerrada o suplica al custodio, en la canción trovadoresca, de carácter cortesano y, por tanto, limitada a un espacio más o menos reducido, la exclusión del amante está impuesta por la distancia que separa a ambos.

Ocurre entonces que el poeta necesita expresar la misma desazón que los elegíacos expresan ante una puerta cerrada. Así, el *limen*, tan significativo en la poesía romana, se comprende en la *cansó* como el castillo en sí, el único lugar en el que, al coincidir, amante y amada pueden dejar que fluya la relación amorosa. De esta forma:

Et ai ne a ma deviza
tan de benanansa,
que ja·l jorn que l'aurai viza,
non aurai pezansa.
Mo cor ai pres d'Amor,
que l'esperitz lai cor,
mas lo cors es sai, alhor,
lonh de leis, en Fransa.
[...]
Ai Deus! Car no sui ironda,
que voles per l'aire
e vengues de noih prionda
lai dins so repaire⁶⁵ ? («Tant ai mo cor ple de joya», Bernart de Ventadorn 29-36, 49-52)

Pero sin duda, en base a esta concepción de la exclusión amorosa, la muestra más original del tópico aparece con Guilhem de Peitieu y Jaufré Rudel, que desarrollan el famoso *amors de lonh*, «amor de lejos», que gozaría de gran popularidad durante toda la Edad Media y, especialmente, en el Renacimiento. El *amors de lonh* canta la pasión del poeta por una dama a la que conoce solo de oídas y que se encuentra en un reino lejano. Queremos incidir específicamente en la importancia de este desarrollo hipertrófico del amante excluido ya que supone la base de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (Avalle-Arce 1976: 237-239), obra que reelabora gran parte de la tradición clásica y medieval⁶⁶.

Así, el caso de estos trovadores es genuino, ya que, como ocurre en el caso de Jaufré Rudel, toda su composición poética está dedicada a este tópico. El amante pues relaciona la exclusión con la lejanía y anhela encontrarse con su amada:

⁶⁵ «Y tengo en mi separación tanta alegría que el día en que la vea no tendré pesadumbre. Mi corazón está junto al Amor porque mi espíritu corre hacia él, pero el cuerpo está aquí, en otro lugar, lejos de ella, en Francia. ¡Ay, Dios! ¿Por qué no soy golondrina, que vuela por el aire, y venga de noche profunda allí, dentro de su lecho?»

⁶⁶ Recomendamos la lectura del capítulo completo en (Avalle-Arce 1976: 214-260) para entender la influencia del amor cortés en la obra de Cervantes.

Luenh es lo castelhs e la tors
on elha jay e sos maritz⁶⁷, («Pro ai del chan essenhadors», 17-18)

Iratz e gauzens m'en partrai
qan veirai cest'amor de loing,
mas non sai coras la·m veirai
car trop son nostras terras loing.
Assatz i a portz e camis⁶⁸! («Lanqand li jorn son lonc en mai», 15-19)

Con *exclusus amator* nos referimos al tópico literario, entonces, en el que la voz poética se encuentra en una situación de exclusión con respecto al objeto de su amor. Dicha exclusión puede estar representada por diferentes elementos, que parten desde elementos simbólicos (la puerta, la distancia...) hasta llegar a elementos humanos (custodios, maridos, maledicentes...). Es evidente que en Ovidio el uso de este tópico, al menos en los *Amores*, tiene cierto elemento retórico que vacía de contenido o de fuerza expresiva al texto. No obstante, más allá de la realidad que se esconda tras la poesía elegíaca (que no condiciona ni nuestro análisis ni al texto debido a su irrelevancia), esta desarrolla un tópico que después sería retomado por la poesía trovadoresca. La exclusión se manifiesta, así, con la tendencia a la abstracción propia de la *cansó*, en la distancia que separa a los amantes pero que permite una búsqueda espiritual del amor.

Amoris dolores

Uno de los aspectos fundamentales de la teorización amorosa y de la composición elegíaca pasa por la descripción fisiológica del amor. Tanto Ovidio y los otros elegíacos como los trovadores inciden en la exposición de una sintomatología muy específica que se debe al estado amoroso. Tal y como canta Ovidio:

Quot lepores in Atho, quot apes pascuntur in Hybla,
caerula quot bacas Palladis arbor habet,
litore quot conchae, tot sunt in amore dolores;
quae patimur, multo spicula felle madent⁶⁹. (*Ars* 2. 517-520)

El poeta, que considera numerosos los padecimientos del amor, ofrece detalles sobre la sintomatología propia del amante. El hecho de que el amante tenga necesariamente que sufrir un desgaste físico y mental se inserta nuevamente en el proceso de humillación masculina

⁶⁷ «Lejos está el castillo y la torre donde ella yace y su marido,»

⁶⁸ «Iracundo y gozoso me separaré cuando vea este amor de lejos, pero no sé cuando la veré, porque nuestras tierras están muy lejos. ¡Demasiados puertos y caminos hay!»

⁶⁹ «Cuantas liebres en el Athos, cuantos jabalíes pacen en Híbla, cuantas bayas tiene el árbol celeste de Palas, cuantas conchas hay en la costa, tantas son las penalidades en el amor; sus puntas, que sufrimos, están húmedas de abundante hiel.»

ante la figura femenina. Por tanto, este deliberado proceso de colocación en un punto de inferioridad con respecto a la mujer no solo contempla la relación entre hombre y mujer, sino el mismo estado físico como indicador de autoridad.

Se contempla nuevamente la codificación social del poder físico del hombre y el de la mujer. Al sexo masculino, en la sociedad romana (no muy diferente en este aspecto a la sociedad occidental actual), se le presupone una prestancia física que permite que las armas y la navegación sean profesiones exclusivamente masculinas. Dicha preponderancia debe ser eliminada para que la autoridad física ejercida por el hombre no suponga un obstáculo para la dominación establecida por la mujer. Detalla Ovidio los cambios físicos producidos por el estado de enamoramiento:

Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti;
hoc decet, hoc multi non ualuisse putant.
[...]
Arguat et macies animum, nec turpe putaris
palliolum nitidis imposuisse comis.
Attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes
curaque et in magno qui fit amore dolor.
Ut uoto potiare tuo, miserabilis esto,
ut qui te uideat dicere possit «Amas»⁷⁰. (*Ars* 1. 727-728, 731-736)

Precisamente en torno a los *Amoris dolores* surge la otra obra fundamental de la poesía amatoria de Ovidio y que, junto al *Ars Amatoria*, sería uno de los textos base de la cultura medieval. Los *Remedia Amoris* toman su punto de partida en el desengaño amoroso tratado como una enfermedad capaz de consumir al individuo. Si en la obra previa Ovidio asumía el rol de un irónico *praeceptor amoris*, aquí se nos presenta como un tierno *medicus*, entregado a la labor de liberar a los lectores de los perjudiciales efectos del amor no correspondido:

Ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari, per quem didicistis amare;
una manus uobis uulnus opemque feret.
Terra salutare herbas eademque nocentes
nutrit et urticae proxima saepe rosa est⁷¹. (*Rem. am.* 41-46)

⁷⁰ «Que palidezca todo amante: este es el color adecuado para el amante; esto es lo lógico, aunque muchos piensan que esto no ha valido. [...] Y que tu flacura delate tu estado, y no consideres una tontería cubrir con un pañuelo tus cabellos limpios. Las noches de vigilia y la preocupación debilitan los cuerpos de los jóvenes y el dolor que crece en un gran amor. Para conseguir tu propósito, sé un miserable, para que el que te vea pueda decir: «tú estás enamorado.»

⁷¹ «Venid a mis preceptos, jóvenes desengañados, a los que su amor ha traicionado por todas partes. Aprended a sanar por quien aprendisteis a amar; una sola mano os traiga la herida y la cura. La tierra nutre a la vez hierbas saludables y perjudiciales y muchas veces la rosa está junto a la ortiga.»

La Edad Media, tan aficionada al científicismo y a la redacción de tratados, ve en la sintomatología del amor un filón para la escritura. Debido a esto la mayoría de tratados, como el de Andrés el Capellán, se detienen en los padecimientos del amante y los desarrollan con grandísimo detalle⁷². Estas obras, que indudablemente gozaron de gran popularidad en el medievo, fueron probablemente leídas por la mayoría de trovadores o, al menos, por el número suficiente de ellos que permitiera el desarrollo de un tópico y la adscripción de otros poetas al mismo.

Un profuso análisis de la sintomatología amorosa nos lo ofrece Bernart de Ventadorn en sus composiciones, especialmente en la siguiente:

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,
[...]
qu'ela no sap lo mal qu'eu trai
ni eu no·lh aus clamar merce.
[...]
E doncs, pois atressi·m morrai,
dirai li l'afan que m'en ve?
[...]
Deus! devinar degra oimai
qu'eu mor per s'amor! Et a que?
Al meu nesci chaptenemen
et a la gran vilania
per que·lh lenga m'entrelia
can eu denan leis me prezen⁷³. («En cossirer et en esmai», 1-4, 11-12, 17-18, 35-40)

Con menor sentimentalismo y mayor parecido a Ovidio, el juglar y luego trovador Cercamon⁷⁴ canta también las penalidades del amor con cierto distanciamiento y tono realista que nos recuerda a los *Amores*. Este, uno de los trovadores más antiguos, reúne junto con los otros trovadores primigenios un acusado parecido a la poesía ovidiana por el uso de recursos

⁷² En *De Amore* encontramos capítulos como «Quis sit effectus amoris», en el que se describen los beneficios del sentimiento amoroso, así como los efectos perjudicantes; u otros capítulos como el «De notitia mutui amoris», donde se echa mano de una descripción de la sintomatología amorosa como medio para descubrir el amor correspondido.

⁷³ «En agobio y en desmayo estoy por un amor que me ata y tiene, por el que no puedo ir ni aquí ni allá de manera que ella no me tenga en su freno. [...] porque ella no sabe el mal que traigo ni yo de ella me atrevería a reclamar merced. [...] Y entonces, pues así me moriré, ¿le diré el afán de ella me viene? [...] ¡Dios! ¡Adivinar debería ya que yo muero por su amor! ¿Y por qué? Por mi necio comportamiento y la gran villanía por la que la lengua se me traba cuando delante de ella me presento.»

⁷⁴ Recordamos que, aunque los trovadores no eran juglares, es decir, no interpretaban, algunos juglares se hicieron trovadores. Para indicar su ascendencia no noble hacían uso de pseudónimos. En este caso, Cercamon significa «trotamundos».

antitéticos, una postura más bien irónica, un estilo desafectado y una dicción al estilo de Ovidio (aparentemente simple pero ligeramente intrincada en su sentido):

Las! Qu'ieu d'Amor non ai conquis
mas cant lo trebalh e l'afan,
ni res tant greu no·s covertis
com fai so qu'ieu vau deziran;
[...]
Tatz trassalh e bran e fremis
per s'amor, durmen o velhan.
Tal paor ai qu'ieu mesfalhis
no m'aus pesar cum la deman⁷⁵, («Quant l'aura doussa s'amarzis», 7-10, 25-30)

Tanto Ovidio como los trovadores consideran fundamental el desgaste físico, pero quizás los trovadores, en cuya mentalidad laten los conceptos religiosos del sacrificio y la abstracción espiritual, llevan el juego más lejos. Aunque en *Amores* podemos encontrar composiciones elegantes y de gran refinamiento sentimental como *Am. 2. 16* («Pars me Sulmo tenet Paeligni tertia ruris»), la ironía y el retoricismo presente en la obra ovidiana impiden la muerte de amor que tan frecuentemente nos encontramos en las *cansos* trovadorescas. El *Liebestod*⁷⁶ supone la culminación del *Amoris dolores* y de la subyugación del sujeto masculino al femenino, donde la muerte es la única forma de librar al poeta-amante de la dominación de la dama.

Militia amoris

La *militia amoris* transforma el amor en un campo de batalla, donde el amante ha de luchar contra un fiero enemigo: Amor. Sin duda, consideramos a Ovidio como el mayor contribuyente a la popularización y a la creación no ya de un tópico sino de un elemento mitológico más en la cultura de Occidente. *Amores*, *Ars Amatoria* y *Remedia Amoris*, por citar las tres fuentes principales de nuestro corpus, se hallan inundados por la *militia amoris*, que se convierte en el constructor principal del discurso de las tres. En *Amores*, ya en el principio, Ovidio presenta a Amor como un *dux* victorioso, que hace el triunfo:

Inque dato curru, populo clamante triumphum,
stabis et adiunctas arte mouebis aues.
Ducentur capti iuuenes captaeque puellae:
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.

⁷⁵ «¡Ay! Porque de Amor no he conquistado más que los trabajos y el esfuerzo, ni nada tan difícilmente se alcanza como pasa con lo que yo voy deseando; [...] Todo me estremezco y me agito y tiemblo por amor, durmiendo o velando. Tal miedo tengo de fallecer que no me atrevo a pensar cómo la requeriré.»

⁷⁶ *Liebestod* o Muerte de Amor es un término originalmente utilizado para referirse al canto de Iseo a la muerte de Tristán en el *Tristan und Isolde* que ha trascendido para referirse a la idea de «morir de amor», que aparece ya en las *Metamorfosis*, la *Eneida* o en *Romeo y Julieta*.

Ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habeo
et noua captiua uincula mente feram⁷⁷. (*Am.* 2.1. 25-30)

Pero no cabe duda que la muestra más evidente y popular de este tópico se encuentra en la novena elegía del mismo libro. En esta se resumen las bases fundamentales del tópico y queda formulado, tal y como Ovidio suele hacer con los lugares comunes literarios:

Militat omnis amans et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.
Quae bello est habilis Veneri quoque conuenit aetas :
turpe senex miles, turpe senilis amor.
Quos petiere duces annos in milite forti,
hos petit in socio bella puella uiro:
[...]
Quis nisi uel miles uel amans et frigora noctis
et denso mixtas perferet imbre niues⁷⁸? (*Am.* 2.9. 1-6, 15-16)

La continuación del tópico lo podemos encontrar en el *Ars Amatoria*, donde el comienzo del poema constituye una invitación del poeta a los lectores a reunirse bajo los estandartes del ejército de Amor. También, en la obra, continúa tratando al lector hombre con apelativos de camaradería y en términos del campo semántico castrense. Tan recurrente es, por tanto, esta metáfora en la obra ovidiana, que en los *Remedia Amoris* el comienzo lo compone una representación de Cupido aprestándose a la defensa, en vista del propósito del poeta.

Si entendemos la naturaleza militar de la aristocracia medieval, no es difícil comprender la facilidad con la que la *militia amoris* puede aparecer también representada en la cansó. La nobleza medieval tiene las artes de la guerra como elemento educativo desde la infancia. Por ello, la trasposición del conflicto amoroso a conflicto bélico parte de lo arraigada que está la cultural marcial en la vida medieval.

De esta forma, encontramos composiciones como la siguiente de Raimbaut de Vaqueiras:

Sol que·l plagues emblar lo premier saut,
jamais per lieys no fora cossegutz.
[...]
Cortz e guerras e torney et assaut

⁷⁷ «Y en el carro dado, con el pueblo clamando triunfo, te erguirás y moverás las aves uncidas con destreza. Serán llevados jóvenes capturados y muchachas capturadas: este cortejo será para ti un magnífico triunfo. Yo mismo, presa reciente, tendré la herida recién hecha y llevaré con mente cautiva las nuevas cadenas.»

⁷⁸ «Milita todo amante y tiene su campamento Cupido; Ático, créeme, milita todo amante. La edad que habilita para la guerra también conviene para el sexo: es una tontería un soldado viejo, es una tontería un amor senil. Los años que pidieron los generales al soldado fuerte, son los que la bella chica pide a su amigo. [...] ¿Quién sino el soldado o el amante aguantaría los fríos de la noche y las nieves mezcladas con densa lluvia?»

e domneyar e donar e condutz
son tug mei pes⁷⁹, ... («D'amor no·m lau, qu'anc non poge tan aut» 17-18, 25-27)

Junto a la citada, encontramos composiciones por parte de autores como Raimbaut de Vaqueiras o Peire Vidal, entre otros, que desarrollan este tópico. La popularidad de la *militia amoris* reside en que la poesía puede apropiarse nuevamente, tanto en la elegía latina como en la canción, de un terreno en el que ciertamente la poesía amorosa no suele desenvolverse. También ocurre que, al ser el ejército el ámbito puramente masculino, la irrupción de la figura femenina se entiende como una nueva invasión de los roles femeninos en aquellos masculinos. El poeta entabla una relación de enemistad con el objeto de su amor, al que pone como rival a batir.

De esta forma, la figura femenina vuelve a colocarse en una posición de superioridad con respecto a los esfuerzos del sujeto masculino. Consideramos relevante destacar el carácter erótico-sexual que este tópico adquiere en cuanto a la relación física y a las referencias fálicas y vaginales a través de las armas, torres y el asalto a campamentos, castillos, etc.

7. La poesía compuesta por mujeres

El mundo de las letras en la Antigüedad y en el Medievo es eminentemente de hombres, aunque es cierto que en las esferas femeninas se producía artísticamente. Las mujeres podían componer poesía y música, así como ejercitar el baile, aunque la interpretación de estas artes en público estaba estigmatizada. Gracias a que algunas contaron con cierta fama y poderes político y social, contamos entre las filas de los elegíacos, así como entre las de los trovadores, con varias mujeres cuya obra se ha conservado⁸⁰.

En el caso de la mujer romana, Sulpicia es la única mujer elegíaca que se conserva, quedando unas seis piezas recogidas dentro del llamado *Corpus Tibullianum*. Este *Corpus* recoge la poesía de Tibulo, así como la de otros poetas del círculo de Mesala, entre los que se incluye Sulpicia, sobrina de este último. Por otro lado, la mujer medieval, a juzgar por la veintena (hay discrepancia en cuanto al número exacto) de *trobairitz* conservadas, pudo gozar de un mayor prestigio literario, debido a la extensión de la educación y al hecho de que algunas alcanzaron una influencia política y económica tal que les permitió el lujo de ser

⁷⁹ «Solo con que le pareciera evitar el primer asalto, nunca sería alcanzado por ella. [...] Cortes y guerras y torneos y asaltos y cortejar y regalar y banquetes son toda mi preocupación, ...»

⁸⁰ Pese a la reticencia por parte de la crítica literaria posterior a la hora de valorar su obra. La poesía de las *trobairitz* se consideraba como «un producto marginal, anecdótico y no muy interesante» (Riquer 1997: 33). Para apreciar la marginalización de las *trobairitz* en mayor medida, recomendamos la lectura completa del artículo de Isabel de Riquer, citado en nuestra bibliografía. Agradecemos a la Prof^a. Antonia Víñez el acceso a estas fuentes.

escuchadas al componer poesía. No podemos obviar el hecho de que en la educación femenina siempre estaban incluidas la música y la poesía como elementos de cortesía y diplomacia.

En general, tras la lectura de las composiciones poéticas de Sulpicia y las *trobairitz*, cabe destacar que difieren en cuanto a cómo asumen el rol femenino dentro de la poesía y del juego poético del amor. Las composiciones latinas muestran a una mujer exactamente en la misma situación del hombre elegíaco, en una posición de inferioridad, con lo que hay una doble inversión de los roles establecidos (un proceso de estabilidad previa a la composición, inversión como recurso poético y posterior reinversión, de acuerdo con el juego poético pero producida por el hecho de que el sexo del poeta no responde al rol típico). Así se muestra Sulpicia, que en su primera elegía ruega a la diosa Venus para conseguir el amor que busca:

Exorata meis illum Cytherea Camenis
attulit in nostrum deposuitque sinum⁸¹ (Sulpicia 1. 3-4).

Inuisus natalis adest, qui rure molesto
et sine Cerintho tristis agendus erit⁸² (Sulpicia 2. 1-2).

Sit tibi cura togae potior pressumque quasillo
scortum quam Servi filia Sulpicia⁸³ (Sulpicia 4. 3-4).

En la poesía de las *trobairitz* encontramos también esta circunstancia:

Bels amics de bon talan
som ab vos totz jors en gatge
cortez'e de bel semblan
sol no-m demandetz outratge
tost en veirem a l'essai
qu'en vostre merce-m metrai
vos m'avetz la fe plevida
que no-m demandetz falhida⁸⁴ («Ar em al freg temps vengut», Azalais de Porcairagues 40-48).

E platz mi mout quez eu d'amar vos venssa
lo mieus amics, car etz lo plus valens
mi faitz orguouill en ditz et en parvenssa,
e si etz francs vas totas autras gens⁸⁵ («A chantar m'er de so qu'ieu non volria», Comtessa de Dia 11-14).

⁸¹ «Tras mucho ruego con mis cantos Citera nos lo ha traído y lo ha colocado en nuestro pecho.»

⁸² «Llega mi odioso cumpleaños, que debo pasar en el incómodo campo y sin Cerinto.»

⁸³ «Quédate mejor con la toga y la puta cargada con su cesta antes que con Sulpicia, hija de Servio.»

⁸⁴ «Bello amigo, de buen talante, estoy en todo momento prometida con vos, cortés y bella, con tal de que no me pidas que cometa ultraje. Pronto veremos la prueba de que estoy a vuestra merced, vos tenéis de mí fidelidad absoluta, con tal de que no me falléis.»

⁸⁵ «Y me place mucho que yo en amar os venza, amigo mío, porque sois valiosísimo; me tratáis con orgullo en dichos y en hechos, y sin embargo sois amable con todos los demás.»

Vemos como las mujeres recurren también al juego poético (que ahora en cierto modo se corresponde con la realidad social) de colocarse en inferioridad de condiciones. Sin embargo, estas poetisas del amor cortés sí defienden su posición social, a la par que su integridad como mujeres adecuadas a la sociedad:

mas vos, amics, etz ben tant conoissens
que ben devetz conoisser la plus fina;
e membre vos de nostres partimens.

Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fins coratges⁸⁶; («A cantar m'er de so qu'ieu non volria», Comtessa de Dia 32-36).

En el caso de Sulpicia, observamos que la figura femenina está mucho más cuestionada en su comportamiento sexual:

Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
ne legat id nemo quam meus ante, velim.
Sed peccasse iuvat, vultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar⁸⁷ (Sulpicia 1. 7-10).

El poema deja entrever que la situación de inferioridad del sexo femenino requiere un control de la sexualidad como medio de mantenimiento de la honradez y la reputación familiar.

Por último, nos gustaría destacar un aspecto que consideramos muy característico de esta poesía compuesta por mujeres. Con esto nos referimos a la sensualidad que permea en los versos compuestos por estas escritoras. Tal y como ocurre con las composiciones de Safo, que contienen unas connotaciones sexuales muy refinadas, los poemas de Sulpicia y las *trobairitz* también muestran esta sutil sensibilidad:

Tandem venit amor, qualem texisse pudori
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
Exorata meis illum Cytherea Camenis
attulit in nostrum deposuitque sinum.
Exsolvit promissa Venus: mea gaudia narret,
dicetur si quis non habuisse sua⁸⁸ (Sulpicia 1. 1-6).

⁸⁶ «Pero vos, amigo, sois tan conecedor que bien debéis conocer a la mejor; y acordaos de nuestro acuerdo. Os debe valer mi valor y mi juicio y mi belleza y mi coraje.»

⁸⁷ «No querría yo dejar nada nunca en tablillas marcadas, no vaya a ser que alguien lo lea antes que mi amante, pero gusta el cometer errores, cansa adecuar el rostro a los rumores: que se diga que he sido digna con el que es digno de mí.»

⁸⁸ «Al final vino el amor, tal que me difamaría más ocultarlo por pudor que desnudarlo ante alguien. Tras mucho ruego con mis cantos Citerea nos lo ha traído y lo ha colocado en nuestro pecho. El sexo prometido ha tenido lugar: narraré mi gozo, por si se dice que una no ha tenido el suyo.»

si quicquam tota commisi stulta iuventa,
cuius me fatear paenituisse magis,
hesterna quam te solum quod nocte reliqui,
ardorem cupiens dissimulare meum⁸⁹ (Sulpicia 6. 3-6).

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tengra per ereubut
sol q'a lui fezes cosseillier ;
[...]
Bels amics, avinens e bos,
cora-us tenrai e mon poder?
e que jagues ab vos un ser
e qe-us des un bais amoros⁹⁰! («Estat ai en greu cossirier», Comtessa de Dia 9-12, 17-20).

La sexualidad está muy presente en la poesía femenina, como traslucen estas composiciones. Consideramos que esto se debe a la presión constante en torno a la sexualidad femenina, ya que los discursos patriarcales presentan a la mujer como ente que carece de independencia y voluntad sexuales. Entonces, la poesía se convierte en el único medio desde el que reivindican con referencias eróticas impulsos sexuales propios y completamente autónomos con respecto a su amante.

En el caso de los *amoris dolores* y la consecuente muerte de amor, las *trobairitz* representan un papel de reinversión de la inversión previa de papeles, es decir, una vuelta al papel tradicional femenino, que, sin embargo, queda forzado. Con un estilo parecido al de las *Heroides* (Shapiro 1978: 564), algunas trovadoras muestran los *amoris dolores* en el sujeto femenino:

Amics, tan ai d'ira e de feunia
quar no vos vey, que quan ieu cug chantar,
planh e sospir, per qu'ieu non puese so far
ab mas coblas que-l cors cumplir volria⁹¹. («En greu esmai», Clara d'Anduza, 25-28)

La visión femenina plantea una nueva situación en la poesía, ya que la mujer no se muestra altiva, distante y poderosa, sino que se cubre con los mismos discursos que sus contrapartidas masculinas. Esto muestra la particular y paradójica posición en la que se encuentran estas poetisas en una tradición de composición eminentemente masculina (Shapiro 1978: 565-566).

⁸⁹ «Si en algún momento cometí alguna tontería de la que confiese me arrepienta más, que ayer cuando te dejé solo de noche, por querer esconder mi ardor.»

⁹⁰ «Bien querría tener a mi caballero una noche en mis brazos desnudo, y que él se tuviera por contento con que solo yo le sirviera de almohada; [...] Bello amigo, hermoso y bueno, ¿cuándo os tendré en mi poder? ¡Y que yazcáis conmigo una noche y os dé un beso amoroso!»

⁹¹ «Amigo, tengo tanta ira y desesperación por no veros, que cuando pienso en cantar, me lamento y suspiro, porque no puedo siquiera hacer con mis coblas lo que mi corazón querría.»

8. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos presentado el desarrollo de una serie de tópicos que en la elegía latina y en la canción de los trovadores son fundamentales a la hora de construir una composición coherente y cohesiva. Hemos tomado como ejemplo a Ovidio, teniendo en cuenta el gran impacto que la obra de este tiene en el período de la Edad Media en el que los trovadores florecieron. No consideramos que los trovadores estén reproduciendo en ningún momento el tópico latino, sino que reelaboran un imaginario que ya existe en la conciencia cultural de la comunidad latina y neolatina. Así pues, adoptan el mismo discurso a través de diferentes formas que demuestran la similitud de dos períodos y sociedades diferentes.

Además, se ha analizado el funcionamiento de dichos tópicos desde la perspectiva de las representaciones femeninas en la cultura occidental. En ambas producciones literarias se presenta una inversión de los roles establecidos tanto en la sociedad romana como en la feudal. Si bien el sistema patriarcal propugna la supremacía y dominación del hombre sobre la mujer social, política y culturalmente, en el universo literario creado por la poesía amorosa de estos géneros, la mujer adquiere un papel de dominación sobre el hombre y se la rodea de una serie de características que subrayan su poder por encima del amante.

Bajo esta luz aparecen los tópicos del *seruitium amoris*, *exclusus amator*, *amoris dolores* y *militia amoris*. En los cuatro la figura femenina se representa como un ente capaz de producir en el *poeta-amator* sumisión, obediencia y desgaste físico. Todo ello contribuye al proceso por el cual el amante puede llegar a conseguir el favor de la amada, de lo cual no existen garantías. En esta relación construida de forma desigual también intervienen factores externos como la presencia de otras figuras masculinas (el *custos* o el *maritus*), cuya autoridad se impone sobre la del amante, no así sobre la mujer, que puede burlar el control ejercido por estas entidades.

Pese a esta aparente predominancia femenina sobre lo masculino, nos gustaría disuadir al lector de considerar que en estas obras se puede percibir el germen de una superioridad de la mujer. Si bien podemos contemplarlo (muy vagamente) en Ovidio, que reconoce la independencia y el valor de la sexualidad femenina con respecto a la masculina, no podemos contemplarlo así en los trovadores⁹². Un análisis relativamente similar al que hemos llevado a cabo se ha venido utilizando para sostener un argumento que niega la dominación masculina

⁹² Salvo por las *trobairitz*, que suponen la irrupción de las mujeres en un terreno dominado por lo masculino, pese a que entre mujeres se cultivaban las distintas artes. Sin embargo, esta rebeldía por parte de algunas mujeres, posible principalmente porque contaron con gran respaldo político, no la podemos catalogar como feminismo. Nos basamos en el hecho de que ellas no defienden una igualdad entre hombres y mujeres de forma sistemática.

sobre la mujer. Así coincidimos con (Gaunt 1990: 310). A esta falacia argumentativa escapa que todo lo expuesto sobre las relaciones hombre-mujer en la poesía de los trovadores, así como en la elegía, no es más que un juego literario⁹³ que se inserta dentro del afán compositivo. Hay numerosos estudios que han pretendido dar una razón en base a la realidad a estas peculiaridades que convierten a la elegía latina y a la canción trovadoresca en géneros ciertamente originales. Sin embargo, los resultados son tan inconcluyentes e irrelevantes como la búsqueda de figuras reales tras los nombres de las amadas elegíacas.

No refleja, por tanto, la poesía amorosa la realidad como ya conocemos a través de la labor de los historiadores y los estudiosos de las representaciones culturales. Nos gustaría, pues, subrayar el valor artístico de esta poesía, cuyo poder para convencer al lector de que existen realmente una serie de situaciones y sentimientos parte de su gran calidad de composición. La realidad de la época augústea y de la Edad Media difiere bastante. Tal y como se ha expuesto, la mujer no gozaba de un prestigio social, político o cultural generalizado, sino que existen una serie de figuras femeninas que fueron reconocidas, no por el hecho de ser mujer, sino pese al mismo. Hay etapas de la Historia de Occidente en las que la presión sobre el sexo femenino ha sido más o menos violenta. No obstante, no podemos afirmar el reconocimiento generalizado de una serie de derechos igualados entre hombres y mujeres. Este reconocimiento público pertenece a un desarrollo posterior en la cultura occidental que se gesta, en algunos casos, en el siglo XIX tardío pero que alcanza su mayor punto de desarrollo en el siglo XX y aún continúa en el siglo XXI. Si bien la igualdad no es plena, la visibilidad política, social, económica y cultural de la mujer goza de mayores privilegios que de la Edad Media hacia atrás.

Sin embargo, este hecho no obstaculiza que la mujer sea el objetivo (o la excusa, estéticamente bien poco importa) de unos géneros poéticos de importante valor estético y que han dado pie a todo un imaginario en la cultura occidental. No podemos olvidar la influencia de la elegía latina en la renovación de la poesía amorosa más allá de los trovadores (la influencia de Propertio es decisiva en el Renacimiento). Tampoco podemos olvidar la reelaboración de temas por parte de los trovadores y su influencia en Dante Alighieri y los estilnovistas, así como en otros autores como William Shakespeare, Miguel de Cervantes o Ezra Pound, entre muchos más. Este pequeñísimo e incompleto barrido, del que escapan muchísimos grandes autores a nivel mundial, muestra el hilo de continuidad en la literatura occidental, desde Roma (y antes) hasta hoy.

⁹³ Para una detallada visión de la *fin'amors* como juego literario y su incidencia en la sociedad cortés, véase (Duby 2000).

9. Bibliografía

9.1. Corpus para análisis

Alvar, Carlos. *Poesías de trovadores, trouvères y minnesinger: de principios del siglo XII a finales del siglo XIII*. Madrid: Alianza, 1999.

Capellanus, Andreas. *De Amore (Tratado sobre el amor)*. Traducido por Inés Creixell. Barcelona: Sirmio, 1990.

Martinengo, Marirì. *Las trovadoras poetisas del amor cortés*. Barcelona: Horas y Horas, 1997.

Ovidio Nasón, Publio. *Carmina Amatoria: Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria et Remedia Amoris*. Editado por Antonio Ramírez de Verger. Múnich: K.G. Saur, 2003.

Riquer, Martín de. *Los trovadores: Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona: Ariel, 1983.

Tibulo, Albio. *Carminum libri tres*. Editado por John Percival Postgate. Oxford: Clarendon Press, 1968.

9.2. Bibliografía general

Albrecht, Michael von. *A History of Roman Literature from Livius Andronicus to Boethius*. Leiden: Brill, 1997.

Aurell, Martin. «Fin'amors, féodalité et wadd dans la lyrique des troubadours.» *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge: nouvelles approches. Actes du colloque de l'Université de Nantes*. Toulouse: PUM, 2006. 11-15 y 77-88.

Avalle-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Castalia, 1976.

Bessone, Federica. «Latin precursors.» En *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thea S. Thorsen, 39-56. New York: CUP, 2013.

Chaillou, Christine. «La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte.» *Annales de Vendée*, 2009: 139-157.

Cluzel, I. M., y L. Pressouyre. *La poésie lyrique d'oïl: les origines et les premiers trouvères*. París: A. G. Nizet, 1969.

Codoñer, Carmen. *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 1997.

- Copley, Frank O. *Exclusus Amator*. California: Scholars Press, 1956.
- Creixell, Inés. «Prólogo.» En *De Amore (Tratado sobre el amor)*, de Andreas Capellanus, 9-46. Barcelona: Sirmio, 1990.
- Crossland, Jessie. «Ovid's Contribution to the Conception of Love Known as L'Amour courtois.» *The Modern Language Review*, Enero 1947: 199-206.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducido por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. 2 vols. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Darcos, Xavier M. «D'Ovide aux Troubadours.» Périgord: Académie des Sciences morales et politiques, 2008.
- Dell, Helen. *Desire by Gender and Genre in Trouvère Song*. Cambridge: D.S. Brewer, 2008.
- Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Vol. I. Oxford: OUP, 1968.
- Duby, Georges. «El modelo cortés.» En *Historia de las mujeres*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 319-339. Madrid: Taurus, 2000.
- Fulkerson, Laurel. «Seruitium amoris: the interplay of dominance, gender and poetry.» En *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thea Thorsen, 180-193. Nueva York: CUP, 2013.
- García Berrio, Antonio, y Tomás Albaladejo Mayordomo. «Estructura Composicional. Macroestructuras.» *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 1983: 127-180.
- Gaunt, Simon. «Poetry of Exclusion: a Feminist Reading of some Troubadour Lyrics.» *The Modern Language Review*, 1990: 310-329.
- Grave, Salverda de. «Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours.» *Philologus*, 1918: 247-252.
- Hallet, Judith P. «The Role of Women in Roman Elegy: Counter-Cultural Feminism.» *Arethusa* 6, nº 1 (1973): 103-124.

- Hunter, Richard. «Greek elegy.» En *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thea S. Thorsen, 23-38. New York: CUP, 2013.
- Kenney, E. J., and W. V. Clausen. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. II. Latin Literature. Cambridge: CUP, 1982.
- Labarge, Margaret Wade. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1986.
- L'Hermitte-Leclercq, Paulette. «Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII).» En *Historia de las mujeres*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 262-318. Madrid: Taurus, 2000.
- Martinengo, Marirì. «A proposito di trobairitz.» *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 27, n° 37 (enero-junio 2007): 99-121.
- O'Neill, Mary. *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouvère Repertoire*. New York: OUP, 2006.
- Pasero, Nicolò. «L'amor cortese: modello, metafora, progetto.» En *Dai pochi ai molti: Studi in onore di Roberto Antonelli*, editado por Paolo Canettieri y Arianna Punzi, 1263-1269. Roma: Viella, 2014.
- Power, Eileen. *Mujeres Medievales*. 2.^a. Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *La invención literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Rieger, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Riquer, Isabel de. «Las trobairitz provenzales en el fin de siglo.» *Lectora*, 1997: 27-37.
- Roncaglia, Aurelio. *Poesia dell'età cortese*. Milán: Nuova Accademia, 1961.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. México D.F.: Leyenda, 1945.
- Salinas, Pedro. «La tradición de la poesía amorosa.» En *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 9-31. Barcelona: Seix-Barral, 1981.

- Shapiro, Marianne. «The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love.» *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 3, n° 3 (1978): 560-571.
- Thorsen, Thea S. «Introduction: Latin love elegy.» En *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thea S. Thorsen, 1-20. New York: CUP, 2013.
- . «Ovid the love elegist.» En *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thea S. Thorsen, 114-130. New York: CUP, 2013.
- Treggiari, Susan. «Women in the time of Augustus.» En *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, editado por Karl Galinsky, 130-147. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- Veyne, Paul. *L'Élégie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident*. París: Éditions du seuil, 1983.
- Víñez Sánchez, Antonia. «La voz disidente de las Trobairitz.» En *El eterno presente de la literatura: estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, editado por María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, 35-63. Roma: Aracne editrice, 2013.
- Wyke, Maria. «Taking the Woman's Part: Engendering Roman Love Elegy.» *Ramus* 23, n° 1 (1994): 110-128.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- . *Introducción a la poesía oral*. Traducido por M^a Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

Index nominum

Nombre	Página		
		Maestre, José María	5
Alighieri, Dante	42	Márato	20
Aquitania, Leonor de	10	Marcabré	14
Aristóteles	21	María, Virgen	9
Augusto	9, 11	Martinengo, Marirè	7, 8
Bingen, Hildegard von	10	Mesala	37
Bornelh, Giraut de	30	Octavia	9
Calímaco	11, 12	Ovidio	7, 8, 11,
Capellanus, Andreas (también	17, 18, 19,		15, 16, 17,
Capellán, Andrés el)	20, 33		18, 19, 23,
Catulo, Gayo Valerio	11, 15, 30		24, 26, 27,
Cercamon	14, 34		28, 32, 33,
Cervantes, Miguel de	31, 42		34, 35, 36,
Corinna	11		40, 41
Creixell, Inés	19, 20	Peitieu, Guilhem de	12, 31
Cristóbal López, Vicente	8	Píramo	27
Crossland, Jessie	8	Pisan, Christine de	10
Cupido (también Amor)	35, 36	Plauto, Tito Macio	26
Curtius, Ernst Robert	7, 12	Pound, Ezra	42
Cynthia	11	Power, Eileen	7, 8, 9, 10
Dido	16	Pozuelo Yvancos, José María	21
Dronke, Peter	6, 7	Propercio	11, 13, 14,
Eneas	16		16, 42
Fedra	16	Ramírez de Verger, Antonio	8
Fournival, Richard de	20	Ramos Maldonado, Sandra Inés	5
García Berrio, Antonio	21	Riquer, Martín de	7, 8
Gaunt, Simon	8	Rogier, Peire	24
González Iglesias, Juan Antonio	8	Rudel, Jaufre	31
Gualterius	17	Safo	39
Hallet, Judith	13, 16	Shakespeare, William	42
L'Hermitte-Leclercq, Paulette	10	Shapiro, Marianne	8
Labarge, Margaret Wade	7	Sulpicia	8, 11, 37,
Lesbia	15		38, 39
Livia	9	Tíbulo	13, 14, 16,
López, Vicente Cristóbal	7		18, 20, 26

Tisbe	27
Troyes, Chrétien de	20
Vaqueiras, Raimbaut de	36
Ventadorn, Bernart de	26, 29, 34
Venus, diosa	38
Veyne, Paul	7, 12
Vidal, Peire	36
Víñez Sánchez, Antonia	5
Wyke, Maria	22
Zumthor, Paul	7, 14