



TRABAJO DE FIN DE PROGRAMA

LA POESÍA AMOROSA EN LA BAJA EDAD MEDIA EN

OCCITANIA

AUTOR: CARLOS ANÓS ANCHÓRIZ

DIRECTORA: MARGARITA GARCÍA CASADO

PROGRAMA SENIOR

Curso académico 2024-2025

ÍNDICE

Resumen.....	4
1. Introducción.....	6
1.1. Objetivo.....	7
2. El amor en la literatura a lo largo de la historia.....	8
3. Causas de la aparición del amor cortés.....	10
3.1. La estructura feudal y la influencia de la nobleza.....	11
3.2. El cristianismo y su influencia en la moral sexual.....	11
3.3. La cultura aristocrática y la invención de la cortesía.....	12
3.4. El auge de la poesía lírica y la cultura trovadoresca.....	12
3.5. El contacto con la cultura musulmana.....	13
3.6. Los matrimonios por conveniencia.....	13
4. Las teorías del amor en Occitania.....	14
5. Teóricos del amor cortés.....	17
5.1. Andreas Chapellanus. <i>De Amore</i>	17
5.2. Otras teorías del amor cortés.....	18
6. Análisis de algunos poemas significativos.....	20
6.1. Reseña de la vida de los poetas tratados.....	22
6.2. Los poemas también llamados cançons.....	25
Farai un vers de dreit nien. Guilhem de Peitieu.....	25
7. Conceptos usados en la poesía occitana.....	48
7.1. La primavera y los pájaros: ¿un tópico menos dominante de lo esperado?.....	49
7.2. El amor lejano y el amor no correspondido: menos común de lo que se cree.....	49
7.3. El vasallaje y la humillación: una relación compleja con la dama.....	49
7.4. El deseo carnal: un tema más presente de lo esperado.....	50
7.5. La belleza de la dama: un tópico frecuente.....	50
7.6. El sufrimiento y el <i>joi</i> : dos caras de la experiencia amorosa.....	50
7.7. La ausencia de tópicos clásicos: una poesía más diversa.....	51
7.8. Conclusión.....	51
8. Análisis comparativo de los poemas.....	52
8.1. La primavera y las Flores.....	52
8.2. Los Pájaros.....	54
8.3. La Lejanía.....	55
8.4. El Vasallaje.....	55
8.5. La Humillación.....	56
8.6. El Deseo Carnal.....	57
8.7. La Presencia del Marido o del Celoso.....	58

8.8.	El Abandono por Parte de la Amada	58
8.9.	La Alegría en Contraste con el Dolor	59
8.10.	La Exaltación de las Virtudes de la Amada.....	59
8.11.	Conclusión	59

Resumen

Este trabajo se centra en la poesía amorosa de los trovadores occitanos. Tras una breve introducción a los antecedentes de la lírica amorosa y al contexto histórico que propició su aparición en el sur de Francia durante los siglos XII y XIII, se aborda el concepto de amor tal y como fue entendido tanto por los teóricos medievales como por los propios trovadores. Lejos de ser un simple artificio literario, el amor cortés —eje temático de esta poesía— se presenta como un reflejo complejo de las tensiones sociales, los ideales cortesanos y las relaciones jerárquicas de una sociedad profundamente marcada por el feudalismo y las desigualdades entre géneros y estamentos.

El estudio profundiza asimismo en la pluralidad de voces y matices dentro de esta tradición poética, analizando cómo diferentes autores interpretan y reformulan el ideal amoroso, y cuestionando hasta qué punto se ajustan —o se desvían— de los cánones establecidos.

Palabras clave: La baja edad media, amor cortés, fin'amor, false'amor, tópicos trovadoresco, trovadores, Guillermo de Aquitania, Bernat de Ventadorn, Jaufre Rudel, Peire Cardenal, la Condesa de Día, Raimbaut d'Aurenga

Abstract

This work focuses on the love poetry by Occitan troubadours. After a brief introduction about the background of lyrical love and the historical context that fostered its emergence in southern France during the 12th and 13th centuries, the concept of love is explored as it was understood both by medieval theorists and by the troubadours themselves. Far from being a mere literary device, courtly love—the central theme of this poetry—is presented as a complex reflection of social tensions, courtly ideals, and the hierarchical relationships of a society deeply marked by feudalism and by gender and class inequalities.

The study also delves into the plurality of voices and nuances within this poetic tradition, analyzing how different authors interpret and reformulate the ideal of love, and questioning to what extent they conform to—or diverge from—the established canons.

Keywords: Late Middle Ages, courtly love, fin'amor, false'amor, troubadour clichés, troubadours, William of Aquitaine, Bernat de Ventadorn, Jaufre Rudel, Peire Cardenal, the Countess of Day, Raimbaut d'Aurenga

1. Introducción

El presente trabajo aborda la evolución del amor en la literatura, con especial énfasis en el surgimiento y desarrollo del amor cortés en la poesía occitana. A través de un recorrido histórico y teórico, se analiza cómo diversos factores socioculturales —como la estructura feudal, la moral cristiana, la cortesía aristocrática y la lírica trovadoresca— contribuyeron a la aparición de esta concepción amorosa. También se explora la influencia del contacto con la cultura musulmana y los matrimonios concertados en la configuración del amor cortés.

Se dedica un apartado a las teorías del amor en Occitania, distinguiendo entre el *fin'amor*, que idealiza el amor como una experiencia noble y elevada, y el *false'amor*, que critica sus excesos y contradicciones. Además, se examina la dialéctica entre ambas corrientes y su impacto en la literatura trovadoresca.

El estudio de los teóricos del amor cortés incluye el análisis de *De Amore* de Andreas Capellanus y una revisión de las interpretaciones generales sobre este fenómeno. Posteriormente, se ofrece un análisis detallado de poemas representativos de trovadores destacados, como Guillermo de Poitiers, Bernart de Ventadorn, Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga, la Condesa de Día y Peire Cardenal, contextualizando sus vidas y obras dentro del marco de la poesía occitana. Asimismo, se examinan los principales conceptos temáticos de esta lírica, confrontando las ideas tradicionales con datos estadísticos sobre su frecuencia real en los textos. Se reflexiona sobre la relevancia de tópicos como la exaltación de la primavera y los pájaros, el amor lejano y no correspondido, la relación de vasallaje con la dama, el deseo carnal, la idealización de la belleza femenina y la dualidad entre sufrimiento y *joi* (alegría).

Finalmente, el trabajo incluye un análisis comparativo de los poemas seleccionados, evaluando cómo se manifiestan los distintos tópicos en cada uno de ellos.

Se observa que, lejos de responder a un modelo único y homogéneo, la poesía trovadoresca presenta una notable diversidad en sus temas y enfoques, lo que permite cuestionar la visión generalizada sobre el amor cortés y su impacto en la literatura medieval.

Este estudio busca, por tanto, ofrecer una perspectiva matizada y basada en el análisis empírico, destacando la riqueza y complejidad de la poesía occitana más allá de los estereotipos que la han definido tradicionalmente.

1.1. Objetivo

Este trabajo parte de una revisión crítica de la imagen tradicional de la poesía trovadoresca, frecuentemente asociada al amor no correspondido, al sufrimiento del amante y a la idealización espiritual de la dama. A partir del análisis de los textos y los datos presentados, se plantea la posibilidad de una visión más matizada y rica de esta tradición lírica. Lejos de ajustarse siempre a un código rígido, los trovadores parecen haber explorado una amplia gama de emociones y representaciones amorosas, donde también tienen cabida el deseo carnal, la celebración de la belleza física y la expresión de la alegría.

Esta perspectiva invita a reconsiderar los límites del llamado amor cortés y a entender la poesía trovadoresca no como un conjunto homogéneo de convenciones fijas, sino como un terreno fértil para la experimentación literaria y la diversidad temática. El objetivo del trabajo, por tanto, es analizar cómo conviven en esta tradición diferentes formas de representar el amor, desde las más idealizadas hasta las más sensuales o incluso lúdicas, y qué nos dice esa variedad sobre la complejidad del mundo afectivo y social de los trovadores.

2. El amor en la literatura a lo largo de la historiaⁱ

A lo largo de los siglos, la comprensión del amor ha experimentado una notable transformación, marcada por las ideas sociales, filosóficas y culturales de cada época. Los poetas de distintas civilizaciones y movimientos literarios han reflejado sus concepciones del amor de maneras diversas, adaptándose a los valores y contextos históricos de su tiempo. Desde la religiosidad del amor en el mundo antiguo hasta la exaltación del amor cortés en la Edad Media.

En el antiguo Egipto las poesías amorosas egipcias, celebraban tanto la sensualidad como la devoción hacia la pareja, mostrando una visión del amor conectada con la fertilidad y la creación ligada a la estabilidad y el orden social.

En Mesopotamia, particularmente en la antigua Sumeria, el amor fue visto como una fuerza que unía a los mortales con los dioses, tal como lo ilustra la famosa *Epopéya de Gilgamesh*. En este contexto, el amor se percibía como una fuerza trascendental, que podía conferir inmortalidad simbólica a los amantes.

El *Cantar de los Cantares*, uno de los textos más enigmáticos y apasionados de la Biblia, introduce una visión poética y mística del amor. Aunque en un nivel superficial parece un canto a la unión carnal y espiritual entre un hombre y una mujer, su interpretación alegórica ha sido clave en la tradición judeocristiana. En su dimensión puramente literaria, este poema resalta la belleza del amor humano, la pasión desenfrenada y el deseo mutuo, alejándose de concepciones ascéticas del amor y revelando una visión profundamente sensorial de la relación amorosa.

La antigua Grecia aportó una de las concepciones más complejas del amor, gracias a filósofos como Platón, quien en su *Banquete* explora el amor como una aspiración a la belleza eterna, separando lo físico de lo espiritual. Sin embargo, la literatura griega también abordó el amor desde perspectivas más terrenales: los poetas líricos, como Safo,

ofrecieron una visión más emocional y personal del amor, caracterizado por la pasión, el deseo y la amistad profunda. En los relatos épicos de Homero, el amor se vincula con la guerra, la lealtad y el sacrificio, como en la devoción de Penélope por Odiseo o el amor fraternal entre Aquiles y Patroclo.

En Roma, el amor se entendía principalmente como un deseo carnal y pasional, influenciado en gran medida por la tradición griega, pero con una dimensión más práctica y orientada hacia el matrimonio y la procreación. Poetas como Catulo, con su poesía de amor, demostraron tanto la exaltación de la pasión como las tragedias del desengaño amoroso. Ovidio, con su *Arte de Amar*, trató el amor como un juego de seducción y conquista, proporcionando un manual de estrategias amorosas que reflejaba una visión más pragmática y hasta cínica del amor. Esta concepción romana del amor estaba fuertemente ligada al deseo físico, pero también a las dinámicas sociales y políticas.

Durante la Edad Media, la literatura amorosa se bifurcó en distintas tradiciones. Por un lado, los goliardos, poetas errantes de los siglos XII y XIII, trataron el amor con un tono irreverente y satírico, subvirtiendo las normas sociales y religiosas. En sus poemas, recogidos en colecciones como el *Carmina Burana*, el amor aparece como un juego hedonista y transgresor, donde la sensualidad es celebrada sin las restricciones morales del amor cortesano.

El amor cortésⁱⁱ es un concepto literario y cultural que surgió en la Europa medieval, especialmente en la poesía de los trovadoresⁱⁱⁱ del siglo XII. Se caracteriza por una serie de rasgos distintivos que reflejan una visión idealizada y jerárquica del amor. Sus clásicas y tópicas características son:

El amor adúltero: se desarrolla fuera del matrimonio, ya que este era visto como un acuerdo social más que una unión por amor.

La idealización de la dama: la mujer es frecuentemente presentada como un ser superior, casi inalcanzable, a quien el amante rinde homenaje y devoción absoluta.

La jerarquía feudal en la relación: la relación amorosa se asemeja a la estructura feudal, en la que el amante se somete a la dama como un vasallo a su señor.

El sufrimiento y el mérito: el amor implica sufrimiento, pruebas y sacrificios para demostrar la lealtad y la dignidad del amante.

El secreto y la discreción: estas relaciones amorosas debían mantenerse ocultas para evitar la deshonra social.

El lenguaje refinado y poético: se expresa a través de la poesía y la literatura, con un estilo elaborado y simbólico.

El amor como ennoblecimiento: el amor cortés se considera una fuerza que eleva moral y espiritualmente al amante, refinando su comportamiento y carácter; estas características son generalmente aceptadas, lo cual no quiere decir que todos los trovadores siguieran estas reglas. Aunque veremos que se transgreden estas máximas con mucha frecuencia dejando libre el espíritu de cada poeta, que interpretará el amor según su propio sentimiento o quizás, según el deseo de quienes eran los destinatarios de sus canciones.

3. Causas de la aparición del amor cortés

El amor que emergió en la Edad Media, especialmente en las cortes del sur de Francia a partir del siglo XII, no fue un fenómeno aislado, sino que resultó de una serie de transformaciones sociales, culturales y políticas que intervinieron en el desarrollo de las relaciones entre los sexos y la concepción del amor. A continuación, se analizan algunas de las principales causas históricas que desembocaron en la aparición del amor cortés.

3.1. La estructura feudal y la influencia de la nobleza

El sistema feudal jugó un papel crucial en la estructuración de las relaciones sociales y el surgimiento del amor cortés. En este sistema, la figura del vasallo y su relación con el señor feudal se convirtió en un modelo de interacción y de jerarquía. Esta estructura de vasallaje fue adaptada y aplicada al ámbito amoroso. El caballero o trovador se veía a sí mismo en ocasiones como un servidor leal de su dama, quien representaba la figura de la señora, de la nobleza.

La idea de un amor noble, que se alejaba del amor vulgar y terrenal, se vinculó con la jerarquía social propia del feudalismo. En algunos trovadores el amor se convirtió en un acto de sacrificio y devoción desinteresada.

3.2. El cristianismo y su influencia en la moral sexual

El cristianismo tuvo un impacto profundo en la evolución del concepto del amor en la Edad Media. Aunque la Iglesia promovía la castidad y la pureza, también comenzó a integrar y reinterpretar las formas de amor paganas en su propia moral religiosa. El amor cortés se vio influenciado por la noción cristiana del amor divino y el amor a Dios. La relación entre el caballero y la dama se modeló en paralelo con la devoción que el fiel debía a Cristo.

Además, las enseñanzas religiosas empezaron a valorar la noción de "pureza" en el amor. El amor cortés, que exaltaba la distancia entre los amantes y la abstinencia física, se alineó con los ideales cristianos de amor espiritual. Este enfoque espiritualizado y desinteresado del amor fue una respuesta, por un lado, al auge del celibato y la castidad en la Iglesia y, por otro, a la necesidad de mantener una distancia entre los deseos carnales y las aspiraciones espirituales. El creciente culto a la Virgen influye determinadamente en el respeto que comienza a mostrarse hacia las mujeres, especialmente las de la alta sociedad.

3.3. La cultura aristocrática y la invención de la cortesía

La aparición del amor cortés fue también un reflejo de las nuevas costumbres y valores de las cortes medievales, en especial las de la nobleza. Las cortes, centradas en los nuevos castillos de piedra que sustituyen a los de madera, eran centros de actividad política, cultural y social, y en ellas florecieron las ideas de cortesía, etiqueta y refinamiento. Los caballeros y las damas de la corte adoptaron una serie de normas de comportamiento que implicaban una distancia entre los sexos y la práctica de un amor idealizado, marcado por el respeto y la nobleza de los sentimientos. La dama del castillo adopta roles de administración de éste y espera el respeto, la devoción y sentirse el centro de los numerosos cortesanos que poblaban el castillo, especialmente en tiempos de celebración, lo cual induce a ser objeto de las alabanzas y cánticos de los trovadores.

La cortesía no solo se relacionaba con la conducta social, sino que también se reflejaba en la poesía y la música. En las cortes del sur de Francia, especialmente en Provenza, los trovadores desarrollaron una poesía que idealizaba el amor entre los caballeros y las damas, elevándolo a un plano espiritual y artístico. El amor cortés se convirtió en un arte de la cortesía, una forma de comportamiento que demostraba la civilización y la sofisticación de la nobleza.

3.4. El auge de la poesía lírica y la cultura trovadoresca

A lo largo del siglo XII, la poesía trovadoresca alcanzó una notable expansión, gracias al auge de los trovadores, poetas que componían canciones sobre el amor, la honra y la caballerosidad. La lírica provenzal fue un vehículo ideal para la difusión de las ideas de amor cortés, que encontraban en la poesía un medio para expresarse de manera refinada y sofisticada.

La poesía trovadoresca se distingue por su tratamiento del amor como un tema idealizado, desprovisto de la vulgaridad de los amores físicos y transformado en un acto

noble y espiritual. El poeta, inspirado por el *fin'amor*, veía a la dama no solo como un objeto de deseo, sino como una figura que representaba la perfección, la virtud y la belleza que el hombre aspiraba a alcanzar a través del amor.

3.5. El contacto con la cultura musulmana

Durante la Edad Media, el mundo cristiano estuvo en contacto constante con el mundo musulmán, especialmente a través de las Cruzadas y la Reconquista. La interacción cultural entre ambos mundos tuvo un impacto significativo en la poesía y la concepción del amor. Los poetas musulmanes, especialmente en la tradición árabe, ya habían desarrollado una poesía amorosa cargada de simbolismo, belleza idealizada y temas de amor platónico.^{iv} Este tipo de poesía influyó en la poesía provenzal, especialmente en lo que respecta a la expresión de sentimientos amorosos elevados y en la creación de imágenes de amor más refinadas.

El amor cortés, en muchos sentidos, se benefició de esta influencia, ya que adoptó ciertos elementos de la poesía amorosa árabe, tales como la figura de la dama distante y la expresión idealizada de los sentimientos amorosos. El contacto cultural permitió a los poetas cristianos, como los trovadores, enriquecer su visión del amor y llevarla hacia una concepción más abstracta y menos centrada en el deseo físico.

3.6. Los matrimonios por conveniencia

Durante la Alta Edad Media, sobre todo entre las élites, el matrimonio solía fundamentarse en pactos políticos o económicos más que en un amor genuino. Los enlaces matrimoniales se gestionaban con el objetivo de consolidar alianzas, obtener poder o aumentar la fortuna, lo que dejaba escaso margen para una relación afectiva verdadera. Este panorama propició el surgimiento de un tipo de amor paralelo, el *fin'amor*, que se percibía como una unión completamente espiritual y desinteresada, en clara oposición a los matrimonios organizados. De este modo, el amor cortés no solo

floreció como una expresión literaria, sino también como una vía de escape y una forma de desafiar las normas sociales del matrimonio medieval. Los caballeros y trovadores, al componer sus melodías sobre amores inalcanzables o imposibles, se posicionaban en contra de la rigidez de los acuerdos matrimoniales, buscando una conexión más auténtica y profundamente emocional, aunque nunca alcanzando una consumación física de esa relación.

El amor cortés surge de una confluencia de factores sociales, culturales, políticos y religiosos que influenciaron profundamente la concepción medieval del amor. Es el resultado de una sociedad feudal en la que las normas de cortesía, el cristianismo, las transformaciones en las relaciones de poder, la interacción con otras culturas y la evolución de la poesía lírica propiciaron un amor idealizado, distanciado y muy elaborado en sus formas. Aunque el amor cortés se asociaba principalmente con la nobleza, su influencia trascendió las fronteras de las cortes medievales, dejando una huella profunda en la literatura y las tradiciones amorosas que perduraron a lo largo de los siglos.

4. Las teorías del amor en Occitania

La poesía amorosa de los trovadores occitanos constituye una de las manifestaciones más complejas y sofisticadas de la lírica medieval europea. En ella, el amor no se presenta únicamente como una vivencia íntima, sino, sobre todo, como una ficción literaria codificada, construida a partir de convenciones, códigos cortesanos y discursos ideológicos. En este marco, los conceptos de *fin'amor* y *false'amor* funcionan como polos en tensión que permiten observar la pluralidad de enfoques adoptados por los poetas. Ambos conceptos son clave para comprender tanto la dimensión estética como la carga reflexiva y crítica de esta tradición lírica.

El *fin'amor*, o “amor elevado”, constituye uno de los ejes estructurales de la poesía trovadoresca. Se presenta como un modelo amoroso basado en el servicio, la admiración y la nobleza de espíritu. El amante se somete a la dama según un esquema de inspiración feudal, en el que el deseo amoroso se convierte en motor de mejora moral y perfeccionamiento interior. Esta relación exalta valores como la lealtad, la discreción, la constancia o la cortesía.

Poetas como Bernart de Ventadorn, con su insistencia en el amor como vía de ennoblecimiento; Jaufré Rudel, que canta al amor por la “dama lejana” o Arnaut Daniel, elaboran distintas variaciones dentro del marco del *fin'amor*, donde el sufrimiento amoroso se transforma en forma de mérito, y la devoción al objeto amado —lejana o inaccesible— en prueba de autenticidad. Cabe subrayar que esta idealización no excluye necesariamente la dimensión carnal del deseo, que puede estar presente de forma velada o simbólica, sin que ello contradiga el tono elevado de la expresión poética.

Frente a este ideal, la noción de *false'amor* emerge como una antítesis que permite a los trovadores denunciar las formas degeneradas o interesadas del amor cortesano. Este concepto engloba la crítica a las relaciones amorosas que, bajo apariencia de cortesía, esconden motivaciones espurias: el oportunismo, el deseo puramente físico, la manipulación o la hipocresía emocional. Se trata, por tanto, de una categoría ética y poética, que permite oponer el amor sincero a su simulacro.

Marcabré, uno de los representantes más tempranos de esta línea crítica, arremete contra la falsedad en los juegos amorosos cortesanos, al denunciar la corrupción de los ideales de nobleza y el uso instrumental del lenguaje del amor. En esta misma línea se sitúa Raimbaut d'Aurenga, quien combina el refinamiento formal con una visión irónica y crítica del amor cortesano, y Peire Cardenal, trovador tardío de fuerte conciencia moral,

que utiliza la sátira para denunciar tanto la degeneración de las costumbres cortesanas como la falsedad del amor basado en conceptos idealizados.

En sus composiciones, el *false' amor* se presenta como una parodia del amor verdadero, carente de nobleza y de autenticidad. A menudo se vincula con un uso corrompido de la retórica amorosa y con la pérdida del valor simbólico del sufrimiento y la lealtad. Esta actitud no implica necesariamente un rechazo del amor como tema poético, sino una defensa de su profundidad moral frente a su banalización.

La tensión entre *fin' amor* y *false' amor* no debe entenderse como una oposición rígida, sino como un eje de variaciones que revela el eclecticismo de los poetas y la capacidad crítica del género. Muchos trovadores adoptan posiciones intermedias, ambiguas o irónicas, que juegan con las convenciones sin adherirse completamente a ellas. Esta libertad compositiva indica que el amor, en la lírica trovadoresca, es menos una vivencia personal que una construcción literaria, sujeta a manipulación.

A través de esta dialéctica, los trovadores no solo reflexionan sobre las formas del deseo, sino también sobre las estructuras sociales y simbólicas que regulan las relaciones entre los sexos, el lenguaje y el poder. Así, la lírica provenzal no es únicamente una celebración del amor cortés, sino también un campo de exploración crítica de sus límites y contradicciones. Lejos de una visión unívoca, encontramos en estos textos una pluralidad de discursos amorosos: desde la idealización solemne hasta la sátira mordaz, desde la devoción estética hasta la denuncia social. En este juego de registros reside buena parte de la riqueza y vigencia de esta tradición literaria.

5. Teóricos del amor cortés

5.1. Andreas Chapellanus. *De Amore*

En 1184 Andreas Chapellanus escribe bajos los auspicios de Marie de Champagne^v un libro titulado *De Amore* y muy inspirado en el *Ars Amandi* de Ovidio. El libro está dedicado a un personaje Gualterio, real o imaginado, al que se dan diversos consejos sobre el amor. Nos habla del amor que cantan los trovadores del recién inaugurado fin'amor, encabezados por la sin par Leonor de Aquitania (1122-1204) esposa y madre de reyes, mecenas de poetas y figura emblemática de este principio de la Alta Edad Media. En su palacio de Poitiers estuvo rodeada de poetas e intelectuales de la época en la que se exaltó un determinado tipo de amor. María de Champagne, Marie de France, condesa de Champagne, hija de Leonor de Aquitania, llevó a su corte de Champagne un capellán, Andreas Chapellanus, al que designó la tarea de escribir un manual sobre el amor. Suponemos que las ideas las concebía María de France y él transcribía, de hecho, el tercer libro es una palinodia de los dos anteriores empujado por la presión eclesiástica. El libro se inspira en el *Ars Amandi* de Ovidio^{vi} y sigue sus pasos muy de cerca en cuanto a la relación de seducción y mantenimiento del amor se refiere.

La definición del amor que da el libro es: “El amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear por encima de todo la posesión de los abrazos del otro y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor” (Andrés el capellán, 2006, p. 20). Como se ve la inspiración de Ovidio está presente aquí y en gran parte del contenido del libro. Define tres tipos de amor a saber:

El amor natural que es instintivo y físico producto de la atracción.

El amor venal: es el amor que se compra o se obtiene por puro interés crematístico o de otra clase.

El amor noble: que es el amor refinado y se da entre damas nobles y caballeros basado en la virtud y sujeto a las normas del honor. Para conseguir el amor, deberá el amante elegir bien a la amada; la cual debe ser noble de nacimiento y de espíritu. No obstante, el amante tendrá que hacer muestra de valentía, generosidad y moderación. El amor, solo se puede dar entre personas de distinto sexo: “Lo que la naturaleza niega, el amor se avergüenza abrazarlo.” (Andrés el capellán, 2006, p. 32).

Después confesará el amor a su dama, pero con prudencia, con exquisito respeto y poniendo de manifiesto las prendas de la mujer, su belleza e inteligencia. Nunca el amante debe caer en la vulgaridad ni en la presunción. Para conservar el amor Capellanus da unas normas^{vii} y unas estrategias. Las normas son fidelidad, discreción, generosidad, sacrificio, tolerancia y paciencia y las estrategias consisten en evitar la rutina, cuidar el aseo y el aspecto y manifestar los sentimientos honestamente.

Una consecuencia de la escritura de este libro ha sido la aceptación de los cánones descritos en el mismo como realidades indiscutibles y han poblado la literatura dedicada al amor cortés de estos tópicos que a menudo contrastan con lo escrito y cantado por muchos trovadores, si bien es cierto que los poemas de otros recogen este espíritu plenamente.

5.2. Otras teorías del amor cortés

El amor cortés^{viii} es un concepto literario y cultural que surgió en la Europa medieval, especialmente en la poesía de los trovadores^{ix} del siglo XII. Se caracteriza por una serie de rasgos distintivos que reflejan una visión idealizada y jerárquica del amor. Sus principales características son:

- El amor adúltero: Se desarrolla fuera del matrimonio, ya que este era visto como un acuerdo social más que una unión por amor.

- La idealización de la dama: La mujer es presentada como un ser superior, casi inalcanzable, a quien el amante rinde homenaje y devoción absoluta.
- La jerarquía feudal en la relación: La relación amorosa se asemeja a la estructura feudal, en la que el amante se somete a la dama como un vasallo a su señor.
- El sufrimiento y mérito: El amor implica sufrimiento, pruebas y sacrificios para demostrar la lealtad y la dignidad del amante.
- El secreto y discreción: Estas relaciones amorosas debían mantenerse ocultas para evitar la deshonra social.
- El lenguaje refinado y poético: Se expresa a través de la poesía y la literatura, con un estilo elaborado y simbólico.
- El amor como ennoblecimiento: El amor cortés se considera una fuerza que eleva moral y espiritualmente al amante, refinando su comportamiento y carácter.

Estas características son generalmente aceptadas, lo cual no quiere decir que todos los trovadores siguieran estas reglas.

Aunque estas características definen el amor cortés en términos generales, no todos los trovadores siguieron estas normas de manera estricta. Algunas composiciones presentan variaciones, ironías o incluso críticas a este ideal amoroso, reflejando una mayor diversidad de perspectivas sobre las relaciones humanas. Además, con el tiempo, el amor cortés influyó en la literatura posterior, dejando una huella indeleble en la poesía renacentista y en la noción moderna del amor romántico. Su legado puede verse en obras como las de Dante, Petrarca o incluso en la literatura caballeresca, donde la devoción amorosa sigue desempeñando un papel central. En definitiva, el amor cortés no solo fue

un fenómeno literario, sino también un reflejo de las tensiones sociales y culturales de su época, cuya influencia perdura en la concepción del amor idealizado hasta nuestros días.

6. Análisis de algunos poemas significativos

Este trabajo no se limita únicamente al análisis de los poemas mencionados, sino que abarca un estudio más amplio de los tópicos trovadorescos presentes en un total de 130 composiciones. Sin embargo, los siguientes textos:

- “Farai un vers de dreit nien” (Haré un poema de la pura nada) de Guilhem de Peitieu.
- "Can vei la lauzeta mover" (Cuando veo la alondra mover sus alas) de Bernart de Ventadorn.
- “Lanqand li jorn son long en mai" (Cuando los días son largos en mayo) de Jaufre Rudel.
- “Non chant per auzel ni per flor” (No canto para los pájaros ni para las flores) de Raimbaut d'Aurenga.
- “Estat ai em greu cossirier” (He estado muy angustiada por un caballero) de la Contessa de Dia.
- “Aro, me pode lausa d'Amour” (A hora puedo alabar al Amor) de Peire Cardenal.

Estos poemas han sido seleccionados por ofrecer un espectro muy completo de las distintas formas de entender el amor en la lírica trovadoresca occitana. Este estudio detallado permitirá extraer conclusiones más profundas sobre sus concepciones amorosas, innovaciones estilísticas y vínculos con la tradición. A partir de ello, se establecerán comparaciones y resultados que contribuirán a un entendimiento más amplio de la diversidad temática y expresiva dentro de esta tradición poética.

Las concepciones del amor en la poesía trovadoresca son tan variadas como los propios autores que las componen. Aunque a menudo se asocia a los trovadores con el amor cortés, un análisis detallado de los seis poemas revela una pluralidad de enfoques y sentimientos que van más allá de esta visión tradicional.

Desde el vacío sentimental que refleja "Haré un poema de la pura nada" en el que la ironía y escepticismo reflejan una falta de conexión emocional genuina con las mujeres

con las que ha estado. la metáfora del caballo y el sueño refuerzan la idea de un amor inalcanzable o inexistente, un deseo frustrado de encontrar algo que quizá ni siquiera existe.

Por el contrario, en "Cuando veo la alondra mover sus alas de alegría" encontramos una entrega absoluta y humillada hacia la dama. El poeta asume el rol de un vasallo que, en un acto de sumisión extrema, goza incluso del sufrimiento que le produce el rechazo de su amada. Su origen humilde frente a otros trovadores refuerza la idea de una jerarquía social que se traslada a su concepción del amor: una devoción sin esperanza y, en cierto modo, masoquista.

En "Cuando los días son largos en mayo" de Jaufré Rudel, el amor se presenta como una añoranza melancólica de algo que existe, pero que no ha sido encontrado. Su concepto del "amor de lejos" marca una diferencia clara con otros trovadores, pues su amor no se basa en la posesión o la interacción con la dama, sino en la pura idea de su existencia y la imposibilidad de alcanzarla.

En "No canto para los pájaros ni para las flores", se desprecia la visión tópica del amor. Su tono sarcástico y condescendiente hacia las mujeres muestra un enfoque utilitarista del amor: la mujer es un medio para su placer y el gran beneficiado de este sentimiento es él mismo. Su postura se aleja de la idealización propia del amor cortés y se acerca más a una perspectiva pragmática y hasta egoísta.

En "He estado muy angustiada por un caballero", el amor se concibe como una pasión sin freno donde la carnalidad predomina sobre cualquier otro aspecto. La angustia de la poeta no proviene de la ausencia de un vínculo espiritual con su amado, sino de la imposibilidad de entregarse físicamente a él. Esta perspectiva desafía la norma de la mujer pasiva en la poesía trovadoresca y la muestra como un sujeto activo y deseoso.

Finalmente, en "Ahora puedo alabar al Amor", el poeta se erige como una crítica feroz a los tópicos del amor trovadoresco. No niega la existencia del amor, pero lo presenta como algo que no tiene un impacto real en su vida. Su postura desmitificadora refuerza la idea de que el amor no es un destino trascendental, sino una experiencia más dentro de la existencia humana.

Estos seis poemas muestran que los trovadores no obedecen a unas reglas fijas, sino que reflejan sus propias visiones del amor, influenciadas por su contexto social y sus ambiciones personales. Aunque el amor cortés ha sido considerado el paradigma del amor trovadoresco, estos ejemplos evidencian que en la Occitania medieval existía una gama más rica y compleja de concepciones amorosas. En última instancia, la poesía trovadoresca no solo era un vehículo de expresión artística, sino también un medio para el ascenso social y el reconocimiento en las cortes, donde la creatividad y la originalidad eran recompensadas tanto como la habilidad técnica.

6.1. Reseña de la vida de los poetas tratados

En algunos cancioneros del XIV se recogen las llamadas Vidas que son brevísimas reseñas biográficas de algunos trovadores:

- Guillermo de Poitiers (1071-1127):

También conocido como Guillermo IX de Aquitania, fue un noble francés y uno de los primeros trovadores en lengua provenzal de los que se tiene noticia. Nacido en el seno de una familia noble, Guillermo heredó el Ducado de Aquitania, un territorio extenso y rico en el suroeste de Francia. Su posición social le permitió cultivar su interés por la poesía y la música, convirtiéndose en un destacado trovador. Se le considera en primer trovador.

- Bernart de Ventadorn:

Nació en torno a 1130, posiblemente en Ventadorn (Limousin, Francia). Era hijo de un panadero o de un servidor de la casa señorial del castillo de Ventadorn. Fue acogido en la corte del vizconde Ebles II de Ventadorn. Más tarde, sirvió a Leonor de Aquitania. Bernart es uno de los trovadores más representativos del trobar leu. En toda su obra pone un énfasis en el sufrimiento del amante y la idealización de la dama. Llegando en casos a una sumisión casi masoquista. Parece ser que terminó su vida en un monasterio, donde podría haber tomado los hábitos.

- Jaufre Rudel:

Fue príncipe de Blaye, una localidad en la región de Aquitania. Vivió en la primera mitad del siglo XII y probablemente murió hacia 1147 o 1148. Es conocido por participar en la Segunda Cruzada, lo que coincide con su muerte en tierras lejanas. Pocos detalles concretos de su vida están documentados. Jaufre Rudel es el trovador emblemático del amor de *lonh* (amor lejano). Sus poemas giran en torno al amor idealizado por una dama distante. Su actividad poética parece haber sido breve, entre los años 1130 y 1147. La tradición cuenta que amó a la condesa de Trípoli sin haberla conocido, y que murió en sus brazos al llegar a tierras orientales. Aunque esta historia es una construcción posterior.

- Raimbaut d'Aurenga:

Nació hacia 1140 y pertenecía a la nobleza, siendo señor de Orange (Aurenga en occitano). Su familia era influyente en Provenza, y su rango social le permitió participar activamente en la vida cortesana y poética de su tiempo. Se le describe como un trovador culto y refinado, que promovía la innovación formal en su poesía. Raimbaut destacó por su habilidad técnica y su complejidad estilística, características del trobar clus, un estilo oscuro y hermético. Su obra, producida entre 1160 y 1173 aproximadamente, muestra una inclinación por desafiar las convenciones del amor cortés, utilizando un lenguaje cargado

de imágenes y metáforas complejas.

Se presume que murió joven, hacia 1173, dejando una obra influyente que sería admirada y debatida por generaciones posteriores.

- La Condesa de Día:

La Condesa de Día pertenecía a la nobleza feudal, lo que le permitió recibir una educación refinada y tener acceso a la cultura cortesana. Su posición privilegiada le dio la libertad para participar en los círculos literarios y musicales de su tiempo, aunque su rol como mujer fue excepcional en un ámbito predominantemente masculino. Las trovatrices, como ella, desafiaron las convenciones al expresarse artísticamente en un mundo dominado por trovadores.

- Peire Cardenal:

Peire Cardenal (c. 1180 - c. 1278) nació en Puy-en-Velay, en la región de Auvernia, en el seno de una familia noble. Recibió una educación esmerada, probablemente en un entorno eclesiástico, lo que le permitió adquirir un profundo conocimiento de la literatura, la teología y las artes. Aunque estaba destinado a una carrera eclesiástica, abandonó este camino para dedicarse a la poesía y la música.

La primera conclusión que se extrae del análisis de la vida de estos trovadores es que, salvo la excepción de Ventadorn, no pertenecían a clases inferiores, sino que, en su mayoría, eran nobles y formaban parte de los estamentos superiores de la sociedad. Un ejemplo destacado es Guillermo de Aquitania, probablemente el señor más poderoso de Occidente en su tiempo. Esta posición social de los poetas contradice muchas de las afirmaciones sostenidas por la crítica provenzal respecto al supuesto origen humilde de los trovadores en comparación con las damas a quienes dedicaban sus canciones. Como

veremos la posición de auténtica humillación ante la dama se da en Ventadorn, precisamente el trovador de los citados de origen más humilde.

6.2. Los poemas también llamados cançons.

Farai un vers de dreit nien. Guilhem de Peitieu

I

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.

II

No sai en qual hora·m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no·n puesc au,
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

III

No sai cora·m sui endormitz,
ni cora·m veill, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau;
e no m'o pretz una fromitz,
per Saint Marsau!

IV

Malautz soi e cre mi morir;
e re no sai mas quan n'aug dir,
Metge querrai al mieu albir,
e no·m sai tau;
bos metges er, si·m pot guerir,
mor non, si amau.

V

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;
ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac norman ni franses
dins mon ostau.

VI

Anc no la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no·m fes tort;
quan no la vei, be m'en deport;
no·m prez un jau:

I

Haré un poema de la pura nada.
No tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino que fue compuesto durmiendo
sobre un caballo.

II

No sé en qué hora nació
no estoy alegre ni estoy triste,
no soy huraño ni sociable,
y no puedo hacer otra cosa,
que de este modo fui de noche hadado
en una alta montaña.

III

No sé cuándo estoy dormido
ni cuándo velo, si no me lo dicen.
Por poco se me parte el corazón
de un punzante dolor;
pero no doy a cambio el precio de una hormiga,
¡Por San Marcial!

IV

Enfermo estoy y temo morir,
y de ello no sé más que lo que oigo decir;
médico buscaré a mi voluntad,
y no sé de uno así.
Buen médico será si consigue curarme,
pero no, si empeoro.

V

Amiga tengo, no sé quién es,
pues nunca la vi, por mi fe.
Nada ha hecho que me agrade o me disguste
y no me importa en absoluto,
que nunca hubo normando ni francés
en mi casa.

VI

Nunca la he visto y mucho la amo,
jamás obtuve de ella favor ni desfavor;
cuando no la veo, hago caso omiso:
no doy a cambio un gallo.

qu'ien sai gensor e belazor,
e que mais vau.

VII

No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho es en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau;
e peza·m be quar sai rema,
per aitan vau.

VIII

Fait ai lo vers, no sai de cui;
e trametrai lo a celui
que lo·m trametra per autrui
enves Peitau,
que·m tramezes del sieu estui
la contraclau.

Que sé de una más gentil y hermosa,
y que más vale.

VII

No sé en qué lugar habita,
si es en montaña o si es en llano;
no me atrevo a decir la sinrazón que me hace,
prefiero callar;
y mucho me pesa que ella se quede aquí:
por eso me voy.

VIII

Mi poema está hecho, no sé sobre qué.
Me propongo enviarlo a aquel
que, por medio de otro, lo enviará
a Poitou, de mi parte;
y le ruego que de su estuche me haga llegar
la contraclave.

El poema "Farai un vers de dreit nien" de Guillermo de Aquitania se erige como un monumento de ambigüedad y nihilismo en la poesía medieval. A lo largo de sus estrofas, el poeta navega por un mar de confusión existencial, donde el amor se presenta no como una experiencia noble o sublimada, sino como una entelequia efímera, inalcanzable y desconcertante. Cada estrofa parece sumergir al lector en un océano de incertidumbre, donde la subjetividad del amante se deshace en la vacuidad del ser y la imposibilidad de alcanzar un amor concreto. A continuación, se desarrolla un análisis minucioso, desentrañando las contradicciones existenciales que subyacen en el texto.

La primera estrofa nos enfrenta a un poeta desorientado que declara la irrelevancia de su canto: "vers de dreit nien", un verso que no pertenece ni a él ni a ningún otro ser, lo que subraya una desconexión absoluta con los temas clásicos del amor cortés. No hay lugar para el amor en el sentido convencional, ni para la juventud idealizada, pues el poeta ni siquiera sabe si está despierto o dormido, sumido en una especie de trance existencial. La mención de "durmen sus un chivau" evoca la imagen de una mente somnolienta y perdida en su propia confusión, como si el poeta estuviera prisionero de un sueño que escapa a su comprensión y control.

En la segunda estrofa, la incertidumbre del poeta se profundiza. Se presenta como un ente carente de esencia definida, ni alegre ni iracundo, ni extraño ni privado, sino vacío de cualquier emoción o disposición clara. Su incapacidad para saber quién es y cuál es su relación con el mundo refleja la desorientación existencial que marca el alma del amante medieval. La referencia a la “nueitz fadatz” sugiere la muerte en vida del poeta, atrapado en un estado perpetuo de fatiga emocional y psicológica, como si estuviera condenado a una repetición sin fin de la desesperanza.

La tercera estrofa introduce un conflicto más radical al presentar al amante en un estado entre la vigilia y el sueño, sin un conocimiento claro de su ser o de su entorno. Aquí, el poeta reconoce un dolor profundo que lo atraviesa, pero este sufrimiento no es descrito con la intensidad heroica de la tradición cortés; más bien, se trata de un tormento inarticulado, desconectado de cualquier causa externa. La súplica dirigida a "Saint Marsau", aunque aparentemente una invocación religiosa, refleja la desesperación ante un mal que no tiene nombre ni cura. Este dolor parece ser un tormento que no puede ser resuelto, sino simplemente experimentado, lo que remarca la naturaleza implacable y exasperante del amor como concepto abstracto.

La cuarta estrofa, marcada por la enfermedad y la muerte, acentúa el carácter físico del sufrimiento amoroso, como si este amor fuera, en última instancia, una plaga que consume al cuerpo. El poeta se enfrenta a la inminente fatalidad de su propia existencia, pero lo hace de una forma vacía, como si no tuviera acceso a la redención ni a la cura. La ironía aquí es que el amor, en lugar de ser una fuente de vida o de elevación espiritual, se convierte en una maldición que lo lleva a la muerte inminente. El "bos metges" que podría curarlo es una figura ambigua, pues el poeta ya ha aceptado la imposibilidad de ser curado: el amor se presenta como una enfermedad incurable.

En la quinta estrofa, la desconexión alcanza su punto álgido. El poeta menciona a un amigo de quien no sabe nada, ni siquiera si la amistad o el amor existen. La indiferencia ante la ausencia de la amada y la falta de una relación concreta refleja el vacío existencial que atraviesa la experiencia del amor. El "norman ni franses" aludido en esta estrofa podría interpretarse como una referencia a normas sociales que, al igual que las emociones, parecen irrelevantes e inalcanzables en este contexto.

La sexta estrofa presenta una reflexión más amarga sobre el amor, donde el poeta, aunque sigue reconociendo la presencia del sentimiento, lo hace desde la lejanía y la indiferencia. El amor ya no es un motor para la acción, sino un recuerdo distante que no produce ni placer ni sufrimiento tangible. La distancia emocional es palpable, y la mención de la amada como "gensor e belazor" se presenta de forma irónica, pues el poeta ya no parece interesado en la belleza, que se vuelve un concepto vacío en su mente fatigada.

La séptima estrofa sigue explorando la lejanía y la incapacidad de definir el objeto de deseo. El amor se presenta como un ente que cambia constantemente, un objeto fugaz y elusivo que escapa incluso a los intentos del poeta por situarlo en un lugar concreto. La lucha por encontrar un sentido en medio de esta huida constante de la amada se convierte en una imposibilidad frustrante, en una pesadilla existencial donde no hay respuestas claras, sólo desorientación.

Finalmente, en la octava estrofa, el poeta presenta el acto de escribir el verso como una tarea vacía, un intento fútil por alcanzar algo que no puede ser alcanzado. La falta de un destinatario claro subraya la despersonalización y la ausencia de un sentido en la búsqueda del amor. El poema culmina en una sensación de incompletitud, como si el acto de escribir no tuviera ningún propósito más allá de la perpetuación de la frustración del poeta.

El poema de Guillermo de Aquitania se puede entender como un manifiesto de nihilismo amoroso. El amor, que en la tradición cortés se presenta como un ideal sublime, se convierte aquí en una sombra inalcanzable que atormenta al poeta sin ofrecer consuelo. Cada estrofa refleja la impotencia de alcanzar el objeto amado, un objeto que nunca se concreta, que nunca se define. El poeta se ve atrapado en una espiral de desolación emocional, donde la búsqueda del amor se convierte en una causa perdida, una pasión que no conduce a la satisfacción ni al entendimiento. El poema refleja, en última instancia, una lucha interna y existencial en la que el amor no es una fuente de redención, sino una condena que desintegra al ser humano, haciéndolo desaparecer en la nada. La revelación del vacío se convierte en el corazón de esta obra, donde la imposibilidad de encontrar al ser amado se convierte en la única certeza.

"Can vei la lauzeta mover" de Bernart de Ventadorn

I

Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contral rai,
Que s'oblid' e.s laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai tan grans enveya m'en ve
De cui qu'eu veyea jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no.m fon.

II

Ai, las tan cuidava saber
D'amor, e tan petit en sai,
Car eu d'amar no.m posc tener
Celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
E se mezeis e tot lo mon!
E can se.m tolc, no.m laisset re
Mas dezirer e cor volon.

III

Anc non agui de me poder
Ni no fui meus de l'or' en sai
Que.m laisset en sos olhs vezer
En un miralh que mout me plai.

I

Cuando veo la alondra mover
sus alas de alegría contra el rayo
y que se desvanece y se deja caer
por la dulzura que le llega al corazón,
¡ay!, me entra una envidia tan grande
de cualquiera que vea gozoso,
[que] me maravillo de que al momento
el corazón no se me funda de deseo.

II

¡Ay! Creía saber mucho
de amor, ¡y sé tan poco!,
pues no me puedo abstener de amar
a aquella de quien nunca obtendré ventaja.
Me ha robado el corazón, me ha robado a
mí,
y a sí misma y a todo el mundo;
y cuando me privó de ella no me dejó nada
más que deseo y corazón anheloso.

III

Nunca más tuve poder sobre mí,
ni fui mío desde aquel momento
en que me dejó mirar en sus ojos,
en un espejo que me place mucho.

Miralhs, pus me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
C'aissi.m perdei com perdet se
Lo bels Narcisus en la fon.

IV

¡De las domnas me dezesper!
Ja mais en lor no.m fiarai!
C'aissi com las solh chaptener,
Enaissi las deschaptenerai.
Pois vei c'una pro no m'en te
Vas leis que.m destrui e.m cofon,
Totas las dopt' e las mescre,
Car be sai c'atretals se son.

V

D'aisso's fa be femna parer
Ma domna, per qu'e.lh o retrai ,
Car no vol so c'om deu voler,
E so c'om li deveda, fai.
Chazutz sui en mala merce,
Et ai be faih co.l fols en pon!
E no sai per que m'esdeve,
Mas car trop puyei contra mon.

VI

Merces es perduda, per ver,
Et eu non o saubi anc mai,
Car cilh qui plus en degr'aver,
No.n a ges, et on la querrai
A can mal sembla, qui la ve,
Qued aquest chaitiu deziron
Que ja ses leis non aura be,
Laisse morir, que no l.aon.

VII

Pus ab midons no.m pot valer
Precs ni merces ni.l dreihz qu'eu ai,
Ni a leis no ven a plazer
Qu'eu l'am, ja mais no.lh o dirai.
Aissi.m part de leis e.m recre!
Mort m'a, e per mort li respon ,
E vau m'en, pus ilh no.m rete,
Chaitius, en issilh, no sai on.

Espejo: desde que me miré en ti,
me han muerto los suspiros de lo
profundo,
porque me perdí de la misma manera que
se perdió
el hermoso Narciso en la fuente.

IV

Me desespero de las damas;
nunca más me fiaré de ellas;
y así como las solía defender, de la misma
manera las desampararé. Puesto que veo
que ninguna me ayuda contra ella,
que me destruye y me confunde,
las temo a todas y no las creo,
pues bien sé que todas son iguales.

V

En esto mi dama se muestra
mujer, por lo que se lo reprocho,
pues no quiere lo que se ha de querer,
y hace lo que se le veda.
He caído en desgracia
y he hecho como el loco en el puente;
y no sé por qué me ocurre,
si no es porque he picado demasiado alto.

VI

La merced está perdida, de verdad,
Y yo nunca antes lo supe,
Pues aquel que más la merece
No la tiene; ¿dónde la buscaré?
A quien mal parece, quien la ve,
Pues este miserable deseoso,
Que jamás tendrá alegría sin ella,
Deja morir al que no la tiene

VII

Ya que con mi señora no me pueden valer
ruegos ni piedad ni el derecho que tengo,
y a ella no le viene en gana
que yo la ame, no se lo diré nunca más.
Así pues, me alejo de ella y desisto;
me ha matado y como muerto le respondo,
y me voy, ya que no me retiene,
desgraciado, al destierro, no sé a dónde.

VIII

Tristans, ges no.n aures de me,
Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
De cantar me gic e.m recre,
E de joi e d'amor m'escon.

VIII

Tristán, nada tendréis de mí,
porque me voy, desgraciado,
no sé a dónde. Renuncio a cantar
y desisto, y rehúyo la alegría y el amor

El poema es una obra maestra del amor cortés, llena de metáforas y símbolos que expresan la contradicción entre el deseo inalcanzable y el sufrimiento que produce. Cada estrofa revela la profundidad emocional del trovador, desde la admiración extática hasta la desesperación absoluta. La conexión con la naturaleza, el uso de imágenes míticas como Narciso y el lamento final de renuncia consolidan esta composición como una de las más emblemáticas de la lírica medieval.

El poema se estructura como un lamento que fluctúa entre la admiración y la desesperación, llevando al oyente a través de un paisaje emocional que va desde la intensidad del deseo hasta el abandono total. A lo largo de sus estrofas, el trovador despliega su alma atormentada, mostrando las diversas fases de su sufrimiento amoroso.

Está compuesto de ocho estrofas de versos de once sílabas, presenta un ritmo fluido y elegante, propio del *trobar leu*, lo que en principio podría sugerir un tono ligero y melodioso. Sin embargo, a medida que el poema avanza, se torna un reflejo profundo de una angustia emocional que pone en evidencia la contradicción entre la aparente suavidad del verso y la violencia interna del tema. La disposición de las estrofas sigue un orden lógico de progresión emocional: desde la fascinación inicial hasta la desesperación final, pasando por la decepción y la autoexclusión del amor.

La primera estrofa, que describe el vuelo de la alondra como un símbolo de alegría y ligereza, comienza con una referencia clara a la naturaleza, a la *alondra* que se despliega en el cielo y, al igual que el poeta, se deja llevar por el ímpetu del deseo. Sin embargo, la comparación enseguida se invierte, ya que la alondra, al acercarse al clímax de su vuelo,

se desvanece y cae por la dulzura de un rayo interno, sugiriendo la fugacidad de la felicidad. Este vuelo inicial es, en su núcleo, una alegoría del amor del poeta: un sentimiento que se eleva con entusiasmo, pero que, al final, se disuelve en la nada, como el amor mismo del trovador, que se ve consumido por su imposibilidad.

A medida que avanzamos, el poema va desgranando las emociones más sombrías del autor. En la segunda estrofa, el poeta expresa su desconcierto y dolor al reconocer que pensaba entender el amor, pero en realidad no sabía nada de él. Esta revelación implica una profunda humillación y un enfrentamiento con la incapacidad de controlar sus sentimientos. El amor se convierte en una fuerza que le arrastra, dejándolo a merced de su deseo, y lo lleva a la realización de que no puede obtener lo que ansía.

A lo largo de la tercera estrofa, se menciona una transformación dolorosa: el poeta ya no tiene poder sobre sí mismo, como Narciso, que pierde su identidad al contemplarse en el agua. El espejo de la amada, representado por sus ojos, se convierte en un reflejo fatal en el que el poeta se pierde, siendo incapaz de escapar de su propia obsesión. Este despojo de sí mismo refleja la sumisión absoluta del amante ante la figura idealizada de la dama, una sumisión que despoja al trovador de su voluntad.

La desesperación se intensifica en la cuarta estrofa, donde el poeta expresa un cambio radical en su actitud hacia las damas. El rechazo, la traición y la indiferencia de la amada lo han llevado a un punto en el que ya no confía en ellas. Su declaración de que "nunca más me fiaré de ellas" está marcada por un escepticismo absoluto, reflejando cómo el amor no correspondido ha erosionado su fe en la nobleza y la sinceridad femenina. Aquí, se alude a la sensación de traición que impregna todo el poema, y la creciente desilusión se convierte en un impulso por despojarse de la creencia en el amor cortesano.

En las estrofas posteriores, el poeta se enfrenta a la realidad de su impotencia ante la indiferencia de su amada. La quinta y sexta estrofas revelan cómo la gracia y la misericordia que él esperaba de la dama se desvanecen, como un sueño irrealizable. Este vacío lo lleva a un sentimiento de desesperanza, en el que se aleja definitivamente de la idealización romántica que alguna vez sostuvo. En la séptima estrofa, el poeta finalmente abandona todo intento de recuperar su lugar en el mundo del amor. Su declaración de que "ya no tengo poder sobre mí" subraya su derrota final.

En la última estrofa, la desesperación alcanza su punto culminante cuando el poeta, como un personaje trágico, se aleja, renunciando no solo a la dama, sino a la propia alegría del amor. Este alejamiento es un grito de frustración, un acto de exilio emocional que cierra el ciclo de su sufrimiento. Así, la primera estrofa se convierte en una alegoría de todo el poema: la alondra vuela con gozo, pero su vuelo es efímero, y pronto se disuelve en la melancolía, igual que el amor del poeta se desvanece ante la adversidad. Este vuelo de la alondra no es solo un símbolo de la alegría inicial, sino también de la inevitable caída hacia la desesperación que le sigue. La alegoría del vuelo, el amor y su disolución se presentan como una espiral de emoción que al final se convierte en un vacío insuperable, una renuncia definitiva a la creencia en un amor que jamás será correspondido.

"Lanqand li jorn son long en mai" de Jaufre Rudel

I

Lanquan li jorn son lonc e may
 M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
 E quan mi suy partitz de lay,
 Remembra·m d'un' amor de lonh.
 Vau de talan embronc e clis
 Si que chans ni flors d'albispis
 No m valon plus que l'yverns gelatz.

I

Cuando los días son largos en mayo,
 me agrada el dulce canto de los pájaros
 lejanos,
 y cuando me voy de allá,
 recuerdo un amor lejano.
 Voy tan ensimismado y sombrío
 que ni los cantos ni las flores del espino
 blanco
 me valen más que el invierno helado.

II

Be tenc lo Senhor per veray
Per que formet sest' amor de lonh,
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar tant suy de lonh.
A! quar no fuy lai pelegris,
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz!

III

Bem parra joys quan li querray,
Per amor Dieu, l'ostal de lonh,
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be·m suy de lonh,
Qu'aissi es lo parlamens fis
Quan drutz lonhdas et tan vezis
Qu'ab cortes ginh jauzis solatz.

IV

Iratz e dolens me·n partray,
S'ieu no vey sest' amor de lonh.
No·m sai quora mais la veyrai,
que tan son nostras terras lonh.
Assatz hi a pas e camis,
e per aisso no·n suy devis.
Mas tot sia cum a lieys platz.

V

Jamai d'amor no·m jauziray
Si no·m jau d'est' amor de lonh,
que mielher ni gensor no·n sai
ves nulha part, ni pres ni lonh.
Tant es sos pretz ricx e sobris
Que lai el reng dels Sarrasis
fos hieu per lieys chaitius clamatz.

VI

Dieus que fetz tot quant ve ni vay
E formet sest'amor de lonh
Mi don poder, que cor be n'ai,
Qu'ieu vey sest'amor de lonh,
Verayamen en luec aizis,
Si que las cambras e·ls jardis
Mi recemblo novels palatz.

VII

Ver ditz qui m'apella lechay
e deziros d'amor de lonh,

II

Yo creo firmemente en el Señor
Por haber formado este amor lejano,
Pero por un bien que me acontece
Tengo dos males, por estar tan lejos.
¡Ah!, por qué no fui peregrino allá,
Para que mi bastón y mi capa
Fuesen vistos por sus hermosos ojos

III

Me parecerá alegría cuando busque,
Por amor de Dios, la morada lejana,
Y, si a ella le place, me albergaré
Cerca de ella, aunque esté tan lejos,
Pues así es el discurso fiel
Cuando los amantes están lejos y se ven
tan poco
Que con cortesía gozan de solaz

IV

Me iré enojado y triste,
Si no veo a ese amor lejano.
No sé cuándo la volveré a ver,
pues tan lejanas son nuestras tierras.
Hay muchos pasos y caminos,
y por eso no estoy decidido.
Pero sea todo como a ella le plazca.

V

Jamás de amor gozaré
Si no gozo de este amor lejano,
que mejor ni más noble no conozco
hacia ninguna parte, ni cerca ni lejos.
Tanto es su valor rico y sobresaliente
Que más allá del reino de los sarracenos
fuera por ella miserablemente llamado.

VI

Dios, que hizo todo cuanto va y viene
y sostuvo este amor de lejos,
me de poder – que el ánimo ya lo tengo –
para que en breve vea el amor de lejos,
verdaderamente, en lugar propicio,
de modo que la cámara y el jardín
me parezcan siempre un palacio.

VII

Dice verdad quien me llama ávido
y anheloso de amor de lejos,

que nulhs autres joys tan no·m play
Cum jauzimen d'amor de lonh.
Mas so qu'ieu vuelh m'es tant ahis,
Qu'enaissi·m fadet mos pairis
Qu'ieu ames e nos fos amatz.
Mas so q'ieu vuoiill m'es atahis.
Totz sia mauditz lo pairis
Qe·m fadet q'ieu non fos amatz!

pues no hay otro placer que tanto me guste
como el gozo del amor de lejos.
Pero lo que quiero me está tan vedado
porque mi padrino me hechizo
de modo que amara y no fuera amado.
¡Pero lo que quiero me esta tan vedado!
¡Maldito sea el padrino
que me hechizo para que no fuera amado!

Jaufre Rudel canta a una dama que él no conocía sino por referencias, se cree que es la condesa Hodierna de Trípoli. Dice la leyenda que Rudel se alistó en la segunda cruzada y que cuando iba rumbo a Palestina enfermó gravemente y que por eso fue desembarcado en Trípoli donde murió en brazos de la condesa. Esta leyenda que fue magnificada en el romanticismo es, muy probablemente falsa. Lo que nos importa de este poema es lo que subyace. Es la descripción de un amor ideal que no se puede materializar por ausencia de la dama.

Este bellissimo poema de la fin'amor define el tema más representativo del Rudel: el amor de lejos (amor de *lonh*). Esta dedicado a una condesa de Trípoli a la que el poeta desconoce y tan solo tiene referencias de ella, pero de la que decide enamorarse, o más bien tomarla como musa para sus poemas. Más tarde Jaufre se alistará en las cruzadas y enfermó en el viaje muriendo poco después. La leyenda dice que fue desembarcado en Trípoli donde la condesa conmovida por ese amor de lejos le acoge le cuida y le ve morir en sus brazos. La canción idealiza una relación amorosa que, aunque físicamente imposible, se mantiene viva a través de la imaginación, el deseo y la devoción espiritual hacia una dama lejana.

La estrofa expresa la melancolía del poeta al recordar a la amada lejana, asociando su nostalgia con la llegada de la primavera, una estación que normalmente simboliza alegría y renovación. Se yuxtaponen imágenes de vida y alegría (los pájaros y las flores) con la frialdad del invierno, simbolizando la incapacidad de disfrutar del entorno debido

al dolor de no haber alcanzado el amor, idealizado y ausente, que sobrepasa cualquier gozo material o natural. Para el poeta, la belleza del mundo (los pájaros y las flores) es insignificante en comparación con el sufrimiento causado por la distancia de su amada.

Gratitud hacia Dios por haber creado este amor, pero también frustración y dolor por la imposibilidad de consumarlo. El poeta juega con la idea de un peregrinaje espiritual hacia la amada, conectando el amor terrenal con una búsqueda divina. Dualidad entre el gozo espiritual del amor y el sufrimiento terrenal causado por la distancia. El amor es concebido como una bendición divina, pero también como una carga emocional que el poeta sufre profundamente

Anticipación del gozo futuro al poder acercarse a la amada, aunque sea de manera breve. Se evoca un encuentro idealizado que, aunque improbable, alimenta la esperanza y el deseo del poeta. La posibilidad de la unión, aunque sea temporal, se presenta como un consuelo. La esperanza de una relación cortés y espiritual con la dama otorga al poeta un motivo para seguir viviendo.

Dolor y resignación ante la incertidumbre de volver a ver a la amada. La distancia física se convierte en metáfora del abismo emocional que separa al poeta de su objeto de amor. Resignación y entrega a la voluntad de la dama. El poeta se muestra dispuesto a someterse al destino y al deseo de la amada, reflejando vasallaje, que no sumisión.

Devoción absoluta hacia la amada, percibiéndola como insuperable en valor y belleza. La hipérbole subraya la perfección de la dama, incluso en un contexto exótico como "el reng dels Sarrasis" (entre los sarracenos). El amor alcanza una dimensión donde se somete a la voluntad de esa idea de dama que sostiene el poeta, pues acudirá a ella le llame como le llame.

Oración a Dios para lograr al menos una visión de la amada. Los espacios terrenales (habitaciones y jardines) se transfiguran en palacios celestiales al estar asociados con la dama. La amada se convierte en un puente entre el mundo terrenal y lo divino.

Aceptación melancólica de su destino, marcado por un amor no correspondido. Se alude al destino (fado) como responsable de su desgracia amorosa. El amor es presentado como un destino inevitable, lleno de sufrimiento y anhelo.

Maldición al destino por la imposibilidad de ser correspondido. Final explosivo que resume el dolor y la frustración del poeta. El poeta condena la injusticia de un amor que lo destruye, aunque al mismo tiempo lo define.

El poema es un testamento al amor lejano, pero, sobre todo, a la esperanza que sustenta ese amor. Desde la primera estrofa, el ruiseñor canta un amor que se va desvaneciendo en el aire, pero al mismo tiempo, su canto es un símbolo de la persistencia del deseo, un deseo que no se ve consumido por la distancia, sino alimentado por ella. La distancia se convierte en la razón de la intensificación del amor, no en su obstáculo.

El *joi* (alegría), como sugiere el poema, es el motor que da vida a la esperanza del poeta. Su esperanza no es vaga, sino firme: no solo desea encontrar a su amada, sino que espera profundamente en un futuro en el que ese amor se materialice. El sentimiento de esperanza es más fuerte que el sufrimiento de la separación. El amor de Rudel, por lo tanto, no está marcado solo por la distancia física, sino por un deseo tan profundo que trasciende las limitaciones de lo tangible, sosteniéndose únicamente en el anhelo y la esperanza constante de que el amor exista en algún lugar, más allá de las fronteras del cuerpo, en el reino de lo espiritual y lo emocional.

Non chant per auzel ni per flor de Raimbaut d'Aurenga

I

Non chant per auzel ni per flor
Ni per neu ni per gelada,
Ni neis per freich ni per calor
Ni per reverdir de prada;
Ni per nuill autr'esbaudimen
Non chan ni non fui chantaire,
Mas per midonz en cui m'enten,
Car es del mon la bellaire.

II

Ar sui partitz de la peyor
C'anc fos vista ni trobada,
Et am del mon la bellazor
Dompna, e la plus prezada;
E farai ho al mieu viven:
Que d'alres non sui amaire,
Car ieu cre qu'ill a bon talen
Ves mi, segon mon vejaire.

III

Ben aurai, dompna, grand honor
Si ja de vos m'es jutgada
Honranssa que sotz cobertor
Vos tenga nud'embrassada;
Car vos valetz las meillors cen!
Q'ieu non sui sobregabaire –
Sol del pes ai mon cor gauzen
Plus que s'era emperaire!

IV

De midonz fatz dompn'e seignor
Cals que sia·il destinada.
Car ieu begui de la amor
Ja·us dei amar a celada.
Tristan, qan la·il det Yseus gen
E bela, no·n saup als faire;
Et ieu am per aital coven
Midonz, don no·m posc estraire.

V

Sobre totz aurai gran valor
S'aitals camisa m'es dada

I

No canto para los pájaros ni para las flores
ni para la nieve ni para la escarcha
ni para el frío, ¡oh no!, ni para el calor
ni para los prados que vuelven a
reverdecen;
no: ninguna otra maravilla
ni canto, ni canté nunca,
sino a mi dama, con la que estoy muy
complacido
porque es la mujer más hermosa de la
Tierra.

II

Ahora me he apartado de la peor
que jamás se haya visto o encontrado,
y amo a la más hermosa,
y a la más preciosa;
y así lo haré hasta que muera:
porque no amaré a ninguna otra
pues creo que ella me ama mucho,
hasta donde puedo ver.

III

Señora, me sentiré, muy honrado
si me concedes el privilegio de tenerte
desnuda bajo las mantas;
porque vales por las mejores
cien mujeres;
y no soy demasiado jactancioso:
con solo pensarlo, mi corazón se regocija
más que si fuera el emperador.

IV

Dondequiera que esté mi destino,
hago de mi dama mi señora y señor;
ya que bebí de [la copa del] amor,
amaré por siempre en secreto.
Tristán, cuando la noble y bella
Isolda se la dio, no pudo hacer otra cosa;
y yo amo a mi dama con un juramento
tal que no puedo renunciar a él.

V

Seré estimado sobre todos los demás
si me dan una vestimenta como

Cum Yseus det a l'amador,
Que mais non era portada.
Tristan! Mout presetz gent presen:
D'aital sui eu enquistaire!
Si·l me dona cill cui m'enten,
No·us port enveja, bels fraire.

VI
Vejatz, dompna, cum Dieus acor
Dompna que d'amar s'agrada.
Q'Iseutz estet en gran paor,
Puois fon breumens conseillada;
Qu'il fetz a son marit crezen
C'anc hom que nasques de maire
Non toques en lieis. – Manten
Atrestal podetz vos faire!

Tornada
Carestia, esgauzimen
M'aporta d'aicel repaire
On es midonz, qe·m ten gauzen
Plus q'ieu eis non sai retraire

la que Isolda le dio a su amante,
pues nunca se la puso.
¡Tristán! Mucho apreciaste ese noble
regalo,
y de él soy el solicitante;
si aquel a quien cortejo me lo regala,
no te envidio, bello hermano.

VI
Mira, dama, cómo Dios socorre
a una dama propensa a amar.
Pues Isolda tenía mucho miedo,
y luego pronto fue socorrida;
pues hizo creer a su esposo
que ningún hombre nacido de mujer
la había tocado. ¡Ahora,
puedes hacer lo mismo!

Tornada
Carestia, tráeme la alegría
desde ese refugio
dónde está mi señora, que me mantiene
alegre
más de lo que yo mismo puedo contar.

Primera estrofa: La naturaleza como tema ausente

El poeta inicia con una postura clara: no canta a la naturaleza, a diferencia de otros trovadores que usaban elementos naturales como símbolos del amor cortés. Él se distancia de esta tradición para afirmar que su único tema es su dama, a quien proclama como la más bella del mundo. Esta postura representa una ruptura: rechaza los convencionalismos poéticos y demuestra su individualismo, enfocándose únicamente en la mujer que ama.

Segunda estrofa: Cambio de amada y superioridad ética

En esta estrofa refuerza su aparente superioridad moral: ha dejado atrás a la peor mujer y ahora ama a la mejor. Esto contrasta con el sufrimiento y la idealización típicos, donde el trovador suele ser un siervo que padece por una dama inaccesible. En cambio,

aquí se cambia de amor con autoridad, como si eligiera la mejor opción. No hay sumisión ni dolor, sino una decisión que sugiere control sobre el amor y las mujeres.

Tercera estrofa: Deseo físico sin reservas

Aquí la ruptura es aún más evidente: no solo expresa amor por su dama, sino que declara abiertamente su deseo de poseerla "desnuda bajo las mantas". La comparación con cien mujeres refuerza su idealización exagerada, pero lo más innovador es su tono directo y la falta de inhibición al hablar del deseo carnal. Mientras otros trovadores mantenían el erotismo en un plano sutil, Raimbaut lo expresa sin rodeos. Afirma que su simple pensamiento lo alegra más que ser emperador, lo que subraya su entrega total a lo sensual.

Cuarta estrofa: "Señora y señor" y el amor feudal

Se introduce una imagen llamativa: llama a su dama "señora y señor", invirtiendo los roles feudales tradicionales. En el amor cortés, la dama es una figura de poder a la que el trovador sirve, pero aquí se lleva esta idea al extremo, otorgándole una autoridad absoluta que abarca ambos géneros. Esto puede verse como una forma de exaltar a su amada, pero también como un juego con los códigos del vasallaje amoroso, dándole un dominio total. El paralelismo con Tristán e Isolda es clave. La referencia a la copa del amor alude al mito en el que ambos beben un filtro que los une eternamente. El poeta se sitúa en esa tradición: su amor es inevitable, un destino que lo marca de manera irrevocable.

Quinta estrofa: La vestimenta como símbolo de consagración

Aquí retoma el mito de Tristán, aludiendo a la prenda que Isolda entregó a su amante y que él nunca usó. La idea de recibir un regalo simbólico de su dama refuerza la noción de que el amor tiene un componente ritual y sagrado. Además, hay un tono

competitivo: si su dama le concede este favor, se considerará superior a todos, incluso a la legendaria historia de Tristán.

Sexta estrofa: Isolda como modelo de engaño piadoso

Subraya la idea de que Dios ayuda a las mujeres enamoradas. Isolda engañó a su esposo haciéndole creer que seguía siendo pura, un acto que admira. Al sugerir que su dama puede hacer lo mismo, la invita a adoptar una moral flexible en favor del amor. Esto refuerza la superioridad del amor pasional sobre las normas sociales y morales, otro aspecto que lo distancia del amor cortés tradicional.

Tornada: La felicidad como objetivo final

El uso de "carestia" en la tornada es interesante. Aunque se podría interpretar como "caricia" o "cariño", en este contexto sugiere que el poeta se aleja de la necesidad de atención amorosa física o emocional. La "caricia" se presenta como algo que no es necesario para él, ya que su valor no depende de esa clase de demostraciones. Se coloca en una posición de soberanía y autonomía, donde el amor no es algo que deba recibir pasivamente, sino que es algo que puede negociar según sus propios términos.

Hay una ruptura con las convenciones trovadorescas y se desmarca del ideal del amor cortés en varios aspectos clave: no idealiza la naturaleza ni la emplea como metáfora amorosa ni presenta a la dama como un ser inalcanzable ni se somete a su voluntad, sino que la elige y la cambia como un acto de poder. Expresa el deseo carnal de manera explícita, sin eufemismos e invierte los códigos feudales al llamar a su dama "señora y señor".

Usa el mito de Tristán e Isolda para reforzar la idea del amor como destino inevitable, pero también como una estrategia de engaño y supervivencia.

En última instancia no es el trovador sufrido que implora por el amor de una dama distante, sino un hombre que disfruta, elige y controla su propio destino amoroso.

“Estat ai en greu cossirier” Contessa de Dia

I

Estat ai en greu cossirier
Per un cavallier qu' ai agut,
E vuoil sia totz tenps saubut
Cum ieu l' ai amat a sobrier;
Ara vei qui' eu sui trahida
Car ieu non li donei m' amor,
Don ai estat en gran error
En lieig e quand sui vestida.

II

Ben volria mon cavallier
Tener un ser en mos bratz nut,
Qu' el s' en tengra per erubut
Sol qu' a lui fezes cosseillier;
Car plus m' en sui abellida
Non fetz Floris de Blanche flor:
Ieu l' autrei mon cor e m' amor
Mon sen, mon huouills e ma vida.

III

Bels amics avinens e bos,
Cora.us tenrai en mon poder?
E que jagues ab vos un ser
E qu' ie.us des un bais amoros;
Sapchatz, gran talan n' auria
Qu' ie.us tengues en luoc del marit,
Ab so que m' aguessetz plevit
De far tot so qu' ieu volria.

I

He estado muy angustiada
por un caballero que he tenido
y quiero que por siempre sea sabido
cómo le he amado sin medida;
Ahora comprendo que yo me he engañado,
porque no le he dado mi amor,
por eso he vivido en el error
tanto en el lecho como vestida.

II

Cómo querría una tarde tener
a mi caballero, desnudo, entre los brazos
y que él se considerase feliz
con que sólo le hiciese de almohada,
lo que me deja más encantada
que Floris de Blancaflor: x
Yo le dono mi corazón y mi amor,
mi razón, mis ojos y mi vida.

III

Bello amigo, amable y bueno,
¿cuándo os tendré en mi poder?
¡Podría yacer a vuestro lado un atardecer
y podría daros un beso apasionado!
Sabed que tendría gran deseo
de teneros en el lugar del marido,
con la condición de que me concedierais
hacer todo lo que yo quisiera.

En la primera estrofa, la poetisa revela su angustia y culpa, reconociendo que, a pesar de haber amado intensamente al caballero, no le ofreció todo su amor, especialmente en el ámbito físico. La mención del "lecho" y de estar vestida denota que la relación no se consumó plenamente, sugiriendo que el deseo estaba presente pero no correspondido, lo que genera una sensación de traición y de error por no haberse entregado por completo.

En la segunda estrofa, la poetisa es aún más explícita en su deseo. El deseo de tener al caballero desnudo en sus brazos muestra claramente la carnalidad del amor que profesa. Aquí, la poetisa ofrece todo lo que es, no solo su corazón, sino también su alma, su vida, y su cuerpo. La referencia a que el caballero podría sentirse avergonzado al aceptar el amor físico hace eco de la transgresión de la norma, mientras ella sigue afirmando que desea ser correspondida en todos los sentidos.

La tercera estrofa continúa con la misma intensidad, destacando el control y poder que la poetisa siente sobre el caballero. Su pregunta sobre si podrá tener su corazón en su poder, implica una relación de posesión, no solo emocional sino también física. La propuesta de sustituir a su marido por este caballero subraya el deseo directo y la voluntad de la poetisa de tomar lo que desea, especialmente en el plano físico. La mención del "beso amoroso" y su afirmación de que él debe cumplir todos sus deseos refuerzan la idea de dominación y deseo incontrolable, en la que el amor carnal tiene un lugar central.

El poema se distingue por su aproximación directa al deseo carnal, una transgresión con respecto a la poesía cortesana tradicional que, por lo general, idealiza el amor sin mostrar su dimensión física. A través de las estrofas, se explora el deseo hacia el caballero que ama, sin ocultar el carácter sensual y físico de este amor.

A lo largo del poema deja claro que su amor no se limita a la idealización o a la emoción, sino que tiene una dimensión física y carnal muy evidente. Su lenguaje es directo y audaz, mostrando una visión del amor que va más allá de lo convencional en la poesía cortesana de su tiempo. A lo largo de las estrofas, se percibe la transgresión de las normas sociales y amorosas de la época, pues la no solo expresa el deseo de amar, sino también de ser poseída y de poseer al caballero en un sentido físico.

La poetisa pone en evidencia la carnalidad de su deseo y se muestra decidida a reclamar lo que desea, sin reservas. La relación se presenta no como una simple

idealización romántica, sino como un juego de poder y deseo físico, donde la pasión activa y dominante es el motor de la relación que ella desea tener con el caballero. Es un poema que refleja una visión audaz y directa del amor, en la que no hay espacio para la idealización, sino para la realidad física del deseo.

Aro, me pode lausa d'Amour de Peire Cardenal

I
Aro, me pode lausa d'Amour
Que m'empacho pas de manja ni de
dourmi
E n'en sènte ni freduro ni calour
Ni n'en bade ni n'en souspire
Ni n'en vau de nue arrage
Ni n'en siéu counquist ni n'en siéu coucha
Ni n'en siéu doulènt ni n'en siéu ira
Ni n'en lougue de messagié
Ni n'en siéu trahi ni engana
Que parti me n'en siéu `mé mi dat.

II
Ai un plasé mai grand
Que trahisse pas pèr éu ni n'en fau trahi
Ni me fai teme traito ni traite
Ni ruste jalous que me n'asire
Ni n'en fau fòu vassalage
Ni n'en siéu ferì ni derouï
Ni n'en siéu pres ni derrauba
Ni n'en fau long badage
E dise pas que siéu d'amour fourça
E dise pas que moun cor m'es embla.

III
E dise pas que more pèr la mai gènto
Ni que la bello me fai languì
E ni la pregue ni l'adore
Ni la demande ni la desire
Ni ié fau oumenage
Ni m'abandoune à-n-elo ni me doune à-n-elo
E siéu pas soun vassau
E a pas moun cor en gage
Ni siéu pas soun presounié ni soun catiéu
Ànsi dise que siéu escapa d'elo.

I
Ahora puedo alabar al Amor
Eso no me impide comer ni dormir.
Y no siente ni frío ni calor.
Ni bostezos ni suspiros
No me voy a ir desnudo
No estoy ni conquistado ni miento
No estoy ni triste ni enojado
Tampoco contrata a un mensajero.
No he traicionado ni engañado
Esa parte soy yo pero la doy.

II
Tengo un placer mayor
Eso no me traiciona ni debo traicionarme
No me importa traicionado ni traicionada
Ni el óxido celoso que yo aspiro
Tampoco necesitamos vasallaje loco
No estoy ni herido ni destruido
No estoy ni atrapado ni resbalado
No necesitamos una mirada larga
Y no digo que estoy enamorado
Y no digo que mi corazón esté conmigo.

III.
Y no digo que muera por la mayoría de la gente.
Ni que lo bello me haga languidecer
Y yo ni rezo ni adoro
Ni exigencia ni deseo
Tampoco hay un homenaje debido
No me abandono a él ni me entrego a él.
Y yo no soy su vasallo
Y no mi corazón en prenda
No soy ni su prisionero ni su cautivo.
Entonces dice que se escapa de él.

IV
 Mai devèn lausa lou vincèire
 E noun lou vincu, pèr dire lou verai
 Car lou vincèire porto la flour
 E l'on vai sepeli lou vincu
 E qu vince, dins soun soun cor,
 Li voulounta desleialo
 Que n'eississon lou fèt desmesura
 E lis àutris óustrage,
 D'aquelo vitòri es plus ounoura
 Que se vincié cènt ciéuta

Tornada
 VI. Vole pas un desir voulage
 Que me tourne e me vire mi voulounta
 Pertout aleva ounte mon voulé s'enauro.

IV
 Pero debemos alabar al ganador.
 Y no lo gané, la verdad.
 Porque el vencedor lleva la flor
 ¿Y dónde vas a enterrar la victoria?
 ¿Y quién gana, en su corazón,
 La voluntad desleal
 Que dejen el hecho excesivo
 Y los demás atropellos,
 De esta victoria se siente más honrado
 Que se ganaron cien ciudades

Tornada
 No quiero un deseo voluble
 que me haga cambiar y girar mi voluntad
 por todas partes, allá donde mi querer se
 eleve

En la primera estrofa se utiliza un tono desafiante para rechazar las convenciones del amor cortés. Denuncia la falta de efectos positivos de la "dama" idealizada, ya que se siente vacío y ajeno a los estados comunes del amor, como el deseo físico o emocional. La negación de "freduro" o "calor" y la ausencia de suspiros o de una actitud sumisa hacia la dama revela el desdén del poeta por las pasiones controladas por la cortesía. Al mismo tiempo, se muestra desinteresado en la adoración tradicional, como en el ejemplo de "ni n'en vau de nue arrage," subrayando su rechazo hacia cualquier tipo de devoción convencional.

La segunda estrofa refuerza esta postura. La falta de "vassalage" (vasallaje) y la renuncia a un compromiso subordinado con la dama revelan una postura de independencia radical. Cardenal se burla de la idea de que el caballero debe sufrir o ser un vasallo por amor. En vez de someterse, rechaza las cadenas del amor tradicional, rechazando la emoción de la pasión controlada. Esto también se refleja en su negación de sufrir por amor o ser "trahi," es decir, engañado o traicionado, lo que muestra una autoafirmación en su rechazo a la vulnerabilidad que implica el amor cortesano.

En la tercera estrofa, Cardenal continua esta crítica radical. Aquí, se muestra como alguien que no se somete al deseo o a la adoración que se espera en la relación amorosa típica. La negación de que su vida dependa de la dama: "No soy ni su prisionero ni su cautivo", pone en evidencia el rechazo absoluto de la posición de súplica o subyugación. En este punto, la postura de Cardenal se aleja completamente de la visión idealizada del amor, presentándose como alguien que no sucumbe a la necesidad de ser "poseído" o "aprisionado" por el amor de una dama.

La cuarta estrofa es aún más subversiva. Al afirmar que el "vincèire" (victoria) es más honrosa que el "vincu" (vencido), declara que el vencedor en el amor no es el que se somete y sufre, sino el que rompe las reglas y, por ende, gana en la vida. Este pasaje muestra un deseo de emancipación de las limitaciones impuestas por el amor cortés, donde, en lugar de rendirse y seguir los códigos establecidos, el trovador opta por una visión de amor más liberada.

Tornada

En estos versos finales, Peire Cardenal rechaza la inconstancia y la volubilidad del deseo. Afirma su deseo de una voluntad firme, sin dejarse arrastrar por impulsos cambiantes o superficiales.

El poema es una crítica feroz a las convenciones del amor cortés, expresando un rechazo explícito de las normas que regían la relación entre los caballeros y las damas en la poesía medieval. En su composición, el trovador se aparta completamente de los ideales románticos y de la veneración convencional de la mujer. En su lugar, presenta un amor más libre, desprovisto de los convencionalismos, del sufrimiento y de las expectativas impuestas por el amor idealizado.

Se puede interpretar como una rebelión contra las formas establecidas del amor cortés. A lo largo de las estrofas, el trovador presenta una visión desencantada del amor,

en la que rechaza las expectativas de sufrimiento, sacrificio y sumisión que caracterizan la relación entre los caballeros y las damas en la poesía medieval.

La postura de soberanía y autonomía que Cardenal adopta en su poema lo distingue de los otros trovadores de su tiempo, quienes, en muchos casos, se entregan a un amor idealizado y tortuoso. Cardenal no solo rechaza la subordinación y el vasallaje hacia la dama, sino que también critica abiertamente la falsa cortesía y la forma de amor que depende del sacrificio y la veneración sin correspondencia. A través de su desprecio por las formas tradicionales, ofrece una alternativa más libre, una visión del amor en la que la autonomía y el rechazo a la sumisión son fundamentales.

7. Conceptos usados en la poesía occitana

En el Anexo N.º 1 se citan las apariciones, canço por canço de las expuestas en el libro *Los Trovadores* de Martín de Riquer. Este es el resumen de este que nos ha dado pie para el análisis comparativo de las canços del anexo I:

Concepto	Ocurrencias	Porcentaje
Poemas analizados	131	
Autores	58	
Comienzan por exaltar la primavera	46	35,1%
Hacen mención a pájaros	38	29%
Hablan de amor lejano (lohn)	9	6,9%
Manifiestan claramente vasallaje hacia la dama	37	28,2%
Manifiestan humillación ante la dama	19	14,5%
Hablan de amor no correspondido	6	4,6%
Manifiestan deseo o consumación carnal	35	26,7%
Hablan del marido o del celoso	6	4,6%
Hablan de abandono de la dama	12	9,2%
Manifiesta claramente el joi (alegría)	8	6,1%
Manifiestan la enorme belleza o perfección de la dama	60	45,8%
Manifiesta sufrimiento por amor	22	16,8%
Sin ninguna referencia anterior	13	9,2%

La tabla proporcionada ofrece una visión cuantitativa de la presencia de ciertos tópicos clásicos en la poesía trovadoresca, basada en el análisis hecho por el autor de este trabajo de 131 poemas de 58 autores. Los resultados presentan una perspectiva que, en

algunos aspectos, contradice las ideas tradicionales sobre esta corriente literaria. A continuación, se desarrolla una reflexión sobre estos datos y su implicación en la reinterpretación de los clichés trovadorescos.

7.1. La primavera y los pájaros: ¿un tópico menos dominante de lo esperado?

El inicio de los poemas con una exaltación de la primavera (35,1%) y la mención de pájaros (29%) son elementos que suelen asociarse con el marco bucólico y alegórico de la poesía trovadoresca. Sin embargo, estos porcentajes indican que, aunque presentes, no son tan dominantes como se podría pensar. Esto sugiere que la idealización de la naturaleza, aunque importante, no es un recurso universal en esta tradición. Es posible que muchos trovadores prefirieran otros enfoques para introducir sus temas, lo que refleja una mayor diversidad temática y estilística de lo que se suele atribuir a este género.

7.2. El amor lejano y el amor no correspondido: menos común de lo que se cree

El amor lejano (6,9%) y el amor no correspondido (4,6%) son tópicos que, según la tradición crítica, definen el núcleo de la poesía trovadoresca. Sin embargo, los datos muestran que estos temas no son tan frecuentes como se suele afirmar. Esto podría indicar que la idea del amor cortés como un sentimiento basado en la distancia y la imposibilidad ha sido sobredimensionada en la interpretación clásica. En su lugar, los trovadores podrían haber explorado otras facetas del amor, como el deseo carnal (26,7%) o la alegría (6,1%), que aparecen con mayor frecuencia en los poemas analizados.

7.3. El vasallaje y la humillación: una relación compleja con la dama

El vasallaje hacia la dama (28,2%) y la humillación ante ella (14,5%) son elementos que reflejan la dinámica jerárquica y asimétrica del amor cortés. Sin embargo, su presencia no es abrumadora, lo que sugiere que la relación entre el amante y la dama no siempre se construye desde la sumisión absoluta. Esto podría indicar que los

trovadores exploraban matices más complejos en la relación amorosa, donde la devoción no siempre implicaba una renuncia total a la propia dignidad. La figura de la dama, aunque idealizada (45,8%), no siempre es un objeto de veneración pasiva, sino que puede ser parte de una dinámica más interactiva.

7.4. El deseo carnal: un tema más presente de lo esperado

Uno de los hallazgos más sorprendentes es la frecuencia con la que se manifiesta el deseo o la consumación carnal (26,7%). Este dato contradice la imagen tradicional del amor cortés como un sentimiento puramente espiritual y no físico. La presencia de este tema sugiere que los trovadores no siempre se limitaban a idealizar el amor, sino que también exploraban su dimensión sensual y terrenal. Esto podría indicar una mayor diversidad en las actitudes hacia el amor, donde lo espiritual y lo físico no son necesariamente opuestos, sino que coexisten en una tensión productiva.

7.5. La belleza de la dama: un tópico frecuente

La exaltación de la belleza o perfección de la dama (45,8%) es el tópico más frecuente en los poemas analizados. Esto confirma que la idealización de la mujer es un elemento central en la poesía trovadoresca. Sin embargo, esta idealización no siempre va acompañada de otros tópicos clásicos, como el sufrimiento (16,8%) o el amor no correspondido (4,6%). Esto sugiere que la belleza de la dama puede ser un fin en sí mismo, independiente de la dinámica amorosa que se desarrolla en el poema.

7.6. El sufrimiento y el *joi*: dos caras de la experiencia amorosa

El sufrimiento por amor (16,8%) y la manifestación del *joi* (la alegría) (6,1%) representan dos polos opuestos en la experiencia amorosa de los trovadores. Aunque el sufrimiento es más frecuente, su presencia no es abrumadora, lo que indica que la poesía trovadoresca no se limita a la expresión del dolor. La alegría, aunque menos frecuente, es

un elemento importante que refleja una visión más equilibrada del amor, donde la felicidad y el placer también tienen cabida.

7.7. La ausencia de tópicos clásicos: una poesía más diversa

El hecho de que el 9,2% de los poemas no contengan ninguna de las referencias anteriores sugiere que la poesía trovadoresca es más diversa de lo que se suele pensar. Esto podría indicar que los trovadores no siempre se ajustaban a los tópicos clásicos, sino que exploraban otros temas y enfoques. Esta diversidad temática y estilística desafía la idea de que la poesía trovadoresca es un género uniforme y rígidamente codificado.

7.8. Conclusión

Los datos presentados en la tabla contradicen, en parte, la imagen tradicional de la poesía trovadoresca como un género dominado por el amor no correspondido, el sufrimiento y la idealización espiritual. En su lugar, revelan una tradición más diversa y compleja, donde coexisten temas como el deseo carnal, la alegría y la exaltación de la belleza sin necesidad de recurrir a los tópicos clásicos. Esto sugiere que los trovadores no se limitaban a seguir un código rígido, sino que exploraban una amplia gama de experiencias y emociones relacionadas con el amor.

Esta reinterpretación de la poesía trovadoresca nos invita a cuestionar las generalizaciones simplistas y a apreciar la riqueza y variedad de esta tradición literaria. Lejos de ser un género monocromático, la poesía trovadoresca se revela como un espacio de experimentación y diversidad, donde los trovadores exploraban las múltiples facetas del amor y la experiencia humana.

Los datos presentados invitan a reconsiderar la percepción tradicional del amor cortés y a reconocer la riqueza y diversidad de la poesía trovadoresca. Aunque algunos temas predominan, la variedad de enfoques y la existencia de poemas que escapan a los

tópicos convencionales evidencian que el amor trovadoresco no era un fenómeno uniforme, sino un espacio de experimentación literaria y emocional. Así, más que hablar de una única forma de amor cortés, podríamos pensar en múltiples formas de representar el amor dentro del contexto trovadoresco medieval.

8. Análisis comparativo de los poemas

Este análisis comparativo de los poemas seleccionados se realiza teniendo en cuenta los temas clave de la poesía medieval, especialmente en torno al amor cortés, con la idea de resaltar cómo cada uno de los poetas, aborda cuestiones fundamentales como la naturaleza del amor, el sufrimiento, el deseo y la relación con la dama. A través de un enfoque transversal, se verán las conexiones y contrastes en los temas tratados por los diferentes autores

8.1. La primavera y las Flores

El simbolismo de la primavera y las flores está presente en muchos de los poemas, ya que ambos elementos son esenciales para los trovadores en su asociación con el renacimiento del amor:

"Lanqand li jorn son long en mai" explora la primavera como un símbolo de la llegada de la esperanza y la renovación. El poeta compara el amor con el ciclo natural de las estaciones, donde la primavera trae consigo una expectativa positiva del amor que está por llegar, pero que aún está por definirse.

En "Can vei la lauzeta mover", el amor se expresa a través de la alegría de la primavera, simbolizada por el canto del ave, pero también se entrelaza con el sufrimiento y la frustración, ya que la belleza y frescura de la estación se perciben como un contraste doloroso con la ausencia de la dama. Aquí, las flores y la primavera no solo traen

renovación, sino también ansiedad, ya que el poeta no puede disfrutar de esa belleza mientras su amor no es correspondido.

"No canto para los pájaros ni para las flores", manifiesta el claro rechazo que el poeta siente por estas comparaciones, parece que la dama en sí tanto complace al poeta que no precisa comparación alguna.

"Estat ai en greu cossirier" de la Condesa de Dia utiliza el simbolismo de la flor en relación con un amor pasional y físico, donde el poeta se entrega a los deseos carnales representados por el florecer del amor. Aquí, el amor florece intensamente, como un deseo carnal desenfrenado, y no se asocia tanto con la renovación como con la concreción de un deseo tangible.

En la poesía trovadoresca, la primavera y las flores no son solo elementos decorativos, sino símbolos cargados de significado que reflejan las múltiples facetas del amor. Desde la esperanza y la renovación hasta lo efímero del deseo y el dolor de la ausencia, estos motivos naturales sirven para expresar los matices emocionales de la experiencia amorosa. A través de sus versos, los trovadores convierten la naturaleza en un espejo del alma, donde cada estación y cada flor evocan sentimientos intensos y contrastantes. Así, la primavera no solo celebra el amor, sino que también evidencia su fragilidad, recordándonos que, al igual que las flores, la pasión puede florecer con intensidad, pero también marchitarse con el tiempo.

Si bien muchos trovadores emplean la primavera y las flores como símbolos del amor en sus distintas manifestaciones, no todos comparten esta visión idealizada. Poetas como Cardenal o Raimbaut rechazan o incluso ridiculizan esta asociación, exponiendo una perspectiva más cruda y desengañada del amor y emplea un tono satírico para desacreditar la idea de que el amor verdadero se refleje en la naturaleza, señalando que, detrás de la

aparente armonía primaveral, muchas veces se esconde el engaño y la hipocresía. Estas voces disidentes muestran que, en la lírica trovadoresca, la primavera no siempre es símbolo de esperanza, sino que también puede ser usada para cuestionar y desmontar las ilusiones amorosas.

8.2. Los Pájaros

El canto de los pájaros es un tema recurrente que se utiliza para enfatizar la conexión entre la naturaleza y los sentimientos del poeta. Los pájaros se convierten en un reflejo de la libertad y del deseo no correspondido:

Ventadorn en "Can vei la lauzeta mover" asocia los pájaros con la tristeza y el anhelo. El canto del ave es un recordatorio de la lejanía de su dama, y en lugar de representar un símbolo de esperanza o alegría, se convierte en una aguda expresión de dolor. El canto parece resonar con la frustración de no poder alcanzar el amor.

En contraste, Jaufre Rudel en "Lanqand li jorn son long en mai" ve el canto de los pájaros como un símbolo de la plenitud y la alegría que trae la llegada de la primavera, pero con una clara incertidumbre. Los pájaros cantan, pero su amor no se concreta aún, lo que sugiere que el amor está en el aire, en proceso, pero aún no realizado.

Aunque para estos trovadores el canto de los pájaros es un poderoso símbolo de los altibajos del amor, no todos los poetas comparten esta visión, otros desconfían de la armonía entre la naturaleza y el amor, rechazando la idea de que el canto de los pájaros pueda reflejar sentimientos verdaderos en un mundo lleno de falsedad. Así, mientras algunos encuentran en los pájaros un eco de sus emociones, otros desmontan esta imagen, cuestionando la supuesta conexión entre la naturaleza y la experiencia amorosa.

8.3. La Lejanía

La lejanía es otro tema poco recurrente en los poemas, que refleja la distancia física o emocional entre el poeta y la dama:

En el poeta por excelencia de la lejanía, Rudel, la lejanía es casi espiritual, ya que el amor está ausente en un sentido físico, pero se mantiene presente como una idea o deseo que nunca llegue a realizarse de forma concreta.

Por el contrario, en "Farai un vers de dreit nien" la lejanía es algo dudoso, donde el poeta se pregunta si la distancia es real o solo una ilusión creada por el desengaño amoroso. La lejanía, en este caso, se mezcla con la incertidumbre de si el amor mismo tiene una existencia genuina.

La distancia en los poemas de los trovadores no es solo física, sino también emocional y filosófica. Mientras que Rudel la transforma en una noción casi espiritual, un amor idealizado que nunca se materializa, Guilhem de Peitieu la aborda desde la duda, cuestionando si el alejamiento es real o solo una ilusión nacida del desencanto. La lejanía, por lo tanto, no es un simple obstáculo, sino un componente esencial del amor cortés, que alimenta tanto la esperanza como la desesperación.

8.4. El Vasallaje

El tema del vasallaje está estrechamente relacionado con la sumisión y la humillación frente a la dama, características clave del amor cortés:

En "Non chant per auzel ni per flor", el poeta manifiesta una postura de total vasallaje hacia la dama, reconociendo su poder y superioridad. Este amor está marcado por la humildad y la subyugación, un amor que no solo es sufriente, sino que también se percibe como un acto de servilismo.

En "Estat ai en greu cossirier", no se habla directamente de vasallaje, pero su amor carnal también puede verse como una forma de entrega al deseo de la dama. Aunque hay más afirmación en su voz que en los poetas más humillados, sigue existiendo una forma de sumisión.

El vasallaje en la poesía trovadoresca no es un rasgo uniforme ni obligatorio, sino una convención que algunos poetas adoptan con mayor intensidad que otros. En "Non chant per auzel ni per flor", se asume de manera explícita, presentándose como un servidor devoto de su dama, en un acto de subordinación que refleja la estructura feudal de su época. Sin embargo, no todos los trovadores comparten esta visión. La Condesa de Dia, aunque también expresa entrega, lo hace desde una posición más activa, sin la resignación ni la dependencia que caracterizan a otros poetas. Para ella, el amor no es un pacto de servidumbre, sino un derecho que exige reciprocidad. Así, el vasallaje es un recurso poético más que una norma, y su presencia o ausencia depende de la visión que cada trovador tiene sobre el amor y la relación entre los amantes.

8.5. La Humillación

La humillación es un tema que se encuentra en varios poemas, donde el poeta se ve reducido a un estado de subordinación frente a la dama:

Ventadorn lo ejemplifica de manera clara en "Can vei la lauzeta mover", donde su sufrimiento por la falta de reciprocidad lo lleva a un estado de humillación emocional, evidenciado por su pasión no correspondida y su dependencia de la dama. La humillación es un rasgo central del amor cortés, donde el hombre se presenta como digno solo si su dama lo acepta.

En "Farai un vers de dreit nien", la humillación no es tan directa, pero se manifiesta en la incertidumbre y el desengaño que sufren los poetas que no saben si el amor existe o si está destinado al fracaso.

La humillación, a diferencia del vasallaje, es un elemento más ligado a la experiencia individual del amante y varía considerablemente según el poeta. En "Can vei la lauzeta mover", se convierte en el eje central de su sufrimiento: su amor no correspondido lo sume en una desesperación total, lo priva de dignidad y lo reduce a la impotencia. Su identidad misma queda anulada por la indiferencia de la dama. En contraste, Guilhem de Peitieu, en "Farai un vers de dreit nien", no sufre en la misma medida; su desengaño es más intelectual que emocional, pues cuestiona la propia naturaleza del amor en lugar de lamentarse por un rechazo concreto. Así, mientras algunos trovadores llevan la humillación al extremo como prueba de devoción, otros la minimizan o incluso la ridiculizan, demostrando que no es un rasgo inherente a la poesía trovadoresca, sino una opción estética y emocional que varía según el poeta.

8.6. El Deseo Carnal

El deseo carnal se convierte en un tema decisivo para muchos trovadores que van más allá del amor idealizado:

En "Estat ai en greu cossirier" el amor se ve como un deseo físico y palpable, más allá de lo espiritual o lo platónico. La pasión es explícita, y la búsqueda de la satisfacción es el motor del poema.

Cardenal, en "Aro me pode lausa d'amor", también enfoca su poema en la exploración de la sensualidad y el deseo carnal como una fuerza poderosa, aunque en su caso con un tono más de crítica o advertencia sobre la naturaleza efímera de estos placeres.

El amor cortés no siempre se limita a la idealización espiritual, sino que en algunos poemas el deseo carnal ocupa un papel central. La Condesa de Dia lo expresa sin rodeos, mostrando el amor como una pasión tangible que busca satisfacción. Peire Cardenal, en cambio, adopta un tono más crítico, presentando la sensualidad como una fuerza peligrosa y efímera. Estos contrastes reflejan la tensión entre el ideal amoroso y la realidad del deseo, un tema recurrente en la poesía de los trovadores.

8.7. La Presencia del Marido o del Celoso

El celoso o la presencia del marido es un tema clave en algunos poemas de amor cortés:

En "Can vei la lauzeta mover" aunque no se mencione explícitamente el marido, los celos implícitamente son palpable, ya que la dama está distante y la relación no se puede consumir. El poeta se ve atrapado por el deseo no correspondido, lo que refleja la imposibilidad de obtener el amor de la dama debido a fuerzas externas, como el celoso o el marido.

La figura del celoso o del marido aparece, implícita o explícitamente, como un obstáculo insalvable para los amantes. En "Can vei la lauzeta mover", aunque no se menciona directamente, la imposibilidad del amor sugiere la presencia de fuerzas externas que impiden la unión. Este motivo refuerza la idea del amor cortés como un sentimiento clandestino, condenado a la frustración y el sufrimiento

8.8. El Abandono por Parte de la Amada

Ventadorn y Guilhem de Peitieu exploran el abandono de manera emocional y psicológica. El primero sufre una separación no solo física, sino emocional, mientras que el segundo lo hace con dudas existenciales sobre la realidad del amor mismo.

8.9. La Alegría en Contraste con el Dolor

La alegría y el dolor se entrelazan a menudo en los poemas de amor cortés:

En "Farai un vers de dreit nien", la alegría es imposible debido a la duda existencial, mientras que en "Can vei la lauzeta mover", la alegría de la naturaleza (pájaros, flores) contrasta fuertemente con el dolor interior del poeta.

8.10. La Exaltación de las Virtudes de la Amada

Finalmente, la exaltación de la dama y sus virtudes son temas comunes:

Raimbaut d'Aurenga es quien más directamente idealiza a su dama en "Non chant per auzel ni per flor", viéndola como inaccesible pero digna de ser adorada a pesar de su frialdad.

La Condesa de Dia no idealiza tanto a la dama como a la pasión misma, pero su deseo está profundamente conectado con la virtud de la mujer como objeto deseado.

Este análisis muestra cómo el tema del amor cortés abarca una gama de emociones complejas y representaciones del amor. Desde la duda de su existencia y el sufrimiento por amor no correspondido, hasta la pasión carnal y el deseo explícito, los trovadores exploran el amor de maneras diferentes, pero a menudo se cruzan en temas como la lejanía, el vasallaje, el abuso o la humillación.

8.11. Conclusión

Estos seis poemas o canciones son muy significativos de la poesía trovadoresca, seis concepciones distintas del amor. Los grandes tópicos de la poesía provenzal son tratados de forma diferente en cada uno de ellos, aunque como es natural la cercanía cultural, lingüística y geográfica obliga a tener analogías de temas y estilos. Ventadorn que proviene de un extracto social bajo y que vivirá en la corte de una dama excepcional

por su valía, poder y belleza, Leonor de Aquitania, canta al oído de la dama desde una perspectiva de humillación total, y conviene no confundir la humillación, que en este caso es palmaria, con el vasallaje que es un producto de los usos sociales de la época, con la humillación que supone rendir el orgullo del humillado. Ninguno de los otros poetas presenta un cuadro de humillación tan evidente como Ventadorn.

El tratamiento de la naturaleza se presenta en el caso de Ventadorn y de Raudel, y en ambos casos se utiliza la primera estrofa como exposición del tema de la canción, alegría y caída en el caso de Ventadorn y alegría y nostalgia en el caso de Raudel. En ambos casos se usa el ave como un mensajero a la dama, real o soñada. Sin embargo, D'Aurenga no solo no usa aves ni primavera, sino que lo trata con completa ironía.

El deseo sexual también nos muestra dos posturas diferentes, en Ventadorn en frustración, Raudel no aborda el asunto de forma alguna, pero tanto D'Aurenga como la Comtessa de Dia expresan explícitamente el deseo sexual que quieren satisfacer como continuación del amor.

Bernart de Ventadorn representa el amor cortés en su máxima expresión. En poemas como *Tant ai mo cor ple de joya*^{xi}, el amor es absoluto, total y lleno de alegría. Ventadorn siente la felicidad suprema cuando su amada le corresponde y la mayor desesperación cuando le rechaza. Su amor es profundo y transforma completamente su existencia.

Guillermo IX despersonaliza el amor hasta el punto de hacerlo un mero concepto vacío. Su relación con la dama es una ficción creada por el lenguaje, mientras que en Ventadorn es una pasión devoradora. Guillermo IX, en cambio, juega con la misma idea de una dama inalcanzable, pero la vacía de significado. Mientras que Rudel sufre y se

eleva con su amor lejano, Guillermo IX se burla de la idea misma de amar a alguien sin haberla visto.

Jaufre Rudel es el trovador del *amor de lonh*, el amor lejano. En poemas como *Lanquan li jorn son lonc en mai*, Rudel idealiza una dama que nunca ha visto, pero cuyo amor le consume. Su amor es un deseo puro, espiritualizado, que lo hace sufrir, pero también le da sentido a su vida.

La Condesa de Día en su poema *Ab joi et ab joven m'apais*^{xii} expresa un amor apasionado y directo. A diferencia de los trovadores masculinos, ella no idealiza ni se somete, sino que exige reciprocidad. Habla de su amor con una franqueza inusual y rompe con la pasividad que la poesía trovadoresca suele imponer a la dama.

Estos seis poemas muestran la riqueza y diversidad de la poesía trovadoresca, donde los grandes temas del amor cortés—la humillación, la naturaleza, el deseo y la idealización—se abordan desde perspectivas distintas. Mientras que Ventadorn encarna la entrega absoluta y la vulnerabilidad extrema del amante, Rudel transforma el amor en una aspiración inalcanzable, casi mística. En contraste, Guillermo IX desacraliza la pasión, convirtiéndola en un juego lingüístico, y Raimbaut d'Aurenga la ironiza, alejándose de los tópicos habituales. La Condesa de Día, por su parte, desafía las normas impuestas a la dama y reivindica su propio deseo. Así, a pesar de compartir un marco cultural y estilístico común, cada trovador imprime su sello particular, demostrando que el amor cortés es un concepto dinámico, capaz de ser exaltado, cuestionado e incluso ridiculizado.

El amor cortés no es un concepto monolítico, sino un universo complejo donde el deseo, la sumisión, la esperanza y la desesperación se entrelazan de maneras diversas. A través de la lejanía, el vasallaje, la humillación o el deseo carnal, los trovadores

exploraron el amor en todas sus facetas, desde su exaltación más sublime hasta su dolor más profundo. Aunque muchos lo idealizaron, otros lo cuestionaron o lo vieron como una fuente de sufrimiento. Esta multiplicidad de voces hace que la poesía trovadoresca siga siendo una de las expresiones más ricas y matizadas de la experiencia amorosa en la literatura medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, P. *Transiciones de la Antigüedad al feudalismo*. Siglo XXI, 1979.
- Balbuena Torezano, M. del Carmen. La voz femenina en las líricas francesa y alemana de la Europa medieval: canciones de mujer y canciones de alba. En: Álvarez Jurado, Manuela (ed.) (2014) *Studia Philologica et Linguistica atque traductologica in honorem Miguel Ángel García Peinado oblata*, Sevilla: Bienza, Universidad de Córdoba.
- Basarte, A. (Comp.) & Dumas, M. (Ed.). (2012). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Universidad de Buenos Aires.
- Casasus, J. (1904). Cayo Valerio Catulo, su vida y sus obras. Imprenta de Ignacio Escalante.
- Duby, G. (1981). *El caballero, la mujer y el cura*. Ed. Jasopa.
- El Capellán, A. (2006). *Libro del amor cortés*. El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial.
- Fossier, R. (2007). *La gente de la Edad Media*. Taurus.
- Ganshof, F. (1982). *El feudalismo*. Ed. Ariel.
- García Gual, C. (1997). El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII. Akal/Hipecu.
- Huizinga, J. (Año de publicación). *El otoño de la Edad Media*. Ed. Titivilus.
- Laffitte-Houssat, J. (1963). *Trovadores y Cortes de Amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Le Goff, J. (1996). *Los intelectuales en la Edad Media*. Gedisa, 1996.
- Marcos Casquero, M. y Oroz Reta. J. (1995). *Lírica latina medieval I, poesía profana*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Oroz Reta, J. (1997). *Lírica latina medieval*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ovidio (1989). *Amores, Ars Amatoria*. De medicamine faciei femineae, Remedia Amoris (Vicente Cristóbal López, Trad.) Gredos

- Platón. (2014). *El Banquete* (Patricio de Azcárate, Trad.). Taurus.
- Riquer, M. de. (1975). *Los trovadores*. Ed. Planeta.
- Riquer, M. de y Valverde, J. M. (2018). *Historia de la Literatura Universal*. Gredos.
- Rougemont, D. de. (1979). *Amor y Occidente*. Ed. Kairós Sa.
- Rougemont, D. (2006). *Amor y Occidente*. Ed. Leyenda.Schafer, Konrad. *Salmos, Cantar de los Cantares, Lamentaciones*. Ed. Verbo Divino.
- Singer, I. (1992). *La naturaleza del amor cortesano y romántico*. Siglo XXI Editores.
- Vernet, J. (2002). *Literatura Árabe*. Ed. Digital Titivillus.

Traducciones y ediciones de textos antiguos

- Andrés el Capellán. *Libro del amor cortés. El Libro de Bolsillo*. Alianza Editorial, 2006.
- Rodríguez Adrados, Francisco (trad.). *Lírica Griega Arcaica*. Gredos.
- Folch, Borja (trad.). *Cantos de amor del antiguo Egipto*. Ed. José de Olañeta, 1997.

Fuentes digitales

- Institut d'Estudis Catalans. Trob@dors.
- Gran Enciclopedia Catalana. Enciclopedia.cat.
- Trobar.org. www.trobar.org.

i

En la Antología de la poesía amorosa recopilada por Ana Mesa, Mónica Polo y Roberto Vera se dan ejemplos de la poesía de Sumer:

Tu alma, yo sé cómo alegrar tu alma;
Esposo, duerme en nuestra casa hasta el alba.
Tu corazón, yo sé cómo alegrar tu corazón;
León, durmamos en nuestra casa hasta el alba.

O de la biblia en el Cantar de los Cantares:

Levántate, ¡oh! amiga mía, hermosa mía, y vente.
Paloma mía, que estás en los agujeros de la peña,

en lo escondido de escarpados parajes,
muéstrame tu rostro, hazme oír tu voz;
porque dulce es la voz tuya,
hermoso tu aspecto.

Ben Ammar de Silves (1086)

Era una gacelita que mira con narcisos,
alarga azucenas y sonríe con margaritas.
Sus arracadas me hacen señas
y sus ajorcas tienden la oreja para escuchar
la melodía de su cinturón.

En los Cantos de amor del antiguo Egipto traducido por Boja Folch editado por José de Olañeta se recogen diversos poemas de amor.

La única, la amada, la sin par,
la más bella del mundo,
mírala, parece el lucero del año nuevo,
en el umbral de una bella anualidad.

Aquella cuya gracia brilla, cuya piel resplandece,
tiene ojos de claro mirar,
y labios de dulce hablar.

Palabra superflua alguna, jamás le oirás pronunciar.
Ella, la del cuello largo, la del pecho luminoso,
posee una cabellera de lapislázuli hermoso.
Sus brazos sobrepasan el resplandor del oro,
Cada uno de sus dedos es como un cáliz de loto.

Escrito hacia el 1500 a.C.

La poesía griega tiene múltiples ejemplos. En el libro Los dados de Eros se recoge un poema de Pablo Silenciaro (c 536 d.C.)

Quitémonos, hermosa, nuestras ropas. Que los miembros
desnudos
se acerquen a trenzarse unos con otros.
Que no haya nada en medio. Como aquella muralla de
Semiramis
se me antoja tu túnica tan fina.

Que los pechos se ensamblen y los labios. Lo demás en silencio
debe ser ocultado. Aborrezco las bocas que no cierran.

Arquíloco (688-645 a. C) El amor en la lírica griega. Dolores Jiménez. Universidad de Alcalá.

Esto dije y tomando a la doncella, entre flores
en esplendor la recosté. Cubriéndola
con suave manto, su cuello entre mis brazos,
mientras temblaba de miedo como un cervatillo ante un lobo,
sus pechos suavemente acaricié con mis manos
por donde su piel mostraba la incipiente aparición de su juventud.
y abrazado a su hermoso cuerpo
expulse la blanca vida mientras acariciaba su rubio cabello.

Ovidio en sus Heroidas:

En verdad cuando me miras, tu mirada me da ánimo, tú me haces valiente. Entonces, incluso cuando nado, trato de complacer a mi señora. Es por tus ojos que muevo los brazos míos

Por lo tanto, yo amo el amor en que ardo, y te sigo, doncella más digna del cielo. Verdaderamente eres celestial; pero mora en este suelo, o bien dime cómo llegar hasta los dioses

Heroidas, XVIII, 93-96 y 167-170.

Wido de Ivrea (940-925 d.C.) escribe Siste, puella, gradum (Detén el paso, muchacha)

He visto cuando liberas la frente del lazo de tus trenzas
también ella, con su brillo, disipa las tinieblas más espesas.
Tus ojos son hermosos, cual resplandores de un astro,
y no hay en tus cejas parte alguna que muestre algún [efecto].
Incapaz resulta el caramillo de hacerse eco de tu bello [rostro];
incapaz la lengua del poeta de cantar tus cualidades [todas].

ii

1. Gaston Paris (1839-1903) – El creador del concepto

Gaston Paris, filólogo francés, acuñó el término *amor cortés* en 1883 en un artículo sobre *Tristán e Isolda*, publicado en la *Revue des Deux Mondes*. Su visión del amor cortés se basaba en la literatura trovadoresca y los romances medievales, identificando varias características clave:

- Era adúltero, ya que en la nobleza medieval el matrimonio era un acuerdo político y económico, no basado en el amor.
- Se basaba en una relación jerárquica, en la que el amante servía a la dama como un vasallo a su señor.
- Exaltaba la idealización de la mujer, el sufrimiento del amante y el secreto de la relación.

Su trabajo fue fundamental para consolidar la idea del amor cortés como un fenómeno literario medieval, aunque su interpretación ha sido revisada y criticada con el tiempo.

2. C. S. Lewis (1898-1963) – El amor cortés como sensibilidad literaria

El escritor y medievalista británico C. S. Lewis abordó el tema en *The Allegory of Love* (1936), donde analizó la evolución del amor en la literatura medieval y renacentista. Para él, el amor cortés representaba una nueva forma de sensibilidad en la poesía y la narrativa, distinta del amor clásico grecolatino. Identificó características como:

- Un amor idealizado y obsesivo, que sitúa a la dama en un pedestal.
- La sumisión total del amante, que sufre por el amor y busca la recompensa emocional de su amada.
- La influencia del amor cortés en la literatura posterior, incluyendo la poesía renacentista y la novela romántica moderna.

Lewis destacó que el amor cortés no reflejaba necesariamente relaciones reales, sino que era un ideal literario que marcó profundamente la cultura occidental.

3. Denis de Rougemont (1906-1985) – El amor cortés y el deseo insatisfecho

En *El amor y Occidente* (1939), Denis de Rougemont analizó el amor cortés desde una perspectiva filosófica y cultural. Su tesis central es que el amor cortés glorificaba el deseo insatisfecho y que esto influyó en la noción del amor romántico moderno. Algunos de sus puntos clave son:

- El amor cortés era una forma de amor trágico e imposible, pues muchas veces no se consumaba.
- Se vinculaba con la espiritualidad cátara, una corriente herética medieval que rechazaba el matrimonio y el placer físico.
- Influenció el amor romántico moderno, generando una visión idealizada del amor basada en la pasión y el sufrimiento.

Para de Rougemont, el amor cortés no era solo un fenómeno literario, sino una manifestación cultural que ha dejado una huella duradera en la sociedad occidental.

4. Johan Huizinga (1872-1945) – El amor cortés como juego ritualizado

El historiador neerlandés Johan Huizinga abordó el amor cortés en *El otoño de la Edad Media* (1919), donde lo interpretó como parte de la exageración ritualista y simbólica de la Baja Edad Media. Para él:

- No era una experiencia real, sino un juego de formas y convenciones literarias.
- La teatralidad y el simbolismo dominaban el discurso del amor cortés.
- La sumisión extrema del amante no reflejaba relaciones reales, sino una pose cortesana.

-
- El amor cortés era una manifestación de la decadencia medieval, caracterizada por un exceso de reglas y formalidades.

Huizinga se distanció de las interpretaciones idealizadas del amor cortés, argumentando que era una construcción artificial dentro del mundo cortesano.

5. Georges Duby (1919-1996) – El amor cortés como control social

El historiador francés Georges Duby analizó el amor cortés desde una perspectiva sociohistórica en libros como *El caballero, la mujer y el cura* y *El modelo cortés*. Su enfoque se centra en cómo el amor cortés reflejaba las estructuras de poder medievales:

- No era una forma de liberación femenina, sino una manera de regular las relaciones dentro de la aristocracia.
- Imitaba la estructura feudal, con el hombre en la posición de vasallo y la dama en un rol de superioridad simbólica.
- Era un mecanismo de control social, donde la nobleza utilizaba el amor cortés para diferenciarse de las clases bajas.
- El amor era inaccesible y sublimado, reforzando el dominio masculino sobre el deseo femenino.

Duby argumentó que el amor cortés no era una exaltación del amor romántico, sino un discurso que fortalecía el poder de la aristocracia.

6. Rüdiger Schnell (siglo XXI) – El amor cortés como discurso cultural

El medievalista alemán Rüdiger Schnell revisó el concepto de amor cortés en *Historia cultural del amor en la Edad Media* (2016), donde propuso una visión más flexible y amplia:

- En lugar de una definición única, identifica una serie de características comunes en la literatura medieval, como la exclusividad, la fidelidad y el sufrimiento amoroso.
- Considera que el amor cortés reforzaba las estructuras sociales medievales en lugar de desafiarlas.
- Examina la relación del amor cortés con el matrimonio, la religión y la moral de la época.

Schnell aporta una visión más matizada, destacando la diversidad de formas en las que el amor cortés aparece en la literatura medieval.

7. John C. Moore (siglo XXI) – El amor cortés y la identidad masculina

En *Courtly Love: The Path of Sexuality* (2012), John C. Moore examina el amor cortés desde una perspectiva psicológica y filosófica:

- Argumenta que el amor cortés contribuyó a la construcción de la identidad masculina medieval, estableciendo roles de género rígidos.
- Analiza la idealización femenina, donde la dama es inalcanzable y el hombre debe probar su valía.
- Explora la relación entre el amor cortés y la sexualidad, planteando que no era una forma de amor real, sino un discurso literario que regulaba las relaciones de poder.

Moore conecta el amor cortés con cuestiones contemporáneas sobre el género y la identidad en la literatura y la cultura.

ⁱⁱⁱ Los trovadores que aparecieron en la Occitania eran compositores de poemas de diversas formas, poemas de amor como las cançons, albas, pastorelas, pero también sirventés, planh y otras formas como se analizan en el anexo II. El fenómeno se extendió rápidamente y surgieron los troveros en el norte de Francia y los Minnessanger en la actual Alemania. Todas las composiciones, que se acompañaban de música, estaban hechas en lenguas vernáculas no latinas. El término poeta estaba reservado a los que seguían componiendo en latín.

^{iv}

REFERENCIAS DEL LIBRO LITERATURA ÁRABE DE JUAN VERNET (catedrático de Lengua y Literatura Árabes en la Universidad de Barcelona y miembro de la Real Academia de la Historia.)
al-Dawla (m. 978): pg 58

El agua batía palmas entre las ramas,

como las cantoras que danzan
en torno del flautista.

Abd al-Hāmid al-Kātib. Fallecimiento: 5 de agosto de 750 d. C pg 59
Aquella a quien amo me ha enviado un mensajero; pero quien de ella depende también es digno de amor.

«¡Bienvenido! —le dije—. ¡Bienvenido el amigo a quien embellece el perfume!».
Le dirigí palabras amables, pero él se puso en guardia, diciendo: «¡Me quieres seducir!
Y una persona como tú no puede amar a uno como yo cuando una bella en flor está loca por ti».

Abū 'Abd al-Malik Marwān (m. 1009), más conocido como al šarīf al-Ṭaliq («el amnistiado»). Pg 66
Es un ramo que se balancea sobre una duna y del que coge mi corazón fruta de fuego.

En su rostro la belleza hace surgir a nuestra vista una luna que carece de fases.

Tiene los ojos—con el blanco y negro intensos—de la cierva blanca: su mirada es una saeta
asestada contra mi corazón.

Al sonreír descubre un collar de perlas: pienso si sus encías se lo robaron a los cuellos.

El lām de su aladar se desliza sobre la mejilla como oro que corre sobre plata.

La hermosura llega en ella a su colmo: sólo es bello el ramo cuando se cubre de hoja.

Su talle es tan sutil que llego a pensar, de delgado que es, que está enamorado.

La cadera sí que está locamente prendada del talle, y por ello aparece cautiva y trémula.

¡El talle angosto junto a la cadera opulenta! Diríase mi amada abrazada a mi delgadez.

Pero, si se nos parecen, es extraordinario que no haya surgido ya la esquizer y no se separen.

^v Marie nació en 1145, fruto del matrimonio entre Leonor de Aquitania y Luis VII. Tras el divorcio de sus padres en 1152, Marie permaneció bajo la tutela de su madre. En 1164, se casó con Enrique I de Champaña, con quien tuvo cuatro hijos. Al quedar viuda en 1181, se convirtió en regente del condado de Champaña durante la minoría de edad de su hijo. Según algunas fuentes, Andreas escribió este tratado bajo el patrocinio de Marie de Champagne y le dedicó el texto a ella. La influencia de la condesa es evidente en los temas que trata el libro, especialmente en la definición de las "reglas del amor". Boase, Roger. *The Origin and Meaning of Courtly Love*. Manchester University Press, 1977.

^{vi} La influencia de los griegos, en concreto de Platón, no está manifestada en el libro, pero el desarrollo del amor cortés tiene una importante componente platónica. En la edad media existía el conocimiento de Platón como lo pone de manifiesto el poema de la carmina del XI de Alfano de Salerno:

Digno de encomio poético, a Transmundo,
hermanas doctas, componedle un dulce canto;
y, como queráis vosotras, con voz aguda entonadlo
o con la cítara del dulce Febo.

El, de la filosofía de Aristóteles
las hábiles doctrinas, y de Platón
la vacuidad de las palabras, tras estudiar apenas
un mes en todo el año, con arte las refuta.
Pero cuando la ciencia ática no permite imponerse,
sino la laguna de Chieti (dañosa siempre
a los estómagos delicados y a los vientres
y a los bazos que sufren enfermedad vengadora.....,

(Lírica Latina Medieval, Poesía Profana. José Oroz y Manuela Marcos. Biblioteca de autores cristianos. Pg. 197)

^{vii} Es la teoría de la cortesía descrita en el Libro I, cap. V. Las reglas son:

No a la avaricia sino liberalidad

Humildad

No alabar a los ruines sino corregirlos

No burlarse de los desdichados
No ser propenso a las disputas
Ser moderado en las risas en presencia de damas
Frecuentes a los grandes
Ser moderado en los placeres del amor
Alabar a los antepasados
Ser valiente en el combate
No ser amante de varias mujeres simultáneamente
Ser devoto, amable, juicioso y tierno con su dama
No mentir
No hacer promesas fáciles
Evitar los actos viles y las palabras injuriosas
Ser hospitalario
Acudir a la iglesia
Ser siempre sincero
No sentir envidia
^{vii} Estos son los preceptos del amor descritos el libro I, cap. VII
Huye de la avaricia
Evita la mentira
No seas maledicente
No divulgues los secretos de los amantes
No mantengas varios confidentes de tu amor
Consérvate para tu amada.
No apartes a tu prójimo de su amada
No busques el amor de una mujer con quien te avergonzaría desposarte.
Estate atento a los mandamientos de las damas
Trata de ser digno de la caballería del amor
No sobrepases los deseos de tu amante en los placeres del amor
Cuando recibas los placeres del amor muestra cierto pudor

^{viii}

1. Gaston Paris (1839-1903) – El creador del concepto

Gaston Paris, filólogo francés, acuñó el término *amor cortés* en 1883 en un artículo sobre *Tristán e Isolda*, publicado en la *Revue des Deux Mondes*. Su visión del amor cortés se basaba en la literatura trovadoresca y los romances medievales, identificando varias características clave:

- Era adúltero, ya que en la nobleza medieval el matrimonio era un acuerdo político y económico, no basado en el amor.
- Se basaba en una relación jerárquica, en la que el amante servía a la dama como un vasallo a su señor.
- Exaltaba la idealización de la mujer, el sufrimiento del amante y el secreto de la relación.

Su trabajo fue fundamental para consolidar la idea del amor cortés como un fenómeno literario medieval, aunque su interpretación ha sido revisada y criticada con el tiempo.

2. C. S. Lewis (1898-1963) – El amor cortés como sensibilidad literaria

El escritor y medievalista británico C. S. Lewis abordó el tema en *The Allegory of Love* (1936), donde analizó la evolución del amor en la literatura medieval y renacentista. Para él, el amor cortés representaba una nueva forma de sensibilidad en la poesía y la narrativa, distinta del amor clásico grecolatino. Identificó características como:

- Un amor idealizado y obsesivo, que sitúa a la dama en un pedestal.
- La sumisión total del amante, que sufre por el amor y busca la recompensa emocional de su amada.
- La influencia del amor cortés en la literatura posterior, incluyendo la poesía renacentista y la novela romántica moderna.

Lewis destacó que el amor cortés no reflejaba necesariamente relaciones reales, sino que era un ideal literario que marcó profundamente la cultura occidental.

3. Denis de Rougemont (1906-1985) – El amor cortés y el deseo insatisfecho

En *El amor y Occidente* (1939), Denis de Rougemont analizó el amor cortés desde una perspectiva filosófica y cultural. Su tesis central es que el amor cortés glorificaba el deseo insatisfecho y que esto influyó en la noción del amor romántico moderno. Algunos de sus puntos clave son:

- El amor cortés era una forma de amor trágico e imposible, pues muchas veces no se consumaba.
- Se vinculaba con la espiritualidad cántara, una corriente herética medieval que rechazaba el matrimonio y el placer físico.
- Influenció el amor romántico moderno, generando una visión idealizada del amor basada en la pasión y el sufrimiento.

Para de Rougemont, el amor cortés no era solo un fenómeno literario, sino una manifestación cultural que ha dejado una huella duradera en la sociedad occidental.

4. Johan Huizinga (1872-1945) – El amor cortés como juego ritualizado

El historiador neerlandés Johan Huizinga abordó el amor cortés en *El otoño de la Edad Media* (1919), donde lo interpretó como parte de la exageración ritualista y simbólica de la Baja Edad Media. Para él:

- No era una experiencia real, sino un juego de formas y convenciones literarias.
- La teatralidad y el simbolismo dominaban el discurso del amor cortés.
- La sumisión extrema del amante no reflejaba relaciones reales, sino una pose cortesana.
- El amor cortés era una manifestación de la decadencia medieval, caracterizada por un exceso de reglas y formalidades.

Huizinga se distanció de las interpretaciones idealizadas del amor cortés, argumentando que era una construcción artificial dentro del mundo cortesano.

5. Georges Duby (1919-1996) – El amor cortés como control social

El historiador francés Georges Duby analizó el amor cortés desde una perspectiva sociohistórica en libros como *El caballero, la mujer y el cura* y *El modelo cortés*. Su enfoque se centra en cómo el amor cortés reflejaba las estructuras de poder medievales:

- No era una forma de liberación femenina, sino una manera de regular las relaciones dentro de la aristocracia.
- Imitaba la estructura feudal, con el hombre en la posición de vasallo y la dama en un rol de superioridad simbólica.
- Era un mecanismo de control social, donde la nobleza utilizaba el amor cortés para diferenciarse de las clases bajas.
- El amor era inaccesible y sublimado, reforzando el dominio masculino sobre el deseo femenino.

Duby argumentó que el amor cortés no era una exaltación del amor romántico, sino un discurso que fortalecía el poder de la aristocracia.

6. Rüdiger Schnell (siglo XXI) – El amor cortés como discurso cultural

El medievalista alemán Rüdiger Schnell revisó el concepto de amor cortés en *Historia cultural del amor en la Edad Media* (2016), donde propuso una visión más flexible y amplia:

- En lugar de una definición única, identifica una serie de características comunes en la literatura medieval, como la exclusividad, la fidelidad y el sufrimiento amoroso.
- Considera que el amor cortés reforzaba las estructuras sociales medievales en lugar de desafiarlas.
- Examina la relación del amor cortés con el matrimonio, la religión y la moral de la época.

Schnell aporta una visión más matizada, destacando la diversidad de formas en las que el amor cortés aparece en la literatura medieval.

7. John C. Moore (siglo XXI) – El amor cortés y la identidad masculina

En *Courtly Love: The Path of Sexuality* (2012), John C. Moore examina el amor cortés desde una perspectiva psicológica y filosófica:

- Argumenta que el amor cortés contribuyó a la construcción de la identidad masculina medieval, estableciendo roles de género rígidos.

- Analiza la idealización femenina, donde la dama es inalcanzable y el hombre debe probar su valía.
- Explora la relación entre el amor cortés y la sexualidad, planteando que no era una forma de amor real, sino un discurso literario que regulaba las relaciones de poder.

Moore conecta el amor cortés con cuestiones contemporáneas sobre el género y la identidad en la literatura y la cultura.

Conclusión

El amor cortés ha sido analizado desde múltiples enfoques:

- Gaston Paris y C. S. Lewis lo consideran un fenómeno literario refinado.
- Denis de Rougemont y Johan Huizinga destacan su carácter simbólico y artificial.
- Georges Duby y Rüdiger Schnell lo interpretan en términos de poder y estructura social.
- John C. Moore lo vincula con la identidad masculina y la regulación de la sexualidad.

A lo largo del tiempo, las visiones sobre el amor cortés han evolucionado, pasando de una interpretación idealizada a enfoques más críticos que analizan sus implicaciones culturales y sociales.

Si te interesa profundizar en algún autor o comparar sus teorías con textos medievales, dime y seguimos explorando el tema.

^{ix} Los trovadores que aparecieron en la Occitania eran compositores de poemas de diversas formas, poemas de amor como las cançons, albas, pastorelas, pero también sirventés, planh. El fenómeno se extendió rápidamente y surgieron los troveros en el norte de Francia y los Minnessanger en la actual Alemania. Todas las composiciones, que se acompañaban de música, estaban hechas en lenguas vernáculas no latinas. El término poeta estaba reservado a los que seguían componiendo en latín.

2.5. Aro, me pode lausa d'Amour de Peire Cardenal

2.5.1. Poema

I. Aro, me pode lausa d'Amour	I. Ahora puedo alabar al Amor
Que m'empacho pas de manja ni de dourmi	Eso no me impide comer ni dormir.
E n'en sènte ni freduro ni calour	Y no siente ni frío ni calor.
Ni n'en bade ni n'en souspire	Ni bostezos ni suspiros
Ni n'en vau de nue arrage	No me voy a ir desnudo
Ni n'en siéu counquist ni n'en siéu coucha	No estoy ni conquistado ni miento
Ni n'en siéu doulènt ni n'en siéu ira	No estoy ni triste ni enojado
Ni n'en lougue de messagié	Tampoco contrata a un mensajero.
Ni n'en siéu trahi ni engana	No he traicionado ni engañado
Que parti me n'en siéu `mé mi dat.	Esa parte soy yo pero la doy.
II. Ai un plasé mai grand	II. Tengo un placer mayor
Que trahisse pas pèr éu ni n'en fau trahi	Eso no me traiciona ni debo traicionarme

Ni me fai teme traito ni traite	No me importa traicionado ni traicionada
Ni ruste jalous que me n'asire	Ni el óxido celoso que yo aspiro
Ni n'en fau fòu vassalage	Tampoco necesitamos vasallaje loco
Ni n'en siéu ferì ni derouï	No estoy ni herido ni destruido
Ni n'en siéu pres ni derrauba	No estoy ni atrapado ni resbalado
Ni n'en fau long badage	No necesitamos una mirada larga
E dise pas que siéu d'amour fourça	Y no digo que estoy enamorado
E dise pas que moun cor m'es embla.	Y no digo que mi corazón esté conmigo.

III. E dise pas que more pèr la mai gènto	III. Y no digo que muera por la mayoría de la gente.
Ni que la bello me fai languì	Ni que lo bello me haga languidecer
E ni la pogue ni l'adore	Y yo ni rezo ni adoro
Ni la demande ni la desire	Ni exigencia ni deseo
Ni ié fau oumenage	Tampoco hay un homenaje debido
Ni m'abandoune à-n-elo ni me doune à-n-elo	No me abandono a él ni me entrego a él.
E siéu pas soun vassau	Y yo no soy su vasallo
E a pas moun cor en gage	Y no mi corazón en prenda
Ni siéu pas soun presounié ni soun catiéu	No soy ni su prisionero ni su cautivo.
Ànsi dise que siéu escapa d'elo.	Entonces dice que se escapa de él.

IV. Mai devèn lausa lou vincèire	IV. Pero debemos alabar al ganador.
E noun lou vincu, pèr dire lou vrai	Y no lo gané, la verdad.
Car lou vincèire porto la flour	Porque el vencedor lleva la flor
E l'on vai sepeli lou vincu	¿Y dónde vas a enterrar la victoria?
E qu vince, dins soun soun cor,	¿Y quién gana, en su corazón,
Li voulounta desleialo	La voluntad desleal
Que n'eississon lou fèt desmesura	

E lis àutris óutrage,	Que dejen el hecho excesivo
D'aquelo vitòri es plus ounoura	Y los demás atropellos,
Que se vincié cènt ciéuta	De esta victoria se siente más honrado
	Que se ganaron cien ciudades
V. Prese pau la preguiero primo dóu souspirant	
Quand crèi qu'aquelo que cerco de counverti	V. Tomo la paz y la ruego antes que suspirar,
viro sa valour vers un vil voulé	cuando veo que aquel a quien intento corregir
Que lou dré déura castiga fin finalo.	dirige su valor hacia una vil voluntad,
Se seguis soun sentimen sauvage	lo que el derecho debería castigar al final.
Lèu sara lou laus leidas aliuencha.	Si sigue su sentimiento salvaje,
Prese mai li lausable que li lausa.	pronto será el elogio leído como una afrenta.
Trop tèn estrecho carce d'oustage	Prefiero más a los dignos de elogio que a los
Lou vèr amaire nafra dóu dard d'amour	que elogian.
Au mai es croumpado car, au pus pau la prese.	Demasiado estrecha tiene la prisión del
	cautiverio
Tornada	el verdadero amante, herido por el dardo del
VI. Vole pas un desir voulage	amor,
Que me tourne e me vire mi voulounta	pues cuanto más es comprado, menos lo
Pertout aleva ounte mon voulé s'enauro.	valoro
	Tornada
	No quiero un deseo voluble
	que me haga cambiar y girar mi voluntad
	por todas partes, allá donde mi querer se
	eleve

2.5.2. Comentario

En la primera estrofa, Peire Cardenal utiliza un tono desafiante para rechazar las convenciones del amor cortés. Aquí, denuncia la falta de efectos positivos de la "dama"

idealizada, ya que se siente vacío y ajeno a los estados comunes del amor, como el deseo físico o emocional. La negación de "freduro" o "calor" y la ausencia de suspiros o de una actitud sumisa hacia la dama revela el desdén de Cardenal por las pasiones controladas por la cortesía. Al mismo tiempo, se muestra desinteresado en la adoración tradicional, como en el ejemplo de "ni n'en vau de nue arrage," subrayando su rechazo hacia cualquier tipo de devoción convencional.

La segunda estrofa refuerza esta postura. La falta de "vassalage" (vasallaje) y la renuncia a un compromiso subordinado con la dama revelan una postura de independencia radical. Cardenal se burla de la idea de que el caballero debe sufrir o ser un vasallo por amor. En vez de someterse, rechaza las cadenas del amor tradicional, rechazando la emoción de la pasión controlada. Esto también se refleja en su negación de sufrir por amor o ser "trahi," es decir, engañado o traicionado, lo que muestra una autoafirmación en su rechazo a la vulnerabilidad que implica el amor cortesano.

En la tercera estrofa, Cardenal continua esta crítica radical. Aquí, se muestra como alguien que no se somete al deseo o a la adoración que se espera en la relación amorosa típica. La negación de que su vida dependa de la dama: "Ni siéu pas soun presounié ni soun catiéu", pone en evidencia el rechazo absoluto de la posición de súplica o subyugación. En este punto, la postura de Cardenal se aleja completamente de la visión idealizada del amor, presentándose como alguien que no sucumbe a la necesidad de ser "poseído" o "aprisionado" por el amor de una dama.

La cuarta estrofa es aún más subversiva. Al afirmar que el "vincèire" (victoria) es más honrosa que el "vincu" (vencido), Peire Cardenal declara que el vencedor en el amor no es el que se somete y sufre, sino el que rompe las reglas y, por ende, gana en la vida. Este pasaje muestra un deseo de emancipación de las limitaciones impuestas por el

amor cortés, donde, en lugar de rendirse y seguir los códigos establecidos, el trovador opta por una visión de amor más liberada y autárquica.

En la quinta estrofa, se habla de una especie de "vuelta" a un estado más natural y libre de las conveniencias sociales del amor cortesano. El "dard d'amor" cuidado con la escritura, aquí no se corresponde a la ortografía del verso que se describe aquí no es un veneno agradable, sino más bien un dolor directo y descarnado que la poesía cortesana trataba de disimular o idealizar. Cardenal parece despreciar el sufrimiento al que los trovadores se someten como parte de fin'amor, sugiriendo que la verdadera pasión no debe ser un tormento estilizado, sino algo mucho más directo y sin adornos.

Tornada

En estos versos finales, Peire Cardenal rechaza la inconstancia y la volubilidad del deseo. Afirma su deseo de una voluntad firme, sin dejarse arrastrar por impulsos cambiantes o superficiales. Esta declaración refuerza la crítica moral que atraviesa el poema: la condena a quienes actúan sin principios y se dejan llevar por intereses momentáneos.

El poema de Peire Cardenal es una crítica feroz a las convenciones del amor cortés, expresando un rechazo explícito de las normas que regían la relación entre los caballeros y las damas en la poesía medieval. En su composición, el trovador se aparta completamente de los ideales románticos y de la veneración convencional de la mujer. En su lugar, presenta un amor más libre, desprovisto de los convencionalismos, del sufrimiento y de las expectativas impuestas por el amor idealizado.

El poema de Peire Cardenal se puede interpretar como una rebelión contra las formas establecidas del amor cortés. A lo largo de las estrofas, el trovador presenta una visión desencantada del amor, en la que rechaza las expectativas de sufrimiento, sacrificio y sumisión que caracterizan la relación entre los caballeros y las damas en la poesía medieval.

La postura de soberanía y autonomía que Cardenal adopta en su poema lo distingue de los otros trovadores de su tiempo, quienes, en muchos casos, se entregan a un amor idealizado y tortuoso. Cardenal no solo rechaza la subordinación y el vasallaje hacia la dama, sino que también critica abiertamente la falsa cortesía y la forma de amor que depende del sacrificio y la veneración sin correspondencia. A través de su desprecio por las formas tradicionales, ofrece una alternativa más libre, una visión del amor en la que la autonomía y el rechazo a la sumisión son fundamentales.

En resumen, el poema de Peire Cardenal no solo se aleja de los tópicos convencionales del amor cortés, sino que los cuestiona profundamente, proponiendo una visión más independiente y directa del amor, en la que la libertad y la sinceridad se colocan por encima de las normas sociales y literarias de la época.

Florin es un musulmán hijo de un emir y Blancaflor es hija de una cautiva Cristian, como se educaban juntos el padre al descubrir que se amaban decide separarlos y ante la persistencia de amor entre ellos decide vendar a Blancaflor que recalca en un harán en Babilonia. Florin, desesperado, empieza a buscarla hasta que descubre su paradero y se hace amigo del guardan del harén que le permite entrar en el recinto donde está ella escondido entre las flores. El rey de Babilonia los descubre e impresionado por un amor tan fuerte no les impone ningún castigo, sino que les permite casarse y volver a la corte del padre.

^{xi} Tengo el corazón tan lleno de alegría que todo ha cambiado para mí. La estación fría parece una flor blanca, bermellón y amarilla. Porque con el viento y la lluvia crece mi buena fortuna, de modo que mi canto se eleva y mi valor aumenta. Tengo tanto amor en mi corazón, tanta alegría y dulzura, que el hielo parece flores y la nieve verdor. Voy sin ropa, desnudo bajo el camisón, porque el amor verdadero me protege del viento frío. Pero es loco quien se excede y no se comporta según la costumbre. Por eso estoy en guardia desde que busqué el amor de la dama más hermosa, de quien espero muchos honores. Porque no renunciaría a todas sus riquezas por la misma Pisa. Tengo una buena esperanza. Pero eso es de poca ayuda, porque me mantiene en equilibrio como un barco sobre las olas. De los malos pensamientos que me deprimen no sé cómo escapar. Todas las noches doy vueltas en la cama. Tengo más penas de amor que Tristán el amante, que sufrió muchas desgracias por Isolda, la rubia. (Pero los falsos intrigantes me han alejado de su país; y aquel se ha convertido en un espía que yo creía que nos habría ayudado, si hubiera sabido que nuestras almas tenían una sola voluntad.)

^{xii} De alegría y juventud me sacio
y alegría y juventud me sacian
porque mi amigo es el más alegre,
por lo que yo soy graciosa y alegre;
y ya que con él soy sincera,
bien pretendo que conmigo sea sincero,
que nunca de amarlo me abstengo,
ni tengo corazón para hacerlo.

Mucho me place, desde que sé que es el más valiente
aquel que más deseo que me posea,
y ruego a Dios que le dé felicidad
a aquel que primero lo trajo hacia mí;
y no crea a ninguno de los que le censuran,
salvo a quien le advierte
que se recibe a medida
de lo que se ha hecho