

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UNA LECTURA DE LAS CANCIONES CORTESES DE CHRÉTIEN
DE TROYES: OVIDIO Y OTROS MOTIVOS.**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS FRANCESAS
-LETRAS FRANCESAS-**

PRESENTA

MARÍA GRACIELA SÁNCHEZ REYES

ASESORA

DRA. MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL

MÉXICO, DF.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Cristina Azuela, por toda su ayuda y dedicación, y porque, entre tantas otras cosas, me contagió de su amor por la literatura medieval. A la Mtra. Patricia Villaseñor, a la Dra. Tatiana Sule, a la Dra. Laura López Morales y a la Dra. Rosalba Lendo, y a todos los maestros con los que tuve el placer de estudiar, pues con sus diversos comentarios y enseñanzas aportaron mucho para hacer mejor este trabajo.

A mi mamá y a mi papá, por todo esto, por su apoyo y su amor (las páginas no me alcanzan). A mi hermana, a quien admiro como a pocos (y quiero como a nadie).

A mi abuela Chata y a mi familia, por todo su cariño.

A Gerónimo, porque me inspira querer ser mejor.

A Gabi, a María, a mis amigos, que con su compañía han hecho todo más agradable y menos estresante.

*Chrétien de Troyes était un témoin de son temps,
mais aussi un novateur.*
Moshé Lazar.

ÍNDICE GENERAL

PREFACIO.	5
I. CAPÍTULO UNO: CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO.	
A. El autor.	9
B. El Renacimiento del siglo XII y la corte de Marie de Champagne.	11
C. El <i>fin'amors</i> , la cortesía, los trovadores y los troveros.	12
D. Ovidio en la Edad Media.	16
II. CAPÍTULO DOS: PRESENTACIÓN DE LAS CANCIONES.	
A. Introducción a los poemas de Chrétien de Troyes.	19
B. Análisis de las canciones.	21
i. “D’Amors qui m’a tolu a moi”	22
ii. “Amors tençons et bataille”	24
III. CAPÍTULO TRES: DE CORTESÍA, FEUDALISMO Y OTROS MOTIVOS.	
A. Precisiones acerca del <i>fin'amors</i> .	30
B. La tradición provenzal en la obra lírica de Chrétien de Troyes.	32
C. Tristán y Chrétien.	37
D. La metáfora económica.	40
IV. CAPÍTULO CUATRO: LA LECTURA OVIDIANA DE LAS CANCIONES CORTESES DE CHRÉTIEN DE TROYES.	
A. Ovidio y Chrétien.	43
B. Los <i>Amores</i> de Ovidio.	45

C. La lectura ovidiana de las <i>cansos de</i> Chrétien de Troyes.	48
i. La milicia de Amor	50
ii. La violencia de Amor	51
iii. La lealtad hacia Amor	53
iv. La fidelidad y la exclusividad	54
v. La mejora moral	56
vi. Sugerencias a Amor	58
vii. Los enemigos de Amor	59
CONSIDERACIONES FINALES	61
APÉNDICE	
1. “Amors tençons et bataille” [“Amor querella y batalla”]	
i. Traducción en verso	64
ii. Traducción en prosa	66
2. “D’Amors qui m’a tolu a moi” [Contra Amor que me ha despojado de mí mismo]	
i. Traducción en verso	68
ii. Traducción en prosa	70
BIBLIOGRAFÍA	72

PREFACIO

Aunque su nombre no sea tan conocido como las historias de aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda, la importancia de Chrétien de Troyes es incuestionable. Su obra narrativa desempeña un papel importante para comprender la historia de la literatura francesa y, podríamos decir también, de la literatura occidental. Detrás de sus historias caballerescas de amor y aventura se perfila un escritor de una complejidad difícil de desentrañar, que logra cautivar a todo tipo de lectores. Además de la fama que adquirió durante su época, en el siglo XII, hoy en día sigue despertando el interés de numerosos críticos y se le ha llegado a atribuir el título de primer novelista importante de la Edad Media, lo que no es nada despreciable. Para algunos es también el precursor de la novela clásica, así como el padre de la novela de caballería, uno de los géneros más empleados en Europa durante casi cinco siglos y cuya moda llegó a su fin gracias a un gran escritor español, a principios del siglo XVII.

La obra de Chrétien de Troyes se caracteriza por haber logrado la coexistencia armoniosa de los más variados elementos: desde los maravillosos, herederos de tradiciones paganas, hasta los más sagrados del cristianismo, pasando por la cortesía y por otros motivos de la literatura clásica, en particular la latina. Esto ha sido ampliamente estudiado en su producción narrativa que por lo general monopoliza la atención de la crítica. No obstante, en el presente trabajo nos ocuparemos de las únicas dos canciones corteses compuestas por este autor. Intentaremos examinar en particular algunos motivos que se pueden considerar como ecos ovidianos.

Además es importante subrayar que según críticos como Philippe Walter, muy probablemente estos poemas fueron compuestos antes de todo el conjunto de su obra narrativa (*Chrétien*, 32), por lo que podrían revelar algunas coordenadas de su trayectoria literaria, así como de la génesis de la concepción del amor de este poeta¹.

Por otro lado, debemos señalar también que dichas composiciones no han sido objeto de un gran número de estudios. Además de la edición crítica de Marie-Claire Zai, publicada en 1974, en donde examinó las seis canciones atribuidas a Chrétien, existen dos artículos de 1978 y de 1981 escritos por Peter Haidu, en los cuales revisó desde una perspectiva más bien histórica y sociológica su poema más conocido. En “Les deux chansons de Chrétien de Troyes: propositions nouvelles”, de 1996, Madeleine Tyssens aclaró el sentido de algunos de los versos más oscuros de las canciones de Chrétien, al mismo tiempo que complementó las traducciones (al francés moderno y al italiano) de esas obras; en 2002, esta misma crítica planteó una revisión de uno de los poemas y estudió las distintas variantes de las ediciones de esta canción. Asimismo, en un artículo de 2001, Joan Tasker Gimbert criticó el supuesto desprecio de Chrétien por el personaje de Tristán y propuso una nueva lectura de los versos tristanianos de uno de los poemas de nuestro poeta². Finalmente, siguiendo la dirección de un artículo de Foster E. Guyer³, Luciano Rossi revisó un mismo poema de Chrétien en dos distintos artículos, “Chrétien de Troyes e i trovatori : Tristan, Linhaura, Carestia” de 1987 y “*Carestia, Tristan*, les troubadours et le modèle de

¹ La opinión sobre la fecha de composición de la obra lírica de Chrétien de algunos críticos como Paul Zumthor o A. Meiller difiere de la de Philippe Walter y de Jean Frappier, antes que él. En particular Zumthor sitúa las canciones poco antes del *Caballero de la Carreta* (*Essai*, 478-479) y Meiller afirma que también pudieron haber sido compuestas al mismo tiempo que *Cligés* (Tyssens, “Les deux chansons”, 197).

² Todos los artículos nombrados anteriormente fueron muy útiles para emprender el estudio de las canciones, sin embargo, no aportaron mucha información sobre la presencia de Ovidio en Chrétien, tema central de mi trabajo.

³ “The influence of Ovid in Chrestien de Troyes”, de 1921. En este estudio Guyer analizó la presencia de la obra ovidiana, sobre todo de *Ars Amatoria* y *Amores* en la obra narrativa de Chrétien.

saint Paul” de 2001. El más reciente reconsideró la “correspondencia literaria” entre Chrétien y otros poetas provenzales. En el otro revisó la relación entre nuestro champanés y el poeta latino Ovidio. Así, precisamente siguiendo esta perspectiva procederemos a examinar las dos canciones corteses que actualmente se le atribuyen a Chrétien, para proponer la hipótesis de que Chrétien de Troyes realiza en ellas una lectura y una reinterpretación de *Amores*. Plantearse lo anterior no parece tan descabellado, dada la enorme influencia de la literatura latina en los escritores de esta época, que revisaremos más adelante.

Es necesario mencionar, por último, que hasta donde he podido investigar, sólo una de las canciones de nuestro poeta ha sido traducida al español, por Carlos Alvar⁴. Sin embargo, dicha traducción llegó a mis manos cuando este trabajo estaba considerablemente avanzado, y ya había elaborado una versión en español de ambos poemas. Por ello, a lo largo de esta tesina, trabajo con las versiones versificadas del Apéndice (pp. 64-65, 68-69), en las que procuré apegarme a la sintaxis del francés de oïl del texto original, así como al estilo de Chrétien de Troyes. De igual manera, conservé la forma en verso para facilitar la comparación con la lengua de partida, mientras que las traducciones en prosa (pp. 66-67, 70-71), menos literales que las primeras, pretenden expresar de manera más clara el sentido y las ideas expuestas en las canciones originales, además de seguir con más naturalidad la sintaxis del español. Por otra parte, las versiones originales en francés del siglo XII, que se encuentran en dicho Apéndice (pp. 63-70), provienen de la edición de ambos poemas de

⁴ En *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)* de 1981, pp. 228-231.

Anne Berthelot, publicada en la Pléiade que reúne las obras completas de Chrétien de Troyes, con alguna añadidura de la edición crítica de Marie-Claire Zai⁵.

Con el fin, pues, de hacer una atenta lectura de las composiciones líricas de Chrétien, iniciaremos con una revisión formal de dichos poemas. Más adelante mencionaremos algunas características de la lírica provenzal para después localizarlas en las dos canciones. Esto permitirá examinar, además, otros motivos presentes dentro de ellas. Por último pasaremos a una comparación detallada de los elementos de la obra de Ovidio que se rearticulan en la obra de nuestro poeta. Sin embargo, antes de empezar el análisis, es pertinente hacer un recorrido por el universo cultural y literario en el que se insertan estas canciones de trovero.

⁵ Marcada en itálicas en el Apéndice, p. 64.

CAPÍTULO UNO

Contexto histórico y literario.

A. El autor.

Como sucede con numerosos escritores de la Edad Media, se conserva muy poca información sobre la vida de Chrétien de Troyes. Las fuentes de información sobre la biografía de este personaje son insuficientes, lo que nos obliga a aferrarnos a los escasos datos proporcionados en los prólogos de sus obras. Sabemos, pues, gracias a estos escritos, que durante un período de su vida fue protegido de Marie de Champagne y poco después, durante la composición de su última obra, el *Cuento del Grial*, su mecenas fue el conde Philippe de Flandes. Esto ha permitido a los historiadores situar cronológicamente a nuestro poeta en el período comprendido entre 1135 y 1190, y geográficamente en el norte de Francia, en especial, en la región de Champaña. También se ha especulado que este escritor compuso todas sus obras entre 1164 y 1190, año aproximado de su muerte.

Asimismo, en contraste con otros autores de la Edad Media de los cuales se conserva un solo texto, sabemos que Chrétien de Troyes fue un escritor muy prolífico. Entre sus obras tenemos novelas, poesía lírica y hasta traducciones. Así, podemos nombrar en primer lugar, la obra narrativa artúrica, que en el orden cronológico acordado por la crítica consiste básicamente en cinco novelas de caballería: *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la Charrete*, *Le Chevalier au Lion* y *Le Conte du Graal*. Además, hay que tomar en cuenta, entre los textos que no se conservan, pero que Chrétien menciona en el

prólogo a *Cligès*⁶, una historia del “roi Marc et d’Ysalt la blonde”. Tampoco se conservan otros textos que menciona en el mismo prólogo y que pertenecen ya a una tradición ovidiana: “les comandemanz d’Ovide”, “l’Art d’amors” y “le mors de l’espaule”⁷. En cambio, sí se conserva, por otra parte, la metamorfosis “de la hupe et de l’aronde et del rossignol”, texto que corresponde en realidad a la *Philomena*, una versión de la historia de “Progne y Filomela” de Ovidio, que suele incluirse en las ediciones que reúnen las obras completas de Chrétien.

Además de esta obra narrativa y traducciones, se le atribuye también la paternidad de dos canciones corteses, encontradas en diversos cancioneros que comprenden diferentes obras de trovadores y troveros⁸ (Zumthor, *Essai*, 478). Por esto, Chrétien es considerado el primer trovado conocido hasta nuestros días, ya que estos dos poemas son el equivalente en francés de *oïl* de la *canço*, género predilecto de los trovadores (Zai, *Chansons courtoises*, 11). Asimismo, esta obra es el ejemplo más antiguo de poesía lírica en lengua francesa de que se tiene registro (Haidu, “The semiosis”, 3).

Gracias a sus obras y por el medio social en el que se desarrolló, podemos suponer que nuestro trovado tuvo una formación escolástica. Philippe Walter sugirió incluso

⁶ Aunque pudiera tratarse de una invención, suele creerse que en realidad sí existieron los textos que Chrétien de Troyes menciona en los versos liminares de su novela *Cligès*:

“Cil qu’a fist d’Erec et d’Énide,
Et les comandemanz d’Ovide
Et l’Art d’amors an romans mist,
Et le Mors de l’espaule fist,
Del roi Marc et d’Ysalt la blonde,
Et de la hupe et de l’aronde
Et del rossignol la muance,
Un nouvel conte racomance” (*Cligès*, vv. 1-8).

Traducción de Joaquín Rubio Tovar en la edición de Alianza: “Aquel que compuso sobre *Erec y Enid* y romanceó las *Enseñanzas* de Ovidio y el *Arte de Amar*, y escribió el *Mordisco del hombro*, y sobre *El rey Marco e Iseo la rubia* y *La metamorfosis de la abubilla, de la golondrina y del ruiseñor*, empieza ahora un nuevo cuento” (*Cligès*, 55-56).

⁷ Los primeros dos textos de la *Ovidiana*, como se llama comúnmente al conjunto de obras de Chrétien ligadas a Ovidio, son posibles versiones de *Remedia Amoris* y de *Ars Amandi* (Walter, *Chrétien*, 26). El último, se cree que es un episodio de *Metamorphoseon*.

⁸ Ver *infra*, notas 18 y 19.

que Chrétien de Troyes recibió una educación clerical, sin forzosamente llegar a ejercer una profesión eclesiástica (*Chrétien*, 12). Con seguridad –además de aprender a leer y a escribir–, esto le permitió conocer los textos bíblicos, así como los clásicos y especialmente los latinos. En efecto, nuestro escritor champanés formó parte de los “intelectuales” de su época, quienes, en palabras del historiador Georges Duby, “en lugar de meditar sobre los textos sagrados, fueron los principales agentes” del movimiento cultural conocido como Renacimiento del siglo XII (*Amor en la Edad Media*, 168). Finalmente, gracias a su contacto con la corte de Marie de Champagne, e incluso con la del Conde de Flandes, pudo haber conocido muy bien el medio de las cortes, sus normas sociales y la producción literaria ligada a éstas. Como veremos más adelante, también estaba familiarizado con la lírica provenzal.

B. El Renacimiento del siglo XII y la corte de Marie de Champagne.

Para adentrarnos en nuestro estudio, conviene hacer una somera revisión de este florecimiento cultural francés del Renacimiento del siglo XII. Dicho fenómeno cultural se distingue de la producción literaria anterior, en que los intelectuales de la época tuvieron un interés especial en fijar por escrito la expresión literaria, que hasta entonces se había manifestado por lo general de manera oral, así como por acercar las lenguas vernáculas a una actividad, la escritura, en la que durante mucho tiempo había predominado el latín. Por ejemplo, en esta época se hicieron numerosas traducciones tanto del latín como del árabe y del hebreo, al romance, entre las cuales podemos evocar las versiones que Chrétien asegura haber compuesto en el prólogo a *Cligés*⁹. Además, dicho auge cultural está fuertemente relacionado con un progreso económico que se gestaba ya desde el siglo IX y que favoreció,

⁹ Ver *supra* nota 6.

entre otras cosas, la multiplicación de principados y cortes, mismas que a su vez permitieron el esplendor literario (Duby, *El amor en la Edad Media*, 158).

La corte de Marie de Champagne fue, según algunos historiadores, un centro literario y cultural muy animado (Benton, “The Court”, 551). En el prólogo a *Lancelot*, que Chrétien dedica a la condesa, además de elogiarla de manera discreta e irónicamente desinteresada (vv. 1-29), declara con aparente modestia que ella dictó “la materia y el sentido”¹⁰ de dicha novela. Así pues, si asumimos que lo anterior es cierto, podemos especular que Marie de Champagne fue una mujer muy cultivada. Además, su historia familiar era muy rica culturalmente, pues su bisabuelo fue Guillaume IX, conde de Poitiers, primer trovador conocido, y su madre, Aliénor d’Aquitaine. Esta última era esposa de Henri II de Plantagenet, rey de Inglaterra, y, según algunos, su corte, el centro cultural más importante de la época, acogió por periodos a la condesa de Champagne (McCash, “Marie de Champagne”, 699). Así, más allá de las prácticas nobiliarias habituales en aquel tiempo, el contexto cultural de la condesa de Champagne puede explicar su interés por rodearse de diversos artistas y protegerlos. Entre los hombres de letras que pudieron haber formado parte de esta corte, Nicolas de Clarivaux, Pierre de Celle, Evrat, Gace Brulé, Gautier d’Arras y Simon de Chèvre d’Or, todos más o menos contemporáneos a Chrétien de Troyes, mencionaron por lo menos en alguna de sus obras su pertenencia a la corte de dicha condesa (Benton, “The Court”, 560).

C. El *fin’amors*, la cortesía, los trovadores y los troveros.

Aproximadamente en 1883, el medievalista Gaston Paris acuñó la expresión de “amor cortés” para describir un tipo de comportamiento, de virtudes y de cualidades que se

¹⁰ “Matiere et san” (*Lancelot*, v. 26).

manifestaron en la poesía amorosa provenzal, a partir del siglo XI (Zumthor, *Essai*, 466). Este concepto parece reducir drásticamente un fenómeno social y cultural muy vasto que comprende la amplia gama de concepciones del amor expresadas a través de la poesía, así como de una serie de cualidades morales y sociales, por esto ha suscitado diversas interpelaciones por parte de algunos críticos medievalistas, como Moshé Lazar y Paul Zumthor, entre otros, pues, si “amor cortés” suele usarse como sinónimo de la expresión occitana *fin’amors* –cuyo equivalente en lengua de *oïl* es en realidad *fine amor* o *fine amour* (Lazar, *Amour courtois*, 267)–, así como del término “cortesía”, existen sin embargo algunas diferencias entre estas expresiones, que a continuación vamos a precisar.

Como ya dijimos, desde principios del siglo XI hubo en Europa Occidental un fuerte desarrollo económico que favoreció la aparición de numerosas y opulentas cortes. De este modo, empezó a emplearse el término de “cortesía” –*cortezia* en occitano y *corteisie* en francés antiguo–, que por lo general tiene dos acepciones. La primera posee un valor más literal y más sociológico, pues califica a todo lo perteneciente o relativo a la corte. Incluso, podría ser considerado como un sinónimo de nobleza o aristocracia (Lazar, *Amour courtois*, 23). Además, en numerosos textos narrativos y líricos de esta época, encontramos el adjetivo “courtois” [cortés], a menudo acompañado por los términos “riche” y “gentil” [rico y gentil], mismos que complementan la idea de nobleza, pues expresan la posesión de riquezas y la pertenencia a una “buena familia” (Zumthor, *Essai*, 469). La segunda acepción es la que se acerca más al sentido que conservamos en español, a saber, un conjunto de virtudes éticas y morales, que esencialmente eran propias de los aristócratas (Zumthor, *Essai*, 466). La *cortezia* puede, así, describirse como una práctica o una conducta que se volvió un ideal para los amantes de la lírica provenzal (Lazar, *Amour courtois*, 46). No por nada, las primeras canciones “corteses”, que se conservan por escrito en nuestros

días, fueron compuestas por Guillaume IX, duque de Aquitania, quien presidía una de las cortes más importantes de su tiempo.

A pesar de que puede considerarse como reduccionista, la expresión *fin'amors* se ha empleado para calificar al sentimiento amoroso expresado por los trovadores provenzales. Por lo general, dicho sentimiento poseía un carácter espiritual, perenne y casi sagrado, que lo hizo inaccesible a la gente “común” (Lazar, *Amour courtois*, 77). Asimismo, el amante siempre estaba sometido a su dama, a quien aspiraba merecer gracias a la composición de los más trabajados y hermosos poemas (Nelli, *L'érotique*, 68). También se refiere a la representación lírica del deseo por la mujer amada, fuente de inspiración del poeta (Lazar, *Amour courtois*, 85). Además, el amor o el *fin'amors* en particular, se consideraba la fuente de cortesía, como cualidad moral del individuo (Zumthor, *Essai*, 471). Como podemos ver, se trata de un concepto muy ambiguo y difícil de definir, pues conocemos sus características sólo gracias a las obras que se conservan de los trovadores y troveros, cuyos poemas ofrecen propuestas del *fin'amors* muy distintas entre ellas. Empero, más adelante revisaremos con mayor detalle algunas de las particularidades de este concepto (apartado A, capítulo III).

Por otro lado, la expresión “amor cortés” empleada por G. Paris podría calificar mejor la interpretación del *fin'amors* de la región norte de Francia. El crítico Paul Zumthor explica que, para los troveros, poetas que sucedieron a los trovadores, el amor es la culminación de una vida en la que se ha practicado la cortesía (*Essai*, 470). Así, cuando un individuo, que además de poseer cualidades, como la valentía, la sinceridad, la lealtad, entre otras, es cortés, puede aplicar esta cortesía al amor –que es, entonces, un amor cortés. La conquista amorosa se da gracias a esta cualidad elitista. Además, en el amor cortés, en contraste con el amor provenzal podía haber una suerte de igualdad, a veces quizás ilusoria,

entre la dama y el amante que, sobre todo en la narrativa, es ahora un noble caballero (Nelli, *L'érotique*, 68). Éste rinde homenaje a su amada y pretende ser digno de ella gracias a sus proezas caballerescas, mientras que la proeza del poeta provenzal es la composición misma del poema. Finalmente, con el tiempo y quizás gracias a Gaston Paris, ambos conceptos terminaron por confundirse con la cortesía.

Así pues, existen diferencias entre la poesía del norte y la del sur. En primer lugar, los trovadores fueron poetas que, aproximadamente a principios del siglo XI, cantaron el *fin'amors* al mismo tiempo que lo describieron. En general, fueron originarios de la región occitana, al sur de Francia y su lengua de expresión era por supuesto el occitano¹¹. Transmitían a través de sus cantos un amor idealizado y en apariencia inalcanzable, que imponía un sufrimiento permanente, mismo que era aceptado por el amante como una bendición casi divina, necesaria y purificadora, inherente al amor verdadero (Lazar, *Amour courtois*, 61). Asimismo, este sentimiento se expresaba de manera paradójica pues implicaba al mismo tiempo la felicidad desmedida del poeta, así como el más fuerte dolor, al no saberse correspondido.

La línea que separa cronológicamente a los trovadores de los troveros es borrosa, pero podemos calcular una diferencia de alrededor de medio siglo entre el primer trovador y el primer trovero conocidos¹². Los herederos de la tradición lírica provenzal fueron, entre otros, sus émulos del norte, los troveros, cuya lengua de expresión era por lo común el francés de oíl¹³. Asimismo, la poesía de los troveros, que cuenta con menos ejemplos que la

¹¹ En la familia de la lengua de oc, del sur de Francia, figuran, además, el dialecto gascón, el lemosín, el provenzal, entre otros (Nelli, *Trovadores*, 24).

¹² Se sitúa por lo general a Guillaume IX d'Aquitaine entre los años 1071 y 1127, y a Chrétien de Troyes, entre 1135 y 1190 aproximadamente (Walter, *Chrétien*, 27).

¹³ La lengua de oíl comprende entre otros, el dialecto franciano, el picardo, el anglonormando, el champanés y el valón, todos oriundos de la región norte de Francia (Nelli, *Trovadores*, 55).

poesía del sur¹⁴, retoma la ideología, la terminología y los temas del *fin'amors* occitano, sin llegar, sin embargo, a ser una imitación servil de éstos. Según Moshé Lazar, la diferencia radica principalmente en el temperamento y el espíritu de sus creaciones, pues, en los troveros, por ejemplo, se escucha menos el llanto melancólico del poeta que sufre por amor, y más la defensa del mérito propio (Lazar, *Amour courtois*, 266). De hecho, el *fin'amors* del norte encontró un mejor medio de expresión en la narrativa llamada “cortés”, en donde los caballeros se apropiaron de los motivos amorosos occitanos llevándolos a la aventura revestidos de armadura. En efecto, ya no se trata de la confesión desesperada de la pasión y del dolor del poeta, sino que, en la narrativa, se presenta un conflicto psicológico y moral amoroso, desde un punto de vista más crítico, favorecido por la presencia de un narrador (Lazar, *Amour courtois*, 174).

D. Ovidio en la Edad Media.

Ovidio fue uno de los autores clásicos predilectos de la Edad Media. Frecuentemente, la crítica llama “*aetas ovidiana*”, es decir “edad ovidiana” o “época de Ovidio”, al período comprendido entre el siglo XII y XIV (Zink, *Dictionnaire*, 1031). En dicho período, este poeta romano fue muy leído y, sobre todo, existen numerosas traducciones, adaptaciones y reinterpretaciones de sus obras que datan de dichos siglos. En concreto, su visión del amor presente en los *Amores*, el *Ars Amandi*, los *Remedia Amores* y las *Metamorphoseon*, interesó a los lectores medievales, en cuyas obras es perceptible el eco de los grandes mitos

¹⁴ Conon de Béthune, Guiot de Provins, Le Châtelain de Coucy, Gace Brulé y naturalmente, Chrétien de Troyes, se cuentan entre los escasos troveros que compusieron canciones corteses, “género” poético predilecto de los provenzales (Lazar, *Amour courtois*, 258). Sin embargo, otros troveros compusieron “géneros” líricos menores, como pastorelas y *tenços*.

de amor y de muerte ovidianos¹⁵. Incluso, se ha afirmado abiertamente que, entre otros elementos, la obra amorosa de este poeta pudo haber dado origen a diversos motivos amorosos de la poesía lírica occitana (Zumthor, *Essai*, 473).

A partir de principios del siglo XII, se han encontrado distintas versiones de episodios de las *Metamorfosis*, como por ejemplo el de Píramo y Tisbe, el de Filomela y, en particular, el de Narciso (Zink, *Dictionnaire*, 1031). También existen numerosas obras que exponen un arte de amar, naturalmente inspiradas en el texto ovidiano. Entre las más importantes podemos citar el *De Amore* de Andreas Capellanus, a finales el siglo XII, la primera parte del *Roman de la Rose*, de Guillaume de Loris, del siglo XIII, así como el *Art d'aimer* de Jacques d'Amiens, de finales del siglo XIII, y la anónima *Clef d'Amors* (Zink, *ibid*). A estos textos podríamos añadir el *Art d'amors* no conservado que Chrétien de Troyes afirma haber compuesto.

Finalmente, el medievalista Michel Zink (*Dictionnaire*, 1031) asevera que la moda ovidiana parece terminar a principios del siglo XIV, gracias a una extensa obra en verso que significó la domesticación y cristianización de uno de los poetas clásicos más subversivos de la historia. El título habla por sí mismo: *Ovide moralisé* [*Ovidio moralizado*], donde se hace una adaptación de numerosos episodios de las *Metamorfosis*, según la moral de la Iglesia.

¹⁵ La influencia de Ovidio en otros poetas medievales ha sido revisada por varios autores. Para los primeros trovadores occitanos tenemos “The anxieties of influence: Ovid’s reception by the early troubadours”, de Leslie Cahoon, así como para Bernart de Ventadorn y Raimbaut d’Aurenga, que son más tardíos, tenemos “Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura e Carestia”, de Luciano Rossi ; para Marie de France, “Echoes and reflections of enigmatic beauty in Ovid and Marie de France”, de Sun Hee Kim Gertz; para la obra narrativa de Chrétien de Troyes, “The influence of Ovid on Chrestien de Troyes”, de Foster Guyer, entre otros. Por último, aunado a sus orígenes celtas, el mismo mito de Tristán e Isolda ha sido relacionado con la metamorfosis de Píramo y Tisbe (en “La leyenda de Tristán: variaciones sobre un tema”, de Robert Glendinning).

Habiendo esbozado una representación del panorama cultural y literario en el que se produjo la obra de Chrétien, comencemos el análisis formal de sus canciones corteses.

CAPÍTULO DOS

Presentación de “Amors tençons et bataille” y “D’Amors, qui m’a tolu a moi”¹⁶.

A. Introducción a los poemas de Chrétien de Troyes.

Las canciones corteses de Chrétien de Troyes no han sido tan conocidas como sus demás obras y en particular, como sus novelas de caballería. Esto puede explicar la aparente escasez de estudios al respecto, que contrasta con los numerosos trabajos dedicados a sus textos narrativos. A pesar de que, en 1974, Marie-Claire Zai hace un análisis detallado de “Amors tençons et bataille” y “D’Amors qui m’a tolu a moi”, no hay muchos trabajos críticos posteriores a esta edición que sigan los pasos de la brecha trazada por Zai. Los que tocan estos poemas se reducen, entonces, a mencionarlos brevemente en las obras consagradas a Chrétien de Troyes, así como en algunos artículos en revistas especializadas¹⁷. En el presente estudio, la edición de Zai sirvió como punto de partida para estudiar las canciones de Chrétien.

Existen seis composiciones encontradas en diversos cancioneros, que en alguna época fueron atribuidas a Chrétien de Troyes, aunque en la actualidad sólo dos de ellas, “Amors tençon et bataille”, conservada sólo en dos manuscritos¹⁸, y “D’Amors qui m’a tolu

¹⁶ Para el presente trabajo usamos la versión de las canciones corteses incluidas en *Œuvres Complètes* de Chrétien de Troyes, de la edición de La Pléiade de 1994.

¹⁷ Véase “Carestia” de Aurelio Roncaglia, 1958, “Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes” de Constanzo Girolamo, 1984. En estos trabajos, sin embargo, se analiza “D’Amors qui” como una pieza de la discusión entre dos poetas provenzales y Chrétien. El análisis es más bien comparativo y no llega a profundizar en las características propias de esta canción. Ver *supra*, p. 6, para los títulos de otros textos críticos sobre la lírica de Chrétien.

¹⁸ “Amors tençons et bataille” se conserva en el manuscrito C, de la Burgerbibliothek 389 de Berna, y en el U, llamado “Chansonier Saint-Germain-de-Prés”, de la Biblioteca Nacional de Paris (f.fr. 20050) (Zai, *Chansons*, 63).

a moi”, presente en trece manuscritos¹⁹, parecen haber sido verdaderamente compuestas por dicho trovero (Zumthor, *Essai*, 478). En su edición, Marie-Claire Zai expone las razones por las que los otros cuatro poemas, “De joli cuer chanterai”, “Quant li dous estez decline”, “Joie de guerredons d’Amors” y el rondel “Soufrés, maris et si ne vous anuit”, no pueden ser considerados como parte de la obra de Chrétien. Se trata de argumentos principalmente formales y estilísticos. Por ejemplo, la métrica utilizada en los cuatro poemas no reconocidos, no corresponde a la métrica recurrente de este poeta en su obra narrativa versificada, cuya paternidad es indudable. Además, en palabras de Zai, “la ausencia de color y de relieve” y “la banalidad temática” son argumentos irrefutables para negar la autoría de Chrétien de estas obras (*Les chansons courtoises*, 121). A esto, podemos agregar que, si bien el “gran canto cortés” no permitía que hubiera una gran diversificación temática, pues el repertorio de motivos corteses ya estaba muy establecido para cuando Chrétien compuso sus obras, estos cuatro poemas tienden a recurrir a los motivos más clásicos que remontan a los orígenes de la canción cortés, llegando a caer incluso en lugares comunes de la poesía amorosa. Por ejemplo, tenemos el motivo del renacimiento de la naturaleza en “Quant li dous estez decline” con los términos “hoja y flor”, “verdor”²⁰, muy común en la obra de los trovadores. Por el contrario, y como veremos más adelante, en los dos poemas reconocidos como suyos, Chrétien de Troyes, sin olvidar el ideal amoroso del *fin’amors*, tiende a explorar elementos más complejos de la relación amorosa. Continuemos, pues con una revisión de las características básicas de las canciones.

¹⁹ “D’Amors qui m’a tolu a moi” se conserva también en el manuscrito C, así como en el H de la Biblioteca Nazionale Estense de Modena, en el I, de Bodleiana Library Douce de Oxford, en el ms. K del “Chansonnier d’Arsenal” de la Bibliothèque d’Arsenal, en el L, el M, llamado “Manuscrit du roi”, el N, el P, el R, el T, el V y en el “Manuscrit Clairambault”, todos de la Biblioteca Nacional de París, y además en el ms. a de la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma (Zai, *Chansons*, 81).

²⁰ Traducción de “foille et flor” y “verdor” (Zai, vv. 2, 4).

B. Análisis de las canciones.

La canción o *canso*, es una forma poética ampliamente utilizada por los trovadores meridionales²¹. Con las primeras creaciones de Guillaume IX de Aquitaine en el siglo XI, este “género” se hizo muy popular y, aunque a lo largo del siglo XII se volvió una forma fija, todavía entonces se presentaron algunas variaciones, pues la originalidad en el estilo fue una de las características más apreciadas por los trovadores y troveros, así como por el público que escuchaba estas canciones (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 31). Por esto, en el corpus de la poesía lírica, tanto del sur como del norte, encontramos casi tantas variaciones formales como poetas hubo en la Edad Media. Aun así existen algunas características que fueron más o menos respetadas y que pueden encontrarse en numerosos ejemplos de este género.

Por lo general, se trata de poemas con una melodía, compuestos por cinco o seis estrofas llamadas *coblas* o *stanzas*²². Como gran parte de la poesía de la época, la *canso* casi siempre contaba con versos de ocho pies y sus rimas tenían que ser totalmente masculinas, es decir que no terminaran por una “e” muda (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 29). La estructura métrica de cada una de las *coblas* tenía que ser idéntica. Asimismo, es importante subrayar que, como lo sugiere su nombre, la *canso* o canción daba mucha importancia no sólo a la musicalidad y al ritmo, sino también a la música, ya que por lo general estas piezas eran cantadas al compás de una melodía compuesta por el trovador

²¹ Los meridionales son originarios de la región de *Midi* en Francia.

²² Martín de Riquer describe la *cobla* como una “unidad métrica cuyo número de versos y situación de rimas se repiten en las diversas partes de una poesía, y que al propio tiempo es también una unidad melódica” (*Los trovadores*, 40). Peter Haidu define una *stanza* como la unidad estructural primaria del *grand chant courtois* (“The semiosis”, 3). Está dividida en dos partes: el *frons* compuesto por los cuatro primeros versos y la *cauda* conformada por los versos restantes de la *cobla* (Gros, Fragonard, *Les formes poétiques*, 26).

especialmente para ellas, como lo es el caso “D’Amors qui m’a tolu a moi” cuya música original fue escrita por el mismo Chrétien (Walter, *Chrétien*, 31).

Podemos encontrar la definición de la estructura clásica de la canción en *La poésie lyrique des troubadours* de Alfred Jeanroy:

Una obra lírica, acompañada por una melodía compuesta para ella, y cuyas cinco o seis estrofas poseen una estructura idéntica²³.

En lo que concierne a los poemas de Chrétien de Troyes, podemos decir que “D’Amors qui m’a tolu a moi” retoma de manera más rigurosa estas características, que su segunda *canso*.

“D’Amors qui m’a tolu a moi”

El poema “D’Amors qui m’a tolu a moi” comparte más elementos con la descripción anterior de la *canso* clásica. Está compuesto por seis *coblas* octosílabas de nueve versos, que a su vez forman tres *coblas doblas*²⁴, cuyas estructuras rítmicas se agrupan en tres pares, donde I = II, III = IV y V = VI. En esta canción, así como en el otro poema de este autor, las *coblas* son *capcaudadas*, esto es, según la definición de Martín de Riquer, que el último verso de una *cobla* rima con el primer verso de la siguiente, sobre todo en el caso de las *coblas doblas* (*Los trovadores*, 43). Esto permitía que el juglar que recitaba la canción siguiera el orden original de la estructura de la *canso*²⁵.

D’Amors qui m’a tolu a moi,
N’a soi ne me veut retenir,
Me plaing ensi, qu’adés otroi

²³ La traducción es mía de “une pièce lyrique accompagnée d’une mélodie composée pour elle dont tous les couplets, au nombre de cinq ou six, sont de structure identique” (Jeanroy, 31-32).

²⁴ Se llama *coblas doblas* a las *stanzas* agrupadas en pares que poseen rimas idénticas (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 35).

²⁵ Esta práctica obedece a que existen *cansos* que, dependiendo del manuscrito que se consulte, presentan un orden diferente en las *stanzas* (Haidu, “The semiosis”, 3).

Que de moi face son plaisir,
 Et si ne me repuis tenir
 Que ne m'en plaigne, et di por quoi :
 Car seus qui la traissent voi
 Souvent a lor joi venir,
 Et g'ï fail par ma bon **foi**.

S'Amors pour essaucier sa **loi**
 Veut ses anemis convertir,
 De sans li vient, si com je croi,
 Qu'as siens ne puet ele faillir.
 Et je qui ne m'en puis partir
 De celi vers qui me souploi,
 Mon cuer qui siens est li envoi ;
 Mes de noient la cuit servir
 Se ce li rent que je li doi.

Todas las estrofas o *coblas* de “D’Amors qui m’a tolu a moi” poseen la siguiente estructura rímica: ABABBAABA, como podemos ver a continuación:

Dame, de ce que vostres sui,	A19
Dites moi se gré m'en savez.	B20
Nenil, se j'onques vous conui,	A21
Ainz vous poise quant vous m'avez.	B22
Et puis que vos ne me volez,	B23
Dont sui je vostres par ennui.	A24
Mes se ja devez de nului	A25
Merci avoir, si me souffrez,	B26
Que je ne sai servir autrui.	A27

Esta estructura no es muy usual dentro de la *canso* y, de hecho, en el repertorio de poesía trovadoresca de István Frank²⁶, sólo se vuelve a encontrar en una canción de un poeta lemosín más joven que nuestro trovero, llamado Gaucelm Faidit. Hay que recordar que la misma métrica ya había sido usada en géneros polémicos como la *tenso* y la *sirventès*²⁷, lo que sugiere que Chrétien de Troyes conocía bien la poesía provenzal y la

²⁶ Se trata de *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* citado por Walter (*Chrétien*, 32).

²⁷ La *tenso* y el *sirventès*, considerados en su época como “géneros” líricos menores, son poemas dialogados (Zumthor, *Essai*, 175).

variedad de sus géneros poéticos. Finalmente, casi todas las rimas de esta *canço* son suficientes y, a diferencia de “Amors tençons”, son totalmente masculinas²⁸.

“Amors tençons et bataille”

Esta *canço* se compone de siete *stanzas* de ocho versos heptasílabos, y la *tornada*²⁹ se compone de cuatro versos también heptasílabos (Zai, *Les chansons*, 70). La disposición de las rimas es alterna, es decir que sigue el esquema ABAB, pero con una particularidad: en las primeras cuatro *coblas* así como en la sexta, hay una suerte de paralelismo que da como resultado la siguiente combinación: ABABBABA. Como podemos ver, los fonemas rimados son alternos en el *frons*³⁰ de la *cobla* pero, al llegar al cuarto verso, el orden de la rima se invierte como en un espejo. Tomemos como ejemplo la primera estrofa donde A corresponde al grupo de fonemas /aj/, como en “bataille” y B, a /iz/, como en “prise”:

Amors tençon et bataille	A ₁
Vers son champion a prise,	B ₂
Qui por li tant se travaille	A ₃
Q’a desrainer sa franchise	B ₄
A tote s’entente mise:	B ₅
N’est drois q’a sa merci faille;	A ₆
Mais ele tant ne lo prise	B ₇
Que de s’aïe li chaille.	A ₈

El patrón anterior se repite en las *stanzas* siguientes, salvo en la *tornada* y en la quinta *cobla*, donde podemos encontrar algunas rimas abrazadas (ABBA). Esto resulta en

²⁸ En el primer par de coblas, las rimas se hacen en /wa/ y en /iR/ (como en “moi” y “retenir”, vv.1-2), en el segundo par en /yi/ y en /e/ (como en “sui” y “savez”, vv. 19-20), en el tercero en /ie/ y en /a/ (como en “quier” y “pas”, vv. 48-49). En la página siguiente, además, haré algunas especificaciones sobre las rimas femeninas.

²⁹ Básicamente la *tornada* es una *cobla* más corta, normalmente de la mitad de versos que el resto de las *coblas* del poema. En ésta podemos encontrar el “*envoi*”, la dedicatoria del poema, codificada en un *senhal*, el sobrenombre secreto que el poeta le da a su destinatario (Jeanroy, 43).

³⁰ Para definición de *frons*, ver *supra* nota 22.

un cambio en relación con las otras *coblas* (I a IV y VI), pues ya no es tan simétrica como ellas.

Molt m'á chier Amors vendu	A33
S'onor et sa seignorie,	B34
K'a l'entree ai despendue	A35
Mesure et raison guerpie.	B36
Lor consalz ne lor aiue	A37
Ne me soit jamais rendue :	A38
Je lor fail de compagnie,	B39
N'i aient nule atendue.	A40

Aquí encontramos una rima abrazada entre otras rimas alternadas, donde A representa el fonema /y/, como en “rendue” y B, el fonema /i/, como en “compagnie” y ofrece el siguiente patrón: ABABAABA. Ahora bien, algunas canciones provenzales tendían a acomodar los versos de las *coblas* en grupos de dos –también llamados “*pedes*” o pies–, sobre todo para respetar la continuidad de una idea en una frase y para evitar que el juglar que cantara la *canso*, cambiara el orden original de los versos. En esta división de las *coblas*, encontrábamos un orden simple directo en las rimas de los primeros dos grupos de versos (AB AB), seguido por los dos últimos *pedes*, cuyo orden era inverso (AB BA). A veces, este orden era “truncado” por un verso cuya rima rompía la simetría: (AB A AB) (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 31-32). Podemos ver, entonces, que esta característica de la poesía lírica del sur es retomada por nuestro trovero y es visible en la *stanza* recién citada, donde el sexto verso trunca la simetría de la *cobla*.

Cabe señalar también que las rimas de esta canción son todas femeninas, término que en francés designa a aquellos versos cuya rima se hace en “e” muda. Por último, al interior de los versos encontramos pocos ejemplos de rima interna, que al parecer no se hacía de manera sistemática en la poesía meridional. Tenemos por ejemplo “Qui que por

Amor m^oasaille” (v. 9) y “Prez sui k^oen l^oestor m^oen aille” (v. 11) que hacen una rima masculina en /oR/ en el quinto pie, en la segunda *cobla*.

Esta canción, como la estudiada anteriormente, se compone por *coblas doblas*. Sin embargo éstas no son tan simétricas como en “D^oAmors qui”. En efecto, en la primera y segunda *coblas* persisten tanto los fonemas rimados, como el patrón de rima. Esto se repite en la tercera y la cuarta. En cambio, aunque la *coblas* cinco y seis presentan los mismos fonemas en la rima, no comparten el mismo patrón rímico:

V

Molt m ^o a chier Amors vendu	A33
S ^o onor et sa seignorie,	B34
K ^o a l ^o entree ai despendue	A35
Mesure et raison guerpie.	B36
Lor consalz ne lor aiue	A37
Ne me soit jamais rendue :	A38
Je lor fail de compagnie,	B39
N ^o i aient nule atendue.	A40

VI

D ^o Amors ne sa inule issue,	A41
Ne ja nus ne la me die.	B42
Muër puet en ceste mue	A43
Ma plume tote ma vie,	B44
Mes cuers n ^o i muërat mie.	B45
S ^o ai en celi m ^o atendue	A46
Que je dout que ne m ^o ocie ;	B47
Ne porc eu cuers ne remue.	A48 ³¹

Por último la *tornada* de esta composición es un cuarteto de rimas femeninas pobres, es decir, que solamente repite un único fonema al final de cada verso. El tercer verso termina con el fonema /i/ y todos los demás riman en /y/. Así que, recordando que los puntos de articulación de los fonemas /i/ e /y/ son muy cercanos, podría decirse que esta *cobla* es monorrímica. Además, Jeanroy describe la *tornada* como una estrofa más corta

³¹ Asi I = II, II = IV, pero V ≠ VI, pues ABABAABA ≠ ABABBABA.

cuya disposición rímica debe reproducir la *cauda* de la *cobla* anterior. Sin embargo, en este caso, la *tornada* sólo retoma la rima del último verso de la *cauda*³² y la repite en todos sus versos, impartiendo a la clausura del poema una sensación de eco:

VI
Se Mercciz ne m'an aiue,
Et Pitiez, qui est perdue,
Tart iert la guerre fenie
Que j'ai lonc tens maintenue.

En fin, aunque exista una terminología especial para nombrar algunas de las características de la lírica medieval, encontramos numerosas particularidades dignas de ser señaladas y revisadas, que aún no se han clasificado. Como por ejemplo, las *coblas doblas* en “Amors tençons” que, como ya mencionamos, no corresponden exactamente a la definición clásica. Por último, pasemos a la situación de enunciación de los poemas.

Para concluir, podemos decir que la *canso* es la forma poética por excelencia de los trovadores y es incluso llamada por ello “el gran canto cortés” (Zumthor, *Essai*, 189). Es la representación del sufrimiento y del placer del amor. Así, este género, como casi toda la poesía, es subjetivo (Zumthor, *Essai*, 192) y el poeta, en la canción cortés, es el *sujet*³³, el tema de su obra. Así pues, como en todas las *cansos*, la enunciación de nuestras dos canciones está en primera persona³⁴. Y ya que estos poemas tratan de la expresión del amor, se entiende también que sea evocada la destinataria de dicho sentimiento³⁵. El “yo poético”

³² Para la definición de *cauda*, ver *supra* nota 22.

³³ “Le poète se prend lui-même pour sujet de ses chants”, es decir, el poeta se toma a sí mismo como tema de sus propios cantos (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 28).

³⁴ Citemos los pronombres personales, “je”, posesivos “mes”, y el pronombre posesivo “miens” (“Amors tençons et bataille”, vv. 47, 45, 27) para la primera canción, y “moi”, “Me”, “Mon”, “je” para “D’Amors qui m’a tolu a moi” (vv. 1, 3, 12).

³⁵ Existen numerosos ejemplos del amor que siente el poeta hacia una dama, cuyo nombre normalmente no se menciona forma explícita, pero sí de forma indirecta por medio del *senhal* (ver *supra* nota 29). Por ejemplo, *Estève*, de Guillaume d’Aquitaine, en el poema “Pos vezem de novel florir”, v. 47, o *Bel Vezzer* de Bernart de Ventadorn, en “Lo gens tems de pascor” v. 65, y en “Be m’an perdut lai enves Ventadorn”, v. 43.

se diferencia de un “tú”, a quien normalmente se interpela en el poema, o bien, en el caso que nos ocupa, de un “ella”, que puede ser la dama a quien se le dedica el poema, o incluso Amor.

Sin embargo, en las *cansos* de Chrétien de Troyes, la enunciación sucede de manera peculiar, pues las alusiones al objeto del amor son poco frecuentes. De hecho, en “Amors tençons”, no hay ningún tipo de interpelación o alusión a nadie fuera de *Amors*, salvo por una sola aparición del pronombre personal “ele” en el verso siete: “Mais ele tant ne lo prise” [“Pero de hecho él* no lo valora tanto”]³⁶. Sin embargo, dado que, como en champanés, el género de *amors* era femenino, debemos suponer que el poeta está refiriéndose más bien a Amor y no a una dama. En fin, de cierta forma, parecería que en este poema todos los “involucrados”, incluido el poeta, se encuentran fuera de la “escena”, lo que permite que, en especial en la primera *cobla*, toda la atención sea para *Amors* que, como sugiere Eugene Vance, es la prosopopeya principal de la canción (“Le combat érotique”, 557).

Por otra parte, en “D’Amors qui”, la dama sí se menciona (desde la tercera *stanza*, v. 19) y las apariciones del “yo” poético suceden desde el primer verso³⁷. Los ejemplos de alusiones a la amada tienen lugar hasta la tercera *cobla*, donde la voz poética se dirige a ella de la siguiente manera: “Dame, [...] Dites” [“Dígame, dama...”] y “ma douce dame” [“mi dulce dama...”]³⁸. Asimismo, tenemos una alusión a la dama dentro de una interpelación a

³⁶ En “Amors tençons et bataille” v. 7. La traducción de este verso y de las canciones corteses de Chrétien de Troyes son mías y pueden encontrarse en el Apéndice (pp. 63-70).

³⁷ Ver *supra* nota 34.

³⁸ “D’Amors qui m’a tolu a moi”, vv. 19, 51.

otro “personaje”, el Corazón, a quien el poeta se dirige en la quinta *cobla*³⁹: “Cuers, se ma dame...” [Corazón: si mi dama...]⁴⁰.

Así, a partir de dos aspectos necesarios para su análisis, hemos podido apreciar las características formales de los poemas de Chrétien de Troyes, por lo que pasaremos al estudio del contenido de las *cansos*.

³⁹ En la cuarta *stanza*, v. 31, se menciona por primera vez al corazón; sin embargo, no es interpelado como en la quinta *cobla*.

⁴⁰ “D’Amors qui m’a tolu a moi”, v. 37.

CAPÍTULO TRES

De cortesía, feudalismo y otros motivos.

A. Precisiones acerca del *fin'amors*.

Con el afán de que se entienda mejor la obra lírica de Chrétien de Troyes, es necesario enlistar tres características del *fin'amors*, además de las ya señaladas en el apartado C del capítulo I, reconocibles en numerosas canciones de trovadores, que permiten desentrañar algunos de los requisitos y particularidades del sentimiento amoroso de este tipo de poesía.

En primer lugar, el *fin'amors* de los poetas provenzales define aquel sentimiento que por su naturaleza permite al amante volverse un mejor hombre. De hecho, *fina* quiere decir en provenzal “perfeccionamiento”, “terminación” (Zumthor, *Essai*, 471). Este adjetivo deja ver las dos características del sentimiento amoroso que, por un lado, es perfecto en sí mismo y, por el otro, favorece el perfeccionamiento del amante para poder ser digno de su dama.

En segunda instancia, el *fin'amors* pregona la libertad de elección. En contraposición a los matrimonios impuestos, donde lo más importante era la continuación del linaje o la preservación de los territorios, sin tomar en cuenta los sentimientos, el amor provenzal celebraba el amor por elección, el mérito de conquistar a la amada y la decisión de ella de entregarse a su amado (Zumthor, *Essai*, 471). Algunas relaciones podían ser adúlteras⁴¹, pero, a diferencia de lo que podría pensarse sobre la causa detrás de esta falta,

⁴¹ Por ejemplo tomemos la relación de Lancelot y Ginebra, casada con el rey Arturo, así como las de las llamadas “mal-mariées” [mal casadas] en algunos lais como el de “Guigemar”, del “Rossignol” y de “Yonec” de Marie de France.

los motivos que animaban a los amantes a cometerlo eran considerados como una virtud⁴². Mencionemos también, que la relación amorosa cortés no se reducía al aspecto físico, pues la relación carnal dentro del amor de los trovadores no siempre se consumaba.

La tercera característica de la lírica provenzal que nos incumbe es la asimilación de la estructura que regía a la sociedad de la época dentro de la estructura de la relación amorosa. El feudalismo fue el sistema político, económico y social que rigió al Occidente medieval. Al surgir dentro de la sociedad feudal, la literatura provenzal imitó esta estructura para adaptarla a su concepción poética. Así, las relaciones amorosas representadas en los textos, y en particular en la poesía lírica medieval, calcaron el modelo feudal para describir algunas de las características de los amantes y su comportamiento. Introducida como una metáfora, esta expresión de la relación amorosa posee un equivalente de cada una de las partes de la relación feudal, donde la mujer, la *domina* –literalmente la esposa del señor del feudo–, o a veces Amor personificado, representaba al señor, al dueño del feudo, y el amante era naturalmente el vasallo (Zumthor, *Essai*, 471). Además, el “reino del Amor”, es decir, la posibilidad de amar, correspondía al feudo. En el feudalismo más tardío, el vasallo podía recibir un salario o “*merce*”. En algunos ejemplos de la poesía meridional –y sobre todo de la literatura cortés del norte–, la *merce* era la merced que tendría la dama con su amante al conceder o rechazar el “*surplus*”⁴³.

⁴² Sobre el adulterio, el matrimonio y el *fin'amors*, véase *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle* de Moshé Lazar.

⁴³ El *surplus* en la lírica provenzal remite a la consumación de la relación carnal entre los amantes, que era un incentivo con el cual la dama recompensaba al poeta por su fidelidad. Se podría traducir como “beneficio agregado” (Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, 471).

B. La tradición provenzal en la obra lírica de Chrétien de Troyes.

Ahora bien, como ya hemos precisado, Chrétien de Troyes era un trovero. Los troveros retomaron el *fin'amors* para adaptarlo a la situación particular de la sociedad en el norte de Francia. La concepción del *fin'amors* en lengua de oïl podía presentar variaciones de acuerdo con el poeta; sin embargo, en muchas obras encontramos algunos elementos fundamentales de la tradición lírica provenzal. A continuación revisaremos de qué manera Chrétien rearticula algunos de los motivos nombrados en el apartado anterior en sus canciones cortesas. Lo que atañe al perfeccionamiento moral del amante de nuestro champanés, será retomado más adelante en el capítulo IV, apartado C; sin embargo, siguiendo el mismo orden de la sección precedente, sí subrayaremos, desde ahora, la característica de la libre elección del *fin'amors*, para continuar con la transposición del modelo feudal dentro de la obra de nuestro trovero.

La importancia de la elección del amante en Chrétien aparece en “D’Amors qui m’a tolu a moi”. En esta canción, el poeta subraya su propio mérito al entregarse libremente al servicio de Amor, y considera que los demás, o al menos su amada, deberían reconocerlo también: “Deberían reconocerme / Que nunca a [amar] fui obligado”⁴⁴. En este verso, podemos ver que el amante hizo deliberadamente la elección de amar, pues en efecto “nunca [fue] obligado”. El amante en Chrétien no parece sufrir por la fuerza de un amor impuesto, ya que él mismo tomó la decisión de comprometerse a amar a su dama sólo porque sus ojos, su corazón y su voluntad le permitieron hacer una buena elección (vv. 33-36). Según Chrétien esto lo hace “amar [más]”⁴⁵ que aquellos que fueron de cierta manera forzados a enamorarse –como es el caso de Tristán, en el que ahondaremos más adelante.

⁴⁴ “Bien en doit estre miens li grez, / Qu’ainz de riens efforciez n’en fui” (“D’Amors qui m’a tolu a moi”, vv. 32-33)

⁴⁵ “Mes plus me fait amer que lui”. (“D’Amors qui m’a tolu a moi ” v. 30).

Así, el sentimiento amoroso es lúcido y hasta racional, pues el amante usa su libertad de elección para decidir nunca abandonar a Amor y permanecer siempre sometido a él, es decir para renunciar a ser libre.

Por otro lado, para ilustrar el esquema feudal reconstruido en la estructura de la relación amorosa, podemos citar algunos versos de “Amors tençons”. Primero, podemos ver que, dentro de la equivalencia del amante/vasallo y de la dama/señor, en estos poemas ella es sustituida por el Amor/señor. Por otro lado, dentro de la isotopía del amor feudal, encontramos numerosas actividades que en esta *canso* corresponden a algunos de los derechos y obligaciones de un vasallo feudal. Así, el amante trabaja para “defender [los] derechos [de Amor]”⁴⁶ y, como un vasallo, tiene la obligación de pagarle a su señor, quien recolecta el tributo, llamado en español talla: “No quiero ser di ninguna manera / Tan libre, que [Amor] no reciba mi talla”⁴⁷. Finalmente, Paul Zumthor, en su *Essai de poétique médiévale*, explica que, muy a menudo, en el corpus de la lírica provenzal se encuentran palabras que remiten a la terminología jurídica feudal, y da como ejemplos “saisir” [saisina: toma de posesión de un feudo], “servise” y “onor” (471). Los últimos dos términos fueron utilizados por Chrétien en “Amors tençons” en la *cobla* II: “mon servise” [“mi servicio”, v.13] y en la V: “S’onor et sa seignorie” [“su honor y su señorío”, vv. 33-34]. Cabe señalar que, según este mismo crítico, “onor” puede designar tanto el feudo, es decir la tierra del señor, como un título de gloria, prueba de pertenencia de éste a una fraternidad cortés –el *partage* (*Essai*, 471). Asimismo, en “D’Amors qui” encontramos “me souploi” [“me someto”, v. 15], “servir” [v. 17] y “dangier” [“su poder”, v. 39]. El término “servir” remite

⁴⁶ “...a desrainer sa franchise”. (“Amors tençons et bataille”, v. 4). La palabra *franchise* en francés antiguo remite a un “nobleza de carácter, o prueba de nobleza”. (*Dictionnaire de l’Ancienne langue française*, entrada “franchise”).

⁴⁷ “Ne quier estre en nule guise / Si frans qu’en moi n’ait sa taille” (“Amors tençons et bataille” vv. 15, 16).

muy claramente al campo semántico de la feudalidad, mientras que los otros dos necesitan del contexto para poder entender que la sumisión es a la dama –y/o al Amor–, y el poder le corresponde jerárquicamente tanto a ella como al Amor. En fin, el crítico americano Peter Haidu apuntó que el verbo “toldre”, infinitivo de “a tolu” (v.1), que significa “apropiarse”, “volverse poseedor”, tiene una estrecha relación con la terminología feudal, ya que remite al poder que tenía el señor sobre su vasallo (“The semiosis”, 6). Así, la filiación feudal del *fin’amors* está presente en Chrétien, donde todas las piezas que conforman la estructura de la sociedad feudal se reproducen en el universo literario cortés para que el vasallo rinda tributo a su señora o a su señor *Amors*, con las *cansos* que le escribe.

Por último, debemos mencionar la relación de la *canso* “D’Amors qui m’a tolu a moi” con dos canciones provenzales contemporáneas a Chrétien de Troyes, que ha sido examinada por algunos críticos. Tanto Aurelio Roncaglia, en primer lugar, como Carlo Di Girolamo y Luciano Rossi⁴⁸, posteriormente, estudiaron de manera detallada la correspondencia poética entre nuestro trovero y dos trovadores: Raimbaut d’Orange y Bernard de Ventadour, cuyas canciones, respectivamente “Quan vei la lauseta mover” y “Non chant ni per auzel ni per flor”, han sido datadas aproximadamente entre los años 1170 y 1172 (Roncaglia, “Carestia”, 128). En dichos poemas de tan importantes representantes de la lírica cortés, tiene lugar una discusión sobre la naturaleza del amor y sobre la *plenté*, término occitano que describe “la economía de la felicidad amorosa, producto de las interrupciones y prolongada gracias a la postergación”⁴⁹.

En su *canso*, Raimbaut canta el amor que siente por su dama y lo compara con el de Tristán por Isolda (vv. 25-30). Por su parte, Bernard de Ventadour, en su poema, resuelve

⁴⁸ Fechas de las publicaciones, *supra* en página 5 y nota 17.

⁴⁹ La traducción es mía, de “économie du bonheur amoureux arrivé par les interruptions, prolongé par les délais” (Frappier, en “Carestia”, 132).

dejar a su dama, y por lo tanto dejar de componer (v. 59), describiendo su desesperación por la imposibilidad de alcanzar el amor de su dama, y en la *tornada* envía el poema a *Tristans*. Esta *senhal*⁵⁰ ha sido interpretada como un llamado al mismo Raimbaut, que, al igual que el amante de Isolda, en “Non chant ni per auzel”, jura nunca abandonar al amor (Roncaglia, “Carestia”, 122).

Los críticos han sugerido que nuestro trovero se inserta en esta discusión con la composición “D’Amors qui m’a tolu a moi”, en la que parece dirigirse a ambos trovadores. En primer lugar, le responde a Raimbaut d’Orange, a través de la comparación de su *champion* con Tristán, que había sido evocado por el trovador, y cuyo amor impuesto por el brebaje es menospreciado:

Onques du breuvage ne bui
Dont Tristan fu empoisonez

Jamás del filtro bebí
Con el que Tristán fue envenenado⁵¹

Por otro lado, como lo describe Aurelio Roncaglia en una detallada comparación, la *canso* de Chrétien se inspira en “Quan vei la lauzeta mover” de Bernard de Ventadour, pues parafrasea numerosos pasajes de este poema (“Carestia”, 124-125). Aquí, nos conformaremos con citar un solo fragmento para ilustrar la manera en la que Chrétien calca algunas afirmaciones de Bernard. En Ventadour tenemos:

Mercés es perduda, per ver,
Ct eu non o sauri ancmai,
Car cilh qui plus en degr’aver
Non a ges, et on la querrai?

En verdad, la Merced está perdida
–Y yo no lo supe nunca–,
Pues la que debería tener más
No tiene nada, y ¿dónde la buscaré?⁵²

⁵⁰ Ver *supra*, en nota 29, las nociones *tornada* y *senhal*.

⁵¹ Vv. 28-29, “D’Amors qui m’a tolu a moi”.

⁵² Vv. 41-44, “Can vei la lauzeta mover” (Ventadorn en *Los trovadores*, 386). La traducción es de Martín de Riquer, sin embargo cambiamos el término “piedad” por “Merced”, ya que nos parece más apropiado para ilustrar el argumento. Asimismo hemos adecuado la prosa de la traducción original de Riquer y separamos el extracto en versos para facilitar la lectura.

En la última *cobla* de “D’Amors qui m’a tolu a moi”:

VI
Merci trovasse au mien cuider,
S’de fust en tout le compas
Du monde, la ou je la quier.
Mes bien croi qu’ele n’i est pas [...]

VI
A mi parecer, si la Merced existiera
En alguna parte, la habría encontrado,
Pues he buscado por todo el mundo
Pero, quizás no es posible hallarla [...]⁵³

En efecto, Chrétien retoma algunos pasajes en los que el trovador describe con crudeza la espera del amor y el dolor de no ser correspondido. Sin embargo, la conclusión de nuestro trovero dista mucho de la renuncia de Ventadour⁵⁴. Asimismo, suponiendo que, como afirma Philippe Walter, “Amors tençons et bataille” fue posterior a “D’Amors qui m’a tolu a moi” (*Chrétien*, 32), podemos añadir que, de hecho, el poeta champanés nunca renunció al amor:

VII
Se Merciz ne m’an aiue,
Et Pitiez, qui est perdue,
Tart iert la guerre fenie
Que j’ai lonc tens maintenue.

VII
Si Merced no me ayuda,
Ni Piedad, que se ha perdido,
¡Tardará mucho en terminar la guerra
Que durante tanto tiempo he sostenido!⁵⁵

Así, somos testigos de la firme voluntad de Chrétien, que incluso en una canción diferente, afirma no renunciar a la batalla en nombre del Amor. Además, el término “Merciz”, sirve para recordar y continuar la respuesta a su homólogo provenzal. En resumen, gracias al doble *envoi* implícito en “D’Amors qui m’a tolu a moi”, podemos percatarnos de que nuestro trovero se sintió tan cercano a los poetas provenzales, que se involucró en las discusiones líricas que ayudaron a definir el *fin’amors*.

⁵³ Vv. 46-49, “D’Amors qui m’a tolu a moi”.

⁵⁴ En efecto, Chrétien aconseja a su corazón “Nunca debes apartarte de ella” [“Ja mar pour çou t’en partiras” (“D’Amors qui m’a tolu a moi”, v. 38)].

⁵⁵ Vv. 49-52, “Amors tençons et bataille”.

C. Tristán y Chrétien.

Más allá de las polémicas sobre las nociones más importantes en torno al amor cortés, nuestro poeta champanés estableció una relación particular con la leyenda de Tristán⁵⁶. Los relatos de Tristán e Isolda fueron de los más populares en la Edad Media a partir de las últimas décadas del siglo XII –época en la que se sitúa la actividad literaria del poeta champanés. Tanto Thomas d’Angleterre como Béroul hablan de las diferentes versiones que existían, y se conservan por lo menos los textos de estos autores del siglo XII, datadas entre 1170 y 1173 aproximadamente (*Zai, chansons courtoises*, 97). Sin embargo, se sabe que los orígenes de la historia de estos amantes se remontan a mitos celtas que llegaron hasta los tiempos de la cortesía de manera oral, ya que cuatro trovadores de *Midi*, anteriores al poema de Thomas, hacen referencia a los amantes bretones en algunas de sus *cansos*: Cercamon, Guiraut de Cabrera, Bernard de Ventadour y Raimbaut d’Orange (*Zai, Chansosn courtoises*, 97). La magnitud del amor de Tristán por Isolda representó un ideal, tanto para estos poetas como para el imaginario cortés medieval. En efecto, se trata de una pareja de jóvenes que, tras haber bebido un filtro amoroso, se enamoran tan intensamente que les es imposible separarse, a pesar de que ella está casada. Entonces, hacen todo lo posible por estar juntos y llegan incluso a transgredir la ley. Así, el héroe de esta leyenda se volvió también un modelo para algunos amantes del *fin’amors*, quienes se compararon con él para ilustrar el alcance de su amor y de lo que serían capaces de hacer por su amada. Además, esta historia fue un ejemplo de un amor obstaculizado y fatal, temas de gran importancia para el *fin’amors*.

⁵⁶ Recordemos que la novela *Cligés* es a menudo calificada como “el anti-Tristán” (Walter, *Chrétien*, 73-74), y que además, en el prólogo de esta misma novela (ver *supra* nota 6), Chrétien afirma haber escrito una versión de la leyenda de los amantes de Cornualles. (*Cligés*, p.55).

En contraste, Chrétien de Troyes, en “D’Amors qui ma tolu a moi”, deja muy claro que su ideal del amor no se asemeja nada al modelo que representaba Tristán:

IV
Onques du breuvage ne bui
Dont Tristan fu empoisonnez ;
Mes plus me fet amer que lui
Fins cuers et bone volentez.
Bien en doit estre miens li grez,
Qu’ainz de riens efforciez n’en fui,
Fors que tant que mes euz en crui,
Par cui sui en la voie entrez
Donc ia n’istrai n’ainc n’en recrui.

IV
Jamás del filtro bebí
Con el que Tristán fue envenenado,
Pero más me hacen amar que a él
Mi fiel corazón y mi buena voluntad.
Deberían reconocerme
Que nunca a nada fui obligado.
Solamente en mis ojos confié;
Por ellos en este camino entré
Y ni me alejaré, ni lo abandonaré jamás.

Así, el poeta deslinda su manera de amar de la del enamorado de Isolda, pues, como ya se ha dicho, en Chrétien⁵⁷ el amor es voluntario y esta característica lo hace mejor que cualquiera que haya caído bajo la soberanía de Amor por imposición y en contra de sus deseos. Aquí, el amante no se deja llevar por la fuerza ineluctable de una pasión fatal, por lo que su mérito es mucho mayor, pues, aunque exista la posibilidad de abandonar a Amor, el poeta champanés no lo hace. Finalmente, esta contraposición a la figura de un amante tan popular como lo fue Tristán, nos muestra cómo Chrétien construyó su propia concepción del amor que, aunque tiene bases en elementos del *fin’amors*, se aleja en ciertos aspectos de la manera en que los trovadores meridionales entendían este sentimiento. Sin embargo, finalmente, tal vez Chrétien no estaba tanto en contra del amante de Isolda⁵⁸, como sí lo estaba de las proposiciones sobre el amor que hicieron aquellos que exaltaron el amor de Tristán, como por ejemplo el trovador Raimbaut d’Orange⁵⁹, mencionado anteriormente.

⁵⁷ Así como por lo general en la tradición provenzal.

⁵⁸ Que en ocasiones parece estar casi tan sometido al amor, y no a su amada, como en Chrétien.

⁵⁹ Cabe mencionar los versos de “Non chant per auzel ni per flor” en donde el poeta compara su pasión amorosa con el filtro de Tristán: “Pues yo bebí del amor, / la amaré entonces en secreto [...] y amo a mi

Sin embargo, otros críticos tienen una interpretación diferente: Joan Tasker Gimbert, en un artículo de 2001, discute el amor por elección de Chrétien. Hay que recordar que una de las premisas de Chrétien, para poder ser digno del amor, era el renunciar a la razón y a la medida (vv. 23-24, 36, “Amors tençons et bataille”), por lo que pensar que nuestro poeta champanés se jactaría de ejercer un amor razonado podría parecer contradictorio. De este modo, Gimbert plantea que el amante en Chrétien cede ante Amor, no por el encantamiento de un filtro como en Tristán, pero sí gracias a la visión de su amada: “solamente en [sus] ojos [confió]” [“Fors que tant que mes euz en crui”, v. 34, “D’Amors qui m’a tolu a moi”] (“Chrétien, the troubadours, and the Tristan legend”, 242). Los ojos del poeta son entonces el catalizador de su amor, inspirado por la belleza de la dama, lo que recuerda el topos ovidiano de la “flecha de Cupido”⁶⁰ y que parece sustituir al filtro tristaniano (Gimbert, “Chrétien, the troubadours, and the Tristan legend”, 238). Así, lo único que podría diferenciar o hacer mejor el amor de Chrétien en comparación con el de Tristán, es que el de nuestro champanés no es correspondido y sin embargo, a pesar de esto, el poeta no renuncia a él y es capaz de soportar cualquier sufrimiento (Gimbert, “Chrétien, the troubadours, and the Tristan legend”, 245).

Finalmente, tanto la flecha recibida por Chrétien –e incluso Ovidio– como el filtro de los amantes de Cornualles, puede considerarse como una metáfora de la espontaneidad e incluso de la arbitrariedad de la naturaleza del enamoramiento, por lo que, en realidad, el Amor mismo, quizás más como sentimiento que como alegoría, se impone a los amantes, a pesar de la voluntad de éstos.

señora /por tal pacto del cual no puedo desentenderme”. [La traducción es mía de “Car ieu begui de la amor / ja’us dei amar a celada. [...] et ieu am per vital coven / midonz, don no’m pose estraire” (vv. 27-32)].

⁶⁰ El motivo de las flechas de Amor, *sagittae amoris*, está presente en *Amores* de Ovidio, en la elegía II del primer libro, así como en el *Arte de Amar*, libro I, vv. 261.

D. La metáfora económica.

Si bien en las *cansos* “Amors tençons et bataille” y “D’Amors qui m’a tolu a moi” algunos motivos se tomaron de tradiciones literarias distintas a la de Chrétien, hay un elemento que no parece ser una reinterpretación de temas literarios anteriores⁶¹: la metáfora mercantil como expresión del sentimiento amoroso. Aunque no nos incumbe por el momento introducirnos en la casuística de los elementos presentes en la poesía de Chrétien, podemos mencionar, no obstante, una posible explicación de la presencia del motivo económico en las *cansos*. Como hemos señalado, este poeta era originario del norte de Francia. Esta región, por su ubicación, representó durante la Edad Media un centro económico capital (Haidu, “The semiosis”, 32). Tal vez por esto, a diferencia de la poesía provenzal, podemos apreciar en algunos pasajes de las obras líricas de Chrétien de Troyes un paralelismo entre la relación mercantil y la relación amorosa.

En “The semiosis of the twelfth century Lyric as sociohistorical phenomenon”, Peter Haidu señaló la presencia de la isotopía de la economía en “D’Amors qui m’a tolu a moi”, en particular en algunos los términos de la *cobla* V, que es una estrofa importante dentro de la obra de Chrétien, pues constituye, en palabras de Roncaglia, el emblema característico de la concepción del amor de nuestro trovero (“Carestia”, 135)⁶². En esta *stanza*, los términos “abundancia”, “tiempo de carestia” y “los bienes”⁶³, describen el procedimiento propuesto por Chrétien para hacer “ahorros amorosos”, concretado en la siguiente fórmula, también evocada por Haidu: deseo → [postergación] → satisfacción (“The semiosis”, 31-32). Así,

⁶¹ Ver *infra*, nota 69.

⁶² El “chier tans”, presente en “D’Amors qui m’a tolu a moi”, es el equivalente de la *carestia* occitana. En la canción de “Non chant per auzel”, antes mencionada, Raimbaut en la *tornada* “envia” el poema a *Carestia*. Por esta razón, la crítica cree que fue dedicada a Chrétien, pues este término, además de tener una semejanza fonética con su nombre, describe la postura amorosa de nuestro champanés.

⁶³ “plenté”, v. 41; “chier tans”, v. 42; “biens”, v. 43 (“D’Amors qui m’a tolu a moi”).

mientras más tiempo transcurra, el amante tendrá más amor y más gozo, es decir, “los bienes se hacen más dulces cuanto más los esperas”⁶⁴. Tiene lugar pues, un intercambio económico/amoroso entre la amada y su amante. Además, para completar el catálogo de Haidu, podemos apuntar otros fragmentos del mismo poema en los cuales encontramos referencias a la relación mercantil: “le entrego [sólo] lo que ya le debo” y “sin obtener recompensa”⁶⁵, donde se muestra que el intercambio siempre favorece a Amor antes que al amante.

A las consideraciones de Haidu podemos añadir que también en “Amors tençons” se evoca la isotopía de la crematística. Comenzamos con “valora” y “talla”⁶⁶, un impuesto que se aplicaba a los vasallos. Asimismo, aparece dos veces el verbo “vender” (vv. 21 y 33), además de algunas expresiones que denotan una actividad económica, a saber, “gastar” (dos veces), “empeñar”, “ganancia” y “pérdida”⁶⁷, empleadas para describir la relación entre el Amor y el amante.

Finalmente, el uso del campo semántico del mundo mercantil permite complementar la representación metafórica de los sentimientos del amante. Gracias a esto, la figura de Amor adquiere una faceta más ambiciosa. Es decir, no sólo el amante está sometido completamente a su señor, siguiendo la tradición del pacto feudal, sino que también hay un intercambio, aparentemente injusto, en el que el amante debe invertir para poder recibir a cambio la merced. Sin embargo, aunque dentro de la relación mercantil se supone una reciprocidad, ésta no existe en el contrato vasallático metafórico. En efecto, por lo menos en ninguna de las dos *cansos* de Chrétien no hay tal reciprocidad, ya que el amante nunca

⁶⁴ “Biens adoucist par delaier” (“D’Amors qui m’a tolu a moi” v. 43).

⁶⁵ “Li rent ce que je li doi”, v. 18 y “sanz exploier”, v. 52 (“D’Amors qui m’a tolu a moi”).

⁶⁶ “Mais ele tant ne lo prise” v. 7; “taille”, v. 16. (“Amors tençons et bataille”).

⁶⁷ “Despandre”, v. 23; “mettre en gages”, v. 24; “prou”, v. 32; “damages”, v. 32; “despendue”, v. 34 (“Amors tençons et bataille”).

recibe satisfacción alguna⁶⁸. Por otro lado, precisemos que no se trata de una prostitución de Amor⁶⁹, ya que el amante solamente debe probar que es digno de este dios –al deshacerse de todo lo que posee–, aunque estas pruebas se extiendan *ad infinitum* en los dos poemas.

Por último, debemos recordar que esta metáfora es mucho más usual en la poesía de los troveros que en la de sus homónimos del sur, quizás debido a que fueron sociedades con características – políticas, económicas y culturales– diferentes. Sin embargo, lo importante aquí sería que, al considerar a Chrétien como el primer trovero, se podría pensar que éste fue uno de los nuevos motivos con los que nuestro champanés revistió al *fin'amors*.

⁶⁸ Lo anterior ilustra una de las paradojas del *fin'amors*, ya que el amante prefería sufrir a no estar enamorado.

⁶⁹ En los *Amores* de Ovidio, sí hay una alusión a una cierta prostitución, que constituye la única mención del tema monetario, que no se trata, como en Chrétien, de una metáfora. La amada del poeta latino le cobra al amante, que se queja así: “¿Me preguntas por qué he cambiado? Porque me pides que te pague. Por ese motivo no me puedes agradar. [...] el Amor es niño y desnudo; tiene una edad en la que no admite mezquindades [...] ¿Por qué mandáis que el hijo de Venus se prostituya por dinero?” (*Am.*, I, X, p. 237), [“Cum sim mutatus quaeris? quia munera poscis [...] puer est et nudus Amor: sine sordibus annos / et nullas uestes [...] Quid puerum Veneris pretio prostare iubetis?” (*Am.*, I, X, vv. 11-17, p.28).

CAPÍTULO CUATRO

La Lectura Ovidiana de las Canciones Corteses de Chrétien De Troyes.

A. Ovidio y Chrétien de Troyes.

La preocupación por señalar la conexión que existe entre estos dos escritores y describir las particularidades del vínculo entre ambos se ha manifestado en numerosos trabajos de investigadores, más o menos a partir de las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando empezó a haber un notable interés por la literatura medieval. Tenemos, entre los primeros, a Gaston Paris, quien relacionó *El Caballero de la Carreta* con la obra de Ovidio⁷⁰, sobre todo con la llamada obra amorosa del poeta romano⁷¹. En un estudio posterior, Foster E. Guyer llevó a cabo la tarea de describir los pasajes específicos de la obra narrativa de Chrétien en donde era evidente la presencia del poeta latino⁷². Más recientemente, en “Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia”, Luciano Rossi atribuye al poeta champanés el inicio de la divulgación de la obra de Ovidio en la Edad Media, debido a su versión de la historia de Filomela, tomada de las *Metamorfosis*, así como a los textos que el mismo Chrétien afirma haber compuesto, a pesar de que no se conservan: los “*commandemenz d’Ovide*” y “*l’Art d’Amors*”⁷³, posibles versiones de *Remedios del Amor* y del *Arte de amar* (Rossi, “Chrétien”, 42).

⁷⁰ “Le Conte de la Charrete” de 1883.

⁷¹ Los estudiosos de la obra de Ovidio han propuesto una división tripartita de sus trabajos: la de juventud, llamada la obra amorosa, esto es, los *Amores*, las *Heroidas*, el *Arte de Amar*, los *Remedios del Amor*, *Los afeites*; las obras de los dioses, es decir, principalmente las *Metamorfosis* y los *Fastos* y las obras del destierro, a saber, las *Tristes*, y las *Pónicas* (Bonifaz Nuño, *Ovidio*, 35).

⁷² “The influence of Ovid in Crestien de Troyes” de 1921.

⁷³ Ver *supra*, nota 6, prólogo de Chrétien de Troyes a *Cligès*.

En este mismo artículo, Rossi puso especial atención en señalar el vínculo entre la obra lírica de Chrétien de Troyes y Ovidio, y describe particularmente la relación entre “Amors tençons et bataille” y la elegía IX del segundo libro de *Amores*.

La educación clerical en la Edad Media era muy exigente. Consistía en estudiar a los autores clásicos, sobre todo latinos, para complementar las lecturas de los textos bíblicos. Además, gran parte de la actividad literaria durante la Edad Media consistía en “copiar, leer, rescribir, imitar y comentar a los clásicos” (Le Goff, *Diccionario razonado*, 449). Esto se consideraba uno de los mejores ejercicios para entrenarse en el arte literario. De igual forma, el interés por privilegiar la lengua vernácula sobre el latín dominante, característica del llamado Renacimiento del siglo XII, dio pie a una de las prácticas más comunes durante este período: el reinterpretar o hacer versiones de las obras de autores clásicos⁷⁴. Así, traducir al *romanz*⁷⁵ los textos clásicos puede considerarse como un ejercicio para encontrar el estilo literario propio (Walter, *Chrétien*, 34).

El prólogo a *Cligès*⁷⁶ nos permite suponer que las traducciones de los textos de Ovidio se encuentran entre las primeras creaciones de Chrétien, junto con las dos *cansos* corteses (Walter, *Chrétien*, 29). Por eso es importante estudiar la relación entre ambos poetas: para entender de qué manera la lectura y traducción de Ovidio pudo haber influido en la composición de las *cansos*.

⁷⁴ *Le roman d'Enéas* y *Li Romans d'Alixandre*, son, entre otros, un ejemplo de la adaptación de héroes clásicos a un contexto medieval, siendo el primero una versión de la *Eneida* y el segundo una compilación de leyendas sobre Alejandro Magno, ambos muy leídos en esa época.

⁷⁵ La “mise en *romanz*” [traducción a la lengua romance] era originalmente la adaptación de un texto latino o griego, a la lengua vernácula o romance. Era una suerte de traducción libre que incluso se convirtió en un género, como es el caso del *Roman Antique* [novela de la Antigüedad]. Posteriormente, en español, “roman” se referirá a la novela caballeresca y, en francés, este mismo término corresponde al género novelesco en su acepción más amplia.

⁷⁶ Ver *supra* nota 6, prólogo a *Cligès*.

B. *Amores* de Ovidio.

El poemario de Ovidio intitulado *Amores* puede describirse como la ilustración lírica de los preceptos expuestos en el *Arte de Amar*. Está compuesto por tres libros o secciones: el primero y el tercero, de quince elegías cada uno, y el segundo, de diecinueve. Como nos permite adivinarlo el título, en *Amores* se hace una descripción de algunas de las características propias del sentimiento amoroso. Dicho sentimiento era el tema por excelencia de la elegía romana, que llegó a su esplendor gracias a Ovidio, debido a la variedad y extensión de sus trabajos (Cristóbal López, *Amores*, 25). Aunque encontramos también algunas elegías que ilustran la definición más primitiva de la elegía griega⁷⁷, pues hablan sobre la muerte del poeta Tibulo, amigo de Ovidio, o sobre ciertos ritos, o sobre algunos episodios mitológicos, en general, esta obra se centra en la figura del amante y en las situaciones que le son familiares. Incluso ciertos temas que parecen alejarse de la temática central amorosa, como los que he citado anteriormente, terminan de alguna u otra manera por vincularse con el sentimiento propio de Amor, Cupido o Venus⁷⁸.

En *Amores* encontramos también diversas propiedades atribuidas al Amor y a Cupido; por ejemplo, el poder y la extensión de su reino, en los reproches iniciales del

⁷⁷ Una de las posibles etimologías de la palabra elegía es “decir ¡ay!”, del griego “ἔ λέγειν” (López int. *Amores*, 326, nota 69). La elegía, en efecto, era en sus inicios un género lírico en donde se lamentaba la muerte de alguien o cualquier acontecimiento digno de ser llorado (RAE, entrada “elegía”). Posteriormente, con los pioneros latinos de la elegía amorosa, Tibulo y Propertio, este género llegó a ser lo que apreciamos en *Amores*, que también presenta, siguiendo un proceso cíclico, algunas características de la antigua versión de la elegía.

⁷⁸ Vale la pena mencionar que, para Ovidio, y sobre todo para las generaciones anteriores a Ovidio, había una clara diferencia entre estas tres deidades, ya que Amor era el dios del amor específicamente como sentimiento, Cupido equivalía al amor más carnal, es decir el deseo, y su madre, Venus, se consideraba la deidad de la belleza así como de la fertilidad y del deseo, incluyendo algunas otras de las cualidades necesarias para que alguien fuera amado. Esta separación entre Amor y Cupido, antes muy clara, fue haciéndose cada vez más borrosa, hasta que con el tiempo ambos dioses llegaron a confundirse.

poeta hacia Cupido: “Grande es, niño, tu soberanía, y poderosa en extremo”⁷⁹. Asimismo, el carácter positivo de la espera del amor y de sus obstáculos es perceptible en la siguiente reflexión del poeta: “no dura mucho el amor si se le priva de luchas”⁸⁰, además comenta “un amor melifluido y demasiado fácil se convierte para mí en aburrimiento y me sienta mal” y “huyo de lo que me sigue y sigo a lo que me huye”. Finalmente recomienda al marido de la amada: “si quieres que yo sea tu rival ¡prohibemelo!”⁸¹. Además, entre los rasgos atribuidos al amante destacan el insomnio y la pérdida de peso como síntoma de amor: “¿por qué he pasado la noche, cuán larga era, sin poder dormir?, ¿por qué me duelen los huesos, cansados de dar vueltas”⁸², o incluso: “el amor prolongado ha adelgazado mi cuerpo”⁸³. Encontramos también la contemplación y distracción del enamorado⁸⁴: “si en medio de la carrera [de caballos] te viera, me pararía y las riendas caerían de mis manos al soltarlas. ¡Ah! ¡qué a punto estuvo Pélope de caer abatido por la lanza de Pisa, mientras contemplaba tu rostro, Hipodamia!”⁸⁵.

Asimismo, en esta obra de Ovidio encontramos dos discursos poéticos. Uno parece estar más en sintonía con el cinismo y pragmatismo en el amar y sobre todo en la manera de

⁷⁹ (*Am.*, I, I, p. 212). “Sunt tibi magna, puer nimumque potentia regna” (*Am.*, I, I, v. 13, p. 2). Salvo cuando se indica lo contrario, todas las traducciones al español del texto de Ovidio provienen de la edición de Gredos, hechas por Vicente Cristóbal López.

⁸⁰ (*Am.*, I, VIII, p. 232). “non bene, si tollas proelia, durat amor” (*Am.*, I, VIII, v. 96, p. 24).

⁸¹ (*Am.*, II, XIX, p. 297-298). “Pinguis amor nimumque patens in taedia nobis / uertitur [...] nocet”, “quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor” y “me tibi rivalem si iuvat esse, veta!” (*Am.*, II, XIX, vv. 25-26, 35-36, 60, pp. 83-84).

⁸² (*Am.*, I, II, p. 213). “et uacuis somno noctem, quam longa, peregi / lassaque versati corporis ossa dolent?” (*Am.*, I, II, vv. 3-4, p. 3).

⁸³ (*Am.*, I, VI, p. 222). “Longus amor [...] corpus tenuavit” (*Am.*, I, VI, v. 5, p. 13).

⁸⁴ Esta descripción del amante ovidiano recuerda el motivo del “chevalier pensif” [caballero pensativo] presente en numerosas obras narrativas cortesanas, en las cuales, el caballero enamorado, absorto en el recuerdo de su amada y sobre todo en el de su belleza, pierde la noción de su entorno y se ve enredado en las más diversas –y a veces cómicas– situaciones. Recordemos, por ejemplo, el pasaje del *Caballero de la carreta* en el que Lancelot encuentra un caballo rubio que pertenecía a Ginebra y mientras lo admiraba resbala accidentalmente del caballo (*Charrette*, vv. 1398-1448).

⁸⁵ (*Am.*, II, III, p. 303). “Si mihi currenti fueris conspecta, morador, / deque meis manibus lora remissa fluent. / At quam paene Pelops Pisaec concidit hasta, / dum spectat uultus, Hippodamia, tuos” (*Am.*, II, III, vv. 13-16, p. 89).

actuar del amante, característico del *Arte de Amar*; y el otro es el discurso de un amante sincero. Así pues, a menudo encontramos en algunas elegías de *Amores*, sobre todo a partir del segundo libro, a un poeta que habla abiertamente de sus debilidades, pero no busca remediar sus faltas. En este discurso, el amante es infiel y miente lo necesario para no ser descubierto y no perder el amor de su amada, aunque cínicamente a ella sí le exija su fidelidad. Por ejemplo, en la elegía VII del libro segundo, tenemos una insistente queja de parte del poeta sobre los supuestos celos injustificados de Corina, la mujer a la que ama: “¿De manera que voy a servir yo siempre de reo para nuevas acusaciones?”⁸⁶. Sin embargo, en el poema siguiente, cuando su dama ya no se encuentra presente, el poeta hace evidente que le fue infiel con Cipasis, doncella de Corina, a quien dirige breves súplicas para que no se ofenda por la manera en la que la desprecia en la elegía anterior, e incluso le pide que se le vuelva a entregar, chantajeándola de la siguiente manera:

Porque si te niegas, necia de ti, yo seré
el delator que confiese tus pasadas
acciones, y vendré a revelar mi propia
falta y diré, Cipasis, a tu dueña en qué
lugar estuve contigo y cuántas veces,
con qué frecuencia lo hicimos y en
qué posturas⁸⁷

En esta faceta, el poeta miente para conseguir su cometido y se permite insultar a Cipasis llamándola innoble y despreciable (“*sordida*” [*Am.*, II, VII, v.20, p. 58]), pero, al mismo tiempo, se ofende por los reproches de su amada acerca de su infidelidad. Después de todo, en el poema IV, él mismo había admitido desear a todas las mujeres que conoce, o

⁸⁶ (*Am.*, I, I, p. 269). “Ergo sufficiam reus in nova crimina semper?” (*Am.*, II, VII, v. 1, p. 57).

⁸⁷ (*Am.*, l. 25-28, p. 271). “Quod si stulta negas, index ante acta fatebor / et veniam culpae proditor ipse meae, / quoque loco tecum fuerim quotiensque, Cypassi, / narrabo dominae, quotque quibusque modos” (*Am.*, II, VIII, vv. 25-28, p. 60).

por lo menos a aquellas que “gozan de prestigio en Roma entera”⁸⁸ e incluso había hecho un catálogo de los tipos de mujeres que le gustaban.

En contraste, cuando pasamos al discurso del enamorado sincero, éste sufre por el amor de su dama e intenta superar los obstáculos que se les interponen, como el marido de Corina y sus sirvientes. Asimismo el amante promete fidelidad incondicional. Las elegías en las que domina el discurso de este fiel amante son las que más recuerdan a las *cansos* provenzales y particularmente a los dos poemas que fueron escritos por Chrétien de Troyes, por lo que haremos a continuación una revisión de la lectura de ambos textos considerando algunos de los elementos presentes en los *Amores* de Ovidio.

C. La lectura ovidiana de “Amors tençons et bataille” y “D’Amors qui m’a tolu a moi”.

Como dijimos a principios de este trabajo (capítulo I, sección D), Ovidio fue uno de los escritores latinos más conocidos durante la Edad Media. Este poeta romano, sobre todo durante la primera etapa de su producción artística, explicó y ejemplificó uno de los sentimientos más complejos de la naturaleza humana: el amor, sentimiento que despertó especialmente el interés en la literatura cortés. Algunos de los motivos expuestos en *Amores* y en otras de sus obras, fueron traducidos y adaptados al contexto cortés, por lo que “Amors tençons et bataille” y “D’Amors qui m’a tolu a moi”, poemas que retoman el *fin’amors* provenzal, bien pudieron contagiarse con algunos de los conceptos ovidianos del amor. Tomemos, por ejemplo, cuando, en “D’Amors qui”, el amante afirma, interpelando a su corazón:

⁸⁸ (*Am.*, l. 47-48, p. 262). “Quas [...] probat Urbe” (*Am.*, II, IV, vv. 47-48, p. 50).

Ja, mon los, plenté n'âmeras, Ne pour chier tans ne t'esmaier ; Biens adoucist par delaier, Et quant plus desiré l'âuras, Plus t'en ert douls a l'essaier	Por mi fe que la abundancia no amarás. Por los tiempos de carestía no desesperes, Los bienes se hacen más dulces cuanto más los esperes, Y mientras más los hayas deseado, Más dulces te parecerán al probarlos (vv. 41-45).
---	--

Luciano Rossi asevera que estos versos pueden considerarse como una síntesis de la concepción del amor propuesta por Ovidio (“Chrétien De Troyes e i trovatori”, 53). Sabemos que la particularidad del amor que preconiza la postergación del placer para obtener mayor recompensa y sobre todo la voluntad del amante de controlar sus deseos –no solamente sexuales–, es capital para comprender el amor desde una perspectiva cortés. En la obra de Ovidio, esencialmente en la elegía IXb del segundo libro, podemos encontrar una manera similar del poeta para sosegar y lograr soportar la pena de la espera. Así, el amante ovidiano se habla a sí mismo y dice: “gozos grandes, en verdad, me proporcionará la espera”⁸⁹. Además, precisamente esta idea sobre los beneficios de la “carestía amorosa” fue primordial para Chrétien, pues definió más tarde el comportamiento del héroe de la novela cortés, sobre todo en los primeros textos de su obra narrativa (*i.e.* la perseverancia de Lancelot para lograr reunirse con la reina Ginebra en *El Caballero de la Carreta*).

Del mismo modo, según Rossi, Chrétien pudo retomar de Ovidio la figura de ese *Amor* –que a veces viene de *Cupido*–, que ataca a aquel que lucha bajo su insignia y lo defiende, con lo que se produce una fuerte similitud entre el *miles* de Ovidio y el *champion* de su poema (Rossi, “Chrétien”, 58). A las observaciones de este crítico podemos agregar otros motivos ovidianos retomados por Chrétien de Troyes en los dos poemas, no sin antes completar la revisión de la metáfora guerrera señalada en el trabajo de Rossi, “Chrétien de

⁸⁹ (*Am.* l. 44, p. 274). “Sperando certe gaudia magna feram” (*Am.* II, IXb, v.44, p. 62).

Troyes e i trovatori”. Así pues, las páginas siguientes pretenden aportar datos suplementarios a las comparaciones del medievalista italiano.

La milicia de Amor.

Tanto en *Amores* como en las *cansos* del poeta champanés, también se manifiesta el desplazamiento de las imágenes que remiten al universo militar superpuestas en las características atribuidas al amor. Vemos que Ovidio propone una comparación de Amor con un guerrero admirado en su época, el emperador Augusto: “mira las armas victoriosas de tu pariente César: él protege a los vencidos con la misma mano que los vence”⁹⁰. Este desplazamiento muestra la violencia injustificada de Amor, que el poeta parece no comprender, así como la semejanza entre su comportamiento y la de un guerrero. En estos versos, el poeta pide a Amor que sea como César, que es piadoso con aquellos a los que ha sometido, en contraste con este dios, que es muy cruel con los suyos. En otra elegía, el latino subraya la incongruencia de los ataques de Amor, gracias a una elaborada metáfora guerrera:

¿Por qué razón me molestas a mí que, soldado
tuyo, nunca he abandonado tu bandera y por
qué me hieres en mi propio campamento? ¿Por
qué tu antorcha abrasa a los amigos y tu arco
los saetea?⁹¹

Asimismo, en el poema IX del primer libro el poeta pone de relieve las características que comparten un amante y un soldado:

⁹⁰ (*Am.*, ll. 51-52, p. 215). “Aspice cognati felicia Cesaris arma: / qui vicit, victos protegit ille manu” (*Am.*, I, II, vv.51-52, p. 5).

⁹¹ (*Am.*, ll. 3-6, p. 272). “Quid me, qui miles nunquam tua signa reliqui, / laedis, et in castris vulneror ipse meis ? / Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos ? / gloria pugnantis vincere maior erat” (*Am.*, II, IX, vv. 3-6, p. 60).

¿Quién, a no ser un soldado o un amante, es capaz de soportar el frío de la noche y la nieve mezclada con lluvia copiosa? Uno es enviado como espía a los odiosos enemigos, el otro tiene puestos los ojos en su rival, como si de un enemigo se tratase⁹².

De la misma forma, en Chrétien se retoman las imágenes militares a lo largo de ambas *cansos*. Así, hay algunos términos que remiten al campo léxico de la batalla, para referir sentimientos o características correspondientes al sentimiento amoroso. Por ejemplo, la violencia de la guerra aparece desde el primer verso de la *canso* “Amors tençons”: “Amor querella y batalla / Contra su campeón ha emprendido”⁹³. Asimismo, tenemos “ataque”, “guerra y odio”, “asesinar”, y finalmente, una vez más, “guerra”⁹⁴. En “D’Amors qui”, tenemos la mención a los “enemigos” de *Amors* [“anemis” v. 10]. Finalmente, el *champion* de Amor posee las características propias de un buen guerrero, como fuerza y valentía, pues está preparado –así como el *miles* ovidiano– para cualquier ataque: “Contra quien por Amor me ataque [...] / Estoy dispuesto a combatir”⁹⁵.

La violencia de Amor.

Por otra parte, podemos apreciar que Amor, tal como un guerrero, puede llegar a ser muy cruel y violento. En *Amores*, el poeta latino se queja de la siguiente manera “se han clavado en mi corazón las agudas flechas, y el fiero Amor revuelve mi pecho [...]

⁹² (*Am.*, ll. 15-19, p. 235). “Quis nisi vel miles amans et frigora noctis / et denso mixtas perferet imbre nives? / Mittitur infestos alter speculator in hostes, / in rivale oculos alter, ut hoste, tenet” (*Am.*, I, IV, vv. 15-19, p. 26).

⁹³ “Amors tençons et bataille / vers son champion a prise” (“Amors tençons et bataille” vv.1-2).

⁹⁴ “asaille” [ataque, del verbo atacar], v. 9; “guerre et aïne” [guerra y odio], v.14; “ocie” de “ocire” [asesinar] v. 47; “guerre” [guerra] v.52 (“Amors tençons et bataille”).

⁹⁵ “Qui que por Amor m’asaille [...] Prez sui qu’en l’estor man aille” (“Amors tençons et bataille”, vv. 9-11).

conquistado.”⁹⁶ El *magister amoris* se queja de Amor, quien lo agrede a pesar de que el poeta está de su lado. Señalemos además que Ovidio describe las crueldades de Amor de manera más gráfica en otro poema: “descarnados me dejó los huesos el Amor”⁹⁷.

“D’Amors qui m’a tolu a moi” evoca también el abuso y el maltrato por parte de Amor al amante. Desde la primera línea el poeta denuncia la violencia con la cual se le trata: “Amor [...] me ha despojado de mí mismo”⁹⁸. Y la agresión no es deleznable pues se trata de un ataque inesperado ya que proviene de aquél por quien el poeta lucha.

En “Amors tençons et bataille”, la primera *cobla* ilustra muy claramente ese comportamiento agresivo de Amor para con su *champion*. Desde el inicio de la *canso* aparece la violencia injustificada: “Amor querella y batalla / Contra su campeón ha emprendido, / Que por él* tanto se atormenta”⁹⁹. En el último verso de esta *cobla* el poeta concluye con una reflexión en la que sospecha que en realidad Amor no se preocupa por él y por eso no le importa su bienestar: “no lo valora tanto / Como para ocuparse de ayudarlo”¹⁰⁰.

Cabe mencionar por último, que, aunque en la mayor parte de las elegías ovidianas se preconiza la constancia, en algunos poemas de *Amores*, el sufrimiento producido por Amor podría llegar a tal grado que el amante incluso estaría dispuesto a dejarlo para siempre. Cansado de sufrir repetidamente sus agresiones, por ejemplo, el amante declara lo

⁹⁶ (*Am.*, l. 7-8, p. 213). “Haeserunt tenues in corde sagittae, / et possessa ferus pectora versat Amor” (*Am.*, I, II, vv. 7-8, p. 3).

⁹⁷ (*Am.*, l. 14, p. 272). “Ossa mihi nuda reliquit Amor” (*Am.*, II, IX, v. 14, p. 61).

⁹⁸ “Amors/qui m’a tolu a moi” (“D’Amors”, v.1).

⁹⁹ “Amors tençons et bataille / Vers son champion a prise / Qui por li tant se travaille” (“Amors tençons et bataille”, vv. 1-2).

¹⁰⁰ “Mais ele tant ne lo prise / Que de s’aie li chaille” (“Amors tençons et bataille”, vv. 7-8).

siguiente: “Ningún amor vale tanto (¡aléjate, Cupido, y llévate tu aljaba!) como para que yo sienta una y otra vez deseos tan intensos de morir”¹⁰¹.

La lealtad hacia Amor.

Sin embargo, en la mayoría de las elegías de *Amores*, el amante está muy convencido de que jamás podría vivir sin Amor. Los siguientes versos en la elegía VI del primer libro lo ilustran: “Pues a ése [Amor], aunque lo deseara, nunca podría alejarlo de mí”¹⁰². Aunque en las líneas precedentes podría existir la posibilidad de que el amante quisiera abandonar a amor, expresada en la frase “aunque lo deseara”, en el poema IXb del segundo libro, el poeta parece negar cualquier intención de renunciar a él: “Si un dios me dijera „vive sin amor“, yo le suplicaría que alejara de mí tal orden”¹⁰³. Más adelante, en la conclusión de la misma elegía, el amante exclama “ejerce sobre mi corazón tu poder sin abandono”¹⁰⁴.

Por su lado, en las *cansos* de Chrétien de Troyes el amante tampoco se atreve a pensar siquiera en la posibilidad de alejarse de Amor. A pesar de todo lo que sufre, el *champion* no abandonaría, ni querría ser abandonado por Amor. Los primeros versos de la *cobla* VI de “Amors tençons” muestran en qué medida el amante desea permanecer con Amor, su señor: “De Amor desconozco la salida, / ¡Que nadie me la muestre!”¹⁰⁵.

En la canción “D’Amors qui m’a tolu a moi” también encontramos algunos ejemplos de la perseverancia del amante. En ese mismo sentido, pero esta vez refiriéndose a

¹⁰¹ (*Am.*, ll. 1-3, p. 262). “Nullus amor tanti est (abeas, pharetratre Cupido!) / ut mihi sint totiens maxima vota mori” (*Am.*, II, V, vv. 1-4, p. 51).

¹⁰² (*Am.*, l. 35, p. 223). “Hunc [Amor] ego, si cupiam, nusquam dimittere possum” (*Am.*, II, VI, v. 35, p. 14).

¹⁰³ (*Am.*, ll. 1-2, p. 273). “„Vive“ deus „posito“ si quis mihi dicat „amore“, / deprecer” (*Am.*, II, IXb, vv. 1-2, p. 62).

¹⁰⁴ (*Am.*, l. 28, p. 274). “Indeserta meo pectore regna gere” (*Am.*, II, IXb, v. 52, p. 63).

¹⁰⁵ “D’Amors ne sai nule sigue, / Ne ja nus ne la me die” (“Amors tençons et bataille”, vv. 41, 42).

su dama, en la *cobla* V el poeta le habla a su corazón para indicarle cómo debe actuar y le ordena nunca abandonarla: “Jamás [...] debes alejarte / Siempre estarás bajo su poder, / Puesto que te comprometiste y ya empezaste [a amarla]”¹⁰⁶.

A fin de cuentas, la relación de Amor con el amante podría comprenderse como una metonimia del tipo “el efecto por la causa” de la mujer a la que ama, por lo que en realidad la posición de los dos amantes, tanto en Ovidio como en Chrétien, no dista tanto, pues finalmente ambos son leales a Amor. Sin embargo, es importante señalar que la lealtad en nuestro champanés se rige más bien por la ideología feudal –como hemos visto en el capítulo III, apartado B–, mientras que en el amante de *Amores* se inserta dentro del marco de la milicia, es decir, la lealtad del enamorado ovidiano es militar. Asimismo, la *domina*, aunque sus connotaciones no sean feudales, puede considerarse como la señora a la cual, el amante en Ovidio, rinde su servicio, el *servitium amoris*¹⁰⁷.

La fidelidad y la exclusividad.

En lo relativo a las características del amante ideal, la fidelidad es un punto en común entre estos dos poetas. Si bien ya se ha mencionado que en Ovidio parecería haber dos tipos de discurso, en general el poeta tiende a favorecer y a defender esta característica en la relación amorosa, sobre todo durante el primer libro. En efecto, el profundo amor que el poeta dice sentir por Corina lo hace querer olvidar a todas las demás mujeres. La elegía III

¹⁰⁶ “Ja mar [...] t’èn partiras: / Tous tours soies en son dangier, / Puis qu’empris et comencié l’as” (“D’Amors qui”, vv. 38-40).

¹⁰⁷ El *servitium amoris*, puede ser descrito como la expresión de la humildad del amante, de su voluntad de someterse, en nombre del amor, a castigos y a tareas que normalmente se le atribuían a los esclavos y que eran particularmente indignas para un hombre libre (Copley “*Servitium amoris*”, 285). Los siguientes versos ilustran este motivo: “preséntate también tú en lugar de su esclavo” (*Ars Am.* II, l. 225, p. 210), “despójate de tu orgullo, quienquiera que seas, si te preocupas por que perdure tu amor” (*Ars Am.* II, l. 241, p. 211), “Aquí tienes a alguien que será tu esclavo durante largos años” (*Am.* I, III, ll. 5-6, p. 216) y “Si hay alguien que piense que ser esclavo de una mujer es cosa vergonzosa, yo quedaré ante su juicio convicto de tal vergüenza (*Am.* II, XVII, ll. 1-2, p. 291).

del primer libro puede ilustrar esta cualidad del amante: “mi fidelidad [...] no sucumbirá ante ninguna otra mujer”¹⁰⁸. Más adelante, en el mismo poema tenemos: “No me gustan mil mujeres, no soy inconstante en el amor. Créeme, tú serás mi eterno desvelo”¹⁰⁹.

En otra elegía, en el segundo libro, el amante en *Amores* decide hacer un obsequio a su amada. Este obsequio no es uno cualquiera, se trata de un anillo que el amante envía a su dama como símbolo de su unión –hasta entonces únicamente sentimental– y de la fidelidad que el poeta pretende guardar a su amada. En esta elegía, el poeta se dirige al anillo. Primero lo elogia y le pide que sea de agrado para la dama; después se lamenta de no poder ser el mismo anillo que llevará puesto la muchacha. Finalmente, el poeta concluye con lo siguiente: “Ve, diminuto regalo: que ella se dé cuenta de que contigo le envió mi lealtad”¹¹⁰. Es interesante, asimismo, que en el texto de Ovidio el amante entregue un anillo a la dama, pues en muchos textos de literatura cortés, tanto lírica como narrativa, el motivo del anillo, como muestra de un lazo inquebrantable, tuvo un lugar especial en las relaciones amorosas cortesanas por excelencia (cf. *Tristán e Isolda*, de Béroul y Thomas, algunos personajes de los *Lais* de Marie de France y Ginebra a Lancelot en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien).

Para Chrétien, como para gran parte de los autores de la literatura cortés, la fidelidad es una característica *sine qua non* entre los amantes¹¹¹. En Chrétien, contrariamente a lo que sucede en la obra de Ovidio, ni siquiera se hace mención a otras mujeres o a la posibilidad de la infidelidad. De hecho, la fidelidad es fundamentalmente ofrecida a Amor o a la dama,

¹⁰⁸ (*Am.*, ll. 13-14, p. 216). “Nulli cessura fides” (*Am.*, I, III, v. 13, p. 7).

¹⁰⁹ La traducción es mía de “Non mihi mille pacent, non sum desultor amoris: / tu mihi, si qua fides, cura perennis eris” (*Am.*, I, III, vv. 15-16, p. 7).

¹¹⁰ (*Am.*, ll. 27-28, p. 288). “Paruum profiscere munus: / illa datam tecum sentiat esse fidem” (*Am.*, II, XV, vv. 27-28, p. 75).

¹¹¹ Cabe especificar que la fidelidad se guardaba entre los amantes, pues en el matrimonio no era muy común. Recordemos, por ejemplo que Lancelot y Ginebra eran leales entre ellos, como amantes cortesanos, pero la reina no era fiel al rey Arturo, pues, en efecto, sostenía una relación con Lancelot.

que no tiene nombre y sólo se menciona una vez. Así, en los siguientes versos (43-48) de la *canso* “Amors tençons” el amante emplea una metáfora para expresar su fidelidad:

Muër puet en ceste mue
Ma plume tote ma vie,
Mes cuers n’i muërat mie [...].
Que je dout que ne m’ocie;
Ne porc eu cuers ne remue.

Mudar puedo en esta jaula
Mi pluma toda la vida;
Pero mi corazón no mudará [...].
[Y] aunque a veces temo que me mate,
No por eso mi corazón muda.

Este amante siempre será fiel a pesar de cualquier tipo de sufrimiento, incluyendo la muerte. En el otro poema de Chrétien, la fidelidad se aproxima más a la lealtad que exigía el señor a su siervo en el contrato feudal. En la primera *cobla* aparece como un reproche del poeta al Amor. El amante se compara con otros que traicionan mientras que él, “a pesar de [su] fidelidad” (“D’Amors qui”, v.9), no logra obtener recompensa, a saber la felicidad con su amada. Más adelante, la metáfora feudal se hace más evidente. El amante le ruega a la dama su merced, es decir una recompensa, un pago por sus servicios, esto es, su fidelidad o posiblemente los poemas mismos. En el último verso, el amante declara que “no sabría servir a nadie más”¹¹².

La mejora moral.

Asimismo, en *Amores*, el poeta evoca una mejora en su carácter gracias al Amor. Este cambio positivo se manifiesta en sus cualidades morales, que precisamente han mejorado desde que está enamorado. Por un lado, el amante confiesa por ejemplo que *Cupido* lo ha hecho ser más valiente:

Antes en cambio yo tenía miedo de la noche y
los vanos fantasmas; me admiraba de que
alguien pudiera andar en medio de tinieblas.
Entonces Cupido, a la vera de su tierna madre,
se rió de forma que yo lo oyera y me dijo en voz

¹¹² “Que je ne sai servir autrui” (“D’Amors qui m’a tolu a moi”, v. 27).

baja: “Tú también llegarás a ser más valiente.” E inmediatamente llegó el amor: ya no temo a las sombras que vuelan en la noche, ni a las manos que atentan contra mi vida¹¹³.

Por otra parte, el autor de *Amores* describe en otra elegía su comportamiento antes de comprometerse en la batalla de Amor: “Yo mismo era indolente y nacido para el reposo tranquilo; el lecho y la sombra habían ablandado mi carácter”¹¹⁴, y concluye: “El que no quiera volverse perezoso, ¡que se enamore!”¹¹⁵.

En lo que concierne a Chrétien de Troyes, el cambio se manifiesta por una parte tal como sucede en Ovidio, en las cualidades del amante y por otra, en la actitud que el amante tiene hacia Amor antes de enamorarse. En primer lugar, en la *cobla* III de la *canço* “Amors tençons”, el poeta presenta las características necesarias para que alguien se enamore: “Nadie, que no sea cortés ni mesurado, / Puede de Amor aprender nada”¹¹⁶. Más adelante los primeros versos de la siguiente estrofa, hacen eco a los de la *cobla* III¹¹⁷: “Un corazón loco, ligero y voluble / No puede nada de Amor aprender”¹¹⁸. Un hombre descortés, loco, ligero y voluble tendría, pues, que reformarse para poder ser digno de Amor. Por otro lado, en la misma *canço* el amante, al recordar los tiempos en los que no estaba enamorado aún,

¹¹³ (*Am.*, ll. 9-15, p. 222). “At quondam noctem sumulacraque uana timebam; / mirabar, tenemris quisque iturus erat. / Risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido / et leuiter „fies tu quoque fortis“ ait. / Nec mora, uenit amor: non umbras nocte uolantes, / non timeo strictas in mea fata manus” (*Am.*, I, VI, vv. 9-14, p. 13).

¹¹⁴ (*Am.*, ll. 40-42, 236). “Ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus; / molliorant animos lectus et umbra meos” (*Am.*, I, IX, vv. 41-42, p. 27).

¹¹⁵ (*Am.*, ll. 46-47, p. 236). “Qui nolet fieri desidiosus, amet!” (*Am.*, I, IX, v. 46, p. 27).

¹¹⁶ “Nuls, s’il n’est cortois et sages, / Ne puet d’Amors riens apprendre” (“Amors tençons et bataille”, vv. 17-18).

¹¹⁷ Madeleine Tyssens, en un artículo de 2002, sugiere que dicho “eco” podría atribuirse a un error de los copistas, quienes, faltos de los versos originales, retomaron los de la *cobla* precedente (“Amors, tençon et bataille (R.-S. 121)”, 31). Esta medievalista belga propone incluso remplazar el verso 26 por “Ne puet son bien soratendre” [“No puede esperar los bienes en vano”, es decir que no puede esperar sin recibir nada a cambio] (*Ibid*). Así, alguien interesado, tampoco podría ser digno de Amor.

¹¹⁸ “Fols cuers legiers ne volages / Ne puet rien d’Amors apprendre.” (“Amors tençons et bataille”, vv. 25-26).

declara: “Antes, cuando no creía que pudiera capturarme / Yo era con él hostil y arisco”¹¹⁹. Así, además de que el amante presenta un cambio positivo en su comportamiento hacia Amor, también parecería que el estar enamorado implica abandonar conductas negativas para poder ser digno de dicho dios y de la dama. El amante, debe entonces, adquirir las cualidades consideradas como positivas en aquella época, como la cortesía y la mesura, para poder merecer al Amor.

Ambos sugieren, entonces, la promesa de un perfeccionamiento. De hecho, dicha posibilidad de mejorar gracias a *Amor* presente en Ovidio, además de estar presente en Chrétien, recuerda también una de las consecuencias positivas del *fin'amors*, pues en numerosos ejemplos de la lírica cortés se habla de la mejora o el perfeccionamiento del amante, gracias al amor que sentía por su dama¹²⁰.

Sugerencias a Amor.

Asimismo, a pesar de lo tirano que parece ser Amor, ambos poetas se atreven a hacerle una sugerencia, de manera más o menos discreta: que en lugar de atacar a sus aliados –en realidad dispuestos a soportar cualquier agresión–, se ocupe de combatir a sus enemigos para así tener más adeptos. En Ovidio, podemos ver el recurso argumentativo del poeta al sugerir que, si Amor siguiera sus consejos, su poder sería aún más fuerte: “Mayor gloria sería para ti vencer a los que se te oponen”¹²¹. En la misma elegía el poeta insiste: “¡Hay tantos hombres sin amor, tantas mujeres sin amor!, de ellos podrías obtener un

¹¹⁹ “Ainz que m’i cuidasse prendre, / Fu vers li durs et salvages” (“Amors tençons et bataille”, vv. 29-30).

¹²⁰ Citemos precisamente a Guillaume IX d’Aquitaine quien en “Molt jauzens, mi prenc en amar” describe esta cualidad del *fin'amors* occitano: “Por su gozo [del amor] el enfermo puede sanar, [...] y el perfecto villano hacerse cortés” (*Poesía completa*, vv. 25, 30, p. 65).

¹²¹ (*Am.*, l. 6, p. 272). “Gloria pugnator vincere maior erat” (*Am.*, II, IX, v. 6, p. 61).

triunfo con mucha gloria”¹²². Por otra parte, en “D’Amors qui m’a tolu a moi”, el amante expone la siguiente conclusión: “Si Amor, para realzar su ley, / Quiere a sus enemigos convertir [en aliados] / Tiene razón, pues, me parece / Que a los suyos no puede fallarles”¹²³.

Los enemigos de Amor.

Ya hemos revisado algunas de las exigencias que Amor hace a sus adeptos, por lo que, finalmente, examinaremos a algunos de los enemigos de Amor, es decir, las cualidades que parecerían incompatibles con un amante, tanto ovidiano como cortés. En *Amores*, a través de una elaborada alegoría del momento en el que el amante se enamora, podemos ver, en una suerte de desfile hacia el corazón del amante, encabezado por Amor, a dos personificaciones que caminan maniatadas al final de la marcha. El poeta interpela a *Cupido* de la siguiente manera: “la Sensatez irá tras de ti, con las manos atadas a la espalda, y el Pudor y todo lo que supone un obstáculo para la milicia del Amor”¹²⁴.

En la obra de Chrétien, se insiste en que, para poder acceder al feudo de Amor¹²⁵, hay que deshacerse de la razón y de la sensatez. En “Amors tençons et bataille” en la *cobla* III el poeta dice “Razón le conviene [al amante] gastar / Y Mesura empeñar”¹²⁶, y más tarde, en la *cobla* V: “en la entrada he gastado / Mesura y Razón he perdido”¹²⁷. En otras palabras, el amante tiene que deshacerse de ambas características personificadas para convertirse en

¹²² (*Am.*, ll. 15-16, p. 272). “Tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae: / hinc tibi cum magna laude triumphus eat” (*Am.*, II, IX, vv. 15-16, p. 61).

¹²³ “S’Amors pour essaucier sa loi / Veut ses anemis convertir, / De sans li vient ” (“D’Amors qui m’a tolu a moi”, vv. 10-12).

¹²⁴ (*Am.*, ll. 31-32, p. 215). “Mens bona ducetur manibus post terga retortas / et Pudor et castris quidquid Amoris obest” (*Am.*, I, II, vv. 31-32, p. 4).

¹²⁵ “Qu’ele [Amor] vuet l’entree vandre / Et quels est li passages?” [“Amor quiere vender la entrada [a su feudo] / ¿Y cuál es el peaje?”] (“Amors tençons et bataille” vv. 21-22).

¹²⁶ “Raison li conviene despandre / Et mettre Mesure en gages” (“Amors tençons et bataille”, vv. 23-24).

¹²⁷ “A l’entree ai despendue / Mesure et Raison guerpie” (“Amors tençons et bataille”, vv. 35-36).

un amante digno, desde la perspectiva de Chrétien. En fin, aunque ambos poetas usan palabras distintas, podemos ver que la medida cortés (*mesure*) es comparable al pudor latino (*pudor*), así como la sensatez (*mens*¹²⁸ *bona*) equivale a la razón (*raison*).

Una vez consideradas las similitudes entre ambas obras mencionadas a lo largo de este capítulo, podemos comprender la importancia de la presencia de Ovidio en la obra lírica de Chrétien de Troyes. Es cierto que dependiendo de cada tema, el enfoque dado por ambos autores puede diferir, como lo vimos, por ejemplo en la mejoría moral, así como en la fidelidad de los amantes, por lo que hablar de una adaptación o traducción al romance, de la obra de Ovidio, sería un poco exagerado. Por un lado, la visión del poeta latino presenta ligeras variaciones en comparación con la del poeta champanés, ya que, mientras que en *Amores* podemos encontrar posturas divergentes en el amante, que van del cinismo a la sumisión, de manera casi aleatoria, en los poemas de Chrétien la actitud del *champion* es más constante. Además, sólo se conservan dos *cansos* de Chrétien, en contraste con *Amores*, que cuenta con cuarenta y nueve elegías en total, lo que podría explicar la variedad en Ovidio¹²⁹. No obstante, sí podríamos reconocer que algunas de las características del *Amors* de Chrétien parecen haber encontrado su inspiración en las descripciones ovidianas de dicho sentimiento, sobre todo las presentes en el amante fiel.

Tal vez por todo lo anterior, Rossi afirma que, después de todo, Chrétien de Troyes no hace más que “adaptar a la cortesía” las concepciones del amor ovidianas (Rossi, “Chrétien”, 58).

¹²⁸ *Mens* puede ser traducida al español como mente, inteligencia o razón (*Diccionario de latín*, entrada “mens”).

¹²⁹ Recordemos asimismo que, en el segundo libro de *Amores*, el poeta reflexiona acerca de la escritura de su poemario y a propósito de sus aspiraciones comenta: “Y que alguno de los jóvenes, herido por el mismo arco por el que yo lo estoy ahora, reconozca unas señales que participan de su ardor, y absorto largo rato, diga: „¿qué delator informó a ese poeta que ha escrito mis aventuras?”” [“atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu / agnoscat flamea conscia signa suae / miratusque diu „quo” dicat ab indice doctus / composuit casus iste poeta meos” (*Am.*, II, I, vv. 7-10, p. 42)].

CONSIDERACIONES FINALES

Como el resto de su obra, las canciones cortesas de Chrétien de Troyes son el resultado de una combinación de elementos muy diversos, tanto de la tradición provenzal como de la materia de Bretaña y lo que en ella había del legado celta, así como de la visión de mundo clásica, en particular la de Ovidio. La importancia de señalar la presencia de esta intertextualidad, más allá de una simple “cacería de fuentes”¹³⁰, radica en que se ha sugerido que dichas canciones se encuentran entre sus primeras creaciones; asumir esto permitiría hacer suposiciones suficientes como para realizar un estudio “genealógico” de su obra y quizás aprehender de manera más completa algunos elementos presentes en los escritos de este poeta, como su concepción del amor y la forma en que ésta se construyó.

A manera de conclusión, revisemos los puntos más importantes que fueron mencionados en este trabajo. Primero, Chrétien, como muchos troveros, retoma las características principales de la poesía del Sur y las rearticula para responder a las necesidades diferentes de una sociedad distinta, además de añadir elementos nuevos. En efecto, creemos que la metáfora económica, muy común en la literatura francesa del Norte, fue utilizada por primera vez por Chrétien, para complementar las características de Amor y enriquecer algunas de las figuras recurrentes en los poetas meridionales.

Por otro lado, es evidente que nuestro poeta parafrasea en sus *cansos* numerosos versos de Ovidio. Esto no implica que se trate de una simple adaptación libre, o *mise en romanz* de las elegías de Ovidio, pues no contamos con elementos ovidianos suficientes dentro de ellos. En sus historias artúricas, Chrétien de Troyes parecía saber que, al

¹³⁰ Traducción mía de “mere source hunting” (Haidu, “The semiosis”, 34).

romancear una obra, no sólo traducía las historias de la tradición celta al *romanz*, sino que, en verdad, daba pie al nacimiento de un nuevo género. ¿Por qué no concederle también que en sus obras líricas era conciente de su originalidad?

Por otro lado, la importancia de revisar las elegías del poeta romano radica en que “Amors tençons et bataille” y “D’Amors qui m’a tolu a moi” podrían mostrar algunas características importantes de la ideología amorosa de Chrétien, que tienen sus orígenes en la concepción de amor ovidiana y que el champanés había procurado ilustrar a lo largo de su obra. En el género narrativo, habría encontrado la comodidad para explayarse y desarrollar ampliamente, no sólo un ideal estético, buscado y dominado en los poemas líricos, sino también un ideal moral y psicológico del amante, cuyos gérmenes son ya perceptibles en los poemas que hemos estudiado.

Las canciones cortesas de Chrétien de Troyes parecen, pues, un eslabón importante en su carrera como escritor. Así podemos explicarnos el que no haya continuado componiendo canciones, pues sus intereses literarios podrían haber sido demasiado ambiciosos como para someterse a las limitaciones que exige la poesía, que hubiera restringido la expresión de su idea sobre el amor. O bien, simplemente, para nuestra desgracia, el resto de sus composiciones líricas podrían haberse perdido con el paso del tiempo.

Finalmente, la *mise en romanz* –refiriéndonos ahora a la actividad narrativa– pudo haber sido necesaria para transmitir la concepción del amor de nuestro champanés, para la cual, la expresión lírica no era suficiente. Así, el perfeccionamiento estético dejó el lugar al perfeccionamiento ético de la expresión del amor –que, en la última creación que se conserva de Chrétien, *Le Conte du Graal*, parece adquirir dimensiones casi místicas. A

pesar de ello, quisiera cerrar este trabajo recordando las atinadas palabras del medievalista

Philippe Walter:

Gracias a Ovidio, Chrétien se convirtió en el primer gran novelista del amor humano pues, al igual que el maestro romano, quiso presentarse como experto y „preceptor“ de este amor¹³¹.

¹³¹ Traducción mía (Walter, *Chrétien*, 29).

APENDICE

1.1 “Amors tençons et bataille”

“Amor querella y batalla”

Canción en champanés y traducción en verso.

	I		I	
		Amors tençons et bataille		Amor querella y batalla
		Vers son champion a prise,		Contra su campeón ha emprendido,
		Qui por li tant se travaille		Que por él* ¹³² tanto se atormenta;
4		Qu’a desrainer sa franchise		Que en defender sus derechos [los de Amor],
		A tote s’entente mise ;		Todo su esfuerzo ha puesto.
		N’est drois qu’a sa merci faille ;		No es justo que [Amor] su merced no le otorgue;
		Mais ele tant ne lo prise		Pero de hecho él* no lo valora tanto
8		Que de s’aïe li chaille.		Como para ocuparse de ayudarlo.
	II		II	
		Qui que por Amor m’asaille,		Contra quien por Amor me ataque,
		Senz loier et sanz faintise		Con lealtad y sin esperar recompensa,
		Prez sui qu’en l’estor m’an aille,		Estoy dispuesto a combatir,
12		Que bien ai la peine aprise.		Pues a sufrir ya me he acostumbrado.
		Mais je creim qu’en mon servise		Pero me temo que en mi servicio
		Guerre et <i>aine</i> ¹³³ li faille ;		Ni guerra ni odio haya;
		Ne quier estre en nule guise		No quiero ser de ninguna manera
16		Si frans, qu’en moi n’ait sa taille.		Tan libre, que [Amor] no reciba mi talla ¹³⁴ .
	III		III	
		Nuls, s’il n’est cortois et sages,		Nadie, que no sea cortés ni mesurado,
		Ne puet d’Amors riens aprendre ;		Puede de Amor aprender nada.
		Mais tels en est li usages,		Pero estas son sus reglas
20		Dont nulz ne se seit deffendre		Y nadie puede refutarlas. ¹³⁵
		Qu’ele vuet l’entree vandre :		Él* quiere vender la entrada.
		Et quels en est li passages ?		¿Y cuál es el peaje?
		Raison li convient despandre		Razón le conviene [al amante] gastar
24		Et mettre Mesure en gages.		Y Mesura empeñar.

¹³² El asterisco a lado del pronombre “él” se debe a que, en francés, *Amors* es un sustantivo femenino; por esto, * indica que en el original estamos ante un pronombre *ele*, “ella”, aunque en español “ella”, referido al amor, carezca de sentido. Más adelante, se debe recordar esta ambigüedad en los pronombres “ella” (“Amor querella y batalla”, v. 21), “lo” (“De Amor que me ha despojado”, v. 7) y “aquella” (“De Amor que me ha despojado”, v. 15), donde se privilegia la confusión entre Amor y la dama del poeta.

¹³³ Como mencionamos en el Prefacio, este término marcado con itálicas proviene de la edición de Marie-Claire Zai. En la edición de Anne Berthelot se emplea el término “aiue”, sin embargo optamos por la versión de Zai ya que nos parece que conservar el término de Berthelot, que se puede traducir por “ayuda”, cambiaría el sentido de la frase y convertiría la afirmación del poeta en una suerte de reproche a Amor.

¹³⁴ La talla o pecho, era un impuesto real o señorial usual en la Edad Media (*RAE*, entrada “talla”).

¹³⁵ “Deffendre”, en el texto original; del latín “defendere”, “repousser, faire oposition” (*Robert*, entrée “défendre”).

IV

Fols cuers legiers ne volages
 Ne puet rien d'Amors aprendre.
 Tels n'est pas li miens corages,
 28 Ki sert senz merci atendre.
 Ainz que m'ï cuidasse prendre,
 Fu vers li durs et salvages ;
 Or me plais, senz raison rendre,
 32 Ke ses prou soit mes damages.

IV

Un corazón loco, ligero y voluble
 No puede nada de Amor aprender.
 Pero no es así mi corazón,
 Que sirve sin merced esperar.
 Antes, cuando no creía que pudiera capturarme,
 Yo era con él* hostil y arisco;
 Ahora, me gusta, sin dar explicaciones,
 Que su ganancia sea mi pérdida.

V

Molt m'a chier Amors vendu
 S'onor et sa seignorie,
 K'a l'entree ai despendue
 36 Mesure et Raison guerpie.
 Lor consalz ne lor aiue
 Ne me soit jamais rendue :
 Je lor fail de compagnie,
 40 N'ï aient nule atendue.

V

Muy caro me ha vendido Amor
 Su honor y su señorío:
 Pues en la entrada he gastado
 Mesura y Razón he perdido.
 Que ni sus consejos ni su ayuda
 Me den jamás.
 Ya no les hago compañía,
 Que pierdan la esperanza [de que regrese].

VI

D'Amors ne sa inule issue,
 Ne ja nus ne la me die.
 Muër puet en ceste mue
 44 Ma plume tote ma vie,
 Mes cuers n'ï muërat mie.
 S'ai en celi m'atendue
 Que je dout que ne m'ocie ;
 48 Ne porc eu cuers ne remue.

VI

De Amor desconozco la salida,
 ¡Que nadie me la muestre!
 Mudar puedo en esta jaula
 Mi pluma toda la vida;
 Pero mi corazón no mudará.
 Tengo [en ella*] toda mi esperanza,
 [Y] aunque a veces temo que me mate,
 No por eso mi corazón muda.

VII

Se Merciz ne m'an aiue,
 Et Pitiez, qui est perdue,
 Tart iert la guerre fenie
 53 Que j'ai lonc tens maintenue.

VII

Si Merced no me ayuda,
 Ni Piedad, que se ha perdido,
 ¡Tardará mucho en terminar la guerra
 Que durante largo tiempo he sostenido!

1.2 “Amors tençons et bataille”

“Amor querella y batalla”

Canción en champanés y traducción en prosa.

I
 Amors tençons et bataille
 Vers son champion a prise,
 Qui por li tant se travaille
 4 Qu’*a* desrainer sa franchise
 A tote s’*entente* mise ;
 N’est drois qu’*a* sa merci faille ;
 Mais ele tant ne lo prise
 8 Que de s’*ä*ne li chaille.

II
 Qui que por Amor m’*as*aille,
 Senz loier et sanz faintise
 Prez sui qu’*en* l’*estor* m’*an* aille,
 12 Que bien ai la peine aprise.
 Mais je creim qu’*en* mon servise
 Guerre et *ä*ine li faille ;
 Ne quier estre en nule guise
 16 Si frans, qu’*en* moi n’*ait* sa taille.

III
 Nuls, s’*il* n’*est* cortois et sages,
 Ne puet d’*Amors* riens apprendre ;
 20 Mais tels en est li usages,
 Dont nulz ne se seit deffendre
 Qu’*ele* vuet l’*entree* vandre :
 Et quels en est li passages ?
 Raison li convient despandre
 24 Et mettre Mesure en gages.

I
 Amor ha emprendido querella y batalla contra su campeón, que tanto se atormenta por él*¹³⁶, y que ha puesto todo su esfuerzo en defender sus derechos [los de Amor]. Por eso no es justo que Amor no le otorgue su merced; de hecho él* no lo valora tanto como para ocuparse de ayudarlo.

II
 Estoy dispuesto a combatir contra quien sea que me ataque en nombre de Amor y lo haré con lealtad y sin esperar recompensa, pues ya estoy acostumbrado a sufrir. Pero me temo que en mi servicio [a Amor] no haya ni odio ni ganas de combatir. De ninguna manera quiero ser tan libre al grado de que Amor no reciba de mí su talla.

III
 No puede aprenderse nada de Amor si no se es cortés y medido; pero él*¹³⁷ quiere vender la entrada¹³⁸. éstas son sus reglas y nadie puede refutarlas. ¿Y cuál es el peaje? Al amante le conviene gastar Razón y empeñar Mesura.

¹³⁶ Ver *supra* nota 132.

¹³⁷ Amor.

¹³⁸ Aquí, podríamos suponer que se habla de la entrada al feudo del Amor. Asimismo, en este poema se habla de una *issue* o “salida” en el verso 41, la cual, en algunas traducciones al francés moderno se traduce como “salida del feudo”.

IV

Fols cuers legiers ne volages
 Ne puet rien d'Amors apprendre.
 Tels n'est pas li miens corages,
 28 Ki sert senz merci atendre.
 Ainz que m'ï cuidasse prendre,
 Fu vers li durs et salvages ;
 Or me plais, senz raison rendre,
 32 Ke ses prou soit mes damages.

V

Molt m'a chier Amors vendu
 S'onor et sa seignorie,
 K'a l'entree ai despendue
 36 Mesure et Raison guerpie.
 Lor consalz ne lor aiue
 Ne me soit jamais rendue :
 Je lor fail de compagnie,
 40 N'ï aient nule atendue.

VI

D'Amors ne sa inule issue,
 Ne ja nus ne la me die.
 Muër puet en ceste mue
 44 Ma plume tote ma vie,
 Mes cuers n'ï muërat mie.
 S'ai en celi m'atendue
 Que je dout que ne m'ocie ;
 49 Ne porc eu cuers ne remue.

VII

Se Merciz ne m'an aiue,
 Et Pitiez, qui est perdue,
 Tart iert la guerre fenie
 54 Que j'ai lonc tens maintenue.

IV

Un corazón loco, ligero y voluble no puede aprender nada de Amor. Pero mi corazón no es así. Mi corazón sirve sin esperar merced. Antes, cuando no creía que¹³⁹ pudiera capturarme, yo era hostil y arisco con él*; ahora, sin poder explicarlo, prefiero que su ganancia sea mi pérdida.

V

Amor me ha vendido muy caro el honor que me hace y su señorío sobre mí, pues en la entrada he gastado Mesura y he perdido Razón. Pero ya no quiero que ellas¹⁴⁰ me den sus consejos ni su ayuda. Ya no les hago compañía; que pierdan la esperanza de que regrese con ellas.

VI

Desconozco la salida¹⁴¹ de Amor, ¡y que nadie me la muestre! Puedo mudar mi pluma en esta jaula toda la vida; pero mi corazón no mudará. Tengo toda mi esperanza puesta en Amor, y aun cuando a veces temo que me mate, mi corazón no muda.

VII

Si no me ayudan la piedad y la merced, que se han perdido, ¡tardará mucho en terminar esta guerra que durante tanto tiempo he sostenido!

¹³⁹ Amor.

¹⁴⁰ Mesura y Razón.

¹⁴¹ Del feudo. Ver *supra* nota 139.

2.1 “D’Amors qui m’a tolu a moi” “Contra Amor que me ha despojado de mì mismo”

Canción en champanés y traducción en verso.

	I		I
	D’Amors qui m’a tolu a moi, N’a soi ne me veut retenir, Me plaing ensi, qu’adés otroi		Contra Amor que me ha despojado de mí mismo, Y consigo no quiere retenerme, Ésta es mi queja: [yo] que siempre he consentido
4	Que de moi face son plaisir, Et si ne me repuis tenir Que ne m’en plaigne, et di por quoi :		Que de mí disponga a su voluntad. Y si no puedo contenerme más De quejarme, digo [aquí] por qué:
	Car seus qui la traissent voi Souvent a lor joi venir,		Pues a aquellos que lo* traicionan veo A menudo la felicidad alcanzar
8	Et g’i fail par ma bone foi.		Y yo no lo logro, a pesar de mí fidelidad.
	II		II
	S’Amors pour essaucier sa loi Veut ses anemis convertir,		Si Amor, para realzar su ley, Quiere a sus enemigos convertir [en aliados],
12	De sans li vient, si com je croi, Qu’as siens ne puet ele faillir. Et je qui ne m’en puis partir		Tiene razón, pues, me parece, Que a los suyos no puede fallarles. Y yo, que no puedo separarme
	De celi vers qui me souploï, Mon cuer qui siens est li envoi ;		De aquélla* a quien me someto, Mi corazón, que ya es suyo, le devuelvo;
16	Mes de noient la cuit servir Se ce li rent que je li doi.		Pero en nada creo servirle Pues [sólo] le entrego lo que ya le debo.
	III		III
	Dame, de ce que vostres sui, Dites moi se gré m’en savez.		Dama, el que yo sea suyo Dígame si le place.
20	Nenil, se j’onques vous conui, Ainz vous poise quant vous m’avez.		No [dirá usted], si mal no la conozco; Al contrario, es un gran peso tenerme.
	Et puis que vos ne me volez, Dont sui je vostres par ennui.		Y entonces, como no me quiere, Seré suyo a su pesar.
24	Mes se ja devez de nului Merci avoir, si me souffrez, Que je ne sai servir autrui.		Pero si alguna vez a alguien otorga Su Merced, que sea a mí, Pues no sé servir a nadie más.

IV

28 Onques du breuvage ne bui
 Dont Tristan fu empoisonnez ;
 Mes plus me fet amer que lui
 Fins cuers et bone volentez.

32 Bien en doit estre miens li grez,
 Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
 Fors que tant que mes euz en crui,
 Par cui sui en la voie entrez

36 Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.

IV

Jamás del filtro bebí
 Con el que Tristán fue envenenado,
 Pero más me hacen amar que a él
 Mi fiel corazón y mi buena voluntad.
 Deberían reconocirme
 Que nunca a nada fui obligado.
 Solamente en mis ojos confié;
 Por ellos en este camino entré
 Y ni me alejaré, ni lo abandonaré jamás.

V

40 Cuers, se ma dame ne t'a chier,
 Ja mar por çou t'en partiras :
 Tous jours soies en son dangier,
 Puis qu'empris et comencié l'as.
 Ja, mon los, plenté n'amerás,
 Ne pour chier tans ne t'esmaier ;
 Biens adoucist par delaier,
 44 Et quant plus desiré l'aurás,
 Plus t'en ert douls a l'essaier.

V

Corazón: si mi dama no te quiere,
 Jamás por eso debes alejarte.
 Siempre estarás bajo su poder,
 Puesto que te comprometiste y ya empezaste [a amarla].
 Por mi fe que la abundancia no amarás.
 Por los tiempos de carestía no desesperes:
 Los bienes se hacen más dulces cuanto más los esperas
 Y mientras más los hayas deseado,
 Más dulces te parecerán al probarlos.

VI

48 Merci trovasse au mien cuider,
 S'ele fust en tout le compas
 Du monde, la ou je la quier.
 Mes bien croi qu'ele n'í est pas,
 Car ainz ne fui faintis ne las
 De ma douce dame proier :
 52 Proi et reproi sanz exploitier,
 Comme cil qui ne set a gas
 Amors servir ne losengier.

VI

A mi parecer, si la Merced existiera
 En alguna parte, la habría encontrado,
 Pues he buscado por todo el mundo.
 Pero, quizás no es posible hallarla,
 Pues nunca he sido perezoso,
 Ni a mi dulce dama he dejado de rogar.
 Le he rogado y suplicado y sin obtener recompensa,
 Como aquél que no sabe servir
 A Amor con mentiras ni con hipocresía.

2.2 “D’Amors qui m’a tolu a moi” “Contra Amor que me ha despojado de mí mismo”

Canción en champanés y traducción en prosa.

	I	I
	D’Amors qui m’a tolu a moi, N’a soi ne me veut retenir, Me plaing ensi, qu’adés otroi 4 Que de moi face son plaisir, Et si ne me repuis tenir Que ne m’en plaigne, et di por quoi : Car seus qui la traissent voi Souvent a lor joi venir, 8 Et g’i fail par ma bon foi.	Ésta es mi queja contra Amor que me ha despojado de mí mismo y no quiere retenerme a su servicio: yo, que siempre he consentido que disponga de mí a su voluntad, ya no puedo contenerme más y aquí diré por qué: pues a menudo veo a aquellos que lo* traicionan alcanzar la felicidad, mientras que yo, a pesar de mi fidelidad, no lo logro.
	II	II
	S’Amors pour essaucier sa loi Veut ses anemis convertir, 12 De sans li vient, si com je croi, Qu’as siens ne puet ele faillir. Et je qui ne m’en puis partir De celi vers qui me souploi, 16 Mon cuer qui siens est li envoi ; Mes de noient la cuit servir Se ce li rent que je li doi.	Si, con el fin de hacer cumplir su ley, Amor quiere convertir a sus enemigos en aliados, tiene razón, pues a los suyos no puede fallarles. Y yo, que no puedo separarme de aquella* a quien me someto, le envío mi corazón, que ya es suyo, aunque de nada le sirva pues no hago sino devolverle lo que ya le debo.
	III	III
	Dame, de ce que vostres sui, 20 Dites moi se gré m’en savez. Nenil, se j’onques vous conui, Ainz vous poise quant vous m’avez. Et puis que vos ne me volez, 24 Dont sui je vostres par ennui. Mes se ja devez de nului Merci avoir, si me souffrez, Que je ne sai servir autrui.	Dígame, Dama, si le place que yo sea suyo. Usted dirá que no, la conozco; al contrario, tenerme a su servicio le representa un gran peso. Y entonces, como no me quiere, seré suyo a su pesar. Sin embargo, si alguna vez otorga su Merced a alguien, le ruego que sea a mí, pues no sabría servir a nadie más.
	IV	IV
	Onques du breuvage ne bui Dont Tristan fu empoisonnez ; Mes plus me fet amer que lui Fins cuers et bone volentez. 32 Bien en doit estre miens li grez, Qu’ainz de riens efforciez n’en fui, Fors que tant que mes euz en crui, Par cui sui en la voie entrez 36 Donc ja n’istrai n’ainc n’en recrui.	Jamás bebí del filtro con el que Tristán fue envenenado; sin embargo, mi fiel corazón y mi buena voluntad hacen que mi amor sea más grande que el de él. Deberían darme el crédito de que nunca fui obligado a amar. Sino que, confiando solamente en mis ojos entré en este camino y no me alejaré de él, ni lo abandonaré jamás.

V

Cuers, se ma dame ne t'a chier,
 Ja mar por çou t'en partiras :
 40 Tous jours soies en son dangier,
 Puis qu'empris et comencié l'as.
 Ja, mon los, plenté n'amerás,
 Ne pour chier tans ne t'esmaier ;
 44 Biens adoucist par delaier,
 Et quant plus desiré l'auras,
 Plus t'en ert douls a l'essaier.

VI

48 Merci trovasse au mien cuider,
 S'ele fust en tout le compas
 Du monde, la ou je la quier.
 Mes bien croi qu'ele n'i est pas,
 Car ainz ne fui faintis ne las
 52 De ma douce dame proier :
 Proi et reproi sanz exploitier,
 Conme cil qui ne set a gas
 Amors servir ne losengier.

V

Corazón: aunque mi dama no te quiera, nunca debes apartarte de ella. Siempre estarás bajo su poder, puesto que ya empezaste a amarla y te comprometiste. Por mi fe que no amarás la abundancia. No te desesperes por los tiempos de carestía: los bienes se hacen más dulces cuanto más los esperas y mientras más los hayas deseado, más dulces te parecerán al probarlos.

VI

A mi parecer, si la Merced existiera en alguna parte, la habría encontrado, pues la he buscado por todo el mundo. Sin embargo, no creo que sea posible hallarla, ya que nunca he sido perezoso, ni he dejado de rogar a mi dulce dama. Le he rogado y suplicado y no he obtenido recompensa, a pesar de que no sé servir a Amor con mentiras ni con hipocresía.

BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía directa.

- CHRÉTIEN de Troyes. *Cligés*. Trad., pról., y notas de Joaquín Rubio Tovar. Madrid : Alianza, 1993.
- CHRETIEN de Troyes. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1994 (La Pléiade).
- CHRETIEN de Troyes. *Romans*. Paris: LGF, 1994 (La pochothèque).
- OVIDIO. *Amores. Arte de Amar*. Trad. Vicente Cristobal López. Madrid: Gredos, 2005.
- OVIDIO. *Amores*. Ed. Antonio Ramírez de Verger, trad. Francisco Socas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (Alma Mater) [Edición bilingüe].
- ZAI, Marie-Claire. *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaire*. Berne: Frankfurt / Main, 1974 (Publications Universitaires Européennes XIII, 27).

Bibliografía indirecta.

Textos citados:

- ALVAR, Carlos. Ed. *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger. (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- BEC, Pierre. Ed. y notas. *Anthologie de Troubadours*. Paris: 10/18, 1979.
- BENTON, John, F. "The Court of Marie de Champagne as a Literary Center", *Speculum* 36 (4), 1961, pp. 551-591.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Ovidio: arte de hacerse amar*. México: UNAM, IIFIL, 2000.
- CAHOON, Leslie. "The anxieties of influence: Ovid's reception by the early troubadours", *Mediaevalia* 13, 1987, pp. 119-155.
- GRIMBERT, Joan T. "Chrétien, the troubadours, and the Tristan legend: the rhetoric of passionate love in *D'Amors qui m'a tolu a moi*". *Philologies Old and New: Essays in Honor of Peter Florian Dembowski*, éd. Joan Tasker Grimberty y Carol J. Chase.

- Princeton: Edward C. Armstrong Monographs (Edward C. Armstrong Monographs on Medieval Literature, 12), 2001, p. 237-250.
- DI GIROLAMO, Constanzo. “Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes”, *Medioevo Romano* 9, 1984, pp. 17-26.
- DUBY, Georges. *Amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1990.
- GLENDINNING, Robert. “La leyenda de Tristán: variaciones sobre un tema”, *Acta Poética* 16, 1995, pp. 323-348.
- GROS, Gérard, Marie-Madelaine, Fragonard. *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris: Nathan, 1995 (Lettres 128).
- GUILLERMO de Aquitania. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1983 [edición bilingüe].
- GUYER, Foster. “The influence of Ovid on Chrestien de Troyes”, *The Romanic Review* 12 (2), 1921, pp. 97-134.
- HAIDU, Peter. “Text and History: The Semiosis of the twelfth century Lyric as sociohistorical Phenomenon (Chrétien de Troyes: „D’amors qui m’a tolu”)”, *Semiotica* 33 (1-2), 1981, pp. 1-62.
- JEANROY, Alfred. *La poésie lyrique des troubadours*, T. II. Genève: Slatkine, 1934. <http://sites.univ-provence.fr/tresoc/libre/integral/libr0457.pdf>. Última consulta: 17 de octubre de 2011.
- LAZAR, Moshé. *Amour courtois et “fin’amors” dans la littérature du XIIIe siècle*. Paris: Klincksieck, 1964.
- LE GOFF, Jacques. *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid: Akal, 2003.
- McCASH, June Hall Martin. “Marie de Champagne and Eleanor of Aquitaine: A Relationship Reexamined”, *Speculum* 54, 4 (Oct.), 1979, pp. 698-711.
- NELLI, René. *Trovadores y troveros*. Barcelona : Medievalia, 2000.
- NITZE, W.A. “Sans et matière dans l’œuvre de Chrétien de Troyes”, *Romania* XLIV, 1915, pp. 14-36.
- PARIS, Gaston. “Le conte de la Charrette”, *Romania* XII, 1883, pp. 459-534.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. T. I. Barcelona: Ariel, 2001.
- RONCAGLIA, Aurelio. “Carestia”, *Cultura Neolatina* 18 (2-3), 1958.

- ROSSI, Luciano. “*Carestia, Tristan*, les troubadours et le modèle de saint Paul: encore sur *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)”, *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. Nadine Henrard, et. al. Bruxelles : De Boeck Université (Bibliothèque du Moyen Âge, 19), 2001, p. 403-419.
- ROSSI, Luciano. “Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia”, *Vox Romanica* 46, 1987, pp. 26-62.
- TYSSENS, Madeleine. “Amors, tençon et bataille (R.-S. 121)”, *Cultura neolatina* 67, 2002, p. 19-41.
- TYSSENS, Madeleine. “Les deux chansons de Chrétien de Troyes: propositions nouvelles”, *Omaggio a Gianfranco Folena*, éd. P.-V. Mengaldo, Padova, Editoriale Programma, 1993, t. 1, p. 195-206.
- VANCE, Eugene. “Le combat érotique chez Chrétien de Troyes”, *Poétique* 12, 1972, pp. 544-571.
- WALTER, Philippe. *Chrétien de Troyes*. Paris: PUF, 1997 (Que sais-je ?).
- ZINK, Michel, et al. *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris : Quadrigue, PUF, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972 (Seuil Poétique).

Otros textos consultados:

- CAZENAVE, Michel, et al. *El arte de amar en la Edad Media*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000 (Medievalia).
- COPLEY, Frank Olin. “*Servitium amoris* in the Roman Elegists”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 78, 1947, pp. 285-300.
- COHEN, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*. Madrid: FCE, 1977.
- DUBY, Georges. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus / Bolsillo, 1998.
- FRÄNKEL, Hermann. *Ovid: A poet between two worlds*. USA: University of California Press, 1969.
- GODEFROY, Frédéric. *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française et de tous ses dialectes*. Paris: FV, 1891
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: FCE, 2001.

NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Privat, 1963.

PADEN, William. *Medieval lyric genres in historical context*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

SABOT, A.F. *Ovide, poète de l'amour, dans ses œuvres de jeunesse*. Ophrys, 1976 [s.l.d.p].

VIARRE, Simone. *Ovide, essai de lecture poétique*. Paris: Société d'édition des Belles Lettres, 1976.