

*MILITAT OMNIS AMANS.*  
LAS GUERRAS DE AMOR EN LA LITERATURA  
MEDIEVAL FRANCESA Y SU HERENCIA LATINA\*

Elena Llamas Pombo  
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La concepción del amor como una guerra, entablada entre el dios Eros/Cupido/Amor y el enamorado, conforma una alegoría que heredó la literatura medieval francesa de la poesía erótica latina y, concretamente, de las obras de Ovidio. Se analizan cinco aspectos de esta herencia: 1. El significado de los atributos del dios Amor en la mitología. 2. El anacronismo como forma en que la literatura medieval transmite los modelos clásicos. 3. Las relaciones entre los textos y la iconografía medieval del dios Amor. 4. El paso del isomorfismo amor/guerra a la literatura religiosa. 5. La presencia de la metáfora amor/guerra en la lengua común.

PALABRAS CLAVE: Dios, amor, guerra, Ovidio, literatura francesa, Edad Media.

ABSTRACT

The vision of love as war between two combatants, Eros/Cupid/Love and the lover, fashions an allegory that French Medieval Literature inherits from Classical erotic literature and, more specifically, from Ovid. I intend to analyze five aspects of this heritage: 1. The significance of Cupid's attributes in mythology. 2. Anachronism as the way in which medieval literature conveys classical models. 3. The relationship between the texts and medieval iconography of Cupid. 4. The passage of the love/war isomorphism to religious literature. 5. The presence of the love/war metaphor in common speech.

KEY WORDS: Love, cupid, war, Ovid, French Literature, Middle Ages.

1. CUPIDO GUERRERO  
EN LA POESÍA OVIDIANA

La literatura erótica latina formuló una concepción alegórica del amor como combate desigual entre un dios guerrero todopoderoso y un enamorado vencido. Dentro de tal ficción alegórica, el motivo amoroso de la *milicia de amor* o *militia amoris*, ya cultivado en el epigrama griego y en la elegía romana, llegó a ser un lugar común omnipresente en la poesía de Ovidio.

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;  
Attice, crede mihi, militat omnis amans.  
quae bello est habilis, Veneri quoque conuenit  
aetas.  
(*Amores* I, IX, ed. Kenney)

Todo amante es soldado  
y Cupido posee sus ejércitos.  
Ático, créeme, todo amante es soldado.  
La edad que es propia para hacer la guerra  
también para el amor es la adecuada.  
(Ovidio, *Amores*. 1. 9. Traducción de J.A.  
González Iglesias)

En su transposición de términos bélicos al vínculo amoroso, el poeta latino recoge tradiciones mitográficas anteriores, pero las reviste de una coherencia singular y del nuevo lirismo de su personal expresión poética. En virtud de su alegoría bélica, Amor se sirve de ardidés y emboscadas para hacer uso de sus armas principales, las flechas, y el poeta mismo, en las noches de insomnio descritas en *Amores*, sufre la imperceptible flecha del dios:

nam, puto, sentirem, si quo temptarer amore—  
an subit et tecta callidus arte nocet?  
sic erit: haeserunt tenues in corde sagittae,  
et possessa ferus pectora uersat Amor.  
(*Amores* I, II, vv. 5 y ss., *ibidem*)

Pues, creo, me daría cuenta si estuviera  
siendo acosado por algún amor.  
¿O acaso entra furtivo y hábilmente  
me hace daño con artes encubiertas?  
Así debe de ser. Sus finas flechas  
están clavadas en mi corazón  
y el fiero Amor trastorna el pecho que ya es suyo.  
(«Noche sin sueño y triunfo de Amor», *Amores*  
1, 2, vv. 5 y ss., *ibidem*)

El amante cae cautivo y se entrega a su vencedor sin oponer resistencia:

acrius inuitos multoque ferocius urget,  
quam qui seruitium ferre fatentur, Amor.  
en ego, confiteor, tua sum noua praeda, Cupido;  
porrigimus uictas ad tua iura manus.  
nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus;  
nec tibi laus armis uictus inermis ero.  
(*ibidem*, vv. 17-22)

A los que se resisten el Amor los fustiga  
más duro y con crueldad mucho mayor  
que a quienes le declaran servidumbre.  
Pues bien, yo lo confieso,  
Cupido, soy tu presa más reciente,  
y hacia tu poder tiendo mis manos derrotadas.  
Para nada la guerra es necesaria:  
tregua y paz te suplico.  
Desarmado y vencido por las armas  
yo no te voy a dar ninguna gloria.  
(*ibidem*, vv. 17-22)

---

\* Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de investigación HUM2004-03007/ FILO, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Hallamos aquí el motivo alegórico del *triumfo del Amor* sobre el poeta, ya tratado por Propertio y antes por Píndaro y Calímaco, y que será desarrollado por Virgilio<sup>1</sup>. La victoria de Amor se celebra en un *desfile triunfal*:

inque dato curru, populo clamante triumphum,  
stabis et adiunctas arte mouebis aues.  
ducentur capti iuuenes captaeque puellae:  
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.  
(*ibidem*, vv. 25-28)

[...] el pueblo aclama el triunfo tuyo.  
Desfilarán los jóvenes cautivos  
y con ellos cautivas las muchachas.  
Un magnífico triunfo te dará ese cortejo.  
(*ibidem*, vv. 25-28)

Entre los cautivos va el amante, con su «recién abierta herida, arrastrando sus cadenas como un esclavo», y siguen a este cortejo, ya doblegadas, las tropas que resistieron contra Amor: *Mens Bona* (la Cordura) y *Pudicitia* (el Pudor), personificaciones abstractas originarias del helenismo, a las que se dedicaban templos en Roma<sup>2</sup>.

Mens Bona ducetur manibus post terga retortis  
et Pudor et castris quicquid Amoris obest.  
(*ibidem*, vv. 31-32)

Allí irá la Cordura  
con las manos atadas a la espalda,  
el Pudor, todo aquello que a las tropas  
del Amor se resiste [...]  
(*ibidem*, vv. 31-32)

El ejército vencedor cuenta con las fuerzas de otras tantas personificaciones:

Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque,  
assidue partes turba secuta tuas.  
his tu militibus superas hominesque deosque;  
(*ibidem*, vv. 35-37)

Las Seducciones  
te irán acompañando, y el Error, el Delirio,  
la banda habitual de tus secuaces.  
Con esa soldadesca  
sometes a los hombres y a los dioses.  
(*ibidem*, vv. 35-37)

La representación de Cupido como un guerrero vencedor que presenta esta elegía de Ovidio coincide con el primero de los cuatro grandes tipos iconográficos de Eros/Cupido/Amor en el arte occidental: el de una figura antropomórfica masculina y adulta. Recordemos, en grandes líneas, cuáles son estos tipos<sup>3</sup>:

a) En el arte griego arcaico y clásico, Eros era representado con la apariencia de un hombre adulto o un adolescente alado, como podemos ver, por ejemplo, en

<sup>1</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS, ed., *ibidem*: 140.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ IGLESIAS, ed., *ibidem*.

<sup>3</sup> Aludiremos a estos cuatro grandes tipos, sintetizando la información que nos proporciona AGHION *et al.* (1997), MOORMANN *et al.* (1997), ZUFFI (2001) y BALLISTINI (2004).



un ánfora del siglo V antes de J.C. (véase figura 1). La figuración adulta de Eros nunca llegará a desaparecer, fundamentalmente, gracias a las representaciones del episodio mitológico griego de Psique y Cupido, héroes en edad adulta dentro de la tradición pictórica europea.

En la iconografía medieval, como veremos más adelante, Amor es una figura adulta y masculina en la mayoría de sus representaciones, aunque también, de modo ocasional, femenina y, excepcionalmente, infantil.

b) Desde finales del siglo V antes de J.C., en el arte helenístico, y más tarde, en el romano, Eros/Cupido tendrá un aspecto cada vez más infantil: esta figura mitológica será representada como un niño con alas, armado con el arco y las flechas, figuración que pasará a ser la más difundida en todo el arte occidental posterior.

El propio Ovidio, junto al Cupido encarnado en un soldado adulto, hace intervenir a este otro Cupido que, aunque siendo niño, no es menos poderoso y certero con sus flechas que el Eros adulto. En *Amores* lo evoca:

Sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna:  
[...]  
questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
legit in exitium spicula facta meum  
[...]  
me miserum! certas habuit puer ille sagittas.  
uror, et in uacuo pectore regnat Amor  
(*Amores* 1, 1, vv. 13-26, *ibidem*)

Niño, tus reinos son  
grandes y en demasía poderosos  
[...]  
Apenas acababa de quejarme  
cuando él, abriendo su carcaj de pronto,  
extrajo las saetas  
para perdición mía fabricadas,  
[...]  
(Desgraciado de mí! El niño tiene flechas  
certeras. Yo me abraso, y el Amor  
reina en mi corazón deshabitado.  
(*Amores* 1,1, vv. 13-26, *ibidem*)

En la historia del arte, hallamos, pues, en primer lugar, la intervención individual de Eros/Cupido, desplegada en toda una serie de episodios: infancia, educación, edad adulta, amores con Psique, oposición entre *amor sagrado* y *amor profano*, etc.

c) Junto a esta individualidad, hemos de distinguir un tercer tipo iconográfico de Cupidos: los innumerables amorcillos que cumplirán una función esencialmente decorativa en las artes y que constituirán un motivo ornamental esencial a partir del siglo XV. Su modelo remoto son los amorcillos griegos y romanos (como los que aparecen en el *Nido de Amorcillos*, pintado en la casa de Cornelio Diadumeno en Pompeya (s. I a. J.C.) y los amorcillos que se incorporaron a las imágenes del naciente cristianismo, en escenas de vendimia (como las del mausoleo de Santa Costanza en Roma) o de vida cotidiana, como representación de la vida eterna y del Paraíso<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Representaciones citadas por Marco BUSSAGLI en ZUFFI (2001: 47).



En estos tres primeros tipos, los atributos de Eros/Cupido/Amor serán las alas, el arco y el carcaj o la antorcha.

d) Se ha de tener en cuenta, por último, que en ciertos contextos Amor se representó mediante la figura de una mujer desnuda, símbolo del amor carnal<sup>5</sup>. Así ocurre, por ejemplo, en el arte alemán del final de la Edad Media, debido al hecho de que las palabras *Liebe* ('amor, afecto') y *Minne* ('amor cortés') son femeninas. Esta figuración femenina perdurará en el arte a través de la pintura de algunas alegorías, como la que opone *Amor sagrado* a *Amor profano*<sup>6</sup>.

Tanto en su lírica amatoria como en las *Metamorfosis*, Ovidio recoge toda la tradición mitográfica en torno a los atributos de Cupido: su antorcha enciende la pasión amorosa, y los efectos de sus dardos, los más poderosos del Parnaso, se hallan ya especializados. En la fábula de Dafne y Apolo, el dardo de oro desencadena el amor, y el de plomo lo hace huir:

Batiendo las alas se abrió camino por los aires y fue rauda a detenerse en la sombreada cima del Parnaso, donde sacó de su aljaba portadora de flechas dos dardos de diferente efecto; el uno hace huir al amor, el otro lo produce. El que lo produce es de oro, y resplandece su afilada punta; el que lo hace huir es romo y tiene la caña guarnecida de plomo. Este fue el que clavó el dios en la ninfa del Peneo [Dafne], mientras que con el otro hirió hasta la médula de Apolo después de atravesarle los huesos (*Metamorfosis*, I, 465 ss., ed. Ruiz de Elvira).

En la poesía ovidiana, muy próximo al motivo literario de la *militia amoris*, hallamos el del *servitium amoris*, o esclavitud del amor. Ovidio confiesa ser, él mismo, esclavo de Corina, estar cautivo de la belleza de su dueña. Se trata de un tópico frecuente en la poesía augústea, que interpreta las relaciones amorosas mediante una visión, eminentemente literaria, de servidumbre del amante respecto a su amada o *domina* (señora, dueña); una vivencia del amor que somete al enamorado a toda suerte de penalidades<sup>7</sup>. Este lugar común es importante, porque influyó de modo decisivo en el concepto del amor cortés, posteriormente en el petrarquismo y, a través de éste, en buena parte de la representación literaria del amor en Occidente.

La Edad Media concedió a Ovidio tal primacía sobre los demás poetas de la Antigüedad que el siglo XII ha llegado a ser considerado como una verdadera *aetas ovidiana*. Por ejemplo, a imitación del lenguaje de Ovidio, la transposición de términos bélicos al sentimiento amoroso será tempranamente adoptada por la literatura medieval francesa: los motivos del Amor como un arquero, de las flechas que hieren corazones, de la milicia que ejerce el amante, de la prisión que sufre una vez

<sup>5</sup> Así lo recuerda PANOFSKY (1962 [1972: 157]).

<sup>6</sup> Por ejemplo, Tiziano representó las dos figuras de mujer, *Amor sagrado* y *Amor profano*, acompañadas de un Cupido, niño, desnudo y alado. Analizan en esta obra las relaciones entre arte y erotismo, entre otros muchos autores, BALLISTINI (2004: 335-345) y BUSSAGLI (en ZUFFI 2001: 84).

<sup>7</sup> Cf. GONZÁLEZ IGLESIAS (*ibidem*: 31), HALLET (1973), LYNE (1979) y MURGATROYD (1981).



vencido, etc., contribuirán a forjar el ideal amoroso de tono negativo propio del amor cortés.

## 2. EL ISOMORFISMO *AMOR-GUERRA*

Antes de ahondar en la herencia ovidiana de la literatura medieval francesa, nos será útil introducir algunas claves para explicar el origen de los dos atributos primarios que han caracterizado a Eros/Cupido/Amor, desde las cosmogonías y el arte griegos hasta la literatura latina. Gilbert Durand, en su arquetipología de estructuras antropológicas de la imaginación, nos proporciona una interesante explicación al respecto.

Los atributos que conservará Amor en el arte y la literatura medievales, a saber, las flechas y las alas, pertenecen al *simbolismo ascensional y diurno*, y están organizados a partir de esquemas de movimiento. ¿Por qué Amor es alado?, ¿por qué lleva el objeto simbólico de una flecha, que es atributo de un guerrero?

Para G. Durand, en la configuración de los símbolos, el medio y las circunstancias humanas condicionan y orientan los esquemas culturales. Así, cada uno de los tres gestos básicos del hombre orienta un tipo de *objeto simbólico* y suscita la aparición de una materia, una técnica y un utensilio simbólicos<sup>8</sup>. En primer lugar, los gestos rítmicos llevan emparejados sustitutos técnicos del ciclo como la rueda o la rueca. En segundo lugar, el gesto elemental del descenso, ligado a la digestión, atrae las materias de la profundidad, como el agua o las cavernas, así como los utensilios continentales: copas, cofres, etc. Y, en tercer lugar, el primer gesto esencial, la dominante postura vertical, exige las materias luminosas y las técnicas de separación y purificación, cuyos símbolos más frecuentes son las armas, las flechas y las espadas.

Los objetos simbólicos que caracterizan la figura mitológica de Amor vienen determinados por este tercer tipo de simbolismo diurno.

Amor/Cupido es alado, en primer lugar, porque *el ala*, utensilio ascensional por excelencia, es símbolo de la elevación y de la altura, que es la orientación espacial apropiada para un dios de la mitología. En segundo lugar, podemos considerar que posee este atributo merced a la función de *mensajero* que le otorgó el pensamiento griego. En *El Banquete* de Platón, por ejemplo, se presenta a Eros como mediador entre los hombres y los dioses<sup>9</sup>; para ejercer dicha función de mensajero entre dos mundos ha de llevar un atributo que señale la posibilidad de realizar un movimiento ascensional. Y es esta posibilidad de elevación lo que tiene en común Eros con los ángeles de los monoteísmos semitas: entre judíos, cristianos y musul-

---

<sup>8</sup> DURAND (1969: 52, 54-55, 150).

<sup>9</sup> Cf. AGHION *et al.* (1997: 18).

manes, el ángel es originariamente un mensajero y, por ello, su característica más universal es también la de ser alado<sup>10</sup>.

En segundo lugar, podemos recordar con Durand que «todo ángel es un poco militar», porque «la trascendencia siempre está armada»; en efecto, el héroe diurno o solar suele ser un guerrero violento y se opone en ello al héroe lunar, de carácter más bien resignado. En el héroe solar, cuentan más las hazañas propias que la sumisión al orden de un destino<sup>11</sup>.

Esta imagen de una trascendencia armada no es ajena al imaginario de los textos judeocristianos. En la Biblia aparecen a menudo los ángeles de Dios organizados en ejércitos celestiales. La diestra de Yahvé sintetiza su poder y es temible cuando inflige su castigo a los pueblos. Este lenguaje bélico pervive entre los exégetas de nuestros días; por ejemplo, uno de los comentaristas actuales del *Libro del Apocalipsis* describe a San Juan como «el postrer general de los ejércitos del Cordero, que aún continúa con vida en lo rudo de la batalla»<sup>12</sup>.

En tercer lugar, hemos de explicar las razones por las que el arma que porta el héroe es, concretamente, una flecha: ¿por qué el ángel suele ser sagitario? Y al referir la pregunta al ángel, podemos referirla igualmente al otro héroe alado, al arquetipo de Eros/Cupido/Amor<sup>13</sup>.

Gilbert Durand explica que, con frecuencia, la imagen tecnológica de la flecha viene a sustituir al símbolo del ala, porque la altura, más que una ascensión suscita un impulso. La flecha aparece así como símbolo de impulsión, porque su movimiento se produce con celeridad y en la dirección certera.

Su impulso, por otra parte, es reversible: a la flecha le corresponde el rayo, que es como flecha invertida, ya que, aunque en sentido descendente, mantiene también la celeridad y la dirección. La reversibilidad de ambos símbolos queda reflejada en algunas lenguas: en la etimología de ciertas palabras, en metáforas enraizadas en el léxico común y, por supuesto, en el lenguaje literario. Durand<sup>14</sup> hace notar, por ejemplo, que el antiguo alemán *Strala* ('flecha'), está relacionado con el alemán moderno *Strahlen*, que significa 'rayo'. La lengua francesa, por su parte, ha condensado en la metáfora *coup de foudre* ('rayo'), lo que el español expresa con el sustantivo *flechazo*, es decir, el 'enamoramamiento súbito'. La literatura románica hará pervivir el símbolo del rayo, junto al de la flecha, como atributo y

---

<sup>10</sup> Así nos lo recordaban Juan Pedro MONFERRER (2003) y M<sup>a</sup>. Dolores BARRAL RIVADULLA (2003: 213), en una convocatoria anterior del CEMyR, al tratar, respectivamente, de «Ángeles, demonios y anticristos en los monoteísmos semitas» y «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval».

<sup>11</sup> DURAND (*ibidem*: 179).

<sup>12</sup> *Sagrada Biblia*, ed. NÁCAR y COLUNGA (1944: 1380).

<sup>13</sup> De hecho, en los textos medievales, ya se establece una analogía entre Amor y un ángel. En el *Roman de la Rose*, GUILLAUME DE LORRIS, al describir al dios *Amour*, lo compara con un ángel (*Il sembloit que ce fust uns angres / qui fust tot droit venuz dou ciel*. Vv. 902-903, ed. LECOY. «Parecía que fuera un ángel / recién bajado del cielo»).

<sup>14</sup> DURAND (*ibidem*: 148).

arma certera del dios de Amor. Recordemos, por citar algún texto antológico, el célebre *Épitafile* de François Villon, en el que pervive en pleno siglo XV un motivo del amor cortés: la muerte del poeta, herido por el rayo de Amor<sup>15</sup>:

CI GIT ET DORT EN CE SOLIER,  
QU'AMOUR OCCIT DE SON RAILLON,  
UN PAUVRE PETIT ÉCOLIER  
QUI FUT NOMMÉ FRANÇOIS VILLON.

AQUÍ YACE Y DUERME EN ESTE SOLAR  
UN POBRE BACHILLER  
LLAMADO FRANÇOIS VILLON,  
QUE AMOR MATÓ CON SU RAYO.

Para completar nuestra lectura de los elementos iconográficos que acompañan al dios Amor, hemos de tener en cuenta una última observación de Durand: por su asimilación al rayo, la flecha simboliza no sólo la pureza sino también la luz; lo recto y súbito se hermana así con lo luminoso.

### 3. LAS GUERRAS DE AMOR EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA

Todo este imaginario en torno a los atributos y objetos simbólicos del Amor personificado en una divinidad mitológica fue heredado por la literatura medieval francesa a través de los textos latinos y, fundamentalmente, a través de Ovidio.

Nuestro objetivo, en este artículo, no será el de establecer una genealogía completa de las fuentes, ni un repertorio exhaustivo de los textos que imitaron a Ovidio: la labor sería larga y poco útil, puesto que disponemos de numerosas monografías sobre la huella del poeta latino<sup>16</sup>. Nos limitaremos a trazar tres perfiles del cauce estético a través del cual se produjo la recepción de Ovidio y, en particular, la del motivo literario de la *milicia de amor*. Nos detendremos en los siguientes aspectos:

- a) El anacronismo y las relaciones de este motivo literario con la contemporaneidad medieval.
- b) La curiosa divergencia entre textos e iconografía (relaciones de los motivos literarios con el arte).
- c) Las relaciones del motivo literario con el caudal léxico de la lengua en general.

Como punto de partida, hemos seleccionado dos textos modélicos en lo que respecta a la transmisión de los motivos literarios que nos interesan aquí (véase ANEXO II). El primero es un texto del último tercio del siglo XII: un fragmento de *Piramus et Tisbé*, adaptación anónima en lengua francesa del episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio, que narra la historia de los amantes babilonios Píramo y Tisbe.

<sup>15</sup> «Épitaphe et Rondeau», «Le testament», François VILLON (ed. MARY 1962: 114).

<sup>16</sup> Entre los trabajos esenciales, cabe destacar los de RAND, (1925), FRÄNKEL (1949), BATTAGLIA (1959) y CHEVALIER, ed. (1982).



El segundo es uno de los poemas líricos del *romancier* Chrétien de Troyes, igualmente del último tercio del siglo XII. Ambas composiciones se inscriben en la corriente de imitación de Ovidio propia del que ha sido denominado *Renacimiento del siglo XII*, época para la que ya hemos de tener en cuenta la posible influencia de los hallazgos líricos de la poesía provenzal.

En el primero de los textos seleccionados, el narrador apostrofa al dios Amor y describe sus efectos, asimilándolos a los de un guerrero. En el segundo de ellos, Amor, además de encarnar una fuerza batalladora, se transfigura en un señor feudal. *Milicia de amor, servicio de amor y flechas del dios*: la tónica de estas composiciones medievales es básicamente la que procede de Ovidio.

Ahora bien, como ya advirtió Edmond Faral (1913), aunque admitamos una poderosa tradición antigua en la literatura francesa del siglo XII, más que el hecho mismo de que los textos antiguos fueran leídos e imitados, importa el espíritu con que se leyeron.

Sin duda, podemos aplicar a la literatura la interpretación que el historiador del arte Erwin Panofsky ha dado sobre el valor de la mitología clásica en el arte medieval: las concepciones clásicas —filosóficas, científicas y artísticas— persistieron durante toda la Edad Media, pero las *formas artísticas* en las que perduraron tales concepciones durante el medievo fueron totalmente diferentes de nuestras ideas actuales sobre la Antigüedad.

Durante la Edad Media —explican Panofsky y Saxl—, en los países de Europa occidental, era inconcebible que un tema mitológico clásico fuera representado según los cánones del estilo clásico. El arte medieval de Occidente no podía o, lo que es lo mismo, no quería retener un prototipo clásico sin destruir su forma o su significación originales. Una de las características esenciales que Panofsky y Saxl atribuyen al espíritu occidental es, precisamente, «el modo como destruye las cosas y las reintegra después sobre nuevas bases, rompiendo con la tradición, para volver a ella desde un punto de vista completamente nuevo, y producir así un renacimiento en el verdadero sentido del término»<sup>17</sup>.

Aquel particular modo de recibir y destruir lo antiguo que predomina en la estética medieval se manifiesta en un curioso fenómeno, que Panofsky considera de fundamental importancia y que denomina el «principio de disyunción».

Cada vez que en la Edad Media [...] una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana; cada vez que en la Edad Media [...] una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, ese tema es siempre presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea (Panofsky 1960 [2001: 136]).

En la literatura medieval, el instrumento fundamental para romper con la tradición y reconstruirla desde otro punto de vista es el *anacronismo*. (Fundamen-

---

<sup>17</sup> PANOFSKY y SAXL (1990: 8 y 10).



tal, evidentemente, si dejamos a un lado la ruptura más importante, la de las formas y los géneros literarios, puesto que nuestro interés se centra aquí en la recepción de algunos temas antiguos.)

### 3.1. SOBRE EL ANACRONISMO

En el primer texto que hemos seleccionado, un fragmento de *Piramus et Tisbé*, el narrador se dirige a Amor, en el más puro estilo ovidiano del apóstrofe. El autor anónimo del poema francés que amplifica la fábula de Píramo y Tisbe no hace sino *ovidianizar a Ovidio*; reelabora el relato de las *Metamorfosis* mediante todo un tejido de monólogos y diálogos, nutridos de elementos textuales y tópicos literarios extraídos de otras obras de tema amoroso del poeta latino<sup>18</sup>. El poeta francés teoriza sobre el amor a la manera de Ovidio y emplea elementos presentes en *Ars amatoria*, *Amores*, etc. En el pasaje citado, de gran trabazón retórica, desarrolla el tópico del *poder omnímodo de los dardos* de Amor. Por imitación de Ovidio, surge, puede que por primera vez en lengua de oíl, esta alegoría originaria del arte y la literatura antiguos:

Contre ton dart n'a nul essoigne  
Double hausberc ne double broigne.  
Ta saiete ne set faillir,  
(*Piramus et Tisbé*, vv. 27-29)

Contra tu dardo no hay defensa alguna,  
ni doble cota de malla, ni doble coraza;  
tu saeta no puede fallar;

La metáfora procede, sin duda, de Ovidio, pero al emplear un léxico de semantismo bélico, el adaptador medieval ha recuperado algunos clichés de la literatura épica francesa, frescos aún —podemos imaginar— en su propia memoria y en la competencia lingüística y estética del público cortés del norte de Francia.

Esta alegoría no es un hallazgo de nuestro poeta: sabemos, gracias a estudios exhaustivos sobre la técnica formularia de la épica y la novela caballerescas, que una de las escenas tópicas del combate es la del «resultado desfavorable de la batalla»: en una fórmula muy extendida, se nombra habitualmente el *haubert* o el *haubert y otra arma*, que no han resultado eficaces a pesar de su fortaleza y calidad. Por ejemplo<sup>19</sup>:

*Le blans aubers ne li valut un gant*  
[La brillante cota de malla de nada le sirvió...]  
(*Mort Aymeri de Narbonne*, 1225)

*Que escus ne haubers ne l'a pas garenti*  
[Que ni el escudo ni la cota de malla lo protegieron...]  
(*Quatre Fils Aymon*, 2320)

---

<sup>18</sup> LLAMAS POMBO (1991).

<sup>19</sup> ARAGÓN FERNÁNDEZ y FERNÁNDEZ CARDO (1985).

En los versos 27-29 de *Piramus* pervive la antigua alegoría del amante soldado, pero su verbalización, en el poema del siglo XII, pasa por un cliché épico que convierte al amante en un soldado medieval, vestido con una cota de malla (el *haubert*) o con una coraza (*broigne*), inútiles frente a los dardos del Amor.

En los *romans antiques* del siglo XII —así denominados por tratarse de ficciones novelescas basadas en textos latinos— y concretamente los *Romans de Thèbes* y *d'Enéas*, la pasión amorosa de las heroínas, Antígona y Lavinia, es descrita como un triunfo de Amor, en una guerra donde la enamorada es la torre de un castillo<sup>20</sup>, asaltado y tomado por el dios siempre vencedor, en el más puro estilo de los asedios medievales. Y esta alegoría que asimila la honestidad o reputación de la mujer a un castillo alcanzará su máximo desarrollo en el *Roman de la Rose*; el castillo levantado por *Jalousie* (Celos) es descrito con toda minuciosidad: perfección de los muros, calidad de la piedra, fosos, almenas y torres, máquinas de guerra para la defensa, ballestas, guarniciones de soldados, etc. Amor, cual señor feudal, reunirá un gran ejército para hacer la guerra y vencer a *Jalousie*<sup>21</sup>.

De modo análogo, la iconografía medieval revestirá habitualmente de formas contemporáneas la apariencia del antiguo dios Eros/Cupido. En concreto, la figuración de Amor en la Edad Media responde a tres grandes tipos:

a) En figuraciones tempranas, Cupido es aún representado en su apariencia antigua, desnudo y sin actualización alguna por medio de atributos medievales, como podemos observar en el «Cupido volando» que figura en un ejemplar de hacia 1100 de la *Psychomachia* de Prudencio, conservado en Lyon. (Véase la figura 2: el dios pagano lleva sus cuatro atributos clásicos: el arco, el carcaj con flechas, las alas y la antorcha, esta última símbolo de la luminosidad que puede representar igualmente el rayo. Una tela lo cubre parcialmente, pero el torso mantiene la desnudez de los amorcillos del mundo clásico.)

b) Pronto, la literatura romance impregnará de su tópica la propia ilustración de los libros: en consonancia con la tradición clásica de la *militia amoris* y del Cupido guerrero, Amor puede ser representado con la protección propia de un soldado medieval. En un manuscrito del *Ovide moralisé*, de finales del siglo XV, por ejemplo (véase figura 3), el dios Amor, en su encuentro con Venus, lleva la coraza medieval, con sus dos partes, peto y faldón, además de los atributos habituales del arco, las flechas y las alas<sup>22</sup>. Una apariencia análoga presenta Cupido en *Le Livre des*

<sup>20</sup> Cf. PETIT (1982: 233).

<sup>21</sup> *Roman de la Rose*, vv. 3.779 ss. y 10.465 ss., ed. LECOY.

<sup>22</sup> La figura presenta otro elemento simbólico, que se incorporará al final de la Edad Media a la iconografía de Amor: la venda de los ojos, propia de «Cupido el ciego». Reproducimos en este artículo únicamente un fragmento, pero en su forma original completa, la miniatura representa a Venus, Amor y las tres gracias. Sobre la interpretación de la escena completa, así como sobre los orígenes del motivo de «Cupido el ciego», cf. los estudios ya clásicos en materia de iconología de PANOFKY (1962 [1972: 158, 169]), (1960 [2001: 140]).



*Échecs amoureux* de Evrart de Conty (ms. BNF, f. fr. 9197)<sup>23</sup>: en una escena en la que aparecen Apolo, Vulcano y Venus (véase fragmento en figura 4), Cupido va ataviado como un soldado medieval, con la espada ceñida a la cintura. Las diferencias de detalle entre texto e imagen que presenta la escena, en esta obra alegórica de 1400, pueden ser representativas de la divergencia que presentan a menudo los programas iconográficos del libro medieval respecto a los textos; el autor describe a un Cupido niño, alado y ciego, mientras que la miniatura representa a un joven soldado con los ojos descubiertos:

Son filz cupido y estoit qui avoit eslez et se moustroit aveugle. Lequel aussi trayoit d'ung arcq contre appollo des sayettes qu'il portoit. Et pour ce que les deux s'en courouchoient l'enfant paoureux s'en racourroit par samblant a sa mere (Guichard-Tesson y Roy, eds. 1991).

[Allí estaba su hijo Cupido, que tenía alas y estaba ciego. Y tiraba con un arco contra Apolo las flechas que llevaba. Y como los dioses se enojaban, el niño asustado corría hacia su madre.]

c) La apariencia más frecuente de *Amor* en la Edad Media será, sin embargo, la de un rey coronado, aunque siga siendo portador de los símbolos clásicos de las alas y las flechas. Su atuendo podrá ser el de un joven galante (como en la figura 5) o el propio de un rey medieval, con un rico manto lleno de colorido.

La categoría suprema de «divinidad» que poseía Eros en el mundo antiguo viene representada por la corona, atributo medieval del estrato social superior, el de la «realeza». Así aparece habitualmente en los códices iluminados del *Roman de la Rose* de los siglos XIV y XV o en un célebre ejemplar de las obras poéticas de Guillaume de Machaut, del siglo XIV (véanse figuras 5 y 6). Pero esta corona real recae simbólicamente sobre Cupido en la Edad Media, de modo especial, porque calca el poder supremo del dios sobre el máximo poder en la sociedad feudal, esto es, el del rey a quien los súbditos deben su servicio.

Precisamente, un segundo anacronismo, relacionado muy de cerca con el anterior, es el de la transformación del latino *servitium amoris* en una relación feudal y vasálica. Chrétien de Troyes, en el poema «Amors tençon et bataille» (véase ANEXO II: TEXTOS), traduce al lenguaje cortés los conceptos ovidianos: el *miles* se convierte en un *champion*, un campeador o luchador en el campo de batalla. El *romancier* francés parafrasea, prácticamente, una elegía de los *Amores* de Ovidio; intercala la milicia de amor con el tópico del servicio de amor, pero la sumisión es expresada en el marco conceptual del vasallaje, del *servise*: el vasallo defiende la

---

<sup>23</sup> Cuya noticia y reproducción fotográfica debo a la profesora Dulce M<sup>a</sup>. GONZÁLEZ DORESTE (2004), quien en sus trabajos sobre *Le livre des Échecs amoureux* y el *Roman de la Rose* evalúa, entre otros muchos aspectos, aquellas relaciones de divergencia o convergencia entre texto literario y tradición iconográfica (*cf.*, igualmente, entre otros estudios, GONZÁLEZ DORESTE 1996, 1997, 1998).

*franchise*, «el derecho de disposición» del señor; paga su talla (*sa taille*), su tributo (*li usages*) y el peaje (*li passages*) necesario para entrar en su feudo.

Desde Guillermo de Aquitania, que compuso sus poemas en los años de transición entre los siglos XI y XII, los trovadores habían adoptado el motivo literario del servicio de amor. Así, por ejemplo, Guilhem de Peitieu escribe:

Ja no sera nuils hom ben fis  
Contr'amor, si non l'es aclis,  
[...]  
et a totz sels d'aicels aizis  
obediens.

Nadie será de veras fiel  
A Amor, si no se le somete  
[...]  
y si no se pone al servicio  
de todos los que Amor hospeda

(Guilhem de Peitieu, VII, estr. VI, ed. bilingüe de Riquer)

Pero Chrétien amplifica el antiguo motivo y lo erige en una alegoría nueva.

En el *roman antique*, como en los *poemas ovidianos* del siglo XII, Amour personificado todavía es considerado un dios pagano —se le llama *li dieux d'amour*—. Según la nueva alegoría que amplifica Chrétien, propia del amor cortés de los trovadores, *Amour* ya no es un dios pagano, sino la personificación de un sentimiento abstracto.

El *Roman de la Rose* aún lo nombrará *li dieu d'Amours*, aunque ya no conserve de la divinidad sino el nombre, porque la personificación se habrá convertido en ficción alegórica y cauce de expresión del sentimiento.

Una primera conclusión se desprende de la comparación entre los textos literarios medievales y la figuración artística de Amor: la literatura suele preceder a la iconografía. En la transformación de las figuras mitológicas que presenta el libro medieval, primero se divulgaron las tradiciones mitográficas y a ellas se fue adaptando, más o menos de cerca, la ilustración miniada.

### 3.2. SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA E ICONOGRAFÍA

En la recepción medieval de la alegoría *amor-guerra*, se producen tanto convergencias como divergencias entre los textos literarios y la iconografía.

Uno de los atributos de Amor, las alas, permanecerá en la figuración humana de Amor a lo largo de los siglos; sin embargo, la literatura francesa de los siglos XII y XIII no indagó en su simbolismo, aunque los mitógrafos latino-medievales habían teorizado sobre el significado de las alas, como se verá más adelante. Las alas constituyen, sobre todo, un elemento de tradición iconográfica. En las miniaturas que ilustran el *Roman de la Rose*, por ejemplo, Amor siempre será alado, aunque en el texto esta cualidad no es objeto de un gran desarrollo alegórico, sino de una mera referencia; como apuntábamos anteriormente, Guillaume de Lorris describe a *Amour* como «un ángel recién bajado del cielo»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> *Roman de la Rose*, vv. 902-903, ed. LECOY.



Al contrario, algunas convenciones pictóricas tuvieron un origen exclusivamente literario, como es el caso del *Cupido con garras*<sup>25</sup>, que podemos encontrar en la *Alegoría de la Castidad*, de hacia 1320, en San Francisco de Asís (véase figura 7). En la escena, *Amor* es expulsado de la *Torre de la Castidad*: tiene la apariencia de un muchacho de doce o trece años, con alas, y lleva una corona de rosas. Sus ojos están vendados y se encuentra completamente desnudo, a excepción de la correa de su carcaj, en la que lleva enlazados los corazones de sus víctimas, a modo de trofeos de guerra. En vez de pies humanos, tiene garras de grifo.

Para conocer la «genealogía» de las diferentes figuraciones mitológicas, hemos de recordar con Panofsky y Saxl (1990) que no hay manuscritos medievales ilustrados de las obras de Ovidio y Virgilio, por lo que la iconografía relativa a sus obras sólo puede tener dos fuentes:

- a) Algunas representaciones bíblicas donde se insertan figuras mitológicas.
- b) Las ilustraciones de los enciclopedistas y mitógrafos medievales que trataron sobre las divinidades paganas.

A esta segunda circunstancia debe sus orígenes la figuración del *Cupido con garras*. Isidoro de Sevilla, en *De Diis Gentium*, había desarrollado ya una definición de Cupido como un *daemon fornicationis*, un demonio de la fornicación. Y Teodulfo de Orleans, a finales del siglo VIII, heredó y glosó esta figura demoníaca de Cupido, en un importante poema mitológico, *De libris quos legere solebam*<sup>26</sup>, donde explica que *est sclaratus enim moechiae daemon et atrox* («el demonio de la fornicación es terrible y maligno»). *De libris* inaugura la imitación de Ovidio y su moralización —de tan intensa tradición en la literatura medieval románica—, cuando interpreta el infierno figurativamente habitado por dioses paganos: Cupido aparece allí con los importantes atributos de *alatus* (que es interpretado como símbolo de su modo de ser caprichoso e inconstante) y de *puer*, niño, porque carece de uso de razón.

Otro elemento figurativo de origen textual es el de la flecha lanzada por Amor directamente al ojo el amante. La escena es característica del texto y la tradición pictórica del *Roman de la Rose*. Véase la figura 8, correspondiente al pasaje siguiente<sup>27</sup>:

Il a tantost pris une floiche ;  
 [...] et tret a moi par tel devise  
 que par mi l'ueil m'a ou cuer mise  
 sa saiette par grant roidor.  
 (*Roman de la Rose*, vv. 1687 ss., ed. Lecoy).

<sup>25</sup> Estudiado por PANOFSKY (1962 [1972: 159]).

<sup>26</sup> *De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur* («Sobre los libros que yo solía leer y el modo como los filósofos pueden encontrar un significado místico en las fábulas de los poetas»). Cf. el excelente estudio de Jane CHANCE (1994).

<sup>27</sup> La ilustración corresponde al ejemplar del *Roman de la Rose* conservado en la BN de Madrid. Para una explicación completa de la escena, cf. OLIVER FRADE (2003).

[Tomó una flecha [...] y apuntándome, hizo que la flecha me entrara por un ojo y me llegara hasta el corazón con violencia.] (*Roman de la Rose*, vv. 1706 ss., traducción de C. Alvar, 1985)

El simbolismo de este ataque de Amor parece claro. Panofsky explica, en su estudio sobre *Cupido el ciego*, que en la literatura medieval Amor/Cupido nunca es ciego y que no puede serlo por la creencia platónica de que las emociones más nobles entran en el alma humana a través del más noble de los sentidos, el de la vista<sup>28</sup>.

Fundamentalmente, el sentimiento amoroso es el que, súbito y certero como una flecha, prende más fácilmente por la contemplación del ser amado. La preceptiva erótica que ofrecía Ovidio se detenía especialmente en la importancia de la mirada en la conquista amorosa: en el *Arte de Amar*, el poeta latino recomienda mirar a los ojos de la mujer deseada con ojos que declaren el fuego y, en *Amores*, confiesa emplear él mismo este lenguaje del rostro, cuando anuncia a su conquista que con las cejas le dirá elocuentes palabras<sup>29</sup>.

Como señala al respecto Carlos Alvar —evocando literalmente las palabras de otro poeta latino, Propertio (*Oculi sunt in amore duces*, Prop. II, 15, 12)—, los tratadistas y *romanciers* franceses del siglo XII, como Andreas Cappellanus o Chrétien de Troyes, repetirán incesantemente el motivo del poder de la mirada. En el siglo XIII, el *Roman de la Rose* convertirá a *Doux Regars* en ficción alegórica y personaje destacado del *Roman*, como compañero inseparable del dios Amor. Muy anteriormente, los trovadores occitanos habían indagado en los efectos de la mirada.

Bernart de Ventadorn, por ejemplo, expresó la idea de que el amor no nace de una elección de la voluntad, sino que penetra por la vista y sorprende al poeta súbitamente, desposeyéndolo de toda forma de control. Ventadorn, embebido de literatura ovidiana, se compara así con Narciso: una mirada hasta el fondo de los ojos, como en un espejo, despierta en el poeta el recuerdo de la leyenda del bello efebo:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or'en sai  
queAm lasset en sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai.  
Miralhs pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,  
c'aissi-m perdei com perdet se  
lo bels narcisus en la fon.

---

<sup>28</sup> PANOFSKY (1962 [1972: 147]). Más adelante, el célebre iconólogo señala que el arte alemán representará en el siglo XV a Amor como una figura femenina y ciega, que dispara una flecha al ojo del hombre enamorado o alocado (*ibidem*: 157).

<sup>29</sup> Cf., por ejemplo, *Arte de Amar*, I, 570-575 y *Amores*, I, 4, 17-20.



[Nunca más tuve poder sobre mí, ni fui mío desde aquel momento en que me dejó mirar en sus ojos, en un espejo que me place mucho. Espejo: desde que me miré en ti, me han muerto los suspiros de lo profundo, porque me perdí de la misma manera que se perdió el hermoso Narciso en la fuente.] («Can vei la lauzeta mover», 30 estrofa, ed. bilingüe de Riquer, vol. I, p. 385)

Si el amor penetra por la vista, no debe extrañar que, en algunas ocasiones, la flecha simbólica sea sustituida por otro símbolo, de tipo luminoso, por una emisión de luz procedente de los propios ojos del dios:

Haï Amors, devant tes iex  
Ne puet garir ioenes ne viex  
(*Piramus*, 23-24).

Ay, Amor! De tus ojos  
no puede guarecerse joven ni viejo

En estos versos de *Piramus et Tisbé*, Amor no lanza una flecha a los ojos del amante, sino que es el propio destello de su mirada el que parece anular las defensas de aquellos a quienes alcanza, es decir, de todos y a cualquier edad.

### 3.3. TRANSPOSICIONES ALEGÓRICAS EN LA LÍRICA PIADOSA DEL SIGLO XIII

La transposición de términos bélicos al sentimiento amoroso va a pervivir en la lírica religiosa. En realidad, podemos considerar que es una de las posibilidades de expresión más característica de la permeabilidad existente entre poesía profana y poesía religiosa en Occidente.

Esta permeabilidad caracteriza, por ejemplo, la lírica piadosa en francés del siglo XIII que imitó el lirismo profano; del mismo modo que las canciones a la Virgen se componen mediante transposiciones del canto cortés o de la *chanson de femme*, algunos autores reescriben la *chanson d'ami* (canción de amigo), de tal modo que el poeta piadoso adopta el papel de *enamorado* y se dirige a Cristo, al que se le otorga el papel de amado o amigo. Este tipo de lenguaje amoroso puede leerse en una canción piadosa anónima del siglo XIII que hemos seleccionado (figura en último lugar, en el ANEXO II de textos).

Jesucristo es, en esta composición, el *ami*, el enamorado; y la relación de amor a lo divino reproduce un tópico de la poesía latina, omnipresente en las elegías ovidianas y ya ampliamente ilustrado por la lírica cortés del siglo XII: el amor es *una prisión* que el enamorado-Cristo inflige a la amada. La llamada divina a la vocación religiosa, igual que el enamoramiento profano, surge por un dardo que hiere imperceptiblemente: *Il m'a si navrée d'un dart / Mais que la plaie n'i pert* (Me ha herido con un dardo / sin que se vea la llaga).

Compárense estos dos versos con el texto citado de *Piramus*, del siglo XII: [*ta saiete*] *fet plaie sanz pertus / Vers qui ne puet herbe ne ius* («Tu saeta hace una llaga sin herida, contra la que nada puede hierba ni bebedizo», vv. 31-32). Se comprobará que el tópico de la herida sin llaga, de la herida que no se ve, se había convertido en un cliché en la primera literatura novelesca del siglo XII. Por ejemplo, uno de los manuscritos del *Roman de Thèbes*, el más ovidianizado, reproduce el tópico, referido a Antígona:





De son dart l'a ore ferue  
El coer, ke el cors ne remue ;  
Et nonporquant il n'i pert plaie,  
Ne sans n'en ist, mais mout s'esmaie  
(*Roman de Thèbes*, vv. 9337 y ss. Ms. P, *apud* Petit 1984: 232).

[Amor] con su dardo, entonces, la ha herido  
en el corazón, que queda en su cuerpo inmóvil  
y, sin embargo, no se le abre herida alguna,  
ni sale sangre, pero ella pierde el sentido.

Más allá del mero formulismo literario, más allá de la actividad de reescritura en que consiste la literatura medieval, la Edad Media transmitirá todo un imaginario, toda una serie de constelaciones metafóricas que han conformado un lenguaje para expresar las diversas experiencias del amor.

En la poesía mística, permanecerá durante siglos la idea del corazón llagado o inflamado por una flecha y cuya curación sólo es posible si procede de quien lanzó la flecha. En las palabras de Santa Teresa de Jesús (*El corazón que mucho ama no admite consuelo sino del mismo que le llagó*) o de San Juan de la Cruz (*No llora por haberle amor llagado, / que no le pena verse así afligido, / aunque en el corazón está herido, / mas llora por pensar que está olvidado*<sup>30</sup>) podemos reconocer un lenguaje similar al de la canción piadosa francesa (*Ja nul jour ne gariré, / Se par li non, «ya nunca sanaré si no es por Él»*).

El «dulce mal de amor»<sup>31</sup> de la poesía ovidiana había cristalizado, en el *Roman de la Rose*, en las propiedades de una de las flechas del dios *Amour*, que tenía la virtud de ser dulce y dolorosa al mismo tiempo<sup>32</sup>. La literatura religiosa no dejará de expresar una antítesis análoga sobre la dulzura de la flecha o la llama que hieren. La canción francesa del siglo XIII (*Dieu, sa flèche qui m'a blessée, / Comme elle est douce et exquise*) no podría dejar de evocarnos otros versos de San Juan de la Cruz: *Oh llama de amor viva / Que tiernamente hieres / De mi alma en el más profundo centro*<sup>33</sup>.

La cercanía entre textos tan alejados en el tiempo y el espacio nos lleva, ciertamente, lejos de las genealogías y herencias entre los textos de la literatura occidental. Para explicar esa cercanía sería preciso volver a las teorías generales del imaginario y a las configuraciones de imágenes que se repiten en civilizaciones diversas. Ahora bien, las imágenes tienen un medio muy fértil para sobrevivir; y no nos referimos aquí, precisamente, al medio visual de lo iconográfico. Nos referimos a las propias lenguas como cauce y sustancia de los conceptos en el habla común. Por esta razón, después de referirnos a la literatura y a la iconología, no podemos dejar de acudir a la Historia de la lengua.

<sup>30</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poésias VI. Un pastorcico. Canciones a lo divino de Cristo y el alma*, 4-8.

<sup>31</sup> Por ejemplo: *usque adeo dulce puella malum est* («hasta tal punto una muchacha es un dulce mal») *Amores* 2, 9b, v. 26, ed. KENNEY, trad. GONZÁLEZ IGLESIAS.

<sup>32</sup> *Cele floiche ot fiere costume : / doçor i ot et amertume* (*Roman de la Rose*, vv. 1871-2, ed. LECOY). «Esta última flecha tenía una curiosa virtud: producía dulzor y amargura» (*Roman de la Rose*, vv. 1890-1. Traducción de C. ALVAR).

<sup>33</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poésias, VII. Llama de amor viva. Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*, 1-3.

#### 4. ACERCA DEL ISOMORFISMO *AMOR-GUERRA* EN LA HISTORIA DE LA LENGUA

Para completar una historia somera del isomorfismo *amor/guerra*, se impone franquear los límites entre algunas disciplinas. El paso al territorio de la Historia de la lengua nos permitirá detenernos, en primer lugar, en un hecho gramatical del francés antiguo, y esbozar, en segundo lugar, la proyección de aquellas transposiciones metafóricas sobre nuestras lenguas actuales.

##### 4.1. EL ESTATUS GRAMATICAL DE LA PERSONIFICACIÓN DE *AMOUR*

La personificación de *Amour* desde la más temprana literatura en lengua francesa y la todavía más temprana personificación de la palabra *amor* en la poesía occitana, dejaron su huella en el propio *estatus gramatical* de este sustantivo convertido en nombre propio.

Tal categoría, la de nombre propio, aparece reflejada en las ediciones y traducciones de los textos medievales<sup>34</sup> a través del empleo de la mayúscula inicial. Veamos varios ejemplos de la poesía de Guillermo de Aquitania (1071-1126), de finales del siglo XI o comienzos del XII, en la edición de Luis Alberto de Cuenca.

##### a) Nombre propio *Amor*: sentimiento personificado.

*Greu partir si fai d'amor qui la trob' a son talen.*

Difícilmente se separa de Amor quien halla en él placer.

(I. «Companho, farai un vers qu'er convinen», ed. bilingüe de L.A. de Cuenca)

*D'amor no dei dire mas be.*

De Amor no debo decir sino bien.

(VII. «Pos vezem de novel florir», *ibidem*)

##### b) Nombre común *amor*: 'sentimiento de afecto, amor, pasión'.

*Si-m vol midons s'amor donar,*

Si mi señora quiere darme su amor,

(IX. «Molt jauzens, mi prenc en amar», *ibidem*)

*La nostr'amor va enaissi*

A nuestro amor le ocurre igual

(X. «Ab la dolchor del temps novel», *ibidem*)

---

<sup>34</sup> En algunas de ellas, no en todas. Las ediciones que recoge Martín DE RIQUER, por ejemplo, así como sus traducciones correspondientes no establecen mediante la mayúscula dos especies para el sustantivo *amor*.

El editor moderno expresa con una simple oposición ortográfica la diferencia entre dos especies de nombres (minúscula/mayúscula = nombre común/nombre propio); la mayúscula convierte el concepto en *persona*, siquiera sea en el sentido etimológico de la palabra; esto es, lo transforma en *personaje* literario. Ahora bien, en la Edad Media no existía la mayúscula de nombre propio.

La mayúscula aparece muy esporádicamente en los manuscritos latinos como marca del nombre propio; Monique Bourin (1998), por ejemplo, describe algunos usos de la mayúscula en documentos latinos del siglo XII; Pedro Sánchez-Prieto (1998) señala algún caso infrecuente de mayúscula del nombre propio en castellano, en la escritura gótica libraria del siglo XIII. Nosotros mismos hemos señalado algún empleo ocasional de esta marca gráfica en francés, en manuscritos del *Ovide Moralisé* del siglo XIV<sup>35</sup>. En todos los casos, se trata de precedentes aislados de una norma ortográfica que no cristalizará hasta las gramáticas del siglo XVI: los nombres propios, en francés como en español, se escribirán habitualmente con minúscula hasta comienzos del XVI<sup>36</sup>. Por ejemplo, las palabras *Dieu* y *Dios* se escriben casi siempre con minúscula en el medievo.

Ahora bien, en el francés antiguo y en un número reducido de sustantivos, entre los que se encuentra *amour*, la lengua escrita produjo una marca de personificación, pero ésta no fue grafemática sino gramatical, puramente morfológica. La marca -s, característica del caso sujeto de una clase de sustantivos entre los que se hallan numerosos animados humanos y antropónimos, se extendió por analogía a sustantivos a los que no les correspondía etimológicamente. En los casos de *amors*, (*par*) *amistiés*, *paours* ('miedo') y *riens* ('la persona amada'), la adjunción de la marca -s funciona como *indicio de personificación*<sup>37</sup>.

Respecto al género gramatical, se ha de notar que, en lengua de oíl, *Amour* fue originariamente una palabra de género femenino<sup>38</sup>, aunque ocasionalmente, en singular, podemos encontrarla empleada con género masculino, que será el predominante a partir de los siglos XVI y XVII. Tal cambio de género se produjo tempranamente en la literatura cortés, porque el sustantivo siempre estuvo cerca de la personificación y ésta pasa por la imagen latina de un dios poderoso, es decir, una imagen antropomórfica masculina.

Es, pues, una tradición cultural, eminentemente literaria, la que sustenta esta modificación del género gramatical.

Pero pasemos al análisis de la marca de personificación. Recordemos brevemente, en primer lugar, las formas de la flexión nominal: el francés antiguo distin-

---

<sup>35</sup> LLAMAS POMBO (2005: 640).

<sup>36</sup> Cf. BEAULIEUX (1927: 157), SÁNCHEZ-PRIETO (1998: 170-174).

<sup>37</sup> Cf. «Emploi particulier de la marque Bs», en BURIDANT (2000: 81-28).

<sup>38</sup> Nótese que, aunque en francés moderno *amour* es un nombre masculino tanto en singular como en plural (p. ej.: *des petits amours*), sigue existiendo, dentro del léxico poético, la posibilidad del género femenino cuando este nombre va en plural (p. ej: *le vert paradis des amours enfantines*. Baudelaire). (Ejemplos citados en el Diccionario *Petit Robert, s.v. amour*).



guía entre el llamado *caso sujeto* (para las funciones de sujeto, atributo del sujeto, vocativo y aposición al sujeto) y un *caso régimen* (para las demás funciones). Por ejemplo, en el tipo primero de los masculinos, los parisílabos, tenemos una pequeña declinación:

Caso sujeto singular: <i>murs, li reis</i>	Caso sujeto plural: <i>mur, li rei</i>
Caso régimen singular: <i>mur, le rei</i>	Caso régimen plural: <i>murs, les reis</i>

El caso sujeto singular viene marcado por una *-s* (del latín *murus*, por ejemplo), frente al caso régimen singular (de *murum*) que no lleva tal marca.

P. ej.: CASO SUJETO (subrayado)

*Li reis est fiers*

(*Chanson de Roland*, 56)

[*li reis* desempeña la función de sujeto]

El rey es orgulloso...

*Ainçois qu'il eussent AvijA ans*

*Toucha amors les AijA enfans*

(*Piramus et Tisbé*, v. 14, ms. BNF 837)

[*amors* desempeña la función de sujeto]

En cuanto tuvieron siete años,  
tocó Amor a los dos niños

P. ej.: CASO RÉGIMEN (subrayado)

*La mort le roi Artu*

[*le roi Artu*, caso régimen en función de complemento de nombre]

La muerte del rey Arturo

*Car j'ai le roi tolu son fil*

(*Thèbes*, 2404, cit. Buridant 2000: 88)

[Complemento dativo no preposicional]

Pues al rey le he quitado a su hijo

*Mes ce que l'en les garde plus [...]*

*Fet lor amor plus aviver*

(*Piramus et Tisbé*, v. 120-123, ms. BNF 837)

Pero aquello que más les impiden hacer  
más hace avivar su amor

Realmente, la flexión no era fundamental para la discriminación de las funciones sintácticas del sustantivo, ya que, en la mayoría de los casos, era redundante respecto al orden de las palabras en la frase. Esta declinación quedaba, pues, disponible para desempeñar en los textos un papel que ya no sería de orden estrictamente sintáctico<sup>39</sup>.

La declinación terminó institucionalizándose en cierto sentido<sup>40</sup>, convirtiéndose en un efecto estilístico propio de la lengua escrita: un arcaísmo mantenido

<sup>39</sup> CERQUIGLINI (1983: 29).

<sup>40</sup> *Institutionalisation* es el término empleado por BURIDANT (2000: 80), entre otros autores, para caracterizar el conservadurismo y el refuerzo de la declinación que se produjo en los siglos XIII y XIV.

sólo en el registro literario por una voluntad de buen uso (algo semejante —como explica Roger Wright— al mantenimiento en lengua española del imperfecto de subjuntivo o en francés de algunas formas de pretérito como posibilidad latente, formas comprendidas en ciertos contextos, en virtud de la competencia pasiva de los locutores, pero no vivas ni disponibles en la lengua hablada<sup>41</sup>).

En este contexto literario del francés antiguo, una lengua elaborada por los letrados, encontramos que, a partir de 1150-1160, la palabra *amor* comienza a ser empleada con la -s final no solamente en el caso sujeto, sino también en caso régimen, dentro de las expresiones *d'amors*, *par amors* (cuando lo esperable sería *d'amor* y *par amor*), expresiones que estuvieron en uso hasta el siglo XVI. Ello era posible porque la flexión nominal sobrepasaba la noción sintáctica de sujeto y podía marcar la función de *actanté*<sup>42</sup>.

*D'amors* y *par amors* pueden ser analizados como locuciones adverbiales calcadas sobre el modelo de otras locuciones (*a geus*, *de jors*, *a merveilles*), en las que la terminación -s es una marca adverbial. Sin embargo, los textos también presentan en ocasiones formas de caso régimen con función de complemento, en los que la -s es la marca del estatus de actante que posee *Amors*. Por ejemplo:

*Douce amors* [porte] *la coche d'arriere*  
(*Piramus et Tisbé*, v. 40 ms. BNF 837)

La muesca [de la flecha lleva] dulce amor

[Sujeto: *la coche d'arriere*. Complemento directo en Caso Régimen: *douce amors*]

Jean Frappier (1967) analizó minuciosamente el fenómeno: no está en los cantares de gesta y aparece, curiosamente, en el momento en que las concepciones cortesas están extendiéndose por el norte de Francia. La importancia del tema del amor en la novela acrecienta la frecuencia de empleo de la palabra, empieza a enriquecerla, a matizarla y a afinar sus valores.

Con la adjunción de una -s al caso régimen de la palabra *amour* se había producido un cambio gramatical, pero no a causa de determinada erosión fonética o por una necesidad sintáctica, sino por una concepción estrictamente literaria. Era ante todo en la literatura escrita donde *Amor* desempeñaba una función de *actante*. En los textos, predominaron los aspectos significativos más sobresalientes de la palabra sobre la sintaxis. Esto es, prevaleció una concepción del amor no como un sentimiento que emana de los enamorados, sino como una fuerza exterior, activa e incontrolable.

En efecto, *Amour* es, mayoritariamente, un *actante* en los textos de los siglos XII y XIII; o, mejor dicho, puesto que hablamos de literatura, es un *actor*. Es *un personaje que actúa*: no llevaba mayúscula de nombre propio, pero sí llevó una -s antietimológica de actante, como indicio de *personificación*.

---

<sup>41</sup> WRIGHT (1998: 304).

<sup>42</sup> CERQUIGLINI (1976: 190; 1983: 29).



En suma, el sistema conceptual que identificó a Amor con una divinidad guerrera o con una personificación del sentimiento terminó influyendo en la propia gramática del francés antiguo. Como afirma Bernard Cerquiglini, la historia de la lengua también se fragua en la literatura<sup>43</sup>.

#### 4.2. «METÁFORAS DE LA VIDA COTIDIANA»

Pensando ya en nuestras lenguas actuales, a nadie se nos esconde: la metáfora que identifica el sentimiento amoroso con una guerra estructura parcialmente los conceptos que usamos a diario y permanece viva en la literatura. Citaremos, entre los cientos o miles de ejemplos posibles, cómo la revitalizan Vicente Aleixandre y Paul Éluard:

La sequedad viviente de unos ojos marchitos,  
de los que yo veía a través de las lágrimas,  
era una caricia para *herir las pupilas*,  
sin que siquiera el párpado se cerrase *en defensa*.  
(«No busques, no». *La destrucción o el amor*. 1932-1933)<sup>44</sup>

Au fond de notre cœur, tes yeux dépassent tous les ciels, leur cœur de nuit. Flèches de joie, ils tuent le temps, ils tuent l'espoir et le regret, ils tuent l'absence (Paul Éluard, *Donner*, 1939, p. 69). [En el fondo de nuestro corazón, tus ojos van más allá de todos los cielos, su corazón de noche. Flechas de alegría, matan el tiempo, matan la esperanza y la pena, matan la ausencia.]

Más allá de las filiaciones directas entre la poesía latina y la poesía romance del medievo, nuestras lenguas, en su historia, se han nutrido de los sistemas conceptuales metafóricos que la literatura ha cultivado. Sabemos que «las metáforas son básicamente culturales y además en gran medida propias de cada lengua»<sup>45</sup>. Las metáforas fraguadas en la lengua latina, lógicamente, se convertirán en troquel semántico de las palabras en las distintas lenguas romances. No sólo compartimos el esqueleto etimológico de las palabras, compartimos, en gran medida, toda una ordenación verbal de los conceptos. Son, seguramente, mucho más abundantes las metáforas básicas comunes que los hallazgos individuales entre las lenguas neolatinas.

El concepto 'el amor es guerra' no es sino «una metáfora de la vida cotidiana», si se nos permite evocar aquí el título de la obra de George Lakoff y Mark Johnson *Metáforas de la vida cotidiana*, cuyo original inglés *Methaphors we live by*

---

<sup>43</sup> Cf. CERQUIGLINI (1983: 22).

<sup>44</sup> En su edición de los *Amores* de OVIDIO, J.A. GONZÁLEZ IGLESIAS (1997: 140) compara la elegía del poeta latino dedicada al triunfo de amor con el poema de Aleixandre del mismo título: «Triunfo de Amor».

<sup>45</sup> MILLÁN y NAROTZKY (1995: 24).

(«Las metáforas a través de las que vivimos») acierta, aún más si cabe, en la diana de lo que ha ocurrido con las flechas de Amor. Estos autores nos muestran cómo la metáfora *amor-guerra* posee plena vigencia en numerosos conceptos cotidianos y cómo se refleja en el lenguaje literal (citaremos únicamente ejemplos del español, pero podrían aportarse los equivalentes en lengua francesa actual):

Es conocido por sus abundantes y rápidas *conquistas*. *Luchó* por él, pero su amante *venció*. *Huyó* ante sus *avances* (insinuaciones). Lo *persiguió implacablemente*. Lentamente va *ganando terreno* con ella. Consiguió su mano (*ganó*). Le *subyugó*. La *asedian* los pretendientes. Tiene que *defenderse* de ellas. *Reclutó la ayuda* de sus amigos. *Se alió* con la madre de ella. Si he visto un matrimonio desigual (*alianza*) es ése (Lakoff y Johnson, 1995: 88).

La vieja alegoría bélica sigue viva hasta en los mensajes electrónicos de los más jóvenes, como lo prueba el siguiente mensaje, extraído de una guía para entender los SMS en francés:

—<3— se traduce como «une flèche traverse mon coeur», esto es, «una flecha atraviesa mi corazón» (*SMS/TEXTO*, 2002: 91).

Tal pervivencia del isomorfismo *amor-guerra* constituye un ejemplo inmejorable para sustentar y dar razón al medievalista Paul Zumthor, cuando afirma que

la Edad Media creó, a base de elementos heterogéneos, las lenguas que hablamos hoy. Forjó, en lo esencial, los discursos que mantenemos y que formalizan nuestras pulsiones y nuestro pensamiento: se ha dicho ya, hace tiempo, aunque de modo insuficientemente matizado, *de nuestro discurso amoroso* (Zumthor 1980: 70).

La literatura ha sido la caja de resonancia donde se ha templado el decir de las lenguas, donde se ha fraguado a veces el valor semántico de las palabras que son la moneda en curso de nuestras lenguas.

Como advertía el profesor Coseriu, «en la lingüística actual se considera muchas veces sólo la lengua hablada primaria como ‘natural’ y ‘libre’, en tanto que la lengua ejemplar [...] y su forma literaria se consideran como ‘artificiales’ e ‘impuestas’». Pero realmente —afirma el profesor rumano— la lengua literaria es también el «taller» donde se experimenta y elabora la ejemplaridad idiomática<sup>46</sup>; donde se forjan en ocasiones, podríamos añadir, los significados que damos a las palabras.

Los breves ejemplos citados sobre la metáfora *amor-guerra* son buena prueba de la imposibilidad de establecer fronteras en algunos territorios que comparten lengua literaria y lengua común.

Si la lengua es un «saber hacer», un «saber hablar tradicional», en el sentido de «transmitido», su historia está esencialmente presente. O, dicho con palabras

---

<sup>46</sup> COSERIU (1997: 9).



más bellas de Emilio Lledó: el presente del acto del habla es también «un acto del pasado», porque el pasado común de la lengua —incluida la lengua literaria, podemos añadir— «preexiste como gran memoria colectiva»<sup>47</sup>.

Pues bien, en esa gran memoria, la lengua literaria medieval es la que nos ha legado la idea de las flechas vencedoras en las batallas de Amor.

#### ANEXO I: FIGURAS<sup>48</sup>

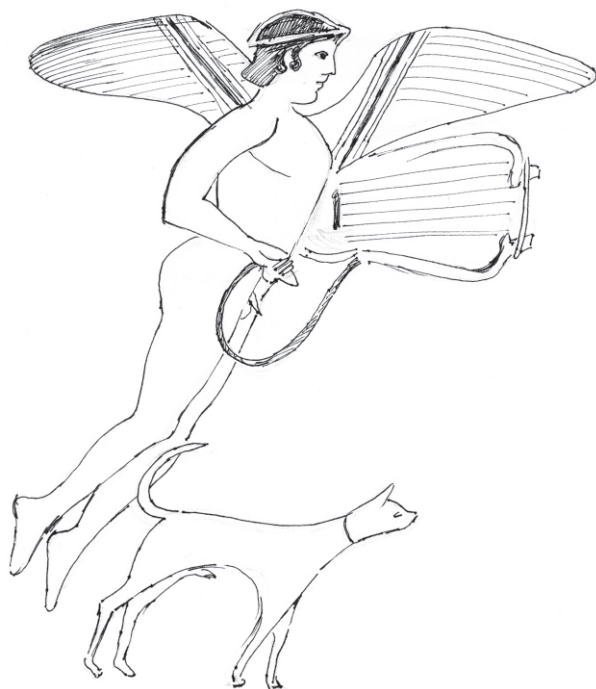


Figura 1. *Eros volando con una lira*. Ánfora, ca. 470 a. J.C. París, Musée du Louvre.

<sup>47</sup> LLEDÓ (1992: 19).

<sup>48</sup> Se trata, en todos los casos, de dibujos actuales realizados a partir de las correspondientes ilustraciones medievales a las que se alude en el «pie de foto». Realizados por Malocha POMBO.





Figura 2. *Cupido volando*. Prudencio, *Psychomachia*, ca. 1100. Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, ms. 22, detalle del fol. 17v.



Figura 3. *Cupido ciego*, *Venus y las Tres Gracias* (detalle), *Ovide moralisé*, ca. 1480. Copenhague, Biblioteca Real, ms. Thott 399, 2º, fol. 9v.



Figura 4. *Cupido con Venus, Apolo y Vulcano* (detalle). Évrart de Conty.  
*Le Livre des Échecs amoureux*. Siglo xv. Ms. Bibliothèque Nationale de France, f. fr. 9197.



Figura 5. *Amor hiere al amante con sus flechas* (detalle). *Roman de la Rose*. Siglo XIV, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Figura 6. *Amor presenta a Dulce Pensamiento, Placer y Esperanza al poeta Guillaume de Machaut* (detalle). En *Oeuvres poétiques de Guillaume de Machaut*, ca. 1375. Ms. Bibliothèque Nationale de France.



Figura 7. *Cupido ciego* (detalle de la *Alegoría de la castidad*), ca. 1320-1325.  
Dovela de la bóveda atribuida al llamado «Maestro de las Dovelas»,  
en la iglesia inferior de San Francisco de Asís.

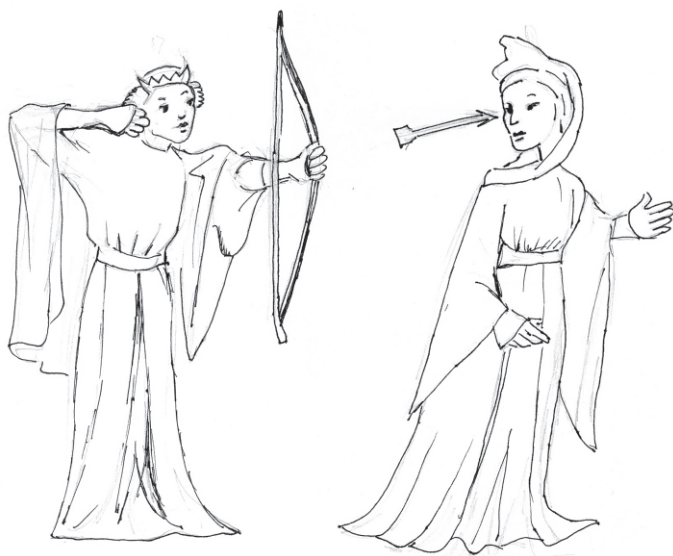


Figura 8. *Amor hiere al amante con sus flechas*. *Roman de la Rose*. Finales del siglo XIV.  
Ms. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitr. 24/11, fol. 13vº.

## ANEXO II: TEXTOS<sup>49</sup>

### § 1. *Piramus et Tisbé* (fragmento, vv. 24-42, ed. Branciforti)

<p>Hai, Amors! Devant tes iex          Ne puet garir ioenes ne vieix ;          Il n'est iovenente ne aëz          Qi de ton dart ne soit navrez.          Contre ton dart n'a nul essoigne          Double hausberc ne double broigne.          Ta saiete ne set faillir,          Vers lui ne puet nulz homs garir ;          Ele fet plaie sanz pertus          Vers qui ne puet herbe ne ius ;          Sanz dolor fait traire souspir,          Sanz sanc expandre fait parir.          Li fers de ton dart porte feu,          Souspirs la fleche du mileu,          Li penon engiens et priere,          Douce amors la coche d'arriere.          Li fers navre en l'esgarder,          La fleche coule el penser,          Li penon font les apareulz,          La coche aioste les conseilz.</p>	<p>(Ay, Amor!, ante tus ojos          no puede guarecerse joven ni viejo;          no hay juventud ni ancianidad          que por tu dardo no sea herida.          Contra tu dardo no hay defensa alguna,          ni doble cota de malla ni doble coraza;          tu saeta no puede fallar;          ante ella nadie puede guarecerse;          hace una llaga sin herida          contra la que nada puede hierba ni bebedizo;          sin dolor hace suspirar,          sin sangre derramar, hace palidecer.          El hierro de tu dardo lleva fuego,          suspiros el asta del medio,          las plumas, astucias y ruego,          dulce amor la muesca del extremo.          El hierro hiera con la mirada,          el asta penetra en el pensamiento,          las plumas hacen los preparativos,          la muesca alía las decisiones.</p>
---	--

### § 2. Chrétien de Troyes. *Amors tençon et bataille* (ed. Zai)

<p>I Amors tençon et bataille          Vers son champion a prise          Qui por li tant se travaille          Q'a desrainier sa franchise          A tote s'entente mise :          N'est drois q'a sa merci faille ;          Mais ele tant ne lo prise          Que de s'aïe li chaille.</p>	<p>Amor combate y batalla          contra su campeón ha emprendido,          contra quien por él se atormenta          tanto que ha puesto su empeño todo          en defender los derechos de tal señor.          Es injusta de Amor la impiedad,          y en tan poco lo aprecia          que nada le importa su tributo.</p>
<p>II Qui que por Amor m'assaille,          Senz loier et sanz faintise          Prez sui k'en l'estor m'en aille,          Que bien ai la peine aprise.          Mais je criem k'en mon servise          Guerre et aïne li faille.          Ne quier estre en nule guise          Si frans, q'en moi n'ait sa taille.</p>	<p>Quiquiera me ataque en nombre de Amor,          presto estoy a entrar a la carga,          sin titubeos y aun sin soldada,          pues bien tengo aprendido a sufrir.          Mas temo, en mi vasallaje,          no dar por Amor suficiente guerra.          No quiero estar, en modo alguno,          liberado y exento de pagarle mi talla.</p>

<sup>49</sup> La traducción al español de los tres textos es nuestra. Igualmente lo es, salvo que se señale otra fuente, la traducción de los textos en francés citados a lo largo de este artículo.



- |     |   |  |
|-----|---|--|
| III | Nuls s'il n'est cortois et sages,<br>Ne puet d'Amors riens aprendre ;<br>Mais tels en est li usages,<br>Dont nulz ne se seit deffendre,<br>Q'ele vuet l'entree vandre.<br>Et quels en est li passages?<br>Raison li covient despandre<br>Et metre mesure en gages.          | Quien no sea juicioso y cortés<br>nada puede aprender de Amor.<br>Según su tributo,<br>del que nadie se libra,<br>él vende el derecho de entrada en su feudo.<br>¿Y cuál es su peaje?<br>Hay que gastar la razón<br>y poner en juego la medida.  |
| IV  | Fols cuers legiers ne volages<br>Ne puet rien d'Amors aprendre.<br>Tels n'est pas li miens corages.<br>Ki sert senz merci atendre.<br>Ainz que m'i cuidasse prendre,<br>Fu vers il durs et salvages ;<br>Or me plaist, senz raison rendre,<br>Ke ses prou soit mes damages. | El corazón alocado, ligero y voluble<br>nada puede aprender de Amor,<br>pero no es así mi corazón,<br>pues sabe amar sin esperar recompensa.<br>Antes de que me aprisionara,<br>fui con él duro y feroz,<br>mas ahora, no sé por qué razón,<br>pláceme que mi daño sea su beneficio.       |
| V   | Molt m'a chiers Amors vendue<br>S'onor et sa seignorie,<br>K'a l'entrée ai despendue<br>Mesure et raison guerpie.<br>Lor consalz ne lor aiue<br>Ne me soit jamais rendue ;<br>Je lor fail de compaignie,<br>N'i aient nule atendue.   | Muy caros me ha vendido Amor<br>su feudo y su señorío,<br>que a la entrada he gastado<br>medida y perdido razón:<br>el consejo y la ayuda de ambas,<br>que ya no me los devuelvan;<br>les niego mi compañía:<br>que ya no me esperen más.  |
| VI  | D'Amors ne sai nule issue,<br>Ne ja nus ne la me die !<br>Muër puet en ceste mue<br>Ma plume tote ma vie :<br>Mes cuers n'i muèrat mie ;<br>S'ai en celi m'atendue<br>Que je dout que ne m'ocie :<br>Ne por ceu cuers ne remue.   | Al feudo de Amor no le conozco salida,<br>¡mas que nadie me la muestre!<br>Podría estar mudando el plumaje en esta jaula<br>durante toda mi vida,<br>que mi corazón en nada se mudaría.<br>Y así, toda esperanza he puesto<br>en quien temo me mate:<br>mas ni por ello mudará mi corazón. |
| VII | Se merciz ne m'en aiue<br>Et pitiez, qui est perdue,<br>Tart iert la guerre fenie<br>Que j'ai lonc tens maintenue !   | Si merced y piedad, que tengo perdidas,<br>no vienen en mi ayuda,<br>mucho tardará en acabar<br>la guerra que por tan largo tiempo he mantenido.   |

§ 3. *Chanson pieuse. Li debonnaire Diex m'a mis en sa prison*  
(Fragmento. ed. Dufournet 1989)

*Li debonnaire Diex m'a mis en sa prison*  
Vous ne savez que me fist  
Jhesu Crist li miens amis,  
Quant jacobine me fist  
Par grant amours.

*El Dios de bondad me ha encerrado en su prisión*  
No sabéis lo que en mí ha hecho  
Jesucristo, mi amigo,  
cuando me hizo religiosa  
por su gran amor.

*Li debonnaire Diex m'a mis en sa prison.*

Il m'a si navrée d'un dart  
Mais que la plaie n'i pert,  
Ja nul jour ne gariré,  
Se par li non.

*Li debonnaire Diex m'a mis en sa prison.*

Diex, son dart qui m'a navré  
Com il est douz et souefs,  
Nuit et jour m'i fait penser  
Com Diex est douz.

*Li debonnaire Diex m'a mis en sa prison.*

*El Dios de bondad me ha encerrado en su prisión*

Me ha herido con un dardo  
sin que se vea la llaga;  
ya nunca sanaré  
si no es por Él.

*El Dios de bondad me ha encerrado en su prisión*

La flecha de Dios que me ha herido,  
qué tierna y suave es;  
día y noche me hace pensar  
qué dulce es Dios.

*El Dios de bondad me ha encerrado en su prisión*

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS CITADOS

- BRANCIFORTI, Federico, ed. *Piramus et Tisbé. (Introduzione, testo critico, traduzione e note)*. Florencia, Leo S. Olschki, 1959.
- CHRÉTIEN DE TROYES. «Chansons». Ed. de Marie-Claire Zai, en *Romans*, Col. «Classiques modernes. Le livre de poche», París, Librairie Générale Française, 1994.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1992<sup>3</sup>.
- DUFOURNET, Jean. *Anthologie de la poésie lyrique française des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, París, Gallimard, 1989.
- *Eneas, roman du XI<sup>e</sup> siècle*. Ed. de J.J. Salverda de Grave, 2 vols., CFMA, París, Honoré Champion, 1973.
- ÉVRART DE CONTY. *Le Livre des Echechs Amoureux*. Edición parcial de Françoise Guichard-Tesson y Bruno Roy, París, Éditions du Chêne, 1991.
- GUILLAUME DE LORRIS. *Roman de la Rose. El libro de la rosa*. Ed. de Carlos Alvar, Barcelona, El festín de Esopo-Quaderns Cremà, 1985.
- GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN. *Le Roman de la Rose*. Edición de Félix Lecoy, 3 vols., París, Champion, 1965 (vol. I), 1966 (vol. II) y 1970 (vol. III).
- GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesía completa*. Edición bilingüe de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1983.
- *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarum sive originum libri XX*. W.M. Lindsay, ed., Oxford, 1911.
- *Le Roman de Thèbes*. Publié par G. Raynaud de Lage, cfma, 94, París, Champion, 1966.
- OVIDIO NASÓN, P. *Metamorfosis*. Texto y traducción de Antonio Ruiz de Elvira, 3 vols., Madrid, CSIC, 1992.
- *Amores. Arte de amar*. Edición de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.
- *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris iteratis curis edidit* E. J. Kenney, Oxford, Oxford University Press, 1961 [1994].



— *Sagrada Biblia*. Ed. Eloíno NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA O.P., Madrid, BAC, 1944.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras completas*. Ed. José Vicente Rodríguez, Madrid, Editorial de espiritualidad, 1988.

TEODULFO DE ORLEANS. «De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur». *Carmina*, núm. 45, in *Poetae latini aevi Carolini*. Ed. Ernest Duemmler, *Poetarum Latinorum medii aevi*, vol. 1 MGH, Berlín, 1881, pp. 543-544.

VILLON, François. *Oeuvres*. Edición de André Mary, Col. «Classiques Garnier», París, Garnier, 1962.

## ESTUDIOS CITADOS

AGHION, I., C. BARBILLON y F. LISSARRAGUE. *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 [10 ed.: París, Flammarion, 1994).

ARAGÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. Aurora y José María FERNÁNDEZ CARDO. *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Universidad de Oviedo, 1985.

BALLISTINI, Mathilde. *Symboles et Allégories* (traduit de l'italien par Dominique Férault), París, Éditions Hazan, 2004.

BARRAL RIVADULLA, M<sup>a</sup>. Dolores. «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval». *Cuadernos del CEMYR*, 2003, 11, 211-235.

BATTAGLIA, Salvatore. «La tradizione di Ovidio nel medioevo», *Filologia Romanza*, 22, 1959, pp. 185-224.

BEAULIEUX, Charles. *Histoire de l'orthographe française*. Tome 1<sup>o</sup>: *Formation de l'orthographe, des origines au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Champion, 1927.

BOURIN, Monique. «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», en A.-M. Christin, ed., *L'écriture du nom propre* (Colloque International, 8-10 juin 1995), París y Montreal, L'Harmattan, 1998, pp. 193-213.

BURIDANT, Claude. *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, París, Sedes, 2000.

CERQUIGLINI, Bernard, J. CERQUIGLINI, Ch. MARCHELLO-NIZIA y M. PERRET-MINARD «L'objet "ancien français" et les conditions propres à sa description linguistique», en J.-C. Chevalier y M. Gross, eds. *Méthodes en Grammaire française*, París, Klincksieck, pp. 185-200.

CERQUIGLINI, Bernard. «Une langue, une littérature», *Prologue* en D. Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1983, pp. 17-31.

CHANCE, Jane. «Ovid's Cupid as demon of fornication: the Episcopal Mythographies of Isidore of Seville and Theodulf of Orleans», *Medieval Mythography. From roman north Africa to the school of Chartres, A. D. 433-1177*, Gainesville, University of Florida Press, 1994, pp. 129-157.

CHEVALIER, R., ed. *Colloque Présence d'Ovide*, Col. «Caesarodunum», XVII bis, París, Les Belles Lettres, 1982.

COSERIU, Eugenio. «Sobre ejemplaridad idiomática y lengua literaria», *BALP*, 28, 1997, pp. 9-14.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1969<sup>1</sup> [1984].

FARAL, Edmond. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, Champion, 1913.





- FRÄNKEL, H. *Ovid, a poet between two worlds*. Berkeley-Los Ángeles, 1949.
- FRAPPIER, Jean. «*D'amors, par amors*». *Romania*, 88, 1967, pp. 433-474.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M<sup>a</sup>. «El texto medieval o la fabulación esquizofrénica de la escritura y la imagen», en J.M. Fernández Cardo, coord., *Figuración y Narración*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996, pp. 61-76.
- «¿Palas o Minerva?: la recreación del mito clásico en dos textos literarios franceses de la Edad Media», *Revista de Filología Románica*, 14, vol. II, 1997, pp. 183-195.
- «Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*», en T. García Sabell *et al.* eds., *Les Chemins du texte*, Universidad de Santiago de Compostela -APFUE, 1998, pp. 263-274.
- «Ociosa y venus: del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (ms. 387 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia) a *Le Livre des Echecs Amoureux* de Évrart de Conty», en J. Oliver Frade ed., *Isla Abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, vol. 2, Universidad de La Laguna, 2004, pp. 582-598.
- HALLET, J.P. «The role of Women in Roman elegy», *Aretusa*, 6, 1973, pp. 103-123.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995. [Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Original inglés: *Methaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.]
- LLAMAS POMBO, Elena. «Une mise en jeu de l'intertextualité: *Piramus et Tisbé*, poème français du XII<sup>e</sup> siècle», *Cuadernos de Filología Francesa*, 5, 1991, pp. 131-147.
- «Réflexions sur la variation graphique dans l'écrit médiéval (XIII<sup>e</sup> s.)», en D. Lagorgette y M. Lignereux, eds., *Littérature et linguistique : diachronie / synchronie — Autour des travaux de Michèle Perret* (CDROM), Chambéry, Université de Savoie, 2005, pp. 637-651.
- LLEDÓ, Emilio. *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de estudios constitucionales, 1992.
- LYNE, R.O.A.M. «*Seruitium amoris*», *Classical Quarterly*, 29, 1979, pp. 117-130.
- MILLÁN, José Antonio y Susana NAROTZKY, 1995. *Vid.* LAKOFF y JOHNSON.
- MONFERRER, Juan Pedro. «Ángeles, demonios y anticristos en los monoteísmos semitas», *Cuadernos del CEMYR*, 2003, 11, 87-112.
- MOORMANN, Eric M. y Wilfried UITTERHOEVE. *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- MURGATROYD, Paul. «*Seruitium amoris* and the Roman Elegists», *Latomus*, 40, 1981, pp. 589-606.
- OLIVER FRADE, José M. «Nuevas consideraciones sobre el programa iconográfico del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (ms. Vitr. 24/11 de la BNE)», en M<sup>a</sup>.J. Salinero Cascante *et al.* eds. *El texto como encrucijada. Estudios Franceses y francófonos*, 2 vols. Vol. 1, Universidad de La Rioja, 2003, pp. 97-113.
- PANOFKY, Erwin. «Cupido el ciego», *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1962<sup>1</sup>, [1972], pp. 139-188.
- *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1960<sup>1</sup> [2001].
- PANOFKY, Erwin y Fritz SAXL. *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Saint-Pierre-de-Salerno, Gerard Monfort, 1990.
- PETTIT, Aimé. «Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle», en R. Chevalier, ed. *Colloque Présence d'Ovide*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 119-240.
- RAND, E.K. *Ovid and his influence*, Londres, Harrap, 1926 (reimpr., Nueva York, 1963).



- SABOT, M.A.-F. «Présence d'Ovide au XII<sup>e</sup> siècle: poésie latine élégiaque, lyrique provençale», en R. Chevalier, ed. *Colloque Présence d'Ovide*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 241-260.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro. *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- SMS/TEXTO: Le guide pratique. Mobile choc*, París, Robert Laffont, 2002.
- WRIGHT, Roger. «Cambios lingüísticos y cambios textuales», en J.M. Blecua, J. Gutiérrez y L. Sala, eds. *Estudios de Grafemática en el dominio hispano*, Salamanca, Universidad e Instituto Caro y Cuervo, 1998, pp. 303-308.
- ZUFFI, Stefano. *Arte y erotismo*, Milán, Electra (Grijalbo-Mondadori), 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Parler du Moyen Age*, París, Minuit, 1980.

