

Acercamiento a un análisis comparativo de la temática amorosa en dos obras bajomedievales : el poema Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino y los Carmina Riuipullensia

Autor(en): **Casa, Mélissa**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2022)**

Heft 39-40

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047769>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Acercamiento a un análisis comparativo de la temática amorosa en dos obras bajomedievales:

el poema *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino* y los *Carmina Riuipullensia*

Mélissa Casa¹

Université de Genève
Suiza

Resumen: El presente artículo parte de un trabajo de fin de Máster titulado «Análisis comparativo de la temática amorosa en dos obras bajomedievales: el poema *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino* y los *Carmina Riuipullensia*». La comparación que emprendemos tiene el objetivo de averiguar hasta qué punto las dos obras seleccionadas, procedentes de épocas y lugares cercanos, convergen o divergen en el tratamiento de la temática amorosa. Asimismo, queremos resaltar las características individuales que confieren a estas composiciones una identidad literaria propia. A tal efecto, dedicamos los primeros capítulos del artículo a una exposición del contexto histórico-cultural medieval y una introducción general a nuestras dos obras. El análisis comparativo, núcleo del trabajo, se construye sobre un catálogo de tópicos y motivos relativos al amor, cuyo criterio de selección fue su preponderancia en ambas obras².

Palabras clave: Amor, Anónimo Enamorado de Ripoll, *Razón de amor*, lírica medieval, goliardos, trovadores.

Approach to a comparative analysis of the theme of love in two late medieval works: the poem *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino* and the *Carmina Riuipullensia*

Abstract: This article is based on a Master's thesis entitled «Comparative analysis of the theme of love in two late medieval texts: the poem *Razón de amor con Denuestos del Agua y del Vino* and the *Carmina Riui-pullensia*». The comparison we are undertaking intends to find out to what extent the two selected works, coming from a close period and

¹ Este artículo presenta una versión abreviada de la tesina de máster con la que la autora ganó el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2021 al mejor trabajo de investigación predoctoral.

² Para el análisis completo y un mayor acercamiento a sus contenidos, los incitamos a la lectura de Casa, Mélissa: *Análisis comparativo de la temática amorosa en dos obras bajomedievales: el poema Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino y los Carmina Riuipullensia*. Tesis de fin de Máster, dir. por Constance Carta. Genève: Université de Genève, 2021.

place, converge or diverge in the treatment of the theme of love. Likewise, we wish to highlight the individual characteristics that give these compositions their own literary identity. To this end, we devote the first chapters of the article to an exposition of the medieval historical-cultural context and a general introduction to our two works. The comparative analysis, which is the core of our work, is built on a catalog of topics and motifs related to love. The criterion that guided our selection has been the abundance of those topics and motifs in both works.

Keywords: Love, Anónimo Enamorado de Ripoll, *Razón de amor*, medieval lyric, goliards, troubadours.

Voltaire decía: “Il n’y a aucun pays de la terre où l’amour n’ait rendu les amants poètes”³; y estaba en lo cierto. El amor, motor y móvil de las acciones humanas, ha sido siempre una fuerza inspiradora y se impuso naturalmente como una de las temáticas más fecundas de la literatura universal.

Entre los autores ibéricos destaca el que acaso fuera el poeta europeo más erótico de la época medieval, posiblemente el único autor hispánico⁴ que pertenece al movimiento goliárdico: el Anónimo Enamorado de Ripoll, autor de una veintena de *carmina erotica*. Queremos dedicarle nuestro estudio al comparar sus poemas con un texto que se acercara a la corriente cortés de la *fin’amors*, pero que fuera asimismo una muestra del ingenio literario español: el poema castellano-aragonés titulado *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino*.

La elección del método comparatista surge de dos principios. Por un lado, la Edad Media fue una época en la que la noción de herencia literaria era fundamental y el ingenio del poeta residía en su capacidad de tratar con originalidad tópicos pertenecientes a la(s) tradición(es) en la(s) que se inscribía, según los principios retóricos de la *imitatio* y de la *aemulatio*. Por otro lado, el amor es un sentimiento tanto individual como general y “[a]unque cada autor ofrece un tratamiento distinto del sentimiento amoroso, el discurso subyacente está formado por una

³ Voltaire: *L’Ingénu*, ed. de Éloïse Lièvre. Paris: Gallimard, 2004, p. 31.

⁴ A pesar de los numerosos debates entre los filólogos, nos atenemos a la tendencia mayoritaria de la crítica que reconoce que el Anónimo Enamorado compuso sus *carmina* en la segunda mitad del siglo XII en el monasterio de Ripoll, en Cataluña. Asimismo, adelantamos nuestra conformidad con la opinión general que admite que la *Razón de amor* es un poema castellano-aragonés del inicio del siglo XIII.

serie de expresiones comunes que son recurrentes en la mayoría de las composiciones”⁵: nuestro interés reside por tanto en tratar de descifrar hasta dónde se extiende la expresión literaria estereotipada y tributaria de un molde poético y dónde brotan las declaraciones más íntimas, en las que emerge la voz de la experiencia individual.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Este trabajo se enfoca en obras de los siglos XII y XIII, enmarcándose en la segunda mitad del Medioevo: la Baja Edad Media⁶. Para entender mejor estas centurias, revisaremos brevemente los principales ejes culturales que caracterizaron la Alta Edad Media y que fomentaron las bases de la evolución posterior. En la Alta Edad Media, la caída del Imperio romano de Occidente y el desmantelamiento de la autoridad central fragilizó la fuerza unificadora que había establecido en su momento el Estado imperial de Roma. Ello incidió en el idioma que lucía como esencia de su identidad: el latín, hasta entonces lengua universal, empezó a debilitarse paulatinamente a la vez que se desarticulaba el Estado imperante. Los sustratos lingüísticos sobre los que se habían implantado los Romanos incidieron en la evolución diacrónica de los idiomas y propiciaron unas variaciones regionales heterogéneas mediante la fusión de aquellos con la lengua antigua. Sin embargo, pese a esta pérdida progresiva del uso del latín en beneficio de los nuevos dialectos

⁵ Pérez Milán, Paula: *VIGET AMOR FERVIDUS: Análisis comparativo de tópicos en la elegía latina, la lírica amorosa mediolatina y la cansó trovadoresca*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat de Lleida, 2018, p. 13.

⁶ La Edad Media es un periodo particularmente largo de la Historia, ya que consta de diez siglos. Los historiadores distinguen en él por lo menos dos subperiodos: se atribuyó al primero la denominación de Alta Edad Media, que comienza con la fecha comúnmente admitida para el inicio del Medioevo, 476, año marcado por la caída del Imperio romano de Occidente. Nos referimos al segundo subperiodo como Baja Edad Media, que culmina con el término de la época medieval. Los estudiosos oscilan entre dos fechas significativas del siglo XV: el año 1453, en el que cae el Imperio bizantino al mismo tiempo que el mundo de las letras da un paso hacia delante con la invención de la imprenta moderna por Gutenberg —inventor de los tipos móviles—, y el año 1492, que marca la llegada a América de Colón, y, en España, el final de casi ocho siglos de Reconquista, así como la expulsión de los judíos. El punto de inflexión de esta división bipartita de la Edad Media se sitúa al inicio del siglo XI, cuando empieza a percibirse una evolución notable a nivel político, económico, social y cultural en toda Europa.

entre la gente del pueblo, se mantuvo una manifiesta diglosia entre los hombres acomodados de los reinos emergentes que tenían acceso a una formación docta. En efecto, el patrimonio clásico otorgó al latín una fuerza cultural incontestable que permaneció en el centro de la enseñanza medieval. Por consiguiente, la proporción de la población que tenía el privilegio de instruirse mantenía viva la lengua del antiguo Imperio. Más adelante, en la Baja Edad Media, el desarrollo de las ciudades y de su nueva clase social, la de los *burgueses*, incentivó las voluntades, así como las posibilidades de aprender. El siglo XII ve por tanto

surg[ir], para atender la demanda de saber de los hijos de comerciantes, las *escuelas ciudadanas*, de tono más laico que las antiguas monacales o episcopales, y que serán el inminente germen —la realidad casi— de las primeras universidades.⁷

La formación académica se basaba entonces en el estudio del latín, sea a través de la revivificación de los textos antiguos, sea mediante el trabajo con las fuentes litúrgicas. Al margen, convivía otra raíz inspiradora relevante: la poesía tradicional. En definitiva:

Toda [la] rica poesía lírica [del momento] nació como producto de la cultura clerical y de la escuela, donde, desde el siglo IX en adelante, se había operado una notable recuperación de los modelos clásicos, mezclados, como no podía ser de otro modo, con una vastísima tradición eclesiástica y, en ocasiones, popular.⁸

En lo que concierne a la herencia clásica, la *auctoritas* que obtuvo mayor relevancia en el siglo XII fue el autor lírico por antonomasia: Ovidio. Su trascendencia fue tal que se confirió a esta época el nombre de *aetas Ovidiana*. Este autor se inscribe en la tradición literaria de la poesía elegíaca, de la que se inspiró y en la que prosperó. Al analizar la influencia que pudo tener Ovidio sobre los autores posteriores, hemos de tener en cuenta

⁷ Villena, Luis Antonio de: *Dados, amor y clérigos*. Madrid: Cupsa, 1978, p. 24.

⁸ Jiménez Calvente, Teresa: *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, p. 74.

toda la corriente que arrastraba, con sus características e implicaciones.

La otra *auctoritas* significativa para los literatos de esta época fue la Biblia. Al contrario de los escritos clásicos, a los que tenía acceso únicamente un número reducido de privilegiados, los textos religiosos eran asequibles para toda la población gracias a la influencia de la Iglesia católica sobre la sociedad y al protagonismo de la religión en la vida cotidiana: gozaban, por tanto, de una notoriedad considerablemente superior. Por extraño que parezca inicialmente, las Sagradas Escrituras sirvieron de profunda inspiración a la literatura profana y a la lírica amorosa, pues uno de los libros del Antiguo Testamento, el *Cantar de los Cantares*, se reconoce como uno de los textos más sensuales de la Edad Media, convirtiéndose en “un véritable modèle de poétique”⁹:

Le *Cantique* est lu comme le plus franc et le plus sensuel des chants d’amour, et son texte finit par constituer un précieux répertoire d’images pour la poésie érotique profane, à côté d’Ovide et de la tradition classique.¹⁰

El último fundamento sobre el que la ascendente poesía lírica del momento se apoyó es la poesía primitiva, dicha popular o tradicional. Se trata de una poesía natural y universal que extrae su inspiración de la vida cotidiana y de los sentimientos más vivamente humanos. La poesía popular o tradicional es un arte vivo y cambiante, que evoluciona constantemente a través de la transmisión y de la re-creación. Siendo difundida oralmente, es acogida por cada uno y deja, a todos, la posibilidad de involucrarse en canciones anónimas y compartidas. Las canciones se singularizan por su brevedad y su estructura repetitiva, componentes que facilitan el proceso de memorización por parte de los juglares, que serán sus difundidores principales.

Fue sobre esta peana trilateral de la materia clásica, eclesiástica y tradicional que se asentaron los tres estados de la lírica bajomedieval que nos van a interesar en este artículo: el popular, el cortesano y el universitario¹¹. Acabamos de comentar la vertiente popular, cuyos testimonios conservados demuestran la evolución lingüística del período. Las lenguas romances, pre-

⁹ Baroni, Francesco: *Le Cantique des Cantiques et la poésie lyrique des XIIIe et XIIIe siècles*. Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes. Paris: Université Paris IV – Sorbonne, (2004), p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ Villena (1978), *op. cit.*, p. 32.

viamente menospreciadas frente al prestigio del latín, se consolidaron paulatinamente y obtuvieron en el siglo XII el aprecio literario que merecían, gracias, en particular, a la emergencia de una nueva poesía lírica culta en lengua vernácula. Esta literatura aparece por primera vez en el siglo XI en Occitania, región cultural del Mediodía francés, y recibirá la designación de *literatura trovadoresca*. Literatura culta en lengua de *oc*, su género por antonomasia será la *cansó*, de temática amorosa¹². La lírica trovadoresca provenzal prosperó tanto que se difundió a lo ancho de Europa, dejando a cada región la posibilidad de desarrollar su propia apreciación de esta corriente y del amor cortés.

La última vertiente de la lírica del siglo XII que nos interesa resaltar es la literatura universitaria, o estudiantil, que remite a las composiciones llamadas “goliárdicas”. La etimología del término *goliardo* es objeto de diversas interpretaciones, pero terminó por designar a una comunidad de poetas viajeros, afamados tanto por sus capacidades literarias como por su mala reputación. Nacidos en el ambiente escolástico, eran unos clérigos que habían entrado en las órdenes religiosas inferiores para poder cursar una carrera académica bajo la tutela eclesiástica. Eran, por ende, unos *scholares* al mismo nivel que unos *clerici*. Al igual que para la tradición trovadoresca, la Francia del siglo XI será la cuna de ese fenómeno, que alcanzará su apogeo en medio del Renacimiento del siglo XII. Los goliardos formaron una comunidad vividora y vagabunda en pos de intensas experiencias, cuya meta era el despertar de su propia conciencia y de la de sus lectores mediante la ironía y el sarcasmo¹³. Los frutos de la aleación entre una profunda erudición poética y unas experiencias personales con el pueblo llano de las tabernas donde se reunían son unos Cancioneros de gran calidad literaria, escritos en latín medieval, con el uso de ritmos clásicos, litúrgicos y hasta populares, y de temáticas variadas, que no se desprenden nunca de su trasfondo docto.

Aunque “correspond[ían] a tres tipos de público y a tres situaciones sociales diferentes”¹⁴, los tres estados literarios que acabamos de comentar —popular, cortesano y estudiantil— no vivían separadamente. Dado que eran coetáneos y florecían en

¹² Entre los numerosos géneros cultivados por los trovadores, resaltan el *alba* y la *pastorela* (ambos de tono amoroso, porque cuentan unas situaciones de encuentro o separación entre amantes), el *sirventés* (sátira de índole política o moral), el *planh* (elegía fúnebre) y la *tenso* (forma de debate).

¹³ Jiménez Calvente (2009), *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ Villena (1978), *op. cit.*, p. 32.

regiones afines, se establecieron entre ellos abundantes contactos, propiciando los intercambios y las influencias mutuas:

No es extraño, por tanto, que goliardos, trovadores y juglares compartiesen en alguna ocasión mesa, patronos e intereses, aunque el uso de una u otra lengua imponía sus propias reglas y límites.¹⁵

LA PENÍNSULA IBÉRICA EN LOS SIGLOS XII Y XIII

En el medio de esta unidad que conformaba la Europa románica de la Edad Media, los habitantes de la España medieval se distinguieron por su historia particular y su idiosincrasia. Las insólitas circunstancias históricas de la Península conllevaron un desarrollo sociopolítico y económico distinto al vivido en los países vecinos. Paralelamente, la vertiente cultural emprendió un camino ajeno al iniciado por el resto de la Europa Occidental medieval¹⁶: aunque constatemos cierto paralelismo en el desarrollo oral de la poesía tradicional, se evidencia un desfase en el florecimiento de la poesía lírica culta, que se manifestará más bien tardíamente en las tierras hispánicas. Mientras que desde el siglo XI se empezaba a valorar en los países vecinos los brotes de la lírica culta en latín medieval y en lenguas romances, gracias a las nuevas tendencias de la *lírica goliárdica* y de la *lírica trovadoresca*, las tierras hispánicas no originaron inmediatamente este tipo de poesía de expresión rebuscada y “fueron receptoras de [estos] fenómeno[s] mucho más que creadoras”¹⁷.

Las dos regiones más imponentes de la época y que conciernen directamente nuestro estudio son la Corona de Castilla y la Corona de Aragón. Numerosas diferencias se establecen entre ellas durante los siglos XII y XIII, tanto en el plano político e institucional, como en el cultural.

Podemos decir que la Corona de Aragón tiene raíces extranjeras porque se arraigan inicialmente en el legado de Carlo-

¹⁵ Jiménez Calvente (2009), *op. cit.*, p. 36.

¹⁶ Conviene recordar aquí que centraremos nuestro enfoque literario en la poesía, y más particularmente en la lírica profana. En efecto, por razones de realización práctica, tenemos que limitar el ámbito de aplicación de nuestro análisis y ello nos obliga a prescindir de la literatura en prosa, de las grandes corrientes poéticas narrativas o asimismo de la poesía religiosa, cuya envergadura es fundamental para la literatura medieval de la Península Ibérica, pero que no atañen directamente a nuestra investigación.

¹⁷ Villena (1978), *op. cit.*, p. 92.

magno, quien accede al territorio hispánico a finales del siglo VIII. La firme relación de esta región con Francia se mantuvo durante varios siglos, tanto a nivel sociopolítico, como cultural, y ello, a pesar de la frontera natural que representan los Pirineos. La Corona de Aragón actuó como una extensión de Provenza, y más globalmente de Francia: propició la incorporación al territorio hispánico de la lírica profana culta en lengua latina y en provenzal, y se convirtió asimismo en un productor de este tipo de poesía amatoria.

La Corona de Castilla, por su parte, nació en la Alta Edad Media como un mero condado bajo la jurisdicción política y administrativa del Reino asturleonés (llamado Reino de León desde el año 854), que era entonces el territorio cristiano dominante. La lírica de los trovadores llegó a la Península Ibérica en el siglo XII y su influencia alcanzó principalmente a los poetas gallego-portugueses que se mezclaron con los provenzales en el ámbito de las cortes de Castilla y de Portugal. Sobre la base de los patrones artísticos de los poetas del Midi francés, los ibéricos elaborarán su interpretación personal de los distintos géneros trovadorescos, adaptándolos a su propia realidad.

CANCIONERO ERÓTICO DE RIPOLL (SIGLO XII)

El manuscrito 74 de Ripoll

fue conservado de forma casi milagrosa gracias al archivero Pròsper de Bofarull, un bibliotecario del Archivo de la Corona de Aragón, que a raíz de la desamortización de 1835 —que supuso la quema del monasterio de Ripoll— retuvo en Barcelona algunos códigos de esta localidad con la excusa de hacer con ellos un inventario.¹⁸

Entre las hojas en pergamino del códice 74, se descubrió una veintena de poemas mediolatinos de expresión erótica. Desde su primera aparición en 1923, fueron conocidos como los *carmina erotica Riiipullensia* y atribuidos a un monje del monasterio catalán, que Nicolau d'Olwer, primer editor, apodó el *Anònim Enamorat*. Numerosos interrogantes rodean este Cancionero, debido tanto a las incógnitas propias de un manuscrito medieval único y la dificultad que supone trabajar con este tipo de materia, como a un probable propósito de disimulo por parte

¹⁸ «Jordi Raventós vierte al catalán el erótico *Carmina Riiipullensia*», *Público*, 2010 (consultado 22-I-2020).

del autor. Las controversias atañen a la autoría, la unidad del poemario, la datación del corpus, así como a su procedencia. Al interesarse por los aspectos históricos vinculados con la creación de este Cancionero, los críticos se aproximaron a la cuestión de la fuente de inspiración de esta lírica amorosa: ¿sería el fruto de la experiencia personal de un monje con prácticas disolutas o pura operación poética?

Si bien el Anónimo Enamorado dejó —¿deliberadamente?— confusa la autenticidad de estas experiencias amorosas, demostró con claridad sus competencias poéticas. Trabaja con gran cantidad de tópicos y los cultiva valiéndose de las dos técnicas formales de la poesía latina del Medioevo: la tradición *métrica* y la *rítmica*. Esta capacidad de adaptación formal demuestra la erudición del autor y su comprensión de los modelos líricos del momento, tanto clásicos como emergentes. Entre las corrientes literarias de su repertorio cultural destaca la lírica goliárdica del siglo XII, a la que la crítica lo ha adscrito. En efecto, nuestro Anónimo Enamorado, (supuestamente) monje culto del Monasterio de Ripoll, demuestra una manifiesta propensión a las corrientes eróticas de su tiempo. Según Luis Antonio de Villena: “El Anónimo Enamorado es uno de los poetas más sexuales —más enfebrecidos por el sexo— de nuestra Edad Media”¹⁹.

EL POEMA *RAZÓN DE AMOR* (SIGLO XIII)

Nuestro segundo objeto de estudio es el poema *Razón de amor*, datado, según el consenso mayoritario de la crítica, a inicios del siglo XIII y ubicado en el manuscrito 3576 de la Biblioteca Nacional de París. Esta composición poética se singulariza por una gran calidad literaria a pesar de la cantidad de interrogantes que la envuelven en una oscuridad que la crítica aún no ha conseguido disipar. Cualquier enfoque de análisis se atascará en unas incertidumbres, ya sea acerca de la variante lingüística, de la estructura del poema o de su interpretación literaria, todas objeto de debate entre los filólogos que abordaron estas cuestiones. A nivel narrativo, el poema consta de dos partes distintas que se inscriben en géneros literarios dispares: el contenido del primer fragmento lo identifica con la lírica amorosa, mientras que la estructura del segundo recuerda el género de los debates medievales.

¹⁹ Villena (1978), *op. cit.*, p. 103.

Razón de amor es una composición particularmente rica y única. Revela una gran licencia estilística tanto en su construcción bipartita e híbrida, con su “estructura lírico-narrativa”²⁰, como en su ingenioso recurso a la *polieideia*, “clásico principio poético [...], que auspiciaba la absoluta libertad del poeta para cambiar de registros, con la consiguiente *mixture* de elementos, temas, metros y tonos”²¹. El poema *Razón de amor* es efectivamente una muestra de gran maestría y erudición literaria: el autor supo inspirarse en los géneros de diversas tradiciones literarias —de las que observamos el tono juglaresco, la cortesía provenzal, la *coita* gallego-portuguesa, la influencia eclesiástica y la inspiración goliárdica— sin dejarse llevar específicamente por ninguna de ella ni encerrarse en una línea temática precisa. Tal como dice Franchini: “su originalidad no hay que buscarla en la novedad temática, sino en una individualísima combinación de los elementos poéticos más heterogéneos”²².

EL ANÁLISIS COMPARATIVO

En los próximos párrafos, nos dedicaremos plenamente al análisis comparativo de la temática amorosa entre las dos obras seleccionadas. Lo que se nos antoja más indicado para estudiar las distintas facetas de un concepto tan vasto y complejo como es el *amor* es apoyarnos sobre su codificación que se fue edificando y consolidando a través de las épocas y de las literaturas europeas. En el capítulo «Contexto histórico-cultural», hemos mencionado las distintas corrientes líricas que brillaron en el transcurso del periodo medieval y que participaron en la conformación de tópicos y motivos literarios²³ variados relativos a la temática amorosa. Atendiendo a la trascendencia que tuvieron estos componentes textuales en el proceso de codificación

²⁰ Lorenzo Gradín, Pilar: *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, p. 80.

²¹ Jiménez Calvente (2009), *op. cit.*, p. 72.

²² Franchini, Enzo: *El manuscrito, la lengua y el ser literario en la Razón de amor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, p. 270.

²³ Diferenciar precisamente las nociones de tópicos y motivos en la literatura es una tarea ardua y comprometida, que no emprenderemos aquí. Numerosos estudios han sido publicados acerca de esta problemática, entre los que podemos citar, por ejemplo, Márquez Guerrero, Miguel Ángel: «Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica», *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, VI (2002), pp. 251-256.

poética del amor, nos parecieron ser la base más oportuna sobre la que sustentar y estructurar nuestro análisis comparativo. Para favorecer un recorrido ameno y coherente entre estos diversos elementos, decidimos ordenarlos en tres rúbricas genéricas: la descripción de la naturaleza, la de los personajes enamorados y la de sus sentimientos²⁴.

LA NATURALEZA COMO CAUSA AMORIS

Titulamos esta primera categoría *La naturaleza como 'causa amoris'*²⁵ por haber podido observar la prevalencia del escenario natural en la lírica, y en particular en nuestras dos obras. La naturaleza es efectivamente muy propicia para la explotación de la temática amorosa gracias a la simbología sumamente rica que se asocia con sus atributos. Nos interesa, por consiguiente, explorar el impacto que pueden tener los elementos naturales en la creación de un ambiente amoroso y en qué medida una interpretación simbólica puede conllevar una lectura entre líneas de la composición poética. Esta categoría consta de un tópico y un motivo literario: el *locus amoenus* y las flores.

EL LOCUS AMOENUS

Los orígenes del *locus amoenus* remontan a la tradición clásica. El tópico consolida su vigor en la Edad Media y se codifican sus características, que Robert Curtius sintetiza de esta manera:

el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a

²⁴ El alcance de este artículo no nos permite desarrollar la totalidad de los tópicos y motivos necesarios para un análisis comparativo pormenorizado. Remitimos a Casa (2021), *op. cit.*, en el que aparecen todos estos componentes debidamente detallados. El análisis completo consta de doce tópicos y motivos: el *locus amoenus*, la primavera y las flores en la categoría de la naturaleza; los personajes masculinos y femeninos en la categoría de los personajes; el canto de amor, los *gradi amoris*, la *aegritudo amoris*, la sumisión amorosa, la *fides amoris*, la temática onírica y el amor cortés en la categoría de la expresión del sentimiento amoroso.

²⁵ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 271.

ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el sople de la brisa.²⁶

Tal y como ocurre sistemáticamente con el manejo de un canon literario, la pertinencia y la contribución de cada autor reside en la variación que aporta, es decir en su elección y su formulación de los rasgos que componen el tópico.

En la *Razón de amor*, la mención del *locus amoenus* se comprueba desde el comienzo del canto. Es práctica común en la lírica medieval que el relato se abra con una explícita descripción crono-tópica que fije el contexto en el que sucederá el encuentro amoroso²⁷. La casi totalidad de los elementos que configuran el tópico se hallan presentes en el poema²⁸: unos árboles (“estaua so un olivar. / Entre çimas d’un mançanar [...]”, vv. 12-13), un prado (“Sobre un prado pus mi tiesta”, v. 33), una fuente (“Plegem a una fuente p<er> erenal”, v. 37), unas flores (“y es la saluia, y sson as Rosas, / y el liryo e las uiolas”, vv. 45-46) y la aparición de un ave (“mas u<n>na palomela uj”, v. 147). El carácter grato del lugar se transmite mediante el despertar y la estimulación de los sentidos perceptivos: la vista (“nu[n]ca fue omne que uies tal”, v. 38), el olfato (“Todas yeruas que bien olien”, v. 43), el gusto (“Prys del agua un bocado”, v. 51) y el tacto (“En mj mano prys una flor”, v. 53). En el huerto, el narrador especifica la presencia de dos árboles: un *olivar* y un *mançanar*²⁹, que, en el simbolismo natural, son dos especies arbóreas preponderantes por el abanico de sus significados. El olivo se singulariza desde la Antigüedad por estar consagrado a la diosa Palas Atenea. Por extensión, obtuvo la distinción de simbolizar en sí mismo “la sabiduría y [...] la paz” así como “la absti-

²⁶ Curtius, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina (I)*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de cultura económica, 1976, p. 280.

²⁷ Franchini (1993), *op. cit.*, pp. 270 y 303.

²⁸ Las citas que vienen a continuación están sacadas de la edición experimental propuesta por Franchini (1993), *op. cit.* La usaremos a lo largo del artículo. Intentamos reproducirla lo más fielmente posible cuando citamos los versos del poema. Sin embargo, para facilitar la lectura, prescindiremos de algunos símbolos utilizados por él (por ejemplo, usaremos la “e” en vez del signo tironiano).

²⁹ El verso 157 presenta la forma *malgranar*. Esta diferencia ha interesado mucho la crítica, pero no vamos a extendernos sobre esta cuestión y optamos por seguir a Franchini, quien sostiene que ambos términos pueden confundirse para referirse al mismo árbol. Véase Franchini (1993), *op. cit.*, p. 114.

nencia y castidad”³⁰. Este árbol será el lugar elegido por el protagonista para resguardarse del calor: optar por el olivo frente al manzano acredita la preferencia simbólica y la inclinación natural del mancebo. Al contrario, el manzano —por su papel en la *Génesis* y en otros relatos bíblicos³¹— está inmediatamente relacionado con el pecado original, la tentación y la unión carnal. La atmósfera sensual de este *locus amoenus* se refuerza con la presencia de la *fuenta perenal*. El trasfondo popular le confiere tradicionalmente una connotación particularmente erótica, que se vincula con las nociones de fecundidad y de renovación.

El *locus amoenus* aparece también en repetidas ocasiones en el Cancionero erótico de Ripoll, siempre en situaciones inclinadas hacia el amor. Al igual que en la *Razón*, su uso se advierte ya desde las dos primeras composiciones en las que la placentera ambientación natural anuncia la llegada del amor. Mientras el segundo relato evoca meramente el prado y las flores, tenemos en el primero varios integrantes constitutivos del tópico que son las ‘frondas del bosque’ —cuyos árboles proporcionan probablemente una agradable umbría—, el ‘prado’, las ‘flores’ y el ‘canto de las avecillas todas, y del silvestre mirlo’³². Entre los componentes del tópico del *locus amoenus*, faltan en este primer poema únicamente la brisa y la fuente de agua. Ello será una constante a lo largo del Cancionero: al contrario de las menciones persistentes a integrantes centrales, verbigracia el prado y las flores, no aparecen en absoluto alusiones al agua, elemento no obstante fundamental en toda lírica, ya que “el agua es uno de los símbolos básicos de toda mitología y folklore”³³. Según nuestro entender, este rasgo específico del Anónimo Enamorado de Ripoll lo aleja relativamente de los códigos fijados por los

³⁰ *Ibid.*, p. 276.

³¹ Por ejemplo, en el *Cantar de los Cantares*, el manzano se convierte a menudo en el lugar de reunión de los enamorados y abriga sus momentos de deleite (Colombí-Monguió, Alicia de: *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*. México: Grupo Destiempos, 2012, p. 76).

³² “Aprilis tempore, quo nemus frondibus // Et pratium roseis ornatur floribus, // Iuventus tenera // feruet amoribus. // Feruet amoribus iuventus tenera, // Pie cum concinit omnis auicula, // Et cantat dulciter siluestris merula” (R1, 1-6). Estos versos están sacados de la edición de José-Luis Moralejo, que seguiremos a lo largo de este trabajo: Moralejo, José-Luis (ed. y trad.): *Cancionero de Ripoll. Carmina Riuipullensia*. Barcelona: Bosch, 1986. Nos basaremos tanto en su edición de los poemas en latín, como en la traducción al castellano que propone.

³³ Morales Blouin, citada por Franchini (1993), *op. cit.*, p. 290.

cánones literarios, particularmente en el marco de este tópicu antiguo³⁴.

En conclusión, comprobamos que nuestras dos obras coinciden en emplear el *locus amoenus* como adorno natural que enmarcará el encuentro amoroso. Mediante la concentración de sus componentes y las implicaciones respectivas de estos últimos, el tópicu anticipa la inminente unión amorosa, a la par de favorecerla gracias al ambiente placentero. Nuestros autores anónimos divergen, sin embargo, en la elección de las características formuladas: mientras que el Anónimo Enamorado hace caso omiso del mitologema del agua y otorga más atención al canto de las aves, el poeta de la *Razón* limita la alusión a la paloma a su sola presencia, pero profundiza minuciosamente el papel de los árboles y de la fuente.

LAS FLORES

Entre los atributos naturales empleados en la materia lírica, destacan con especial supremacía las bellas y coloradas flores. Las diversas metáforas florales constituían un motivo literario cultivado en todas las corrientes líricas, tanto religiosas como profanas, y ello, con implicaciones más o menos eróticas.

El tema floral está omnipresente en los *carmina erotica* de Ripoll, ya que su expresión aparece en la casi totalidad de los poemas. La segunda composición abre un florido camino con estos versos:

Ipsa flores colligebat,
quibus calathos replebat (2, 13-14).³⁵

La imagen de una mujer que recoge flores es muy común en la lírica y tiene un significado preciso, especialmente en la corriente tradicional, en la que "the flower-picking serves as a symbolic prelude to the fulfillment of desire"³⁶. La connotación erótica de este pasaje se afianza al saber que *ipsa* remite a la

³⁴ Franchini precisa que, si bien los goliardos no prescinden totalmente del agua tal como lo hace el autor catalán, tampoco le atribuyen tanta profundidad simbólica: "si en la poesía culta de los goliardos la fuente no parece pasar de ser un mero elemento de decoro, mucho más arraigo tiene la imagen de la fuente fría en la lírica amorosa de tinte popular" (Franchini (1993), *op. cit.*, p. 291).

³⁵ "Ella recogía flores, con que llenaba cestillos".

³⁶ Van Antwerp, Margaret: «*Razón de amor and the popular tradition*», *Romance Philology*, XXXII, 1 (1978), pp. 1-17, citamos p. 12.

propia Venus, diosa del amor. Otra funcionalidad que se otorga a las flores es la proclamación de la superioridad física de una mujer sobre las otras mediante expresiones del tipo *flos florum*: “La amada, ‘flor de las flores’, es cantada en toda la literatura medieval”³⁷. Esta locución encomiástica aparece en el Cancionero con variaciones léxicas, pero siempre con el mismo valor superlativo³⁸:

puellarum
flos et decus omnium;
rosa ueris,
quae uideris
clarior quam liliū. (3, 2-6)³⁹

Estimamos que este fragmento sacado del poema R3 es de singular interés por su indicación de dos especies florales determinadas, la rosa y el lirio. Es usual que estén asociadas y que sean mencionadas conjuntamente en la literatura con el fin de “évoquer la femme et l'éclat lumineux de son teint”, gracias a la “blancheur des pétales du lis [qui] propose alors un idéal de beauté féminine insistant sur la peau ou le visage [...] rehauss[é] par le rouge [...] que nous pouvons associer à la teinte de la rose”⁴⁰. Conviene señalar que el poeta precisa que la rosa es ‘más reluciente que el lirio’: si nos enfocamos en el valor simbólico que subyace a estas dos flores, advertimos que el lirio, por su asimilación iconográfica a la Virgen María⁴¹, refleja unos valores más bien castos, relacionados con la virginidad, mientras que la rosa representa el amor en su vertiente más carnal. A la luz de estas precisiones, advertimos el palpable erotismo que encierra esta alabanza. La atmósfera sensual generada por las flores se aprecia intensamente también en la composición R4. El narrador está a punto de dormirse cuando ve aparecer a una doncella y nos dice:

³⁷ Colombí-Monguió (2012), *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Véanse R11, 27: “Francia, quam felix!, **florem** retines **mulierum**; R12, 1-4: Si laudare possem **florem** // **iuuentutis** et honorem, // laudes daren Guiliberghi, // que est **flos totius regni.**; R13, 11: Dulcis amica, uale, **flos et decus imperiale**; R15, 1: **Gemma puellarum**, ualeas [...]”.

³⁹ “flor y prez de las doncellas todas; rosa de primavera, que apareces más reluciente que el lirio”.

⁴⁰ Dominguez, Audrey: *Le lis au Moyen Âge*, Mémoire de Master 2. Grenoble: Université Stendhal, 2016, pp. 16 y 49-50.

⁴¹ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 285.

Flora sibi nomen quia **florida** sunt sua **facta** (4, 15).⁴²

“El nombre *Flora*, muy abundante en la lírica mediolatina, podría considerarse como convencional y carente de concreta referencia”⁴³. El uso de este preciso seudónimo para referirse a una mujer no es fortuito, ya que conlleva todo un simbolismo de intenso erotismo. En primer lugar, la referencia en sí misma a la flor apunta a una correlación figurativa sexual. Según las palabras de Baroni:

À cette association métaphorique grâce à laquelle la femme prend les traits d'une fleur, attestée déjà dans la littérature goliardique et qui restera fréquente dans la lyrique courtoise, [...] s'en ajoute une autre, dont le sens est explicitement érotique. [...] [C]e qui est métaphorisé et à quoi le poète se réfère à travers l'emploi d'images végétales (la fleur, certes, mais aussi le fruit et le jardin), ce n'est plus la femme, mais son sexe.⁴⁴

Más allá de esta denominación, el verso entero despertaba probablemente en la mente de los lectores la reminiscencia de varios motivos amorosos. La mención de las '*florida facta*' alude a dos lugares comunes de la literatura. En primer lugar, el adjetivo *florida*, mediante su regular utilización literaria, se convirtió en uno de los calificativos codificados de la lírica tradicional: “Estos adjetivos pletóricos de erotismo que permean las cancioncitas, dada su constante aparición y frecuencia, constituyen parte del lenguaje de los símbolos y sirven de marcas en las canciones para señalar su connotación simbólica”⁴⁵. En lo que concierne el término *facta*, traducido por ‘acciones’ en la edición bilingüe de Moralejo, cualquier lector avezado en los tópicos líricos piensa en el último grado de las *quinque lineae amoris*, que llevaba precisamente el nombre de *factum* y que designaba el encuentro carnal, la consumación amorosa. En definitiva, la insinuación del acto sexual se desvela mediante la decodificación de los símbolos y de las referencias literarias que sustentan los elementos textuales.

⁴² “Flora es su nombre, porque floridas son sus acciones”.

⁴³ Moralejo (1986), *op. cit.*, p. 187.

⁴⁴ Baroni (2004), *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ Masera, Mariana: «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín de literatura oral*, II (2019), pp. 229-252, citamos p. 234.

El motivo de las flores desempeña también un papel considerable en la *Razón* y aparece en tres ocasiones en el poema, empezando con los versos 45-46:

y es la salvia, y sson as Rosas,
y el liryo e las uiolas (vv. 45-46)

Al describir la naturaleza que lo circunde, el narrador hace hincapié en las flores, de las que nombra cuatro especies. Franchini descubrió en esta selección floral un simbolismo, a nuestro entender muy pertinente, por lo que nos apoyaremos a continuación sobre su exégesis. Ya comentamos la “pareja casi proverbial”⁴⁶ de la noble rosa y el puro lirio. Las dos otras variedades florales nombradas son la ‘salvia’ y las ‘violas’. La primera se distingue por sus propiedades salutíferas, de las que procede seguramente su nombre, cuya etimología remonta a la palabra latina *salus*⁴⁷. La segunda luce por su atractivo pigmento y su dulce fragancia: estas cualidades le otorgaron una posición privilegiada en las equiparaciones metafóricas de la hermosura femenina. Asimismo, su preciosa estética la convirtió en la “flor emblemática de Venus y se relacionaba, por tanto, con el amor sensual y físico”⁴⁸. En resumidas cuentas, Franchini sugiere que

[l]a mención explícita de las cuatro flores [...] cobra así una dimensión que supera el simple uso de un *topos*, ya que el valor simbólico de las mismas —belleza femenina, nobleza, amor sensual, dolor amoroso, virginidad— prefigura, por no decir exige, la aparición de la doncella que reúne en sí todos estos atributos. De este modo, la amada del escolar ya está caracterizada antes de aparecer en el escenario.⁴⁹

De hecho, una nueva mención al motivo floral precede la llegada de la doncella:

En mj mano prys una flor,
sabet, non toda la peyor;
[...]
Mas ui uenir una doncela,
pues naçi non ui tan bella (vv. 53-54 y 56-57).

⁴⁶ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 283.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 286.

Mientras la acción de recoger una flor por parte de una mujer participa de las señales eróticas que conforman el contexto amoroso —tal como vimos en el Cancionero, y volvemos a notar en la *Razón*: “D[e] las flores uiene tomando, / en alta uoz d’amor cantando” (vv. 76-77)—, el mismo gesto efectuado por un hombre tiene ya otra connotación y puede anticipar el acto sexual de desvirgar a una doncella, acto por el que tenemos asimismo la palabra *desflorar* que ilustra bien esta metáfora⁵⁰. Finalmente, se presentan en estos versos unas figuras estilísticas que nos interesa resaltar: la lítote *non toda la peyor*, que define la flor, seguida del elogio hiperbólico formulado para expresar la belleza de la mujer, *non ui tan bella*. Esta cercanía entre la flor y la doncella puede evocar las fórmulas superlativas ya apuntadas, tal como vimos en el poema rivicullense R3, *puellarum flos omnium*.

Ambas obras aprovecharon considerablemente el motivo de las flores y sus distintas acepciones simbólicas, en las que observamos unas formas e interpretaciones paralelas. A los emblemas emparejados de la rosa y del lirio, el autor de la *Razón* suma dos otras especies, la salvia y la violeta, con su simbolismo respectivo. El Anónimo Enamorado de Ripoll, por su parte, es más parco a nivel de la nomenclatura floral, pero se muestra más explícito en las metáforas laudatorias, gracias a unas reiteradas formulaciones superlativas que alaban a la amada del narrador. Finalmente, destaquemos la diferencia que se inserta en el motivo de recoger flores, tan común en la lírica amorosa: mientras que el poeta mediolatino se atiene al modelo básico, según el que este gesto ejecutado por un personaje femenino indica un *signum amoris*, el poeta castellano lo amplía al añadir asimismo otra versión de la operación, esta vez realizada por el mancebo, lo que conlleva un sentido erótico y figura el acto sexual de la desfloración. Por consiguiente, comprobamos el acusado erotismo que se desprende del motivo floral en nuestras dos obras, así como la intensa combinación poética de elementos líricos más dispares. Comprendemos cómo el conocimiento de las diversas prácticas literarias nos permite aprehender las composiciones poéticas en su profundidad y “este esfuerzo por penetrar en la velada significación constituye uno de los objetivos de la expresión de la literatura de la Edad Media”⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 298.

⁵¹ López Estrada, cit. en Franchini (1993), *op. cit.*, p. 387.

LOS PERSONAJES

Uno de los componentes sustanciales de la lírica amorosa son, obviamente, los actores del amor y, por consiguiente, los personajes de la historia cantada. Por esta razón, decidimos tratar en esta segunda categoría de las figuras femeninas que aparecen en nuestras obras; procuramos enfocarnos sobre la manera en que están retratadas —tanto mediante la etopeya, como a través de la prosopografía— y sobre las repercusiones que puedan tener sus identidades y personalidades en la evolución de la relación amorosa. Siendo la lírica amatoria fundamentalmente un elogio de la persona amada, nuestro análisis se concentra en los aspectos encomiásticos que las caracterizan.

Antes de adentrarnos en el análisis, queremos aclarar un aspecto que consideramos de primera importancia para nuestro desarrollo posterior: aunque desconocemos la identidad de nuestros dos autores anónimos, podemos suponer con relativa seguridad que se trata de hombres. En efecto, esta época se caracterizaba por la supremacía masculina y el mundo de las letras no constituía una excepción. Por ende, hemos de tener siempre presente la pauta siguiente: aunque la voz lírica pueda ser masculina o femenina, la conciencia poética creadora seguirá siendo la de un hombre. Este dato debe incitarnos a conservar una actitud crítica en la lectura y recordarnos que los “poemas no muestran a la mujer, sino la imagen que los hombres se hacían de ella”⁵².

Todas las mujeres loadas por el Anónimo Enamorado reúnen las mismas características: son jóvenes, de alto linaje y superiores a las otras damas en todos los aspectos. El Anónimo Enamorado de Ripoll busca una *uirgo* ‘piadosa’ que demuestre las mismas cualidades que esperan los amantes cortesés: que sea *generosam et modestam*. Asimismo, los pasajes siguientes evidencian dos elementos de suma envergadura en el Cancionero de Ripoll: la primacía de la mujer amada sobre las otras damas y la pareja importancia de dos cualidades esenciales, la nobleza y la belleza femenina:

⁵² Duby, Georges: «El modelo cortés», en: Dumas, María (ed.): *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 11-34, citamos p. 17.

Egregia specie generosam quere puellam,
Cuius tu formam ualeas adamare tenellam. (19, 25-26)⁵³

Ista nimpha
non in limpha,
sed nutrita aëre,
puellarum
et nimpharum
genus premit genere. (14, 7-12)⁵⁴

Sin embargo, lo que constituye el verdadero *leitmotiv* del poemario es la *descriptio pulchritudinis*: el Anónimo Enamorado parece “obsesionado por la descripción del cuerpo femenino”⁵⁵. El narrador suele formular su alabanza física con los rasgos típicos del canon⁵⁶. El cuerpo femenino se describe en detalle mediante la enumeración de los atributos principales: los ojos brillantes y los dientes cándidos, la clara frente, el níveo cuello, las blancas piernas y los senos bien formados⁵⁷. A través de esta última mención, sistemática en los *carmina riuipullensia*, el poeta se deleita en suscitar una perspectiva erótica que permita imaginar y admirar los encantos invisibles, con el fin de disfrutar de lo que es normalmente inaccesible⁵⁸. Además del rasgo de la firmeza de los miembros femeninos más atractivos, se advierte en los dos últimos versos del poema R11 —“Non nimis es longa, pedis est artissima forma; // Forma pedis breuis est, omni-

⁵³ “Busca de egregia belleza una noble muchacha, cuya tierna hermosura seas capaz tú de amarla”.

⁵⁴ “Esta ninfa, no en la linfa, sino en el aire criada, de muchachas y de ninfas la estirpe supera con la suya”. Estos versos conllevan dos problemas: el primero concierne el deterioro del manuscrito a nivel de la palabra que Moralejo transcribió *aëre*, que acarreó gran desacuerdo entre la crítica. El segundo se centra en la identificación de la ninfa: “Resulta imposible dilucidar si *ista nimpha* presupone *alia nimpha*, que sería la nombrada en 20,29 y aludida en 12,11, o si se refiere a esa misma, o si, simplemente, debe tomarse el término en su sentido general, sin referencia concreta” (Moralejo (1986), *op. cit.*, p. 269). Decidimos no entrar en estos debates, porque nos interesa sobre todo la repetición del motivo de la ilustre estirpe femenina.

⁵⁵ Villena (1978), *op. cit.*, p. 103.

⁵⁶ Véanse, entre otros, los poemas R2, R10 o R11.

⁵⁷ ‘*papilla*’ (R11, 18): más que pecho, significa específicamente el pezón (cf. Gaffiot, Felix: *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-Français*, ed. de Emmanuel Fouquet. Paris: Hachette, 2000, s.v.). La traducción por ‘senos’ atenúa el erotismo de la descripción.

⁵⁸ Jiménez Calvente (2009), *op. cit.*, p. 54.

bus atque placet” (11, 19-20)⁵⁹ — la distinción del armonioso tamaño del cuerpo femenino, que remite a “la perfecta proporción como ideal de belleza”⁶⁰.

En la *Razón de amor*, se evoca a tres mujeres, pero solamente una de ellas aparece en persona. La primera dama mencionada por el narrador es la “duena, que era senora del uerto” (vv. 19-20). El vocabulario empleado en este pasaje remite a formulaciones trovadorescas, lo que corresponde a la propensión cortés del protagonista, y viene a contrastar con el segundo personaje femenino que irrumpe en el relato: la doncella. Su aparición hace deslizar el enfoque de atención del hombre a la mujer, cambia la perspectiva y el protagonismo, e introduce un registro diferente, ya que frente a la expresión culta del clérigo-escolar, ella implanta en su canto una tonalidad más popular⁶¹. Aunque ciertos autores vieron en aquellas dos figuras femeninas una única persona⁶², nos inclinamos hacia la línea crítica que distingue en la *duena* y la *doncella* dos personalidades independientes⁶³. En las coplas de su canto, la doncella informa de la existencia de *otra duena* (v. 90): ninguna indicación nos permite saber si se trata de la *duena* inicial o de una tercera figura femenina. Sin embargo, las pocas informaciones que tenemos la acercan a la situación de la ‘señora del huerto’, ya que es

cortesa e bela e <bona> [buena] (v. 91).

La doncella expresa su recelo hacia esta rival que pertenece a la misma esfera cortés que el clérigo-escolar. Sin embargo,

⁵⁹ “No eres demasiado alta, diminuta es la horma de tu pie, y a todos agrada”.

⁶⁰ Morón Arroyo, Ciriaco: *Antología de la lírica medieval castellana*. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1989, p. 66.

⁶¹ En su artículo «Inserciones líricas en textos narrativos: los orígenes», Carlos Alvar notifica que se hallan inserciones líricas “en los versos 78-79 y 80-81, 106-107, 130-131 y 132-133” provenientes de unas *cantigas de amigo* (en: Martos, Josep Lluís/ Mangas, Natalia A. (eds.): *Pragmáticas y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alicante: Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2019, p. 395).

⁶² “A subtle parallelism establishes the single identity of the ‘dueña’, proprietress of the orchard and donor of the wine, and the ‘doncella’, beloved of the poet” (Van Antwerp (1978), *op. cit.*, p. 7).

⁶³ “O poema claramente mostra a presença de duas figuras femininas distintas” (Dos Santos Correia, Carla Sofia: «A *Razón de amor con los denuestos del agua e el vino* e a poesia galego portuguesa», *Seminário Medieval 2009-2011*, (2011), p. 12).

consciente de sus propias cualidades, emprende en su canto un autoelogio que perfila el discreto halago introducido por el mancebo en la *descriptio pulchritudinis*. Esta última se extiende del verso 57 al 75. El fragmento empieza con la ponderación hiperbólica de la belleza de la doncella:

pues naçi non ui tan bella (v. 57).

Sigue la mención de dos colores determinados:

bla[n]ca era e bermeia (v. 58).

El blanco y el rojo⁶⁴ son dos colores cuya pareja fue pronto incluida entre las características del “canon de la belleza femenina, lo mismo en la poesía musulmana que en la cristiana”⁶⁵. A estos colores, el poeta castellano suma un tercero, poco convencional en las costumbres europeas, pero sí ampliamente difundido en la literatura hispanoárabe⁶⁶:

oios **negros** e Ridientes (v. 64).

El color negro de los ojos, que “se apart[a] a todas luces de los modelos retóricos, que exigen que los ojos sean relucientes”⁶⁷, corresponde sin embargo al color preponderante de las bellezas hispánicas y se mezcla perfectamente con la tez blanca y los labios y mejillas enrojecidos: con su mención, el poeta ensalza el ideal de belleza que se cultivaba en esta época en la península ibérica. No obstante, nuestro poeta castellano se

⁶⁴ Véanse lo comentado acerca de la rosa y del lirio en el capítulo «La naturaleza como *causa amoris*».

⁶⁵ Morón Arroyo (1989), *op. cit.*, p. 66.

⁶⁶ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 315. Lo demuestran testimonios escritos de la misma época. Entre los textos conservados, los críticos invocan particularmente el poema *Vida de Santa María Egipciaca*, fechado en la primera mitad del siglo XIII, que presenta cuantiosas afinidades con nuestra composición. Tenemos aquí un fragmento de aquel poema, sacado de Morel-Fatio, Alfred: «Textes castillans inédits du XIIIe siècle», *Romania*, XVI, 62-64 (1887), p. 370, en el que pusimos en negrita los elementos comparables con la descripción de la belleza en la *Razón de amor*: “**Redondas** avie les **oreias**, / **Blanquas** como leche d’oveias, / **Oios negros** e sobreçeias, / Alva fruenta fasta las çerneias, / La faz tenie colorada / Como la **rosa** quando es **granada**; / Boqua **chiqua e por mesura** [...] Nin era gorda nin muy delgada, / Nin era luenga nin corta, / Mas de **mesura bona** [...] / Brial de **xamyt** se vistie” (Ed. Janer, p. 309).

⁶⁷ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 314.

amolda a los patrones poéticos en un aspecto de gran realce para la concepción de la belleza medieval: la justa proporción en la fisionomía femenina. La apreciación se repite no menos de siete veces en el transcurso de la *descriptio*, recalcando así su valoración⁶⁸.

Para cerrar este apartado consagrado a las figuras femeninas, nos apoyaremos en las palabras de Lourdes Simó:

La diferencia fundamental entre la *descriptio puellae* del Enamorado de Ripoll y nuestro escolar es que aquel se detiene en descubrir todas las bellezas de su amada, incluso las más recónditas, en tanto que éste resulta más parco en el relato de las excelencias físicas de la doncella.⁶⁹

Además, la delineación física expuesta en la *Razón de amor* ostenta una concepción singular de la belleza y complementa el modelo retórico estereotipado con unas pinceladas que reflejan el ideal de belleza propiamente hispánico⁷⁰. Nuestros dos poetas coinciden, sin embargo, en un aspecto clave y reiterado: la superioridad física de sus queridas respectivas sobre las otras mujeres.

LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO AMOROSO

Llegamos finalmente al meollo de nuestra temática con esta última categoría genérica, destinada a explorar las diversas técnicas de expresión del sentimiento amoroso, planteadas por los autores de la *Razón de amor* y de los *carmina erotica* de Ripoll. Con tal propósito, decidimos analizar el tópico de la *aegritudo amoris* y los motivos de la temática onírica y del amor cortés.

LA AEGRITUDO AMORIS

El tópico de la enfermedad de amor es un lugar común de toda la lírica, así como una temática seriamente abordada por los tratados médico-científicos antiguos y medievales. Los sín-

⁶⁸ “naryz equal e dereyta // nunca uiestes tan bien feyta; [...] // boca a Razon e bla[n]cos dientes; // labros uermeios, non muy d[e]lgados // por uerdat bien mesu<r>rados; // por la çentura delgada, // bien esta[n]t e mesurada” (vv. 62-63 y 65-69).

⁶⁹ Simó, Lourdes: «*Razón de amor* y la lírica latina medieval», *Revista de filología románica*, 8 (1991), pp. 267-277, citamos p. 274.

⁷⁰ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 321.

tomas más frecuentes se evidencian en unas heridas (*uulnus amoris*) provocadas por las llamas de la pasión (*ignis amoris*) y cuyas secuelas pueden conducir a la locura⁷¹ (*furor amoris*). Un tratamiento adecuado (*remedium amoris*) es imperativo para evitar un final trágico. En efecto,

[l]a enfermedad, si no se ataja a tiempo, lleva a la muerte; y todos los tratadistas parecen estar de acuerdo, también, en el hecho de que la única manera de acabar con la amenaza es conseguir el carnal ayuntamiento con la hembra placentera y si no se puede..., habrá que recurrir a otras mujeres.⁷²

En la colección poética de Ripoll, la combinación de los elementos precitados es frecuentísima. Son pocas las ocurrencias en que una metáfora surja de forma aislada⁷³. Los motivos aparecen generalmente vinculados y asociados en un todo enfático, con poca *uariatio* entre los poemas, vista la reformulación sistemática y repetitiva. Queremos resaltar primero unos versos del poema R16:

Statim dea
Citharea
me collisit **uulnere**;
post ab ea

⁷¹ Entre las formas más graves de la locura o melancolía, se identifica “la licantropía, locura que lleva al paciente a comportarse como un lobo” (Alvar, Carlos: «Locos y lobos de amor», en: Haro Cortés, Marta (et al., eds.): *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012, p. 192). Tal acepción de la enfermedad es ya perceptible en los textos clásicos y en las tradiciones folclóricas, pero será formulada concretamente por “Abu Bakr Muhammad ibn Zakariyya ar-Razi (h. 850-923 o 932), conocido como Rasis, el más destacado de los médicos árabes [...]. Los síntomas quedan ya bien establecidos: ojos hundidos y secos, sin lágrimas (salvo en casos de crisis de llanto), movimiento continuo de párpados, respiración irregular y frecuentes suspiros, pulso imperceptible (salvo en presencia de la persona amada), risas y llantos, insomnio, desgana, sequedad de los humores, locura y, finalmente, muerte” (*idem*).

⁷² *Ibid.*, p. 191.

⁷³ Destacamos únicamente el primer poema, en que aparecen referencias solamente al *ignis amoris*: “Iuuentus tenera feruet amoribus” (la tierna juventud hierve en amores – 1, 3) y “sic nouis ignibus statim incalui” (así al instante me enardecí por fuegos nuevos – 1, 33). Lo mismo ocurre en el poema R17: “Omnis ergo adolescens / In amore sit feruescens” (Así pues, todo muchacho hierva en amor – 17, 13-14).

non **mens mea**

uoluit recedere.

Hanc amaui

lesus graui. (16, 13-20)⁷⁴

Forti nodo, pari modo,

uiget amor **feruidus**;

nulla sorte

nisi morte

fiet unquam frigidus. (16, 37-42)⁷⁵

En primer lugar, deja traslucir el fenómeno de obsesión, recurrente en la lírica amatoria, cuyo impacto es la aniquilación de todas las otras formas de pensamiento en la mente del hombre. Luego, unos versos más adelante, involucra también, aunque de forma más indirecta, el motivo del ardor amoroso. Se aprecia un juego estilístico en la superposición métrica, así como en la rima consonante, que une las palabras contrapuestas *feruidus* y *frigidus*. La oposición entre estos dos términos, relativos al calor y al frío, permite recalcar la imagen del amor como un fuego, que se apaga solo con la muerte (*nisi morte*). La unión del motivo de la locura con el del fervor amoroso se halla también en el cuarto poema del Cancionero, en el que —al igual que en el poema R19: “Et mea mens feruens gemino feruore calebat” (19, 8)⁷⁶— el calor externo influye en los ardores interiores del dolido, incrementando su tormento:

Sol nimium feruens medium dum scandit Olympi,

[...]

Sed Veneris flamma torqueor ipsi nimis.

Dumque nimis crucior satis alto uulnere lesus (4, 1 y 6-7).⁷⁷

El riesgo de este estado de trance febril es precisamente la locura, tal como se leía en los tratados médicos de la época, en

⁷⁴ “Al momento la diosa Citarea me infligió su herida; después mi mente ya no quiso apartarse de ella. Yo la amé, gravemente herido”.

⁷⁵ “Con fuerte lazo, de manera igual se mantiene ferviente nuestro amor; con ninguna suerte, a no ser la muerte, frío alguna vez se hará”.

⁷⁶ “y calenturienta mi mente con doble calor se abrasaba”.

⁷⁷ “Mientras un sol muy hirviente escalaba el centro del Olimpo [...] pero la llama de Venus me atormenta en demasía. Y mientras mucho sufro, dañado por honda herida [...]”.

los que se reflejaba la convicción de que “por culpa del calor interno del cuerpo se puede llegar a obnubilar la razón”⁷⁸. Este concepto vuelve repetidamente y se vincula invariablemente con la muerte:

Dulcis amica mei, **moriar, mihi crede, dolore,**
Ni mihi des uitam, dulcis amica mei. (6, 9-10)⁷⁹

El enunciado ‘moriré —créeme— de dolor, si no me das la vida’, que acabamos de citar, reafirma, mediante las posiciones enfáticas de las palabras *moriar* y *uitam*, una concepción que subyace a la totalidad de la colección poética: el estrecho nexo entre el amor y la vida. Tanto como el amor puede provocar la muerte, paradójicamente, es igualmente lo que nos da la vida. Ello recuerda las fórmulas generalizadas de los poetas líricos de todas las tradiciones amorosas, en las que afloran “los juegos de palabras, en los que se mezclan vivir, morir y amar”⁸⁰.

El tópico de la *aegritudo amoris* y sus motivos constitutivos se hallan igualmente en la *Razón de amor*, pero mediante un procedimiento más bien simbólico y discreto. Al igual que en los versos latinos, percibimos una repercusión de las temperaturas climáticas en las sensaciones corporales del personaje carcomido por el fuego del amor: ambas fuentes de calor aparecen cuidadosamente entrelazadas en el poema, influyéndose mutuamente al intensificar primero la incubación y luego la sensación que despierta el sentimiento amoroso. El mancebo, abrumado por un calor que no sabemos si es externo o interno, decide soltarse del peso de su ropa:

Parti de mi las uistiduras,
que nom fiziese mal la calentura. (vv. 35-36).

Al igual que en el verso 126 —“Tolios el manto de los o[m]-bros” —, el hecho de desvestirse acarrea una idea erótica, pero, a la vista del resto del relato, es poco probable que el mancebo se haya desnudado totalmente. Además, desde el inicio de la descripción del ambiente, y más particularmente de la fuente de agua, se identifica un aparente contraste entre el calor y el

⁷⁸ Alvar (2012), *op. cit.*, p. 190.

⁷⁹ “Amiga mía querida, moriré —créeme— de dolor, si no me das la vida, amiga mía querida”.

⁸⁰ Alvar (2012), *op. cit.*, p. 196.

frío. El fragmento siguiente fundamenta este contraste paradigmático:

que de la **frydor** que d'i yxia
cient pasadas adeRedor
non sintryades la **calor**. (vv. 40-42)

La contraposición entre el frío y el calor es explícita en estos tres versos. El juego de contraste entre *la frydor* y *la calor* puede interpretarse desde la perspectiva del *ignis amoris* y sus posibles *remedia*. En efecto, a sabiendas de que, en la literatura tradicional, la simple mención, aunque implícita, a una fuente o a un baño evoca al amor, y particularmente al acto sexual⁸¹, podemos sugerir la lectura siguiente: la fuente confiere un frescor que alivia del calor del ambiente, tal como el cumplimiento erótico palia los ardores sexuales. Esta exégesis se afianza con los versos 51-52:

Prys del agua un bocado
e fuy todo esfryado. (vv. 51-52)

Siempre según la lírica tradicional, el acto de “tocar esta agua —bebiéndola o enturbiándola [...]— significa tocar la virginidad”⁸². Aquí, el hecho de que el protagonista tome un sorbo de agua y quede *todo esfryado*, ligado al gesto de haberse desvestido porque sentía demasiado calor, evoca el síntoma de los ardores amorosos que se apaciguan con saciar las ansias sexuales. Finalmente, después de haberse encontrado y reconocido, los amantes gozan de un momento de intimidad, que el poeta relata con evasivas. La doncella, aligerada de sus penas, dice entonces:

Agora e tod bien [comigo]
quant conozco meo amjgo! (vv. 132-133)

Si aceptamos el sentido bíblico del término *conocer*, marcado por connotaciones sexuales, podemos proponer para estos versos una lectura desde una perspectiva erótico-sensual, que conllevaría los tópicos del *morbis amoris* y, sobre todo, de sus *remedia*: la doncella sufría inicialmente del mal de amor, antes de poder apaciguarlo en los brazos de su amigo, que se convirtió

⁸¹ Morales Blouin, citada por Franchini (1993), *op. cit.*, p. 375.

⁸² Franchini (1993), *op. cit.*, p. 292.

en el remedio. Constatamos una inversión de los papeles convencionales: como ya mencionamos, los poetas se basaban en los tratados médicos, que proponían desahogar la dolencia gracias al encuentro sexual con cualquier mujer, y, ello, para que el hombre evacúe líquidos y reequilibre sus humores corporales. El poema castellano recurriría por tanto a la misma concepción, pero mostrando que el encuentro carnal con la persona amada mitiga la afección sufrida tanto por un hombre como por una mujer.

Para sintetizar este apartado dedicado a la explotación del tópico de la *aegritudo amoris* en nuestras dos obras líricas, deseamos poner de manifiesto su divergencia, ya que nos parece ser más relevante: aunque ambos poetas aluden a los diversos motivos anunciados, coincidiendo en la explotación de la temática desde las perspectivas tanto masculina como femenina, la aplicación de todos estos elementos propuesta por el Anónimo Enamorado es inequívoca y se conforma en su expresiva repetición, mientras que el sistema es intrínsecamente simbólico en el poema castellano.

EL INSOMNIUM AMORIS

Otro de los frecuentes síntomas de la enfermedad de amor es el *insomnium amoris*, que produce unas visiones o fantasías, frutos del estado secundario de duermevela en el que se encuentra el personaje. Asimismo, el recurso del sueño mismo permite acceder a lo normalmente impenetrable del espíritu de los protagonistas. La alteración de la realidad que generan los sueños o las visiones permite, sustancialmente, exponer los anhelos profundos y las verdaderas expectativas amorosas, porque exime al poeta de las máscaras impuestas por las sublimaciones poéticas del amor y por los códigos socio-morales propios de ciertas corrientes literarias y de pensamiento⁸³.

El autor de los *carmina riuipullensia* se sirvió profusamente de esta temática al emplearla como marco general de cuatro piezas de la colección⁸⁴, empezando con el poema R4:

⁸³ “El sueño, siendo experiencia interior, ocurrencia anímica, era para la Edad Media, que no había recorrido las tortuosas rutas freudianas, algo que perteneciendo al alma participa de la esencial excelencia, «incluso cuando en ésta se representan ideas que tienen referencia directa a los placeres del cuerpo»”: Colombí-Monguió (2012), *op. cit.*, p. 81.

⁸⁴ Las piezas R4, R7, R8 y R19.

Sol nimium feruens medium dum scandit Olympi,
Fessus per nimium membra thoro posui.

[...]

Curas postpono, quoniam **dormire uolebam**;
Sed Veneris flamma torqueor ipse nimis. (4, 1-2 y 5-6)⁸⁵

La composición se abre con el motivo del insomnio provocado por los tormentos amorosos, aquí metaforizados mediante el *ignis amoris*. Uniformemente al tema del *amor meridianus*⁸⁶ y de la aparición meridiana, se formulan los elementos esenciales que son la “siesta, la súbita aparición de la bellísima joven [y] la insistencia en el calor de la hora”⁸⁷. Este marco visionario, probablemente provocado por la desmedida calentura que afecta al protagonista, permite la exhibición de sus deseos profundos mediante una sublimación onírica: se aproxima una doncella quien le ofrece, de voluntad propia, sus ‘dulces besos’ —“Venerat illius conductu pulcra puella // **Hoscula** mille modis que mihi cara **daret**” (4, 13-14)⁸⁸— para luego aceptar de buen grado las caricias que le proporciona él como amante.

La colección poética de Ripoll presenta a continuación un poema titulado «De somnio» (R7). Relata un agradable sueño que tuvo el narrador, mientras gozaba del calor primaveral, extendido en un prado florido. En este ameno escenario natural, ve aparecer, tal una *uisio* repentina, una *uirgo pulcerrima* (7, 5). Ésta, enardecida por las llamas del amor, seduce al narrador con sus melifluas palabras y le proporciona gran deleite. Recordemos que el marco onírico permite al narrador gozar de un suceso ilusorio. Por ello, asistimos a una escena amorosa peculiar, caracterizada por un intercambio de papeles entre el hombre y la mujer: la doncella, noble (*sanguine regio* – 7, 6) y de máxima belleza (*pulcerrima* – 7, 5)⁸⁹, se convierte en un agente activo del proceso de seducción y toma la iniciativa. Por añadidura, el sueño acredita el deleite de los placeres sensuales que comparten y el cumplimiento precipitado de las cinco etapas del amor

⁸⁵ “Mientras un sol muy hirviendo escalaba el centro del Olimpo, yo, más que fatigado, tendí mis miembros en el lecho. [...] Pospongo mis cuitas, porque dormir quería; pero la llama de Venus me atormenta en demasía”.

⁸⁶ Moralejo (1986), *op. cit.*, p. 38.

⁸⁷ Colombí-Monguió (2012), *op. cit.*, p. 81.

⁸⁸ “Había venido guiada por ella una hermosa muchacha, para darme de mil maneras dulces besos”.

⁸⁹ El uso del superlativo en *pulcerrima* pone énfasis en la particular hermosura de la mujer y en su superioridad física.

hasta el ‘más dulce secreto’ (*dulcius secretum* – 7, 34), elegante y eufemística fórmula para referirse a la consumación final. El sueño se convierte, por ende, en una sublimación del apetito sexual del autor y le permite, asimismo, saciar sus ansias sin las limitaciones que le impone la realidad⁹⁰. El poema se cierra con el despertar del protagonista, a quien “sólo [...] queda *inferir*, con término muy escolástico, que bien feliz sería si poseyera despierto a la dama de sus ensoñaciones”⁹¹, recordando de tal forma el verso introductorio de la composición:

Si uera somnia forent que somnio,
Magno perhenniter replerer gaudio. (7, 1-2)⁹²

En el contexto de la *Razón de amor*, la influencia de la temática del ensueño ha sido igualmente contemplada por numerosos críticos, quienes basaron de hecho su exégesis en la afinidad contextual del canto castellano con las composiciones oníricas del Anónimo Enamorado, y en particular con las piezas R4 y R7. Se vislumbra en todo el poema una ambientación onírica, tanto que el propio Menéndez Pidal, “che pure rifiuta ogni interpretazione «esotérica», viene indotto ad intitolare il poemetto, nel ripubblicarlo nella *Crestomatía, Siesta de abril*”⁹³. Al igual que en los poemas mediolatinos, el autor de la *Razón* explota el tema del *amor meridianus*, con la aparición repentina de una mujer de gran hermosura, en un momento caluroso del día que incita a la siesta. El hecho de que el protagonista repita que quiere dormirse después del encuentro con la doncella nos invita a pensar que este suceso no fue el fruto de un sueño, sino de una visión erótica ocasionada por la calentura y por su estado de duermevela. Según Franchini, la ininterrumpida visión desemboca en unas “sublimaciones oníricas”⁹⁴ de todos los elementos reales circundantes que puede admirar el protagonista. Esta exaltación provocada por la confusión del ensueño afecta tanto al escenario en el que se halla, que se adorna con un simbolismo erótico comentado anteriormente en nuestro análisis,

⁹⁰ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 340.

⁹¹ Moralejo (1986), *op. cit.*, p. 41.

⁹² “Si verdaderos fueran los sueños que yo sueño, continuamente me llenaría de gran gozo”.

⁹³ Ciceri, Marcella: «Due baci tra sogno e dormiveglia», en: Dolfi, Laura/Cirillo, Teresa (eds.): *Atti del XVII Convegno [AISPI]: Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 1998, vol. I, pp. 37-43, citamos p. 39.

⁹⁴ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 340.

como a la mujer que se presenta —¿real o figuradamente?— ante él. Además, la participación activa de la doncella en el proceso amoroso atañe probablemente también a este paradigma y

aproxima la *Razón de amor* al mismo tiempo, y tal vez especialmente, a los textos goliárdicos que presentan un tema pastoril so capa de un sueño o una visión con todas las fantasías, ilusiones, idealizaciones y deseos que esto implica.⁹⁵

Finalmente, el recurso del ensueño y sus derivados permite al clérigo-escolar acceder a sus ansias profundas, normalmente inconfesables y sobre todo inalcanzables, debido a su condición de clérigo y su propensión hacia la cortesía. Mientras estas disposiciones se orientan hacia el *amor purus*, el transcurso de los acontecimientos cantados en la *Razón* apunta definitivamente al *amor mixtus*, desvelando así dos concepciones opuestas del sentimiento en un mismo poema. No obstante, el sueño permite la conciliación entre ambas, al posibilitar la realización fantasiosa de la lujuria de éste, sin transgredir los imperativos y los requerimientos reales de aquél. En suma, “[l]a *Razón de amor* es la historia de una seducción. Pero como la unión se realiza en sueño, el clérigo no viola el código del amor cortés”⁹⁶ ni el de la religión.

En resumen, nos inclinamos a ver una aparente conformidad entre la *Razón de amor* y las piezas R4 y R7 del Cancionero lírico de Ripoll en lo que respecta a la temática onírica. Las dos piezas mediolatinas compilan los componentes aplicados por el poema hispánico: de la cuarta composición podemos extraer el tema del insomnio amoroso suscitado por el calor ubicuo que desemboca en unas visiones eróticas y la introducción al *amor meridianus* con sus diversos integrantes. De la R7, observamos que se da cumplimiento a una fantasía que constituirá uno de los aspectos clave de la *Razón*: la actitud audaz de la doncella y su protagonismo activo en la intimidad amorosa. Este rasgo en particular es probablemente el que se acerca más a la noción del ensueño como dimensión secundaria en la que se realizan los anhelos profundos que las limitaciones de la vida real imposibilitan.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 359.

EL AMOR CORTÉS

El último apartado de este análisis comparativo abre la reflexión acerca de las formas de conceptualización del amor que se perciben en nuestros poemas y de una en particular, convertida en un pilar literario y societal de los siglos XII y XIII: el amor cortés, derivado del cultivo de la cortesía. Se trata de un concepto particularmente complejo, que surge como “resultado de una evolución de las estructuras feudales y de las mentalidades”⁹⁷ de aquella época; está íntimamente relacionado con los cambios implantados por la vida de la corte y el florecimiento de un nuevo orden de valores. Las cualidades que engloba la cortesía influyeron indiscutiblemente en el comportamiento de los poetas amantes y conformaron las expectativas solicitadas por el concepto literario de la *fin’amor* provenzal, que podemos resumir en estos términos:

necesidad de delicadeza, cuidado de refinamiento en el arte de amar, tierna y respetuosa emoción ante el solo pensamiento de la mujer amada, promovida poética y moralmente al rango de señora y, por fin, la idea de que el amor es en sí mismo fuente de valor, cuando no de virtud.⁹⁸

En medio del pujante erotismo que sustenta el poemario mediolatino de Ripoll, las escasas reminiscencias de la cortesía y de la *fin’amor* se hacen muy discretas. Se adivina la influencia de la tradición de origen provenzal, en particular en el hecho de resaltar la modestia y el pudor entre las cualidades más atractivas de una mujer⁹⁹. En ciertas composiciones estos elementos se desarrollan aún más: se refiere a la castidad como resultado del pudor, lo cual interviene como un freno a los ardores sensuales. Este rasgo es perceptible especialmente en el poema R9, en el que se advierte un notable antagonismo conceptual del amor, que se patentiza tanto en la forma del diálogo como en el tema debatido: “Es un *conflictum* [...] entre lo *honestum* y lo *turpe*,

⁹⁷ Zumthor, Paul: «La cortesía», en: Dumas, María (ed.): *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 83-95, citamos p. 83.

⁹⁸ Frappier, Jean: «Sur un procès fait à l’amour courtois», *Romania*, XCIII (1972), p. 192, cit. en Colombí-Monguió (2012), *op. cit.*, p. 62.

⁹⁹ Véanse el capítulo de los personajes, que trata de las figuras femeninas.

entre un amor pudoroso y un amor libresco y lascivo”¹⁰⁰. El contraste entre la perspectiva masculina y la femenina procede de los diferentes fundamentos sobre los que se apoyan: mientras el mancebo se inscribe en la tradición amorosa procedente del legado literario de Ovidio, la doncella, por su parte, demuestra una actitud y unos principios más afines a las costumbres corteses. Estas intervenciones manifiestan unos aspectos interesantes: por un lado, las expectativas del hombre y las de la mujer son propiamente contrarias. Según ella, la conservación del pudor, tanto para una mujer como para un ‘bello mancebo’ (*pulcro iuueni*) no es otro que lo ‘conveniente’, es decir lo procedente de las expectativas socio-morales de la sociedad. Por otro lado, la superposición rebuscada de los verbos *placet et cupio* encima de *displicet et doleo* en los versos siguientes:

[Amica:] Hoc placet et cupio, meus ut sis semper amicus;
 Displicet et doleo, nisi sis quandoque **pudicus**.

[...]

Conuenit et pulcro iuueni seruare pudorem.

(9, 5-6 y 8)¹⁰¹

ilustra con precisión las emociones contradictorias que puede despertar el sentimiento amoroso. Asimismo, se entrevé la contraposición conceptual entre la castidad y la lujuria, gracias a las enfáticas posiciones métricas de las palabras *luxuriam* y *amorem* al inicio y al final del verso 7, construido con el recurso del quiasmo:

Luxuriam fugias, precor, amplectaris **amorem** (9, 7)¹⁰².

Al contrario del Cancionero catalán, el poema de la *Razón de amor* rebosa de cortesía, esencialmente encarnada por el personaje principal. Sin embargo, aunque el protagonista se afilie a la corriente trovadoresca, el referente cultural inmediato al que remite su condición de *escolar* es naturalmente el movimiento goliárdico. Es significativo ver en este mancebo la confluencia de estas dos tradiciones, que acarrearán representaciones dispares del sentimiento amoroso y de la conducta de los amantes. De

¹⁰⁰ Lorenzo Gradín (1990), *op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹ “Una cosa me place y deseo: que seas siempre mi amigo; mas me desagrada y me duele si alguna vez no eres comedido [...] también a un bello mancebo le cuadra conservar el pudor”.

¹⁰² “La lujuria rehúye — te ruego —, busca el amor”.

hecho, ello genera en el mancebo un evidente conflicto interior: vacila constantemente entre la castidad y la lujuria, emparentadas respectivamente con la cortesía de los trovadores y el erotismo de los goliardos. Este titubeo se verifica en la confrontación entre su actitud y determinación en permanecer siempre cortés y la propensión claramente erótica de su subconsciente que brota en sus figuraciones oníricas, comentadas en el apartado anterior. En los versos 53-55 del poema, aparece este enunciado:

En mj mano prys una flor,
sabet, **non toda la peyor**;
e quis cantar de **fin amor**. (vv. 53-55)

La referencia a la *fin'amor* remite explícitamente al concepto de amor cultivado por los trovadores. La valoración de su selección floral, por otra parte, se integra asimismo en la ambientación cortés, ya que el hecho de elegir a la mejor de las flores, y consecuentemente a la mejor de las mujeres¹⁰³, ilustra el alto refinamiento en las elecciones del mancebo¹⁰⁴. El narrador prosigue con la descripción de la belleza de la doncella, que termina con una especificación acerca de la procedencia de los guantes que lleva la mujer:

Vnas luuas tien [e]n la mano,
sabet, **non** ie las dio **uilano**. (vv. 74-75)

A la vista de la elegancia de esta prenda, el narrador infiere que se trata de un regalo obsequiado por una persona sofisticada y no por un ruin villano. Tal precisión cobra sentido en los versos 122-123, cuando el narrador reconoce en esa alhaja la ofrenda que transmitió él mismo a su querida. Por consiguiente, al formular el primer comentario, el clérigo-escolar resaltó indirectamente su propia delicadeza, al contraponerla con la bajeza de la villanía: es efectivamente “muy común en el Medioevo la antítesis villano-cortés, designando ambos vocablos tanto categorías sociales como morales, y muchas veces más morales que sociales”¹⁰⁵. Otro elemento clave para el planteamiento poético de las diversas concepciones del amor es la llegada de la doncella, tal una “irrupción del amor-pasión femeni-

¹⁰³ Véanse el párrafo dedicado a la simbología floral.

¹⁰⁴ Franchini (1993), *op. cit.*, pp. 357-358.

¹⁰⁵ Colombí-Monguió (2012), *op. cit.*, p. 83.

no en un mundo de propósitos corteses”¹⁰⁶. Gracias a la tonalidad de su monólogo, llega a personificar la sensualidad que caracteriza la lírica tradicional peninsular e introduce, mediante su canto y su conducta, un amor auténtico, desprovisto de cualquier exaltación generada por la delicadeza cortés. Cuando exterioriza su recelo hacia otra mujer, se expresa en estos términos:

Que dizen que otra duena,
cortesa e bela e <bona> [buena] [...] (vv. 90-91).

Es interesante que destaque en primer lugar la virtud de la cortesía: por un lado, ilustra la prevalencia de tales valores socio-morales en el esquema de relaciones amorosas de la época. Por otro lado, pone en evidencia su propio distanciamiento respecto a esta predisposición. Sin embargo, no podemos proclamar que la doncella esté totalmente ajena al refinamiento de la cortesía. En efecto, es mediante su canto como nos enteramos de la naturaleza de la relación que entretenían los amantes antes de encontrarse en el huerto: se amaban sin conocerse y sin haberse visto nunca. Ello alude a un tópico de la lírica trovadoresca: el *amor de lonh* o ‘enamoramamiento de oídas’. Se presenta en las *cansós* provenzales “como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana”¹⁰⁷. La inversión de papel distintiva de la *Razón de amor* hizo de la doncella la voz expresiva de esta particular delicadeza. En suma, el personaje de la doncella, al igual que el clérigo-escolar, reúne en sí dos concepciones divergentes del amor: una refinada y otra erótico-sexual. En este aspecto, ambos protagonistas entran a formar parte del complejo sistema de contraste que define el poema, no solo por la evidente confrontación de sus personalidades, “que representan dos mundos geográficos, literarios e ideológicos distintos”¹⁰⁸, sino también por la oposición en las percepciones amorosas que encarnan y engloban.

En conclusión, se aprecia en la obra castellana dos formas de abstraer el amor, que corresponden asimismo a dos facetas perceptibles en cada protagonista. “[L]a *Razón de amor* es en el sentido literal de la expresión una *razón feyta d’amor*, un poema que

¹⁰⁶ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 352.

¹⁰⁷ Ynduráin, cit. en Franchini (1993), *op. cit.*, p. 331.

¹⁰⁸ Franchini (1993), *op. cit.*, p. 324.

trata de amor, pero no de *un* amor sino de la confrontación de dos concepciones amorosas¹⁰⁹, sin duda procedentes de las tradiciones líricas que fundamentaron la creación de este poema. En lo que respecta al poemario del Anónimo Enamorado, la dimensión erótica del amor, herencia de la tradición ovidiana y, posteriormente, de la corriente goliárdica, es ubicua y encubre el legado de la *fin' amor*: éste se vislumbra únicamente en la noción de 'pudor', que podemos asimilar a la medida cortés. Al igual que en el poema castellano, observamos, especialmente a través de la forma dialogada de la novena composición, una confrontación entre las dos concepciones del amor, que se quedó, esta vez, sin perspectivas de conciliación. Terminaremos con una cita sacada del poema 70 de los *Carmina Burana*, cuyos "versos suenan como la quintaesencia [no sólo] de la *Razón de amor*"¹¹⁰, sino también de las composiciones comentadas del Anónimo Enamorado:

*In trutina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.*

En su balanza la mente duda
y vacila entre dos fuerzas contrarias:
el amor voluptuoso y la castidad.

CONCLUSIÓN

El objetivo del presente estudio consistía en averiguar hasta qué punto el tema universal del amor se halla similar o distinto en composiciones provenientes de un mismo contexto poético: los *Carmina Riuipullensia*, composiciones aragonesas de la segunda mitad del siglo XII, y el poema castellano *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino*, datado del inicio del siglo XIII. Por añadidura, pretendía determinar qué rasgos les confieren una identidad literaria propia. El trabajo de comparación llevó a las conclusiones siguientes: aunque nuestros dos poetas acuden a unas mismas imágenes líricas, se observan notables diferencias en los procedimientos poéticos y en la forma de tratar este contenido compartido. De hecho, una de las mayores divergencias que divide a nuestros anónimos atañe al manejo y a la envergadura del componente erótico en el canto amatorio. En efecto, a pesar de que ambos poetas se hallan en el cruce de las varias tradiciones líricas y aprovechan, en esencia, los mismos tópicos y motivos, el Enamorado de Ripoll se inclina emi-

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 399.

nentemente hacia las prácticas ovidiana y goliardesca¹¹¹, en las que el erotismo es una parte integrante y explícita del discurso poético. El autor castellano, por su parte, se sitúa en un término medio entre las corrientes tradicional, trovadoresca y goliárdica, cuyas influencias respectivas vienen a matizar la concepción del amor y a disimular los impactos eróticos: el erotismo está ciertamente presente en el poema, pero se hace muy discreto y se descubre mediante la decodificación simbólica de los elementos poéticos, así como a través de un complejo sistema de contraste y oposición que sustenta la composición en su totalidad.

Aunque el poeta mediolatino aprovecha el uso de contextos propicios para el amor, es notable que dirija predominantemente su foco de atención hacia los objetos de deseo, dando gran protagonismo a las figuras femeninas y a su belleza física. El narrador se deleita en narrar sus experiencias sensuales, detallando todas sus sensaciones hápticas, haciendo nuevamente hincapié en la prioridad del cuerpo. Finalmente, las escasas referencias simbólicas detectadas, sobre todo relativas a las flores, tienen únicamente la función de fomentar el erotismo ya considerable de los cantos líricos. En cambio, el anónimo de la *Razón* recurre abundantemente a la simbología tradicional, cuyo desciframiento confiere al poema una lectura totalmente nueva. Al analizar el poema en su profundidad, averiguamos en qué medida las implicaciones simbólicas incumben a las conceptualizaciones del amor que subyacen al relato. Asimismo, la exégesis del poema como una visión generada por el estado de duermevela nos permite comprobar un conflicto interior en el personaje masculino, quien vacila entre sus intenciones castas —regidas por su condición de clérigo y por sus aspiraciones cortesanas— y sus atracciones eróticas, perceptibles en sus figuraciones oníricas.

La reminiscencia del motivo onírico nos incita ahora a cambiar de perspectiva y dedicar un párrafo a los puntos de convergencia que unen a nuestros autores anónimos. El primero que señalamos concierne precisamente la temática del ensueño: en el marco de nuestro análisis, subrayamos la especial semejanza que caracterizan los contenidos de las piezas rivipullenses R4 y R7 y la trama de la *Razón de amor*. Tanto en los poemas mediolatinos como en el castellano, se evidencia la transfiguración de

¹¹¹ La presencia en la colección mediolatina de huellas de las corrientes bíblica, tradicional y trovadoresca, aunque en muy menor medida, nos induce a matizar la afiliación exclusiva del Cancionero al movimiento goliardesco.

los elementos reales guiada por los anhelos profundos del narrador: por ende, se ponen de manifiesto sus secretas ansias eróticas. En lo que concierne a los personajes de las historias narradas, las doncellas invocadas tienen un papel sustancial en la historia y los autores coinciden en otorgarles invariablemente los atributos siguientes: son mujeres jóvenes, particularmente bellas, de condición noble, superiores en todos los aspectos a las otras damas y que demuestran una actitud proactiva. En efecto, al percibir su propia hermosura y confiar plenamente en su poder de seducción, no dudan en llevar ellas mismas la iniciativa de la relación amorosa, tanto en las palabras elogiosas como en los actos íntimos.

En definitiva, los autores anónimos de las obras estudiadas se asemejan por inscribirse ambos en unas tradiciones líricas interdependientes y firmemente conectadas por los principios retóricos de la *imitatio et aemulatio*. En esa línea, acuden a las mismas imágenes líricas y se valen de prácticas emparentadas, mediante unas reelaboraciones sistemáticas del “imaginario común del que bebe la conciencia cultural latina y románica”¹¹². Afloran no obstante sus identidades literarias: el Anónimo Enamorado de Ripoll se reconoce por su erotismo palpable y su particular percepción de las relaciones amorosas, esencialmente enfocada en los cuerpos femeninos y en las sensaciones hápticas, que desarrolla mediante rebuscadas figuras estilísticas. En cuanto al autor de la *Razón de amor*, se individualiza por ofrecer un sistema poético construido sobre un firme simbolismo tradicional y sobre el equilibrio de los contrastes, el cual revela una conceptualización ambigua del amor, pero representativa de la complejidad de esta pasión sentimental.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Franchini, Enzo: *El manuscrito, la lengua y el ser literario en la Razón de amor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

¹¹² Pérez Milán (2018), *op. cit.*, p. 96.

Moralejo, José-Luis (ed. y trad.): *Cancionero de Ripoll. Carmina Riuiipullensia*. Barcelona: Bosch, 1986.

FUENTES SECUNDARIAS

Alvar, Carlos/ Gómez Moreno, Ángel: *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus, 1987.

Alvar, Carlos: «Amor de vista, que no de oídas», en: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III: Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVII (1)*. Madrid: Castalia, 1988, pp. 13-24.

— «Carlomagno en la literatura castellana medieval», en: Boixareu i Vilaplana, Mercedes/ Lefere, Robin (coords.): *La historia de Francia en la literatura española: Amenaza o modelo*. Madrid: Castalia, 2009, pp. 69-102.

— «Locos y lobos de amor», en: Haro Cortés, Marta (et al., eds.): *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012, pp. 189-205.

— «Inserciones líricas en textos narrativos: los orígenes», en: Martos, Josep Lluís/ Mangas, Natalia A. (eds.): *Pragmáticas y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2019, pp. 381-400.

Arias y Arias, Ricardo: *La poesía de los goliardos*. Madrid: Gredos, 1970.

Baroni, Francesco: *Le Cantique des Cantiques et la poésie lyrique des XIIIe et XIIIe siècles*. Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes. Paris: Université Paris IV–Sorbonne, 2004, https://www.academia.edu/4021069/Le_Cantique_des_Cantiques_et_la_poésie_lyrique_des_XIe_et_XIIIe_siècles (consultado 25-XI-2020).

Barra Jover, Mario: «Razón de amor: texto crítico y composición», *Revista de literatura medieval*, I (1989), pp. 123-156.

Beltran, Vicenç: «Poesía tradicional/poesía popular», en: Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.): *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III"*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, pp. 65-74.

Blanco, Mariana: «Metáforas corporales en la poesía de los goliardos: *Altercatio cordis et oculi* (La disputa entre el ojo y el corazón) y *Alte clamat epicurus* (El culto del estómago)», *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, XXVIII (2019), pp. 190-201, <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/359650> (consultado 30-X-2020).

- Cabello Pino, Manuel: «La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, XVIII (2009).
- «La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles», *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, XXXIII (2012), pp. 29-43, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4082101> (consultado 1-III-2021).
- Cárdenas, Daniel N.: «Nueva luz sobre *Razón de amor y los denuestos del agua y del vino* (sugerida por un análisis fono-morfo-sintáctico)», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1 (enero-abril 1968), pp. 227-241.
- Carlos Villamarín, Helena de: «Conversión y culto en los poemas de Ripoll», en: Escudero, Víctor (et al., eds.): *Omnia vincit amor. Amor i erotisme a les literatures clàssiques i la seua recepció*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2015, pp. 49-68.
- Ciceri, Marcella: «Due baci tra sogno e dormiveglia», en: Dolfi, Laura/Cirillo, Teresa (eds.): *Atti del XVII Convegno [AISPI]: Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 1998, vol. I, pp. 37-43.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Colombí-Monguió, Alicia de: *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*. México D.F.: Grupo Destiempos, 2012.
- Curtius, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina (I)*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de cultura económica, 1976.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio: «La cultura medieval y los mecanismos de producción literaria», en: Iglesia Duarte, José Ignacio de la (coord.): *VII Semana de Estudios Medievales*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 281-296.
- D'Olwer, Lluís Nicolau: «L'escuela poètica de Ripoll en els segles X-XIII», *Anuari del Institut D'Estudis Catalans*, XIX (1915), pp. 3-84.
- Dominguez, Audrey: *Le lis au Moyen Âge*, Mémoire de Master 2. Grenoble: Université Stendhal, 2016, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01622816> (consultado 13-II-2021).
- Dos Santos Correia, Carla Sofia: «A *Razón de amor con los denuestos del agua e el vino* e a poesia galego portuguesa», *Seminário Medieval 2009-2011*, (2011), pp. 1-55.
- Dronke, Peter: *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*. Oxford: Clarendon Pr., 1965, vol. I.
- «The Interpretations of the Ripoll Love-Songs», *Romance Philology*, XXXIII, 1 (1979), pp. 14-42.
- Duby, Georges: «El modelo cortés», en: Dumas, María (ed.): *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editio-

- rial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 11-34.
- Eremíeva Ivanova, Nadia: *La Razón feyta d'amor de Lupus de Moros como el canticum amatorium hispánico*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.
- Fernández Mosquera, Santiago: «Organización del espacio en *Razón de amor*», en: Beltrán, Vicente (ed.): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: PPU, 1988, pp. 289-294.
- Ferraresi, Alicia C. de: «*Locus Amoenus* y vergel visionario en *Razón de amor*», *Hispanic Review*, XLII, 2 (1974), pp. 173-183.
- Frenk, Margit: «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en: Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.): *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 159-182.
- Fusi, Juan Pablo: «La España Medieval», en: *Historia mínima de España*. México, D. F.: Colegio de México, 2012, pp. 43-83.
- Gaffiot, Félix: *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-Français*, ed. de Emmanuel Fouquet. Paris: Hachette, 2000.
- Garvin, Mario: «Lírica tradicional y transmisión impresa», en: Close, Anthony J. (ed.): *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 299-304.
- Gil Cuadrado, Luis Teófilo: «La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval», *Anaquel de Estudios Árabes*, XIII (2002), pp. 37-65.
- Gómez Domingo, Francisco Manuel: «Una nueva lectura de *Razón de Amor*», *Verba hispanica*, VI (1996), pp. 55-62.
- Grande Quejigo, Francisco Javier: «Similitudes estructurales entre *Razón de amor* y el *Libro de Buen Amor*», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, V (2002), pp. 139-154.
- «*Carmen, unum sed diuersum*: sobre el género de la *Razón de amor*», *Revista de poética medieval*, VIII (2002), pp. 77-109.
- Hauser, Arnold: «El romanticismo de la caballería cortesana», en: Dumas, María (ed.): *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 35-82.
- Higashi, Alejandro: «Interferencias entre la lírica popular y la lírica mediolatina», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, XIII, 18, (2012), pp. 53-75.
- Jacob, Alfred: «The *Razón de Amor* as Christian Symbolism», *Hispanic Review*, XX, 4 (octubre 1952), pp. 282-301.

- Jiménez Calvente, Teresa: *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- Juárez Blanquer, Aurora: «Madre y cantiga de amigo», *Estudios románicos*, I (1978), pp. 129-152.
- Laigneau, Sylvie: «Loisir et culture de la femme chez Catulle et les poètes élégiaques augustéens», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, II (1994), pp. 137-153..
- Le Goff, Jacques: *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Leyva, Juan: «La Razón de amor y la palabra prenovelesca», *Medievalia*, XIV (1993), pp. 13-25.
- Lorenzo Gradín, Pilar: *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990.
- Lucía Megías, José Manuel/ Alvar, Carlos: *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002, pp. 376-390.
- Maravall, José Antonio: «La cortesía como saber en la Edad Media», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 186 (1965), pp. 528-538.
- Marcos Casquero, Manuel-Antonio: «El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos», *Estudios humanísticos. Filología*, 19 (1997), pp. 67-90.
- Marín Ureña, José Manuel: «Estelas de los ángeles celestiales en la literatura medieval española», *Lemir. Revista de literatura española medieval y del Renacimiento*, VIII (2004).
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel: «Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica», *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, VI (2002), pp. 251-256.
- Masera, Mariana: «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín de literatura oral*, II (2019), pp. 229-252.
- Menéndez Pidal, Ramón «Razón de amor con los denuestos del agua y el vino (Edición paleográfica)», *Revue Hispanique*, XIII (1905), pp. 602-618.
- «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de filología española*, XLIII, 3-4 (1960), pp. 279-354.
- *Poesía juglaresca y juglares, orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

- Mews, Constant J.: «The Council of Sens (1141): Abelard, Bernard, and the fear of social upheaval», *Speculum*, LXXVII, 2 (2002), pp. 342-382.
- Montero Reguera, José: «Razón de amor y la literatura provenzal trovadoresca», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, VI (1996), pp. 161-181.
- Morel-Fatio, Alfred: «Textes castillans inédits du XIIIe siècle», *Romania*, XVI, 62-64 (1887), pp. 364-382.
- Morón Arroyo, Ciriaco: *Antología de la lírica medieval castellana*. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1989.
- Orazi, Veronica: «Ancora sull'unitarietà della Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino», *Revista de Poética Medieval*, III (1999), pp. 187-234.
- Paraíso Almansa, Isabel: «Amor cortés», en: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (dir.): *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, pp. 1-22, <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Amor%20cortés.pdf> (consultado 23-X-2020).
- Pastor, Reyna: «Sobre la construcción y consolidación del sistema feudal castellano-leonés de los siglos XI-XII», *Estudi General*, V (1986), pp. 199-214.
- Pérez Milán, Paula: *VIGET AMOR FERVIDUS: Análisis comparativo de tópicos en la elegía latina, la lírica amorosa mediolatina y la cansó trovadoresca*. Trabajo de Fin de Máster. Universitat de Lleida, 2018, <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/66644/ppérezm.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultado 23-IX-2020).
- Riché, Pierre: *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge. Fin du Ve siècle – milieu du XIe siècle*. Paris: Picard Éditeur, 1999, 3ª ed.
- Ríos, Félix J.: «La expresión erótica en la literatura hispánica», *Anuario de estudios filológicos*, XXXII (2009), pp. 193-206.
- Römer, Thomas: «Le Cantique des Cantiques: un hymne à l'amour et à l'érotisme», *Itinéraires*, LXVI (2009), pp. 12-15.
- Sabate, Flocel: «L'apparition du féodalisme dans la Péninsule Ibérique. État de la recherche au commencement du XXIe siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, XLIX (2006), pp. 49-69.
- Salaz Díaz, Daniel: «Razón de amor como una broma secreta», *Estudios filológicos*, XLVIII (2011), pp. 93-102.
- Saracho Villalobos, José Tomás: «La *descriptio puellae* y el retrato poético, génesis y análisis de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán», *Revista de Estudios Extremeños*, III, 69 (2013), pp. 1503-1546.

- Scholten Kaplan, Marijn: *L'élément latin dans la poésie des troubadours: une source de la tradition courtoise?* Tesis de Máster. Houston: Rice University, 1991, <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/103397/RICE1899.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultado 27-VII-2020).
- Simó, Lourdes: «Razón de amor y la lírica latina medieval», *Revista de filología románica*, VIII (1991), pp. 267-277.
- Spitzer, Leo: «Razón de amor», *Romania*, LXXI, 282 (1950), pp. 145-165.
- Traill, David: «The Origin of the Ripoll Love Poems», en: Farmhouse Alberto, Paulo/ Nascimento, Aires Augusto (coords.): *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispanico*. Lisboa: Universidade de Lisboa/ Centro de estudos clássicos, 2006, pp. 905-919 (consultado 3-XI-2020).
- Valdeavellano, Luis G. de: *Historia de España antigua y medieval*, vol. 2: *Del siglo X a las Navas de Tolosa*. Madrid: Alianza, 1988, 3 vols.
- Van Antwerp, Margaret: «Razón de amor and the popular tradition», *Romance Philology*, XXXII, 1 (1978), pp. 1-17.
- Villena, Luis Antonio de: *Dados, amor y clérigos*. Madrid: Cupsa, 1978.
- Voltaire: *L'Ingénu*, ed. de Éloïse Lièvre. Paris: Gallimard, 2004.
- Zamudio De Predán, Josefa Aleida: «La poesía popular medieval», en: Alvar Ezquerra, Carlos (coord.): *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*. Alcalá: Editorial de la Universidad de Alcalá, 2001, pp. 73-78.
- Zumthor, Paul: «La cortesía», en: Dumas, María (ed.): *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 83-95.

FUENTES ELECTRÓNICAS ADICIONALES

- Amores Pérez, Raúl: «Introducción a la lírica catalano-provenzal. El amor cortés», *LenguayLiteratuRAP*, (2015), <https://lenguayliteraturap.blogspot.com/2015/04/introduccion-la-lirica-catalano.html> (consultado 2-II-2021).
- Espalader, Antón M.: «Literatura medieval catalana (España)», *arte-Historia*, Junta de Castilla y León, <https://web.archive.org/web/20120229041944/http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/contextos/6281.htm> (consultado 23-II-2021).

- «Jordi Raventós vierte al catalán el erótico *Carmina Riuipullensia*», *Público*, 2010, <https://www.publico.es/actualidad/jordi-raventos-vierte-al-catalan.html> (consultado 22-I-2020).
- «La Península en la Alta Edad Media: Al-Andalus y los reinos cristianos», *IES Fray Pedro de Urbina*, Junta de Castilla y León, pp. 1-14, <http://www.educa.jcyl.es/crol/es/recursos-educativos/alta-edad-media-espana.ficheros/514537-Alta> (consultado 18-II-2021).
- «Resumen histórico: La Edad Media cristiana», *Penn Arts&Sciences*, University of Pennsylvania, <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/04edadmedia/resumen.html> (consultado 27-I-2021).

