

AMOR, LOCURA, ENFERMEDAD Y MUERTE EN LA LITERATURA MEDIEVAL EUROPEA

Luis Martínez-Falero

Universidad Complutense de Madrid

lmartinezfalero@filol.ucm.es

El principal problema al que nos enfrentamos a la hora de afrontar el tema de este trabajo es su amplitud, por cuanto lo vamos a ver reflejado de manera constante en la literatura medieval europea. No obstante, durante la Edad Media debemos partir de unas premisas poéticas y morales (religiosas) que vamos a exponer con la necesaria brevedad, pero también con la suficiente profundidad, trazando las líneas maestras de su desarrollo entre los siglos XII y XV, con las referencias textuales necesarias para ilustrar nuestras afirmaciones.

La primera cuestión que se nos plantea al considerar nuestro objeto de estudio es la moralización de las relaciones amorosas (consideradas en sus varias vertientes) y la antítesis establecida entre la idealización de la mujer y su papel social en un número muy amplio de textos doctrinales, tanto de los Padres de la Iglesia como en los tratados medievales. Esta idealización la hallamos ya en la lírica provenzal y en los textos narrativos en verso con tema caballeresco (en ambos casos, nacidos a lo largo del siglo XII). Ello nos sitúa en un contexto doctrinal y en un contexto literario que parecen correr paralelos, pero que en realidad se imbrican hasta constituir un haz de referencias recíprocas, comenzando por el concepto de «amor» que vamos a ver reflejado en los textos, y que obtiene su máxima expresión en la consideración del amor como «herida» y de la pasión como «enfermedad», ya que supone un desorden de tipo psicológico, físico y –sobre todo– moral, confrontándose a lo largo de estos siglos objeto de nuestro estudio los conceptos de «loco amor» (o amor desordenado en el plano moral) y de «buen amor» (o amor

acorde con la doctrina moral de la Iglesia, que se orienta al matrimonio o incluso a Dios). Todo ello en un contexto cortesano y feudal que servirá de marco para algunas de sus manifestaciones simbólicas. Ahora bien, para ir desgranando todas estas cuestiones es necesario comenzar por el concepto de «amor» y sus implicaciones doctrinales y discursivas.

El amor cortés como retórica del discurso amoroso

Si consideramos el concepto de «amor» formulado por Andrés el Capellán en su tratado *De amore* (siglo XII) como modelo doctrinal y literario para concebir este sentimiento a lo largo de la Edad Media, podemos hallar ya las coordenadas teóricas y prácticas (en la práctica literaria, se entiende) que sustenta la base textual tanto de la lírica como de la narrativa (en verso o en prosa) de este periodo:

El amor es una afición interior ocasionada por la visión y el pensamiento obsesivo en la imagen de una persona de otro sexo, debido a la cual desea más que ninguna otra cosa gozar de los abrazos del otro y cumplir de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor en sus brazos. (Montero Cartelle 2020: 53)

Como se deduce de este fragmento, se sigue de manera resumida la concepción del amor establecida por san Pablo en su *I Epístola a Timoteo* (1, 10) y en la *I Epístola a los Corintios* (7, 1-40), en las que se considera tanto que solo el amor entre un hombre y una mujer puede tener cabida en el seno de la Iglesia, como la formulación del amor matrimonial y del celibato. Precisamente la castidad (identificada con «virtud»), como valor moral supremo en los individuos, determina la aparición del concepto de «amor cortés», surgido de los intentos de algunos obispos por unificar en el plano doctrinal y moral sus territorios, como sucede con las figuras de Adalberto de Bremen (siglo XI) y de Otto de Bamberg (finales del siglo XI y primer tercio del XII), quienes pretendieron cristianizar de manera definitiva los reinos germánicos con la propagación y asentamiento de la doctrina, ya que la cristianización del norte de Europa había concluido oficialmente en el siglo IX, aunque el pueblo mantenía en ese momento muchos de sus relatos y de sus cultos precristianos. Como señala C. Stephen Jaeger (1985: 231-235), incluso en las cortes de nobles y reyes tenían un gran éxito los relatos antiguos. Se trataba, por tanto, de cristianizar estos relatos, cuyo desarrollo se oponía a la moral cristiana, proponiendo un tipo de amor de corte platonizante, que suponía la reescritura de algunos de esos relatos y la creación de otros ya bajo las nuevas premisas,

o incluso la adaptación de otros muy difundidos desde la Antigüedad tardía¹, y que se recogieron en los *romans*, en los *lais* y en los *mabinogi*. A ello cabría unir, de acuerdo con Georges Duby, esa progresiva compenetración de la cultura clerical y la cultura caballeresca que se fue produciendo en las casas nobiliarias del Norte de Francia a lo largo del siglo XII, que supuso, en lo concerniente a la consideración del «amor», una paulatina introducción del modelo de *amicitia* tomado de Cicerón, como una progresiva fusión con el otro (Duby 1992: 32-33). No obstante, es necesario tener en cuenta que la mayoría de los matrimonios eran concertados, lo que dará lugar al motivo poético (primero) y más ampliamente literario (después) de la «malcasada»; valga como ejemplo la «malmaridada» en nuestro romancero y sus posteriores reelaboraciones.

Por tanto, el amor cortés debía servir como forma de control del impulso pasional de los individuos (Victorio 1983: 44), a través de la superación de pruebas hasta desembocar en el matrimonio (*roman courtois*) o en la contemplación y el favor o el desprecio de la dama (lírica trovadoresca), aunque con el factor común de que, antes o después, se trata de un amor desgraciado que provoca sufrimiento.

A pesar de ese sufrimiento provocado por el sometimiento a unas normas estrictas, se rechaza repetidamente el amor desordenado, de acuerdo con abundantes testimonios contra el loco amor proporcionados por la literatura, en muchas ocasiones mediante el rechazo al modelo ofrecido por Tristán; por ejemplo: «Preferiría ser descuartizada antes de que se recordara por nosotros dos el amor de Iseo y de Tristán, de quien tantas locuras se han dicho que vergüenza me da relatarlas» (Rubio Tovar 1993: 123), asegura Fenice, en Chrétien de Troyes, respecto del amor que siente por Cligés, estando prometida con Alis (a quien Dios se llevará de este mundo poco después, sin duda para facilitar esos amores). Sin olvidar las transferencias del *roman courtois* y de su concepto de amor puro que hallamos en la lírica provenzal, con menciones, por ejemplo, a Perceval (v. gr. Rigaut de Berbezilh en la *cansó* «Atressi con Persavaus»); o en la lírica gallego-portuguesa, en la mención a Blancaflor y Flores (en la cantiga de Johan García de Guilhade «Per bõa fe, meu amigo»); o en la poesía de los *Minnesänger* (v. gr. Tristán en el poema de Friedrich von Hausen «Tristán tuvo contra su voluntad»).

¹ V. gr. el *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, con los desdichados amores de Troilo y Briseida que ya habían cobrado relieve en las versiones de la guerra troyana de Dares Frigio (*De excidio Troiæ historia*) y de Dictis Cretense (*Ephemeridos belli troiani libri*) que actúan de hipotexto de este *roman* francés, a su vez inspirador de la *Historia troyana* castellana. Convertidos estos amores en núcleo argumental, lo hallamos en Chaucer, Shakespeare o Dryden, ya bajo el título de *Troilo y Crésida*.

Este amor literaturizado (idealizado) mantiene una serie de reglas de moralidad que corresponden a la sociedad de la época, ya que, como señala Rüdiger Snell (1989b: 353), «la literatura amorosa cortesana no puede escapar a la influencia de las representaciones colectivas de la sociedad aristocrática con sus propias reglas de conducta (esencialmente normas externas o sociales)». Este tipo de concepción moral se sintetizó y obtuvo su culminación en la alegoría representada por el *Roman de la Rose* (siglo XIII), donde esa visión del jardín del amor y del enamoramiento y sus peligros (en Guillaume de Lorris) se ve complementada por la perspectiva moral de la segunda sección del texto (de Jean de Meun), donde se culmina el proceso. Es destacable, además, que en este *locus amoenus*, en el que se desarrolla esa búsqueda de la Rosa hasta que es lícito «cortarla» (después de superar las pruebas oportunas), el enamorado encuentra la fuente de Narciso. Es este un mito reproducido con frecuencia en los textos medievales franceses, siempre con una intención moral, partiendo del extenso poema *Narcisse* (siglo XII) o de su inclusión en el género caballeresco («Lai de Narcisse», en prosa, incluido en los *Fabliaux*), junto con la mención a este arquetipo (y su fábula, de manera más o menos explícita) en el ya mencionado *Roman de Troie* y en el anónimo *Roman d'Alexandre*, además de ser uno de los mitos centrales en el *Ovide moralisé*, que tuvo una amplia difusión europea, al menos, entre el primer tercio del siglo XIV y la mitad del XVI. Este arquetipo aparece siempre interpretado del mismo modo: se trata de la censura moral ante la complacencia en la propia belleza, pecado inherente a los jóvenes enamorados, como reza la moraleja del poema *Narcisse*: «Or s'i gardent tuit autre amant / Qu'il ne muient en tel semblant»² (Thiry-Stassin y Tyssen 1976: 117). Este trasfondo moral que vamos a encontrar en todos los textos (alegóricos o no) sobre el amor cortés se puede explicitar en unas reglas que se deducen de los textos, como señala Rüdiger Snell: 1) exclusividad de una relación amorosa; 2) constancia en la relación amorosa; 3) sinceridad y *triuwe* o pureza en el amor; 4) desinterés por el amor; 5) la reciprocidad del amor; 6) principio de espontaneidad y respeto al otro; 7) medida, razón y «supra-razón» (como manifestación de la pasión amorosa); y 8) disposición al sufrimiento (Snell 1989a: 81-126 y 1989b: 331).

Estas características se corresponden, además, con un tipo de discurso retórico particular que debemos añadir a los géneros oratorios canónicos aparecidos en la Edad Media, y formulados y estudiados por James J. Murphy: las *artes poetriae*, las *artes dictaminis* y las *artes praedicandi* (Murphy 1986).

² «¡Que se guarden de esto todos los que aman / para no morir de esta manera!».

¿En qué consiste, entonces, la especificidad de este tipo de discurso? Andrés el Capellán dedica una amplia sección de su tratado al modo en que se debe dirigir el hombre a la mujer a la hora de requerir una relación sentimental, partiendo de las clases sociales, mediante una combinatoria que aporta ya las bases para dirigirse el uno al otro y para formular las respuestas adecuadas. Así, podemos encontrar: a) un plebeyo se dirige a una plebeya; b) un plebeyo se dirige a una noble; c) un plebeyo se dirige a una dama de la alta nobleza; d) un noble se dirige a una plebeya; e) un noble se dirige a una noble; f) un noble de la alta nobleza se dirige a una plebeya; g) un noble de la alta nobleza se dirige a una dama noble; y h) un noble de la alta nobleza se dirige a una dama de la alta nobleza (Montero Cartelle 2020: 65-139); junto con un modelo de carta (dirigida a la condesa de Champaña) y su respuesta (Montero Cartelle 2020: 113-115), lo que supone un inciso orientado hacia el *ars dictaminis*. En estos sucesivos discursos amorosos podemos encontrar toda una *topica* retórica orientada a la contención de los sentimientos, revestida de una serie de argumentos a favor y en contra de mantener una posible relación sentimental.

Esta retórica (basada en unas fórmulas prefijadas, en tópicos literarios y en una posible argumentación) se ve complementada por esas *leys d'amors* ya indicadas, pero sería necesario tener en cuenta, además, la *descriptio puellae* que podemos hallar en la *Poetria nova* (ca. 1210) de Godofredo de Vinsauf, cuando, al hablar de la amplificación, dispone unos rasgos físicos que vienen a representar el ideal de la belleza: cabeza redonda, cabello rubio, frente blanca como los lirios, ojos verdes, iguales y brillantes como estrellas; piel blanquísima, nariz recta, rostro sonrosado, boca pequeña y semicircular, labios gruesos y ligeramente brillantes, dientes blancos, cuello esbelto y blanco, etc. (Calvo Revilla 2008: 161). Esta imagen la encontramos ya bien definida (aunque seleccionando los atributos) en los poemas de los goliardos (v.g. en el poema «Estas in exilium...»³) o en la lírica trovadoresca (v.gr. Amanieu de Sescars, en la *cansó* «A vos, que ieu am deszamatz»⁴), y que recoge en varios

³ «[...] Lasciva, de atractiva sonrisa, / lleva tras sí todas las miradas, / los labios / amorosos, / gorduzuelos / pero bien delineados, causan un extravío / suavísimo / y destilan una dulzura, como la miel más fina, cuando besan, / como para hacerme olvidar, más de una vez, que soy mortal. / Y la frente alegre, tan nívea, / la dorada luz de sus ojos, el cabello rojizo, / las manos que superan a los lirios / me sumen en suspiros» (Moles 1981: 123).

⁴ [Estrofa III] «Y no creo que ningún hombre viviente viera jamás dama de tan hermosa figura, pues vuestro semblante, bello y gracioso, está hecho a perfección: no sois baja ni demasiado alta, ni gorda ni excesivamente delgada; y la ropa no parece mal cortada cuando la habéis vestido, pues todos los sastres de Lérica, de París y de Colonia, aunque en ello pusieran todo su empeño, no podrían enmendar nada. Y al que os ve caminar delante de sí no le parecéis coja ni manca; pues no creo que ni morena, ni rubia, ni blanca camine tan gentilmente ni que tan gentilmente esté parada. Y vuestro color ni se muda ni cambia,

términos la descripción de la noble joven que da la bienvenida al enamorado al jardín en el *Roman de la Rose* (vv. 524-550). También se corresponde, por ejemplo, con la descripción de Enide que nos ofrece Chrétien de Troyes:

Por eso la Naturaleza atestigua que nunca se vio tan bella criatura en todo el mundo. En verdad os digo que Iseo la Rubia no tuvo el cabello tan rubio ni reluciente, de modo que no hubo nunca nadie semejante a ésta. Tenía el rostro y la frente más claros y blancos que la flor de lis; respecto a su color admirable, su cara estaba iluminada de un fresco color rojo que le había concedido Naturaleza. Sus ojos irradiaban tan gran claridad que parecían dos estrellas. Dios no sabría hacer mejor la nariz, la boca, ni los ojos. (Alvar, Cirlot y Rosell 2011: 46)

Pero también se corresponde, seguramente por influencia provenzal, con la imagen de la *donna angelicata* que, procedente del *dolce stil nuovo*, asume y refleja Petrarca en su «Rima CLVII»⁵ y que pasará al Renacimiento europeo (Tasso, Garcilaso o Ronsard, por ejemplo) con esa insistencia en el cabello rubio, la piel blanquísima y los ojos brillantes.

No obstante, esta descripción también la vamos a encontrar atribuida a jóvenes varones, que, al alcanzar la edad de enamorarse, muestran parecidos atributos de belleza. Solo dos ejemplos, a manera de ilustración: la belleza de Cligés y la de Aucassin. Del primero se nos dice: «Sus cabellos parecían oro y su rostro rosas lozanas. Su nariz bien formada y hermosa la boca. Era de tan buena estatura que mejor no la sabría hacer Naturaleza» (Rubio Tovar 1993: 115); mientras que Aucassin se nos describe del siguiente modo: «Era bello y gentil y alto y bien formado de piernas y de pies y de cuerpo y de brazos; tenía los cabellos rubios y elegantemente rizados, y los ojos vivos y alegres, y el rostro claro y brillante, y la nariz alta y bien puesta» (Walter 1999: 33-34).

Es necesario unir a estas enumeraciones que constituyen la prosopografía de manera muy positiva (ya que reproducen un ideal de belleza) otras (etopeya y patopeya) que completan el retrato del personaje mediante la enunciación de sus virtudes (el valor, la templanza, la sabiduría, la castidad...),

sino que es mil veces más delicado que el de la flor del rosal silvestre, cuando está un poco entremezclado de blanco, bermejo y colorado. Todo el que os vea puede decir que las manos y la garganta os blanquean más que la nieve de la montaña. Y os digo que en nada lo desmienten la boca, el mentón, la nariz, los ojos, las cejas ni la frente, pues parece que Dios los formó maravillosamente con sus manos. Por los cabellos parece que tengáis la cabeza dorada, tan hermosos y rubios son; por lo que debe vivir con gozo quien está lealmente enamorado de vos [...]» (Riquer 1975: 1658-1659).

⁵«Oro el cabello, el rostro nieve cálida, / cejas y ojos, ébano y estrellas, / donde Amor no tendía su arco en falso; // perlas y rosas, donde recogido / daba el dolor ardientes voces bellas; / cristal el llanto y llama los suspiros» (Cortines 2008: 545).

lo que acababa desembocando irremediablemente en la herida de amor, de la que ya nos hablaba Ovidio en su *Ars amatoria* (II, vv. 188-197), a través de la herida de amor de Milanio, y que tiene su continuidad en la literatura medieval; por ejemplo, en Alejandro (padre de Cligés), tras su enamoramiento de Soderamor, quien evitaba el amor hasta conocerlo a él:

[...] Me ha herido tan hondo que con su dardo ha alcanzado hasta el corazón y todavía no me lo ha retirado.

—¿Cómo te ha atravesado el corazón Amor, si no se ve fuera ninguna herida? ¡Has de decírmelo! ¡Quiero saberlo! ¿Por dónde te ha herido?

—Por el ojo.

—¿Por el ojo? ¿Y no te lo ha reventado?

—En el ojo no me ha dañado en absoluto, ha sido en el corazón donde me ha herido gravemente. (Rubio Tovar 1993: 71-72)

No obstante, a pesar de este intrincado sistema de referencias doctrinales y literarias, de este juego retórico y de estos paralelismos con la sociedad feudal, cuya lectura última incide en la castidad y, en todo caso, en un desenlace *a priori* social y moralmente ortodoxo, fueron muchas las voces eclesiásticas que consideraron inmoral el amor cortés y sus variantes (Jaeger, 1985: 176-194). El modelo de la mujer virtuosa, ciertamente, era otro, como nos muestra el moralista Francesco da Barberino (*Del reggimento e de costumi delle donne*, ca. 1320), al afirmar en uno de sus poemas:

Tu, giovinetta, vergine e leale,
Po' che se' volta a conpangnia volere,
Chonvien [i] dammè conformarti e valere.
Tu giurerai leanza, amor e fede
Al tuo marito, durante tra voi
La vita che vorrà donarvi Iddio.
Tuo disidero sarà di volere
Di lui filgluoli, e di fàlli poi servi
Di quel Singnior per chui mo' ti conservi⁶.
(Barberino 1875: 116)

Una vía distinta es la del amor libre, fuera por completo de la doctrina moral, que puede concluir con el matrimonio, como sucede en el *Pamphilus*,

⁶«Tú, jovencita, virgen leal, / Puesto que alguna vez quieres compañía, / Te conviene que me escuches y obedezcas. / Jurarás lealtad, amor y fe / A tu marido durante tal vez / La vida entera, que habrá de darte Dios. / Tu deseo será el de querer / De él hijitos y, después, / Estar al servicio de tu señor, / Porque es él quien te mantiene».

que vemos adaptado en buena medida –excepto por el empleo de fábulas y el final– en el episodio de doña Endrina (estrofas 576 a 891) del *Libro de buen amor*; o que se manifiesta de manera explícita en las cantigas de escarnio (como la de Afonso Eanes de Coton «Marinha, o teu folgar...») o en la poesía de los goliardos (v. gr. en los poemas «Grates ago veneri», «Exit diluculo» o «Stetit puella»); o, de manera más o menos velada, en la lírica popular puesta en boca de mujer: en las jarchas, en las cantigas de amigo o en la lírica popular castellana.

Así, esta mujer idealizada contrasta por motivos distintos con la doctrina moral (nada literaria) y con la lírica popular. Sin embargo, será esta visión cortesana, donde prima el sobrepujamiento de la belleza y de la virtud, la que ofrecerá un mayor cultivo en la literatura europea, y esa belleza idealizada y el amor infinito que suscita los que arrastrarán a personajes masculinos y femeninos a la enfermedad, a la locura o a una muerte intuida, al no poder alcanzar el objeto de su deseo.

Enfermedad, locura y muerte: las consecuencias del loco amor

Ante la condena moral del amor libre, muchos son los personajes del *roman courtois* y muchos los trovadores, troveros y *minnesänger* que manifiestan su dolor y una desesperación que parece abocarlos a la locura y/o a la muerte, tras haber sido heridos por Amor o tras presentar unos síntomas que incluyen todo tipo de afecciones físicas y anímicas. Son las consecuencias de las *leys d'amors* y de esa retórica amorosa, en la que la mayoría de estas manifestaciones deben incluirse.

La transgresión de la virtud por parte de alguno de los enamorados, o su puesta en duda, sería un primer motivo para ser considerado «loco», como señala Cercamon en el poema «Ab lo temps qe fai refreschar», donde (en los versos 26 a 28) asegura: «et ieu fols fui la vegada / can crezei ren qe n auzis dir, / ni l fis so don fos irada»⁷; o si trasgrediera las *leys d'amors* y la debida castidad, como en la estrofa segunda del poema de Bernart de Ventadorn «Tant ai mo cor ple de joya», donde afirma:

Anar posc ses vestidura,
nutz en ma chamiza,
car fin'amors m'asegura
de la freja biza.

⁷ «Fui loco aquella vez que creí algo de lo que oí decir de ella, y cuando obré de modo que se irritara» (Riquer 1975: 227).

Mas es fols qui·s desmezura,
 e no·s te de guiza,
 per qu'eu ai pres de me cura,
 deis c'agui enquiza
 la plus bela d'amor,
 don aten tan d'onor,
 car en loc de sa ricor
 no volh aver Piza⁸.

La virtud, por tanto, es un valor supremo que no se puede trasgredir sin graves consecuencias, como se indica en *El libro de los doce sabios* (ca. 1237): «E por la luxuria vimos perdidos muchos príncipes e reys, e deserredados de sus reynos, e muchas muertes e desonrras e perdimientos asý de cuerpos como de almas» (Walsh 1975: 80), aportando algunos ejemplos (tomados del Antiguo Testamento), coincidiendo en el rey David, como paradigma del loco amor, con la execración de la lujuria que ocupa las estrofas 257 a 275 del *Libro de Buen Amor* (David, estrofas 258-260), en ambos casos resumiendo el texto de *II Samuel* (11 y 12).

Pero no solo la represión del deseo pasional conduce a la locura, sino que ese mismo deseo es ya un indicio de enfermedad mental, como señalan los tratados de medicina difundidos durante la Edad Media. Así, ya en la medicina antigua se consideraba el «mal de amores» como una enfermedad depresiva unida a la melancolía, en unos pocos autores: Areteo, Galeno, Oribasio, Celio Aureliano y Pablo de Egina (Toohey, 1992: 267). No obstante, y partiendo sobre todo de Hipócrates (con su teoría de los cuatro humores y la correspondencia de la melancolía con la «bilis negra» generada en el hígado) y de Galeno, el médico Ibn al-Jazzar (en el siglo x) elaboró un completo manual bajo el título *Zād al Mussāfir*, que fue muy pronto traducido al latín por Constantino el Africano (en la segunda mitad del siglo xi) como *Viaticum peregrinorum*, en el que esa pasión se interpretaba en clave de «enfermedad de Eros» (Tilliet 2017: 135), lo que va a recoger Arnau de Vilanova (siglo xiii) en un breve manual sobre esta enfermedad, donde la define del siguiente modo:

Un tipo de enajenación es la que coincide con una ilimitada e irracional concupiscencia, y que en griego se llama «de Eros» [*heroins*], es decir, dueña de la razón, pues es propio de Eros el juicio alterado, con el que se comprueba

⁸ «Puedo ir sin vestido, desnudo en mi camisa, pues leal amor me inmuniza contra la brisa fría. Pero es loco el que se desmesura, y no se mantiene de modo conveniente; por ello tomé cuidado conmigo mismo desde que hube requerido de amor a la más hermosa, de la que espero tanto honor, que en lugar de su riqueza no quiero tener a Pisa» (Riquer 1975: 373).

que se ha apoderado de alguien lo más placentero y lo más exquisito que hay, por lo que provoca un deseo vehemente, cuyo fin es reducir todo con frecuencia, incluso el pensamiento, a una sola cosa. Cuando este tipo de enajenación se manifiesta en el deseo de un individuo, por el que un individuo de un sexo desea vincularse a un individuo del otro sexo, comúnmente es llamado «amor» y, por los médicos, «amor de Eros» [*heroicus*], es decir, sin límites e irracional. (Vilanova 1585: 270-271)

Por ello, la enfermedad aparece implícita ya en la propia definición de «amor», de acuerdo con la definición aportada por Andrés el Capellán con que iniciábamos este estudio. Quizá por este motivo la pasión como afección mental resulta bastante frecuente en el *roman courtois*, de donde podemos tomar como ejemplo las dudas de Alejandro sobre sus sentimientos hacia Soderamor, en el *Cligés* de Chrétien de Troyes:

Por loco, dice él, me puedo tener. ¿Por loco? Verdaderamente estoy fuera de mí, al no atreverme a decir lo que pienso, pues enseguida podría ir en perjuicio mío. En una locura he puesto mis pensamientos. Debería razonar con mayor sensatez para no ser tenido por loco. [...] No es extraño entonces que esté atemorizado, pues estoy enfermo y no sé qué mal es el que me gobierna ni se cuándo me ha sobrevenido el dolor. [...] Este mal me lo produce Amor. [...] Loco es quien se pone a su lado, pues siempre quiere atormentar a quienes lo siguen. (Rubio Tovar 1993: 70-71)

Incluso solo el hecho de enamorarse supone la certeza de la locura, ante el seguro desdén que aguarda, lo que alcanza hasta la poesía de cancionero, como muestra Alfonso Álvarez de Villasandino en el inicio de un «dezir» dirigido al amor:

Cuitado, maguer porfío,
non me vale mi porfía,
pues que siempre, Amor, fio
en quien de mí nunca fia;
por que me llamo sandío
e fago vida sandía,
de tan esquivo cativo
loco es quien se cativa. [...]
(Dutton/Gonzalez Cuenca 1993: 167)

Este tipo de locura se acentúa cuando se reciben esos desdenes de manera iracunda, como sucede con Lanzarote en *La muerte de Arturo*, de Thomas

Malory, al yacer con su esposa legítima, doña Elaine, y Ginebra se lo reprocha, presa de los celos:

Y como hablase muy alto le oyó la reina, que yacía en su cámara; y al oírlo hablar así casi enloqueció y perdió la razón; y de ira y tormento no sabía qué hacer. Y entonces que se puso a toser tan fuerte que acabó despertando a sir Lanzarote, y éste reconoció su tos. Entonces supo que no yacía con la reina; y al punto saltó de la cama como loco, en camisa; y la reina lo halló en el suelo; y dijo así:

—¡Falso caballero y traidor, mira de no estar nunca más en mi corte, y evitar mi cámara; y no seas tan osado, falso caballero y traidor, de ponerte nunca más delante de mi vista!

—¡Ay! —dijo sir Lanzarote; y le acometió luego tan viva aflicción ante sus palabras que cayó al suelo desvanecido. Y al punto la reina Ginebra se fue. Y cuando despertó de su desvanecimiento, saltó por la ventana a un jardín; y allí, con espinos, se arañó la cara y el cuerpo; y echó a correr sin saber adónde, loco de furia como nunca hubo otro hombre; y así anduvo dos años, sin que hombre ninguno pudiese tener la gracia de conocerle. (Fuentes 2020: 592)

La causa de la locura de Lanzarote es la reina Ginebra, como le reprocha doña Elaine («En cuanto a eso —dijo doña Elaine—, me atrevo a asegurar que ha perdido el juicio para siempre, y eso lo habéis hecho vos» [Fuentes 2020: 593]), mientras que este caballero solo recuperará la cordura cuando su esposa consiga encontrarlo y lo devuelva a la corte para que beba del Grial (Fuentes 2020: 609-610).

La locura, por diferentes motivos, pero siempre unida al amor, se adueña de diversos caballeros o de ambos enamorados en una amplia variedad de textos y con finalidades distintas: la locura como prueba para Yvain (en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes), la locura por amor (en *Amadas et Ydoine*), la de Tristán al no poder ver a Iseo, para evitar la pena de muerte (en el Tristán en prosa y en la *Folie Tristan*), la de Partonopeo por traicionar el secreto de su esposa (un hada), en el *Partonopeus de Blois*; o en el *Dit du Prunier*, donde el joven Jehan huye ante el acoso pasional que sufre por parte de la esposa del señor, escapando a un bosque y vagando durante siete años, donde se vuelve loco (Legros 2013: 203-276). Nótese las semejanzas entre Jehan y Lanzarote en cuanto a vagar enloquecido por una naturaleza virgen y presentando un aspecto salvaje hasta una sanación que tarda en llegar varios años; eso sí, el uno por querer mantener su virtud, el otro por las iras de su amante.

Esta visión distorsionada de la realidad se aproxima en muchas ocasiones a los *adynata* (o *impossibilia*) clásicos, que dieron lugar al tópico medieval

del «mundo al revés»⁹. Como motivo literario presenta valores distintos: aparte de hallarse el «yo» ante un mundo que le resulta ya incomprensible, que es la interpretación más cercana a la clásica y que podemos encontrar en poetas como Pero Gómez Barroso («Do que sabia nulha ren non sei») o Martín Moya («Quen viu o mundo qual o eu ja vi»); sin embargo, a lo largo de la Edad Media adquiere aplicaciones y sentidos nuevos; por ejemplo, para asegurar la masculinidad ante las dudas mostradas por la amada, como en el poema goliárdico «Cur suspectam me tenet, domina»¹⁰; o para expresar la incomprensión ante el temor a hablar con la dama, como en *Cligés*:

Dios, ¿de dónde proviene este temor que siento ante una joven sencilla y tímida, débil y callada? Me parece que veo a los perros huir ante la liebre y a la tórtola cazar al castor, el cordero al lobo, la paloma al águila y el campesino huir de su laya, de la que vive y con la que se afana; así el halcón huye del pato, el buitre ante la garza, el lucio ante el gobio y el ciervo caza al león: es el mundo al revés. (Rubio Tovar 1993: 137)

Pero este motivo de la locura motivada por la pasión amorosa pasa a la poesía, como nos muestra Bindo Bonichi da Siena (finales del siglo XIII–comienzos del XIV), al afirmar en su «Canzone XI»:

Amor del qual parliamo,
É una passione,
Che tollendo ragione
All' uom fa concupiscer cose vane;
Perchè intimo pessiamo
La dilettazone,
E movendo cagione,
Onde aleggem le 'nferme cose sane¹¹. [...]
(Bini 1852: 58)

También aparece esta locura por una pasión entendida como desorden mental en Geoffrey Chaucer (en «El cuento del caballero», de los *Cuentos*

⁹Para una visión completa de este tópico, sus raíces clásicas y sus primeros desarrollos medievales: Curtius 1995: 143-149.

¹⁰«Antes arderá el cielo con sus mieses, / antes tendrá el aire olmos con vides, / antes dará el mar fieras a los cazadores, / que me una a los de Sodoma. / *Mi dama es injusta conmigo*» (Moles 1981: 203).

¹¹«El amor del que hablamos / es una pasión, / que anulando la razón / hace al hombre desear cosas vanas; / porque íntimamente rechazamos / el placer, / y, a causa de este cambio, / es por lo que convertimos en enfermo lo sano».

de Canterbury), donde se atribuye directamente a ese «amor de Eros» de tan larga trayectoria en los tratados médicos, aunque uniendo otros tópicos:

Cuando Arcite llegó a Tebas, muchas veces al día se desmayaba; y, en fin, para concluir, nunca hubo una criatura con tanto dolor, ni lo habrá mientras dure el mundo. Se le quitó el sueño, la comida y la bebida, de modo que se volvió flaco y seco como un tallo; sus ojos estaban huecos y eran horribles de ver, su color era amarillo y, pálido como la ceniza fría, y siempre estaba solitario y gimiendo toda la noche, y si oía una canción o un instrumento musical, entonces lloraba y no podía contenerse; tan débil era su espíritu y tan bajo y tan cambiado que nadie conocía su discurso ni su voz. Y en sus actos no sólo se comportaba como el mal del amante de Eros, sino que, para todo el mundo, era como una locura engendada por el humor melancólico en la célula de la fantasía de su cerebro. Y, en poco tiempo, todo se volvió del revés, tanto el hábito como la disposición de este lamentable amante, Arcite. ¿Por qué debía hablar de su dolor todo el día? Cuando, al cabo de uno o dos años, hubo soportado este cruel tormento, una noche, mientras dormía, le pareció que el dios alado Mercurio se le aparecía y lo invitaba a alegrarse. Llevaba el bastón del sueño en la mano, y llevaba un sombrero sobre sus brillantes cabellos, y parecía como cuando encantó a Argo dormido; y le dijo así: «Irás a Atenas, allí está decretado el fin de tu desdicha». (Chaucer 1914: 30)

Gracias a la extensa descripción de los síntomas de Arcite que nos muestra este fragmento, podemos considerar el «mal de amores» como una verdadera enfermedad que mina la salud de quien la padece, en un paralelo a lo que vamos a leer en algunos textos del *roman courtois* o en la novela sentimental (ya a finales del siglo xv). Del primer tipo, resultan paradigmáticos los síntomas de Soredamor cuando se enamora de Alejandro, al comienzo de *Cligés*:

A menudo palidece, a menudo suda y, aún contra su voluntad, está obligada a amar. A duras penas puede contenerse de mirar a Alejandro y tiene que evitar a su hermano, mi señor Gauvain. Ella expía y purga muy caro su gran orgullo y su desdén. Amor le ha preparado un baño que la escalda y causa gran daño. Ora le agrada, ora le hace sufrir; ora lo desea, ora lo rechaza. (Rubio Tovar 1993: 66)

Esta mezcla de dolor y placer también la podemos rastrear en la lírica, por ejemplo, en una canción anónima francesa del siglo xv, donde el poeta confiesa su reincidencia futura:

Dempuis que j'adiray bon temps,
J'en ay le cuer tout admorty;

J'ay esté en langueur longtemps
Depuys que malheur m'abaty:
Prendre me fault aultre party
Pour mieulx avoir,
Ou aultrement je suis banny
Pour toute douleur recepvoir¹². [...]
(Paris 1875: 15)

Por otra parte, el comienzo de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, en los albores de la literatura renacentista, nos presenta un personaje que oscila entre la enajenación (con sus rasgos salvajes, como Lanzarote o Jehan), la mística (el amor es una fe) y la enfermedad más desamparada:

Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana, quando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por unos robledales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; levava en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara, la qual era de tan estrema hermosura que me turbava la vista; salían della diversos rayos de fuego que levava encendido el cuerpo de un hombre que el cavallero forciblemente levava tras sí. El qual con un lastimado gemido de rato en rato dezía: «En mi fe, se sufre todo».

Y como enparejó conmigo, díxome con mortal angustia:

—Caminante, por Dios te pido que me sigas y me ayudes en tan grand cuita.
(San Pedro 1995: 4)

Como vemos, en este texto se sintetizan los motivos (motivos simbólicos y tópicos tanto clásicos como estrictamente medievales) que hemos venido considerando hasta ahora, como culminación de un proceso donde el amor causa más daño que placer, más lamentos que palabras cargadas de ternura. La causa no es otra que esa flecha que penetra a través de la vista y se aloja en el corazón, como lo formuló el personaje de Alejandro algunas páginas atrás. Esta flecha aparece, por ejemplo, en el discurso que un plebeyo debe dirigir a una noble, apelando a la *militia amoris* ovidiana (*Ars amatoria*, II, vv. 233-234), como recoge el *De amore* de Andrés el Capellán:

¹² «Desde que perdí buenos momentos / tengo por ello el corazón muerto; / he estado languideciendo largo tiempo / desde que me derribó la infelicidad: / Me hace falta tomar otro partido / para hacerlo mejor, o para ser rechazado nuevamente, / para recibir cualquier dolor».

Sabed, entonces, que hace ya mucho tiempo que la flecha de vuestro amor me hirió y que he tratado con todas mis fuerzas de ocultar mi herida, no porque me considere un soldado incompetente en el amor, sino porque temo sobremanera el saber hacer de vuestra eminencia. (Montero Cartelle 2020: 72)

Se trata, sin duda, de uno de los elementos simbólicos más recurrentes en la *topica* amorosa, si bien pueden aparecer otras armas como causa de esa «herida de amor», como la espada en un «dezir» de Gómez Pérez Patiño, quizá por necesidad de la rima, aunque sin trascender a la tradición posterior:

Del todo non es curada
la llaga que me feziste,
Amor, quando me feriste
con la tu crüel espada;
posísteme en tu mesnada,
entre los tus servidores,
mas en cuitas e dolores
me pagaste la soldada. [...]
(Dutton/González Cuenca 1993: 633)

Esta flecha, además, aboca a la muerte tras una larga agonía a quienes sufren su herida, como refrenda, por ejemplo, Aimeric de Belenós en la estrofa cuarta del poema «Pos Dieus nos a restaurat»:

[...] per qu'eu m'en tom part Durença
morir, pos vas mi·s revella.
Que·l cor m'art dejois l'aissela
cant son lai, ez ab leí non so;
e ja per l'autrui faillizo
non degra esser tant londas
de joi, ni d'ira tant propdas¹³.

Ahora bien, esta muerte por amor puede estar motivada por diversas causas¹⁴: o bien porque se ha emprendido un viaje y la amada está lejos (*v.gr.* Raimon Jordan en la *cansó* «Amors no·m pose partir ni dessebrar»); o bien porque la dama se va a casar, como en la cantiga de Pay Soarez de Taveiros

¹³ «Así pues, me vuelvo más allá del Durença para morir, ya que es tan rebelde conmigo. Porque el corazón me arde debajo de la axila cuando estoy allí y no estoy con ella. Y por culpas ajenas no debería estar tan alejado de gozo y tan cercano de tristeza» (Riquer 1975: 1303).

¹⁴ Parto aquí de las variantes temáticas y de los ejemplos utilizados en: Martínez-Falero 2012: 175-178, sistematizando los motivos, añadiendo algunos ejemplos nuevos y ampliando lo expuesto con los textos narrativos en verso.

«Meus olhos, quer vus Deus fazer»; o bien por la ausencia definitiva de la dama (v. gr. en la *cansó* de Peire Bremon lo Tort «Mei oll an grant manentia»); o bien por temor a hablarle a la dama, como en la *cansó* de Bernart de Ventradorm «En cosirer et en esmai»; o bien ante la contemplación de la belleza de una dama y resultar esta inalcanzable (v. gr. la cantiga de Roy Fernandez de Santiago «Des que eu vi»); o bien porque ni siendo asesinado por (el desdén de) la amada se puede evitar que continúe ese amor, como en el poema de Heinrich von Morungen «Muy dulce y tierna asesina»¹⁵; o bien (y sobre todo) por el desdén en estado puro, como en el poema goliárdico «Dulce solum», en el de Gaucelm Faidit «Mout m'enojet ogan lo coindetz mes», o en la cantiga de Pay Soarez de Taveiros «Como morreu quen nunca ben». Junto a ello, es reseñable la aparición de esta muerte por amor en la poesía con voz de mujer: por ejemplo, en la cantiga de amigo de Johan Garcia de Guilhade «Morr'eu o meu amigo d'amor» o en la de Don Denis «Non chegou, madr'o meu amigo», quizá por influencia de la cantiga de amor, que asimiló los motivos de la lírica provenzal; como podemos encontrar también esta muerte por amor en la *cansó* de la trovadora Castellloza «Ja de cantar non degr'aver talan». No obstante, en la lírica provenzal y en la gallegoportuguesa este tópico amoroso generó algunas parodias, como la de Peire Cardenal («Ar me puese ieu lauzar d'Amor») o la cantiga de escarnio de Pero Garcia Burgales «Roy Queimado morreu con amor», donde se indica que ese trovero aficionado moría de amor en sus cantigas, «mais resurgiu depois, ao tercer dia» (Alvar/Beltrán 1989: 205).

Asimismo, podemos hallar, al menos, la sensación de la muerte ante la imposibilidad de ver a la dama, o de consumir el amor (por ejemplo, Tristán en la *Folie Tristan d'Oxford*: «[Tristán] necesita consuelo para curar su mal de amores o preferiría morir. Prefiere morir una vez a languidecer permanentemente en el dolor. Vivir con dolor es como una larga muerte» [Lacroix/Walter 1989: 231]); o por ser abiertamente rechazado por la dama, en estos casos como motivos pertenecientes al *roman courtois*. Quizá uno de los textos más llamativos sea el que se encuentra en *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, tras el desdén (uno más) de Ginebra hacia Lanzarote, después de ser secuestrada y antes de que se consume su adulterio, tras llegar a ella:

Viendo que no puede hacerse daño, dice: «¡Ah, Muerte vil y despreciable! Muerte, por Dios, ¿no tenías poder y fuerzas suficientes para matarme a mí

¹⁵ «Muy dulce y tierna asesina, / ¿por qué queréis matarme, / si os amo de todo corazón, / señora, por encima de las demás? / ¿Pensáis que... si me matáis / dejaré de miraros para siempre? [...]» (Alvar 2018: 226).

en lugar de a mi dama?¹⁶ Tal vez no te dignaste ni quisiste hacerlo por miedo a hacer un bien a alguien. Tu felonía no lo permitió: ninguna otra razón. ¡Qué servicio el tuyo! ¡Qué bondad! ¡En qué lugar te has situado! ¡Maldito sea quien te guarde gratitud! No sé quién me odia más, si la Vida que me desea, o la Muerte que no quiere matarme: una y otra vez me matan. Pero es con razón, así Dios me valga, si vivo yo a pesar mío, pues debería haberme matado cuando mi señora la reina me mostró semblante de odio. Y no lo hizo sin motivo; tenía una buena razón, aunque a mí se me escape cuál fuera. Si hubiese conocido esta razón antes de que su alma fuese al encuentro de Dios, habría reparado mi falta con tanta vehemencia como a ella le pluguiera, con tal que se apiadase de mí. Dios, ¿cuál ha podido ser mi crimen? Quizá ha sabido que subí a la carreta. No veo qué baldón puede imputarse si no es ese, que me ha traicionado. Si fuera la causa de su odio, Dios, ¿por qué ese crimen me ha dañado tanto? Quien me lo reproche no sabe qué es Amor. La boca no debe censurar nada de lo que Amor inspira: todo lo que se hace por la amiga se llama amor y cortesía. [...]». (Cuenca/Alvar 2008: 98)

Esta muerte que reclama Lanzarote a través de un apóstrofe repetido nos remite no solo al tópico de la «muerte por amor», que en esta cita resulta evidente, sino que este apóstrofe a la muerte es un tópico de la retórica epidíctica, perteneciente al discurso consolatorio, y que se incluyó en la poesía elegíaca durante la Edad Media, tras el *Planctus de obitu Karoli* (ca. 814) y que gozó de un notable éxito durante los siglos XII y XIII, generalmente reconvertido en tópico doctrinal a partir de mediados de ese siglo, con la prohibición de las elegías y otras muestras de duelo ante la muerte (Martínez-Falero 2012: 181-182). Una mención a este tipo de discurso la hallamos en la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf, donde se formula como: «¡Oh dolor! ¡Oh más profundo que el dolor! ¡Oh muerte! ¡Oh sangrienta muerte! ¡Ojalá estuvieses muerta, muerte!» (Calvo Revilla 2008: 153), que nos hace evocar el comienzo del planto burlesco por Trotaconventos (estrofas 1520-1575 del *Libro de buen amor*), pero también el tratado doctrinal de Hélinand de Froidmont (siglo XII) *Les vers de la mort*, cuyas estrofas comienzan con ese apóstrofe: «Morz, qui m'as mis muer en mue / En cele estuve o li cors sue / Ce qu'il fist el siecle d'outrage...»¹⁷ (vv. 1-3; Boyer/Santucci 1983: 60). Se trata, por tanto, de un tópico de la oratoria consolatoria inserto en un contexto sentimental (el dolor de Lanzarote por el desdén de Ginebra y su posible

¹⁶El deseo de morir del poeta en lugar de que muera la dama es el motivo central de la cantiga de amor (casi híbrida con la elegía) de Pero García Burgales «Se eu a Deus algún mal merecí», quizá como nueva transferencia de un motivo del *roman courtois* a la lírica.

¹⁷«Muerte, tú que me has puesto en una jaula para hacer la muda, / En este horno donde el cuerpo saca sudando / los excesos que ha cometido en el mundo...».

muerte), por lo que se une (a través de la intertextualidad) a los tópicos del amor cortés y, como hemos visto, del *fin' amor*.

De este modo se cierra el círculo entre amor, locura, enfermedad y muerte (literaturizada), puesto que pasamos, a través del apóstrofe y de esa execración a la muerte, al contexto de la muerte real y la *topica* discursiva (no menos literaria) que le corresponde, incluso en esa misma época.

Conclusiones

En las páginas anteriores he intentado mostrar el concepto de «amor» que se mantuvo vigente durante la Edad Media europea y las idealizaciones literarias que hallamos tanto en la lírica como en los textos narrativos y que en algunos aspectos supera este periodo histórico literario. Esta idealización abarca tanto la belleza y virtud de los personajes en el *roman courtois* como la contemplación de la dama en la lírica, configurando una retórica del discurso amoroso que se formula en sus variantes sociales para servir de cauce (moral) a las relaciones sentimentales. El contraejemplo que se utiliza habitualmente es el amor desordenado de Tristán e Iseo.

Ahora bien, esta idealización y retorización de las relaciones, buscando un cauce moral, conlleva como consecuencia la locura, la enfermedad y la muerte por amor, al reprimir los sentimientos en aras de esa moral establecida en un contexto de carácter social (regido por la religión y una serie de convenciones en la relación entre ambos sexos) y fundamentalmente literario. Este hecho viene corroborado por la repetición de un mismo canon de belleza o por la aparición sistemática de una *topica* estético-literaria que atraviesa las literaturas medievales hasta ofrecer un panorama uniforme.

Frente a esta visión idealizada de las relaciones, en muchas ocasiones fruto de la superación de una serie de pruebas de diversa índole, tal como nos muestran los textos adscritos al *roman courtois*, la realidad social nos ofrece un panorama muy distinto tanto del matrimonio como del papel de la mujer en la sociedad medieval europea. La dicotomía establecida entre la mujer considerada como *instrumentum diaboli* o como «ángel del hogar» (territorio de la mujer virtuosa), con el trasfondo de la malmaridada, queda superado así por la dama como objeto de culto, como señora que rige los destinos del enamorado, como cumbre del paraíso en la tierra o del paraíso literario (como Beatrice en la *Commedia* o Laura en *I trionfi*), territorio siempre mítico por el que se desarrolla el texto literario.

Este canon sentimental, fruto de una literatura que recogía unos ideales caballerescos y clericales, provoca la enfermedad del amor, lleva a la locura y

puede desembocar en la muerte, como resultado de los padecimientos sufridos por un amor no consumado. Pero más allá del texto nos queda la sociedad medieval europea con su realidad indiscutible. Quizá todo se reduzca a un bello sueño trazado por las palabras; quizá estos textos fueran solo un ideal social; pero no cabe duda de que aún hoy, ya avanzado un par de décadas el siglo XXI, nos permite seguir evocando ese mundo ideal, llevando nuestra imaginación a territorios donde prima la belleza y la armonía de los sentimientos y la superación de las pruebas más exigentes para alcanzar la meta ansiada. Enfermedad, locura y muerte son las consecuencias. Ahora bien, ¿quién no ha sufrido nunca la enfermedad del amor? Tal vez por ello seguimos la senda de estos enamorados literarios con el mismo interés, con el mismo deleite que el público al que iban dirigidos estos textos hace ya muchos siglos. Es posible que, en definitiva, no seamos tan distintos en las cuestiones fundamentales de la existencia humana de aquellos oyentes y lectores medievales.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos (ed. y trad.) (2018), *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger* [1981]. Madrid: Alianza Editorial.
- ALVAR, Carlos y BELTRÁN, Vicente (eds.) (1989), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Barcelona: Alhambra.
- ALVAR, Carlos; CIRLOT, Victoria y ROSSELL, Antoni (ed. y trad.) (2011), Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARBERINO, Francesco (1875), *Del reggimento e de costumi di donna*. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli.
- BINI, Telesforo (ed.) (1852), *Rime e prose del buon secolo della lingua*. Lucca: Dalla Tipografia de Giuseppe Giusti.
- BLECUA, Alberto (ed.) (1992), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra.
- BOYER, Michel y SANTUCCI, Monique (ed. y trad.), Hélinand de Froidmont, *Les vers de la Mort. Poème du XIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- CALVO REVILLA, Ana María (ed. y trad.) (2008), Godofredo de Vinsauf, *Poetria nova*. Madrid: Arco/Libros.
- CHAUCER, Geoffrey (1914), *The Canterbury Tales*. New York: Duffield and Company.
- CORTINES, Jacobo (ed. y trad.) (2008), Francesco Petrarca, *Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- CUENCA, Luis Alberto (de) y ALVAR, Carlos (ed. y trad.) (2008), Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza Editorial.

- CURTIUS, Ernst-Robert (1995), *Literatura europea y Edad Media latina* [1948]. México D.F./Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DUBY, Georges (1992), *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- FUENTES, Emeterio (ed. y trad.) (2020), Thomas Malory, *La muerte de Arturo*. Madrid: Verbum.
- JAEGER, C. Stephen (1985), *The origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courty Ideals, 939-1210*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LACROIX, Daniel y WALTER, Philippe (ed. y trad.) (1989), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*. Paris: Librairie Générale de France.
- LEGROS, Huguette (2013), *La folie dans la littérature médiévale. Etude des représentations de la folie dans la littérature des XIII^e, XIII^e et XIV^e siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2012), «De la muerte por amor al amor por la muerte: la representación de la muerte en la poesía medieval europea», *Revista de Literatura Medieval*, 24, pp. 173-192.
- MOLES, Luis (ed. y trad.) (1981), *Cantos de goliardos (Carmina Burana)*. Barcelona: Seix Barral.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (ed. y trad.) (2020), Andrés el Capellán, *El amor (cortés)*. Madrid: Akal.
- MURPHY, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- OVIDIO NASÓN, P. (1990), *Ars amatorial. Remedia amoris*. José-Ignacio Ciuruelo (ed.). Barcelona: Bosch.
- PARIS, Gaston (ed.) (1875), *Chansons du XV^e siècle, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie.
- RIQUER, Martín (de) (ed. y trad.) (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (ed. y trad.) (1993), Chrétien de Troyes, *Cligés*. Madrid: Alianza Editorial.
- SAN PEDRO, Diego (de) (1995), *Cárcel de amor*. Carmen Parrilla (ed.), estudio preliminar de Alan Deyermond. Barcelona: Crítica.
- SCHNELL, Rüdiger (1989a), «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I)», *Romania*, 110, 437-438, pp. 72-126.

- SCHNELL, Rüdiger (1989b), «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (II)», *Romania*, 110, 439-440, pp. 331-363.
- THIRY-STASSIN, Martine y TYSSEN, Madelaine (eds.) (1976), *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*. Paris: Les Belles Lettres.
- TILLIETTE, Jean-Yves (2017), «Les Fous d'amour au Moyen Âge, de *Tristan* au *Roland Furieux*», *Poésie*, 159, 1, pp. 134-142.
- TOOHEY, Peter (1992), «Love, Lovesickness, and Melancholy», *Illinois Classical Studies*, 17, 2, pp. 265-286.
- VICTORIO, Juan (1983), *El Amor y el Erotismo en la Literatura Medieval*. Madrid: Editora Nacional.
- VILANOVA, Arnau (de) (1585), *Opera omnia*. Basilea: Ex officina Pernea per Conradum Waldkirch.
- VICTORIO, Juan (ed. y trad) (1983), Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la rose*. Madrid: Cátedra.
- WALSH, John K. (ed.) (1975), *El libro de los doce sabios o Tractado de la nobleza y lealtad (ca. 1237)*. Madrid: RAE.
- WALTER, Philippe (ed. y trad.) (1999), *Aucassin et Nicolette*. Paris: Gallimard.

Recibido: 20/08/2021
Aceptado: 13/02/2022



AMOR, LOCURA, ENFERMEDAD Y MUERTE EN LA LITERATURA MEDIEVAL EUROPEA

RESUMEN: En primer lugar, en este trabajo pretendo realizar un breve recorrido por el concepto de «amor» en la Edad Media, así como sobre los cánones literarios en los que se desarrolla tanto una visión idealizada de las relaciones amorosas como una retórica del discurso sentimental. Ello debe conducirnos hacia los efectos de esa concepción del amor en la literatura, con un gran peso tanto de la tradición establecida por Horacio (*Ars amatoria* y *Remedia amoris*), refundida y mostrada en diferentes textos a lo largo de la Edad Media, y por la Iglesia como impulsora de una contención de los sentimientos y de los impulsos de los enamorados. La consecuencia de todo ello es la enfermedad (con diferentes síntomas), la locura o la muerte por amor, como nos muestra la literatura europea medieval. Tomaremos diversos ejemplos de la poesía goliárdica, de la lírica amorosa provenzal, gallego-portuguesa, castellana, francesa o italiana, o del *roman courtois*. Con ello, quedará suficientemente ilustrado nuestro trayecto por el amor y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: Mal de amor. Muerte. Locura. Literatura medieval. Amor cortés.

LOVE, MADNESS, ILLNESS AND DEATH IN MEDIEVAL EUROPEAN LITERATURE

ABSTRACT: First, in this paper I intend to take a brief look at the concept of «love» in the Middle Ages, as well as at the literary canons in which both an idealized image of love relationships and a rhetoric of sentimental discourse are developed. This should lead us to the effects of this conception of love in literature, with a great weight of both the tradition established by Horace (*Ars amatoria* and *Remedia amoris*), recast and shown in different texts throughout the Middle Ages, and by the Church as a promoter of a containment of the feelings and impulses of those in love. The consequence of all this is illness (with different symptoms), madness or death by love, as medieval European literature shows us. We will take various examples from Goliardic poetry, from Provençal, Galician-Portuguese, Castilian, French or Italian love poetry, or from the *roman courtois*. Our journey through love and its consequences will thus be sufficiently illustrated.

KEYWORDS: Lovesickness. Death. Madness. Medieval literature. Courteous love.