
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Bellido Gálvez, Pol; Valdés, Ramón. La fin' amors : de los trovadores a Lope de Vega. 2020. 24 pag. (834 Grau en Estudis de Català i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231082>

under the terms of the  license

La *fin'amors*: de los trovadores a Lope de Vega



Universitat Autònoma de Barcelona



Autor: Pol Bellido Gálvez

Tutor: Ramón Valdés Gázquez

Trabajo de fin de grado

Curso académico: 2019/2020

Grado en Estudios de Catalán y Español

Universitat Autònoma de Barcelona

Índice

Introducción.....	2
La <i>fin'amors</i> y los trovadores provenzales.....	3
Metáfora feudal y lenguaje jurídico.....	4
El <i>secretum</i> y el deseo prolongado	8
Vida y muerte por la amada.....	13
El alba: la separación de los amantes	17
Conclusiones.....	20
Referencias	21

Introducción

El presente trabajo pretende ser un estudio sólido que trate con rigor la presencia del motivo de la *fin'amors* en el teatro de Lope de Vega, tomando como punto de partida su origen en la literatura trovadoresca provenzal. Para ello, el estudio repasa cuáles son los rasgos más genuinos del amor cortés, e intenta trazar el recorrido que los condujo hasta el siglo XVII.

Se han analizado las manifestaciones de la *fin'amors* en los textos de poesía provenzal de los siglos XII y XIII. Las monografías de algunos provenzalistas como Otis Green o Martín de Riquer han facilitado el análisis en torno a cómo estos arquetipos llegaron a la literatura española. Del mismo modo, lopistas como Francisco Javier Díez de Revenga o David Gitlitz han facilitado la tarea de reconocer los motivos que el Fénix recuperó de su acervo nacional. Ambas líneas de investigación se han vinculado para elaborar un único estudio que aúne todos los influjos en un mismo viaje.

El trabajo encuentra su punto de partida en el afán de remarcar la importancia que algunos rasgos de la poesía trovadoresca tuvieron en la literatura española. Para demostrarlo, se examina el eco de los aspectos más característicos del amor cortés en cuatro comedias de Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*, *El perro del Hortelano* y *Porfiar hasta morir*. No pretende demostrar la existencia de un rastro directo, sino reivindicar la importancia de la filosofía cortés en el apogeo de la literatura española: la comedia áurea.

La investigación pretende corroborar algunas de las tesis defendidas por algunos estudiosos y, al mismo tiempo, alejarse de las postuladas por otros. Todo ello, justificado en todo momento con ejemplos esclarecedores que pretenden arrojar algo más de luz al tema de estudio.

Martín de Riquer ya advirtió en *Los trovadores* la dificultad de reconocer los aspectos más genuinos de la literatura desarrollada por los poetas occitanos durante los siglos XII y XIII en el resto de las literaturas posteriores desarrolladas en Occidente. El espíritu y los postulados trovadorescos se asentaron en la literatura europea de tal manera que quedaron formalizados para la posteridad (Riquer 2012, p. 77). Así, el riesgo al que se enfrenta el crítico actual es el de dar por automatizados unos modelos y arquetipos tan célebres en el ocaso de la Edad Media que se convirtieron en la base de toda la moralidad y sociedad contemporáneas.

Esta base es sin duda la referente al *amor cortés*. Este término fue acuñado por el medievalista francés Gastón París, quien en 1883 lo utilizó por primera vez en un estudio sobre el *Lancelot* de Chrétien de Troyes (París, 1883, p. 519, a través de Riquer 2012, p. 78). El *ars amandi* que se esconde detrás de este término es el que establecieron los poetas provenzales del siglo XII: un amor sustentado en la *cortezia* —en oposición a la *vilania*—, esto es, basado en “la perfección moral y social del hombre del feudalismo” (Riquer 2012, p. 85). Cuando esta arte amatoria se manifestaba en la poesía trovadoresca, recibía los nombres de *verai'amors*, *bon'amors* y *fin'amors*. Este último, quizá por ser el término que hace mayor justicia a los poetas provenzales —en los textos de la época el adjetivo *finus* aludía a la plata depurada de las monedas— es el más aceptado por la crítica actual (*ibid.*, p. 86).

Antes de ahondar en los trazos que la poesía trovadoresca dejó por toda nuestra literatura, se apuntará brevemente qué es aquello que los trovadores no idearon, o dicho en otras palabras, qué es aquello que recuperaron de la tradición latina. El influjo clásico se halla sobre todo en lo referente a la técnica y a la estilística, pues en las escuelas medievales los poetas manejaban los tratados de retórica latinos, y lo que hicieron fue trasladar las fórmulas que habían aprendido a la lengua vulgar. Quizá el ejemplo más significativo de ello es la distinción que los tratados provenzales hacían entre el *trobar leu* y el *trobar clus*, evolución de los *ornatus facilis* y *ornatus difficilis* latinos (*ibid.*, p. 73-77). Pero toda esta técnica sirve a los poetas provenzales para difundir unas ideas y un pensamiento que poco tienen que ver con los que antaño habían desarrollado los poetas clásicos (*ibid.*, p. 77). Es en este ámbito, el del contenido de las poesías, donde se encuentra la genuinidad de la poesía trovadoresca.

Metáfora feudal y lenguaje jurídico

La poesía de los trovadores se desarrolló en un territorio que ni entonces ni ahora se puede relacionar con ninguna nacionalidad o estado. Nacida en la zona meridional de la actual Francia, se expandió hacia el Este hasta llegar a la frontera italiana y sobre todo hacia el Sur, cuando Alfons I de Aragón advirtió en la poesía trovadoresca el carácter unificador que necesitaba para consolidar el territorio al que aspiraba; uno que no estuviese limitado por los Pirineos, sino que lo rodease. Toda esta zona de la Europa occidental se organizaba en torno a pequeñas entidades políticas estructuradas feudalmente. Es por ello explicable que la literatura que surgió en este territorio estuviese sujeta a la situación política, jerárquica y social que la rodeaba (*ibid.*, p. 78). Y es que para crear el código de amor con el que escribieron sus poesías, los trovadores acudieron a la terminología que tenían más a mano, esto es, la perteneciente al orden jurídico y la que oían en la iglesia católica (*ibid.*, p. 87). La presencia de esta terminología jurídico-feudal en las poesías de amor resultantes, además, es lo que confirma la genuidad de la literatura provenzal, pues solamente en la zona Occidental de la Europa cristiana de los siglos X a XIII pudo ser escrita y entendida una literatura con estas características. En una palabra, y citando a Riquer, “aquí no caben influencias ni reflejos de literaturas anteriores ni lirismos exóticos” (Riquer 2012, p. 81).

De este modo, cuando Guillem de Berguedà (...1138-1192...), dueño de cinco castillos pero a su vez vasallo del conde de Cerdaña, escribe a una dama a cuyo encuentro se dirige, utiliza los siguientes términos:

Et irai lai di·us platz, o no,
qu'en mi non a dreit ni razo
mas cura sers, si Dieus mi perdo,
pus mos mas dins los vostres tinc
e de vos servir no·m retinc.
Doncx, pus en mi non a ren mieu,
faitz ne cum pros dona de sieu...
Vostres suy ses autr'ochazio,
per la bona fe qu'ie·us convinc...¹

¹ *Lai on hom mellur'e reve*, Guillem de Berguedà, a través de Riquer 2012, p. 80.

Ya en el segundo verso aparecen dos términos propios del lenguaje jurídico, los cuales el poeta asegura no poseer: el *directum* ('derecho') y la *ratio* ('razón'). Tras autocatalogarse como *siervo* en el tercer verso, Berguedà alude al rito vasallático de la *immixtio manum* y emplea el término *servir* ('cumplir con los servicios vasalláticos'), cuya fortuna lo ha convertido casi en un sinónimo de *amar*. Tras apuntar la desposesión de todo su ser, el trovador termina llamando señora (*dona*) a su destinataria, y aún alude a dos términos que solían emplearse en las actas de juramento feudales: la *bona fides*, 'fidelidad que el vasallo le debía a su señor', y el *convenire*, 'prometer en virtud de un pacto' (*ibid.*, p. 80).

Esta sumisión del poeta respecto de la dama es sin duda el rasgo más definitorio del amor cortés. El hispanista norteamericano Otis Green dedicó varias de sus monografías a analizar de qué manera este *courtly love* viajó a través de la literatura española medieval hasta llegar al Siglo de Oro. Lo hizo sobre todo a través de la lírica cancioneril desarrollada en el Renacimiento. Así, una composición de Fray Íñigo de Mendoza funciona, por un lado, como recapitulación de las tesis del amor cortesano y, a su vez, anticipa los pretextos de la comedia de capa y espada (Green 1949, p. 251):

bien lo muestra su servir las,
su raiar por contentar las,
su temer las, su sufrir las,
su continuo requerir las,
su siempre querer mirar las.²

El vínculo entre la poesía trovadoresca y los cancioneros españoles no se reduce a unos simples ecos o influencias residuales, hecho que lleva a Green a afirmar que "the *cancionero* poets go still farther and apply the terminology of *fin'amors*, the pure love of the troubadours, to mixed love—that which experiences full consummation." (*ibid.*, p. 285). Se verá más adelante cómo los trovadores no eludían en ningún caso el amor mixto, si bien solían poner el foco en los capítulos previos a la consumación, pues consideraban esta etapa anterior, aquí Green no se equivoca, la idónea para reflejar el amor puro. Sea como fuere, lo que pone de manifiesto el fragmento de Mendoza es la absoluta asunción de la actitud de servidumbre frente a la dama.

² [F-D, I, 46-47], a través de Green 1949, p. 251.

Esta misma postura reflejan muchos de los personajes de la comedia lopesca. Ello queda reflejado no solo en su conducta, sino también en el vocabulario que emplean, cuyo eco nos traslada de nuevo a la Provenza del siglo XII. Para expresar que Rodrigo la pretende desde hace ya algún tiempo, Inés explica que “don Rodrigo / ha que me sirve dos años” (*Caballero*, v. 219-220); Fabia le recuerda que Alonso le sirve y le adora (v. 839-840); y Tello considera sinónimos las voces *amar* y *servir* (v. 1160). De igual manera, cuando Ricardo quiere conseguir el amor de Diana, le dice que está dispuesto a *acompañarla* y a *servirla* (*Hortelano*, v. 1271). Aun Macías explica que su intención para con Clara es “servirla y adorarla honestamente” (*Porfiar*, v. 442), y justo después de que su pretendida le advierta que ordenará a su marido que lo mate si persevera en sus intenciones, el poeta se sentencia diciendo: “desde hoy comienzo a servir / a Clara” (v. 1320). A su turno, el empecinamiento del mozo provoca que al final de la comedia este término adquiera tintes negativos. Tras considerar *servir* e *inquietar* como términos análogos (v. 2034), Clara termina de hundir a Macías con un “más que me sirves, molestas” (v. 2262).

La servidumbre feudal era la actitud que el vasallo ejercía respecto a su señor: le juraba lealtad y fidelidad a cambio de su protección y amparo. Lo trovadores trasladaron esta relación a sus poesías, en las cuales el poeta se sitúa en la posición del vasallo, y la dama, en la del señor. En las ceremonias de vasallaje, el vasallo (que solía autodenominarse *homo* u *om*) se arrodillaba y unía sus manos con las del señor, ritual que recibía el nombre de *immixtio manum* (Riquer 2012, p. 82-84). Los trovadores trasladaron todo este lenguaje a sus poesías, creando de este modo una continua metáfora feudal. Así, Bernart de Ventadorn se dirigía a la dama diciéndole:

Domna, vostre sui e serai,
del vostre servizi garnitz.
Vostr'om sui juratz e plevitz.³

Y Raimon Jordan plasmaba el *immixtio manum* al suplicarle a la dama su beneplácito:

Lai jonh mas mans per hom esdevenir.⁴

³ *Pel doutz chan que-l rossinhols fai*, Bernart de Ventadorn, a través de Riquer 2012, p. 376.

⁴ N° 404, 12, edición Kjellman, p. 96, a través de Riquer 2012, p. 84.

Cinco siglos después, la Diana lopesca le reclama a Teodoro “¿Por qué no me has de querer / si soy tu señora y tengo / tu voluntad obligada / pues te estimo y favorezco...?” (*Hortelano*, v. 2161-2164). Unos versos más allá, el mozo ya no titubea y la interpela con el término *señora mía* (v. 3045, 3053 y 30150). A su turno, Alonso y Macías llaman con esta misma voz a sus amadas (*Caballero*, v. 1095, 1167 y 2182; *Porfiar*, v. 746, 757 y 2276). Como en alguna de estas cuatro comedias el personaje masculino se sitúa en una posición jerárquica claramente inferior a la del personaje femenino —si bien Pascuala y Frondoso comparten condición de labradores, y a su turno Don Alonso y Doña Inés comparten el apelativo reservado a los miembros de un elevado rango social, Teodoro es el secretario de la condesa Diana, y Macías un hombre de armas que pretende a toda una dama de casa noble—, se podría aventurar que esta forma de dirigirse a la estimada alude simplemente a una nomenclatura propia del siglo XVII. Ello queda descartado, sin embargo, si se traen a colación los fragmentos en los cuales es la dama la que se sitúa en un nivel inferior al de su amante. Inés considera a Alonso su *señor* (*Caballero*, v. 1008) y su *dueño* (v. 2143), y le otorga a su enamorado toda su autonomía: “Tú solo dueño has de ser / de mi libertad y vida.” (v. 1036-1037).

Pero hay aún dos evidencias más que acercan esta manera de concebir las relaciones amorosas a la que antaño idearon los trovadores. La primera se halla en *Fuente Ovejuna*, comedia en la que la voz *señora* se usa en dos ocasiones como fórmula para dirigirse a la reina Isabel (*Ovejuna*, v. 2310 y 2394). Cuando el mismo término se usa para apelar a la amada, pues, este no funciona como una simple clasificación jerárquica carente de sentido, sino que se encuadra dentro de todo un vocabulario de hiperbolización de la preciosidad de la amada. Si se suman este fenómeno con el recién mencionado, el de la reciprocidad del elogio, aparecen versos como los que Inés deja escritos a Alonso: “Dicen que viene el Rey a Medina, / y dicen verdad, pues habéis de venir vos, / que sois rey mío” (*Caballero*, v. 1727-1729). La segunda evidencia, sobre la cual ya pusieron el foco Ramón Valdés y Daniel Fernández a raíz de un fragmento de *La gallarda toledana* (Valdés y Fernández 2017, p. 346-347), remite a la curiosa forma con la que, en algunas ocasiones, los trovadores se dirigían a sus damas. Esta era normalmente la *domna* o *domina*, pero también era denominada *midons*, contracción del término latino *meus dominus* (‘mi hombre’) (Riquer 2012, p. 84). Voz masculina, pues, con la que los trovadores querían acentuar el carácter dominante de la amada:

De midonz fatz dompn'e seignor⁵

Cuando Alonso le explica a Tello cuán ligado está a la labradora, le dice que le da igual morir por ella “porque Inés mi dueño es” (*Caballero*, v. 996), y cuando Ricardo corteja a Diana alabando su hermosura y pretende que le diga en qué situación se encuentra él respecto de ella, la dama le responde con un tajante “que me pregunte cómo está, no creo / que soy tan dueño suyo que lo diga” (*Hortelano*, v. 714-715).

En cuanto a lo que solía acontecer en los rituales de vasallaje, la prosternación y el *immixtio manum*, su influencia se insinúa tan solo en *El perro del Hortelano* y en *Porfiar hasta morir*. Se hace constante la alusión al acto de besar los pies, que, si bien no es análoga a la de arrodillarse, sí comparte con ella el sentido de subordinación. Teodoro le pide primero los pies a Diana (*Hortelano*, v. 2612), más tarde se los suplica (v. 3112), y cuando ya ha perpetrado la consecución de la amada, dice adorarlos (v. 3150). Más claro parece el eco del *immixtio manum* cuando para confirmar su matrimonio con Teodoro a Marcela se le ocurre hacerlo “con los brazos, / que son los rasgos y lazos / de la pluma del amor, / pues no hay rúbrica mejor / que la que firman los brazos.” (*Hortelano*, v. 967-971). A su turno, Macías expresa su desgracia en los siguientes términos: “si una mano que dio / Clara a Tello me mató, / ¿qué haré si le da los brazos?” (*Porfiar*, v. 1527-1529).

El secretum y el deseo prolongado

Cuando un trovador se vinculaba a una corte ejerciendo como vasallo o servidor, alabar las virtudes de la esposa del *dominus-senher* (el marido) se convertía para él en una obligación. Es muy probable que, al elogiar las cualidades morales y físicas de la *domna*, naciera en muchos casos cierto afecto hacia ella. Fuera este fingido o no, se hacía necesaria una depuración del amor profesado. Dicho en otras palabras, este amor debía de ser *fino*, sutil (Riquer 2012, p. 86). El juego, en la práctica tolerado y aceptado tanto por el marido como por la mujer, cristalizaba dentro del universo literario con la llamada ley del secreto amoroso, que implicaba la ocultación de la relación acaecida mediante diversos mecanismos de encriptación.

⁵ *No chant per auzel ni per flor*, Raimbaut d'Aurenga, v. 25, a través de Riquer 2012, p. 431.

La manifestación más significativa del secreto amoroso es la designación, mediante un pseudónimo, del nombre de la dama cantada: el *senhal*, cuyo contenido semántico solía sintetizar la preciosidad moral o física de la dama. Este término, que también podía hacer referencia a otros trovadores o incluso a protectores del vasallo, funcionaba a su vez como distintivo o firma, razón por la cual hoy se hace imprescindible en las labores de clasificación de poesías anónimas (*ibid.*, p. 95-96). Quizá la manifestación lopesca que más se acerca al *senhal* trovadoresco es la que se produce cuando los personajes de la comedia escriben una carta. El fenómeno es interesante sobre todo en las dos obras cuya trama mantiene el *secretum* amoroso, esto es, *El caballero de Olmedo* y *El perro del Hortelano* —Las intenciones tanto de Frondoso como de Macías son públicas y notorias. Cuando Inés le escribe una carta a Alonso omite deliberadamente el nombre de su amado: “Señor mío, después que os partistes... Todo lo que dejastes ordenado se hizo; / solo no se hizo que viviese yo sin vos... habéis de venir vos.” (*Caballero*, v. 1671, 1688-1689 y 1729). En la misma línea, de los ocho sonetos en díptico de *El perro del Hortelano*, se establece una clara distinción entre los dos que están escritos por los protagonistas de la comedia y los seis restantes. Estos últimos, como no forman parte de la diégesis en un sentido estricto, se apresuran en delatar el nombre del destinatario: “Mil veces he advertido en la belleza, / gracia y entendimiento de Teodoro.” (*Hortelano*, v. 326-327); “¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo, / si miro que es mujer Diana hermosa.” (v. 1174-1175). En cambio, los dos sonetos escritos de puño y letra rehúyen la apelación directa (v. 552-565 y v. 758-771), y es que, a diferencia de los trovadores, durante buena parte de la comedia Diana y Teodoro no solamente ocultan su amor al resto de personajes, sino a ellos mismos.

Ya se han dado en las líneas precedentes los motivos históricos que explican la aparición del *secretum* en la literatura trovadoresca. Pero aún más interesante es la razón de su subsistencia como fundamento esencial de la filosofía amorosa provenzal. ¿Por qué la mujer siempre debía estar casada? ¿A fin de conseguir el favor de una dama, no hubiese sido preferible fijarse en doncellas disponibles? La respuesta a estas preguntas nos retrotrae de nuevo al universo de la terminología feudal. Y es que si bien la doncella no tenía personalidad jurídica, por el mero hecho de contraer matrimonio la mujer ya adquiría dicha categoría, recibiendo así el permiso para poseer dominios y ejercer señoríos. Si a ello se suma la concepción de que los matrimonios convenidos entre dos miembros de una clase elevada no eran producto del amor, sino del interés, emerge el

sentido último de la *fin'amors*: la relación adúltera es la idónea para demostrar el amor verdadero (Riquer 2012, p. 93-94). No solo porque su elección atiende al libre albedrío de los amantes, sino porque de su clandestinidad surge la que los trovadores consideraron la prueba de amor fundamental: la constancia. Es en el deseo prolongado e inalcanzable donde se encuentra la verdadera valía de un amador, y no en la estabilidad matrimonial. La constancia aumenta la cortesía del trovador, y al final lo hace merecedor del *prezt* (mérito), siempre que la dama así lo creyera oportuno (*ibid.*, p. 89). Como el proceso es largo y costoso, el amante requiere algunos adelantos para curarse en salud: solicita primero la *mercé*, que no es sino la autorización que la dama da al vasallo para que este pueda seguir sufriendo por ella (*ibid.*, p. 89), y, más adelante, le pide un galardón, que puede materializarse de forma material —dádiva o prenda de afecto— o en efectivo —si la dama le da *son aver* (*ibid.*, p. 90-91). Si el cometido progresa de forma adecuada, el trovador dice llenarse de *joi*, cuyo variable significado suele acercarse al de los actuales *placer*, *gozo*, *alegría* o *júbilo* (*ibid.*, p. 89-90).

Las bases del *secretum* se afincaron de tal manera en el ideario amoroso que su presencia es notoria en la lírica cancioneril castellana, así como en la Italia del Renacimiento. Así, el poeta Juan Álvarez Gato descartaba por completo la posibilidad de contraer matrimonio con su amada, pues en esa circunstancia se hubiese truncado el verdadero amor (Green 1949, p. 275):

Dezís: “Casemos los dos,
porque deste mal no muera.”
Señora, no plega a Dios,
siendo mi señora vos,
cos haga mi compañera.⁶

Paradójicamente, detrás del *secretum* amoroso se halla implícito un respeto incondicional al estamento del matrimonio. Aun siendo su violación el objetivo último de esta doctrina, el matrimonio es la pieza fundamental sin la cual se hace imposible su desarrollo. Por eso Nicolás Núñez, al preguntarse si su amada debía de ser doncella, casada, beata o monja, explicaba (*ibid.*, p. 276):

⁶ “Porque le dixo una señora que seruía, que se casase con ella”, Juan Álvarez Gato, [F-D, I, 229], a través de Green 1949, p. 275.

En la casada, señor,
quereys exemplo ponerme.⁷

Solo de este modo podía aparecer la discreción y constancia del amante, que a largo plazo le otorgarían el mérito:

En lugar de castidad
prometo de ser constante
.....
prometo de ser discreto,
y esto todo que prometo
guardallo será mi oficio.⁸

El motivo continuó viajando, y en pleno auge del Renacimiento Italiano, Mario Equicola, conecedor de la filosofía de amor desarrollada en el *Cancionero General*, habla aún de un amor en el que el deseo corporal debe ser reprimido por la *continentia*, la *temperantia*, la *vergogna* y la *honestade* (*ibid.*, p. 257):

Me sarà reparo continentia, in repellere tutti libidinosi disii: Temperantia me darà arme e scuto in refrenar ogni lasciua: Vergogna me porgerà spata in domare li dishonesti appetiti. Honestade me darà l'asta, in vincere ogni sopraueniente concupiescentia.⁹

Si bien los protagonistas de las cuatro comedias lopescas no pretenden a mujeres casadas, en todos los casos se presupone, de forma más o menos directa, una ligazón de la mujer preciada con uno o varios varones de mayor crédito e influencia que el pretendiente para poder formalizar el compromiso con ella. El Comendador Fernán Gómez, el Conde Federico y Tello de Mendoza parten con ventaja en el objetivo de conseguir a Laurencia, Inés y Clara respectivamente, sea por el crédito o la fuerza bruta de aquellos. Quizá por ello, aunque tanto Alonso como Frondoso expresen en diversas ocasiones que su propósito es el de casarse con sus amadas (*Caballero*, v. 177 y 2478; *Ovejuna*, v. 756 y 1368), parece haber una clara distinción entre el matrimonio surgido

⁷ [F-D, II, 482], Nicolás Núñez, a través de Green 1949, p. 276.

⁸ [F-D, II, 238], Gómez Manrique, a través de Green 1949, p. 275.

⁹ *Libro di natura d'amore*, p. 207, a través de Green 1949, p. 257.

del amor y aquel que solo va dirigido al disfrute carnal. Este último es el que profesan los varones mencionados más arriba, hecho por el cual Laurencia descarta de buen inicio las insinuaciones de su hermana: “¿A qué efeto fuera bueno / querer a Fernando yo? / ¿Casárame con él? [...] ¡Cuántas moças en la villa, / del Comendador fiadas, / andan ya descalabradas!” (*Ovejuna*, v. 189-195). Aún en el universo del matrimonio, parece relevante mencionar cómo la canción de boda, tan popular en la lírica cancioneril y recogida en muchas de las obras de Lope, tomaba en ocasiones un aire galante y manifestaba motivos propios de la lírica amorosa, como por ejemplo los celos (Díez de Revenga 1983, p. 108-109). Ello no es baladí, pues es precisamente el contexto amoroso cortesano que se ha descrito el que mejor casa con el hecho de pronosticar unos celos el mismo día del matrimonio. Así lo hace Mengo en las accidentadas nupcias entre Frondoso y Laurencia: “¡Vivan muchos años juntos / los novios, ruego a los cielos, / y por envidias ni zelos / ni riñan ni anden en puntos!” (*Ovejuna*, v. 1503-1506). En cuanto al *secretum* que se deriva de un amor que en sus primeros escalones debe permanecer oculto, este no se pone de manifiesto solo cuando los personajes encubren el asunto, como ya se ha visto en las páginas precedentes. El *secretum* aflora también en el sufrimiento que los amantes le achacan, pues como dice Alonso, “Cuando pudiera verla, / adorarla y servirla, / la fuerza del secreto / de tanto me priva.” (*Caballero*, v. 1642-1645). Y como Alonso lo mantiene sin cometer ningún desliz, demuestra el *prezt* suficiente para ser digno del amor de Inés: “De ser amado eres digno” (v. 1717).

En lo que respecta al galardón, su periplo también encuentra como vehículo el Cancionero. Green lo compara con el *bons semblans* cortesano, esto es, la prueba de que el vasallo era aceptado por la amada (Green 1949, 271). Como el galardón, además, llenaba de brío al trovador para proseguir en su labor servil, este era demandado casi como si de un carburante del servicio amoroso se tratara. Juan Álvarez Gato, de nuevo, pone sobre el papel la teoría:

Dama por quien he sufrido,
a quien dé Dios noches buenas,
demándote por estrenas
galardón de lo seruido.¹⁰

¹⁰ [F-D, I, 226], Juan Álvarez Gato, a través de Green 1949, p. 269.

Ya en la comedia lopesca, el galardón aparece tanto en forma física como refiriendo un favor económico. Macías ruega a Clara que le dé una prenda para que esta sustituya el alma que ya no tiene (*Porfiar*, v. 757-758); Diana, tras hacer sangrar a Teodoro, le promete mil escudos (*Hortelano*, v. 2339-2345), y cuando este decide partir a España, le llena un baúl con “mil niñerías” para que se lo lleve (v. 3059). Y en esta comedia no solo ofrecen el galardón las damas pretendidas, sino que de acuerdo con lo que acontecía en Provenza, también el marqués Ricardo ofrece escudos y un caballo a Fabio por asesinar a Teodoro (v. 2081-2083), si bien el criado burla el pacto. Pero quizá una de las prendas más relevantes es aquella que Inés ofrece a Teodoro: “hallaréis atado el listón verde de las chinelas” (*Caballero*, v. 574). Aunque sea simplemente un distintivo para reconocerlo al día siguiente, y aunque al final el intercambio no sea efectuado, la prenda escogida por parte de la dama está cargada de lirismo: pretender otorgarle la cinta con la que se ata el zapato al pie es casi como venir a pedirle que se lo bese. Si al significado que tiene esta acción, comentado anteriormente, le añadimos que el acontecimiento se produce cuando los protagonistas aún no se han ni presentado formalmente, solo queda añadir el alto grado de sensualidad que contiene la maniobra de Inés.

Vida y muerte por la amada

La posición que la poesía trovadoresca otorgaba al vasallo respecto a su amada traía consigo una ineludible hiperbolización de todos los rasgos de aquella, tanto en lo que a su carácter como a su físico se refería. El enaltecimiento de la dama y su elevación a la categoría de soberana, a su turno, provocaba en algunos trovadores un fenómeno más o menos opuesto: la desvalorización de sus capacidades y hasta la pérdida de su libre albedrío. Cuanto más dominante era la dama, menos autónomo era el vasallo.

La *fin'amors* nace siempre en el trovador a causa de la contemplación de la belleza de la amada. Son los ojos, por lo tanto, y en ningún caso el corazón, los que causan el enamoramiento —cosa diferente es que estos dirijan posteriormente el enamoramiento al pecho:

e can estav'en aquels bels jardis,
lai m'aprec la bela flors de lis
e pre mos olhs e sazic mo coratge
si quez anc pois remembransa ni sen

non aic mas can de leis en cui m'enten.¹¹

Las vicisitudes de este asunto llegaron a la Italia de Bembo, Castiglione y León Hebreo gracias al recorrido que las tesis de la contemplación tuvieron en la literatura española (Green 1949, p. 290). Juan Rodríguez de la Cámara, por ejemplo, escribía:

¿Quién negará ser en la vista de las donas una oculta diuinidat...? ¹²

En los versos del Fénix, también Diana explica que “Bravamente amor despierta / con los celos a los ojos (*Hortelano*, p. 2002-2003), y cuando está celosa le dice a Teodoro que “En otro cualquier sujeto / pon los ojos, que en Marcela / no hay remedio.” (v. 2208-2210).

En la literatura trovadoresca, de toda esta contemplación surgían unos versos en los que la dama aún no adquiría la calidad de omnipresente. Esta facultad estaba reservada de momento al sentimiento que la dama provocaba en sus amantes: al amor. Este sí era capaz de cambiar la naturaleza de las cosas ordinarias. A un Bernart de Ventadorn enamorado, por ejemplo, no le afectaba el frío del invierno ya que el amor que sentía por la dama le protegía (Riquer 2012, p. 372-373). Serán los italianos los encargados de hacer este ensalzamiento algo más ambicioso, pues durante el Renacimiento crearán la *donna angelicata*, entidad divina e inalcanzable que puede ser entendida como la natural evolución de la *midons* trovadoresca. Esta figura aparece claramente en muchos de los versos lopescos. Cuando Fabia le pregunta a Alonso cuál es la razón de su turbación, este sentencia: “un ángel” (*Caballero*, v. 57). Refiriéndose a su amada, Frondoso habla de un “angélico rostro” (*Ovejuna*, v. 764) y de una “çagala / que el cielo me ha concedido” (v. 2402-2403).

Como se ha dicho, el elogio de la dama solía tener como efecto colateral la desvalorización del vasallo, hecho que es fácilmente explicable si se recuerda la dependencia absoluta que este podía llegar a tener. La desposesión de toda su entidad y su ser le podía llegar a hacer sufrir de tal manera que considerase la muerte como un mal menor. Cuando la apropiación de la dama era el corazón del vasallo, este a veces se lamentaba de tenerlo *en bailia*, término jurídico que hacía referencia a la tutela de los bienes (Riquer 2012, p. 81-82). Y en el momento en el que el corazón quedaba bajo

¹¹ *Er ai gran joi que-m remembra l'amor*, Giraut de Bornelh, v. 5-9, a través de Riquer 2012, p. 475.

¹² *Obras*, Juan Rodríguez de la Cámara, p. 89-90, a través de Green 1949, p. 290.

custodia de la amada, el trovador afirmaba que la distancia física ya nunca más le separaría de la mujer:

Doussa res, ieu tenc ma via;
vostres suy, on que ieu sia.
Per Dieu, no m'oblidetz mia,
que·l cor del cors reman sai,
ni de vos mais no·m partrai. ¹³

En los cancioneros castellanos es constante el motivo de la cárcel de amor, algo que queda reflejado un bello fragmento que un anónimo escribió a su mujer estando cautivo:

La que tengo no es prisión,
vos soys prisión verdadera,
ésta tiene lo de fuera,
vos, señora, el corazón. ¹⁴

En el caso de Lope, no es el corazón, sino el alma, aquello que las señoras están constantemente robando a sus pretendientes. Teodoro se despide de Diana con un “Yo me voy, señora mía; / yo me voy, el alma no.” (*Hortelano*, v. 3045-3046), y también le dice a su amada: “Señora, vuelvo por mí, / que no estoy en otra parte, / y como me he de llevar, / vengo para que me des / a mí mismo.” (v. 2635-2639).

Quizá el estadio último antes de llegar a la muerte por la amada es el que describe el trovador Uc de la Bacalaria en *Per grazir la bona estrena*, con las palabras

qu'ayssi·m punh al cor e·m toca
e·m tolh manjar e dormir. ¹⁵

que Frondoso reproduce cuando Laurencia aún no le ha dado el visto bueno a su relación: “imaginando en ti, / ni bebo, ni duermo, ni como.” (*Ovejuna*, v. 761-762). El paso que sigue a esta actitud es la misma muerte. Ya los trovadores solían aludir a este hecho

¹³ *Us cavaliers si jazia*, Bertran d'Alamanon, v. 31-35, a través de Riquer 2012, p. 1415.

¹⁴ Anónimo, Rennert 1899, p. 45, a través de Green 1949, p. 286.

¹⁵ V. 26-28, a través de Riquer 2012 p. 1061.

fatídico como sinónimo, o bien de la separación de la amada, o bien de su rechazo. No resultan extrañas, pues, las declaraciones de Arnaut de Marueilh:

mai volh e bon esper morir
no volh dezesperatz languir.¹⁶

En muchas de las comedias lopescas la muerte recibe una importancia capital. Este es un término que suele llenarse de lirismo, sobre todo en aquellas obras con un desenlace trágico, pues su tratamiento en estos casos, además de implicar un diálogo con la tradición, se convierte en la premonición de lo que terminará sucediendo. Antes de observar cómo se produce este fenómeno, sin embargo, parece oportuno repasar de qué formas la comedia lopesca alude al motivo de la muerte por la amada. A veces la ausencia de la dama es la muerte: “después que os partistes / no he vivido” (*Caballero*, v. 1672-1673); a veces la presencia de la dama es la vida: “Bella Inés, / esto es venir a vivir” (*Caballero*, v. 1008-1009); a veces se entrelazan las dos anteriores: “en tenerla está mi vida / y en perderla está mi muerte.” (*Porfiar*, v. 1014-1015). En ocasiones es el rechazo el que provoca la muerte: “Llegó de mi muerte el día, / ya no es Clara mi mujer.” (*Porfiar*, v. 1050-1051); otras lo hace la dama: “dile a mi hermosa homicida / que por qué se mata en mí” (*Caballero*, v. 1145-1146); también los ojos de la dueña tienen esa potestad: “Yo la vi de amor huyendo, cuanto miraba matando” (*Caballero*, v. 1128-1129); y aun sus pies: “Si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?” (*Caballero*, v. 515-516).

En el caso tanto de *El caballero de Olmedo* como del *Porfiar hasta morir* la retórica cortesana del amor prefigura de forma irónica lo que acabará sucediendo (Gitlitz 1980, pp. 114-115). Así, todos los fragmentos en los que se alude a dicha morfología fatídica precisan una doble interpretación. Son en primer término un diálogo con la tradición feudal, pero su rescate está puesto al servicio de un fin mayor: anticipar el argumento y, sobre todo, otorgar a dichos fragmentos grandes dosis de ironía. Efectivamente, si el lector tiene bien presentes, por un lado, el carácter siempre simbólico que el motivo de la muerte por la amada tenía en la tradición cortesana, y, por otro, el desenlace trágico de estas obras de Lope, no puede evitar leer con ojos más sarcásticos líneas como las que Alonso enuncia en los primeros versos de la obra:

¹⁶ *Domna, genser que no sai dir*, Arnaut de Marueilh, v. 205-206, a través de Riquer 2012, p. 669.

Inés es mi bien, yo soy
esclavo de Inés; no puedo
vivir sin Inés; de Olmedo
a Medina vengo y voy,
porque Inés mi dueño es
para vivir o morir. (*Caballero*, v. 992-997)

El alba: la separación de los amantes

Quizá el género trovadoresco en el que la *fin'amors* se pone de manifiesto con más claridad es el del alba. Si bien la situación que describe se encuentra en todas las literaturas (Riquer 2012, p. 61-62), los trovadores hallaron en el alba la composición en la cual cristalizaba toda su filosofía amorosa. Tras pasar la noche juntos, los enamorados maldicen la llegada del día, pues como la dama está casada deben separarse para no ser vistos. Para evitarlo los enamorados cuentan con la ayuda del *gaita*, quien vigila que los *lausengiers* no les descubran. Estos maldicientes están al acecho de cualquier muestra de infidelidad para así poder ganarse el favor del *gilós*, el marido celoso (Riquer 2012, p. 93-94). Se conservan nueve albas provenzales. En una de las más celebradas, el guaita advierte a su compañero en estos términos:

Bel companho, en chantan vos apel;
no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
que vai queren lo jorn per lo boschatge
et ai paor que-l gilós vos assatge
et ades será l'alba! ¹⁷

El pájaro cantor que anuncia la separación de los amantes es quizá uno de los motivos más repetidos en todas las literaturas. En el *Romancero general* de 1604 aparece en forma de ruiñeñor:

Recordedes, niña,
con el albore,

¹⁷ *Reis glorios, verais lums e clartatz*, Giraut de Bornelh, v. 11-15, a través de Riquer 2012, p. 512.

oiredes el canto

del ruiseñor.¹⁸

Cuando Alonso y Tello van a buscar la cinta que Inés ha dejado en su reja, y observan cómo Fernando y Rodrigo se han adelantado, el criado pregunta si estos hombres “Están de guarda” (*Caballero*, v. 680). A la mañana siguiente, Inés entona unos versos en los que resuenan dos de los presupuestos del alba, esto es, la llegada del día y la ausencia del amante: “Apenas la blanca Aurora, / Leonor, el pie de marfil / puso en las flores de abril, / que pinta, esmalta y colora, / cuando a mirar el listón / salí, de Amor desvelada, / y con la mano turbada / di sosiego al corazón. / En fin, él no estaba allí.” (v. 707-715). Y cargado de sarcasmo es el tratamiento que Nuño le da al género. Tello y Clara, recién casados, están pasando su primera noche juntos, para desgracia de Macías. Después de que el poeta le pida a su criado que los moleste (*Porfiar*, v. 1693-1694), este se jacta de la situación diciéndole a su amo: “No te canses. / Mira que estás a su puerta, / mira que el alba que sale / se ríe de tus locuras, / y se las cuentan las aves.” (v. 1699-1703). Un trato mucho más serio es el que recibe el alba en el sueño premonitorio de Alonso, en el que un azor mata a un jilguero en presencia de su pareja. No parece descabellada la idea de que Lope escogiera a voluntad este momento del día para la premonición, pues al fin y al cabo lo que la escena adelanta es precisamente la separación de los amantes, que en este caso es definitiva.

Para terminar, se anotará simplemente el valor que el alba tiene a la hora de discernir qué tipo de amor es el que presenta la *fin'amors*, polémica muy persistente entre provenzalistas y lectores de poesía trovadoresca. De los dos polos opuestos que se suele establecer entre el amor platónico (espiritual e intelectual) y el aristotélico (sensitivo e irracional), la crítica ha tendido a colocar la *fin'amors* más cerca del primero, aludiendo normalmente a la importancia que este amor otorga a la constancia y a la represión del deseo sexual. El alba, sin embargo, parece contradecir esta tesis, pues presenta a los amantes en el *fach*, la realización carnal (Riquer 2012, p. 61 y 91). Quizá lo más sensato sea no colocar la *fin'amors* en ninguno de los dos polos, y tomarlo en consideración como una manifestación en la cual se ven reflejadas ambas vertientes, sin que ello implique descuidar la indiscutible prevalencia que los trovadores dan a una de ellas. La razón de ser del amor cortés es la defensa a ultranza del deseo prolongado, prueba esencial de la

¹⁸ A través de Díez de Revenga 1983, p. 63.

fidelidad y, por lo tanto, del amor. Una vez la demostración se ha llevado a cabo, la recompensa no es otra que el hecho erótico, motivo sin el cual un género como el alba no hubiese podido aparecer en el universo de los trovadores.

Conclusiones

“La *fin’amors*: de los trovadores a Lope de Vega” ha querido estudiar los principales temas y aspectos que giran en torno al amor cortés y su influencia en el teatro de Lope de Vega.

En cuanto al lenguaje feudal, se ha comprobado cómo la relación entre el amor y el universo señorial se ha automatizado a lo largo de los siglos de tal manera que solo el crítico que tenga muy presente el quehacer trovadoresco podrá desentrañar los verdaderos orígenes de algunos tópicos.

En referencia al deseo prolongado, este se ha descrito como la esencia del amor cortés. Refrenar la pasión era sinónimo de mérito, sin el cual la dama nunca otorgaba el beneficio a su amante.

En relación al motivo de la muerte por la amada, se ha observado cómo el tópico adquiere una significación mayor en aquellas comedias con un desenlace trágico, pues lo que en un principio es solamente una metáfora y un diálogo con la tradición termina por convertirse en un augurio que a la postre se verifica.

En cuanto al género del alba, se ha expuesto su idoneidad para reconocer en sus líneas una síntesis de las particularidades de la *fin’amors*, así como para otorgar valor a las tesis que defienden la carnalidad del amor cortés.

Todos estos fenómenos se han hallado en las cuatro comedias de Lope de Vega analizadas. En ningún caso se ha aventurado la posibilidad de que exista una influencia no mediada de dichos motivos. Sí se ha reivindicado, sin embargo, su consideración a la hora de estudiar la obra de Lope, a fin de que los versos del Fénix puedan ser mejor entendidos, y, sin duda, más disfrutados.

Referencias

- Antonucci, F. (2017). Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega. *Arte nuevo*, 4, 383-414. doi: <https://doi.org/10.14603/4J2017>.
- Bono Velilla, R. (2020). Blando sueño amoroso, dulce sueño: Lecturas y contextos para un soneto de Lope”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, 356-378. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.315>.
- Díez de Revenga, F. J. (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (1ª parte). Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado el 13-06-2020 de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/12805/1/Teatro%20de%20Lope%20de%20Vega%20y%20lirica%20tradicional.pdf>.
- Díez de Revenga, F. J. (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (2ª parte). Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado el 13-06-2020 de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/12829/1/Teatro%20de%20Lope%20de%20Vega%20y%20lirica%20tradicional%202.%20parte.pdf>.
- Fernández, J. (1999). El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega. *AISO*, 5. Recuperado el 13-06-2020 de https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_053.pdf.
- Gitlitz, D. M. (1980). *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*. Valencia: Albatros ediciones / hispanófila.
- González Muñoz, I. (2004). El amor cortés en *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega. *Káñina*, 28 (2), 37-46. Recuperado el 13-06-2020 de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4720/4534>.
- Green, O. H. (1949). Courtly Love in the Spanish Cancioneros. *PMLA*, 64, (1), 247-301. Recuperado el 22-04-2020 de <https://www.jstor.org/stable/459681>.
- Vega Carpio, L. (1985). *Fuente Ovejuna*. (6ª ed.). Madrid: Cátedra.
- (1984). *El Caballero de Olmedo*. (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- *El perro del Hortelano*. ARTELOPE. Recuperado el 13-06-2020 de http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0798_ElPerroDelHortelano.php.

— *Porfiar hasta morir*. ARTELOPE. Recuperado el 13-06-2020 de http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0816_PorfiarHastaMorir.php.

Riquer, M. (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Ariel.

Trueblood, A. (1986). The art of Endurance: Lope's "Porfiar hasta morir o Macías el Enamorado". Dentro de *Letter and spirit in hispanic writers: Renaissance to Civil War*, 104-121. Londres: Tamesis.

Valdés, R. y Fernández, D. (2017). Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz). *Studia Aurea*, 11, 339-370. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.281>.

Grau: Grau en estudis de Català i Espanyol

Curs acadèmic: 2019/2020

L'estudiant Pol Bellido Gálvez amb NIF 53871781P lliura el seu TFG: "*La fin'amors*: de los trovadores a Lope de Vega"

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Bellido', is written in a cursive style.

Bellaterra, 15 de Juny de 2020.