

EL AMOR DE LEJOS Y EL VALOR DE LA IMAGEN. ELABORACIÓN Y NEGACIÓN DEL MITO DEL AMOR EN LA EUROPA MEDIEVAL

Victoria Cirlot

Universitat «Pompeu Fabra», Barcelona

1

En el último de sus libros, *Dames du XIIe siècle*, en el capítulo dedicado a Iseo, Georges Duby comenzaba diciendo: «Denis de Rougemont l'a dit, on l'a répété, et c'est vrai: l'Europe du XIIe siècle a découvert l'amour, l'amour profane en même temps que l'amour mystique. Ce ne fut pas sans tourment ni nécessité. Le violent essor de toutes choses déterminait une évolution rapide des moeurs et, dans les cercles les plus raffinés de la noblesse, un problème se posait à propos des femmes, à propos, plus précisément, de la conjonction amoureuse. La haute société perdait de sa brutalité. Un ordre nouveau s'instaurait. Quel espace abandonner à l'amour, à l'amour physique, sans que cet ordre fût troublée? Quel place faire au désir et à son assouvissement licite?»¹. El historiador, que «había forzado los muros de la vida privada» alcanzando hasta la cámara matrimonial para encontrar su realidad desnuda², se ocupaba ahora de

¹ Georges Duby, *Dames du XIIe siècle. 1. Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Gallimard, París 1995, pág. 111 (trad. castellana en Alianza, Madrid).

² Georges Duby, «De l'amour au XIIe siècle» en *Séance Publique annuelle des Cinq Académies*, Institut de France, París 1981: «L'historien qui tente d'échapper à l'illusion, de sonder, en contrebas des apparences, l'assise profonde des comportements, qui s'efforce d'atteindre dans sa simplicité, dans sa sincé-

la imagen, en especial de la imagen de la mujer construida por la mirada masculina dentro del gran descubrimiento del siglo XII: el amor. Que el amor es una novedad del siglo XII en la historia de la civilización occidental y que ha modelado su imaginario y su realidad durante ochocientos años, es algo de lo que no se duda, y no sólo porque la idea del amor que se impone en la baja edad media sea esencialmente diferente a la idea del amor de la antigüedad, sino sobre todo por el carácter hegemónico que adquirirá en la cultura europea, hasta tal punto que de algún modo constituye su signo de identidad. A diferencia de otras culturas, como la árabe, judía o bizantina, el amor será en la cultura europea un tema aglutinador de la *episteme*, de todo el conocimiento, tal y como muestra la enciclopédica segunda parte del *Roman de la Rose* escrita por el parisino Jean de Meun³. El amor será además el tema por excelencia de la cultura medieval, pues tal y como advirtió Erich Auerbach, fue el único tema digno de ser tratada con un estilo sublime, perdido desde la antigüedad clásica durante siglos hasta su recuperación por Dante en la *Commedia*⁴. La gran obra de Dante se encuentra precedida por casi doscientos años de creación poética, la lírica trovadoresca, fundada como sostuvo Giorgio Agamben, en una retórica de raíz agustiniana según la cual la palabra no preexiste como ocurre en la retórica clásica, sino que tiene que ser buscada y encontrada (eso significa el término ‘trobar’) en una búsqueda impulsada por el «apetito amoroso», de modo que, antes de ser tema, el amor es el propio hecho lingüístico, pues éste sucede como un

rité quotidiennes le tissu des rapports affectifs doit par conséquent dépasser ce qui est surabondamment relaté de l'amour que nous appelons courtois, de la fine amour, des virevoltes de la galanterie et qui ne constitua jamais qu'un simulacre mondain, un ensemble rituel déployé comme un voile sur la vérité des conduites. Il lui faut sortir de cette zone chatoyante, forcer les enceintes de la vie privée, domestique, familière, banale, si banale que les historiens n'en disent rien. L'historien doit pousser s'il le peut jusqu'à la cellule conjugale, jusqu'au couple légitime. L'amour dont je voudrais parler ce soir ce serait donc l'amour entre époux.» Págs. 3-4.

³ Para la idea del *Roman de la Rose* como roman filosófico y para la personalidad de Jean de Meun como intelectual me remito a Mario Manzini, «Parigi 1270: Filosofia e racconto nel «Roman de la Rose» di Jean de Meun», *Rivista di estetica* 48 (3 94/95) 1996, págs. 3-27: «La strada per una piena comprensione del *Roman de la Rose* credo passi attraverso il riconoscimento che in esso si svolge un vero discorso filosofico, certo con la strategie di mascheramento, di doppia verità, di satira, che caratterizzano anche il movimento libertino e il illuminismo.» Pág. 27.

⁴ Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Berna 1958 (traducción castellana: *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona 1969, cito por ésta: «En fin, el amor elevado, la veneración sensual y trascendental de la amada, fue precisamente, y de modo paradójico, lo que produjo el primer estilo elevado posterior a la antigüedad clásica, definido por primera vez por Dante como «stilus tragicus» en su libro sobre la elocuencia...» (III. Camila, o sobre el renacimiento de lo sublime, pág. 214).

hecho amoroso⁵. El carácter central que poseyó el amor en la cultura europea desde el siglo XII se incrementa, si se tiene en cuenta que el amor irrumpió de modo unificador en aquella escindida cultura, pues invadió los dos modelos sociales e imaginarios, tanto el laico como el eclesiástico, el profano como el sagrado. Como recordaba Georges Duby, Denis de Rougemont en su célebre obra *L'Amour et l'Occident* publicada en el año 1939, advertía acerca de la importante coincidencia: al tiempo que los trovadores entonaron en provenzal sus primeras canciones de amor, nació el amor místico. Ya Etienne Gilson en su estudio sobre san Bernardo había hecho notar las semejanzas entre el amor místico del monje cisterciense y el denominado amor cortés, planteando el problema de las influencias que no ha dejado de ocupar a los estudiosos hasta la actualidad⁶. La experiencia de una lengua nueva como era la lengua provenzal para hablar de un tema nuevo como el amor parece determinante en la posterior y persistente adecuación entre lengua vulgar y amor. Aunque san Bernardo escribiera en latín sus sermones sobre el *Cantar de los Cantares*, modelo y referencia inexcusable en la construcción del discurso del amor místico, es muy posible que, como ha opinado Kurt Ruh, sus escritos estuvieran precedidos de sermones orales en francés. Lo que ya es absolutamente seguro es que desde el siglo XIII el amor místico fue expresado en lengua vulgar⁷. Esta asom-

⁵ Girolamo Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Turín 1982: «L'invenzione della retorica classica presupponeva, come abbiamo visto, la parola come sempre già avvenuta... I primi germi di un mutamento di questa concezione dell'invenzione, scaturiti da quella radicale trasformazione dell'esperienza di linguaggio che fu il cristianesimo, sono già nel De Trinitate di sant' Agostino. Qui l'uomo non è già sempre nel luogo del linguaggio, ma deve venire in esso e può farlo solo attraverso un appetitus, un desiderio amoroso, dal quale, se si unisce alla conoscenza, può nascere la parola.» Pág. 84.

⁶ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Plon, París 1939 (traducción al castellano, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona 1997). Etienne Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*, Vrin, París 1986 (1ª edición 1934). Cf. apéndice IV: Saint Bernard et l'amour courtois, págs. 193-215. El libro de Gilson está citado en el libro de Denis de Rougemont. Ver la última obra a este respecto de Hildegard Keller, *My Secret is mine*, Peeters, Lovaina 2000.

⁷ Se trata de los *Sermones super Cantica canticorum*, compuestos entre 1135- 1153 (cf. BAC) Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik. I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, Beck, Munich 1990, pág. 229 y ss. Cifra la diferencia fundamental con respecto a la lírica trovadoresca en el carácter dialógico: «Bernhards Hoheliedpredigten sind eine geistliche 'ars amatoria', die über die ganze Skala der Liebesäusserungen des Zeitalters verfügt, jedoch nicht in der Art eines Lehrbuchs, obschon es an Belehrung nicht fehlt, sondern in unmittelbarer Kundgebung. Von der weltlichen Liebesdichtung, die sich, in der Troubadourkunst, grundsätzlich monologisch äussert, unterscheidet sie sich durch das Merkmal aller Gottesliebe: sie ist dialogisch, eine 'Wechselrede' zwischen dem liebenden Gott und der liebenden Seele, dem himmlischen Bräutigam und der irdischen Braut.» P. 258. Con la *Trudperter Hohelied* del siglo XII comienza propiamente la mística en vulgar, que adquirirá sus formas definitivas con Beatriz de Nazareth y Hadewijch de Amberes: cf. Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik. II. Frauenmystik und Franziskanische Mystik*, Beck, Munich 1993; cf. también V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona 1999, en donde se plantea la relación entre escritura femenina, lengua vulgar y amor (cf. intr.).

brosa coincidencia en dos mundos sin contacto, al menos aparentemente, en los primeros años del siglo XII, dio paso a múltiples préstamos en el transcurso del siglo XIII sobre todo, lo que naturalmente fue advertido por la crítica. Pero en cualquier caso no es posible confundir los discursos. Como ha estudiado Alois Maria Haas, por mucho que sea cierta la impronta mística que cubre la relación erótica entre Tristán e Isolda en la obra de Gottfried von Strassburg no es posible dejar de lado la distancia que separa la muerte de los héroes, como una muerte erótica carente de trascendencia, de la *mors mystica*, así como los indudables préstamos de la lírica cortés que se detectan en la obra de Mechthild de Magdeburg no son los que le conceden su grandeza literaria, sino que ésta radica en la nueva autonomía del sujeto religioso⁸. Por muy semejante que resulte el lenguaje de los místicos y el de los poetas cortesanos parece cierto que cumplen funciones diferentes con contenidos también diferentes, aunque el campo de estudio de las relaciones entre el amor cortés y el amor místico está decididamente abierto y creo que de la comprensión de su precisa relación derivará una mejor comprensión de estas dos formas de amor. Si nos detenemos ahora en lo que se viene a denominar amor cortés, en lo que los trovadores denominaron *fin' amor*, esto es, en el modelo laico del amor, de inmediato se advierte su complejidad. Esta complejidad afecta, en primer lugar, a su temporalidad: en efecto, el amor cortés no constituye un fenómeno estático sino dinámico, con su evolución y transformaciones. Por ello, el amor cortés tiene que comprenderse en su despliegue histórico. Dos visiones de este despliegue nos lo ofrecieron C.S.Lewis y Hans Robert Jauss. En su *The Allegory of Love*, C.S.Lewis captó el proceso del siguiente modo: «Antes de finalizar el siglo XII, encontramos la concepción medieval del amor, a partir de su tierra de origen, en dos direccio-

⁸ Alois Maria Haas, «Mystik oder Erotik? Dialektik von Tod und Leben in Gottfrieds 'Tristan'», en *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, págs. 148-168, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989, donde plantea que desde los estudios de Julius Schwietering (1943) no se ha dudado de la impronta mística con que está tratada la relación erótica de Tristán e Isolda, siendo su objetivo en este estudio «la cuestión acerca de si la forma del amor erótico está determinada hasta tal punto en sus componentes místicos, de modo que experimente una trascendencia, o si por el contrario el contenido místico de las fórmulas eróticas absolutiza la inmanencia en el amor erótico de Tristán e Isolda» pág. 148 (la traducción es mía). Con respecto a Mechthild, cf. Alois Maria Haas, «Mechthild von Magdeburg», en *Sermo mysticus. Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, págs. 67-135, Universitätsverlag Friburg Schweiz 1979: «Religiöse Zweckliteratur bekommt mit Mechthilds «Fließendem Licht der Gottheit» die Dignität hoher Literatur, nicht aufgrund der unbezweifelbaren Anleihen bei der ritterlichen Minnelyrik, sondern aufgrund der Autonomie des religiösen Subjekts, das im Medium der Sprache die reine Phänomenologie religiöser Gotteserfahrung darbietet.» P. 71.

nes. Una corriente descende hacia Italia y, pasando por los poetas del *Dolce Stil Nuovo*, va a engrosar el gran caudal de la Divina Comedia. Y por lo menos aquí se apacigua la querrela entre el cristianismo y la religión del amor. Otra corriente se abre camino hacia el norte para fundirse con la tradición de Ovidio allí existente y llegar a producir la poesía francesa del siglo XII⁹. Comparemos esta visión de conjunto con la de Hans Robert Jauss: «C'est à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle que les mythes antiques d'Amor et de Vénus, spécialement, deviennent un noyau de cristallisation autour duquel l'amour courtois se fixe rituellement et élabore sa nouvelle mythologie. Tandis qu'Alain de Lille associe à *Natura*, selon un ordre hiérarchique, les dieux antiques de l'amour et leur assigne dans le système cosmique du platonisme chartrain une fonction qui n'est plus gratuite, André le Chapelain établit sa codification de l'amour courtois en tenant compte, à l'arrière-plan, du nouveau mythe que constitue l'Audèlà du royaume terrestre d'*Amor*. Dans le genre de l'allégorie de l'amour courtois qui se constitue peu après, d'autres poètes élèvent jusqu'à une présence pleinement mythique les personnifications de ces forces intérieures de l'âme qui, déjà dans la lyrique troubadouresque du XIIe siècle, se rencontrent en une sorte de psychomachie des vices et des vertus courtoises, mais qui interviennent sans être visibles et sans avoir une configuration concrète. La ritualisation et la sublimation de l'éthique courtoise de l'amour atteint son sommet dans le *Roman de la Rose* (vers 1234) de Guillaume de Lorris. Dans l'encyclopédie laïque de son continuateur Jean de Meun, le processus de cette remythisation de l'amour prend une tournure antiplatonique avec l'introduction de *Natura* et de *Genius*. Dans le *Tesoretto* (1261-1266) de Brunetto Latini, l'idéalité mythique de l'amour courtois ne sera pas moins radicalement mise en question par le contrepoint mythique de «l'Amor aveugle». Et finalement, dans la *Vita nuova* de Dante, elle sera remplacée par le mythe nouveau et déjà subjectif de Béatrice, même si le processus n'est pas irrévocable, ainsi que l'atteste l'allégorie de l'amour, plus que jamais exubérante en France à la fin du Moyen Âge»¹⁰. C.S.Lewis apuntaba hacia la escisión del amor cortés en dos tendencias coinci-

⁹ C.S.Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford University Press, Londres 1936 (traducción al castellano, *La alegoría del amor*, Eudeba, Buenos Aires 1969, cito por ésta, pág. 19).

¹⁰ Hans Robert Jauss, «Allégorie, 'remythisation' et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge», págs. 469-499 en *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Lieja 1974, cita en las págs. 470-71.

dentes con su expansión geográfica: desde las tierras de los trovadores, el sur de Francia, hacia Italia y hacia el norte, como si a esos dos espacios fueran a corresponder dos nociones del amor diferentes: por un lado el nuevo estilo de la lírica sículo-toscana hasta Dante, y por otro, la alegoría desarrollada en el norte de Francia. Hans Robert Jauss amplió con ejemplos concretos esta visión de conjunto, partiendo además de un momento posterior a la lírica trovadoresca, justamente la época preparatoria de la gran explosión alegórica del siglo XII con el *Roman de la Rose*. El gran soporte filosófico que prestó al mito la escuela de Chartres, especialmente Alain de Lille, hizo posible la remitificación que acompañó al proceso de alegorización. El giro antiplatónico de Jean de Meun no se considera como un producto propio del norte de Francia, sino que encontraría su equivalente en la obra de Brunetto Latini, para concluir su visión de conjunto. Al igual que C.S.Lewis, Hans Robert Jauss también hizo desembocar todo el proceso en la obra de Dante, que, sin embargo, se encuentra interpretada según dos perspectivas diferentes: según la primera, la de Lewis, como la conciliación final entre el amor laico y el amor profano, como el apaciguamiento de la querrela entre el «cristianismo y la religión del amor»; según la segunda, la de Jauss, como la aparición de un nuevo mito integrador de la subjetividad, sustitutivo de la objetividad implícita en la alegoría. En cualquier caso, y sea cual sea la mirada, parece claro que desde los trovadores hasta Dante se abre un discurso sobre el amor que conoce un desarrollo y una culminación, y que parece contener una doble tendencia, un doble rostro. Hans Robert Jauss viene a sumarse a la fila de lectores del *Roman de la Rose* que lo han visto como una obra bicéfala, no sólo por la doble autoría de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, sino por entender la continuación de Jean de Meun como una negación de la primera parte¹¹. El carácter de afirmación y negación que impregna el *Roman de la Rose* parece una constante en la creación literaria de la Edad Media, como si el método escolástico del *Sic et Non* abelardiano constituyera

¹¹ «C'est pour cette raison qu'on ne peut se référer ici qu'à la critique des mythes que les poètes de la deuxième moitié du XIII^e siècle, Brunetto Latini et Jean de Meun, ont élevée, selon une optique différente, contre le premier *Roman de la Rose*, tout en relevant, par sa négation, le côté mythique de la religion courtoise de l'amour.» En pág. 486, H.R. Jauss, op. cit. Son muchos también los críticos que han negado tal oposición entre ambas partes del *Roman*. Para un estado de la cuestión de este asunto así como de las numerosas lecturas e interpretaciones del *roman*, ver la introducción de Kevin Brownlee y Sylvia Huot a *Rethinking the Romance of the Rose. Text. Image. Reception*, edición de K. Brownlee y S. Huot, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992, págs. 1-18.

la forma propia de comprensión de las cosas¹²: una doble tendencia, un bifrontismo, se encuentra en la propia obra lírica de Guilhem de Peitieu, el primer trovador conocido; las canciones de su inmediato sucesor Jaufré Rudel parecen responder a sus contrasentidos o incluso la obra de Guilhem de Peitieu parece semejar a una parodia de Rudel, si la cronología lo permitiera. El *De Amore* de Andrés del Capellán, el primer tratado acerca del amor de finales del siglo XII, contiene tanto la construcción del mito del amor como su detracción en una parte final que es un *contemptus mundi*. Esta doble cara que asiste el interior de las obras particulares, así como las obras diferentes de un mismo autor, o incluso relaciona íntimamente obras diferentes de autores diferentes, hizo sostener a Gianfranco Contini en la tradicional comparación entre el *Roman de la Rose* y la *Divina Comedia* la paradójica afirmación de: «Si la *Rosa* hubiera seguido a la *Commedia*, diríamos que la *Rosa* es una parodia de la *Commedia*, pero como la *Rosa* la precede, diremos que la *Commedia* es como una antiparodia de la *Rosa*, del mismo modo que se habla de antimateria, o en matemáticas de antiimagen»¹³. Desde el mismo nacimiento del discurso sobre el amor, desde la primera construcción del mito del amor, parece que su negación ya estaba presente. Con todo, el despliegue negativo del mito del amor encuentra su momento privilegiado en la segunda mitad del siglo XIII, sin que eso resulte definitivo de ningún modo, como tampoco resultó definitiva, como recordaba Jauss, la integración de la subjetividad en el mito del amor por parte de Dante. Del mismo modo que la alegoría siguió gozando de una vida inmejorable durante los siglos XIV y XV, también cabe afirmar que el mito del amor sobrevivió a sus negaciones. Para abordar el tema de la negación del mito del amor, no partiré de la concepción general del amor cortés, sino que lo centraré en uno de sus motivos fundamentales: el amor de lejos y el valor que se asigna a la imagen dentro de este tópico.

¹² Cf. Alan M.F. Gunn, *The Mirror of Love. A reinterpretation of the «Romance of the Rose»*, Texas Tech. Press 1952, en donde plantea el Sic et Non como «modelo»: «...and such a pattern is also the «line of argument» of the Roman de la Rose» (pág. 447).

¹³ G. Contini, *Un nodo della cultura medievale: la serie «Roman de la Rose»-«Fiore»-«Divina Commedia»*, en *Un'idea di Dante*, Einaudi, Turín 1976, págs. 245-283, cit. Por Mario Mancini, «Parigi 1270: Filosofia e racconto nel «Roman de la Rose» di Jean de Meun», en *Rivista di estetica* 48 (3 94/95), 1996, págs. 3-27, pág.9. Acerca del bifrontismo de Guilhem de Peitieu, ver una crítica de la edición de Nicolò Pasero, *Guiglielmo IX d'Aquitania: Poesie*, Istituto di Filología Romanza dell'Università di Roma, Módena 1973. Acerca de las relaciones intertextuales entre la obra de Guilhem de Peitieu y Jaufré Rudel, ver Corrado Bologna, Andrea Fassó, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Sicania, Messina 1991.

2

En la obra poética del trovador de la segunda generación Jaufré Rudel (...1125-1148...) se encuentra la construcción del motivo del amor de lejos. Las seis canciones conservadas de atribución segura se dedican todas ellas al amor de lejos insistiendo en los diferentes elementos que constituyen el tema y que esencialmente podrían reducirse a tres: en primer lugar, el sueño situado en un lugar al cual se hacía referencia mediante el adverbio *lai* (allí) que se opone al estado de vigilia al que corresponde un aquí (*sai*); en segundo lugar, un movimiento de ida y vuelta, formulado como peregrinación; y, en tercer lugar, la visión o no del amor que tiene que ver con el sueño y la peregrinación¹⁴. En *Lanquand li jorn son lonc en mai* el amor de lejos alcanza su mejor expresión en una perfecta unión de forma y contenido. La situación del *lonc* como *mot refrain*, es decir como palabra en el lugar de rima que se repite a lo largo de toda la composición en los versos 2º y 4º de cada estrofa, le ofrece un carácter de letanía en donde a fuerza de repetición la lejanía se hace real:

- I
 Lanquan li jorn son lonc en mai
 m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
 e quan me sui partitz de lai
 remembra.m d'un amor de lonh:
 vau de talan embroncx e clis, 5
 si que chans ni flors d'albespis
 no.m platz plus que l'iverns gelatz.
- II
 Ja mais d'amor no.m jauzirai
 si no.m jau d'est'amor de lonh:
 que gensor ni melhor no.n sai 10
 ves nulha part, ni pres ni lonh.
 Tant es sos pretz verais e fis
 que lai el reng dels sarrazis
 fos ieu per lieis chaitius clamatz!
- III 15
 Iratz e jauzens m'en partrai,
 s'ieu ja la vei l'amor de lonh;
 mas no sai quoras la veirai,

¹⁴ *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, a cura de Victoria CirLOT; traducció del provençal d'Eduard Vilella, Columna, Barcelona 1996, pág. 16. Citaré por esta obra, que incluye los textos de Rudel según la edición de Giorgio Chiarini (*Il Canzoniere di Jaufré Rudel. Edizione critica, con introduzione, note e glossario*, Roma 1985).

car trop son nostras terras lonh: assatz i a pas e camis, e per aisso no.n sui devis. Mas tot sia cum a Dieu platz!	20
IV Be.m parra jois quan li querrai, per amor Dieu, l'alberc de lonh: e, s'a lieis platz, alberguarai pres de lieis, si be.m sui de lonh. Adoncs parra.l parlamens fis quan drutz lonhdas er tan vezis qu'ab cortes ginh jauzis solatz.	25
V Ben tenc lo Senhor per verai per qu'ieu veirari l'amor de lonh; mas per un ben que m'en eschai n'ai dos mals, quar tan m'es de lonh. Ai! Car me fos lai pelegris, si que mos fustz e mos tapis fos pels sieus belhs huelhs remiratz!	30 35
VI Dieus, que fetz tot quan ve ni vai e formet sest'amor de lonh, mi don poder, que cor ieu n'ai, qu'ieu veia sest'amor de lonh, veraiamen, en tals aizis, si que la cambra e.l jardis mi resembles totz temps palatz!	40
VII Ver ditz qui m'apella lechai ni deziron d'amor de lonh, car nulhs autres jois tan no.m plai cum jauzimens d'amor de lonh. Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis, qu'enaissi.m fadet mos pairis qu'ieu ames e non fos amatz.	45
VIII. Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis. Totz sia mauditz lo pairis que.m fadet qu'ieu non fos amatz!	50

(I. En mayo, cuando los días son largos, me es agradable el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me he separado de allí, me acuerdo de un amor de lejos. Apesadumbrado y agobiado de deseo, voy de modo que el canto ni la flor del blancoespino me placen más que el invierno helado. II. Nunca más gozaré de amor si

no gozo de este amor de lejos, pues no sé en ninguna parte, ni cerca ni lejos, de más gentil ni mejor. Su mérito es tan verdadero y tan puro que ojalá allí, en el reino de los sarracenos, fuera llamado cautivo por ella. III. Triste y alegre me separaré cuando vea este amor de lejos, pero no sé cuando lo veré, pues nuestras tierras están demasiado lejos. ¡Hay demasiados puertos y caminos! Y, por esta razón, no soy adivino...¡Pero todo sea como Dios quiera! IV. El gozo me aparecerá cuando le pida, por amor de Dios, el amor de lejos; y, si le place, me albergaré cerca de ella, aunque soy de lejos. Entonces vendrá la conversación agradable, cuando, amante lejano, estaré tan próximo que con hermosas palabras gozaré de solaz. V. Bien tengo por veraz al Señor, gracias a quien veré el amor de lejos; pero, por un bien que me corresponda, tengo dos males, y porque de mí está tan lejos...¡Ay! ¡Ojalá fuera allí peregrino de modo que mi báculo y mi manto fueran contemplados por sus hermosos ojos! VI. Dios, que hizo todo cuanto va y viene y sostuvo este amor de lejos, me dé poder —que el ánimo ya lo tengo— para que en breve vea el amor de lejos, verdaderamente, en lugar propicio, de modo que la cámara y el jardín me parezcan siempre palacio. VII. Dice verdad quien me llama ávido y anheloso de amor de lejos, pues no hay otro placer que tanto me guste como el gozo del amor de lejos. Pero lo que quiero me está vedado porque mi padrino me hechizó de modo que amara y no fuera amado. VIII. ¡Pero lo que quiero me está tan vedado!...¡Maldito sea el padrino que me hechizó para que no fuera amado!)¹⁵.

El canto poético comienza en un momento de retorno desde el lugar de la lejanía (*lai*) donde aletean los «pájaros de lejos». Nada se dice expresamente de lo que «ha sucedido en el allí»; tan sólo que en el retorno el sujeto lírico se siente apresado por el recuerdo del «amor de lejos» y la melancolía, que adquiere la fisonomía de un «invierno helado». En este paisaje desolado se afirma que el amor de lejos es el mejor de los amores posibles y que sólo de él se espera gozo. El recuerdo y el canto incitan a trazar el camino hacia el allí. La lejanía empieza a esbozarse y a recorrerse, de modo que con ella comienza a figurarse el amor de lejos. A pesar de la imposibilidad de recorrer la distancia, el deseo de ver el amor de lejos se impone como el primer grado de cercanía, para proseguir con un habitar la lejanía (*l'alberc de lonh*) y con ello la conversación. El recorrido del camino hasta la lejanía (la tierra lejana como se dice en otra composición del trovador, *Quan lo rius de la fontana*) aparece como una peregrinación¹⁶. El sujeto lírico se viste de peregrino con los dos elementos que permiten reconocerlo como tal: el bastón y el manto, y vestido de peregrino expresa el deseo de ser visto. Rasgos

¹⁵ La traducción es de Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Planeta, Barcelona 1975, págs. 163-166.

¹⁶ En la cobla II: *Amors de terra lonhdana/per vos totz lo cors mi dol./E no.n puos trobar meizina/si non vau al sieu reclam/ab atraich d'amor doussana/dinz vergier o sotz cortina/ab dezirada companha*», ed. cit., pág. 54.

humanos se prestan ahora a un rostro que apenas se dibuja en «los hermosos ojos». La insistencia en la visión del amor de lejos junto a la conclusiva declaración de que el único gozo deseable es el gozo del amor de lejos terminan el canto. En la lectura de Leo Spitzer el amor de lejos no podría sustraerse de un ambiente cristiano cuya moral impediría la unión carnal sin que por ello desapareciera el deseo sexual¹⁷. Antes bien, la imposibilidad de realización del deseo sexual lo haría más acuciante, de modo que el canto mismo se deshace en el deseo. Renuncia y deseo a un tiempo: en tal situación de tensión paradójica se situaría el amor de lejos, un amor profano con aspecto sagrado. En otras lecturas la distancia no es sólo moral sino social: es el amor a la dama casada (la que yace en la torre con su marido, de *Pro ai del chan essenhadors*) socialmente superior al amante¹⁸. El amor de lejos fue, a mi modo de ver, la mejor formulación de la *fin'amor*: generó un gran debate entre los trovadores del siglo XII y principios del XIII, y sus paradojas resonaron tanto en los versos occitanos como en los franceses¹⁹. Comentaré sólo dos ejemplos de dicha resonancia: en *Le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes y en la primera parte del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. La intención de este comentario consiste en mostrar las variantes en las elaboraciones del tópico.

En el roman artúrico del escritor de la Champaña la paradoja lejos-cerca sirve para expresar la situación en que queda Lancelot, cuando después de haber alcanzado la tierra lejana, «la tierra de la que nadie retorna», para rescatar a la reina, ésta no quiere dirigirle la palabra porque, como se dirá más adelante, castiga así al héroe por la duda, escindido entre Razón y Amor, que le sobrecogió antes de subir a la carreta y aceptar así el objeto de la infamia. La reina desaparece de la mirada de Lancelot y el narrador lo relata así:

Lanceloz molt se dementast	3965
se la reïne l'escoutast,	
mes por lui grever et confondre	
ne li vialt un seul mot respondre,	3968
einz est an une chanbre antree,	
et Lanceloz jusqu'a l'antree	

¹⁷ Leo Spitzer, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours» (1944), en *Études de style*, Gallimard, París 1970.

¹⁸ Cobla III: Luenh es lo castelhs e la tors/on elha jai e sos maritz... edición cit.

¹⁹ Me permito remitir a mi «Discussion troubadouresque sur l'amor de lonh» en IIIème Congrès International de l'association internationale d'études occitanes, Montpellier 1990, págs. 854-864.

des ialz et del cuer la convoie,
 mes as ialz fu corte la voie, 3972
 que trop estoit la chanbre pres,
 et il fussent antré après
 molt volantiers, s'il poïst estre.
 Li cuers qui plus est sire et mestre, 3976
 et de plus grant pooir assez,
 s'an est oltre aprés li passez,
 et li oil sont remés defors,
 plain de lermes avoec le cors. 3980

(Mucho se habría lamentado Lancelot, si la reina le hubiera escuchado. Pero para apesadumbrarle y confundirle más, no le quiere responder una sola palabra, y se retira a una habitación, y Lancelot hasta la entrada la acompaña con los ojos y el corazón. Pero a los ojos muy corto les pareció el camino, pues muy cerca estaba la cámara, y habrían entrado si hubieran podido. El corazón, que es más señor y maestro, y con mucho más poder, ha pasado detrás de ella, y los ojos se han quedado fuera, llenos de lágrimas con el cuerpo)²⁰.

El pasaje se construye de modo implícito a partir de la oposición lejos-cerca que aquí se corresponde a corazón/ojos: los ojos no resisten la lejanía, mientras que, en cambio, el corazón puede traspasar umbrales. En la discusión trovadoresca acerca de qué es mejor, si amar con los ojos, o amar con el corazón, se asociaba el amor de lejos de Jaufré Rudel con esta segunda posibilidad. Así el partimen entre Guiraut de Salignac y Peironet de finales del siglo XII encontramos esta asociación junto a la cita del trovador:

C'amors del huoills no.i vai s.il cors no.i sen,
 e ses los huoills pot lo cor francamen
 amar celui q'anc non vic a presen,
 si cum Jaufrés Rudels fetz de s'amia.

(El amor no va a los ojos si el corazón no siente, y sin los ojos el corazón puede libremente amar a quien nunca vio en presencia, como le ocurrió a Jaufré Rudel con su amiga)²¹.

El amor de lejos es el amor del corazón, con lo cual se alude a su invisibilidad. Eso resulta paradójico con la propia idea del amor que exige de la visión, tal y como se define en el primer tratado europeo acerca del amor, en el *De Amore*

²⁰ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette ou le roman de Lancelot*, edición crítica de Charles Méla, Lettres gothiques, París 1992. La traducción es mía.

²¹ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, II, págs. 788-790.

de Andrés el Capellán²². En la primera parte del *Roman de la Rose*, escrita por Guillaume de Lorris hacia el año 1234, en el que se «encierra todo el arte de amor», el dios Amor en su iniciación al enamorado, le dice:

Quant tu avras ton cuer donné,
ainsi com je t'ai sermonné,
lors te vendront les aventures
qui moult seront pesmes et dures. 2280
Souvent, quant il te souvendra
de tes amours, te couvendra
partir des genz par estouvoir,
qu'il ne puissent aparcevoir
les maulx dont tu es angoisseux.
/.../
Or te vendra maintes foiees
qu'en pensant t'entroublieras 2295
et une grant piece seras
aussi comme une image mue.

(Tras entregar tu corazón de acuerdo con los consejos de más arriba, empezarán a llegarte aventuras, difíciles y graves de soportar para los enamorados. Frecuentemente, al recordar tu amor, te verás obligado a alejarte de la gente, para que no puedan darse cuenta del mal que sufres./.../En otras ocasiones te quedarás meditando y permanecerás inmóvil durante mucho tiempo, como si fueras una estatua muda...) ²³.

La aventura se ha convertido en el roman alegórico en un acontecimiento interior. Amor describe al enamorado con todo detalle la situación en la que caerá, el mal de amor, según había enseñado Ovidio. El recuerdo ha venido a asaltar al enamorado. Y con el recuerdo aparece el amor de lejos:

Aprés est droiz que il te souviengne
que t'amie est trop lointaingne.

(Es justo que, a continuación, te acuerdes de que tu amiga está demasiado lejos).

²² «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderate cogitatione formae alterius sexus...», Andrea Capellani, *De amore*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, El Festín de Esopo, Barcelona 1985, pág. 54. Esta definición fue así trasladada en el *Roman de la Rose*: «Amors, se bien sui apensee, c'est maladie de pensee/antre .II. persones annexe./franches entr'els, de divers sexe/venanz a genz par ardeur nee/de vision desordenee, pour acoler et pour besier/pour els charnelment aesier» (vv. 4347-4354). Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, edición de Felix Lecoy, 3 vols., Champion, París 1965-70.

²³ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, edición de Felix Lecoy, 3 vols. Champion, París 1965-1970. Cito siempre por esta edición. La traducción es de Carlos Alvar: Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *El libro de la rosa*, Siruela, Madrid 1986.

Esta lejanía excesiva de la amiga motiva el debate interior entre corazón y ojos, apostándose aquí por una acción combinada de ambos:

Et diras: «Dieux! Tant suis mauvaiz, 2310
 se elle est loing quant je n'i voiz!
 adés i pens et riens ni voi!
 Mon cuer pour quoi seul li envoi
 quant g'i puiz mes ieulx envoyer
 après, pour mon cuer convoier? 2315
 Se mi oeil mon cuer ne convoient,
 je ne pris riens chose qu'ilz voient.
 Doivent il soi ci arrester?
 Nenil, maiz aler visiter
 ce dont le cuer a tel talant! 2320
 Je me puiz moult tenir a lent,
 quant de mon cuer sui si lointiens.

(Entonces dirás: —¡Ay, Dios! ¡Qué mal me porto no yendo al encuentro de mi corazón! ¿Por qué se fue solo mi corazón? Ahora lo pienso y no encuentro respuesta; pudiendo enviar los ojos para que acompañen al corazón, si no lo hacen no estimaré en nada cuanto vean. ¿Deben quedarse aquí? No, en absoluto, sino que deben ir a visitar el objeto de los apasionados deseos del corazón. Bien me puedo tener por perezoso cuando tan lejos estou de mi corazón).

Aparece ahora el camino, que deben recorrer ojos y corazón hasta el amor de lejos:

Lors te remetras en la voie
 et iraz par itel couvent
 qu'a ton esme fauldras souvent;
 ce que tu quiers ne verras pas, 2330
 ains gasteras en vain tes pas;
 et couvendra que tu t'en tournes
 sanz plus faire, pensis et mornes.

(Entonces te pondrás en camino, dirigiéndote hacia allí de tal forma que en reiteradas ocasiones te equivocarás y en vano emplearás tus pasos: lo que irás buscando no lo verás y tendrás que regresar sin lograr nada, triste y cabizbajo).

Siguen los males de amor y un segundo recorrido que culminará con la visión:

Grant joie a ton cuer demenraz
 de la beauté que tu verraz,
 et sachez que du regarder 2350
 feras ton cuer frire et larder,
 et tout adéz en regardant
 aviveras le feu ardant.

(Tendrás una gran alegría en tu corazón por la belleza que estarás contemplando, pero de tanto admirar, tu corazón se abrasará y se deshará, pues harás que se avive el ardiente fuego).

Después de la visión, de nuevo la partida y el dolor, entonces, por no haber iniciado la conversación. La lejanía se disuelve. El poeta del *Roman de la Rose* nos introduce en un mundo de cotidianidad: «la calle en la que viste aquella a la que no te atreviste a dirigirle la palabra» (2384), los alrededores de su casa (2391). Finalmente tendrá lugar el saludo. Tras la separación, el mal de amor y el recuerdo de la hermosa en la soledad de la noche, aparecen las imaginaciones:

Lors feras chasteulx en Espaigne
et avras joie de neant
tant con tu iras foloiant
en la pensee delittable
ou il n'a fors mençonge et fable

2450

(Serán vanas imaginaciones, alegrías sin sentido, resultado del enloquecimiento por recuerdos agradables, en los que no hay más que mentiras y fábulas).

Al salir del pensamiento, emerge la conciencia de que todo ha sido falso con la consiguiente recaída en el mal de amor. La última salida tiene como objeto la casa de la amiga, calificada de «alto santuario» (2538) y las predicciones de Amor terminan con la posibilidad de que el amante tenga que abandonar el lugar y, por tanto, volverse a situar en la lejanía.

Todo el pasaje parece construirse como una glosa de *Lanquand li jorn sont lonc en mai*: la estructura es idéntica para ampliar y repetir las situaciones dentro de una interpretación literal de la canción de Rudel. En efecto, el recuerdo mueve a la conciencia de la lejanía que desencadena el recorrido del camino. Los distintos grados de la cercanía se resuelven según el tópico: primero la visión, después la conversación seguida del acto o el beso. La diferencia fundamental que separa el pasaje del roman de la canción trovadoresca consiste en que en esta última el recorrido de la distancia se plantea como ficción mientras que en el roman aparece como posibilidad real, de modo que la distancia se advierte además como un hecho concreto. En segundo lugar, el amor de lejos de Rudel persiste en ser amor de lejos, mientras que en la *Rosa* la lejanía tiene que ser suprimida. ¿Viene la diferencia motivada por el géne-

ro?²⁴ En parte sí, pues mientras la composición lírica se empeña en mantenerse en el deseo²⁵, el *roman*, en tanto que género narrativo, busca un desarrollo de la acción que tiende hacia un fin. Pero si la forma condiciona el contenido, eso no suprime la diferencia de los contenidos. Antes de proseguir por la comprensión de los significados diferentes, trataré de presentar el amor de lejos en la relación inextricable que mantiene con la imagen.

La lejanía es la causa de que el amante se abandone al pensamiento. «El amor procede pensamiento desmesurado» definía Andrés el Capellán. El debate de los trovadores a lo largo del siglo XII acerca del *amor de lonh* gira fundamentalmente sobre el pensar excesivo que genera, de modo que incluso interesa más el hecho de que el *amor de lonh* sea un *amor per cuda* (amor por pensamiento), que un *amor ses vezzer* (amor sin ver)²⁶. Pensamiento y sueño son ámbitos que se confunden. El amante vive en un estado de dormición, de ensimismamiento, tal y como lo construyó Chrétien encarnándolo en la figura de Lancelot. Pero no sólo se trata de imágenes del pensamiento concentrado en la dama, por lo demás nunca descritas, ni de las imágenes que asaltan en el sueño de carácter fantasioso y que sólo se comentan para aludir a su falsedad, sino de imágenes que pueden adquirir el carácter de iconos o ídolos según el valor que se les atribuya²⁷.

El mito tristaniano ofrece uno de los mejores ejemplos de la relación entre el amor de lejos y la imagen. En la versión del mito de Thomas de Inglaterra, fechada hacia el año 1170, Tristán se hace construir en una gruta una sala de las imágenes en las que se encuentran las estatuas de Iseo y de su sirvienta Brangén:

E les deliz des granz amors
et lor travaus et lor dolurs,
e lor paignes, et lor ahans,
recorde a l'himage Tristrans. 1098
Molt la baisse quant est haitez,
corrusce soi quant es irez

²⁴ La idea de las diferentes representaciones del amor (*Liebesdarstellungen*) en una misma concepción del amor (*Liebeskonzeption*) es de Rüdiger Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellungen in der mittelalterlichen Literatur*, Francke, Munich, 1985.

²⁵ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Corti, París 1997.

²⁶ Eso es lo que planteé en mi «Discussion...» cit.

²⁷ Para la diferenciación entre icono e ídolo me baso en Jean Luc Marion, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca 1999, y en especial en el primero de los cinco estudios: «Las marcas de la metafísica» (págs. 15-39). Como más delante de este artículo se comprobará, ha sido esta obra del filósofo francés la que me ha ofrecido las coordenadas de análisis.

/.../
 donc mustre a l'image haiur;
 vient l'autre a esgarder,
 mais ne volt ne soir ne parler. 1122
 Hidonc emparole Brigvain,
 /.../
 quanque il pense a l'image dit,
 poi s'en desenfle un petit,
 regarde en la main Ysodt:
 l'anel d'or doner li volt, 1130
 vait la chere e le senblant
 que au departir fait son amant;
 membre lui de la covenance
 qu'il ot a la deseverance. 1134
 Hidonc plure e merci crie
 de ce que pensa folie,
 e siet bien que il est deceü
 de la fole irur que il a eü. 1138
 Por ço fist il ceste image
 que dire li volt son corage,
 son bon penser e sa fole errur.
 sa paigne, sa joie d'amor, 1142
 car ne sot vers cui discoverir
 ne son voler, ne son desir.

(...Tristán le recuerda a la estatua de Iseo los placeres de un gran amor y también sus sufrimientos y dolores y sus penas y afanes. Cuando es feliz la llena de besos, cuando está triste se enoja con ella...Cuando tiene estos pensamientos tan tristes muestra su odio a la imagen (de Iseo) y se pone a contemplar la otra (de Brangén). Entonces habla con Brangén... Todo lo que piensa se lo dice a la imagen. Luego se aleja un poco y contempla la mano de Iseo, que parece que quiere entregarle el anillo y ve el rostro y la expresión que tenía cuando su amante se alejó de ella. Se acuerda de la promesa que le hizo al separarse y se pone a llorar y pide perdón por haber pensado aquellas insensateces; la cólera le hizo enloquecer y engañarse. Por esto fabricó él esta estatua, para decirle lo que siente su corazón, sus buenos pensamientos y sus desvaríos, sus penas y el gozo del amor, porque no sabe a quién descubrir su deseo)²⁸.

El tema de la estatua es un topos heredado de la antigüedad, recuerda Christiane Marchello-Nizia, aunque añade que la «función de esta imagen de la mujer amada es muy específica y marca una etapa en la manera en la que Tristán

²⁸ Thomas: *Tristan et Yseut*, texto establecido, traducido, presentado y anotado por Christiane Marchello-Nizia, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, París 1995. La traducción es de Isabel de Riquer: *La leyenda de Tristán e Iseo*, Círculo de Lectores, Barcelona 1995. Sobre la sala de las imágenes, cf. Aurelio Roncaglio, «La Statua d'Isolta», *Culture neolatina* 31, 1971, págs. 41-67.

integra en su vida el sufrimiento de la ausencia»²⁹. Ciertamente, la distancia hace que Tristán necesite la imagen de la amada y su sirvienta, la que les dio de beber el filtro de amor y la que pasará por Iseo en el lecho del rey Marc la noche de bodas, aunque todo eso no es obstáculo para que veamos en esta figura, la doble de Iseo, como magníficamente se manifiesta en este episodio. En el texto se dice de modo explícito la función de la estatua en su doble manifestación: receptáculo de sus palabras, de sus dudas, de sus extravíos. La estatua se parece extraordinariamente a Iseo, como se indica en la *Saga noruega* del hermano Robert, pero además guarda, como una instantánea fotográfica, el parecido del último momento en que la vio Tristán: el momento de la separación. La imagen se alza entre la lejanía y el amante como un sustituto de la realidad con el objetivo claro de paliar la distancia. De muy diferente textura es la imagen que aparece en *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes. En la célebre escena de las gotas de sangre en la nieve Chrétien construye una teoría de la imagen que se expone a partir de los significados encerrados en las rimas completándose unos a otros. La imagen es denominada *semblance*, traducción de la *similitudo* latina, y su atributo esencial consiste en «que se parece», es decir, que a partir de un elemento común pueden establecerse relaciones de analogía o de correspondencia con otros planos de la realidad³⁰. Esta concepción nos introduce de pleno en una idea simbólica de la imagen. Y así, ante la mirada absorta de Perceval la repentina combinación cromática de rojo sobre blanco formada al azar por la sangre de una oca herida caída en la nieve, se forma el rostro de la dama que se encuentra lejos:

Quant Perchevax vit defoulee	
le noif sor coi la jante jut,	
et le sanc qui entor parut,	4196
si s'apoia desor sa lance	
por esgarder cele samblance;	
que li sanz et la nois ensamble	
la fresche color li resamble	4200

²⁹ Edición citada, pág. 1261. Señala asimismo que el fragmento conservado en Turín proporciona el final del episodio de «la sala de las estatuas», según permite comprobar *La Saga* noruega del hermano Robert (cap. LXXX, págs. 894 y ss. de la edición citada.)

³⁰ El valor que concedo aquí a estos versos de Chrétien (como teoría de la imagen) se fundamentan en la obra de Robert Javelet, *Image et ressemblance*: «Même si ces deux mots, *imago* et *similitudo*, semblent n'avoir qu'un sens littéraire, nous devons savoir que, particulièrement au XIIe siècle, ils sont investis par le royaume existentiel des Idées. Jamais un symbole, une ombre ou une comparaison n'ont chez les précolastiques le sens presque inconsistant que leur accorde notre langage moderne. Ce sont des expressions plus ou moins significatives et révélatrices, plus ou moins prégnantes de la réalité, de la beauté, de la Vérité invisible.» Pág. XXIII.

qui ert en la face s'amie,
 q̄i pense tant que il s'oblie,
 qu'autresi estoit en son vis
 li vermels sor le blanc assis 4204
 com ces trois goutes de sanc furent,
 Qui sor le blance noif parurent.
 En l'esgarder que il faisoit,
 li ert avis, tant li plaisoit, 4208
 qu'il veïst la color novele
 de la face s'amie bele.

(Cuando Perceval vio hollada la nieve sobre la cual había estado echada la oca, y la sangre que aparecía alrededor, se apoyó en la lanza para contemplar aquella apariencia; pues la sangre y la nieve juntas le sugerían el fresco color de la faz de su amiga, y se ensimisma tanto que se olvida; porque en su rostro lo rojo estaba colocado sobre lo blanco igual que aquellas tres gotas de sangre que aparecían sobre la blanca nieve. La contemplación en que estaba sumido le placía tanto porque le parecía que estaba viendo el joven color de la faz de su hermosa amiga)³¹.

Las gotas de sangre en la nieve le recuerdan al rostro de la amiga que a su vez se parecía al sinople y plata del escudo, tal y como hizo notar el narrador al describirlo³². La realista estatua de Iseo en la sala de las imágenes ha sido sustituida aquí por una imagen abstracta que introduce a Perceval en un estado de ensimismamiento tal, que lo aparta del mundo durante horas, hasta que al avanzar la mañana el sol disuelve la imagen. Si la textura y «estilo» de las dos imágenes del rostro femenino, de Iseo y de Blanchefleur, son diferentes, lo cierto es que también lo es su función. El pensamiento de Perceval, la contemplación de la imagen, constituye el último grado de su realización como caballero cortés, porque la realización del amor sucede ante las gotas de sangre y no en Belrepeire, es decir, en la ausencia, y no en la presencia de la amada. Es el recuerdo del amor de lejos lo que le permite penetrar en los misterios de la *fin'amor* y la imagen en este caso no tiene como finalidad suprimir la lejanía, sino todo lo contrario: hacerla real.

En un roman artúrico del siglo XIV, el *Meliador* de Jean Froissart, se encuentra una rica reelaboración del amor de lejos en su relación con la imagen: el caballero Meliador conoce el amor por una dama de la que sólo ha visto su represen-

³¹ Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal. El Cuento del Grial*, por Martín de Riquer, El Festín de Esopo, Barcelona 1985.

³² En la descripción de Blanchefleur: ...et miex avenoit en son vis/li vermeus sor le blanc assis/ que li sinoples sor l'argent. (vv.1823-25) (y en su rostro mejor se avenían lo blanco sobre lo bermejo que el sinople sobre la plata), cf. edición cit.

tación en un escudo. De esta representación sólo se describe el color en que está pintada la dama: el color azul. Por la *bleue dame* el caballero se convertirá en el errante azul, *li bleus errans*, y participará en la *queste* cuyo último fin es el matrimonio con la dama³³.

La nueva moda del azul que se impone durante el siglo XIII en Francia, como ha estudiado Michel Pastoureau, no es suficiente para explicar la aparición de esta imagen, que viene a sumarse a la serie de las grandes imágenes en azul de la tradición occidental, como por ejemplo la flor azul de Novalis³⁴. Como sostenía Alois Maria Haas en su arqueología de este color, la visión en azul constituye una experiencia de lo sagrado³⁵. Aquí concretamente el azul es el color del amor de lejos.

3

Los distintos valores que se ofrecen a la imagen pueden condensarse según ésta sea tratada como ídolo o como icono. Jean Luc Marion, en su obra titulada *El ídolo y la distancia*, ofrece una importante reflexión acerca de este asunto dentro del marco de una teología de la muerte de Dios. Destaca, en primer lugar, la oposición que advierte entre ambos. Lo dice así: «Al considerar a lo divino como «una presa que hay que apropiarse» (Flp 2, 6), el ídolo carece de la distancia que identifica y autentifica a lo divino como tal —como aquello que no nos pertenece, y que sin embargo nos adviene. Al ídolo, por contraposición, responde el icono»³⁶. La respuesta del icono consiste en hacer visible la distancia: «La distancia, que ya no se trata en absoluto de abolir sino de reconocer, se convierte en el motivo de la visión», por ello en el arte del icono «los colores codificados (oro, rojo, azul, amarillo, etc.) no «se parecen» a ninguna «cosa» intrínsecamente coloreada de este modo; su pertenencia se afirma dentro de un campo puramente

³³ Jean Froissart, *Méliador*, 3 vols. Publicado por Auguste Longnon, Société des Anciens Textes Français, París 1895. La descripción del escudo en que fue pintada la dama azul es la siguiente: *Uns hirus les sieuoit de priès,/ qui portoit une targe ouvrée,/de vermeil toute coulourée,/ a une bleue dame en mi,/la quele dame, je vous di,/portoit une couronne d'or»* (vv. 2741-2746). La dama aparecerá citada como «la bele qu'il ne vit onques» (v.6529).

³⁴ V. CirLOT, «La búsqueda del imposible: la *bleue dame* y la *blaue Blume*», en *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, Università degli Studi, Perugia 1995, págs. 149-156. La última obra al respecto de Michel Pastoureau es: *Bleu. Histoire d'une couleur*, du Seuil, París 2000.

³⁵ Alois Maria Haas. *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid 1996.

³⁶ Op. cit., pág. 21.

semiótico (en este caso, litúrgico), en el que enuncian la eternidad, la divinidad, la gloria, la humanidad, etc. Los colores no sirven como índices de cosas visibles que hubiese que dar a ver puesto que son de antemano visibles (re-producir). Desde lo visible, son el signo de lo irreductiblemente invisible que se trata de producir, de promover en lo visible en tanto que invisible. El icono manifiesta propiamente la distancia nupcial que casa, sin confundirlos, lo visible y lo invisible, es decir, lo divino y lo humano. El ídolo se esfuerza en abolir esta distancia mediante la disponibilidad del dios alojado en la fijeza de un rostro. El icono preserva y subraya esta distancia en la profundidad invisible de una figura insuperable y abierta»³⁷. En su comentario a Nietzsche, Marion comprende como sucede la repentina transformación de la imagen en ídolo muerto: «El ídolo del templo muere por le hecho de ser visto a la luz del día, puesto que entonces aparece como lo que es (o al menos como lo que llega a ser bajo tal luz): madera trabajada, metal forjado, piedra esculpida. El dios permanece visible ahí a condición de que la mirada se vuelva casta hasta el punto de no pretender poseerle en carne y hueso —en y como ídolo—. Hay que permitir que el dios no se limite al ídolo, para que así el ídolo pueda enseñarnos a adivinar el flotar de lo divino sobre él, como una media sonrisa»³⁸. Dejando a un lado por ahora, la posibilidad de la secularización del ídolo y la distancia en la construcción del discurso del amor de lejos, pasemos a asistir a la muerte del ídolo, que supone la negación del mito del amor. En la segunda parte del *Roman de la Rose*, Jean de Meun reelaboró el mito de Pigmalión, según una intención que no es otra, creo, que la de destruir el valor de la imagen y con ella, el amor de lejos. El episodio, situado al final del roman, mantiene importantes diferencias con *Metamorfosis X* de Ovidio, y como ha señalado Kevin Brownlee puede interpretarse como una especie de metáfora de toda la *Rosa*³⁹. El episodio fue además ricamente ilustrado con miniaturas que enriquecen el carácter de la imagen como «ídolo muerto» presente en el texto con un fuerte sentido de comicidad, en algunos casos.

³⁷ Op. cit., pág. 88.

³⁸ Se trata del segundo estudio: «El derrumbamiento de los ídolos y el afrontamiento de lo divino: Nietzsche», pág. 41.

³⁹ Kevin Brownlee, «Orpheus' Song Resung: Jean de Meun's reworking of Metamorphoses X», *Romance Philology*, vol. XXXVI, 2, nov. 1982, págs. 201-209: «Indeed, his story emerges as a kind of metaphor for the *Rose* as a whole where on the level of plot Venus (and Love) intervene to effect a successful outcome and where loves provides the «infusing spirit» on the level of the theme. Thus the Pygmalion story serves Jean for his own poetic purposes and functions with the context of the *Rose* to provide a very different significance from that which it had in Ovid.»

El episodio comienza presentando el trabajo escultórico de Pigmalión:

Pygmalions, uns antaillierres, portreanz an fusz et en pierres, en metauz, en os et en cires et en toutes autres matires qu'an peut a tele euvre trouver, por son grant angin esprouver, car onc de li nus ne l'ot meudre, ausint con por grant los aqueudre, se vost a portrere deduire.	20778
Si fist une ymage d'ivre, et mist en fere tele antente qu'el fu si plesant et si gente qu'el sambloit estre autresint vive con la plus bele riens qui vive; n'onques Helene ne Lavine ne furent de couleur si fine ne de si bone façon nees, tout fussent eus bien façonnees, ne de biauté n'orent la disme.	20792 20796
Touz s'esbahist en soi meïsme Pygmalion quant la regarde. Ez vos qu'il ne s'an done garde qu'Amors en ses raiseaus le lace si fort qu'il ne set qu'il se face. A soi meïsmes s'an complaint, mes ne peut estanchier son plaint: «Las, que faz je? Dist il, dor gié? Maint ymage ai fet et forgié qu'an ne savoit prisier leur pris, n'onc d'aus amer ne fui surpris. Or sui par ceste maubailliz, par lui m'est tout li sans failliz. Las, don me cint ceste pansee? Comment fu tele amor pansee? J'aime une ymage sourde et mue, qui ne se crole ne se mue ne ja de moi merci n'avra. Tele amor, comment me navra? qu'il n'est nus qui parler an oie qui touz esbahir ne s'an doie. Or sui je le plus fos du sicle! Que puis je fere an cest article? Par foi, s'une raine amasse, merci toutesvois esperasse por ce que c'est chose possible; mes ceste amour est si horrible	20800 20804 20808 20812 20816 20820 20824 20828 20832

qu'el ne vient mie de Nature.
 Trop mauvesement m'i nature,
 Nature en moi mauves fill a;
 quant me fist formant s'avilla. 20836
 Si ne l'an doi je pas blamer
 se je veill folement amer;
 ne m'an doi prendre s'a moi non.
 Puis que Pygmalion oi non 20840
 et poi sus mes .II. piez aler,
 n'oï de tele amour paler.

(Pigmali3n, un escultor que trabajaba en la madera y la piedra, los metales, el hueso y la cera, y cuantos materiales pueden usarse en tal trabajo, quiso solazarse esculpiendo, por probar su gran habilidad, pues jam3s nadie la tuvo mayor, y tambi3n para recibir las mayores alabanzas. Hizo pues una imagen de marfil, y puso al hacerla tal pericia que result3 tan graciosa y gentil como si estuviera viva, y nunca Helena ni Lavinia alcanzaron tan fina tez ni el diezmo de su belleza, por muy gr3ciles que fueran. Pigmali3n, absolutamente ensimismado, se conturba al mirarla. No se da cuenta de que Amor le est3 atrapando tan fuertemente en sus redes que no sabe qu3 hacer. Por ello se angustia en su interior, mas no logra apagar su llanto: —Desdichado —dice— ,¿qu3 estoy haciendo? ¿Duermo acaso? He hecho y forjado muchas im3genes cuyo valor no se supo apreciar, pero jam3s caí en amarlas. Sin embargo, 3sta me turba y por ella me falta toda la sangre. ¡Ay de mí!, ¿de d3nde me vino este pensamiento? ¿C3mo pude imaginar este amor? Amo a una imagen sorda y muda, que no tiembla ni se mueve y que jam3s tendr3 piedad de mí.¿C3mo me hirió un amor semejante? Nadie que lo escuche dejar3 de quedar admirado. ¡Soy el m3s insensato del mundo! ¿Qu3 puedo hacer en este asunto? A fe mía, si amase a una reina, podría esperar alguna merced, porque es cosa posible; mas este amor es tan horrible que no viene de Naturaleza. Por mi mal lo he dejado nacer, y Naturaleza tiene en mí su peor hijo, cuando me hizo se envileci3 fuertemente. Sin embargo, no debo reprocharle a ella que yo me haya empeñado en este amor insensato, sino s3lo a mí mismo. Desde que me llamaron Pigmali3n y puedo andar sobre mis dos pies, jam3s oí hablar de un amor así)⁴⁰.

Nadie mejor que quien la ha hecho con sus propias manos, sabe lo que es una imagen. Conoce los materiales con los que trabaja —madera, piedra, metales, hueso, cera, marfil— y por tanto conoce la diferencia con respecto al ser vivo. Pero en el mito, justamente su pericia artesanal, es la que lo coloca en una situaci3n imposible: la imagen se parece tanto a un ser vivo, que nace en 3l un sentimiento insospechado: el amor a una «imagen sorda y muda». Si en el *De planctu naturae* de Alain de Lille, el gran pecado contra la naturaleza es la homosexualidad, aquí lo monstruoso consiste justamente en eso: en el amor a la ima-

⁴⁰ Edici3n y traducci3n citadas. Sobre la figura de Pygmalion: Jean M. Dornbush, *Pygmalion's Figure. Reading Old French Romance*, CH Forum Publishers, Lexington, Kentucky 1990 (con un comentario tambi3n del *Trist3n*).

gen, lo que en el monólogo interior de Pigmalión emerge como algo extraordinariamente antinatural y jamás visto. Pero enseguida rectifica este punto:

Si n'ain je pas trop folement, car, se l'escriture ne ment, maint ont plus folement amé.	20844
N'ama jadis ou bois ramé, a la fonteine clere et pure, narcisus sa propre figure, quant cuida sa saif estanchier?	20848
N'onques ne s'an pot revanchier, puis an fu morz, selonc l'estoire, qui oncor est de gran memoire.	20852
Don sui je mains fos toutevois, car, quant je veill, a ceste vois et la praign et l'acole et bese, s'an puis mieuz souffrir ma mesese; mes cil ne poait cele qu'il veait en la fontenele.	20856
D'autre part, en maintes contrees, ont maint maintes dames amees et les servirent quan qu'il porent, n'onques un seul besier n'an orent, si s'an sunt li forment pené.	20860
Donc m'a mieuz Amors assené?	20864
Non a, car, a quel que doutance, ont cil toute vois esperance et du besier et d'autre chose; mes l'esperance m'est forclose quant au delit que cil antendent qui les deduiz d'Amors atendent; car quant je me veull aesier et d'acoler et de besier,	20868
je truis m'amie autresinc roide comme est uns pex, et si tres froide que, quant por lui besier i touche, toute me refredist la bouche.	20872
Ha! Trop ai parlé rudemant. Merci, douce amie, an demant, et pri que l'amande an preigniez, car de tant que vos me deigniez doucelement regarder et rire, ce me doit bien, ce croi, soufffire; car douz regarz et ris piteus sunt aus amanz mout deliteus.»	20876
Pygmalion lors s'agenoille, qui de lermes sa face moille.	20880
	20884

Son gage tant, si li amande; mes el n'a cure de l'amande,	20888
n'ele n'antant riens ne ne sant ne de lui ne de son presant, si que cil craint perdre sa peine qui de tel chose amer se peine;	20892
n'il n'an reset son queur avoir, car Amors tost sans et savoir, si que trestouz s'an desconforte. Ne set s'ele est ou vive ou morte;	20896
soavet au mains la detaste, et craint, ausinc con ce fust paste, que ce soit sa char qui li fuie, mes c'est sa main qu'il apuie.	20900

(Aun así, no amo tan neciamente, pues, si los libros no mienten, muchos han amado con mayor locura que la mía. ¿No amó antaño Narciso, en el frondoso bosque de la fuente clara y pura, a su propia imagen cuando pensaba apaciguar su sed? Nunca pudo satisfacerse, sino que murió, según la historia que todavía se recuerda. Así que yo estoy menos loco, pues si lo deseo puedo cogerla, abrazarla y besarla, y de este modo soportar mejor mi pena, mientras que aquél no podía tener a la imagen que veía en la fuentecilla. Por otra parte, en varios lugares muchos amaron a muchas damas y las sirvieron cuanto pudieron sin recibir ni un solo beso, por lo que sufrieron mucho. ¿Amor me ha tratado, pues, mejor? No, por cierto, porque sin duda aquéllos mantenían la esperanza de los besos y de lo otro, mientras a mí me está vedada la espera de ese deleite que aguardan los que atienden a los juegos de Amor. Cuando yo pretendo solazarme con ella, y abrazarla y besarla, encuentro a mi amiga más tiesa, y tan fría que cuando la alcanzo para besarla se me hiela toda la boca. ¡Ay de mí! ¡He hablado como un bruto! Os imploro merced, dulce amiga, y os ruego que aceptéis mi prenda; ciertamente, debe bastarme que os dignéis solamente mirarme con dulzura y sonreír, pues las dulces miradas y las sonrisas piadosas son cosas deleitosas para los amantes. Se arrodilla entonces Pigmalión, con su rostro bañado en lágrimas. Tiende su prenda en señal de arrepentimiento, pero ella no entiende ni siente nada, así que él teme perder su esfuerzo al obstinarse en amar a aquella cosa. Ni siquiera piensa recobrar su ánimo, pues Amor cautiva todo sentir y entendimiento. No sabe si está viva o muerta. La acaricia suavemente con sus manos y se figura, como si fuese barro, que sea su carne la que se le escapa, pero es su propia mano que apoya sobre ella).

Con la alusión al mito de Narciso, que es con el que se abre el *Roman de la Rose*, se da entrada al amor por la imagen. A partir de ahí se inicia la crítica del amor cortés como el amor que no recibe recompensa, y que le sirve a Pigmalion para comparar su situación⁴¹. La comicidad se apodera de la escena en que la

⁴¹ Una interpretación opuesta se encuentra en Alan M.F. Gunn, *The Mirror of Love. A reinterpretation of the «Romance of the Rose»*, Texas Tech. Press 1952, para quien justamente se trata de una historia de amor cortés, que aludiría a la conquista de la madurez en el amor: «The Pygmalion myth is not only an

imagen emerge en toda su realidad de ser inerte. Comienza a bocetarse la gestualidad del amor cortés: Pigmalion se arrodilla ante su dama como su servidor y adorador, y el gesto dibuja ya una escena idolátrica que los miniaturistas supieron recoger bien. Pigmalion pierde la conciencia de «si está viva o muerta», tal es el estado de perturbación en que se encuentra. A esta escena, sigue otra de claro carácter fetichista: se enumeran todas las vestimentas con las que Pigmalion viste y desnuda a la imagen. Luego continúa con la ficción de matrimonio, con los bailes y cantos de Pigmalión ante el ídolo y finalmente con el intento de realizar el acto sexual:

Anelez d'or es doiz li boute, et dist con fins leaus espous: «Bele douce, ci vos espous et deviegn vostres, et vos moie. Hymeneüs et Juno m'oie, qu'il veillent a noz noces estre.	20984
Je n'i quier plus ne clerc ne prestre, ne de prelaz mitres ne croces, Car cist sunt li vrai dieu des noces.»	20988
Lors chante a haute voiz serie, touz plains de grant ranvoiserie, an leu de messe, chançonetes des jolis secrez d'amorettes, et fet ses estrumanz soner qu'en n'i oïst pas Dieu toner, qu'il an a de trop de manieres, et plus an a les mains manieres c'onques n'ot Amphion de Thebes:	20992
harpes a, giques et rubebes, si ra quitarres et leüz por soi deporter elleüz; et refet soner ses orloiges par ses sales et par ses loiges a roes trop soutivemant, de pardurable mouvemant. orgues i ra bien maniables,	20996
	21000
	21004

apologue of the generation or actualization of mature being; it is also an apologue of the generation of love itself. For love is first a dream, a hope, an ideal, without flesh and blood, which gradually takes on form and shape, and becomes, under careful nurture, something warm and living. An experience of love is a creation of the imagination, and image of the mind, before it is reflected upon the body, which is its book.» Pág. 287. Esta atractiva interpretación fue rebatida por John V. Fleming con argumentos que comparto: «The vices which the story of Pygmalion exemplifies, in the hands of Jean de Meun, are lechery and idolatry...Idolatry, or «fornication of the heart», is the broader implication of fornication of the flesh.» Pág. 232.

a une seule main portables, ou il meïsme soufle et touche et chante avec a pleine bouche motet ou treble ou teneüre.	21008
Puis met aus cimbales sa cure, puis prent freteaus et refretele; et chalumeaus, et chalumele; et tabor et fleüste et tymbre, et tabore et fleüste et tymbre;	21012 21016
et cythole et tronpe et chevrie, et cythole et tronpe et chevrie; et psalterion et vïele, et psalterione et vïele;	21020
puis prent sa muse, et puis travaille aus estives de Cornoaille, et espingue et sautele et bale et fiert du pié par mi la sale, et la prant par la main et dance, mes mout a au queur grant pesance qu'el ne veust chanter ne respondre ne por prier ne por semondre.	21024 21028
Puis la rambrace, si la couche antre ses braz dedanz sa couche, et la rebese et la racole, mes ce n'est pas de bone escole quant .II. persones s'antrebisent, et li besier aus .II. ne plesent. ainsint s'ocit, ainsint s'afole, seurpris en sa pansee fole,	21032 21036
Pygmalion li deceüz, par sa souder ymage esmeüz. quan qu'il peut la pare et atourne, car touz a lui servir s'atourne; n'el n'apert pas, quant ele est nue, mains bele que s'ele est vestue.	21040

(Le coloca anillos en sus dedos y le dice como fino y leal esposo: «Bella dulce, aquí os desposo y me entrego a vos, y vos a mí. Que Himeneo y Juno quieran asistir a nuestra boda. Estos son los verdaderos dioses de las bodas; no quiero más clérigo ni cura, ni mitras o cruces de prelados.» Luego le canta con voz alta y firme, lleno de gran gozo, en lugar de misa, cancioncillas sobre los lindos secretos de amor, y hace sonar sus instrumentos tanto que no se oiría tronar a Dios, pues los tiene muy diversos, y sabe tocarlos mejor que nunca lo hizo Anfión de Tebas. Tiene gigas, arpas y rabeles, guitarras y laudes que había adquirido para su solaz, y también hace sonar por salas y aposentos sus carillones, gracias a sutiles ruedas de perpetuo movimiento. También dispone de órganos portátiles, para una sola mano, en los que a la vez sopla y toca, con ellos canta a plena voz motetes, tiples o tenores. Después se ocupa de los címbalos, y de zampoñas para zampoñar, y de caramillos

para caramillear. Saca tambor, flauta y sonaja, y con ellos tamborea, flautea y sonajea; y cítoles, trompas y odrecillos, y con ellos citolea, trompea y odrecillea; y salterios y violas para salteriar y vihuelar. Toma además su cornamusa y luego se dedica a las gaitas de Cornualles, y brinca y salta y baila y taconeá por toda la sala, y la coge de la mano y danza con ella, pero en su corazón anida un gran pesar, porque ella no quiere cantar ni responder a súplicas ni a ruegos. Luego vuelve a abrazarla y la acuesta en su lecho, entre sus brazos, y la besa y ciñe una y otra vez, pero no es de buena escuela que dos personas se besen y esos besos no agraden a ambos. Así se mata, así enloquece Pigmalión el desesperado, por causa de su sorda imagen. La atavía y adorna cuanto puede, y se esfuerza en servirla, mas ella no aparece desnuda menos hermosa que vestida)⁴².

Hasta E.T.A. Hoffmann y sus cuentos sobre autómatas no se logrará una escena tan cómica y patética a un tiempo como la que aquí propone Jean de Meun⁴³. John V. Fleming destacó la brillantez con que el artista del manuscrito de Valencia captó la historia (ms. 387, fol.141r)⁴⁴. Se trata de una miniatura en que el panel central está ocupado por una arqueológica representación de una espléndida sinfonía de instrumentos. En torno a este panel se ordenan las escenas: en la primera, aparece arrodillado ante la imagen ofreciéndole su guante, en la siguiente, la adorna con ricas ropas. La tercera representa el matrimonio con la entrega del anillo de oro. La cuarta muestra, tal y como más adelante dice el relato, la visita de Pigmalión al templo de Venus, y la última se refiere a la transformación de la estatua en un ser real. La variedad de instrumentos musicales citados en el texto así como la meticulosa representación de los mismos en la miniatura, parece incidir en la importancia de la música en relación con la imagen, de modo que Pigmalión ha sido relacionado con David⁴⁵, aunque sus danzas delante del ídolo podrían remitir a las danzas ante el becerro de oro de Éxodo 32. En efecto, no es difícil reconocer en el pasaje la idolatría que lo domina, que habitualmente ha sido entendida como otro de los rasgos característicos del amor como religión. Con todo, la *fol'amor* de Pigmalión es una intensificación paródica de lo que es implícito al amor cortés: el valor de la imagen que necesariamente emerge en la distancia.

⁴² Edición y traducción citadas.

⁴³ Peter van Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Niemeyer, Tübingen 1971, en especial el capítulo III dedicado a «los ojos de Olimpia», donde entiende la necesidad de convertir la pintura en realidad como una «ungewollte Parodie auf den magischen Idealismus aus, -ungewollt, weil Hoffmann Novalis verehrte und wohl kaum ahnen konnte, wie sehr dessen zukunftsstrunkene Spekulation in böse gegenwärtige Aporien verwandelte, die totale Metaphysik auseinanderfallen liess in Psychologie und ein autistisches Mythologem-...» pág. 85.

⁴⁴ Op. cit. Fig. 22 y comentario en la pág. 230 y ss.

⁴⁵ Cf. John V. Fleming, op. cit., pág. 234.

4

Imagen y lejanía, ídolo y distancia: nos podemos preguntar ahora la causa de que el amor laico, lo que se conviene en denominar «amor cortés», se construyera en base a estas coordenadas. La coincidencia de la aparición del amor cortés y del amor místico y sus múltiples influencias han sido detectadas y analizadas en infinidad de ocasiones. Se trata de plantear ahora desde una nueva perspectiva, la que nos permite el ídolo y la distancia, la sacralidad que reviste el amor cortés en sus formulaciones más radicales, como pienso que es la obra lírica de Rudel. Penetremos en el significado de la distancia en su comprensión teológica retomando a Jean Luc Marion: «...la intimidad del hombre con lo divino *crece* con la separación, lo contradistingue y no lo reduce jamás. El retiro de lo divino constituye tal vez su figura última de revelación. Esto es lo que nosotros tratamos de discernir bajo el nombre de distancia»⁴⁶. Dios, en tanto que lo absolutamente ignoto, no puede ser de ningún modo comprendido. Al comentar la teología negativa de Dionisio areopagita, Marion se introduce en el asunto de la incomprendibilidad de la distancia que hace que ésta tenga que ser aceptada en cuanto a tal: «La incomprendibilidad de lo impensable aparece entonces como la marca de la anterioridad; lo impensable da testimonio de la seriedad de la distancia anterior. Admitir que lo incomprendible no puede, ni debe, ni tiene que ser comprendido equivale a reconocer, recibir y reverenciar la distancia como distancia. Pretender comprender la distancia, o deplorar que ella permanezca incomprendible, pone de manifiesto una doble incongruencia: la distancia no sólo recusa el saber absoluto por definición, sino que revela sintomáticamente la desapropiación de lo Ab-soluto por sí mismo; apropiarse la distancia significaría apropiarse la desapropiación (divina) mediante el conocimiento (humano)»⁴⁷. Como ya vimos, la única imagen que comprende la distancia es el icono, pues el icono no pretende borrarla, sino todo lo contrario, mostrarla y hacerla consciente, mientras que, en cambio, el ídolo lo único que busca es su apropiación y, por tanto, su supresión. Según una comprensión analógica, el amor concebido como lejanía no haría sino trasladar a la mujer el atributo divino de la distancia. El amor de lejos es una secularización de esta idea y conlleva la sacralización de la mujer. La persistencia en la lejanía no sería por tanto una renuncia a la cercanía y a la sexualidad, sino el único

⁴⁶ Jean Luc Marion, op. cit., pág. 88.

⁴⁷ Se trata del cuarto estudio: «La distancia del requerido y el discurso de la alabanza: Dionisio», en op. cit., pág. 153.

modo de preservar su carácter sagrado. Que el primer discurso sobre la mujer en Occidente, la pensara como lejanía, distancia y alteridad, no viene a incrementar las filas de un feminismo «avant la lettre», sino que sólo muestra un pensamiento que como tal, sólo puede ser teológico. De ahí que la formulación del amor como amor de lejos tuviera que atraer a los místicos que con toda justicia se apropiaron de la expresión para hablar del amor a Dios, tal y como hizo Margarita Porete, por ejemplo⁴⁸. Dentro de la concepción laica del amor, el amor de lejos tenía que conducir a una aporía, puesto que la distancia de la mujer no puede ser equiparable a la distancia de Dios. Si Jaufré Rudel comprende que la lejanía no puede deshacerse si no es a riesgo de destruir el rostro de la mujer como icono, también es cierto que al final de su obra tiene que renunciar a éste para sustituirlo por el auténtico icono de la distancia que es Cristo, tal y como se perfila en su composición *Quan lo rossinhols el folhos*⁴⁹. Las gotas de sangre en la nieve contempladas por Perceval también se mantienen en el difícil punto en que el rostro de la mujer es icono en tanto que hace real la lejanía, pero la inclinación a su reducción idolátrica parece inevitable, tal y como muestra el mito tristaniano. Pues como señala Jean Luc Marion la caída del icono en ídolo siempre está muy cerca: «el icono bajo una mirada solar vuelve a ser ídolo»⁵⁰. Y ante el ídolo la tentación a la parodia tampoco resulta fácil de evitar. El mito de Pígalión en la versión de Jean de Meun no hace sino poner de manifiesto la imposibilidad de mantener a la mujer en la distancia. De ahí, que desde sus primeras expresiones el amor de lejos contuviera ya los gérmenes de su negación, una y otra vez desplegados a lo largo de la historia.

⁴⁸ Me refiero al concepto *Loingprés* (Lejos-Cerca) que se encuentra en *El espejo de las almas simples* de Margarita Porete (traducción de Blanca Garí, Icaria, Barcelona 1995).

⁴⁹ En la coba VI: E qui sai rema deleitos/e Dieu non siec en Belleen,/no sai cum ja mais sia pros/ni cum ja venh'a guerimen;/qu'ieu sai e crei, mon escien./que sep cui Jesús enseña/segur'escola pot tener, en *Les cançons de l'amor de lluny*, cit., , donde lo entendí como la última etapa de la «peregrinación interior» de Rudel, como la última renuncia (pág. 111), etapa a la que se ha llegado a través del amor de lejos (y desde esta perspectiva del amor a la dama, lo que de algún modo indicaría que en el primer planteamiento del amor de lejos ya se encuentra in nuce la posibilidad de Dante). Acerca de la tensión entre el amor a la dama y el amor a Dios, véase Alois Maria Haas, «Kreuzfahrt und Minne. Ein Konflikt im frühen Minnesang», en *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. I, Turín 1996, págs. 163-182.

⁵⁰ Op. cit., pág. 116.