

# La producción signíca de la corte de Leonor de Aquitania y su relación con la construcción teórica del amor cortés

MANGIAROTTI, Irene / estudiante - irene1990@gmail.com

---

Eje: 4-Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: *fin'amors* – representaciones plásticas - textos

## › Resumen

Tomando como eje el análisis semiótico de la cultura, donde se considera a todo fenómeno social como un mecanismo de comunicación (Eco, 1973 [1976]:108), el presente trabajo estudiará la relación entre dos representaciones plásticas del siglo XII y dos composiciones líricas del contexto de las primeras formaciones de la literatura del *fin'amors*. De acuerdo con los análisis de Umberto Eco, es posible identificar diversos objetos culturales como estructuras semánticas que incorporan varios elementos signícos en relación de oposición o semejanza entre sí y a su vez en correlación con otras estructuras. Esta concepción nos permitiría acercarnos a los objetos mencionados y distinguir puntos de contacto en sus unidades culturales más allá de algunas diferencias formales.

## › Presentación

Leonor de Aquitania fue nieta de Guillermo IX, poderoso vasallo del rey de Francia Luis VI, y madre de Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra. El corpus plástico con el que se trabajará consiste en la figura yacente de Leonor en la Iglesia Abacial de Nuestra Señora de Fontevraud y la pintura mural en la capilla de Saint Radegonde en Chinon, ambas producciones del siglo XII. Con respecto a las composiciones, se tomará *Farai un vers de dreit nien*, adjudicado a Guillermo IX, y *Ja nus hons pris*, relacionado a Ricardo Corazón de León.

Siendo estas producciones tan distintas en su forma, pueden ser comprendidas como signos dentro de la misma estructura simbólica que se formó en el siglo XII, de la que surge asimismo el *fin'amors*. Se toma como premisa que todo proceso cultural comprendido como un proceso de comunicación posee un sistema posible de ser estudiado por la semiótica. Así, estas obras se comprenden como distintas representaciones estéticas dentro de un mismo entramado social.

## › El fin'amors

Para abordar esta cuestión, es necesario partir del concepto de *signo*: este puede ser definido como "cualquier cosa que pueda considerarse como subtítulo significante de cualquier otra cosa. Esa otra cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente" (Eco, 1968 [2013]:22). El signo se constituye mediante la asociación de un significante a un significado, necesariamente llevada a cabo por una decisión convencional y basándose en un código. De esta forma, la correspondencia entre el plano de la expresión y el plano del contenido es aceptada por la sociedad

humana en una determinada época. Por consiguiente, Eco no admite el signo como una entidad estable, sino como el lugar de encuentro o el producto de elementos que son independientes, que proceden de dos sistemas diferentes, y que se encuentran unidos por una correlación codificadora (Eco, 1973[1994]:135). Las unidades de sentido o unidades culturales, entonces, se caracterizan tanto por su constitución social como por el aspecto abstracto del significado. Mantiene una relación de oposición de carácter semántico con otras unidades culturales que pertenecen al mismo campo semántico pero además está envuelta en una especie de cadena compuesta por referencias continuas a otras unidades que pertenecen a campos semánticos completamente diferentes (Eco, 1973 [1976]: 102). Este es el punto en el que podemos considerar a la investigación semiótica la herramienta metodológica para comprender fenómenos tanto lingüísticos como visuales, ya que la particularidad específica de la unidad cultural es producto de sus relaciones.

El corpus de obras seleccionadas se puede inscribir dentro de la corte aristocrática de Aquitania, siendo que las obras se refieren a miembros de esta misma familia. Se suele relacionar la noción teórica del *amor cortés* con producciones de esta corte, donde nacería un ritual que codifica una manera nueva de imaginar, fuera del marco matrimonial, las relaciones afectivas y carnales entre ambos sexos (Duby, 1996 [1998]:133). Esta noción tiene sus bases en un estudio sobre el *Lancelot* de Chrétien de Troyes que realiza Gastón París, en 1883, y donde se emplea el término *amor couthois* para describir el tipo de amor entre Lancelot y Guinevre. En los años posteriores, innumerable bibliografía se generó para profundizar, debatir y utilizar esta noción.

Sin embargo, algunos autores, como John c. Moore, establecen que el concepto de *Amor cortés* puede ser tan carente de utilidad (*useless*) como otros términos simplistas (Moore, 1979: 621). Moore retoma la tesis de Henri Marrou expuesta en *The meaning of history*, 1966, donde escribe sobre los peligros que conllevan los términos como *barroco* o *renacimiento* y determina que el historiador, si no es cauto, será espontáneamente inclinado a traer sus “tipos ideales” a la realidad y cosificarlos, usándolos como si realmente fueran Ideas Platónicas, Esencias, tendiendo en su pureza a ser más reales que la autentica realidad (Moore, 1979:630). Es posible distinguir en la historiografía el uso de estos términos, pero es necesario considerarlos como una forma de englobar fenómenos sociales bajo un mismo concepto que elimina las heterogeneidades y deja por fuera los aspectos particulares de estos fenómenos. Es por esto que Moore establece la necesidad de continuar con la teoría de Marrou:

“We should take Marrou’s warning a step further and note that theses ‘concepts’, once reified, become the object of definition and redefinition, so that the words no longer represent a single concept, but several. “Courtly love” is such a term. It is a term used for a number of different, in some cases contradictory, conceptions; and as such, it gives the illusion of communication without the reality.” (Moore, 1979: 630)

Esto es semejante a lo propuesto por Jose C. R. Miranda, quien sólo considera el término de *amor cortés* para designar genéricamente a las varias modalidades de amor que van tomando cuerpo en la literatura a lo largo de la edad media y que presentan formulaciones diversas, de acuerdo a las lenguas y a las culturas de las que emerge. Sin embargo, establece Miranda “não podem restar dúvidas de que em todos esses casos se operou uma transformação relativamente a um modelo inicial, que é o occitânico” (Miranda, s/f: 3). Los textos más antiguo conservados del modelo occitano fueron compuestos por Guillermo IX, quien utiliza en su lenguaje tanto un alto grado de obscenidad como una contención sutil, sin que sea posible establecer qué tipo de literatura se propone generar, en el caso de que se proponga una. Sin embargo, es posible distinguir en sus textos algunas de las características del *fin’amors* tal como se llegaron a fijar para posteridad (Miranda, s/f: 4). El *fin’amors* es el concepto bajo el cual los trovadores designan su teoría erótica: se trata de una poesía en la que predomina la voz masculina y referida a una mujer casada a la que se dirige el discurso, que busca reciprocidad. La mujer se caracteriza por tener una alta posición social, un enorme prestigio y al mismo tiempo una gran belleza, ya que el amor sólo estaba dirigido a la más alta de las mujeres y es proporcionador de prestigio, de honor y de perfeccionamiento interior (Mirana, s/f: 4). Los trovadores que, cumpliendo con las virtudes necesarias, aspiran al reconocimiento de la dama suelen ser denominados de diverso modo de acuerdo a sus logros: se denomina *feñedor* a quien se encuentra en una primera etapa de timidez suplicante, *pregador* es quien ya se atreve a dirigirla claramente súplicas y peticiones de piedad a la dama; el *entendedor* es un enamorado correspondido; y el *drutz* es amante (Riquer, 1948: XXV). En cuanto al marido de la dama, no se trata de un hombre celoso sino un poderoso, señor de vasallos, capaz de compartir hasta a su mujer. Es relevante destacar que en el *fin’amors* la relación del señor con su esposa es posterior a la relación institucional del hombre con el hombre, ya que sólo en la condición de vasallo de su marido es que el trovador es candidato de servidor de la mujer de éste (Miranda, s/f:9).

El dar gratuitamente, sin esperar un bien o servicio a cambio, se relaciona con lo que Köhler presentaba como el *donar*, la *largueza*, virtud de poderosos, ligado a un principio de distribución de la riqueza obtenida durante el saqueo, método propio de sociedades guerreras. Es posible distinguir en este contexto la lógica de la guerra y la conquista, entendimiento bajo el cual aquel que bien se desempeñe en estas funciones será alabado y reconocido. La forma de comportamiento que se propone en el *fin'amors* puede ser comprendida como una *domesticación* de una sociedad bélica con fuertes movimientos políticos:

Assim, a civilidade cortês resulta directamente da domesticação e pacificação de uma sociedade ferozmente guerreira, que foi capaz de senhoralizar pelas armas quase todo o espaço europeu. (...) Se o senhor feudal der provas de possuir e exercitar aquelas virtudes –a proeza e o donar, para além de outras que vão construindo o edifício da idealização cortês–, então será digno do pretz que os trovadores tão frequentemente mencionam e exaltam. São todas elas virtudes atribuídas aos poderosos e, em particular, aos homens, surgindo como exigência, quase como imposição, por parte de quem deles depende num sistema de serviço vassálico. (Miranda, s/f:12)

Este sistema genera que los enamorados sean necesariamente cortesés, valientes, valiosos, liberales, y honorables en oposición a aquellos que los trovadores nunca dejan de maldecir: el malvado y vil (*croi*) que no quiere saber nada del amor, que carece de virtudes cortesés y que siempre es avaro (Riquer, 1948: XXX).

Por otro lado, es necesario mencionar la naturaleza musical de esta lírica, ya que estos textos estaban destinados a ser cantados en un acto o performance y no disponibles para ser leídos en silencio. La opinión general más aceptada hoy en la música de los trovadores es la teoría de la música modal, formulada los primeros años del siglo XX por Pierre Aubry y Jean Beck. Esta teoría está basada en la asunción que sets de patrones rítmicos, conocidos en la Edad Media como *modelos rítmicos*, formaron las bases rítmicas del repertorio completo de canciones. (Parrish, 1957 [1959]:42). La música compuesta por los trovadores es monódica y solía ser acompañada con instrumentos de cuerda con arco o pulsada, como la viola o el rebec, la mandora, etc. La unidad melódica comprende sólo una cobla o estrofa, música que se va repitiendo a cada nueva cobla. El origen musical de este repertorio está en el tropus musical latino, y, por ende, en la tradición religiosa.

## *Análisis de obras*

En la iglesia abacial Notre Dame de Fontevraud, Francia, se ubican cuatro esculturas talladas en piedra y policromadas producidas en el siglo XIII. Una de estas esculturas representa una figura femenina yacente sobre una manta de color carmín, con ropajes que contrastan con esta coloración al ser de tonos fríos, celestes y azules (Figura 1). El tratamiento de los pliegues es rítmico y geométrico, en bajo relieve. Lleva su cabeza cubierta, a la usanza medieval, y una diadema que la identifica como integrante de la elite gobernante. No se encuentra en reposo, sino que levanta ligeramente la cabeza para encontrar con su mirada ciega un libro que sostiene con las dos manos. Se trata de Leonor, duquesa de Aquitania (1124-1204), y es el primer ejemplo conocido hasta hoy de una mujer practicando la lectura en su escultura funeraria (Evans, 2014: 163). El libro se encuentra en blanco, pero son numerosas las propuestas de grupos de investigación que buscan identificar el texto. Entre estos destaca Oulipo, un grupo de investigación literaria formado en París en 1960 y que en *Le livre d'Alienor* 2014, proponen que Leonor podría estar leyendo en su yacente la Biblia, las canciones de los trovadores, o la Materia de Bretaña. A pesar de estas propuestas, en las esculturas yacentes de este período histórico suele representarse a las figuras femeninas de la nobleza sosteniendo un rosario y un libro abierto, que en líneas generales corresponde a un Salterio o un Libro de Horas, como probablemente sea en este caso. El fin de esta iconografía se corresponde con la búsqueda por parte de quienes ostentan el poder político de representarse en plena posesión de las consideradas virtudes en ese contexto, en este caso el ser un alma piadosa.

No es posible definir el comitente de la obra, pero podría haberla encargado la misma Leonor. Jean Flori sostiene que ella habría podido “indicar al escultor, sobre la base de esbozos o dibujos, algunos rasgos del icono <intemporal> que quiso dar de sí misma, magnificando y sublimando su apariencia” (Flori, 2004 [2005]:51). Es probable que la identificación de la reina con su escultura no buscara un mayor realismo en los términos que hoy conocemos, sino su conexión con una realidad superior, relacionada con la sensibilidad estética medieval. En palabras de Umberto Eco, “la degustación estética del hombre medieval no consiste, pues, en fijarse en (...) la realidad de la naturaleza, sino en un captar todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios”

(Eco, 1987 [2013]: 36). En términos semióticos, es producto de un modo de percepción propio de una época que se plasma en el momento de producción, ya que “el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto” (Eco, 1968 [2013]: 234). Este modelo perceptivo, a su vez, no es producto de un fenómeno aislado, que se pueda abordar como una unidad cerrada. El modelo perceptivo y la producción de la obra se encuentran ambos dentro de una compleja red de interpretaciones y mensajes propios.

Lo mismo ocurre con otra representación plástica de la reina, la única certeramente realizada en los tiempos en los que ella vivía. En una pared de la capilla de Sainte-Radegonde en Chinon se observa un fresco ya gastado, de menos de un metro de altura (Figura 2). Se cree que fue pintado en el período que abarca los años 1150 y 1180. El receptor actual de la obra puede observar una escena en la que se reconocen cinco jinetes, dos de ellos poseen una corona y un manto, ambos símbolos reales. La figura central se voltea hacia atrás para establecer contacto con la figura precedente, que sostiene un ave. Se ha perdido el significado completo de esta secuencia de signos, de forma que no es posible establecer de qué personajes se trata, y en la bibliografía existente las discrepancias no hacen más que aumentar. Nurith Kenaan Kedar ha propuesto una interpretación según la cual el primer personaje real, que dirigiría el cortejo, sería Enrique II. El segundo personaje coronado sería Leonor de Aquitania, los dos últimos, sus hijos Enrique y Ricardo. El personaje que acompaña a Leonor sería uno de los cautivos llevados con ella. Podría tratarse de la representación de la salida forzada de Leonor, en 1174 del castillo de Chinon para pasar años de cautiverio en Inglaterra (Flori, 2004 [2005]:167). Por otro lado, en cuatro sellos mandados a hacer por la reina para su firma privada buscó representarse con la posesión de un bastón de mando y un águila, identificada generalmente como una representación del poder político. Así, el ave entregada a Ricardo por Leonor en el fresco de Chinon bien podría tratarse de un águila y simbolizar la transmisión de su poder en Aquitania. Una segunda interpretación de este fresco establece que podría tratarse de la procesión por el matrimonio de Juan Sin Tierra. Sea la que sea la interpretación más cercana a la que se buscaba generar en el siglo XII, es muy probable que estas figuras busquen la identificación con la reina, el rey, y algunos personajes más. Los valores de una sociedad se ven reflejados, ya sea en las consecuencias del levantamiento bélico que finalizó con el cautiverio de la reina, o en la celebración de un matrimonio. En ambos casos es la legitimación y consolidación del poder en manos de los hijos de Leonor lo que prima la imagen.

Farais un vers de dreit nien (Francés 1749, f114). La primera obra escrita de la lírica trovadoresca que ha llegado hasta nuestros días la compuso en lengua provenzal el abuelo de esta reina, Guillermo IX (1070-1127), séptimo Duque de Poitiers. Se debe tener en cuenta, al iniciar el análisis de esta obra, que el manuscrito medieval es un elemento ordenador y compilador de una tradición de la que se tiene conciencia que puede perderse, y por tanto su objetivo primordial es la conservación (Rossell, 1996:64). Estos manuscritos son mayoritariamente de los siglos XIII y XIV, y por ende muy posteriores a la existencia de Guillermo IX, con lo que no es posible establecer relaciones certeras entre el compositor y la obra. Él sería el primero de los aristócratas que combina las funciones de príncipe y poeta (Mussons, 1999:69). Sin embargo, no es el primero en cantar: en estos tiempos se entonan los cantares de gesta y vidas de santos, sin dejar por escrito nada de lo que se enuncia en lengua vulgar. Sobre esto es interesante lo escrito por Dronke: “The effectiveness of Guillaume’s jest depends on the difference between what his audience is expecting and what he gives them: his song can be understood only as an arrogantly humorous protest against an existing tradition of songs involving an ‘élite’ conception of love.” (1968 [1969]:111). Tampoco podemos atribuirle a él el rol de creador de un lenguaje trovadoresco sobre la pasión amorosa, pero no hay dudas que escribe sobre algún tipo de amor. Se ha señalado que la irrupción de la lírica trovadoresca representa un importante cambio de paradigma en tanto tres grandes innovaciones: “se expresa en lengua vulgar, entendida por todos, es lírica y es obra de individuos de identidad conocida” (Riquer, 1978 [2008]:95). En el caso del Duque de Aquitania, es posible identificarlo como poseedor de un poder económico mayor que el rey de Francia, de quien es vasallo. En la literatura del *Fin’amors* estos trovadores buscarán expresarse virtuosos con el fin de que sea reconocida su figura de autoridad o poder legítimo, en oposición a la figura del “malvado y vil (*croi*) que no quiere saber nada del amor, que carece de virtudes cortesas y que siempre (...) es avaro” (Riquer, 1948: XXX). Es por esto que Miranda establece, siguiendo a Kohler, que en esta literatura es el poseer el espíritu y el refinamiento lo que favorece la legitimación de una posición social elevada:

Como bem viu Köhler, os trovadores acabam por elaborar uma particular noção de nobreza, não baseada numa ascendência – que, na extensa maioria dos casos, não possuíam –, mas sim no espírito e no refinamento, como

forma de justificar e legitimar a posição a que aspiram no seio de um concerto social no qual sabem que ocupam uma posição irremediavelmente modesta. (Miranda, s/f:21)

El vers *Farai un vers de dreit nien* se trata de una composición de ocho estrofas con coblas dobles, con rima aaabab, donde las líneas a poseen ocho sílabas y las b, cuatro. Este esquema métrico es propio de la poesía occitana, y posee la particularidad de ser idéntico al verso litúrgico *In laudes Innocentium* (Valenti, 2014:34). El sujeto, en primera persona del singular, comienza afirmando que compondrá sobre *la nada*: “*farai un vers de dreit nien*” (1, verso 1) para luego ubicarse a sí mismo montando sobre un caballo y durmiendo: “*fo trobatz en durmen sus un chivau*” (1, verso 5 y 6). Aquí detectamos que emplea el verbo *trobar*, *trovar*, lo que puede significar que esta palabra ya era conocida aunque su significado se acercaba, probablemente, más al cantar. Continúa estableciendo que no tratará de él ni de otra gente y sin embargo a continuación habla tanto de sí mismo como de dos damas, sus amigas. Aunque no se menciona a la mujer como se hará en la literatura del *fin’amors*, es posible apreciar una mención, incluso acaso una apelación que busca el reconocimiento. Lo irónico y lo burlesco toman papel protagónico en este texto y la parodia abarca incluso la temática del amor. Este vers ha sido considerado, en términos de Martin de Riquer, como “portador de un sutil y acendrado amor con acertadas notas sobre los estados contradictorios de la pasión, aunque con rasgos de ironía que traicionan el peculiar temperamento del poeta” (Riquer, 1978 [2008]:114).

*Ja nus hons pris* (Arsenal 5198, f.392) es otra composición considerada de estos inicios de la lírica provenzal, cuya autoría se atañe al hijo de Leonor de Aquitania, Ricardo Corazón de León (1157-1199), en los momentos en los que se encontraba encerrado, prisionero del emperador de Alemania, por obra del Duque Leopold V de Austria, en el año 1192 (Flori, 1004[2005]:232). Se ha establecido que fue Ricardo quien introdujo el arte de los trovadores del sur en el norte de Francia, de allí surgió la *Ecole de Trouveres*, a la cual perteneció como poeta y músico; a los alumnos de este establecimiento se les conoce como Troveros para distinguirlos de los demás Trovadores del sur, aunque no existen diferencias esenciales entre ambas tendencias en cuanto a la concreción formal de sus melodías y formas musicales utilizadas.

Resulta pertinente señalar un texto de Bertran de Born, donde se presenta a Ricardo Corazón de León como un gran señor, al que se asocia inmediatamente desencadenante de los actos correspondientes a los aspectos centrales de la vida cortesana: el don y guerra (Miranda, s/f:13). De esta manera, podemos detectar una imagen de este rey vinculada a las dos grandes virtudes de los poderosos.

Ar ven la coindeta sazoz  
Que aribaran nostras naus,  
E venra.l reis gaillartz e pros,  
C'anc lo reis Richartz non fo taus  
Adoncs veirem aur et argen despendre,  
Peirieiras far destrapar e destendre,  
Murs esfondrar, tors baissar e dissendre  
E.ls enemics encadenar e prendre.

*Ja nus hons pris*, sin embargo, presenta indicaciones de sufrimiento por la situación de encierro. Se conservan dos versiones, una en francés y una en provenzal. Martin de Riquer defiende, siguiendo a Bezzola, que estas dos versiones corresponden a una estrategia que busca alcanzar una mayor difusión, siendo que los súbditos de Ricardo se repartían entre ambas lenguas (Mussons, 1999:76). Este poema presenta seis stanzas en tres pares y dos tornadas al finalizar. Las stanzas mayores poseen cinco líneas decasílabas asonantes en la misma rima y una sexta línea con seis sílabas y rima dada por la palabra *pris*. La primera tornada toma el esquema de la stanza anterior y la segunda consiste en una línea decasílaba y una con seis sílabas, concluyendo en *Louis*. Suele clasificarse este poema como una *canso* o una *chansons de croisade* o *chansons historiques*. El poema se encuentra dentro de la lírica del *fin’amors*, marcada fundamentalmente en la stanza IV, donde el sufrimiento amoroso de la literatura es ahora sufrimiento político (O'Brien, 2008:s/n).

## › **A modo de cierre**

Comprendiendo a las obras como complejos sistemas de significaciones, donde componentes como la métrica, las rimas, y los conceptos en el caso de las canciones, y colores, líneas, e íconos visuales en los casos

plásticos son producto de códigos comunicacionales de la aristocracia francesa del siglo XII, es posible observar algunos elementos que el lector actual puede reponer, y algunos que no. Vale recordar que una obra, como un texto, “nunca lo dice todo, dispone sus propios artificios de modo que el lector, presuponiendo lo ya sabido, lo ya depositado en la enciclopedia semántica, lo ya dicho por otros textos, pueda llenar los vacíos, los espacios en blanco, y pueda conectar por anáforas y deixis las partes que está leyendo con las ya leídas” (Eco, 1979[2007]:12). Los códigos que en Francia en el siglo XII permitían llenar los vacíos de gran parte de estas obras se han perdido, y hoy nos es imposible recuperarlos. Sin embargo, sabemos que diversos componentes de la literatura del *fin’amors* se hacen presentes de diversas maneras, al pertenecer al entramado comunicacional de la familia real de Aquitania. Este trabajo da cuenta de que si la cultura es una sucesión de procesos significantes, donde todo fenómeno social puede ser entendido como un acto de comunicación, es posible observar actos comunicativos similares: la representación de las virtudes piadosas y bélicas, el lamento político y amoroso, son unidades propias de esta estructura cortesana. Y si bien en toda representación se busca subrayar aquellos rasgos socialmente establecidos como apreciables dentro de cada contexto, lo interesante en este caso es la legitimación del poder que traen aparejados, una legitimación necesaria en momentos inestabilidad política.

## Bibliografía

Alvar, Carlos (2004) "Reyes trovadores", en: Caetano, R, Guida, S. et al. (eds) *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 Juillet 2002)*, Roma: Viella, vol 1, pp 15-24.

Anónimo, "Mural of Eleanor of Aquitaine with a riding companion," *Medieval European History*, En línea. (Consultado 17 Marzo 2016) Disponible en <http://carmichaeldigitalprojects.org/hist447/items/show/9>.

Bezzola, Reto R. (1960) *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, Paris: Librairie Honoré Champion.

Duby, Georges (1982), *Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais*, Cambridge:Harvard U. Press, (Trad. Esp. Ricardo Artola, *El amor en la Edad Media*, Buenos Aires: Alianza, 1991)

Duby, Georges (1996) *Dames du XII siècle III. Eve et les prêtées*, Paris: Grillaud, (Trad. Esp. Cristian Vila R., *Mujeres del siglo XII, Volumen III*, Santiago de Chile: Andres Bello, 1998)

Dronke, Peter (1968) *The medieval lyric*, Londres: Hutchinson University Library, Nueva York: Harper & Row, 1969.

Eco, Umberto (1968) *La struttura assente*, Milan: Valentino Bompiani, (trad. Esp. Francisco Serra Cantarell, *La estructura ausente*, Buenos Aires: Sudamericana, 2013).

Eco, Umberto (1973) *Segno*, Milan: Bompiani (Trad Esp. Francisco Serra Cantarell, *Signo*, Colombia: letrae 1994)

Eco, Umberto (1973) "La vida social como sistema de Signos", en *Structuralism an introduction*, Oxford: Oxford University Press, (Trad Esp. Paloma Varela, *Introducción al estructuralismo*, Madrid: Alianza, 1976)

Eco, Umberto (1976) *A theory of semiotics*, Milan: Bompiani (Trad. Esp. Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000)

Eco, Umberto (1987) *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milan: Bompiani, (Trad. Esp. Helena Lozano Miralles, *Arte y belleza en la estética medieval*, Buenos Aires: Sudamericana, 2013).

Eco, Umberto (2007) "Prospettive di una semiotica delle arti visive", en: *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milán: Feltrinelli, 1979, pp. 69-83, (Trad. Esp. Desidero Navarro, "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Criterios*, La Habana, nº 25-28, pp. 221-233) (consultado el 29 Marzo 2016) Disponible en <http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiotica.pdf>

Evans, Michael (2014) *Inventing Eleanor, a medieval and postmedieval image of Eleanor of Aquitaine*, Londres: Bloomsbury.

Flori, Jean (2004) *Eleanor d'Aquitaine*, Paris: Payot, (Trad. Esp. Manuel Serrat Crespo, *Leonor de Aquitania, la reina rebelde*, Barcelona: Edhasa, 2005)

Miranda, Jose Carlos Ribeiro, s/f, *Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitanica. Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia "O Amor na Idade Média"*, organizado por M. Santiago de Carvalho & M. das Neves Henriques, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2005, pp.123-150. (Consultado el 29 Marzo 2016) Disponible en: [http://moodle1315.up.pt/pluginfile.php/135734/mod\\_resource/content/2/Da%20finamors%20como%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20sociedade%20aristocr%C3%A1tica.pdf](http://moodle1315.up.pt/pluginfile.php/135734/mod_resource/content/2/Da%20finamors%20como%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20sociedade%20aristocr%C3%A1tica.pdf)

Moore, John C. (1979) "'Courtly Love': a problem of terminology", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 40, No. 4, 621-632. (Consultado el 17 Marzo 2016) Disponible en:  
<http://faculty.winthrop.edu/kosterj/engl512/readings/moorecourtlylove.pdf>

Mussons, Anna Maria (1999) "Reyes poeta en el origen y la transmisión de la lírica románica", *Annuari de Filologia*, XXI, 9, Secció G, Anys 1998-1999, pp 69-78.

O'Brien, (2008), *Richard the lionheart and the poetics of imprisonment*, en línea, (consultado el 17 Marzo 2016) Disponible en  
<http://metametamedieval.com/2015/05/21/the-old-talks-series-richard-the-lionheart-and-the-poetics-of-imprisonment/>

Oulipo (2014) *Le Livre d'Alienor* En línea, (consultado el 17 Marzo 2016), disponible en  
<http://www.fontevraud.fr/Planifier-sa-journee/Evenement/Le-livre-d-Alienor>

Parrish, Carl (1957), *The medieval notation of medieval music*, Nueva York: Norton & Company, 1959.

Riquer, Martin (1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 2008.

Rossell, Antoni (1996) *La música de los trovadores*, Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 53-100 ISSN: 0213-0815 Donostia: Eusko Ikaskuntza, en línea, (consultado el 17 Marzo 2016) Disponible en:  
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/08/08053100.pdf>

Valenti, Gianluca (2014) *La liturgia del "trovar"*, Berlin: De Gruyter.

Vidales, Carlos (2010) "Semiótica, cultura y comunicación. Las bases teóricas de algunas confusiones conceptuales entre la semiótica y los estudios de la comunicación", *Razón y Palabra*, 66.



## Anexo. Corpus de obras



Figura 1.  
Anónimo, Escultura yacente de Leonor de Aquitania junto a Enrique II, Iglesia Abacial de Nuestra Señora de Fontevraud, Siglo XIII, piedra policromada.



Figura 2. Anónimo, Capilla de Saint Radegonde en Chinon, Siglo XIII, fresco sobre muro.

Farai un vers de deit nien  
Paris, B.N., Français 1749, *Chansonnier provençal*, dit *Chansonnier provençal E.*, Fines del siglo XIII, sudeste de  
Francia

I

Farai un vers de dreit nien:  
non er de mi ni d'autra gen,  
non er d'amor ni de joven,  
    ni de ren au,  
qu'enans fo trobatz en durmen  
    sus un chivau.

II

No sai en qual hora·m fui natz,  
no soi alegres ni iratz,  
no soi estranhs ni soi privatz,  
    ni no·n puesc au,  
qu'enaisi fui de nueitz fadatx  
    sobr'un pueg au.

III

No sai cora·m sui endormitz,  
ni cora·m veill, s'om no m'o ditz;  
per pauc no m'es lo cor partitz  
    d'un dol corau;  
e no m'o pretz una fromitz,  
    per Saint Marsau!

IV

Malautz soi e cre mi morir;  
e re no sai mas quan n'aug dir,  
Metge querrai al mieu albir,  
    e no·m sai tau;  
bos metges er, si·m pot guerir,  
    mor non, si amau.

V

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:  
c'anc no la vi, si m'aiut fes;  
ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,  
    ni no m'en cau:  
c'anc non ac norman ni franses  
    dins mon ostau.

VI

Anc no la vi et am la fort;  
anc no n'aic dreit ni no·m fes tort;  
quan no la vei, be m'en deport;  
    no·m prez un jau:  
qu'ien sai gensor e belazor,  
    e que mais vau.

VII

No sai lo luec ves on s'esta,  
si es en pueg ho es en pla;  
non aus dire lo tort que m'a,  
    abans m'en cau;  
e peza·m be quar sai rema,

per aitan vau.

VIII

Fait ai lo vers, no sai de cui;  
e trametrai lo a celui  
que lo-m trametra per autrui  
    enves Peitau,  
que-m tramezes del sieu estui  
    la contraclau.

Ja nus hons pris.  
Paris, Arsenal, Ms-5198. Canciones del Siglo XIII  
63 B. F (ancienne cote), comienzos del siglo XIV.

I  
Ja nus hons pris ne dira sa raison  
Adroitement, se dolantement non;  
Mais par effort puet il faire chançon.  
Mout ai amis, mais povre sont li don;  
Honte i avront se por ma reançon  
    Sui ça deus yvers pris.

II  
Ce sevent bien mi home et mi baron-  
Ynglois, Normant, Poitevin et Gascon-  
Que je n'ai nul si povre compaignon  
Que je lessaisse por avoir en prison;  
Je nou di mie por nule retraçon,  
    Mais encor sui [je] pris.

III  
Or sai je bien de voir certainement  
Que morz ne pris n'a ami ne parent,  
Quant on me faut por or ne por argent.  
Mout m'est de moi, mes plus m'est de ma gent,  
Qu'après ma mort avront reprochement  
    Se longuement sui pris.

IV  
N'est pas mervoille se j'ai le cuer dolant,  
Quant mes sires met ma terre en torment.  
S'il li membrast de nostre soirement  
Quo nos feïsmes andui communement,  
Je sai de voir que ja trop longuement  
    Ne seroie ça pris.

V  
Ce sevent bien Angevin et Torain-  
Cil bachelier qui or sont riche et sain-  
Qu'encombrent sui loing d'aus en autre main.  
Forment m'amoient, mais or ne m'ainment grain.  
De beles armes sont ore vuit li plain,  
    Por ce que je sui pris

VI  
Mes compaignons que j'amoie et que j'ain-  
Ces de Cahen et ces de Percherain-  
Di lor, chançon, qu'il ne sunt pas certain,  
C'onques vers aus ne oi faus cuer ne vain;  
S'il me guerroient, il feront que vilain  
    Tant con je serai pris.

VII  
Contesse suer, vostre pris souverain  
Vos saut et gart cil a cui je m'en clain  
    Et por cui je sui pris.

VIII  
Je ne di mie a cele de Chartain,  
    La mere Loès.