

GABRIEL OLIVER

«DEL FERM VOLER QUE NON  
ES DE RETOMBA»

(Comentario de un verso de Arnaut Daniel)

En una de nuestras lecturas de Arnaut Daniel cierto verso nos ha llamado la atención. Intentaremos aquí aportar algunos datos que pueden iluminar este verso con nueva luz, y haremos también algunas observaciones sobre el contenido de la canción, observaciones que extendemos a toda la obra de Arnaut Daniel, con vistas a replantear en su día los contenidos ideológicos de la *fin'amors* trovadoresca. Permítasenos antes recalcar que nuestro trabajo se sitúa dentro de los límites de la exégesis: es un intento de comprender lo que un verso, una canción, la obra de un poeta dicen, o, mejor dicho, podrían decir a un auditor o lector contemporáneo. No aportamos argumentos decisivos que hagan indiscutible nuestra interpretación del pasaje: tratamos simplemente de probar que dicho pasaje tiene mayor importancia de la que se le ha otorgado, y que la lectura que de él hacemos tiene unas bases tan sólidas como las de nuestros predecesores<sup>1</sup>, con la ventaja de que creemos que se integra mejor en las líneas maestras que presiden la ideología amorosa expresa en la obra de Arnaut Daniel. Al mismo tiempo, nuestro análisis nos ofrece la posibilidad de replantear algunos problemas referentes a la ideología amorosa de los trovadores, lo que podría conducir a variar, aunque sea mínimamente, el concepto habitualmente

1. U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, M. Niemeyer, 1883; R. Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, "Annales du Midi", 22, 1910, págs. 17-55, 162-179, 300-339 y 446-466, y 23, 1911, págs. 5-31; G. Toja, *Arnaut Daniel: Canzoni*, Florencia, Sansoni, 1960.

aceptado de *fin'amors* como una ideología estática, formulada plenamente ya en la obra del primer trovador —Guilhem de Peitieu— y repetida por todos los demás con variantes formales que en nada afectan al contenido: queríamos oponer a esta visión —y el presente trabajo no debe considerarse más que como un inicio, una pequeña muestra— otra más dinámica, apoyada por supuesto en los textos, por lo que el esfuerzo de comprensión fijado ahora en este texto de Arnaut Daniel debe ser completado con otros sobre otros trovadores, desde cualquier punto de vista posible.

El verso que estudiamos básicamente, como indica el título de nuestro trabajo, es el 36 de la canción “Si m fos Amors de ioi donar tan larga”<sup>2</sup>. Ante todo es necesario recordar cómo lo traducen y qué dicen de él los editores de Arnaut Daniel. Canello edita el verso así: “del ferm voler que non *hieis* de retomba”, aceptando la lección de los mss. A y B, y traduce, glosándolo mínimamente: “del fermo volere che non è ispirato dal vuotare bottiglie”. Aduce para justificar su interpretación el verso 18 de la canción IV (“Totz li plus savis en va hiure ses muiol e ses retomba”), aunque reconoce que la lección de AB tiene menos autoridad que la del resto de los manuscritos, especialmente *UFMRM<sup>c</sup>*, que dan *es*<sup>3</sup>.

Lavaud, en contra de Canello, edita: “del ferm voler que non es de retomba”, y traduce: “de mon solide vouloir qui n'a rien d'un fragile flacon de verre”; comenta la traducción de Canello y afirma que no puede equipararse el significado de *retomba* en nuestro verso con el 18 de la canción mencionada, porque “là *ses retomba* était amené naturellement par *hiure*. Ici, au contraire, *que m descarc et ferm* nous préparent à l'idée d'un fardeau lourd et massif. Et, en effet, *que non es de retomba* = qui n'est pas comparable a un flacon de verre”<sup>4</sup>. Lavaud apoya su interpretación en expresiones modernas para explicar la relación “non es de retomba”, y reconoce que dicha relación, con el sentido que él le da, debía de ser rara, puesto que varios copistas, al no entenderla, la glosan<sup>5</sup>. Apunta que confirman su interpretación un pasaje de Elias Cairel y otro del *Jaufré*; en ambos se compara la fragilidad

2. Canello, op. cit., pág. 117, canción XVII, estrofa V; Lavaud, op. cit., pág. 452, canción XVII, estrofa V; Toja, op. cit., pág. 361, canción XVII, estrofa V.

3. Canello, op. cit., pág. 119. Otras lecciones: q(u)in nes ges de retomba *LHDIKN<sup>a</sup>*; que non es pas de retomba *Q*; que non es par de retomba *c*; que nes pas de retomba *PSC*; que non pars de retomba *V*.

4. Lavaud, op. cit., pág. 458, nota 36.

5. Véase nota anterior.

del amor con la de una *retomba*<sup>6</sup>. Cita, además, el español *redoma*, al que da el significado de “fiolle, bouteille de verre”.

Toja se adhiere totalmente a la lección e interpretación de Lavaud, recoge sus argumentos en contra de la interpretación de Canello e insiste en que “l'idea della materia (vetro) che al Canello sembra non essere expressa dalla voce *retomba* è, invece, contenuta nel valore pregnante di questo vocabolo, che significa appunto, *ampolla, fiala di vetro*, come indica il suo probabile etimo \**rotumba* (REW, 7398: *gläserne Flasche*); cf. anche lo spagnolo *redoma*”<sup>7</sup>.

Por nuestra parte, pensamos que el verso debe traducirse: “del firme deseo que no es de redoma”, entendiendo: del firme deseo que no es de los que puede provocar lo que habitualmente contiene una redoma, o sea que el amor del enamorado de la canción no es de los que produce un filtro mágico. Trataremos de justificar esta interpretación. En primer lugar, es problemático que deba rechazarse la lección de AB; los mismos editores que en este caso lo hacen aceptan en otras ocasiones, y dentro de la misma canción, lecciones de dichos manuscritos<sup>8</sup>. Pero aceptemos que el verso deba ser efectivamente “del ferm voler que non es de retomba”; es obvio que contiene dos figuras retóricas: una comparación, que está muy clara, y otra figura en la segunda parte, “non es de retomba”. Se trata de un tropo que ha sido interpretado de forma diversa por los editores: Canello veía en “de retomba” una metonimia de continente por contenido, y creo que para dicha interpretación no necesitaba recurrir a la variante *hieis* de AB. Lavaud interpreta el tropo como una sinécdoque de cosa fabricada por materia bruta, relación que se encuentra mucho más frecuentemente al revés —el bronce por el cañón, por ejemplo— y que forma parte de la relación género-especie<sup>9</sup>.

Parece, pues, más lógico pensar que se trata de una metonimia y no de una sinécdoque poco habitual. Sin embargo, hay que reconocer que nada podemos concluir a partir de este análisis de la figura retórica. El problema que hay que resolver, si se puede, es precisar el significado

6. Véase H. Jaeschke, *Der Trobador Elias Catrel*, “Romanische Studien”, Berlín, 1921, pág. 97, canción II, estrofa IV, versos 25-26; C. Brunel, *Jaufré, Roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle en vers provençaux*, Société des anciens textes français, París, 1943, II, pág. 74, versos 8288-8289.

7. Toja, op. cit., pág. 369.

8. Lavaud, op. cit., pág. 453; Toja, op. cit., pág. 367.

9. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1967, II, págs. 73 y 77.

de *retomba*. Raynouard<sup>10</sup> le da dos acepciones: "siphon, cycloïde" y "pot, bouteille, ampoule, fiole". La segunda acepción es la misma que da Levy<sup>11</sup>, y a ella se acogen Canello y Lavaud<sup>12</sup>. Para ambos, así como también para Toja<sup>13</sup>, está claro que *retomba* es "fiole de verre". Lavaud, para insistir en que *retomba* expresa una idea de fragilidad —que no había puesto de manifiesto Canello, ya que para él estaba claro que la característica principal de *retomba* era la de ser un recipiente apto para cualquier líquido, entre ellos el vino, como ocurre en francés<sup>14</sup>—, aduce el empleo que de la voz en cuestión hacen Elias Cairel y el *Jaufré*, como hemos visto antes; pero vale la pena detenerse un momento en ambas citas para ver hasta qué punto *retomba* por sí sola expresa, significa, dicha fragilidad. Dice E. Cairel: "Atressi cum la retomba / franh leu e fai mainta lesca / franh Amors", y el *Jaufré*: "Amors d'aital hom non dura / ans fraing plus leu d'una retomba." En ambos casos la idea de fragilidad está puesta de relieve no por *retomba*, que no es más que el segundo término de una comparación, sino que se halla manifiestamente expresa por el verbo *fraindre*. No estamos en el mismo caso en nuestro verso, donde para que se manifieste esta idea de fragilidad por encima de cualquier otra debe suponerse una complicada relación retórica a base de una sinécdoque muy poco usual, como hemos visto antes. Lo que hay que preguntarse es si realmente *retomba* era un recipiente cualquiera de materia frágil; si realmente lo que entendía el público de la época al oír o leer el verso era inequívocamente la idea de que el amor del poeta-enamorado<sup>15</sup> no era en aquel caso frágil como una botella, o si, por el contrario, había otras lecturas posibles, había otras posibilidades de comprensión dentro del código de la época. Naturalmente pensamos que sí.

Es obvio que la explicación de Lavaud nos parece plausible, a pesar de las objeciones hechas —determina, como se ha visto, el significado de *retomba* valiéndose de contextos que le otorgan dicho significado—. Si *retomba* era un instrumento de vidrio, era perfectamente apto para

10. M. Raynouard, *Lexique roman*, 6 vols., Paris, 1836-1845, reimpression de Carl Winter Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, V, pág. 372.

11. E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1961<sup>9</sup>, pág. 325; id., *SW*, VII, págs. 292-293.

12. Canello, op. cit., pág. 118; Lavaud, op. cit., pág. 459.

13. Toja, op. cit., pág. 369.

14. Lacurne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, 10 vols., Niort-Paris, Favre-Champion, 1881, IX, pág. 207.

15. Empleamos "enamorado, poeta-enamorado, amante, etc." en el sentido de protagonista de la canción, el yo al que se refiere el poema, como explicamos más adelante. Véase nota 33.

expresar la fragilidad; ahora bien, la relación con los demás miembros de la frase, si aceptamos esta interpretación, es poco clara, como reconoce el mismo Lavaud, y como lo atestigua el hecho de que numerosos copistas variaron el pasaje, que no comprendían<sup>16</sup>. No intentamos, por otra parte, reconstruir o adivinar la intención de Arnaut Daniel al utilizar *retomba* —quizá obligado a ello simplemente por la rima—; tratamos de mostrar que el verso tiene una interpretación menos forzada, más simple que la que le da Lavaud; que nuestra interpretación se apoya en el significado de *retomba*, y que está más de acuerdo con el contenido de la canción en que se halla incluida.

Así pues, interpretamos "que non es de retomba" como una metonimia de continente por contenido, como hace Canello, pero no estamos de acuerdo con él en el contenido que designa tal continente. Si traducimos "que no es de redoma", lo primero que piensa el que lo lee —hablamos de un lector español, por supuesto— es que "redoma" alude a un contenido preciso. La redoma es una "botella de vidrio ancha de abajo que se estrecha hacia la boca", y es un tipo de frasco utilizado por alquimistas, propio para contener líquidos casi mágicos. Pero lo importante no es saber lo que significa para un español de hoy, sino para un provenzal de la época, lo que se presenta como una tarea difícil de llevar a término. Nuestro propósito es mostrar que *retomba* podía designar: 1.º, un recipiente propio de laboratorio de alquimista, como el castellano de hoy y de siempre; 2.º, cualquier botella o frasco de vidrio. Y mostrar también, por otra parte, que Arnaut Daniel lo utiliza en su significado primero, o por lo menos así podían entenderlo sus contemporáneos, ya que de esta forma el verso es más coherente con el resto del poema.

Veamos cómo llegó esta voz al dominio románico. Resulta difícil reconstruir el proceso. Las primeras documentaciones se hallan en galaico-portugués, leonés y aragonés, en los siglos x y xi. Corominas no se atreve a fijar la etimología<sup>17</sup>, aunque demuestra que no puede remontar al latín \**rotumba*, como pretende Meyer-Lübke<sup>18</sup> —y acepta, como hemos visto, Toja—, que le da el significado de "gläserne Flasche", sino que el proceso debió de producirse a la inversa, ya que la primera

16. Lavaud, op. cit., pág. 459.

17. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vols., Madrid, Gredos, IV, págs. 1049-1050.

18. W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, núm. 7398, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1968, pág. 611.

documentación de *rotumba* que da Du Cange<sup>19</sup> es de 1040, o sea posterior a los primeros testimonios hispánicos. No vamos a discutir ahora las diferentes etimologías propuestas, bien analizadas por Corominas. Ponemos de manifiesto simplemente que, mientras no se demuestre lo contrario, debe aceptarse la teoría de Corominas de que la voz pasó del hispánico *redoma* o *arredoma* al latín medieval, que la latinizó en *rotumba*, como había hecho con plomo > plumbum, lomo > lumbum, etc. En latín medieval aparece, pues, según Du Cange, en 1040, y del latín debió de pasar a las demás lenguas romances: provenzal *retomba* y francés *retombe*. Anotemos de pasada que Du Cange atribuye el texto que contiene la voz a Johannes de Garlandia, atribución falsa, como ya demostró Hauréau<sup>20</sup>, y en la que insiste Corominas<sup>21</sup>, a pesar de que Faral había ya recogido la conclusión de Hauréau en el capítulo que dedica a Johannes de Garlandia<sup>22</sup>. Du Cange define *rotumba* como "vasis chymici species", o sea especie de vaso de química, y da la siguiente autoridad, que atribuye erróneamente, como hemos visto, a Johannes de Garlandia, sacada de un *Liber de praeparatione elixir*, que forma parte de una *Chymica* o *Compendium alchimiae*, que según Hauréau debe atribuirse a un Hortulanus<sup>23</sup>; la autoridad dice: "Quae duo similia mistis, et super marmora incorporatis, pone in rotumba vitrea, vel ampulla, et claude foramen, seu os vasis..." Du Cange define, pues, *rotumba* a base únicamente de su uso, por lo que parece que podemos pensar que era precisamente este uso lo que, más que cualquier otra característica, definía una *rotumba*; por otra parte, de la autoridad puede deducirse que *rotumba* no era necesariamente un artefacto de vidrio, puesto que si dice *rotumba vitrea*, es de suponer que quizá no todas eran de vidrio. Es posible pensar que tampoco era un instrumento demasiado común ni conocido, pues el autor especifica "vel ampulla". Que no era el ser de vidrio su principal característica parece confirmarlo el significado del francés *retombe*, que Godefroy<sup>24</sup> define como "coupole // vaisseau ou vase

19. C. D. F. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, VI, pág. 225.

20. B. Hauréau, *Notice sur les oeuvres authentiques ou supposées de Jean de Garlande*, "Notices et extraits des manuscrits", XXVII<sup>e</sup>, 1879, págs. 1 y sigs.

21. Corominas, op. cit., pág. 1049.

22. E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 238, París, Champion, 1971, págs. 40-41.

23. Faral, op. cit., pág. 41, nota 14.

24. F. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, París-Leipzig, H. Welter, 1901, pág. 459.

de terre de forme ronde”, y Grandsaignes d’Hauterive<sup>25</sup> como “vase à boire”, y lo documentan con autoridades de Rabelais, lo mismo que Lacurne de Sainte-Palaye<sup>26</sup>. Por tanto, no creemos que quede claro que para un provenzal del siglo xii *retomba* fuera exclusivamente una botella cualquiera de vidrio; es decir, cabe contemplar la posibilidad de que fuera en primer lugar un instrumento de laboratorio de alquimista, destinado a contener líquidos más o menos delicados o casi mágicos.

Proponemos, pues, que “non es de retomba” se traduzca por “no es de redoma”, es decir, “no es de los que proporciona un filtro mágico”. Insistimos en que es muy difícil, o imposible, saber con certeza si Arnaut Daniel utiliza en esta ocasión *retomba* con el significado preciso que en castellano tiene *redoma*, o, por el contrario, obligado por la rima, no quiere otra cosa que designar un utensilio de materia frágil. Nuestro propósito, lo repetimos, no es otro que el de proponer otra lectura posible del texto, diferente de las de Canello, Lavaud y Toja, pensando que quizá ellos no tuvieron en cuenta, a la hora de traducir el verso, el significado preciso que creemos puede tener *retomba* en provenzal. De todas maneras, la idea expresada en los versos es siempre más o menos la misma: la de un amor duradero y firme. Ahora bien, la forma de expresar esta durabilidad y firmeza cambiarían, lo que haría variar también el contenido preciso de los versos y aun de la canción. Es decir, que frente a Canello, que cree que los versos dicen que el amor es firme y duradero, ya que no lo produce el exceso de vino; frente a Lavaud y Toja, que interpretan que el amor es firme y duradero y no se rompe como el cristal, nosotros creemos que el amor que se describe es firme y duradero, ya que no tiene su origen en un filtro mágico. Lavaud y con él Toja parten del adjetivo *ferm* que califica a *voler*, y entienden *de retomba* como otra calificación negativa; para ellos *ferm* = *non es de retomba*. Entienden *ferm* como no frágil, que no se rompe, opuesto, por tanto, a la fragilidad del cristal. Canello, en cambio, entiende *ferm* como consciente, que se opone a lo inconsciente, *ferm voler* opuesto al *voler* inconsciente, irresponsable, nacido de la enajenación alcohólica; el *ferm voler* que domina al poeta-enamorado no debe su firmeza a agentes ajenos al amor, como el vino: ha nacido en el poeta dueño de sí, de todos sus atributos, no enajenado en un

25. R. Grandsaignes d’Hauterive, *Dictionnaire d’ancien français*, París, Larousse, 1947, pág. 512.

26. Lacurne de Sainte-Palaye, *op. cit.* (véase nota 14).

estado de postración alcohólica. Por nuestra parte interpretamos “Q’ieu non ai cor ni poder qe m descarc / del ferm voler que non es de retomba” en el sentido de que su amor, del que no puede ni quiere deshacerse, no es producido por un filtro mágico; es firme, duradero y consciente, y por eso mismo digno de la Dama. No puede ni quiere librarse de un amor que él ha elegido libremente; no puede por la fuerza del amor, por los extraordinarios méritos de su Dama; no quiere porque, dueño de sí, quiere seguir amándola. Su amor no se debe a ningún poder extraño, mágico: ha nacido en él naturalmente, porque ha elegido a la que más merece ser amada; no ha habido necesidad de imponerlo desde fuera con artes mágicas: ha nacido naturalmente en él. Naturalmente porque la Dama es dueña de todas las cualidades, y, por tanto, es natural que él se haya enamorado al contemplarla y conocerla. No podía hacer otra cosa que enamorarse; pero su amor vale mucho más, puesto que no ha necesitado de filtro o bebedizo. No es el destino quien ha determinado el nacimiento de la pasión, sino el valor extraordinario de la Dama, unido a la buena disposición del cortés amante, que también posee las cualidades que le hacen apto para el amor, que además sabe elegir: es “el que no deja el fino oro por el plomo”.

Es obvio que lo que acabamos de exponer supone una ideología amorosa por parte de Arnaut Daniel, ideología que debemos apoyar en el contenido del poema y aun de toda la obra del trovador. Es decir, debemos hallar argumentos y testimonios que muestren a las claras que la elección de la dama en virtud de sus cualidades es una especie de *conditio sine qua non* de *fin’amors* para nuestro poeta. De ahí la importancia que dábamos al verso al principio de este estudio: nos ha obligado a replantear el contenido de la canción, a analizarlo minuciosamente y a hacer lo propio con el resto de la obra de Arnaut Daniel, para ver si realmente lo que a nosotros parece indicar este verso —el amor firme no debe ser de filtro amoroso, sino nacido de la libre elección de la mejor Dama por parte del poeta-enamorado, que es capaz de tal elección por sus propias cualidades y disposición; la conjunción de estos elementos hace nacer necesariamente el amor— corresponde o encaja en la ideología amorosa, que únicamente puede determinarse a través de un análisis del contenido de la obra.

Empecemos, pues, por analizar el poema desde el punto de vista del contenido. No vemos otra manera de hacerlo que recurrir a un análisis de cada una de las estrofas, para ver cómo se va planteando el tema y

con qué precisos motivos se desarrolla, y cómo cada uno de los motivos seleccionados se formaliza en fórmulas, clichés, tipos, etc. Dado que la traducción que podríamos dar no diferiría mucho de las de Lavaud y Toja, remitimos a ellas; ahora bien, al tiempo que llevamos a cabo el análisis anotamos nuestra traducción en los pasajes en que nos apartamos de nuestros predecesores. Creemos que estos pasajes tienen importancia, ya que cambian el contenido de la canción; pensamos que en ella pueden verse significados que hasta ahora no han sido tenidos en cuenta a la hora de definir las integrantes del amor trovadoresco<sup>27</sup>.

Hemos llegado, pues, a una conclusión provisional sobre el contenido del verso, basada en un significado preciso que podía tener *retomba* en el provenzal del siglo XII. Este segundo movimiento que iniciamos ahora tiende a mostrar, mediante el análisis de la canción, que “non es de retomba” no es un simple calificativo del amor tal como lo entiende Arnaut Daniel, sino un integrante necesario de su concepto de *fin'amors*; queremos decir que nuestro análisis va encaminado a demostrar que, en la canción que nos ocupa, hallamos explícitamente en varias ocasiones el mismo motivo de la elección consciente de la Dama, formalizado de diferentes maneras, especialmente en un cliché —*non lais fin aur per plom*— que se repite exactamente en otras composiciones del autor.

La canción se atiene a lo que Zumthor llama registro de la “requête courtoise”<sup>28</sup>, y actualiza dicho registro en el tema de la *espera*. Efectivamente, el tema de la canción es la espera que el poeta-amante debe soportar para poder alcanzar el amor de la Dama. Se alude al tema de manera explícita en la primera estrofa; en ella —versos 7 y 8— el poeta-amante sabe que esta espera se verá recompensada; también se alude a él en las estrofas segunda —versos 9, 12 y 16— y tercera —verso 18—, y especialmente en la tornada, que es como un resumen de la canción, en la que afirma que él permanecerá esperando, afirmación que se apoya en la idea expresada en el último verso: el esperar es un mérito que se tiene en cuenta al enamorado. Por otra parte, toda la canción nos parece hallarse fundamentalmente estructurada a base de tres motivos: el ansia y la fuerza del amor del enamorado, los méritos de

27. Pensamos especialmente en las obras de M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, París, Klincksieck, 1964, y R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.

28. Empleamos la terminología de P. Zumthor, *Langue et techniques à l'époque romane*, París, Klincksieck, 1963, págs. 151 y sigs.; id., *Essai de poésie médiévale*, París, Scuil, 1972, págs. 189-255 y 466-475.

la Dama y, finalmente, los méritos del amante, que ha sabido elegir a la mejor de entre todas. Estos tres motivos, que se presentan como las causas de que el enamorado se halle dispuesto a esperar para conseguir este amor superior a cualquiera, se encuentran ya en la primera estrofa, y las demás pueden tomarse como una amplificación de dichos motivos, pues éstos también se hallan sabiamente combinados en cada una de las estrofas, si hacemos excepción de la sexta, que introduce el motivo de los *lauzengier*. Por otra parte, se establece entre dichos motivos una curiosa relación; en efecto, dos de ellos son causa del otro, es decir, el amor es ansioso, firme y fuerte, porque la Dama es la de más mérito y porque el enamorado ha sabido darse cuenta de este mérito y elegirla en consecuencia. O sea que el poema es como un análisis de las relaciones que pueden establecerse entre los distintos integrantes de *fin'amors*, una explicación de sus motivaciones, explicación en la que subyace la ideología amorosa personal de Arnaut Daniel. Nos vemos obligados, para comodidad del lector, a transcribir la canción, ya que las referencias a ella son continuas<sup>29</sup>.

- I Si'm fos Amors de ioi donar tan larga  
 cum ieu vas lieis d'aver fin cor e franc,  
 ia per gran ben no'm calgra far embarc,  
 q'èr am tant aut qe'l pes mi poi'e'm tomba,  
 mas qand m'albir cum es de pretz al som 5  
 mout m'en am mais car anc l'ausiei voler,  
 c'aras sai ieu que mos cors e mos sens  
 mi farant far, lor grat, rica conquesta.
- II Pero s'ieu fatz lonc esper, no m'embarga,  
 q'en tant ric luoc me sui mes e m'estanc 10  
 c'ab sos bels digz mi tengra de ioi larc  
 e segrai tant q'om mi port a la tomba  
 q'ieu non sui ies cel que lais aur per plom;  
 e pois en lieis no's taing c'om ren esmer,  
 tant li serai fis e obediens 15  
 tro de s'amor, si'l platz, baisan m'envesta.
- III Us bons respieitz mi reven em descarga  
 d'un doutz desir don mi dolon li flanc,  
 car en patz prenc l'afan e'l sofr'e'l parc  
 pois de beutat son las autras en comba 20  
 que la gensser par c'aia pres un tom

29. Reproducimos la edición de Toja, op. cit., págs. 359-372.

plus bas de liei, qui la ve, et es ver;  
que tuig bon aip, pretz e sabers e sens  
reignon ab liei, c'us non es meins ni'n resta.

- IV E pois tan val, no-us cuietz que s'esparga 25  
mos fermes volers ni qe'is forc ni qe'is blanc,  
car no serai sieus ni mieus si m'en parc,  
per cel Seignor qe'is mostret en colomba,  
q'el mon non ha home de negun nom  
tan desires gran benanans'aver 30  
cum ieu fatz lieis, e tenc a noncalens  
los enoios cui dans d'Amor es festa.
- V Na Mieills-de-ben, ia no-m siatz avarga,  
q'en vostr'amor me trobaretz tot blanc,  
q'ieu non ai cor ni poder qe-m descarc 35  
del ferm voler que non es de retomba;  
que qand m'esveill ni clau los huoills de som  
a vos m'autrei, qan leu ni vau iazer;  
e no-us cuietz qe'is merme mos talens,  
non fara ies, q'ara'l sent en la testa. 40
- VI Fals lausengier, fuocs las lengas vos arga,  
e que perdatz ams los huoills de mal cranc,  
que per vos son estraich cavail e marc;  
amor toletz, c'ab pauc del tot non tomba;  
confonda-us Dieus que ia non sapchatz com, 45  
qe-us fatz als drutz maldire e viltener;  
malastres es qe-us ten, desconoissens,  
que peior etz, qui plus vos amonesta.
- Arnautz a faitz e fara loncs atens,  
q'atanden fai pros hom rica conquesta. 50

La primera estrofa se abre con una queja contra el amor, al que el poeta-amante acusa de no estar a la altura de sus propios merecimientos. Esta queja, sin embargo, se atenúa a base de expresar dos sentimientos casi opuestos: el *ansia* del poeta en alcanzar el amor, *ansia* justificada por el mérito extraordinario de la Dama, y la *satisfacción* que mitiga esta *ansia*, *satisfacción* no por haber alcanzado el amor, claro está, sino por haber elegido a la mejor, lo que hace que el enamorado se ensoberbezca y al mismo tiempo se humille. Tiene motivos, por haber sabido elegir tan bien; para estar satisfecho de sí mismo; al mismo tiempo, la altura del objeto amado le hace sentirse humilde. La

combinación de estos dos motivos, explícitos ya en la primera estrofa, son la causa de que el enamorado esté dispuesto a esperar el tiempo que sea necesario para obtener el amor de la Dama, que a sus ojos es el único digno de ser alcanzado. Así pues, el ansia de alcanzar el amor, provocada por los méritos de la Dama, se convierte en espera, no exenta de dolor y pena, pero espera mitigada por la propia satisfacción de haber elegido bien. El tema —la espera—, pues, queda definido por la a nuestro juicio perfecta integración de estos tres motivos: ansia, firmeza, fuerza del amor; méritos de la Dama; satisfacción del enamorado por su elección.

En la segunda estrofa, después de una alusión al tema principal de la espera —verso 1—, se va explicando la razón de esta espera a base de amplificar los motivos contenidos en la primera estrofa: los méritos de la Dama —versos 10, 11 y 14—, otra vez el tema central —verso 12—, la elección bien hecha y los méritos del amante —versos 13 y 15—. El verso 16 contiene una alusión al motivo del galardón.

La estrofa tercera es una amplificación de los motivos del ansia del enamorado —versos 17-19— y de los méritos de la Dama —versos 20-24—.

La cuarta estrofa se presenta también como una amplificación del motivo del ansia, con una expresión bien formalizada —“y puesto que tanto vale”—, que atestigua que es el valor de la Dama lo que provoca la *fin'amors* del enamorado, que ya no puede dirigirse a otras y es la más fuerte del mundo. Aparece en esta estrofa el motivo de los *lauzengier*, si es que estos “enoios” del verso 32 deben interpretarse como una alusión a los *lauzengier*, lo que es discutible. En efecto, este último verso plantea quizá algún problema de comprensión. ¿Quiénes son estos “enoios”? Canello, Lavaud y Toja<sup>30</sup> traducen: “no tengo en cuenta a los enojosos para quienes los daños de amor (de otro) son una fiesta”. No entendemos claramente este verso, si se traduce así. ¿Se trata tal vez de una alusión a los *lauzengier*? No lo creemos, aunque así parece que lo entendieron los copistas de *CMM<sup>c</sup>S<sup>v</sup>Vfg'g'*, que colocan detrás de esta estrofa la sexta y dejan la quinta en sexto lugar. Ninguno de los tres editores explica su interpretación ni por qué suponer este “(de otro)” que no figura en el texto. Por nuestra parte nos inclinamos a interpretar el verso de la siguiente manera, sin necesidad de suponer nada ajeno al texto: “deseo a mi Dama más de lo que cualquier hombre

30. Canello, op. cit., pág. 118; Lavaud, op. cit., págs. 456-457; Toja, op. cit., pág. 371.

ha podido desear una gran felicidad, y entre estos que tanto han deseado no hay que contar a los estúpidos, para quienes los daños de amor son una fiesta"; es decir, aquellos que creen que el amor está hecho solamente de sufrimiento y dolor; aquellos que no pretenden, amando, alcanzar ningún bien y se conforman con el sufrimiento. Podría también verse en "enoios" una alusión a los maridos —a menudo se los designa con este calificativo—; en tal caso sería necesario suponer este "de otro" que suponen los editores mencionados: el enamorado piensa entonces que no son dignos de tener en cuenta los maridos, para quienes es obvio que los daños de amor del enamorado amante son una fiesta. Sin embargo, no vemos claramente cómo se integra esta última explicación en lo que dicen los versos anteriores. Nuestra opinión es que el poeta quiere decir que no son dignos de tenerse en cuenta, entre los hombres que desean tener una gran felicidad, los que se conforman con sufrir y desear; los eternos *fenhedor* y *pregador*, que renuncian *ab initio* a ser *drutz*; los que se conforman con los sufrimientos del amor y no pretenden alcanzar ninguno de los gozos que puede procurar. El amor de éstos es menor, e incluso su sufrimiento, ya que sufren por sufrir y se conforman con ello, mientras que el que sufre por alcanzar un gran bien sufre más por ello, ya que el sufrimiento no es gratuito, sino que se halla provocado precisamente por la posibilidad de alcanzar un gran bien. Nos parece que esto es lo que quiere expresar Arnaut Daniel en este verso.

La estrofa quinta, la que ha ocasionado este trabajo, es una reasunción de todos los motivos expresados anteriormente. Se presenta como un apóstrofe a la Dama, que creemos debe contraponerse al apóstrofe al Amor de la primera estrofa. Es otra queja mitigada, dirigida esta vez a la Dama, que guarda cierta simetría con la primera estrofa. Por eso creemos que tiene razón Canello cuando traduce *avarga* por "avara", y no la tienen Lavaud y Toja cuando lo hacen por "hostil". *Avarga* me parece ser el perfecto antónimo de *larga*, antonimia más intensa por la parcial homonimia de ambas voces. Se trata de un pequeño matiz estilístico, pero creo que digno de tenerse en cuenta a la hora de traducir. Podemos entender, pues, que el enamorado pide a la Dama que —permítasenos la expresión— neutralice el primer verso del poema; que al no mostrarse avara de sus dones —para lo que no tiene motivo, vistos los méritos del enamorado— hará que Amor se convierta en *larga*. Toda la estrofa se presenta como un intento por parte del enamorado de dar fin a la espera, recapitulando las virtudes del amor que

lo posee: ansia, firmeza, eternidad —o eviternidad, para ser más exactos— del amor que siente, firmeza de nuevo del amor que no proviene de un filtro, que dura más de lo que duran los efectos de un filtro, y que no es solamente una pasión fatal nacida en el corazón del enamorado, sino que no puede mermarse, porque este amor también domina en su cabeza, ya que, al elegir a la mejor, ha intervenido, además de su voluntad de amar, la inteligencia, que le ha hecho discernir cuál era la mejor, hecho que por sí solo produce ya una satisfacción al enamorado. De pasada anotemos que nos parece totalmente errónea la interpretación que Toja hace del verso 34 —Lavauud se limita a traducirlo sin añadir nada, ni explicarlo—: “q'en vostr'amor me trobaretz tot blanc”; Toja traduce *blanc* por “cándido” y explica: “Il colore esprime simbolicamente la purezza dell'amore di Arnaut. La parola sembra rarefarsi in una delicata e quasi musicale impressione coloristica”<sup>31</sup>. Nos parece totalmente fuera de lugar la explicación, y no sabemos ver a qué pureza puede referirse. Creemos que el verso debe entenderse así: “en vuestro amor me encontraréis canoso (es decir, me haré viejo amándoos), y por tanto no tiene sentido que me sigáis siendo avara de vuestros dones”. La misma fórmula hallamos en el verso 38 de la canción XIV (“Amors et jois e liocs e tems”), que dice: “Ben leu, can sera blancs mos succs, / gausirai so per qu'er soi sers”<sup>32</sup>. Creemos, pues, que se pueden apuntar unas características de *fin'amors* tal como lo entiende Arnaut Daniel y que corresponden a las que hemos ido analizando. Nos parece, por otra parte, que entre estas características vale la pena destacar la importancia que el poeta atribuye a la elección bien hecha de la Dama.

Volviendo a nuestro “de retomba”, pensamos que no sólo puede verse en él una alusión al tema del folklore y de la literatura clásica, del amor que se produce por medio de artes mágicas: podría entenderse también como una alusión al mito de Tristán. Nada se opone a que así lo entendiera un lector u oyente de la época. La intención y actitud de Arnaut Daniel no podemos reconstruirla más que a base del análisis de su obra. Creemos que no sólo esta posible alusión a la leyenda de Tristán, sino todo el poema y aun buena parte de la obra de nuestro trovador se sitúan, desde el punto de vista de la ideología amorosa, en los antípodas de la que informa el mito bretón. De ahí nuestro interés

31. Toja, op. cit., pág. 369.

32. Toja, op. cit., pág. 329. Panvini interpreta el verso de la misma manera: *Le poesie del De vulgari eloquentia*, pág. 24.

en poner de relieve la importancia que, a nuestro juicio, tiene el motivo de la elección dentro de la concepción amorosa de Arnaut Daniel.

Debemos hablar, aunque sea de pasada, de la sexta estrofa, que rompe hasta cierto punto la ejemplar unidad de nuestra canción. Sin embargo, si nos situamos en la perspectiva general del registro de la "requête d'amour", está perfectamente justificada la inclusión de esta estrofa, toda ella dedicada al motivo de los *leuzengier*. De la misma manera el trovador hubiera podido actualizar otros motivos propios del registro aludido, como el motivo primaveral. Se puede decir que Arnaut Daniel es especialmente sensible al tema de la maledicencia, como lo atestiguan numerosas composiciones, en particular la famosa *sextina*.

Quizá valga la pena recapitular los resultados de este análisis de la composición. No hay duda de que el tema objeto de la canción es el del amor que espera; es interesante anotar, sin embargo, que no se trata fundamentalmente de la queja de un enamorado; lo que el poeta hace es más bien justificar, dar unas razones de esta espera. Algunas de estas razones se hallan fuera del enamorado —méritos de la Dama—; otras, en él —capacidad de elegir la mejor, ansia, apetencia de amor que sabe dominarse—. Al mismo tiempo, al razonar el poeta por qué está dispuesto a esperar, define, por lo menos en parte, su ideología amorosa. En primer lugar, el amor debe ser *intenso*, sentimiento fuerte y firme —versos 18, 19, 26, 29-32, 34-40—; también debe ser *duradero* —versos 12, 34, 49—, basado en los *méritos de la Dama* —versos 4-8, 9-11, 14, 20-26— y en la *capacidad de discernir* estos méritos por parte del amante —versos 6-8, 13, 40—. Hemos fijado nuestra atención en esta última característica porque nos parece que la elección de la Dama en función de sus méritos era lo que separaba la ideología amorosa de nuestro trovador de la que informa la leyenda de Tristán, y, por supuesto, toda concepción del amor en cuyo nacimiento tenga un papel fundamental la fatalidad. No queremos salir por el momento del marco que nos hemos propuesto, la obra de Arnaut Daniel, pero queda claro que para completar este trabajo sería necesaria una labor de investigación similar con otros trovadores, con objeto de comprobar si en ellos este que hemos llamado motivo de la elección se da con la misma o similar frecuencia que en nuestro trovador: ello haría quizá que se modificaran ciertos puntos de vista sobre la ideología del amor trovadoresco. Hemos de salir al paso de una posible objeción que se nos puede hacer: confundir el contenido concreto de una canción con la ideología amorosa del trovador o incluso de la lírica trovadoresca. Hemos de decir

que admitimos, con la casi generalidad de la crítica más reciente, que la canción amorosa de los trovadores no tiene nunca o casi nunca un contenido anecdótico; creemos, en cambio, que sí tiene un contenido ideológico: la canción es algo así como el vehículo de lo que pensaban los trovadores que debía ser el amor. Y este contenido no nos parece estático, sino todo lo contrario: más bien dinámico; cada trovador, cada trovador genial por lo menos, es capaz de modificarlo, y no sólo desde el punto de vista puramente formal.

Era necesario, pues, llevar más allá de nuestra canción la comprobación de que el motivo de la elección bien hecha y la satisfacción que en sí produce en el amante no se daba únicamente en la canción que hasta ahora ha ocupado nuestra atención. De nuevo advertimos que cuando hablamos de sentimiento amoroso, de ideología amorosa, no queremos en absoluto referirnos a la ideología o sentimientos de Arnaut Daniel: nos referimos exclusivamente a la obra, y nuestro análisis no quiere rebasar los límites de la expresión poética. Ya hemos dicho que pensamos que la canción trovadoresca es intrascendente, que no se refiere nunca a la realidad, que es en sí algo desligado del mundo objetivo. No expresa, por tanto, sentimientos, ni refiere éstos a una persona concreta; pero sí creemos que contiene una ideología, que es lo que intentamos detectar a base del análisis de contenido, en ese caso del contenido concreto que se formaliza en el motivo de la elección. Entiéndase, pues, también que cuando hablamos de amante, enamorado, poeta-amante, lo hacemos refiriéndonos al protagonista de la canción, al yo gramatical que la preside, o al que se refiere toda la lírica amorosa trovadoresca, tal como ha explicado P. Zumthor<sup>33</sup>. Así pues, después de analizar el campo semántico de *retomba*, después de analizar el poema, vamos a hacer lo propio con el resto de la obra. Creemos poder mostrar con ello que el motivo de la elección no es esporádico, sino una constante en la obra de nuestro trovador. Vamos, pues, a transcribir los pasajes de la obra de Arnaut Daniel en que hemos hallado formalmente expresado el motivo de la elección. Dejando de lado lo que son simples alusiones, nos atenemos estrictamente a transcribir los pasajes que, de una u otra forma, contienen el concepto de elección<sup>34</sup>.

En la canción V ("Lanquan vei fueill'e flor e frug"), estrofa III,

33. Zumthor, *Essai*, cit., págs. 206-208; id., *De la circularité du chant*, "Poétique", núm. 2, 1970, págs. 129-140.

34. Seguimos citando según las ediciones mencionadas de Toja y Lavaud.

verso 20, dice Arnaut: “Merces d’aitan, que-l mieils ai ad *eslida*.” Pide misericordia al amor en nombre de que ha elegido a la mejor.

En la canción VII (“Anc ieu non l’aic, mas ella m’a”), los versos 21-22 de la estrofa II aluden a la dama como “... la *chausida* / q’ieu ai enco-bida”, y los dos primeros versos —23, 24— de la estrofa siguiente nos dan el motivo de la elección: “Tant sai son pretz fin e certa / per q’ieu no-m puose virar aillors.”

En la canción IX (“L’aur’amara”), estrofa II, versos 18-21, leemos: “Tant fo clara / ma prima lutz / d’*eslir* / lieis don cre-l cors los huouills.”

En la canción XII (“Dous brais e critz”), la estrofa II empieza con una metáfora que traduce el motivo de la elección: “Non fui marritz / ni non presi destoutas / al prim q’intrei el chastel dinz los decs / lai on estai midonz, don ai gran fam.” Pero todavía es más clara la alusión a la elección en la estrofa siguiente, versos 17-20: “Ben fui grazitz / e mas paraulas coutas, / per so que ies al *chaisir* no fui peccs, / anz volgui mais prendre fin aur que ram.”

También encontramos el motivo en la canción XIV (“Amors e iois e liocs e tems”); en la estrofa II dice Arnaut: “Cel que totz bes pert a ensems / mestiers l’es que ric segnor cerc / per restaurar la perd’e-l dan, /qe-l paubres no-il valri’un uou; / per so m’ai ieu *causit* e lieis, / don non aic lo cor ni-ls uouills clucs.”

En la canción XV (“Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz”) podemos hallar de nuevo ecos del motivo que nos ocupa, aunque no de forma tan clara como en las ocasiones anteriores. En efecto, en la estrofa II, después de haber dicho que es ciego y sordo para ver y oír a otras, nos da los motivos de lo que le ocurre: por mucho que ha corrido por todas partes, en ninguna ha hallado tantas perfecciones como en su Dama; y en la estrofa III insiste en la misma idea: a pesar de haber estado en muchas buenas cortes, en ninguna ha hallado una Dama que mereciera ser alabada como la que ahora es objeto de su canto, pues todas las buenas cualidades se hallan en ella.

Así pues, en siete de las dieciocho canciones de Arnaut Daniel aparece el motivo de la elección. No podemos creer que se trate de apariciones fortuitas, a las que no se deba atribuir significado alguno. Nos parece, por el contrario, que la reiterada aparición del motivo tiene una significación y una función especialmente relevantes: creemos que contribuye a especificar la idea que de *fin’amors* tiene nuestro trovador. Sería necesario analizar el resto de la poesía trovadoresca para ver en qué medida este motivo es original de Arnaut Daniel, o si ya aparece

en los primeros trovadores. El trabajo, al cual no renunciamos, desborda los límites de este artículo, que, de todas formas, a nosotros nos ha servido para algo: hemos comprobado la necesidad de estudiar los contenidos de la poesía de cada trovador, por lo menos la de los importantes, para establecer la ideología del amor cortés. El problema no se resuelve investigando los orígenes de dicha ideología, sencillamente porque estamos seguros de que dicha ideología no ha sido suficientemente analizada. Se ha partido de la base de que desde Guilhem de Peitieu estábamos ante una ideología que informaba toda una parcela de la historia literaria románica, y que esta ideología no cambiaba, no modificaba sus contenidos, sino sólo su forma externa. Nuestra idea, todavía no suficientemente comprobada —en este sentido pensamos continuar nuestra investigación—, es la de que estamos ante una ideología en formación, que se va enriqueciendo en manos de los trovadores más destacados, que encierra en sí contradicciones que es necesario explicar. Queremos además poner de manifiesto que el arranque de dicha ideología, sus fuentes, todavía hoy no están establecidas con seguridad total; partidarios de orígenes arábigos, cristianos, clásicos, siguen esgrimiendo argumentos. Aunque se impusiera una explicación única, continuaría en pie el problema que tratamos de plantear; la aclaración del problema de los orígenes de *fin'amors* no resolvería más que su arranque, dejando sin resolver qué es la *fin'amors*. Moshe Lazar y René Nelli analizan en sus respectivos libros<sup>35</sup> algunos de sus componentes, pero no todos. No llevan a cabo una definición ni un análisis de los integrantes intrínsecos del amor de los trovadores: analizan sobre todo sus manifestaciones externas. Estas cualidades que exteriorizan el amor están especialmente bien analizadas en la obra de Lazar. No hallamos, sin embargo, al lado de *cortezia*, *mezura*, *joven*, *joï*, etc., otras cualidades que suponemos que el autor debe dar por sabidas, como si pensara que pueden ser las mismas que integran el sentimiento amoroso actual. Por ejemplo, lo que distingue *fin'amors* de *falsa* no es ninguna de las cualidades que aduce Lazar: el falso amante las fingía para hacerse pasar por leal. Arnaut Daniel y otros trovadores se quejan repetidas veces de lo difícil que es distinguir los buenos de los falsos enamorados; de ahí su afán en dar a la amada unos datos que la obliguen a no confundirle con un *fals'amador*; de ahí la constante aparición del adjetivo *ferm* para definir, junto con otros, su amor; de ahí también

35. Véase nota 27.

la calificación de duradero; de ahí sus protestas de lealtad y de fidelidad eternas; de ahí la manifestación de su incapacidad de cortejar, o ni siquiera de cantar, a otras damas; de ahí, finalmente, su razonamiento de que el amante sólo puede ser fiel a la Dama que lo merezca en sí, en razón de la superioridad de su mérito; por eso se enorgullece de haber elegido bien; por eso la elección en sí le produce una satisfacción de su orgullo de hombre inteligente, porque ha sabido elegir lo mejor.

Lo que acabamos de apuntar no son más que notas que trataremos de integrar en un trabajo más amplio; no tienen otro objeto que mostrar que todavía no se ha analizado suficientemente el problema del amor trovadoresco, o, por lo menos, que no se han valorado suficientemente las contradicciones internas. El origen de este trabajo fue ver en un verso, el que da título al artículo, una clara alusión al mito de Tristán. Por nuestra parte estamos convencidos de que esta alusión existe; también lo estamos de que no se puede probar que Arnaut pensaba en el filtro del *Tristan*; podía pensar en otro filtro amoroso cualquiera: existen testimonios en la literatura clásica, e incluso en el folklore. Es seguro, por otra parte, que Arnaut, aunque no alude a él ni en una sola ocasión en el resto de su obra, conocía el mito de Tristán, como lo conocían los trovadores probablemente desde Cercamon<sup>36</sup>. Rita Lejeune da 37 citas de Tristán y 22 de Iseut<sup>37</sup>. No intentamos añadir una nueva alusión a la lista. Tratamos de aclarar la postura de los trovadores ante el mito, porque ello nos suministra un acercamiento a la ideología amorosa de los mismos.

Si nos fijamos en el aspecto de la ideología amorosa de Arnaut Daniel que hemos estudiado —el amor que se origina en la elección de la Dama en virtud de su mérito superior— y la comparamos con la de otros trovadores que aluden al tema del filtro amoroso, veremos que este aspecto singulariza hasta cierto punto la ideología amorosa de nuestro trovador. Para Bernart de Ventadorn, Tristán es simplemente el ejemplo de enamorados que han sufrido por amor:

36. La copiosa bibliografía sobre el conocimiento de la leyenda de Tristán por los trovadores se halla reseñada y comentada en la obra de F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XIV, Barcelona, 1972, págs. 449-469.

37. R. Lejeune, *Mentions de Tristan chez les troubadours*, comunicación presentada en el Congreso de la Société Internationale Arthurienne celebrado en Rennes (17-24 de agosto de 1954). De esta comunicación, no publicada, existe un resumen en el "Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne", núm. 6, 1954, págs. 96-97.

Plus trac pena d'amor  
de Tristan l'amador,  
que'n sofri manhta dolor  
per Izeut la blonda <sup>38</sup>.

(P.-C., 70, 44, vv. 45-48)

Raimbaut d'Aurenga, en cambio, en su canción "Non chant per auzel ni per flor" <sup>39</sup>, toma ante la leyenda una posición diferente. Se compara a sí mismo con Tristán porque, como él, ha bebido un filtro amoroso. Es decir, para poner de manifiesto la fuerza e intensidad de su amor no duda en decir que él lo bebió como había hecho el héroe bretón:

De midonz fatz dompn'e seignor,  
cals que sia'il destinada.  
Car ieu begui de la amor  
ja us dei amar a celada.  
Tristan, qan la'il det Yseus gen  
e bela, no'n saup als faire;  
et ieu per aital coven  
midonz, don no'm pose estraire.

(P.-C., 389, 32, vv. 25-32)

Así pues, vemos que la postura de Raimbaut d'Aurenga se opone a la de nuestro trovador: para aquél, el haber bebido de un filtro similar al de Tristán debe ser una garantía para su Dama; mientras que Arnaut Daniel, según nuestra interpretación, atribuye como cualidad excelente a su amor precisamente el no provenir de bebedizo alguno.

La postura amorosa de Arnaut Daniel con respecto al filtro de amor, o mejor aún al amor de filtro, es la misma que hallamos en Chrétien de Troyes:

Ains del brevenge ne bui  
dont Tristan fui enpuisnes,  
car plus me fait amer que lui  
fins cuers e bones volontez.

Acabamos ya. Nuestro propósito no era otro que el de establecer

38. C. Appel, *Bernart von Ventadour*, Halle, Max Niemeyer, pág. 262; M. Lazar, *Bernard de Ventadour: chansons d'amour*, Paris, Klincksieck, págs. 72-79.

39. W. T. Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952.

una interpretación de un verso de Arnaut Daniel; el hilo de nuestra argumentación nos ha llevado más lejos quizá de lo que hubiéramos deseado, adelantando el tema de nuevos trabajos encaminados a intentar establecer la ideología del amor cortés trovadoresco, la *fin'amors*.