



REESCRIBIR EL AMOR EN EL SIGLO XII: IDEOLOGÍA, GÉNERO Y TRADICIÓN EN EL *ROMAN D'ENEAS*

Jorge Ginés Garrido 

Universidad de Salamanca
jggines@usal.es

RESUMEN: Este artículo examina la representación del amor en el *Roman d'Eneas* (ca. 1155-1160), adaptación medieval de la *Eneida* que reinterpreta el poema clásico desde los códigos sociales y narrativos de la Francia feudal. A partir del análisis comparado de las relaciones contrapuestas de Eneas con Dido y Lavinia –la primera, pasional y trágica; la segunda, vinculada al matrimonio y la continuación dinástica–, se muestra la transformación de la temática amorosa en su tránsito desde el eros pagano hasta una sensibilidad que anticipa el *roman courtois*, pasando por los lugares comunes de la *fin'amors* provenzal. El estudio explora las innovaciones del autor medieval y revela no solo la adaptación de valores, géneros y estructuras, sino también la emergencia de nuevas figuras femeninas y de una mirada literaria que refleja las tensiones ideológicas del siglo XII.

PALABRAS CLAVE: *Roman d'Eneas*, materia de Roma, literatura francesa, literatura medieval, amor, *Eneida*.

REWRITING LOVE IN THE TWELFTH CENTURY: IDEOLOGY, GENDER AND TRADITION IN THE *ROMAN D'ENEAS*

ABSTRACT: This article examines the representation of love in the *Roman d'Eneas* (ca. 1155-1160), a medieval adaptation of the *Aeneid* that reinterprets the classical poem through the social and narrative codes of feudal France. Through a comparative analysis of Aeneas's contrasting relationships with Dido and Lavinia –the former, passionate and tragic; the latter, linked to marriage and dynastic continuity– the article traces the transformation of the theme of love from pagan *eros* to an aesthetic anticipating the *roman courtois*, via the commonplaces of Provençal *fin'amors*. The study explores the medieval author's innovations and reveals not only the adaptation of values, genres and structures, but also the emergence of new female figures and a literary outlook that reflects the ideological tensions of the twelfth century.

KEYWORDS: *Roman d'Eneas*, Matter of Rome, French literature, medieval literature, love, *Aeneid*.

RÉÉCRIRE L'AMOUR AU XII^e SIÈCLE : IDÉOLOGIE, GENRE ET TRADITION DANS LE *ROMAN D'ENEAS*

RÉSUMÉ : Cet article examine la représentation de l'amour dans le *Roman d'Eneas* (v. 1155-1160), adaptation médiévale de l'*Énéide* qui réinterprète le poème classique selon les codes sociaux et narratifs de la France féodale. À partir d'une analyse comparée des relations contrastées d'Énée avec Didon et Lavinie – la première, passionnelle et tragique ; la seconde, associée au mariage et à la continuité dynastique –, on met en lumière la transformation de la thématique amoureuse dans son passage de l'*eros* païen à une esthétique annonçant le roman courtois, en passant par les lieux communs de la *fin'amors* provençale. L'étude explore les innovations de l'auteur médiéval et révèle non seulement l'adaptation des valeurs, des genres et des structures, mais aussi l'émergence de nouvelles figures féminines et d'un regard littéraire qui reflète les tensions idéologiques du XII^e siècle.

MOTS CLÉS : *Roman d'Eneas*, matière de Rome, littérature française, littérature médiévale, amour, *Énéide*.

Recibido: 19/07/2025. Aceptado: 29/09/2025

1. Introducción

Durante el siglo XII florece en Francia el ciclo literario de la materia de Roma, integrado por una serie de obras que reelaboran episodios de la historia antigua y de las mitologías griega y romana, adaptándolas a los valores y sensibilidades de la época, con una clara intención didáctica.

Dentro de este ciclo, compuesto por menos de una decena de textos, destacan de manera notable el *Roman de Thèbes*, el *Roman de Troie* y, sobre todo, el *Roman d'Eneas* (ca. 1155-1160), una reelaboración de la *Eneida* de Virgilio que transforma la epopeya latina en un relato acorde con los temas y moldes de la emergente narrativa francesa. El texto se convierte así en un fiel reflejo de los códigos sociales y culturales de la sociedad francesa feudal.

De entre los elementos que sufren una transformación más profunda sobresale la concepción del amor. Es precisamente en este aspecto donde advertimos con mayor claridad la voluntad del autor medieval de actualizar el modelo clásico, pues los amores de Eneas –primero con Dido y después con Lavinia– pasan a un primer plano y son reconfigurados de acuerdo con los preceptos del amor cortés.

Este trabajo tiene como objetivo analizar la representación del amor en el *Roman d'Eneas*, a través del estudio comparado de esas dos relaciones que vertebran

el relato, atendiendo especialmente a las transformaciones experimentadas por la obra en el paso del modelo clásico al medieval. Para ello, partiremos de unas pinceladas introductorias sobre la *matière antique* y sobre la obra que nos ocupa, para centrarnos después en el tratamiento del tema amoroso, que abordaremos a través de las relaciones que el protagonista del *roman*¹, Eneas, establece con las dos figuras femeninas principales: Dido y Lavinia.

Conviene advertir que las citas textuales del *Roman* se presentan en su lengua original, con el fin de evitar las dificultades semánticas derivadas de la traducción al español señaladas por autores como Sánchez Trigo² (1995: 187-193), entre otros. En su mayoría, dichas citas proceden de la edición de Salverda de Grave (1891) del manuscrito A, el más antiguo. El manuscrito D, en cambio, introduce una interpolación ausente en el resto de testimonios: el intercambio de anillos entre Eneas y Lavinia, mediado por Maupriant. Este episodio, transmitido únicamente por D, se ha editado en Petit (1997) y presenta, como advierte el propio editor, un paralelo significativo en la *Eneida* de Heinrich von Veldeke, lo que abre el interrogante sobre una eventual fuente común o sobre la influencia entre ambas obras (Petit, 1997: 630). En los pasajes que remiten a este episodio se indica la procedencia del fragmento citado mediante la adición de una *D* ante el número de verso.

2. Relectura de un clásico: de la *Eneida* al *Roman d'Eneas*

2.1. La materia de Roma. Características y contexto histórico

A finales del siglo XII, en su *Cantar de los sajones*, Jean Bodel propuso una clasificación temática de la literatura en la que distingue tres grandes materias. Estableció que, frente a la materia de Francia, que abarca los cantares de gesta, y la materia de Bretaña, con relatos de raíz celta en torno a Carlomagno y sus barones, la materia de Roma se caracteriza por su carácter didáctico y enjundioso: “Li conte [...] de Rome sont sage et de san aprenant” (vv. 9-10)³. Inspiradas en los clásicos de la Antigüedad, estas obras, justificadas desde una perspectiva educadora, desempeñan

¹ Frente a la expresión más moderna y contemporánea de *novela*, cuyo uso puede prestarse a confusión, en este trabajo hablaremos siempre de *roman* para referirnos a estas extensas narraciones medievales, originalmente en verso, protagonizadas por personajes habitualmente ficticios que viven una serie de acontecimientos imaginarios y en las cuales el análisis psicológico y el conflicto interior de los personajes son temas recurrentes.

² Hace referencia Sánchez Trigo a la dificultad de traducir exactamente al castellano términos como *fin'amors*, *joi* o *joven* sin perder determinadas nociones semánticas presentes en la lengua original.

³ El fragmento citado pertenece a la edición de *La Chanson des saxons* de J. Téchener (1839).

una función pragmática, pues con ellas se pretende difundir el saber antiguo entre los *illitterati*, aquellos que ignoraban el latín (Bermejo, 1986: 16-17). Como señala Blumenfeld-Kosinski (1980: 145-153), esta transmisión del saber se apoya en los tópicos de la *translatio studii* y de la *auctoritas* de los clásicos, que legitiman la creación en lengua vernácula y sitúan a los autores como mediadores entre el mundo antiguo y la nueva sociedad feudal.

Sin embargo, más allá de este afán aparentemente altruista, el contexto sociopolítico en que se compusieron estos relatos revela otros intereses. En el siglo XII Francia experimentó un renacimiento cultural, con el auge de las ciudades y la creación de las primeras universidades. Proliferan en esta época las genealogías nobiliarias con fines propagandísticos. Así, en la corte anglonormanda de Leonor de Aquitania y Enrique II Plantagenet (un normando que se convirtió en rey de Inglaterra), obras como *Le roman de Brut* buscan legitimar su reinado presentándolo como descendiente de los verdaderos pobladores de Bretaña (Baswell, 1994: 150-153; Bermejo, 1986: 14-15).

En la misma línea, los *romans antiques* presentan héroes errantes o exiliados en su búsqueda de la tierra prometida y la conquista de la dama (Bermejo, 1986: 45). Según Duby (1980: 132-147), estas obras apelaban a los *iuvenes*, hijos menores de familias nobles (en español, *segundones*), que pululaban por la corte de Enrique II al carecer de bienes territoriales.

De ahí el tono elevado y heroico de los relatos, en los que el héroe adquiere un protagonismo absoluto y la realidad se entremezcla con lo extraordinario, preludiando el *roman* cortés en prosa del siglo XIII (Bermejo, 1986: 19-20; Vårvaro, 1983: 268-269).

2.2. *El Roman d'Eneas: del modelo clásico al medieval*

El *Roman d'Eneas* es una de las obras más representativas del ciclo de la materia de Roma. Su fecha de composición se sitúa entre 1150 y 1170 (Vårvaro, 1983: 266), aunque Bermejo (1986: 19) lo acota entre 1155 y 1160. Se trata de una reelaboración de la *Eneida* de Virgilio adaptada a los esquemas narrativos y a los gustos de la Francia feudal del siglo XII. Frente a otros textos del ciclo, destaca especialmente por ser “el más cercano en espíritu a la tradición cortés” (Grillo, 1968: 688).

Desde el inicio, el autor medieval acomete una transformación profunda del original: restituye el *ordo naturalis* de los acontecimientos (comienza con la caída de Troya en lugar de *in medias res*, como Virgilio) y sustituye el molde épico por uno narrativo (Bermejo, 1986: 44; Vårvaro, 1983: 266-268). Blumenfeld-Kosinski (1980: 150-151) entiende esta reorganización como un gesto pragmático que funciona casi

como un prólogo implícito, subrayando la libertad creativa del poeta medieval frente a su fuente latina. Además, los materiales clásicos se interpretan desde una nueva óptica novelesca y se reformulan tanto el tiempo como los espacios en los que se desarrolla la historia.

También la figura del héroe se redefine. Ya no encarna el *pathos* trágico de los grandes caballeros épicos como Roldán, sino que decide ser fiel a su destino sin renunciar a él, ni siquiera por amor. Más humanizado, conjuga fuerza, coraje, belleza física y cortesía. Se convierte en un auténtico señor feudal y su historia, en la conquista de una mujer y un feudo (Bermejo, 1986: 21-22). Paralelamente, la guerra entre troyanos e itálicos es ahora una contienda entre barones y el trasfondo filosófico del original se torna moralizante (Grillo, 1968: 689; Vårvaro, 1983: 269). Como subraya Baswell (1994: 155-158), este desplazamiento sitúa el conflicto en un marco feudal reconocible: el rival Turno representa la vieja nobleza feudal, ligada a pactos rotos y venganzas privadas, mientras que Eneas encarna la justicia institucional y la transmisión patrilínea del poder, valores centrales en la nueva monarquía.

Dos procedimientos articulan la adaptación: la *amplificatio* y la *abbreviatio*. Por un lado, se reduce notablemente el peso de lo mitológico, que se sustituye por lo maravilloso. Las intervenciones divinas se diluyen y las costumbres paganas se minimizan. Igualmente, los extensos diálogos de la *Eneida* son simplificados hasta convertirse en conversaciones más bien rudimentarias o en meros intercambios de preguntas y respuestas (Bermejo, 1986: 26-28).

Por otro lado, la *amplificatio* opera construyendo el relato desde el punto de vista dominante de Eneas, a quien se insiste en presentar tanto en su dimensión bélica como sentimental. Esta doble faceta lo anticipa como prototipo de los héroes artúricos del siglo XIII, que armonizan las armas y el amor. Asimismo, cobran gran peso las descripciones –de armamento, vestimenta, lugares, elementos naturales–, con una evidente funcionalidad narrativa (Bermejo, 1986: 22-34).

En cuanto al tratamiento de los personajes, mientras que los hombres responden a modelos convencionales y no se insiste en su individualización, las figuras femeninas se perfilan con mayor detalle y desempeñan funciones simbólicas en la obra: Dido representa la pasión amorosa; Camila, la virginidad estéril; y, en oposición, Lavinia encarna la fecundidad y la ortodoxia del lazo matrimonial y de la institución de la familia (Bermejo, 1986: 35-39). También se dedica una mayor atención a la interioridad femenina, lo cual permite explorar, como señala Cormier (2006: 57-61), una epistemología alternativa más relacional y emocional, en contraste con la racionalidad combativa y objetiva atribuida a los modelos masculinos.

2.3. *Del eros a la fin'amors: la adaptación de la temática amorosa*

Como hemos señalado, la temática amorosa constituye una de las principales líneas objeto de la *amplificatio* en la adaptación medieval de la *Eneida* (Petit, 1985: 386). En el *Roman d'Eneas* los amores de Eneas y Lavinia adquieren un protagonismo tan acusado que se convierten en el hilo conductor de toda la segunda mitad del relato, de una forma que algunos autores, como Vârvaro (1983: 272), consideran forzada, pues la motivación del amor entre ambos personajes irrumpe tardíamente, lo que debilita la cohesión entre las dos mitades del texto.

En cualquier caso, el interés del poeta medieval y del público se centra claramente en la dimensión amorosa, que articula la estructura del *roman*, pues la historia reproduce un esquema bipartito cuyos centros de acción quedan representados por Dido y Lavinia (Bermejo, 1986: 46).

Como señala Margolis (1987: 133), la misión fundamental del héroe de fundar la ciudad de Roma se subordina por completo en el *Eneas* a la búsqueda del amor. De esta forma, la temática amorosa, que desempeñaba un papel secundario en la épica, se convierte en una novedad en el *roman*. La mujer, relegada en la tradición heroica, adquiere ahora protagonismo al ser la primera en experimentar las heridas del amor y obrar como impulsora de la acción del hombre (Bermejo, 1986: 23-29, 40).

El autor del *Eneas*, a imitación de Ovidio, se interesa por la descripción del nacimiento del amor y los efectos del eros, al tiempo que integra, siguiendo el modelo de los trovadores, los lugares comunes de la *fin'amors* y el *roman courtois* (Petit, 1997: 17-18; Sánchez Trigo, 1995: 187). Cabe recordar en este punto que la *fin'amors* codifica un ideal amoroso basado en la fidelidad del amante a la dama, el carácter secreto del amor (pues es ajeno al matrimonio), la necesidad de evitar a los *lauzengiers* o calumniadores y la práctica del *service d'amour*, que reproduce simbólicamente las estructuras feudales, de ahí que la dama sea denominada *midons*, 'mi señor' (Frappier, 1973: 7-10; Lewis, 1936: 2; Nelli, 1972: 105-106).

Corbellari (2009) sitúa la *fin'amors* en el frágil equilibrio entre la pasión desbordada (*fole amor*) y el amor regulado por la normalización conyugal (*bone amor*). Este último aspecto es específico de la literatura del norte de Francia —con Chrétien de Troyes y Marie de France como máximos exponentes—, en la que el amor se asocia estrechamente a la caballería, se somete a un mayor análisis (por influencia de Ovidio) y es compatible con la institución del matrimonio. Los excesos tristanianos se encauzan aquí hacia una forma de amor más aceptable socialmente (Corbellari, 2009: 377) y, lejos de la *belle dame sans merci* provenzal, que se resiste a las adulaciones del amante, en estos relatos encontramos mujeres que se entregan con espontaneidad

al héroe, aunque sin incurrir en pasiones irrefrenables (Frappier, 1973: 12-31). El *Roman d'Eneas*, como veremos, participa de todas estas tradiciones literarias.

En el siguiente epígrafe estudiaremos en detalle cómo se representa el amor en el *Roman d'Eneas*. Siguiendo la misma división estructural de la obra, hemos articulado nuestro análisis en dos grandes bloques: de una parte, abordaremos las concepciones amorosas que se desprenden de la relación entre Eneas y Dido; de otra, examinaremos cómo el autor medieval incorpora los códigos amorosos de la época en el vínculo entre Eneas y Lavinia.

3. La representación del amor en el *Roman d'Eneas*

3.1. *Dido y Eneas*

3.1.1. El tópico del filtro amoroso

Tanto en la *Eneida* como en el *Roman d'Eneas* las fuerzas de lo maravilloso intervienen para favorecer el amor entre Dido y el héroe. En la versión francesa, Venus, madre de Eneas, provoca su enamoramiento como forma de protegerlo durante su estancia en Cartago, mediante un hechizo sobre Ascanio, hijo del troyano, que actúa como una especie de filtro amoroso:

La mere Eneas sot et vit, / que ses fiz esteit en Cartage ; / molt redotot en son corage, / qu'il nel menassent malement : / molt ert entre salvage gent. / Ele ot d'amor la poesté. / Quant vit que son fil ot mandé, / soef entre ses braz le prent, / molt le baisa estreitement. / En cel baisier li a doné / de faire amer grant poesté ; / ki enprés li le baisera / del feu d'amor espris sera. / A cels quel meinent dist Venus, / qu'oem ne femme nel baisant plus / fors la reïne et Eneas (vv. 764-779).

Zink (1984: 260-262) llama la atención sobre las diferencias de este episodio con el original: en lugar de sustituir a Ascanio por Cupido, como en la *Eneida*, aquí Venus se contenta con abrazar al muchacho. Se reemplaza así el elemento mitológico por el elemento mágico, pues en la Edad Media la magia era considerada un fenómeno de la naturaleza. Deist (1994: 466-467) señala igualmente cómo el beso de Ascanio adquiere en la reelaboración medieval una carga erótica que reemplaza la inocencia del niño en Virgilio: la pasión de Dido es desencadenada por un joven con una cierta virilidad implícita. En cualquier caso, el hechizo surte efecto, más profundamente en Dido, por ser la primera en besar al joven:

La reïne les enveia / en sa chambre, puis apela / l'enfant ki a son pere vint ; / acola le, soef le tint, / molt le baisa estreitement / et se meine molt malement : / molt fait que fole ki l'atoche / envers son vis ne a sa boche. / Venus i ot sa flame mise, / Dido l'en

trait, ki est esprise ; / mortel poison la dame beit [...]. / Donc le rebaisa Eneas / et donc Dido en es le pas ; / de l'un en l'autre enbat l'amor, / chascuns en beit bien a son tor [...]. / C'est Dido ki plus fole esteit, / ele i a pris mortel ivrece ; / ja l'a amors en grant destrece (vv. 801-822).

No nos puede pasar desapercibido que este enamoramiento irrefrenable remite al tópico medieval del filtro amoroso, presente también en obras como *Tristan et Iseut*, donde los protagonistas caen presas de una pasión amorosa que se impone a su voluntad tras beber lo que se describe como una suerte de veneno mortal (Bermejo, 1986: 41; Zink, 1984: 260).

Bermejo (1986: 30) sugiere una relación entre este tema y la descripción previa de las murallas de Cartago, protegidas por magnetita, que vendría a desarrollar una función temática en la obra, al poder relacionar el mineral con la atracción despertada entre los amantes: “Tot environ ot fait treis rens / de mangnetes par molt grant sens / d'une pierre ki molt est dure ; / la mangnete est de tel nature, / ja nus oem armez n'i venist, / que la pierre a sei nel traisist” (vv. 433-438).

Sea como fuere, la misma noche en que Dido besa a Ascanio, la reina experimenta el mal de amores, en una escena que bebe de la descripción del insomnio y los dolores provocados por el amor teorizados por Ovidio, pero modificada como forma de dar movilidad y nerviosismo a un pasaje narrativamente estático, lo cual es característico de este tipo de narraciones (Vàrvaro, 1983: 269; Zink, 1984: 254):

Ne fust por rien qu'ele dormist ; / tornë et retorne sovent, / ele se pasmë et s'estent, / sofle, sospirë et baaille, / molt se demeinë et travaille, / tremble, fremist et si tressalt, / li cuers li ment et se li falt [...]. / Cuide que cil ki ert absenz / enz en son lit li fust presenz : / n'en i a mie, aillors esteit. / Parole o lui com s'el l'oeit ; / en son lit le tastë et quiert ; / quant nel trueve, des poinz se fiert. / Ele plorë et fait grant duel, / des larmes moillent si linquel ; / molt se detorne la reïne, / primes adenz et puis sovine. / Ne puet guarir, si se demeine, / molt trait la nuit et mal et peine ; / el se demeine a mainte guise (vv. 1228-1257).

En definitiva, el hechizo de Venus desencadenará entre Dido y Eneas un amor como pasión que supondrá, al final de la primera parte del relato, el propio final de la reina de Cartago.

3.1.2. El amor como tiempo de olvido

Uno de los efectos más destacables del amor entre Dido y Eneas es el olvido, es decir, la negligencia en relación con las tareas y deberes que se esperan de cada individuo en función de su posición social. Este efecto es particularmente notable en

Dido, pues su responsabilidad política como reina es mayor que la de Eneas, un exiliado (Petit, 1985: 398-399):

Amors l'a fait de sage fole ; / molt soleit bien terre tenir / et bien soleit guerre baillir, / or a tot mis en nonchaleir / et en obli por non saveir. / Amors li a fait obliër / terre a tenir et a garder. / Si enemi guastent sa terre, / el ne prise plus pais que guerre, / de nule rien mais ne li chalt, / ne mais d'amor ki molt l'assalt, / et molt a mais tote sa gent / par li malvais maintenant ; / de li n'ont force ne secors, / ne montent mais es murs n'es tors, / de l'ovrer n'est conte tenu, / pendent li mur entrerompu, / en un leu halt, en l'autre bas : / tot a guerpi por Eneas (vv. 1408-1426).

La dame en laisse son afaire, / nule altre rien ne prise guaire (vv. 1575-1576).

No obstante, el narrador también acusa a Eneas de haber dado la espalda a su destino: “Son afaire a mis en obli / et tot son eirre en a guerpi” (vv. 1609-1610); “Et cil en a guerpi sa veie” (v. 1577). Así pues, ambos caen en la *récréantise*, la deserción de las tareas asociadas a las personas de su posición (Bermejo, 1986: 38). Este efecto del amor se encuentra inserto en la tradición de la materia de Roma y también de la materia de Bretaña, por lo que en estas obras a menudo aparecerán caballeros enamorados que dejarán de lado sus deberes para con la sociedad; tal es el caso de los protagonistas de *Érec et Énide* o del lai *Guigemar*, entre otras.

Grillo (1968: 691-697) interpreta la caída de Dido como una llamada de atención por parte del poeta medieval sobre cómo la sociedad no tolera la transgresión, pues su alianza con un extranjero de rango muy inferior supone una grave violación de los códigos feudales. En este contexto, el amor entre ambos no consigue convivir de forma exitosa con las exigencias de la sociedad y de la opinión pública, lo cual lo conducirá inexorablemente al desastre.

3.1.3. El amor pasional como trampa mortal

Llegados a este punto está claro que el amor entre Eneas y Dido, fruto de un encantamiento, es completamente irracional y pasional. Además, hemos comentado que, mientras que en Eneas provoca un desvío pasajero de su cometido, en Dido tiene consecuencias devastadoras, precipitándola hasta la locura (Petit, 1985: 395-397): “Amors l'a fait de sage fole” (v. 1408).

En esta línea, Vàrvaro (1983: 271) señala que el relato aparece motivado por la polaridad *amor-sen*, esto es, el amor se opone a la razón, por lo que la culpa de Dido es su locura, una locura vinculada al fracaso humano y que es precisamente lo que la vuelve más conmovedora y cercana que en la versión clásica. Así, la Dido *infelix* e

incensa de la *Eneida* es solo *infelix* en el *Eneas*, pues “el amor no le despierta odio, sino únicamente un pesar nostálgico”.

Algunos autores destacan también la descripción de Dido rodeada de un aura de pureza y virginidad, a imagen y semejanza de la diosa Diana, como forma de despertar la compasión del lector (Bermejo, 1986: 36; Mora-Lebrun, 1994: 205). Esto resulta especialmente notable en el episodio de la cacería, donde es presentada irradiando una luminosidad que contrasta con la tormenta que se desatará instantes después.

La reïne se fu vestue / d’une chiere porpre vermeille, / bendee d’or a grant merveille /
trestot le cors des i as hanches / et ensemment totes les manches. / Un chier mantel lot
afublé, / menuëment a or goté, / a un fil d’or ert galonee / et sa teste ot d’orfreis bendee.
/ A son col pent un cuivre d’or, / qu’el fist traire de son tresor ; / .c. saietes i ot d’or
mier, / les fleches erent de cormier (vv. 1466-1478).

Poco después, sin embargo, la reina, retratada de forma tan candorosa, se deja llevar por el amor hacia Eneas y se entrega a este en una cueva:

Onc n’en remestrent dui ensemble, / fors la reïne et Eneas : / cil dui ne departirent pas,
/ ne guerpi li, ne ele lui. / Tant ont alé fuiant andui, / a une crote sont venu. / Iluec sont
andui descendu. / Estes les vos andeus ensemble, / cil fait de li ce que li semble, / ne li
fait mie trop grant force, / ne la reïne ne s’estorce, / tot li consent sa volenté ; / pieça
qu’el l’aveit desirré (vv. 1514-1526).

Nótese cómo la elección del espacio no es inocente, pues remite al bosque, asociado a lo clandestino y lo dinámico –en contraposición a la corte– y lugar por excelencia para el desarrollo de las aventuras (bélicas y amorosas) de los caballeros protagonistas en las obras de la contemporánea materia de Bretaña. Aquí, y en los encuentros que seguirán durante la estancia de Eneas en Cartago, es Dido la que lleva la iniciativa: el narrador la presenta como amante activa y censura su entrega. Se invierten así los roles tradicionales de la *fin’amors* y el troyano se convierte en su *druz*, en su amado, que se aleja de los ideales provenzales al no mostrar un ápice de reticencia al ser seducido (Grillo, 1968: 692-693). Dido, por su parte, se aproxima al estereotipo de la mujer que se entrega al héroe, propio de la literatura del norte de Francia.

La figura de Ana, hermana de Dido, refuerza esta deriva pasional, ya que actúa como un catalizador insidioso que intensifica sus sentimientos y le provoca más daño que bien, pues la incita a romper el luto que guardaba a su marido, Siqueo (Margolis, 1987: 136):

„Dame, por quei morez a honte ? / Ceste amistiez rien ne vos monte, / qu’avez envers
vostre seignor : / morz est, ja a passé maint jor. / A duel usez vostre jovente, / en lui n’a

mais negune atente, / de lui n'avreiz vos mais enfant / ne dolce amor ne bel semblant, /
ne garantie ne socors. / Molt a ici foles amors, / quant bien ja mais ne vos puet faire. /
Por quei volez por lui mal traire ? / Ja mais n'avreiz nul bien del mort : / faites del vif
vostre deport (vv. 1327-1340).

El poeta medieval transfigura así la imagen de Dido y la presenta poco menos que como una criminal, puesto que la pasión la ha llevado a romper voluntariamente el juramento de fidelidad que le hiciera a su marido (Gaunt, 1992: 11; Mora-Lebrun, 1994: 202-203). Es por esto por lo que, tras su muerte, en el Hades, la reina no se atreve a mirar a Siqueo a la cara (Mora-Lebrun, 1994: 203): “Por ce qu’el li aveit mentie / la fei que li aveit plevie, / ne s’osot pas vers lui torner, / ne ne l’osot dreit esguarder, / ne pres de lui ne s’aprismot : / por son forfait se vergondot” (vv. 2657-2662).

Dido recupera así toda responsabilidad en el *Eneas* y el juicio moral se torna cruel en esta versión, ya que seguirá sufriendo en la muerte como lección para todos los hombres (Poirion, 1976: 227; Vårvaro, 1983: 269-271).

Centrándonos ahora en el momento de su suicidio, Margolis (1987: 138) pone el foco en cómo las llamas de la muerte, representadas de forma explícita en la hoguera a la que se arroja Dido, vendrían a sustituir las llamas de la pasión amorosa que la consumían en vida:

Dido s’esteit a mort ferue, / et la morz la presse et argue, / et la flame de l’altre part, /
ki ses membres esprent et art ; / ne puet parler ne halt ne bas, / fors tant qu’ele nome
Eneas. / La flame l’a tant apressee, / l’ame li est del cors sevre, / sa blanche char et
bele et tendre / contre le feu ne puet deffendre ; / ele art et brulë et nercist, / en molt poi
d’ore se desfist (vv. 2113-2124).

Su muerte, calificada por Vårvaro (1983: 271) como “casi cristiana”, conmueve a un lector que es testigo de su descenso de reina todopoderosa a figura indefensa, arrasada por su amor hacia Eneas, al que perdona en sus últimas palabras, a diferencia de la Dido de Virgilio: “Il m’a ocise a molt grant tort ; / ge li pardoins ici ma mort ; / par nom d’acordement, de pais / ses guarnemenz et son lit bais. / Gel vos pardoins, sire Eneas” (vv. 2063-2067).

El propio epitafio de la reina no deja lugar a dudas sobre la causa de su ruina: “[...] Iluec gist / Dido ki por s’amor s’ocist ; / onkes ne fu meilleur paaine, / s’ele n’eüst amor soltaine, / mais ele ama trop folement, / saveirs ne li valut neient” (vv. 2139-2144).

Su tragedia se debe, por tanto, no solo a la pasión, sino también a la falta de reciprocidad amorosa (Petit, 1985: 403-404; Talarico, 1981: 219-220), como ella misma ya había advertido: “Nos senton molt diversement : / ge muir d’amor, il ne s’en sent, / il est en pais, jo ai les mals ; / amors n’est pas vers mei igals, / quant ne senton

comunalment. / Se il sentist ce que ge sent, / qu'il amast mei si com ge lui, / ne partisson ja mais andui" (vv. 1823-1830).

El *Eneas* transmite así una lección clara: el amor no correspondido, cuando se impone a la razón y al orden social, conduce a la destrucción. En contraposición, el relato reserva para la segunda parte una historia amorosa con final feliz: la unión entre Eneas y Lavinia.

3.2. *Eneas y Lavinia*

3.2.1. La génesis del sentimiento amoroso

Frente al amor trágico analizado en el epígrafe anterior, la segunda mitad del *Eneas* se centra en la relación entre Lavinia y el protagonista, que se convierte en el eje estructural de la obra. Así, mientras que en la *Eneida* prima la *pietas* de Eneas y su destino como héroe, en el *Roman d'Eneas* domina el amor: *omnia vincit amor*. En este caso, el sentimiento entre ambos personajes sí triunfará, precisamente porque se adecúa al ideal cortés de la época.

En este sentido, el surgimiento del amor entre Eneas y Lavinia se ajusta a la perfección a los moldes de la *fin'amors*, ya que nace directamente de la contemplación de la persona amada (Gontero, 2003: 7). Así, Lavinia se queda prendada de Eneas al verlo por primera vez:

Lavine fu en la tor sus, / d'une fenestre esguarda jus, / vit Eneas ki fu desoz, / forment l'a esguardé sor toz. / Molt li senbla et bel et gent [...]. / Amors l'a de son dart ferue ; / ainz qu'el se fust d'iluec meüe, / i a changié cent feiz color. / Or est chaeite es laz d'amor : / voillè o non, amer l'estuet. / Quant veit que eschiuer nel puet, / vers Eneas a atorné / tot son corage et son pensé (vv. 8047-8064).

También Eneas queda afectado: "Donc li refist un dolz reguart ; / Eneas guarda cele part / et aperçut qu'el l'esguardot ; / donc sospira que mais ne pot" (vv. 9229-9232). Más adelante, Lavinia, en un momento de introspección, vuelve a reflexionar sobre esta idea: "Li oilz est senpres a l'amor / et la mains est a la dolor : / la main met l'en la o il duelt, / la torne l'oil o l'amors vult" (vv. 9885-9888). La mirada, pues, actúa en esta literatura medieval que estaba asistiendo al nacimiento del código cortés como un arma capaz de herir a quien la recibe. Esta metáfora se materializa cuando Lavinia declara su amor a Eneas en un pergamino que le envía atado a una flecha, en clara evocación ovidiana (Gontero, 2003: 7):

Tot escrivai en un briefet, / manderai li par un foillet / tot mon estre, tot mon corage [...]. / Il s'arestut une traitiee / pres de la tor de l'autre part : / por les triues n'i ot reguart. / La

dameisele a le brief pris, / environ la fleche l'a mis / d'une saiete barbelee ; / la letre fu dedens torne : / o un fil estreit le lia. / Un archier le rei apela. / „Amis“, fait ele, „traï mei tost / ceste saiete a cels de l'ost, / ki sont la jus soz ceste tor (vv. 8769-8815).

Lavinia toma la iniciativa y se convierte en quien ordena lanzar el dardo amoroso, asumiendo el rol tradicional de Cupido. Como indica Zink (1984: 268), esta sustitución obedece a la voluntad del autor de eliminar toda traza mitológica del *Roman*. Además, Lavinia estaría poniendo en práctica las enseñanzas de su madre sobre cómo Amor siembra el enamoramiento en los hombres:

Garde el temple comfaiement / Amors i est peinz folement / et tient deus darz en sa main destre / et une boiste en la senestre : / li uns des darz est d'or en som, / ki fait amer, l'autre de plom, / ki fait amer diversement. / Navrë et point Amors sovent, / et si est peinz toz par figure / por demonstrer bien sa nature : / li darz mostre qu'il puet navrer / et la boiste qu'il set saner (vv. 7975-7986).

Por tanto, Lavinia reemplaza a Amor e intenta moldear su destino disparando a Eneas con la que ella espera que sea la flecha de oro, lo cual surte efecto, ya que el héroe se enamora de ella en cuanto la contempla. Todo ello responde al tópico literario del amor a primera vista, que cada lengua nombrará de manera distinta (en francés, *coup de foudre*, por ejemplo).

3.2.2. El amor como enfermedad

Como acabamos de comentar, Amor puede sanar, pero también herir, y esta dualidad aparece reflejada en el *Eneas*. De este modo, el amor es concebido como una enfermedad cuya cura reside en el amor mismo, de ahí la vorágine de sensaciones contradictorias que experimenta quien lo sufre. Se trata de una enfermedad con una sintomatología muy clara, que es descrita en la obra siguiendo un aproximamiento clínico (Mora-Lebrun, 1994: 225-226; Petit, 1985: 388-395): frío y calor, suspiros, sudoraciones, cambios de color, palidez, escalofríos, insomnio... Síntomas que ya ejemplificamos para el caso de Dido y que se repiten en Lavinia: “Tote ert seule la dameisele, / l'uis de la chanbre ala fermer, / revient a la fenestre ester / o el reüt le colp mortal. / D'iluec esgarde le vasal, / ele comence a tressuer, / a refreidir et a trembler, / sovent se pasmë et tressalt, / senglot, fremist, li cuers li falt, / degete sei, sofle, baaille” (vv. 8068-8077).

Y también en el héroe troyano:

Onkes ne li tint de mangier, / de halt vespre s'ala colchier, / molt li delitot a penser / et son corage a recorder / com la pucele l'esguardot, / ki les baisiers li enveiot [...]. /

Cupido, ki ert deus d'amor / et ses frere charnels esteit, / en sa baillie le teneit ; / onc nel lascia la nuit dormir, / ainz li fist faire maint sospir. / Il se degetë et estent, / torne et retourne molt sovent ; / onkes la nuit nen ot someil : / amors l'ot mis en grant trepeil, / amors le faiseit trespenser, / amors le faiseit tressuër, / et refreidir et espasmir / et sospirer et tressaillir (vv. 8913-8934).

Estos síntomas presentan claros tintes ovidianos, pues en su *Ars amatoria*, Ovidio ya describe la palidez, el enflaquecimiento y el dolor de los enamorados: “Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti” (Libro I, v. 729); “Attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes / curaque et in magno qui fit amore dolor” (Libro I, vv. 735-736)⁴. El autor medieval calca estos códigos en el *Eneas*, lo cual representa una constatación de la influencia de Ovidio como rasgo distintivo de estos primeros *romans* del norte de Francia.

Cabe preguntarse en este punto por qué el amor de Dido fracasa y el de Lavinia triunfa, si ambas comparten síntomas similares. La clave reside en la ausencia de reciprocidad, puesto que Eneas no experimenta en Cartago las sensaciones que padece tras recibir la misiva de Lavinia. Así pues, el amor de Dido por Eneas es claramente unilateral y, por ello, abocado al desastre, como mostramos en los epígrafes anteriores.

Asimismo, los síntomas no se limitan a manifestaciones externas, sino que, como ha señalado Cormier (2006: 65), en Lavinia se traducen en una toma de conciencia de sí misma que se articula mediante el monólogo y el diálogo interior, estimulados por la relación con su madre. En este sentido, parte del éxito de Lavinia reside en la educación recibida de la reina Amata para saber identificar los signos del amor. Esta instrucción anticipa y normaliza su experiencia (Bermejo, 1988: 201; Margolis, 1987: 144; Zink, 1984: 254):

„Ge te dirai de ses dolors, / de sa nature que g'en sai [...]. / Une fievre quartaine valt. / Pire est amors que fievre ague, / n'est pas retors quant l'en en sue. / D'amor estuet sovent suër / et refreidir, fremir, trembler / et sospirer et baillier, / et perdre tot beivre et mangier / et degeter et tressaillir, / muër color et espalir, / giendre, plaindre, palir, penser / et senglotir, veillier, plorer (vv. 7902-7928).

Esta conversación entre la joven y su madre, su confidente, está entroncada en la tradición ovidiana del diálogo entre el *doctus*, la persona sabia o experimentada en el amor, y el *novus*, al que le transmite las enseñanzas. Mediante este artificio, al

⁴ Los versos citados proceden de la edición de Antonio Ramírez de Verger y Francisco Socas (1995). Traducción al español de Socas: “Palidezca todo enamorado: este es el color que al enamorado corresponde” (v. 729); “Enflaquecen al cuerpo del galán noches en vela y la pena y el cuidado que un gran amor provoca” (vv. 735-736).

tiempo que se da a conocer lo que se oculta en el personaje, se enseña una materia nueva. La palabra se erige así en el *Eneas* como fuente de conocimiento, como forma de transmitir una doctrina (Bermejo, 1988: 201). Esta educación sentimental, a menudo en manos de las madres, viene, pues, de antiguo, y la va a recoger la novela moderna, como hará siglos más tarde *La Princesse de Clèves* (1678).

Además, Lavinia, frente a Dido, no se deja dominar por la *folie*, sino que actúa según su *engin*, esto es, de acuerdo a su sentido común y a su capacidad para verbalizar y dominar sus emociones (Cormier, 2006: 60; Margolis, 1987: 144-145). Lo demuestran en la obra sus cavilaciones y su extenso diálogo con Amor (vv. 8083-8444), donde reconoce su experiencia:

Or sai ge ja d'amor asez ; / bien me diseit ma mere veir, / n'en poeie pas tant saveir /
par nul altre come par mei ; / molt en sui sage, bien i vei ; / Amors a escole m'a mise, /
en poi d'ore m'a molt aprise. / Amors, molt sai bien ma leçon ; / or ne m'as leü se mal
non, / del bien me redevreies lire ; / or m'as navree, or seies mire. / Amors, or me saine
ma plaie (vv. 8178-8189).

Esta conversación supone una especie de diálogo interno en el que Lavinia se desdobra en dos: de una parte, la voz en primera persona representa la conciencia espontánea de la joven y sus deseos; de otra, la voz en segunda persona constituye la instancia moral que surge de su subconsciente, lo cual podemos ejemplificar mediante el siguiente fragmento:

Fole Lavine, qi'as tu dit ? ... / Amors me destreint molt por lui ... / Et tu l'eschiue, si
le fui ! ... / Ne puis trover en mon corage ... / Ja n'eres tu ier si salvage ... / Or m'a
amors tote dontee ... / Molt malement t'en es guardee ... / Molt m'en ert poi gehui
matin, / or me fait faire male fin ; / ne vivrai pas longues issi ... / Por quei t'arestas tu
ici ? ... / Por le Troïen esguarder ... / Bien t'en peüsses consirrer ... / Por quei ? ... Ne
fu neient saveir / quel venisses ici veeir ... (vv. 8134-8148).

Esta técnica recuerda al examen de conciencia cristiano, con el diálogo entre penitente y confesor propio de determinadas obras de carácter espiritual de este siglo, que fue testigo del desarrollo de la confesión individual y de la atención a la responsabilidad interior en el sacramento de la penitencia (Zink, 1984: 267).

El éxito amoroso en los *romans* implica, por tanto, una combinación de *engin* y *estude* (educación recibida del *doctus*), una cuestión que abordarán posteriormente las obras de Chrétien de Troyes. Eneas, por su parte, también se interroga internamente sobre el sentimiento que Lavinia experimenta hacia él (vv. 8940-9099), lo cual lo acerca más a los héroes de la materia de Bretaña (Érec, Lancelot o Yvain) que al Eneas virgiliano (Margolis, 1987: 145).

Finalmente, el *Eneas* también plantea cómo la enfermedad de amor puede resultar mortal para quien la sufre. Lo fue para Dido, pero también Lavinia contempla la idea del suicidio si Eneas no sobreviviera al combate contra Turno:

Lavine fu sus en la tor, / o el demenot grant tristor / de son ami, que ele veit / ki pres de sei combatre deit [...]. / En son corage a esguardé / et bien fermement proposé, / se Eneas i est ocis / o par son enemí conquis, / qu'el se laira por soe amor / chaïr aval jus de la tor : / ja enprés li ne vivra ore (vv. 9313-9325).

Aquí, la fatalidad del amor aparece generalmente ligada a la incertidumbre de la espera: “ki bien aime, pas ne repose” (v. 9954). Incluso el feliz desenlace de la obra podría haber acabado en tragedia por culpa de la expectación de los dos amantes ante el día de su matrimonio:

Eneas ert en grant freor, / forment par desirrot le jor / que il deveit s'amie prendre, / molt li enuiot a atendre, / et a li resteit il molt tart. / Chascuns le voleit de sa part ; / angoissos erent entre tant. / S'altres set jors durast avant / li respiz de lor asenbler, / a l'un l'esteüst comparer, / o bien tost en mesavenist / a anbesdeus, se devenist (vv. 10079-10090).

Así, el autor medieval reelabora a Ovidio para mostrarnos el sufrimiento que provoca Amor en quienes lo experimentan. Pero Lavinia y Eneas salen airosos gracias a su capacidad de expresar sus emociones a través del diálogo interior y, en el caso de ella, también a la sabiduría que aporta haber recibido una educación sentimental previa. Habremos de esperar hasta la parte final del relato, cuando los amores de los protagonistas llegan al buen puerto del matrimonio, para apreciar por primera vez en la obra los aspectos positivos del amor.

3.2.3. Las virtudes de la unión matrimonial

Ya hemos señalado que las nupcias entre Eneas y Lavinia son precisamente lo que dota de sentido al *Roman d'Eneas*, a tal punto que Mora-Lebrun (1994: 226) comenta que la adaptación romance puede considerarse una poética del matrimonio. Así, en contraposición al poema de Virgilio, en la obra medieval el propósito inequívoco del protagonista es la conquista de la mujer y del feudo. De acuerdo con Huchet (1984: 13, *apud* Mora-Lebrun: 1994, 233), el *Eneas* podría incluso entenderse, apoyándose en una sólida tradición latina, como un homenaje épico-nupcial que el clérigo traductor habría dedicado a Enrique II con motivo de su casamiento.

Como apunta Gaunt (1992: 3), Lavinia es entendida al comienzo del relato como un mero objeto de intercambio entre hombres, reflejo de una sociedad en la que

ellos eran los donantes y ellas, los dones. En el siguiente pasaje, vemos cómo su primer papel en la historia es el de peón en el juego de alianzas políticas de su padre, el rey Latino:

Molt sui vielz oem, si n'ai nul eir, / ne mais que seul une meschine, / ma fille, ki a nom Lavine. / Ge l'ai pramise [*sic*] estre mon gré / et rencontre ma volenté / a un prince de cest païs, / Turnus a a nom li marchis ; / ma moillier vult qu'il ait mon regne, / et Lavine ma fille a femme, / mais sorti est et destiné / et tuit li deu l'ont esguardé, / que uns estranges oem l'avra, / de cui reials ligniee istra (vv. 3230-3242).

El *Roman d'Eneas* plasma así una visión del matrimonio típica de la época: una unión forzada con fines dinásticos, visión contra la cual se alzan los códigos de la *fin'amors* provenzal, que surge justamente como rechazo a ese contrato que suponía el matrimonio en la Europa feudal. Sin embargo, como ocurre en *Érec et Énide* y en otros muchos *romans* del norte de Francia, el *Eneas* muestra que amor y matrimonio pueden conciliarse. De esta forma, en el momento en que Lavinia halla su voz (inexistente en la versión clásica) y Eneas acepta sus sentimientos hacia ella, el lector toma conciencia de que se encuentra ante una historia de amor correspondido y es entonces cuando emergen en la narración los efectos positivos del amor. Al héroe troyano, por ejemplo, le inspira valor y le proporciona una fuerza desmesurada: “Quatre mains m'a doné amor. / Amors molt fait ome hardi, / Amors molt tost l'a enaspri. / Amors, molt dones vasalages ! / Amors, molt faiz creistre barnages ! / Amors, molt es de grant efforz ! / Amors, molt es reides et forz !” (vv. 9060-9066).

El amor entre los protagonistas transita desde el *amor celé*, preconizado por los trovadores provenzales, al *semblant d'amor*, manifestación externa del afecto influida por Ovidio (Gontero, 2003: 6). Así, al inicio Eneas actúa como un amante cortés, discreto, pues entiende que la revelación de sus sentimientos podría resultar fatal, un proceder que se opone a su falta de contención con Dido en Cartago. Sin embargo, durante los ocho días de espera hasta la celebración del matrimonio, se reprocha a sí mismo su excesiva prudencia y su falta de iniciativa:

Por quant ne fait mie a blasmer, / s'el se tarde de mei amer, / que ne li fis pro de senblant / que de li me fust tant ne quant. / Forment li ai mesfait senz faille / que senpres enprés la bataille / en es le pas n'alai a li ; / mesfait l'en ai, pardon l'en pri (vv. 9961-9968).

[...] grant desmesurance fis / que demaneis ne la requis, / quant la bataille fu finée ; / male amistié li ai mostree, / bien le conois que tort en oi (vv. 10001-10005).

Lavinia, por su parte, encarna desde el principio un *amor montré* (Gontero, 2003: 6), pues declara su amor mediante una carta atada a una flecha, lo que la acerca más a los personajes femeninos de la literatura desarrollada en el norte de Francia. El

roman resume así este contraste entre los protagonistas: “Femme est trop hardie d’amer, / molt set mielz oem son cuer celer” (vv. 9877-9878). De hecho, en la narración, la propia doncella reconoce su audacia, que asocia a su falta de experiencia: “Sovent me sera reprové / que de s’amor fui prinsaltiere / et me tendra por noveliere” (vv. 9862-9864).

Gontero (2003: 8-13) llama la atención sobre cómo la interpolación del intercambio de anillos en el manuscrito D ilustra este paso del *amor celé* al *amor mostré*, una transición que culmina con el matrimonio entre los protagonistas. De este modo, el anillo que Eneas entrega a Lavinia representa el *amor celé*, tanto por sus características físicas –pequeño y sin ornamentos–, como por el aire de discreción que envuelve su entrega, que se hace a través de un intermediario, el mensajero Maupriant:

Malpřiant, dist il, vien avant ! / En celle cité la devant / yras parler a ma pluvie, / la belle Lavine m’amie, / et li di que ne li desplaie / que n’ay eũ ne lieu ne aise / de m’amor li faire samblance (vv. D 10083-10089).

En sa belle gentilz main tendre, / cest anelet que li envoie, / porter le veuille en amor moie / en ramembrance pardurable / de fine amor toz tens estable / et de cuer amoureux et fin (vv. D 10100-10105).

Además, Eneas insiste en la perdurabilidad del sentimiento, lo cual se ve reflejado en la forma del anillo, un círculo eterno, sin principio ni fin: “Li anelés n’a point de fin, / mais roons est et fermé entor : / por ce senefie qu’entor / de loyal cuer amor enclose / n’en puet estre por voir desclose / ne prendre por terme termine” (vv. D 10106-10111).

En contraposición, Lavinia envía a Eneas dos anillos con piedras preciosas engastadas, acercándose así más a la noción de *amor mostré*. Resulta igualmente significativa su decisión de revelar las virtudes de las gemas, que se opone a la idea, transmitida a lo largo de toda la obra, de no divulgar al público general los secretos de la naturaleza (Gontero, 2003: 13). De este modo, conocemos que el zafiro confiere dignidad real, castidad y lealtad, cualidades esenciales para la vida real y matrimonial: “Cist safir qui ci est fermez, / dist la pucelle a Maupřiant, / .III. choses va senefiant : / roy, chasteé et loyauté ; / a mon seignor la royauté / et toute l’onnor de Laurente / avec ma chasteé presente / pour la loiauté qu’en lui est” (vv. D 10256-10263). El diamante, por su parte, constituye la panacea universal: “Et por ce li envoie ensemble / o le safir .I. diāmant / qui a vertu que li amant / qui loyaument l’esgarderont / de touz perilz se garderont” (vv. D 10266-10270).

Al exhibir este conocimiento acerca de las propiedades de las gemas, Lavinia participa del proceso de racionalización operante en el *Roman d’Eneas* y se erige en

representante del saber enciclopédico, frente a la hechicería pagana de Dido (Gontero, 2003: 13).

Estos anillos desprovistos de genealogía simbolizan, en suma, el nacimiento de una nueva generación cuya prosperidad se sustenta en la unión entre los protagonistas (Gontero, 2003: 16). El poeta medieval presenta así el matrimonio como la única legitimación posible del amor, de ahí el fracaso de la relación entre Dido y el troyano, extramarital y pecaminosa. Toda la obra nos guía, pues, hacia la escena final de celebración de las nupcias entre Eneas y Lavinia, descritas como una ocasión de júbilo general:

Quant vint al terme ki mis fu, / qu'a grant peine orent atendu, / li reis ot ses amis semons
/ et mandé ot toz ses barons. / Contre Eneas est fors issuz ; / a grant joie fu receüz, / a
Laurente l'en a mené [...]. / Grant leece i ot demenee, / molt i sonerent istrument, / molt
i ot esbaneiement. / Eneas fu a rei levez, / a grant joie fu coronez, / et coronee fu Lavine,
/ reis fu d'Itaile et el reïne. / Onkes Paris n'ot graignor joie, / quant Eleine tint dedenz
Troie, / qu'Eneas ot, quant tint s'amie / en Laurente ; ne cuida mie / qu'onkes deüst
aveir nus oem / en tot le mont tant de son buen (vv. 10091-10114).

En definitiva, tras el enlace y la coronación de Eneas y Lavinia se instaura un *ordo novus*, retorna la paz y se consigue la estabilidad social en la comunidad, ya que el matrimonio lleva aparejadas la pervivencia del Estado y la continuación del linaje real. Por ello, el *roman* finaliza precisamente con el relato de la descendencia del héroe hasta Rómulo y Remo y la fundación de Roma, con lo que el protagonista acaba por cumplir la misión que le había sido destinada:

Eneas ot le mielz d'Itaire, / une cité comence a faire [...]. / Longues l'a Eneas tenue, /
puis est en sa main revertue / tote la terre al rei Latin, / et quant il rala a sa fin, /
Aschaniüs regna après [...]. / L'uns avant l'autre ainsi sont ne [...]. / Molt furent tuit de
grant poeir / et descendirent d'eir en eir, / des i que nez en fu Remus, / de cel lignage,
et Romolus ; / frere furent et molt fort home. / Cil firent la cité de Rome / et Romolus
li enposa / son nom, quant primer la fonda (vv. 10131-10156).

4. Conclusiones

En conclusión, el *Roman d'Eneas* constituye un extraordinario muestrario de las diversas concepciones del amor en la literatura del siglo XII, articuladas en dos grandes bloques coincidentes con la división bipartita de la obra.

Por una parte, la relación entre Dido y el troyano nos advierte de los peligros del amor pasional y de las relaciones fuera de la institución del matrimonio, que

conducen irremediablemente a la desgracia de quienes en ellas se involucran y al abandono de sus deberes para con una sociedad que no tolera la transgresión.

Por otra parte, el amor entre Eneas y Lavinia dota de sentido a todo el *Roman* y ejemplifica los ideales amorosos de una época en la que el casamiento entre nobles garantizaba la supervivencia de la estirpe y del reino. La obra es así fundadora de la tradición de los *romans* del norte de Francia, donde se defiende la posibilidad de conciliación entre amor y matrimonio. También Lavinia se adecúa a los personajes de estas narraciones, pues encarna un *amor montré*, alejado del carácter secreto y de la medida propios de la *fin'amors* provenzal. Eneas, por el contrario, ilustra el *amor celé* característico de los códigos amorosos trovadorescos. Esta dualidad se materializa en el episodio final del intercambio de anillos en el manuscrito D.

Asimismo, la descripción de las sensaciones experimentadas por los protagonistas en su enamoramiento, que nace de la visión de la persona amada, se ajusta al tópico literario de la enfermedad de amor, cuyos orígenes se remontan a Ovidio y su *Ars amatoria*.

Por último, el análisis de la representación del amor en la obra nos ha permitido constatar las modificaciones introducidas respecto al modelo latino. Es especialmente significativo el empeño del autor medieval por sustituir lo mitológico por lo maravilloso o lo mágico (como puede observarse en la reelaboración del tópico del filtro amoroso), al tiempo que concede voz a una Lavinia que no articulaba palabra alguna en la *Eneida*, y que, en su reelaboración, asume su propio destino, remplace a Cupido como causante de la herida de amor y se instaura como representante del sentido común y del saber enciclopédico.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido financiado por la Unión Europea a través del proyecto MultiLingualGender (MSCA Staff Exchanges, Horizonte Europa, acuerdo de subvención N.º 101182959).

Referencias bibliográficas

- BASWELL, C. (1994). "Men in the 'Roman d'Eneas': The Construction of Empire". En Lees, C. A. (ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 149-168.
- BERMEJO, E. (trad.) (1986). *El libro d'Eneas*. Barcelona, PPU.

- BERMEJO, E. (1988). “‘Narratio’ y ‘argumentatio’ en los diálogos del ‘Roman d’Eneas’”. En Beltrán, V. (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona, PPU, pp. 199-208.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, R. (1980). “Old French Narrative Genres: Towards the Definition of the ‘Roman Antique’”. *Romance Philology*, 34.2, 143-159.
- CORBELLARI, A. (2009). “Retour sur l’amour courtois”. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 17, 375-385. <https://doi.org/10.4000/crm.11542>
- CORMIER, R. (2006). “À propos de Lavine amoureuse : le Savoir sentimental féminin et cognitif”. *Bien dire et bien apprendre*, 24, 57-70.
- DEIST, R. (1994). “The Kiss of Ascanius in Vergil’s ‘Aeneid’, the ‘Roman d’Enéas’ and Heinrich von Veldeke’s ‘Eneide’”. *The German Quarterly*, 67.4, 463-469. <https://doi.org/10.2307/408670>
- DUBY, G. (1980). *Hombres y estructuras de la Edad Media*. Madrid, Siglo XXI.
- FRAPPIER, J. (1973). *Amour courtois et Table Ronde*. Ginebra, Droz.
- GAUNT, S. (1992). “From Epic to Romance: Gender and Sexuality in the ‘Roman d’Enéas’”. *Romanic Review*, 83.1, 1-27.
- GONTERO, V. (2003). “De ‘l’amour celé’ au ‘semblant d’amor’. L’échange des anneaux dans l’épisode du manuscrit D du ‘Roman d’Eneas’ (ms. B.N.F fr. 60)”. *Littératures*, 48/49, 5-17. <https://doi.org/10.3406/litts.2003.2209>
- GRILLO, P. R. (1968). “The Courtly Background in the ‘Roman d’Eneas’”. *Neuphilologische Mitteilungen*, 69.4, 688-702.
- LEWIS, C. S. (1936). *Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*. Oxford, Oxford University Press.
- MARGOLIS, N. (1987). “‘Flamma’, ‘furor’ and ‘fol’amors’: Fire and feminine madness from the ‘Aeneid’ to the ‘Roman d’Eneas’”. *Romanic Review*, 78.2, 131-147.
- MORA-LEBRUN, F. (1994). *L’« Enéide » médiévale et la naissance du roman*. París, PUF.
- NELLI, R. (1972). *Érotique et civilisations*. París, Weber.
- OVIDIO NASÓN, P. (1995). *Obra amorosa. II, El arte de amar*. Texto latino de Antonio Ramírez de Verger; introducción, traducción y notas de Francisco Socas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- PETIT, A. (1985). *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*. Ginebra, Editions Slatkine.
- PETIT, A. (ed.) (1997). *Le roman d'Eneas*. París, Le Livre de Poche.
- POIRION, D. (1976). “De l’‘Énéide’ à l’‘Énéas’: Mythologie et moralisation”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 213-229. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1976.2042>
- SALVERDA DE GRAVE, J. (ed.) (1891). *Éneas, texte critique, publié par Jacques Salverda de Grave* [Bibliotheca Normannica, 4]. Halle, Max Niemeyer.
- SÁNCHEZ TRIGO, E. (1995). “Problemas de traducción de conceptos poéticos”. En Lafarga, F., Ribas, A., Tricás, M. (eds.), *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés* [Actas del III Coloquio de la APFUE]. Barcelona, PPU, pp. 187-193.
- TALARICO, K. M. (1981). “‘Fundare domum’: Medieval Descriptive Modes and the ‘Roman d’Eneas’”. *Yale French Studies*, 61, 202-224. <https://doi.org/10.2307/2929883>
- TÉCHENER, J. (ed.) (1839). *La chanson des saxons, par Jean Bodel. Publiée pour la première fois par Francisque Michel* [Romans des douze pairs de France, 5-6]. París, Maulde et Renou, Imprimeurs.
- VÀRVARO, A. (1983). *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona, Ariel.
- ZINK, M. (1984). “Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le ‘roman antique’ en France au Moyen Age : Remarques sur l’expression de l’amour dans le roman d’‘Eneas’”. *Romania*, 105.2/3, 248-269. <https://doi.org/10.3406/roma.1984.1706>