

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

LA TRANSFORMACIÓN
DE LA LÍRICA FRANCESA MEDIEVAL
POESÍA DE INSPIRACIÓN *URBANA*
EN SU CONTEXTO ROMÁNICO
(Siglo XIII)

GRANADA
2013

Este libro se ha llevado a cabo en el desarrollo de un Proyecto de Investigación, “La Interconexión Genérica en la Tradición Narrativa” (FFI2008-03188/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos FEDER.

© ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

LA TRANSFORMACIÓN LÍRICA FRANCESA MEDIEVAL.
POESÍA DE INSPIRACIÓN URBANA EN SU CONTEXTO
ROMÁNICO (SIGLO XIII)

ISBN: 978-84-338-5572-5. Depósito legal: GR/1.561-2013

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario
de Cartuja. Granada.

Preimpresión: TADIGRA, S.L. Granada

Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.

Imprime: Imprenta Comercial, Motril, Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org–), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

PRELIMINAR

En el transcurso del siglo XIII se presenta en el ámbito literario francés, o en lengua d'oïl, un *corpus* textual que, atendiendo a sus rasgos tipológicos específicos, se estructura como un registro poético propio, desvinculado de soportes musicales y consolidado dentro de la *palabra*. Una práctica poética que, alejada de la tradición cortés y el feudalismo, e inmersa en la amplitud urbana, produce la emergencia de textos de una *poeticidad* diferente; sin ser analizada hasta el momento desde la perspectiva de una configuración estructural propia, a pesar de constituir un núcleo revelador o promotor de la transformación de la lírica francesa hacia nuestra actual concepción de poesía personal.

Las reflexiones y análisis que me han ocupado estos últimos años me han dirigido hacia estas consideraciones, y mostrado la necesidad de estructurar este sector importante de poesía no narrativa, no cantada, y un tanto personal, vinculada en su denominación genérica al *dit* y encuadrada con demasiada frecuencia en el ámbito de la poesía didáctica. Especialmente cuando, en cierto sentido relegada por la crítica decimonónica —en su irregularidad temática y ausencia de musicalidad—, no llega a ser incluida en el registro lírico, centralizado en torno al esplendor y los cánones de la poesía cortés. No tenida en cuenta, pues, en prácticamente ninguna de las conocidas clasificaciones genéricas de la poesía lírica medieval, la apertura a partir de los años setenta que supuso la noción de *registro* y otras concepciones estructuralistas lleva inevitablemente a nuevos planteamientos, que hace imprescindible una correcta ubicación de este conjunto poético. Promotor —aun dentro de la más arraigada tradición literaria y en constante remisión a ella— de la creación de discursos innovadores, que realizan un efecto poético totalmente individual, y que han ido constituyendo particularidades tipológicas propias de un nuevo registro, el **Registro Poético del Decir o de la Recitación**.

Aunque el estudio se centra en la literatura en lengua de *Oïl*, se establecen vínculos con otras manifestaciones de las literaturas románicas que ayudan a contextualizar el proceso; del mismo modo que se sobrepasa el siglo XIII en el establecimiento de conexiones esclarecedoras para su determinación. Análisis asimismo abierto a distintos aspectos literarios interrelacionados de esta poesía que, con fines prácticos de identificación, se sitúa en el ámbito de *inspiración urbana*, que proliferaba un tanto al margen o con posterioridad a la preceptiva trovadoresca, y no se vinculaba especialmente con la considerada lírica tradicional o popular. Poética urbana que, frente a la organizada y extensa producción científica sobre la poesía cortés, no ha gozado de la misma dedicación; o, al menos, no lo ha sido desde la interconexión *panrománica* y de lugares comunes de producción y sensibilidad poética en su formación.

El presente libro tiene pues el objetivo de suplir la carencia de tal análisis sobre textos importantes de nuestra cultura occidental, que han quedado marginados o mal contextualizados estructuralmente. Sin lugar a dudas, el fin propuesto es en sí mismo un tanto complejo por su propia heterogeneidad. Sin embargo, no se trata de plantear una conexión determinante de un particular género de poetas y de poesía, ni de una raíz material y causal, sino de una conciencia y un gusto común, de aspectos de una cultura, de orientaciones de una escuela, de elementos de una tradición válidos y necesarios para la formación de una individual conciencia literaria, que se va forjando paulatinamente a partir del siglo XIII. Es cierto que tal proceso no se produce con la misma intensidad, ni de forma homogénea en las distintas literaturas románicas, por lo tanto, los resultados tampoco lo son. Y no es factible una configuración registral igualmente elaborada ni interconectada en cada una de ellas. Mientras la literatura en lengua d'*oïl* consolida un registro poético del *Decir o la Recitación*, con estructuración propia, los poetas italianos desarrollan a través del soneto y en contraposición a los *stilnovistas* los poemas jocoso-realistas más importantes en esta línea de expresión, y en la literatura castellana en los contenidos y a través del *Libro del Buen Amor*, se pueden encontrar las premisas más cercanas a una nueva expresión poética de inspiración urbana. Por lo tanto, sólo a distintos niveles formales y de contenidos (intertextuales, interdiscursivos, etc.), se pueden evidenciar elementos comunes procedentes de espacios hasta ahora poco comunicados, y convergentes posteriormente en grupos textuales concomitantes de expresión poética, que proporcionan finalmente resultados muy esclarecedores.

INTRODUCCIÓN

Es evidente la complejidad de una configuración estructural de la poesía medieval por su propia versatilidad y dificultad de demarcación. Tan sólo habría que recordar el problema de los orígenes de la poesía en lenguas vernáculas, la distinción entre poesía culta y popular, la fijación de la poesía tradicional, la caracterización de los géneros como tales —las dimensiones de oralidad, teatralidad, musicalidad—, la propia inexistencia de tal concepción genérica, etc. Sin duda alguna determinados sectores han podido ser mejor estudiados y delimitados que otros, tal vez por la naturaleza misma de los textos que los integran: una mayor presencia y coherencia textual, frente a la oralidad, una mayor proximidad temporal e incluso geográfica, abundancia de información sobre los mismos, la identidad de los autores, el conocimiento del medio en el que se manifiestan, tal y como ocurre, por ejemplo, en la poesía trovadoresca. Sin embargo, una configuración estructural tan pormenorizada no se suele corresponder con otros grupos poéticos; y prácticamente es inexistente en el conjunto que nos ocupa, o desde el ángulo de visión propuesto. E incluso, en el propio ámbito trovadoresco continúan problemas de catalogación —teniendo en cuenta que se trastocan nociones inherentes al hecho poético—, y el *lirismo* en el que es concebido se aleja en un principio tanto de la noción de *subjetividad*, que el distanciamiento de nuestro concepto actual de poesía es todavía mayor.

A grandes rasgos, y especialmente cuando se atiende a presupuestos generales, se suele distinguir entre la poesía trovadoresca y la no trovadoresca —en cuanto que la primera constituía uno de los pilares básicos de la poesía medieval, y la segunda suele corresponder al ámbito un tanto más heterogéneo de la poesía tradicional—, y un poco aparte estaría la poesía escrita en latín. Como nos precisa C. Alvar, serían “tres corrientes perfectamente definidas

y, en principio, delimitadas con toda claridad: la lírica de tipo tradicional, en lengua vernácula; la lírica culta, escrita en latín; y la lírica cortés, culta pero escrita en lengua vulgar”¹. Tanto en estudios monográficos, como en las historias de la literatura o las antologías poéticas, se parte de la poesía trovadoresca y la tradicional, como ejes básicos de clasificación a partir de los cuales se enumeran —bien cronológicamente o por áreas geográficas— autores y géneros, indicando transformaciones y particularidades. Posteriormente se han ido señalando producciones poéticas vinculadas a un contexto urbano, pero, aunque sus formas presentasen elementos específicos, su configuración estructural particular en escasas ocasiones ha sido sistematizada, o enriquecida con conocimientos procedentes de ámbitos hasta ahora poco comunicados. Tal vez ello respondía al mismo proceso de creación, la poesía trovadoresca contaba con tal hegemonía socio-cultural —ejerciendo durante siglos su control sobre la mayor parte de las manifestaciones literarias producidas en la Europa Medieval—, que fue prácticamente imprescindible que entrara en una trayectoria de decadencia para que otros grupos textuales líricos alcanzaran un mayor desarrollo. Respecto a la poesía tradicional, en un reciente estudio V. Beltrán subraya su auge en la corte con la coincidencia de una serie de factores y sobre todo con la “crisis de las tradiciones ético-literarias vinculadas al amor cortés”². Fue esta misma crisis trovadoresca la que propició que nuevos grupos textuales, continuadores de tradiciones de predicadores, goliárdicas y satírico-burlescas, encontrasen su nueva configuración y personalidad en la producción lírica posterior.

A lo largo del siglo XIII, un eje vertebrador entre *palabra* y *canto* parece abrir el camino hacia el desarrollo de otros grupos textuales que, liberados de la trabazón musical, se hacen más permeables a contenidos tradicionalmente circunscritos a la poesía satírico-burlesca, didáctica, etc., pero no especialmente integrados en el ámbito de un registro poético propio. A partir de una *enunciación*, se organiza toda una estructuración formal, presentando una unidad tipológica específica, en torno a las modalidades de implicación del autor, y su cada vez mayor representatividad dentro del poema. No fue un proceso en absoluto homogéneo, como tampoco lo fue el de la expansión y arraigo de la poética occitana, y ciertamente se muestra en su desarrollo más intensamente vinculado a las realidades locales, al ámbito en el que se produce y al contexto

1. *La Poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica), 1987, p. 15.

2. *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Edition Reichenberger, 2009, p. 333.

cultural circundante. De modo que, frente a un mensaje más generalizado y a la vez más desvinculado de motivaciones circunstanciales concretas de la poesía cortés, la problemática de las nuevas urbes en emergencia va ocupando un lugar preponderante en la expresión poética. En los muchos efectos materiales de la urbe, centrados en la particularidad de un entorno donde se conocen personajes y público o con unos intereses comunes; en la rebeldía de los panfletos goliardescos y la continuada concreción de una sátira y caricatura personal, se van desarrollando los nuevos testimonios de la emergencia de una nueva atención a la personalidad individual. Se construye una poesía que se va haciendo íntima y personal, especialmente al margen del canto y la expresión amorosa o idealizante.

Es evidente que se trata de un ámbito enormemente complejo en su amplitud y heterogeneidad, tal vez por ello la escasez, por no hablar de casi inexistencia, de estudios en este sentido. Sí los hay, evidentemente, por parcelas más o menos extensas de poesía *satírica*, *jocosa*, del *vituperio*, *burguesa*, del *realismo*, *circunstancial*, *anticonformista*, *irracional*, etc., tal vez un poco más. Estudios los hay e importantes pero faltan las conexiones, al menos en el proceso de su estructuración poética y clasificación. La dificultad estriba en la amplitud de formas, autores y motivos enormemente dispersos y en algunos casos unidos por finos hilos de homogeneidad, dentro siempre de la tradición románica. Y en segundo lugar porque no siempre se constituyen en géneros independientes, como ejemplifica R. Jauss con la sátira medieval, dependiente de la predicación, el poema moral y didáctico, el debate, etc.; y que consigue en determinados autores como Peire Cardenal, Rutebeuf o Angiolieri adquirir una función constitutiva y aparecer como género³, pero sin continuidad. En cualquier caso, se evidencia una gran ausencia de estructuración y de representación en el ámbito de la teoría poética medieval de todo este conjunto de grupos textuales, analizados y tenidos muy en cuenta en el desarrollo y especialmente en la transformación de la poesía medieval de su ámbito cortés a este otro *urbano* o de *inspiración urbana*.

Se trata de una práctica literaria diferente, que se va forjando paulatinamente y con la contaminación propia de las formas *tradicionales* y *cortesas* coexistentes, pero en la que se vislumbra un alejamiento o rechazo de cánones que pueden bien ser estéticos o de contenido de un sistema poético establecido. Este eje vertebrador entre *palabra* y *canto* parece abrir la fisura hacia la configuración de dos estéticas que durante mucho tiempo se han mantenido concomitan-

3. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, T.I, 1970, p. 83.

tes. Los tipos rítmicos de la poesía cantada, con moldes en circunvoluciones musicales que cercan ideas y contenidos, se sustituyen en anillos flexibles de estructuras abiertas, que centran en el lenguaje puro las sutilidades de sus rimas y sus melodías: es el triunfo de la *palabra* sobre el *canto*⁴. E intrínsecamente, en el registro de la *palabra*, se vislumbra una permeabilidad temática y una amplitud estructural, promotoras de una *poeticidad* diferente que facilita un proceso individual.

Peter Dronke, en su importante estudio sobre el lirismo medieval⁵, había puesto en evidencia la ausencia de un trabajo de conjunto sobre lo que él había denominado la “Poesía del realismo” y la necesidad de un proyecto más amplio conectando e interrelacionando las directrices de esta poesía. Él proponía el estudio específico de algunas de las que podrían ser las líneas de trabajo sobre el desarrollo del sirventés tópico y realista como género a partir de Marcabré; las relaciones de la poesía realista y satírico-moral latina y su evolución conectada con ella en las lenguas romances; etc. En ningún caso se pretende cumplir su cometido, entre otras cosas porque no se tiene el conocimiento exacto de sus objetivos. Pero lo que sí se evidencia con esta citación es la ausencia y la necesidad de un estudio de la poesía medieval desde otro ángulo, en el que manifestaciones poéticas, que hasta el momento se habían analizado de manera más o menos soslayada y aislada, se presenten con una cierta homogeneidad; y, si es posible, con la estructuración de una cierta configuración poética de las mismas, como sí la hay para la poesía cortés. Como señalaba Marti respecto a la lírica jocosa italiana, habían sido muy abundantes e importantes los estudios dedicados, a la “lírica del arte”: a la escuela siciliana y a sus poetas, a Guittone y a los *guitonianos*, al *stilnuovo*, a la poesía religiosa; pero no tan afortunados habían sido los poetas jocosos, analizados en tentativas monográficas en ocasiones condicionadas con matices biográficos y psicológicos⁶. En cierto sentido, sí ha sido unánimemente admitido el europeísmo de los trovadores⁷, con escritos

4. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (reedición de 2000 con prefacio de M. Zink), pp. 479 y ss.

5. *La Lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978 (trad. De la 1ª ed. 1968), pp. 267-297.

6. M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 4.

7. “La cortesía de los trovadores y de los *trouvères* se ha convertido europea a través de intercambios constantes de príncipe a príncipe, de poeta a poeta. De una corte a otra, poco a poco la corriente poética gana los castillos de los más pequeños señores, se intercambian temas y motivos, manuscritos y poetas, y se reencuentran grandes señores feudales, pequeños nobles, clérigos, recitadores y juglares. Una alta aristocracia favorecedora acoge, encarga las obras literarias y los poetas a sueldo viven de sus benefactores, viajando de corte en corte, como

sugestivos y convincentes sobre sus orígenes, sus conexiones y la manera de ejercitarse en común casi como “academia constituida”, con un radical influjo en una semicircunferencia que abarcaría desde Lisboa hasta Palermo, como nos recuerda Martí⁸; sin embargo no ha sido vislumbrado tal hecho, aunque con una dimensión, uniformidad e intensidad distintas, para este otro tipo de poesía. Y, dentro de la homogeneidad de la cultura *panrománica*, es lógico reconocer unas vinculaciones apoyadas en una misma sensibilidad, sobre el plano cultural, literario, estilístico para estos poetas.

El ámbito a abordar (siglo XIII) podría responder a grandes rasgos a lo que se ha considerado como una lírica un tanto *contestataria* (*anticonformista*) —en el sentido del abandono de formalismos cortesés e idealizadores y presentación de un cierto desacuerdo, manifestación de rebeldía o de lamentación con el sistema establecido, dentro del contexto románico—, situándose en la línea de un cierto “lirismo polémico”. Es posible que estos textos en determinados casos se alejen de una estética embellecedora que pueda satisfacer, pero en otros muchos se aproximan a la expresión de espontaneidad, de transgresión, de vivencias personales, ausentes en otros ámbitos del lirismo medieval, que compensa; tal vez en la línea que nos sugiere M. Zink de “Una poesía de la vida presente que es una poesía de la vida imperfecta”⁹. Pero su gran aportación radica en el nuevo hálito de inspiración poética que proporciona; porque, al encuadrarse la mayor parte de los textos analizados fuera de lo que se ha denominado una *Poesía formal*, se asiste —sobre todo a partir del siglo XIII—, a una transformación profunda de la misma, que la acerca mucho más a nuestra concepción actual de expresión poética. Y lo que es fundamental en este estudio, se podrá mostrar cómo se estructuran puntos importantes de tal transformación a través de las premisas del *dit*, tal y como va a ser caracterizado. En el intento de distanciamiento de un discurso “impersonal”, un corpus importante de especímenes literarios emprenderá una renovación centrándose en la puesta en escena de un *yo* poético; y la llevarán a cabo a través de una aproximación a la amplitud y la personalización que en ese momento proporcionaba el *dit*, frente al *chant*.

Guiot de Provins que alaba en su *Biblia* a los señores de los que es beneficiario”. J. Dufournet, *Anthologie de la poésie lyrique française des XIIème et XIIIème siècles*, Paris, Poésie, Gallimard (NRF), 1989, p. 17.

8. Op. cit., p. 13.

9. M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 112.

I. EL LIRISMO DE INSPIRACIÓN *URBANA* EN EL MARCO
DE LAS LITERATURAS ROMÁNICAS

1. EL ALEJAMIENTO DEL CÓDIGO CORTÉS: LA CONFRONTACIÓN DE DOS ESTÉTICAS

La primera gran oposición *poesía cantada / no cantada*, en el ámbito de la lírica medieval, llevaba implícita, en numerosas prácticas textuales, el alejamiento o la separación total de la lírica cortés, erigida en el eje central en torno al cual se alzaba la poesía medieval más elaborada y calculada, culta y refinada. Cuando Frédéric Diez subrayaba la dotación a esta poesía de “la forma artística más eminente”, señalaba al mismo tiempo su claro nacimiento en “la simplicidad del canto popular”, del que pronto se separaba de manera contundente y premeditada ante la búsqueda de cotas sociales mucho más elevadas¹. Es importante esta anotación, puesto que marcará el desarrollo de determinados grupos poéticos en su vinculación y al mismo tiempo alejamiento de la élite trovadoresca. En sus estudios más recientes, V. Beltrán incide en este mismo concepto, por una parte en el enriquecimiento de la poesía occitana por la tradición poética romance y al mismo tiempo en la evidencia, en las escuelas trovadorescas locales, de su originalidad y la impregnación de su propia personalidad en el desarrollo de la preceptiva cortés, concretamente en escuelas como la galaico-portuguesa y la italiana². Y otro tanto podemos decir de la tradición de *trouvères*, que nacen con el sello de sus propias particularidades, o los *minnesingers*.

Fue dentro del propio círculo trovadoresco, o más bien en el seno de la misma crisis trovadoresca, donde se fueron consolidando prácticas ajenas

1. *La Poésie des troubadours*, Paris, Librairie Vanackere, 1845 (reimpresión, Genève, Slatkine Reprints, 1975), pp. 7-8.

2. *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 174-180.

o contrarias a la ortodoxia cortés; de modo que nuevos grupos textuales emergentes, continuadores de tradiciones de predicadores, goliárdicas, satírico-burlescas, y técnicas del registro popularizante, emergieron con una nueva configuración y personalidad, que se traduce en una práctica poética diferente y nuevas formulaciones técnicas. Por supuesto que tales grupos venían incitados por evidentes cambios socio-culturales, ideológicos, éticos y estéticos —reflejados en las nuevas prácticas literarias que pugnaban contra la ortodoxia trovadoresca de lo absoluto y la perfección casi inaccesible—, con una evidente ideología que involucraba, tanto al comportamiento humano, como a la creación artística y poética en particular. Se incide en la exclusión de una realidad imperfecta e incompleta, superada con la búsqueda de un continuo perfeccionamiento estético y ético.

Como contrapunto, la mayor parte de los poetas objeto de análisis manifiestan —o articulan— una clara intencionalidad de desconexión de la lírica occitana y reivindican un nuevo proyecto literario, cuya configuración suele iniciarse justo en la separación trovadoresca y toda la ideología y práctica literaria que conlleva. Este grupo consolida una disyunción entre el “yo” y el mundo, entre un sistema de valores individuales y un sistema de valores sociales —representado por la lírica cortés—, que revierte en la historiografía genérica, dotándola de nuevos especímenes poéticos, pero ya no trovadorescos. Tal proceso no se efectúa de manera absoluta ni contundente, sin embargo, es fundamental en este nuevo ámbito poético; puesto que parte de premisas de configuración estructuradas en torno a la transgresión cortés y el universo monolítico que representa.

En principio, en la ortodoxia trovadoresca, la configuración ideal —en tanto que género literario, y los distintos principios ético-sociales subyacentes— se revela totalmente unificadora, se expande a todos sus postulados, y adquiere el grado de premisa de constitución. De manera casi anecdótica, diremos que lo *absoluto* parece llegar incluso a la misma aparición de este mundo trovadoresco, constituyendo un acontecimiento cultural tan importante en la Romania que ensombreció durante mucho tiempo el acercamiento a otras manifestaciones líricas del momento; y que, justamente en su declive, éstas pueden emerger con una personalidad propia. Para este esplendoroso desarrollo contaba con todos los elementos a su favor, por primera vez en lengua vernácula se expresaba una poesía capaz de alcanzar las más altas cotas de sutileza y perfección, sus autores, de identidad conocida, pertenecían a la nobleza e incluso a la realeza; y en el refinamiento de las cortes señoriales se ansiaba su presencia. Es más, se erigió en modelo de existencia y los ideales cortesanos se tradujeron en normas artísticas y de conducta. Su impulso fue tan intenso que sobrepasó

barreras geográficas y culturales, y su aportación en la estructuración del *roman courtois*, o el *dolce stil nuovo*, catapultaba su influencia prácticamente hasta los momentos más recientes de la historia literaria, en cuyos trabajos queda reflejada su notoria superioridad.

Todavía es más evidente constatar la fragmentación múltiple que lleva consigo el resurgimiento de otra estética, cuando se recuerda su férrea unidad orgánica —subyacente en la estructuración feudal—, cuyos postulados fomentarán su parte totalizadora e idealista, como posteriormente otros grupos poéticos se beneficiarán de la dispersión y la amplitud de la urbe. Potencia un ideal de existencia caballeresco, que anhela su propia integración y ascensión social, y que encuentra la más elevada expresión en esta lírica, como no se había producido hasta el momento. La exigencia moral se corresponde con la alta exigencia artística a la que aspira, manteniendo la misma perfección y rigidez de formas, equivalentes en cierta medida a las teoretizaciones unificadoras de la escolástica. Tal vez por intereses de transmisión general de su poética —otorgando a su mensaje un carácter marcadamente cosmopolita—, incorporan elaboradas técnicas de trabajo intelectual y los avances de la cultura de su tiempo, en un círculo literario tan cerrado que se intenta crear una auténtica utopía, uniendo elaboración artística y feudalismo.

El ensamblaje es total, pues con el vasallaje se crea un vínculo casi indestructible entre vasallo-señor feudal, que ahora se traspa a la unión entre el enamorado (trovador) y la dama, a la que *servirá* incondicionalmente como el vasallo a su señor, convirtiéndose en la metáfora de la relación amorosa. *Servidumbre* amorosa, con un canto platónico de una “fin’amors”, un amor sublime a una dama cuya consecución es casi imposible, tanto por su propio estado de mujer casada, como por la lejanía o por los que obstaculizan su relación. Continúa el proceso idealizador y no sólo este amor, sino todo lo que envuelve la concepción amorosa cortés, está concebido en el más elevado círculo moral y formal. La liberalidad y la generosidad del caballero debe ser su más alta virtud. Un caballero con unos decálogos de conducta sintetizados en el tratado amoroso del *Roman de la Rose*, que no se pueden incumplir. Imprescindible su *mesura*, tanto en su comportamiento, como en el dominio de sí mismo, como respecto a la discreción en su relación con la dama, a la que incluso deberá designar con un *senhal*, para guardar el secreto. Avaricia, Mezquindad deben estar alejadas de él, puesto que son propias de otros estamentos menospreciados como *burgueses* y villanos. Incluso el término *joven* que lo caracteriza, frente al viejo celoso, el *gilos*, hace referencia no sólo a la edad, sino a las virtudes cortesas que

lo deben acompañar, podría ser como indica M. Lazar, “la realización perfecta del ideal de cortesía”³. Porque, ante todo, se trata de un ideal —de amor, de belleza, de comportamiento, de sus costumbres, de su moral, de sus aspiraciones amorosas—, como eje central en torno al cual se mueve todo, siempre en el entorno de la corte y atendiendo a su refinamiento. Un arte de amar en el que se embellece el deseo erótico casi como una religión de amor, cuyo acceso está limitado para el común de los mortales⁴.

Y en el centro siempre la dama, como personificación de lo absoluto y la perfección, respondiendo, como subraya A. Darmstätter, esta dama ideal de la lírica al ideal de género constituido⁵. Ciertamente se sublimiza, tanto por la perfección extrema de la belleza femenina, como por el elevado honor y poder que se le concede al igualarse a la categoría del señor feudal. Conseguir, pues su *merce*, su correspondencia, constituirá el más elevado gozo, *joi*, al que puede aspirar el poeta-amante. Esta petición de amor se llevará a cabo a través de un complicado e ingenuo ritual, no hay un cambio o una síntesis, sino que trovadores y damas, amantes, celosos y mediadores del amor estarán representando en cada una de las *coblas* (estrofas) de la *cansó* (canción) los mismos papeles fijos y predeterminados. El requerimiento amoroso continuo por parte del trovador, sus sentimientos, encuentros, turbaciones, será siempre cantado en esta invariable estructura formal, con una retórica fija. En tal encorsetamiento, la libertad del poeta se limita a la elección de las estrofas, los juegos formales, las melodías, la combinación de rimas..., en esta pequeña parcela debía evidenciar su arte, lo demás estaba determinado, constituyéndose un texto cerrado y previsible, que respondía a los rituales de un círculo aristocrático, con este código estricto cuyo desciframiento provocaba el placer literario.

Es cierto que, a través de este proceso, la lírica cortés alcanzaba una sublimación plena, pero al mismo tiempo adquiría el carácter de una poesía *objetiva*, en la que se diluye el *yo* poético; y su lirismo, lejos de sugerirnos, como actualmente, subjetividad, nos remitía a la vinculación musical y su destino final de ser cantada. Lentamente este círculo se iba cerrando, era la forma de salvaguardarlo de alteraciones e innovaciones que pudieran romper su armonía y perfección, aunque este mismo cerramiento implicara su desaparición por ahogamiento. No se introducían formas que remitiesen al exterior, y no se transgredían los

3. M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck (BFR), 1964, p. 42.

4. J. Frappier, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 3.

5. “Le Charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Fuillée* de Adam de la Halle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 47, 2004, pp. 231-232.

límites impuestos por esta *poesía formal*, como los trabajos de R. Guiette⁶, de R. Dragonetti⁷ y de P. Zumthor⁸, entre otros, llegan a caracterizar.

La *circularidad* del *canto* cerraba la entrada de todo vínculo con la *subjetividad* como tal, o toda anécdota. Es cierto que otro mundo distinto al utópicamente amoroso de la *cansó* penetraba en los géneros menores que gravitan formalmente en torno a ella, pero con temática abierta a hechos circunstanciales de índole diversa, a través del *sirventés*: política, sátira, religión, literatura; el debate (*tensó*, *joc-parti*, etc.). Recordemos los sirventeses de Marcabré o las innovaciones de un Cerverí de Girona. Y no menos extendida está la teoría de F. Suitner⁹ que postula la introducción de la temática goliárdica a través de la influencia que ésta ejerció en la poesía satírica y moral de los trovadores, y no directamente en los poetas jocosos italianos. Así como la presencia ya en la producción tardotrovaresca —especialmente en trovadores adeptos a las nuevas tendencias intelectuales— de elementos concomitantes con trazos satíricos y didácticos presentes en autores de tradiciones no cortesas, como Rutebeuf¹⁰. Y no menos importante, por señalar algunos ejemplos, es la antología sobre escritores anticonformistas medievales occitanos, en la que René Nelli¹¹ muestra la riqueza de las contradicciones y de las ambigüedades en los escritos de los trovadores del siglo XIII, con una clara personalidad contestataria. Sin embargo, la apertura temática renovada vendría de otras áreas y con otro estilo, aunque todos participen de puntos coyunturalmente comunes. En estos géneros, su dependencia formal de la *cansó* y el círculo cerrado en el que se desenvuelven hacen que perezcan con ella, y no favorecen la penetración de los elementos nuevos que las transformaciones sociales van determinando.

En esta evolución, un hecho fundamental procede de la diversidad misma que se produce en la práctica de la poesía trovaresca en su salida de las tierras de “oc”, ateniéndose en la aplicación del código trovaresco a sus peculiaridades y postulados, con formas originales que la enriquecen y amplían. En este sentido otras escuelas poéticas menos avanzadas —como recientemente ha

6. *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, Paris, Nizet, 1972.

7. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 1960.

8. *Essai de poétique médiévale*, op. cit.

9. F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padua, Antenore, 1983, pp. 87 y ss.

10. M. Cabré, *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2011, pp. 59 y ss.

11. *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. II. Hérétiques et politiques*. Paris, Phébus, 1977.

subrayado V. Beltrán— en la convivencia con el “superestrato” trovadoresco, no lo imitan totalmente, sino que en cierto sentido lo someten a sus propias tradiciones¹². Entre otras, la galaico-portuguesa y la escuela realista italiana, en la que en su mismo entorno social y con técnicas literarias propias, hace florecer su producción satírica más importante vinculada a tradiciones preliterarias, al mismo tiempo que promovían los textos literarios más exquisitos del medioevo, así como las vicisitudes de los *trouvères*. Y es también comprobable, como señala V. Beltrán, que la fisura que deja el declive de la poesía trovadoresca, favorezca el desarrollo escrito de las formas tradicionales; y, asimismo, el de la producción de textos de inspiración urbana, con un entrecruzamiento frecuente de ambas tradiciones.

Es obvio que en la poesía de las escuelas no provenzales se parte de un contexto oral e inmediato más intenso que en la trovadoresca, siendo inevitable que la emergencia urbana incida directamente en la constitución de la misma; y que se evidencie una concomitancia en autores que se desvinculan de la ortodoxia cortés en un contexto urbano, y a la vez practican formas tradicionales. Señala este autor la aceptación en los *trouvères* del norte de Francia y Flandes de las formas de origen popular como el *rondeaux* o la creación de los *rondeaux* polifónicos en Adam de la Halle¹³, poeta que constituye el centro neurálgico de una escritura de inspiración urbana, como se verá en su *Jeu de la Feuillée*, en el que, a su vez, hace importantes guiños al registro *popularizante*. Al igual que Suitner, subraya las evidentes huellas juglarescas en la poesía de los poetas “jocosos” italianos —considerados eminentemente urbanos—, y desarrollada en los confines de la poesía culta¹⁴. Y, como muestra significativa, bastaría con señalar las interferencias, en la clasificación de P. Bec entre otras, de los registros poéticos “aristocratizantes” y “popularizantes”¹⁵; y la práctica, en autores vinculados a la urbe, como Adam de la Halle o Rutebeuf, de inserciones de *subregistros* y técnicas “popularizantes”.

En la ruptura del poeta total del amor cortés, con sus valores ético-sociales absolutos, se pasa a un poeta más abierto a fragmentaciones estéticas diversas, y, a través de sus fisuras, irán penetrando actualizaciones individualizadas, procedentes en cierta medida de la inspiración urbana. El proceso es lento y, como siempre, la separación más temprana y contundente suele proceder

12. Vid. V. Beltrán, *La creación de una lengua poética...*, op. cit.

13. *La poesía tradicional*, op. cit., pp. 136-137.

14. Op. cit., pp. 121 y ss.

15. *La lyrique française au moyen âge (XII-XIIIèmes siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes. Vol. I: Études*, Paris, Picard, 1977, pp. 40 y ss.

del ámbito más cercano, en este caso el de los *trouvères*, que, conectados directamente en su primera etapa con el círculo trovadoresco, viven junto a los trovadores su propio declive interno. E, inextricablemente unidos a ellos —tanto geográficamente como por circunstancias socio-políticas—, pronto sufren influencias internas y externas que los separan. Entre otras, la misma actividad urbana y comercial de las zonas del norte que favoreció una ampliación de los objetivos literarios de los *trouvères*, y no en una única dirección, en concurrencia en ocasiones con el impulso de una poesía tradicional escrita; y ambas coincidentes en su emergencia con este declive de la erótica cortés. Simultáneamente, casi como ese “sustrato” latente mencionado, subyacían las mismas particularidades con las que emergían las prácticas trovadorescas fuera de la lengua de *oc*, que, en casos como los *trouvères*, conducían a una cierta subjetividad poética o menos abstracta que la poesía cortés. M. Zink subraya la percepción diferencial entre trovadores y *trouvères* desde justo las propias recopilaciones de sus textos a través de los cancioneros, que en el caso de los *trouvères* remiten a la práctica de una mayor subjetividad literaria. Presentes en ellos una más prolífica anotación musical, hace posible una mayor identificación con el auditorio y una interpretación más “subjetiva”. La melodía, según este autor, invitaba a quien utilizaba el manuscrito a un papel más activo como intérprete, puesto que al *cantar* hacía suyas las palabras del poema y se identificaba con la subjetividad expresada. Por el contrario, los cancioneros de *oc*, más escasamente anotados y precedidos de *Vidas* y *Razos*, con los que eran vinculados los poemas al trovador, mantenían un nexo autobiográfico que dificultaba la interpretación subjetiva por parte del auditorio¹⁶.

De cualquier modo, a través de distintos condicionamientos externos como internos, se iba efectuando una sigilosa separación, desde los mismos inicios, en las prácticas trovadorescas de los *trouvères*. No es pues de extrañar que de *trouvères* todavía adeptos a la ortodoxia cortés, como Adam de la Halle o Colin Muset, procedan las parodias más cercanas e intensas contra ella. Del segundo sorprende la facilidad con la que caricaturiza la relación de damas solícitas y maridos condescendientes, que tan hirientes invectivas habían despertado en Marcabré en la versión temprana y ácida de esta controversia:

16. *La Subjectivité...*, op. cit., pp. 48 y ss.

I

Quant je voi yver retorner,
 Lors me voudroie sejourner.
 Se je pooie oste trover
 Large, qui ne vousist conter,
 Qu'eüst porc et buef et monton,
 Maslarz, faisanz et venoison,
 Grasses gelines et chapons
 Et bons fromages en glaon,

II

Et la dame fust autresi
 Cortoise come li mariz
 Et touz jors feïst mon plesir
 Nuit et jor jusqu'au mien partir,
 Et li hostes n'en fust jalous,
 Ainz nos laissast sovent touz sous,
 Ne seroie pas envïous
 De chevauchier toz bo[o]us
 Après mauvais prince angoïssoux (XIV) ¹⁷.

[Cuando veo la llegada del invierno,/ quiero permanecer en el hogar./ Si pudiese encontrar señor / generoso, que dejara de calcular,/ que tuviese cerdo, buey y cordero,/ pato, faisán y (carne de) caza,/ cebadas gallinas y capones,/ y buenos quesos en (cesta de) mimbre./ Y la dama fuera asimismo/ cortés como el marido,/ y a todas horas atendiera a mi placer,/ noche y día hasta mi partida,/ y el señor no fuese celoso,/ sino que nos dejara con frecuencia solos,/ no estaría obligado a cabalgar encorvado tras un malvado príncipe opresivo.]

Su propensión ya implícita hacia el registro *popularizante* se pone en evidencia en la continuada exaltación de los placeres mundanos y el registro de la “buena vida”; fluyendo en sus versos imágenes hogareñas de placer con buenos y abundantes alimentos, que V. Beltrán sitúa especialmente en el polo invernal, como contaminación con la poética de los calendarios medievales. Sus versos ofrecen una parodia de los ideales exaltados por la poesía cortés, que tienen su simbolismo naturalista en la estación primaveral, encarnando por excelencia los ideales aristocráticos, frente al polo invernal de las representaciones, en la literatura y el arte, un tanto vulgares de escenas desaforadas de

17. *Les Chansons de Colin Muset*, ed. De J. Bédier, Paris, 1938, Champion, CFMA, (12 edición), p. 27.

comida¹⁸. Pero hay, por supuesto, otras muchas interpretaciones. Entre otras, la consideración trovadoresca de la ausencia de amor en la etapa invernal y por lo tanto de inspiración y canto. De ahí la indicación por parte del trovador de que va a “componer una canción nueva”, cuando no hace referencia a una novedad compositiva, sino que alude al frescor del sentimiento, vinculado a la sinceridad de este lirismo. El frescor, la novedad remiten a una emoción viva, no marchitada por el tiempo o degastada, como la floración que ya está pasada en invierno. Hasta cierto punto la novedad de la canción estaba ligada a la frescura de su amor y de su manifestación, y por lo tanto una exigencia desde el orden de la poesía y de su expresión¹⁹, el invierno se identificaba con un sentimiento amoroso marchito.

Era evidente que, desde los mismos trovadores, la mayor o menor adhesión a la “estación primaveral” remitía a interpretaciones diversas en torno a la misma concepción poética. La emoción primera del idílico encuadre primaveral, que inspiraba a los poetas en su canto, es con frecuencia sustituida por una indiferencia a la misma, para resaltar el valor absoluto del “amor verdadero” como nos lo presentaba Bernart de Ventador, que fluye en toda su magnitud trastocándolo todo, de modo que el “hielo (me) parece una flor / y la nieve verdor”²⁰. Esta “independencia” es interpretada por M. Zink como una remisión inequívoca a la generalización y abstracción del amor cortés²¹. Es incuestionable que en los mismos trovadores se encuentra una cierta desafección a las estrofas primaverales para marcar el amor absoluto de su canto, o como cierto signo de sarcasmo; pero especialmente este proceso se amplía en sus dos vertientes en los *trouvères*. Pues lo importante en estos últimos es la de unir la figura del enamorado a la del autor; y en la segunda parte aumenta la ridiculización de los motivos primaverales —considerados incluso de *carácter villano* a los amantes de la poesía primaveral—, como lo manifiesta Thibaut de Champagne:

Feuille ne flor ne vaut riens en chantant
Que por default, sanz plus, de rimoier
Et pour fere solaz vilaine gent

18. *La poesía tradicional*, op. cit., p. 139.

19. M. Zink, *Le Moyen Age et ses chansons ou un Passé trompe-l'oeil*, Paris, Editions de Fallois, 1996, pp. 161 y ss.

20. M de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975 (ed. de 1983), T. I, p. 373.

21. *La Subjectivité*, op. cit., p. 52.

Qui mauvès moz font souvent aboier.
 Je ne chant pas por aus esbanoier,
 Mès pour mon cuer fere un peu plus joiant.
 Q'uns malades en guerist bien souvent
 Par un confort, quant il ne puet mengier (IV, vv.1-8) ²².

[Las hojas y las flores no valen nada en las canciones, / están ahí sólo por la incapacidad de rimar, nada más, / y para complacer a la gente villana, / que disfruta a menudo con miserables palabras. / Yo no canto para divertirlos, / sino para hacer un poco más feliz a mi propio corazón. / Pues con frecuencia un enfermo bien sana / por un deleite, cuando no puede comer.]

A ellos no les enfrenta un público más refinado, sino su propio corazón, buscando la satisfacción de su mismo *yo*. Por tanto se oponen a estas imágenes primaverales considerándolas vulgares, en un intento de colocar su presencia tras el *yo impersonal*. El poeta entra personalmente en la poesía al situar, tras el impersonal Yo lírico, la presencia de su corazón, es decir de su propio *yo*, que irá aumentando progresivamente en los *trouvères*.

Si retomamos una vez más a Colin Muset, continúa en sus poemas la fisura con el amor cortés, dirigiendo, en otro de sus muy citados poemas, “Sire cuens, j'ai vielé...”, su canto hacia un señor que, no otorgándole su favor, cometería *villanía*, olvidando toda *cortesía* por la falta de su *generosidad*. Y Colin tendría que sufrir, en esta vuelta a casa, los improperios de una mujer ahora huraña y chillona que le reclama una “bolsa llena”, en la más decidida pérdida de toda afección, como más tarde se lamentará el sienés Cecco Angiolieri, entre otros muchos poetas románicos conectados al sustrato goliárdico del tema. E incluso en los poemas que se inician dentro de la estética trovadoresca, no duda en sentenciar la *cansó* al trivializar la sinceridad de su sentimiento por “La damoisele au chief blondet”, que lo tiene completamente “gay et cointelet”, con la sombra de una escasez económica que le prohíbe llevar la “buena vida” de placeres y mesa que desea por encima de cualquiera otra emoción:

La damoisele au chief blondet
 Me tient tot gay et cointelet;
 En tel joie le cuer me met
 Qu'il ne me sovient de mon det.

22. *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, ed. de A. Wallensköld, Paris, Champion (SATF), 1925, p. 9.

Honiz soit qui por endeter
Laira bone vie mener!

.....

L'en m'apele Colin Muset,
S'ai mangié maint bon chaponnet,

.....

N'ai cure de roncín lasser
Après mauvais seignor trotter :
S'il heent bien mon demander,
Et je, cent tanz, lor refuser (vv.25-30; 33-34; 41-44) ²³.

[La doncella de rubios cabellos / me da alegría y placer; me produce tal gozo en el corazón / que me olvido de mi deuda. ¡Maldito sea quien por temer endeudarse / renuncia a la buena vida! ... Me llaman Colin Muset / he comido más de un buen capón... / No me preocupa fatigar a mi caballo / trotando tras un mal señor: Si odia mi petición / yo otras cien, su negación.]

Y, aunque otros *trouvères* como Jacques Hesdin o Gobin de Reims ²⁴ habían tratado el tópico prosaico del interés por el dinero, su habilidad artística y su gracia no es comparable. Cada vez más se van dibujando los trazos de los *personae* goliardescos, como se configurarán en epígonos trovadorescos como Cerverí de Girona ²⁵, o *trouvères* como Adam de la Halle, Rutebeuf o poetas vinculados a esta tradición. Como en estos tres, se *autorepresenta* en circunstancias de extrema pobreza para de una manera casi humillante —con una descripción burlesca de sí mismo— recibir los bienes solicitados. Y como en ellos, no renuncia a la presentación personal de su nombre, su oficio y situación, anticipando las constantes temáticas de sus continuadores en el tema. Es más, como el mismo Bédier subraya, si no se trata de remodelaciones de copistas ²⁶, es constante la presencia de su nombre en los poemas: “Volez oïr la muse Muset?”... “Or a Colin Muset musé” (I); “Bele très douce amie, / Colin Muset vous prie...” (II); “L'en m'apele Colin Muset” (III); “Biaus Colin Muset” (IV); aproximándose en este sentido a autores como Cerverí, Rutebeuf y otros que juegan con su onomástica con una finalidad literaria. Señala M. Cabré cómo en estos autores la continua “autonomínatio” e incluso los juegos de palabras —en base a la descomposición en dos partes de su nombre,

23. Op. , cit., pp. 6-7.

24. J. Bédier, *Chansons*, op. cit., p. XVIII.

25. Vid. M. Cabré, *Cerverí de Girona*, op. cit.

26. Op. cit., p. VII.

“Rude-boeuf” y “Rude-oeuvre”: “rudo-buey”; “actuar rudamente”; “Cer-Veri” y “serv-ver”: “Ciervo-Veneno” “servir-verdadero”, jugando con una ambigüedad de significado—, están vinculados a rasgos estilísticos de autores satíricos del momento. *Annominatio*, por otra parte que, en opinión de Zink, entraría a formar parte de la estructuración del *dit*²⁷; y es ciertamente evidente que la constante alusión al nombre, —como ocurría en Macabré—, es frecuente en estos autores de tendencias moralistas y proclives a la “confesión”, contribuyendo a dar una categoría de verdad a la autobiografía satírica²⁸. En Colin Muset no está todavía presente el marcado carácter satírico de Cerverí, el tono es más liviano, pero sin lugar a dudas juega con la estructuración de su nombre en una clara intencionalidad de mofarse de sí mismo y del tipo de existencia “cómoda” que lleva, cercana a la holgazanería; no prescindiendo del todo de una *autopresentación* un tanto burlesca (“Volez oïr la muse Muset / Or a Colin Muset musé”) (I,1, 58). Con el tono desenfadado que le caracteriza, se mofa de sí mismo en un juego onomástico, con la ambigüedad de dedicar su tiempo al holgazanear o entretenerse con bagatelas o tocar la cornamusa. Todo ello puede ser posible puesto que es intrínseco a la constitución de su propio nombre²⁹. Una vez más entramos en la *autonominatio* de un autor que presenta su propia existencia tan trivial como las bagatelas que compone o la diversión de tocar una cornamusa. No desdén los temas cortesanos tradicionales, se puede lamentar como amante “mártir” para implorar la “merced” de la dama altaiva, pero su tono ligeramente paródico y la sensualidad que emanan sus poemas, siempre aligera sus sufrimientos; mitigados al mismo tiempo por el canto de amores sin complicaciones sentimentales o la correspondiente celebración de los placeres de la mesa.

La parte más “seria” se correspondería pues con la petición de sustento. Se reitera en el tema, y se va esbozando el lamento personal ante el tópico de la penuria económica y la debilidad del poeta, que alcanzará su plenitud en ese *Soliloquio del pobre*³⁰, con el que Zink define esta temática poética en una parte de la obra de Rutebeuf. Pero Colin Muset ya sabe del uso de la poesía

27. *La Subjectivité*, op. cit., p. 63.

28. Cabré, op. cit., pp. 59-60.

29. Juega pues con el término “muset”, conectándolo con el verbo “muser” (holgazanear, divertirse), de “muse” que, al igual que “musette”, designa una especie de “cornamusa”; y al mismo tiempo emplea la palabra “muse” para señalar una clase particular de sus composiciones, una especie de “bagatela poética”.

30. Zink, *La Subjectivité*, op. cit. p. 63.

para hacer de ella “sans doute son gagne-pain”³¹, que puede compatibilizarse perfectamente con el registro del deseo de la “buena vida” —como él—, o con la presentación de la penuria invernal, como Rutebeuf. La aportación de Colin Muset es fundamental en este sentido por encontrarse “dentro” y “fuera” del registro cortés. Pero sobre todo, e importante desde nuestro análisis, va introduciendo paulatinamente las características tipológicas de la presencia del *Yo* autobiográfico que tendrán su mayor desarrollo en el registro del *decir*, que más tarde analizaremos. E. Baumgartner le dedica, en el estudio de su poética, un apartado sobre “Dire en chant”³², muy elocuente en este sentido y haciendo una clara presentación de la narrativización autobiográfica en el texto. Utiliza, como señala esta autora, “le cadre lyrique pour couler dans des strophes, dans des chansons de longue haleine, les éléments d’un récit à allure auto-biographique”³³. Y, aunque la tradición lírica no pierda de manera definitiva su absoluto poder, Colin Muset no elabora ya un *Yo* cuya estructura musical y poética rompa totalmente con los elementos que constituirán la base tipológica del *decir lírico*.

Pero Colin Muset no está solo en el empeño, sino que los más significativos poetas de este siglo XIII francés le acompañan. Un núcleo importante —el denominado “grupo de Arras”—, con Adam de la Halle a la cabeza, continuará con la lenta, pero ininterrumpida, separación entre estas dos estéticas. Tendría que proceder precisamente del más perfecto *trouvère* y músico del siglo XIII³⁴ —autor de géneros tradicionales y aristocráticos— las controversias más evidentes. La cuestión está en que Adam ha adquirido su perfección y celebridad justamente en el marco de la lírica cortés, de la que ahora quiere alejarse. Es difícil, constata que la antigua forma está definitivamente rota, pero todavía quedan los tiestos: “Encore pert il bien as tès queus li pos fu” (v.11)³⁵. Tal vez ya no se pueda reparar y hay que tomar nuevas vías, abrirse a otra estética. Y lo consigue a través de su genialidad, que le lleva a plasmar en su producción literaria voluntariamente innovadora, fragmentaria y antitética, la crisis, el cambio social y literario que sufre la época, al mismo

31. E. Baumgartner, “Poétique de Colin Muset”, *Perspectives Medievales*, 2002, 28, pp. 79-94.

32. Op. cit., p. 86.

33. Ibid.

34. J. Maillard, *Adam de la Halle. Perspective musicale*, Paris, Champion, 1982, pp. 7-8.

35. “Se puede apreciar todavía en los tiestos lo que fue el tarro”. *El teatro de Adam de la Halle: Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion*. Introducción, traducción y notas de A. Martínez y C. Palacios, Murcia, Universidad de Murcia, 1989. Los textos y la traducción están tomados de esta obra.

tiempo que intercala magistralmente su conflictividad personal en esta táctica intimista que se va imponiendo en la poesía no cortés. La ruptura en él es mucho más evidente que en poetas anteriores, y, aun siendo un *chansonniers* excepcional, se involucra en su más profunda transformación, y sobre todo, lo hace consciente de querer un nuevo proyecto literario. Por ello, tras desplegar todas sus habilidades cortesas, no duda en introducir las formas literarias más “amadas” en este túnel y modificarlas, mostrando su ineffectividad y necesidad de transgresión. En un muy evidente acto de ruptura con la estética trovadoresca, oposición bien precisada por Zumthor, que la dirige contra el gran canto cortés, en tanto que “l’opposition de ceux deux esthétiques correspondit à peu près à celle des genres nouveaux et du grant chant courtois, qui faisait dès lors figure de tradition ancienne”³⁶. Por lo tanto, el más leal de los amadores, con al menos treinta y seis “chansons”, como “bel objet poétique et musical”³⁷, canta en las más perfectas *coblas unissonans* de nueve versos a la dama más gentil, titubea y tiembla como el más turbado de los enamorados, con servidumbre amorosa incluida:

XII

Merchi, Amors, de la douce dolor
 Que vo maistrie au cuer me fait sentir
 Pour le plus sage et toute le meillor
 C’on puist u mont ne amer ne servir;
 Ne ja deservir
 Jou ne porrai enviers vous
 Les biaux avantages dous
 Ke vous me faites venir,
 En tant sans plus que jou l’aim et desir!

Dame gentix de cuer, noble d’ator
 Gente de cors, delitable a veïr,
 Resplendissans de natural coulor
 Entor vairs iex, rians a l’entrouvrir,
 Jou doi bien fremir
 Et tresbucier au desous
 Quant en lieu si pressious

36. “Entre deux esthétiques: Adam de la Halle”, *Mélanges Frappier*, II, Genève, 1970, p. 1171.

37. J. Maillard, *Adam de la Halle...*, op. cit., p. 22.

M'osai d'amer enhardir;
Mais force d'Amors m'i fist enchaïr (vv. 1-9; 19-27)³⁸.

[Gracias, Amor, por el dulce dolor / que vuestro poder me hace sentir en el corazón / por la más prudente y la mejor / que se pueda en el mundo amar y servir; / jamás dejar de servir / a vos podría / los hermosos dulces bienes / que vos me hacéis llegar, / ¡y sin más yo la amo y la deseo!...] Dama gentil de corazón, noble de porte, / garbosa de cuerpo, deleitable de ver, / resplandeciente de natural color, / en torno a unos brillantes ojos, sonriente al entreabrirlos, / ¡yo debo bien estremecerme / y desvanecerme en el suelo / cuando en lugar tan apreciado / me atrevo a animarme a amar; / Pero la fuerza de Amor me ha hecho sucumbir.]

Sin embargo, tal turbación amorosa parece pertenecer a su juventud, y lo que fue una “fin'amors” no tardará en convertirse en la más sórdida de las obsesiones, un encantamiento, una enfermedad que le lleva a la locura, tras convertirse su amada en esposa. Para expresarse con mayor libertad, Adam abandona las férreas estructuras trovadorescas y adopta las versátiles formas dramáticas, de las que se erige en el máximo impulsor profano en el siglo XIII, especialmente con su *Jeu de la Feuillée*. Obra dramática en la que el autor no renuncia a su profunda inclinación lírica, llegando incluso a ser considerada como una síntesis excepcional de los distintos géneros tradicionales, *cansó*, *sirventés*, *sotte-chanson*, *jeu-parti*³⁹. Son evidentes las muestras de ortodoxia lírica en este inicio del *Jeu de la Feuillée*, nacimiento del amor, retrato de María, sentimientos de amor y cortesía, integrados en el amplio cuadro dramático de su obra y de su propia historia, como su despedida de amigos y conocidos, y la cercanía de estos versos a otro género lírico como su *Congé*. Adam se presenta como el poeta del amor lejano y puro, para señalar inmediatamente su transformación hacia deseos más materializados del mismo. Como una grave enfermedad, más bien un hechizo, fue el amor que Adam sintió por María:

Cascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés;
Après grant maladie ensiut bien grans santés (vv.7-8).

[Siempre puede uno rehacerse por muy hechizado que haya estado; / tras grave enfermedad sigue espléndida salud.]

38. J. Maillard, op. cit., p. 41.

39. J. Maillard, op. cit., p. 169.

Él había amado como los leales amadores corteses, “Ke je n'aie a amer loiaument entendu”(v.10), —joven e ingenuo cayó igualmente atrapado en las redes del amor— y aprovecha la solemnidad moral del monólogo reflexivo, de ritmo lento con largas tiradas de versos en cuartetos alejandrinos o decasílabos⁴⁰, para mostrar su sinceridad y la firmeza de sus sentimientos:

Amours me prist en itel point
Ou li amans deus fois se point
S'il se veut contre li deffendre;
Car pris fui ou primer boullon
Tout droit en la verde saison
Et en l'aspreche de jouvent, (vv.54-59).

[Amor me sorprendió en el momento / en el que el amante se pica dos veces / si quiere guardarse de él; / así fui seducido en la primera efervescencia, / en plena primavera / y en el ardor de la juventud.]

Sin que falte por supuesto el exordio primaveral, con ruiseñores y una fuente de agua clara, con arena brillante:

Esté faisoit bel et seri,
Douc et vert et cler et joli,
Deleitavle en cans d'oiseillons;
En haut bos, près de fontenele
Courant seur maillie gravele, (vv.63-67).

[Era un hermoso y tranquilo verano, / dulce y verde, claro y alegre, / que los cantos de los pájaros hacían todavía más delicioso; / en el centro del bosque, cerca de una fuentecilla / cuyas aguas se deslizaban sobre la arena reluciente.]

Y, aunque desde los primeros versos de la obra Adam nos habla de sus deseos de abandonar a María y de su actual desamor, ello no le impide desplegar todas sus habilidades corteses en la descripción de la misma. Tal y como lo ha analizado minuciosamente Dufournet⁴¹, el retrato de la protagonista se efectúa dentro del ideal estético de descripción literaria femenina, presente en el mundo cortés pero de procedencias anteriores y con vigencia en la pos-

40. J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, Sedes, 1974, p. 70.

41. Op. cit., pp. 74 y ss.

teridad. Dirigida la descripción desde arriba hacia abajo, de cabeza a los pies, recreándose en cada uno de sus elementos, cabellos, frente, cejas, ojos, boca, cuello, etcétera; con las formas y colores propios del ideal de belleza, cabellos relucientes como el oro, tez blanca, mejillas rojas, dientes parejos y blancos:

Si crin sanloient reluisant
D'or, roit et crespé et fremiant,
.....
Ele avoit front bien compassé,
Blanc, onni, large, fenestric,
.....
Les souchieus par sanlant avoit
Enarcans, soutieus et ligniés
De brun poil con trais de pinchel,
Pour le rewart faire plus bel; (vv.87-88 ; 91-92; 94-97).

[Sus cabellos parecían tener reflejos de oro, / tupidos, ondulados y brillantes; ... / Tenía la frente bien proporcionada, / blanca, lisa, amplia, despejada; /... Tenía, así lo parecía, las cejas / arqueadas, finas y alineadas / con un tono marrón, como de pincel, para embellecer la mirada.]

Todo dentro de la normativa cortés, mostrando una evidente “exhibición” en el manejo de las técnicas señaladas; así como en la pasión amorosa, los celos, la altanería de la dama y la sumisión del amante. Porque mayor será la zozobra, cuanto más extensa sea la descripción y la plena adhesión a la tradición exhibida, para simultáneamente mostrar el rechazo o intento de renovación de la misma, lo que se efectúa en contraposición paralela. Frente a los cabellos de oro, ahora:

Or sont keü, noir et pendic.
Tout me sanle ore en li mué.
.....
Or le voi cresté et estroit.
.....
Or les voi espars et drechiés
Con s'il voelent voler en l'air.(vv.89-90; 93; 98-99).

[...ahora son escasos, sin brillo y ajados. / Todo en ella me parece ahora cambiado /...; ahora la veo estrecha y arrugada...;/ ahora las veo ásperas y rígidas, / como preparadas para salir volando.]

Es más, tal “dama” podría remitirnos perfectamente, a través de su nombre, Maroie —Marion en la tradición popular—, y de alguno de los apelativos con los que se la invoca, al registro *popularizante*, como un elemento más de disputa contra la ortodoxia *aristocratizante*:

Ke devenra dont li pagousse,
Me commere dame Maroie? (vv.34-35).

[¿Y qué será ahora de la paisana, / mi comadre señora María?]

De hecho, como subraya A. Darmstätter, son perfectamente reconocibles en esta primera parte del *Jeu* algunos de los elementos propios de la *reverdie*, género híbrido entre el registro *popularizante* y *aristocratizante*, insertándose en él algunos de sus elementos tipológicos, como la descripción del *marco primaveral* y el *encuentro amoroso*⁴². Pero Adam lleva mucho más allá tales interferencias al aplicarle al tercer rasgo tipológico, la *descriptio pouellae*, elementos propios de la *sotte-chanson*⁴³, con lo que el mecanismo paródico y transgresivo produce efectos mucho más contundentes y burlescos. Pero sin lugar a dudas, la degradación extrema de la figura femenina e incluso de la “pasión amorosa” nos la da el autor en la resolución que adoptará si María no se resigna a tal separación, y se obstina en seguirle; como le vaticina Guillot, uno de los *compains*. En tal caso Adam se pondría “mostaza en la cola”, para quitarle el vicio:

Et savés vous ke je ferai?
Pour li espanir meterai
De la moustarde seur men vit. (vv.43-45).

[¿Sabéis qué haré entonces? / Para quitarle el vicio, me pondré / mostaza en la cola.]

Se presenta una situación de degradación y opresión extrema que justificará toda la posterior evolución amorosa y argumentará asimismo la metamorfosis literaria emprendida. Puesto que, tras esta transformación formal, subyace toda una ideología conceptual que se transgrede y muestra su mutación. En esta oposición se querría ver la presentación de Adam como el poeta del amor lejano y puro, para señalar posteriormente su cambio hacia deseos más materializados del mismo. E incluso, y esto es lo más importante desde el punto de vista

42. P. Bec, *La Lyrique*, T. I., op. cit., pp. 136-141.

43. Vid. Darmstätter, op. cit., pp. 235-236.

de nuestro análisis, la evolución amorosa parece responder a un sentimiento profundo de renovación, de transformación de su propio yo, y especialmente de su actitud ante la obra literaria. En esta misma línea han sido interpretados otros tantos episodios de la obra, como el de la *féerie*, considerado como un intento de romper con la cortesía enmascarada y parodiada. Con personajes de leyenda y folclore, Morgana, el cortejo de Erlequín, hasta cierto punto con connotaciones negativas en el siglo XIII, las mismas que adquieren al final de la *féerie*, en la que su primera visión positiva se transforma en un episodio de nefastas consecuencias. De manera que en esa especie de ensueño inicial se rompen y se degradan las ilusiones del mundo cortés. Morgana renuncia a los encantos de la *fin'amors* por Robert Sommeillon, muy alejada su actuación de la requerida por el amor cortés, y sin embargo será elegido príncipe del Puy, lugar por excelencia de las disertaciones líricas⁴⁴.

Adam de la Halle sabía que colocar un personaje como Robert Sommeillon en calidad de príncipe del *puy*, con su actuación innoble, dotaba sigilosamente a su crítica de una eficacia contundente. Los valores que en principio debían corresponderle son detalladamente enumerados en la descripción de su hipotética personalidad:

Robers Sommeillons.
 Qui set d'armes et de keval
 Pour mi jousté amont et aval
 Par le païs a tavble ronde.
 Il n'a si preu en tout le monde
 Ne ki s'en sache mieus aidier.
 Bien i parut a Mondidier
 S'il joustá le mieus ou le pis.
 Encore s'en deut il ou pis,
 Es espaules et ens es bras (vv.720-729).

[Robert Sommeillon: /El oficio de las armas y la equitación / no tienen secretos para él. / Por mí tornea a través de montes y de valles, / por distintas tierras como los caballeros de la mesa redonda. / No hay hombre tan valiente en todo el mundo / ni dotado de una habilidad semejante. / Bien lo pudimos

44. Hay que recordar cómo desde 1230, aproximadamente, se produce un gran florecimiento de la cultura artesiana, gracias a la "Carité des Ardens", que en principio era una agrupación religiosa y que se fue transformando hasta convertirse en una "Cour d'amour", en la que se cultivaban y recitaban "jeux-partis", y que posiblemente en este *puy* Adam desarrollara su talento musical y su sensibilidad poética.

ver en Montdidier: / era el mejor o el peor de los adversarios. / Su pecho, sus hombros y sus brazos / todavía se resenten.]

Para después mostrar su carácter villano. Como anteriormente había hecho con la imagen de la dulce dama cortés, Adam de la Halle describe las dos partes de un todo para enfrentarlas a continuación. En principio, en los dulces sueños de su amada, Robert Sommeillon estaría dotado de las más altas virtudes caballerescas, diestro en armas y caballería y con los atributos físicos propios, relatados en el correspondiente grado superlativo propio de las descripciones cortesas. Caracterizado como mujeriego de poca monta, antes de llegar a luchar con su adversario, cae ridículamente al suelo por una zancadilla. Ante la insistencia de su amada, que, a pesar de todo, protestará por el desdén que se muestra hacia él y realizará la enumeración detallada de todas las virtudes más estrictamente caballerescas:

Par foi, assés le dehaigne on;
Non pruec me sanle il trop vaillans,
Peu parliers et cois et chelans,
Ne pus ne porte meilleur bouke.
Li personne de lui me touke
Tant ke jel'amerai; ke vaut che? (vv.742-747).

[A fe mía que mucho se le desdena; / sin embargo me parece muy valiente, / Mesurado en el hablar, prudente y discreto, / guarda bien los secretos. / Su persona me agrada / de tal modo que le amaré, con toda seguridad.]

Se tendrá que destapar crudamente su verdadera personalidad, con los atributos más sórdidos o anticortesas: falso y embustero, dispuesto a lanzarse sobre cualquier mujer (“faus”, “buhotas”, “se veut monter seur le tas”, vv. 751-752). Un vez más, Adam de la Halle presenta la contraposición de dos mundos. Frente a los atributos más genuinamente cortesas o caballerescos, una antítesis ridícula y satirizada, con la decadencia o degradación de los mismos, en una crítica contrapuesta, más visual o contundente. El lugar por antonomasia de la manifestación del más elevado grado literario, el *puy*, a través de su representante o príncipe del mismo, es cuestionado y satirizado. En contraposición, ya al final de la obra se situará la *taberna* como lugar de encuentro de un grupo social que va a su decadencia. Los vicios y la usura parecen romper igualmente con la generosidad e idealización del mundo cortés. Y las inserciones líricas con melodía, por su empleo negativo, parecen confirmar su derrumbamiento, como la famosa *chanson de toile* incluida:

Aie se siét en haute tour, (v.1025).

[*Aya está sentada en lo alto de una torre.*]

Canción que, pasada ya de moda —cantada para el tabernero, y en boca de personajes como los compañeros de taberna y el loco—, es poco apropiada para los encantos cortesés y la evocación de la dama gentil. Si, además, tenemos en cuenta que va acompañada de ciertos rebuznos, parece que se trata más bien de una actitud misógina, en línea con la dama ajada del Prólogo, la lasciva Dame Douce y las comadres del final de la *féerie*. Por otra parte, no es el primer caso en el que los conocidos versos de una *chanson de toile* —que ya habían perdido su sentido primitivo— son retomados con una finalidad distinta, burlesca o moralizadora; como muestra C. Alvar a propósito de la *Belle Aeliz*⁴⁵, con la que ironizan algunos predicadores colocándola como ejemplo pecaminoso. La evocación del fragmento lírico, que reproducía los gentiles sueños de enamorada, es ahora casi un estereotipo de degradación, por lo tanto la retórica cortés, en la pluma de un autor hábil, reafirma una vez más su eficacia como ruptura o transgresión de la misma. El sustrato lírico ha mostrado su funcionalidad especialmente por la simbiosis lirismo / anti-lirismo del que está dotado. Las delicias del “amor cortés” se trasforman en ásperas descripciones de fealdad y decepción, que abre las vías para la penetración en las formas líricas de sentimientos y elementos hasta ahora marginados. Pero al mismo tiempo, como ocurría en Colin Muset, la presencia activa de reminiscencias folclóricas —manifestas especialmente en la *féerie* con Morgana, las hadas, el cortejo de Erlequín, e incluso estos mismos versos de *Belle Aeliz*, insertados en la literatura escrita—, conduce, una vez más, a la búsqueda de aires nuevos en registros literarios que desplegaban estructuras poéticas y de la concepción amorosa distintas⁴⁶.

Su aportación es también importante en sus conocidas innovaciones musicales hacia la polifonía, que las aplica no a la *cansó* tradicional, sino en sus *rondeaux*, con los que construye el soporte de sus *motetes*. En los *rondeaux*, más cortos y de menos envergadura que la *cansó*, la música adquiere mayor relieve, en detrimento de la letra. La nueva melodía polifónica atrae hacia ella la atención del auditorio y el soporte textual es cada vez menos importante. Se inicia pues lo que más tarde supondría la neta separación entre música y

45. “Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la Belle Aeliz”, *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, 1986, *Quaderns Crema*, pp. 32-33.

46. Vid. M. Zink, *Le Moyen Age et ses chansons*, op. cit., p. 154.

poesía que se efectúa en el siglo XIV, y un hecho fundamental en este proceso de una poesía del *canto* a una poesía del *decir*. Si, además, esta separación de la melodía —que permitía al público hacer suya la *canción*— facilita que el poeta, ante la ausencia de una identidad, pueda imponer su presencia —como ocurre en el *dit*—, se produce en el poema una especie de ostentación de sí mismo, en la línea del monólogo dramático, que en cierta medida lo conduce hacia la personalización del poema como hoy es entendido.

Quizá más difícil en su distinción entre estas dos estéticas lo puede tener el grupo de poetas jocosos-realistas italianos, porque su casi contigua convivencia con los excelsos poetas del *Dolce Stil Nuovo*, su éxito posterior, y la tradicional e innovadora poética del soneto, complica más la distinción, al menos en los recursos, si no en el contenido. Los modos provenzales habían sido bien “aprehendidos” por los poetas sicilianos de la corte de Federico II, y la *canzone* sigue el canon estético de la *canzo*, aunque con matices, como ocurría con la adaptación de los *trouvères*. Pero, junto a ella ya estaba el *soneto*, con su carácter autóctono y original; y sobre todo mucho más preparado para acoger una multiplicidad de temas y estilos. No obstante, la *canzone* tuvo su esplendor y “maravillosamente” de Giacomo da Lentini, no le puede envidiar a la más preciada canción de Adam de la Halle:

Meravigliosamente
un amor mi distringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo pingue
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura(vv.1-9) ⁴⁷.

[Maravillosamente / un amor me ata / y me sostiene a todas horas. / Como aquel que tiene en mente / una idea / y la refleja en su pintura, / así, bella, actúo yo, que dentro de mi corazón / llevo tu figura.]

Cuando la reelaboración toscana de la poesía fue tomada, Guittone d'Arezzo o Guido Cavalcanti y el Grupo del *Dolce Stil Nuovo* ya eran miembros de una

47. *Lírica románica medieval*. Introducción y edición de F. Carmona, C. Hernández y J.A. Trigueros, Universidad de Murcia, 1986, p. 483.

élite urbana e intelectual nueva y escribían sus poemas líricos para aquella sociedad y tal vez pensaban situarse intelectualmente por encima del “común”; y sus poemas remitían a unas referencias intelectuales difíciles y rigurosas, que todavía fueron más “sublimadas” por las exigencias de Dante. Y en este ámbito extremadamente intelectual y “sublime”, intervienen directamente los poetas jocoso-realistas italianos, como revés o contrapunto a esa preceptiva, con concomitancias en estilo y recursos, como si a ambas estéticas de manera simultánea le correspondiese la expresión idealista o sórdida de la vida. Tal vez por ello, frente a M. Marti que potencia los antecedentes goliárdicos de los *giocosi*, Suitner subrayaba en la misma tradición trovadoresca el sustrato culto del que se alimenta la poesía jocoso-realista italiana a través de la amplia línea de sirventeses, debates, *coblas esparsas*, trovadorescos, etc., “senza limitarsi al campo della poesia goliardica”⁴⁸. Es obvio que el bipolarismo trágico/cómico no implica su traducción en culto/popular, sino dos registros poéticos que conviven desde los mismos orígenes de la literatura en lengua vulgar.

En esta confrontación de dos estéticas no estamos muy alejados de Adam de la Halle, pero aquí la conciencia de grupo poético y su pertenencia al mismo era más evidente. Por ello tal vez la notoriedad y manera extremadamente directa de su jocosidad cuando Cecco Angiolieri intentó mofarse de los cánones amorosos del “Dolce”. Lo lleva a cabo respondiendo burlescamente a los sonetos amorosos más exaltados de su amigo Dante dedicados a Beatriz, en la figura de Becchina, que aunque, como su amigo, intente representarla como *donna angelicata*, en realidad para él siempre estará asimilada a los placeres mundanos y al vino; y será el contrapunto burlesco de la relación amorosa:

XLII

«Becchin'a amor!». «Che vuo', falso tradito?»
 «Che mi perdoni». «Tu non ne se'degno.»
 «Merzé, per Deo!» «Tu vien' molto gecchito».
 «E verrò sempre». «Che sarammi pegno? »
 «La buona fé». «Tu ne se'mal fornito».
 «No inver' di te». « Non calmar, ch'i' ne vegno».
 «In che fallai?». «Tu sa' ch' i' l'abbo udito».
 «Dimmel, amor». «Va', che ti veng'un segno!»
 «Vuo' pur ch' i' muoia?». «Anzi mi par mill'anni».
 «Tu non di' bene». «Tu m'insegnerai».
 «Ed i' morrò». «Omè, che tu m'inganni! »

48. F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa...*, op. cit., pp. 27 y ss.

«Die tel perdoni». «E ché no te ne vai? »
 «Or potess'io». «Tègnoti per li panni?».
 «Tu tiene 'l cuore». « E terrò co' tuo guai».

[“¡Becchina, amor!” “¿Qué quieres, falso traidor?”/ Que me perdones”. “No te lo mereces”. / “Piedad, por Dios!” “Vienes muy sumiso”. / “Lo seré siempre”. “¿Qué garantías me das? / “Mi buena fe”. “Escaso andas de ella”. / “No hacia ti”. “¡No me calmes, que te conozco!” / “¿Qué hice mal?” “Bien sabes lo que he oído”. / “Dímelo, amor!” “¡Anda, y que te dé un aire!” / “¿Quieres que muera?” “La espera se me hace eterna”. / “No eres justa”. “Y tú me enseñarás”. / “Moriré”. “Ay de mí, que ahora me engañas!” / “Dios te lo perdone”. “¿Por qué no te vas?” / “¡Ojalá pudiese!” “¿Te agarro de la ropa?” / “Del corazón”. “Y así ha de ser para tu mal”⁴⁹.]

Es evidente que la confrontación a la estética trovadoresca en la Península tiene sus propias peculiaridades, frente a las anteriores, o no se dio de manera tan contundente. Cuando en éstas se estaba apagando la llama de la ortodoxia trovadoresca, en Galicia, en los reinos de Castilla y Portugal y la Corona de Aragón todavía se mantenían vivos sus postulados en el siglo XV. Y, por sus estructuras, ajenas a las agrupaciones comunales o la efervescencia de la configuración urbana, como sí se daría en Francia o Italia, en la Península no se produce una eclosión de poesía de carácter burgués propiamente dicha. Sin embargo, a un nivel *interdiscursivo* sí se nos presenta *El Libro del Buen Amor* como una obra eminentemente urbana con una especial polivalencia en su trasgresión respecto a la tradición cortés. Habría que recordar hasta qué punto este Buen Amor (“Aço es senyal de bon’amor”, v.786)⁵⁰ del Arcipreste de Hita no está dirigido hacia el amor cortés o como contrapunto del amor cortés, —como ocurriera en Adam de la Halle o Angiolieri—, en ese juego interminable de polisemia que ofrece su nombre, aludiendo a un amor bueno o alocado, carnal, conyugal, fraternal... Que el Arcipreste conocía la ortodoxia cortés y su huella evidente a las tradiciones literarias occitanas ya había sido indicada por F. Lécroy, señalada igualmente por Gómez Redondo, y puesta de relieve recientemente por J. Joset, quien hace hincapié —en su estudio sobre las conexiones literarias románicas en el *Libro del Buen Amor*— en el paralelismo

49. El texto y la traducción están tomados de *Cecco Angiolieri. Sonetti / Sonetos*. Edición de Antonio Lanza, Introducción, traducción y notas de Meritxell Simó y Prólogo de Carlos Alvar, Barcelona-Paris, Menini-Champion, 2003, p. 83.

50. Seguimos la edición de Alberto Blecuá, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales, 83), 1992.

entre los postulados del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers y la obra del Arcipreste⁵¹, subrayando en ambos la plurisemantización de la lexía “bon’amor”. Conexión más evidente en la forma “amar de bon’amor” en la última parte de *Breviari*, intitulada “Perillhos tractat d’amor de donas” en el que Mantfre introduce 266 citas de trovadores del sur y del norte de Francia, confeccionando así esta importante antología poética de trovadores y *trouvères*. J. Joset resalta, entre otras muchas conexiones, la coincidencia en ambas del término “bon’amor”, la que se da en torno a los versos del *Breviari* sobre el amor “de masc’ab feme”, del peligroso tratado de amor de las mujeres, y las coplas 71-76 del *Libro del Buen Amor*. Pero ante todo, como subraya este autor, en ambas se produce un intento de rechazo de este amor natural de “mascle ab feme”, el del hombre y de la mujer, el amor cortés. De hecho en el *Breviari* se aconseja que no se lean a los trovadores porque exaltan “aquesta natural amor” (vv.34-318) y, sin embargo se lleva a cabo esta antología del amor cortés, cuyo fin es el gozo (*joi*) erótico. Juan Ruiz habla del Amor de Dios, pero crea igualmente una antología de relaciones amorosas carnales.

Con el conocimiento evidente de esta estética, Juan Ruiz no tiene la perspectiva de situarse en el plano de los “leales amadores”. Él se declara abiertamente partícipe del arte de juglaría y de los cantares de ciegos, cazurros y de burlas (1513-14), con lo que frecuentaría la compañía de cantaderas, ciegos y vagabundos goliardos, que los concilios de entonces condenaban severamente, y más cercano de los ámbitos de Angiolieri o Rutebeuf. Con el mismo encuadre estructural que estos poetas románicos de una *pseudo-autobiografía amorosa*, —analizada más adelante—, se lleva a cabo una parodia transgresiva del mismo. En el *Libro del buen Amor*, esta presentación conjunta de episodios amorosos y digresiones morales conduciría a un doble sentido de interpretación de la obra. Son frecuentes las argumentaciones a favor y en contra del “loco amor” y del “amor cortés”, en esa dialéctica escolástica que caracteriza el *Libro*. Centrado en este marco amoroso con su sentido jocoso, es de destacar desde esta perspectiva que el desenlace de esas aventuras suele ser frustrante para el autor y, en los casos que parece satisfactorio, la dama muere, en definitiva no consigue su propósito amoroso; y además es tan diverso el panorama que nos ofrece como las propias protagonistas de sus amores, desde dueñas recatadas, hasta engañadoras, viudas, monjas, serranas medio salvajes y hombrunas, etc.; en un ámbito en el que todo tiene cabida y se está en el polo opuesto de la

51. “El *Libro del Buen Amor* en su contexto literario románico”, *El “Libro del Buen Amor”: Texto y contextos*, (Eds. G. Serés, D. Rico y O. Sanz), Barcelona, CECE, 2008, pp. 81-84.

“exclusividad” de la noble dama cortés, a la que el enamorado no sólo tenía que manifestarle su amor veraz y único, sino la imposibilidad de cualquier sentimiento hacia dama alguna. Sus amores e intencionalidades pueden ser tan diversos como los “significados” de su obra, e intentar dirigirlos en un único sentido es imposible; como se evidencia en el reciente balance de Jacques Joset, en el que muestra su parangón *panaeuropeo* y su interactividad *interdiscursiva* con los demás contextos literarios románicos. El “buen amor” que propone, como prácticamente todo el libro, es tan polifacético y con empleos tan variopintos como su propio personaje. La contradicción querida entre el amor de “mascle ab fame”, el amor cortés, y el rechazo de su práctica, presente igualmente en el Breviari, como Joset subraya⁵², crea un juego de desconciertos, reafirmado en la propia variedad de sus aventuras amorosas, que termina en la indeterminación y el suspense del que es maestro Juan Ruíz. La apertura de su obra, la polisemia de su concepción amorosa, el juego literario de parodia y comicidad pueden ser considerados como uno de los contrafuertes más importantes, frente a la univocidad de la poesía trovadoresca y sus derivados.

52. Op. cit., p. 97.