

## NOTA PRELIMINAR

*La bibliografía más reciente sobre los trovadores provenzales cuenta con interesantes y renovadoras contribuciones que asedian el hecho poético desde actitudes estilísticas, formalistas, estructurales, sociológicas, psicológicas, etc., gracias a las cuales esta importante parcela de la literatura europea se ve dotada de serias visiones actuales que desde diferentes puntos de vista intentan penetrar en su esencia y en su contenido e interpretar el sentido de su forma. Esta bibliografía se hace cada vez más intensa y, afortunadamente, más nueva y eficaz, y puede aspirar a resultados de alcance general dado el exiguo caudal de la poesía trovadoresca y a que su cultivo, en sentido estricto y aceptado, sólo cubre dos siglos. Pero esta riqueza y esta variedad de la rebusca y la crítica, que brinda investigaciones a las que acuden con curiosidad e ilusión tantas personas interesadas por el hecho poético y tantos estudiantes universitarios, suele presuponer el conocimiento de los elementos que son sometidos a estudio y análisis: las poesías de los trovadores. Éstas no tan sólo constituyen la base previa de toda indagación superior e incluso de toda lucubración más o menos fantástica, sino que son, al propio tiempo, criaturas de arte que en muchos casos despiertan el interés o la curiosidad de quien se aproxima a ellas con sana ingenuidad y sin preocupaciones críticas. La práctica universitaria demuestra a diario que son muchos los interesados en acercarse directamente a los trovadores poseyendo una guía que les allane lo más superficial del camino (sentido, situación, intenciones previas de los poetas, valor objetivo de las poesías), para poder luego internarse con conocimiento de causa en la apasionante y atractiva bibliografía más nueva.*

*Esto es lo único que pretende la presente obra: ofrecer al lector interesado y al estudiante universitario un libro en el que cómodamente pueda encontrar una historia de la literatura trovadoresca acompañada de una amplia selección de poesías con traducción, comentarios y notas que intentan solucionar lo más inmediato. Es fruto de cursos de literatura provenzal profesados en la Universidad de Barcelona desde 1942 hasta 1974 y en la Universidad Autónoma de Barcelona desde 1969 hasta 1974, y de ahí el carácter tal vez excesivamente escolar de su estilo y estructura, que no he querido modificar por afán de claridad y de sencillez.*

*En 1948 apareció la primera versión de la presente obra. Se trata del libro titulado *La lírica de los trovadores*, cuyo primer tomo publicó la Escuela de Filología de Barcelona del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en el que trataba de veintidós trovadores e insertaba ciento trece poesías. Di-*

ferentes trabajos dilataron la publicación del segundo tomo previsto de esta obra, que no llegó a aparecer.

Tanto tiempo transcurrido ha obligado a rehacer totalmente esta empresa. La lírica de los trovadores quedará para siempre sin tomo segundo, y en su lugar aparece la presente obra, en la que, profundamente refundidos, revisados y ampliados, se aprovechan elementos de aquel libro y se lleva hasta su final. Aquí se da cabida a ciento veintidós trovadores y se publican trescientas setenta y una poesías, proporciones que no me parecen exageradas si se tiene en cuenta la gran importancia de la materia estudiada. Pero son muchos miles de versos, de muy diferente carácter, y soy perfectamente consciente de que, al estudiarlos e interpretarlos, habré cometido muchos errores, sobre todo cuando me he enfrentado con poesías de las que no existe traducción a ninguna lengua y que carecen de comentarios textuales.

Me han ayudado eficazmente en la labor mis colaboradores de las cátedras de Literaturas Románicas de las dos universidades barcelonesas y muy particularmente el profesor Francisco Noy, que cotidianamente trabaja conmigo.

## INTRODUCCIÓN A LA LECTURA DE LOS TROVADORES

### LA LÍRICA TROVADORESCA

1. István Frank precisó en pocas y exactas palabras la gran novedad que supone, en el mundo románico, la poesía trovadoresca de los siglos XII y XIII: se expresa en lengua vulgar, entendida por todos, es lírica y es obra de individuos de identidad conocida<sup>1</sup>. La simultaneidad de estos tres factores la distingue de la producción de los anteriores poetas cultos en lengua latina; de la épica, cuyos más antiguos textos conocidos se remontan al siglo anterior, y de la lírica popular, de autor anónimo. Para los poetas que vamos a estudiar la poesía es una actividad extraordinariamente digna y seria, sólo al alcance de quien, junto a una innata predisposición, domina el arte de componer versos. A principios del siglo XIII el preceptista Ramon Vidal de Besalú, al iniciar sus *Razós de trobar*, hacía esta sorprendente manifestación: «Et ja non trobares mot ben ni mal dig, pos trobaires l'a mes en rima, qe tot jorns non sia en remembranza, qar trobars e chantars son movemenz de totas gallardías»<sup>2</sup>. Nos encontramos, pues, ante una poesía que tiene plena conciencia de que perdurará y que constituye el impulso de todas las gallardías.

2. Integran el conjunto de la lírica que llamamos trovadoresca las 2 542 composiciones<sup>3</sup> de unos trescientos cincuenta poetas de nombre conocido, y varios accidentalmente anónimos, que reciben el nombre de *trobadors* (caso sujeto singular *trobaire*), escritas en una lengua románica que comúnmente conocemos con el nombre de *provenzal*, que, aunque impropio<sup>4</sup>, lo admiten

1. I. Frank, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, «Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques», I, Baden-París, 1950, pág. 63.

2. «Y nunca encontrarás palabra bien o mal dicha, si un trovador la ha puesto en rima, que no quede para siempre en el recuerdo, pues trovar y cantar son los impulsos de todas las gallardías», edición J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Oxford, 1972, pág. 2. Comenta estas palabras J. Rubió i Balaguer, *De l'Edat Mitjana al Renaixement*, «Guió d'or», Barcelona, 1948, pág. 38, quien traduce *movemenz* por «estímulo».

3. Cifra dada en I. Frank, *Répertoire métrique*, I, pág. xvi, nota 1. Para las obras citadas abreviadamente véase la Bibliografía General que va al final de nuestra obra.

4. De hecho la lengua de los trovadores no dispuso de una denominación única y general en el tiempo de su máximo esplendor literario. El término *romans*, usado frecuentemente en aquellos siglos, a veces en clara oposición a *francés*, y que a principios del XIX intentó imponer Raynouard, es inservible porque todas las lenguas neolatinas son otros tantos romances. Se usó también con cierta asiduidad el término *lemosí*, que de hecho determina una zona dialectal; más adelante —ya en el siglo XVI y aun en pleno XIX— se aplicó

la mayoría de los romanistas y es el que se ha divulgado entre la gente cultivada. Su área geográfica, que en la actualidad poco ha variado respecto a su extensión en la Edad Media, ocupa una vasta zona del mediodía de las Galias que se halla comprendida entre el Atlántico, al oeste; la frontera italiana, al este; el Macizo Central, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur. Esta literatura no aparece vinculada a lo que hoy llamamos una nacionalidad, ni tan sólo a un estado o entidad política determinada que la incluya toda entre sus fronteras; si nos fijamos en el mapa de la época en que floreció, advertiremos en seguida que lo que podríamos llamar su hogar o su foco principal se halla dividido en entidades políticas y señoríos más o menos independientes, entre los cuales no es rara la hostilidad ni deja de ser frecuente una intención política opuesta: Aquitania, Gascuña, Tolosa, Lemosín, Alvernia, Delfinado, Provenza, países en los que, por encima de cierta independencia política, hallamos una base idiomática común que permite que todos ellos colaboren en una misma literatura, expresada en la misma lengua, la cual, rompiendo diques lingüísticos, mucho más frágiles entonces que tiempo después, se extiende a tierras vecinas, como lo son el norte de Italia y los estados hispánicos del sur de los Pirineos, principalmente el condado de Barcelona.

Al propio tiempo, la lengua de los trovadores ofrece una curiosa y evidente homogeneidad, que se impone por encima de las variantes dialectales de la zona lingüística de que procede cada poeta y que contrasta con los rasgos peculiares que se advierten en la épica y en la prosa y que han perdurado en la lengua hablada actualmente. La lengua de la poesía lírica es, pues, una especie de *koiné* que, teniendo tal vez como base última la variedad lingüística de Tolosa<sup>5</sup>, adquirió la suficiente flexibilidad para poderse cantar ante auditorios

al catalán, lo que origina tales confusiones que aconsejan no emplearlo al tratar de la lengua de los trovadores. *Lengua d'oc*, a pesar de su abolengo dantesco, parece ser que en un principio designó una comunidad geográfica, no lingüística; sobre él se creó la forma *Occitania*, y su derivado *occitano*, términos empleados con asiduidad por el resurgimiento literario de los felibres y que recientemente ha adquirido cierta difusión. El término *provenzal* es impugnado por una serie de críticos, por lo general franceses, a causa de que la poesía trovadoresca ni surgió en la Provenza propiamente dicha —Raimbaut d'Aurenga es el primer trovador nacido allí—, ni son precisamente provenzales la mayoría de los trovadores. En parte desaparece este contrasentido si en vez de fijarnos en las fronteras de la Provenza medieval reparamos en los límites de la *Provincia* de los romanos. Y también queda en parte justificado históricamente si recordamos que los primeros que se interesaron por la poesía trovadoresca fueron los italianos (Dante, Petrarca, etc.), y la zona que linda con Italia es la Provenza (del mismo modo, como el pueblo germánico de los *alamanes* se hallaba en el Rin, a la nación llamada en su lengua *Deutschland* se la denomina *Allemagne* en francés). El término *meridional*, adoptado por algunos franceses, como Anglade en su conocido manual, tiene el inconveniente de ser sólo aceptable situándose en el paralelo de París. Véase Paul Meyer, *Sur la langue romane du Midi de la France et ses différents noms*, «Annales du Midi», I, 1889, págs. 1-15; F. Lot, *La dénomination de langue et littérature provençale*, «Mélanges Jeanroy», París, 1928, págs. 89-93; Jeanroy, *La poésie lyrique*, I, págs. 53-57; J. Salvat, *Provençal ou occitan?*, «Annales du Midi», LXVI, 1954, páginas 229-241.

5. Véase J. Orr, *Le problème de l'origine du provençal littéraire*, «Mélanges István Frank», págs. 505-511.

de localidades muy distantes sin que llamaran la atención giros ni fenómenos peculiares de un lugar determinado. Siendo fundamentalmente una poesía que era llevada de corte en corte y de ciudad en ciudad, tenía que amoldarse a un patrón lingüístico unificado, que para muchos poetas representaba cierta arbitrariedad y un consciente abandono de formas propias de su dialecto materno. Conviene advertir que este lenguaje homogéneo acepta numerosas alternativas en sus formas gramaticales, lo que da cierta libertad al poeta y hace que hoy día podamos sorprender soluciones fonéticas diversas, a veces en la obra de un mismo trovador. Téngase en cuenta, no obstante, que, en muchos casos, algunos fenómenos lingüísticos que notamos en las poesías provenzales se deben a las costumbres o caprichos de los copistas de los manuscritos y no se remontan a sus autores, ya que a menudo llega a ocurrir que una misma composición presente diversas soluciones fonéticas en varios de los cancioneros que la transmiten <sup>6</sup>.

3. Desde el punto de vista cronológico, la literatura trovadoresca llena los siglos XII y XIII. En la presente obra empezaremos a estudiarla con la producción de Guilhem de Peitieu, que en 1100 tenía veintinueve años, y acabaremos con un intercambio de coblas entre Federico III de Sicilia y Ponç Hug IV de Ampurias, que se fecha en 1298 <sup>7</sup>.

#### LOS CANCIONEROS

4. Las poesías de los trovadores han llegado hasta nosotros exclusivamente gracias a copias insertas en cancioneros, antologías más o menos extensas, a veces con la notación musical, compiladas principalmente en los siglos XIII y XIV. Estos cancioneros, atentamente estudiados desde los inicios del provenzalismo, y de varios de los cuales existen transcripciones diplomáticas, que han prestado gran ayuda <sup>1</sup>, se designan, a partir de Bartsch, con letras

6. Véase A. Jeanroy, *La poésie lyrique*, I, págs. 45-52, y H. J. Chaytor, *From script to print*, Cambridge, 1945, pág. 37.

7. Las poesías tenidas en consideración son exclusivamente las registradas en el *Alphabetisches Verzeichniss* del *Grundriss* de Bartsch (1872), completado y puesto al día en la *Bibliographie der Troubadours* de Pillet y Carstens (1933) y en el segundo tomo del *Répertoire métrique* de Frank (1957). En las tres obras llevan el mismo guarismo. El primer número indica al trovador y el segundo, separado de aquél por una coma, la poesía de dicho trovador; así, 70, 30 designa a Bernart de Ventadorn y su poesía *Lo temps vai e ven e vire* (en las referencias de métrica, procedentes del primer tomo del *Répertoire* de Frank, las indicaciones del tipo de esquema y su variedad se separan con dos puntos: 376: 15). Todas las poesías trovadorescas están publicadas (el trabajo de István Frank, *Ce qui reste d'médit de l'ancienne poésie lyrique provençale*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXIII, 1950, págs. 69-81, sólo inserta cinco composiciones, tres de ellas fragmentarias).

1. El *Grundriss* de Bartsch, punto de partida todavía útil, tiene más de un siglo (se publicó en 1872). Aún es fundamental el trabajo de G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», II, 1877, págs. 337-670, a algunas de cuyas ideas

del alfabeto (en principio las mayúsculas están reservadas a los manuscritos en pergamino y las minúsculas a los manuscritos en papel), que los provenzalistas suelen respetar en sus ediciones y estudios, cosa necesaria para no introducir desorden en una materia ya de sí complicada, y que en estas páginas pretendo resumir muy sucintamente.

Existen unos 95 cancioneros provenzales, número en el que entran tanto los voluminosos como los fragmentos de pocas hojas que se han conservado aisladamente. La mayoría de ellos suponen un trabajo cuidadoso de copista profesional o de serio aficionado a la poesía. No existen, pues, transcripciones de tipo juglaresco, como en la epopeya pueden ser el manuscrito de Oxford de la *Chanson de Roland* o el manuscrito de Madrid del *Cantar del Cid*. La tradición indirecta está constituida por citas de versos o estrofas de trovadores que se hacen en tratados de gramática o de preceptiva, como las *Razós de trobar* de Ramon Vidal de Besalú o las *Regles de trobar* de Jofre de Foixà (véase § 23), o en determinadas obras literarias, como el *Breviari d'amor* de Matfré Ermengau<sup>2</sup> o en los poemas «con citas», frecuentes en la literatura catalana de los siglos XIV y XV<sup>3</sup>.

5. Los cancioneros más utilizados, y a los que hacemos referencia en la pequeña bibliografía que encabeza cada una de las poesías que se incluyen en la presente obra, son los que vienen en la lista que doy a continuación, en la que las referencias a lugar de copia y fecha generalmente están tomadas de la bibliografía de Brunel:

- A Roma, Biblioteca Vaticana, lat. 5232. Copiado en Italia. Siglo XIII.
- B París, Bibliothèque Nationale, fr. 1592. Copiado en Provenza. Siglo XIII.
- C París, Bibliothèque Nationale, fr. 856. Copiado en Narbona. Siglo XIV.
- D Módena, Biblioteca Estense, α, R, 4, 4. Copiado en Italia. Fechado en 1254. Va dividido en cuatro partes; la cuarta (D°) es el florilegio de Ferrarin de Ferrara, de principios del siglo XV.
- E París, Bibliothèque Nationale, fr. 1749. Copiado en el Languedoc. Siglo XIV.
- F Roma, Biblioteca Vaticana, Chigi, L, IV, 106. Copiado en Italia. Siglo XIV.

me refiero luego. Además de la imprescindible *Bibliographie* de Pillet y Carstens, véase A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, «Les classiques français du Moyen Age», París, 1916, y C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, París, 1935. De suma importancia es el libro de D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turín, 1961. Como ejemplo de un excelente estudio de un cancionero véase J. Monfrin, *Notes sur le chansonnier provençal C*, «Recueil de travaux offert a C. Brunel», II, París, 1955, págs. 292-312. En la Bibliografía General damos noticia de las principales ediciones diplomáticas de los cancioneros provenzales; véanse bajo los nombres de Bertoni (para a<sup>1</sup>, Q y G), De Lollis (para O y ω), Festa (para b), Frank (para Y), Gauchat y Kehrlí (para H), Grüzmacher (para U y V), Pakscher y De Lollis (para A y B), Savi-Lopez (para J), Shepard (para S), Stengel (para F, a y c), Teulié y Rossi (para D°), Ugolini (para S°).

2. Véase F. M. Chambers, *Matfre Ermengaud and Provençal ms. C*, «Romance Philology», V, 1951, págs. 41-46.

3. Véase J. Massó Torrents, *La cançó provençal en la literatura catalana*, «Miscel·lània Prat de la Riba», I, Barcelona, [1923], págs. 341-460, trabajo que debe completarse con Frank, *Répertoire*, II, págs. 215-223.

- F<sup>a</sup>* Florencia, Biblioteca Riccardiana. Copiado en Italia. Fechado en 1594.  
*F<sup>b</sup>* Milán, Biblioteca Ambrosiana. Copiado en Italia. Fechado en 1565.  
*G* Milán, Biblioteca Ambrosiana, R, 71, *supra*. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*H* Roma, Biblioteca Vaticana, lat. 3207. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*I* París, Bibliothèque Nationale, fr. 854. Copiado en Italia. Siglo xiii.  
*J* Florencia, Biblioteca Nazionale, cov. sop. F, 4, 776. Copiado en el Languedoc. Siglo xiv.  
*K* París, Bibliothèque Nationale, fr. 12473. Copiado en Italia. Siglo xiii.  
*K<sup>p</sup>* Copenhague, Biblioteca Real, 48. Copiado en Francia. Siglo xiv.  
*L* Roma, Biblioteca Vaticana, lat. 3206. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*M* París, Bibliothèque Nationale, fr. 12474. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*N* Nueva York, The Pierpont Morgan Library, 819. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*N<sup>2</sup>* Berlín, Staatsbibliothek, Phillips, 1910. Copiado en Italia. Siglo xvi.  
*O* Roma, Biblioteca Vaticana, lat. 3208. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*P* Florencia, Biblioteca Laurenziana, pl. XLI, 42. Copiado en Italia. Fechado en 1310.  
*Q* Florencia, Biblioteca Riccardiana, 2909. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*R* París, Bibliothèque Nationale, fr. 22543. Copiado en el Languedoc. Siglo xiv.  
*S* Oxford, Bodleian Library, Douce 269. Copiado en Italia. Siglo xiii.  
*S<sup>o</sup>* Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 146. Copiado en Cataluña. Siglo xiv.  
*T* París, Bibliothèque Nationale, fr. 15211. Copiado en Italia. Siglo xv.  
*U* Florencia, Biblioteca Laurenziana, pl. XLI, 43. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*V* Venecia, Biblioteca Marciana. Copiado en Cataluña. Fechado en 1268.  
*V<sup>ea<sup>o</sup></sup>* Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 7 y 8. Copiado en Cataluña. Siglo xv.  
*W* París, Bibliothèque Nationale, fr. 844. Copiado en Francia. Siglo xiii.  
*X* París, Bibliothèque Nationale, fr. 20050. Copiado en Francia. Siglo xiii.  
*Y* París, Bibliothèque Nationale, fr. 795. Cancionero francés copiado en Italia. Siglo xiii.  
*Z* París, Bibliothèque Nationale, fr. 1745. Copiado en el Languedoc. Siglo xiii.  
*a* Copia hecha en 1589, por Jaume Teissier de Tarascón, del perdido cancionero de Bernart Amorós (entre los siglos xiii y xiv), conservado en dos partes separadas: *a*, Florencia, Biblioteca Riccardiana, 2814, y *a<sup>1</sup>*, Módena, Biblioteca Estense, Càmpori, γ, N, 8, 4; 11, 12, 13.  
*b* Roma, Biblioteca Vaticana, Barberini, lat. 4087. Copiado en Italia. Siglo xvi.  
*c* Florencia, Biblioteca Laurenziana, pl. XC, 26. Copiado en Italia. Siglo xv.  
*d* Suplemento en papel de *D*. Copiado en Italia. Siglo xvi.  
*e* Roma, Biblioteca Vaticana, Barberini, lat. 3965. Copiado en Italia por el catalán Joaquín Pla. Siglo xviii.  
*f* París, Bibliothèque Nationale, fr. 12472. Copiado en Provenza. Siglo xiv.  
*g* Roma, Biblioteca Vaticana, lat. 3205. Copiado en Italia. Siglo xvi.  
*m* Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Milán. Copiado en Italia. Siglo xiii (cfr. A. Monteverdi, «Studi Medievali», N. S., XII, 1939, pág. 133).  
*p* Perpiñán, Bibliothèque Municipale, 128. Copiado en el Languedoc. Siglo xiv.  
*q* Aux, Bibliothèque de l'Académie. Copiado en el Languedoc. Fechado en 1373.  
*s* Siena, Archivio de l'Estado. Copiado en Italia. Siglo xiv.  
*ψ* París, Bibliothèque Nationale, n. adq. fr. 23789. Copiado en Italia. Siglo xiv (cfr. R. Barroux, «Romania», LXVII, 1942-1943, pág. 504).  
*ω* Bérgamo, Biblioteca de Paolo Gaffuri. Copiado en Italia. Siglo xiii.

6. En atención a los siglos en que fueron copiados y a la naturaleza de los copistas, estos cancioneros (prescindiendo de los franceses que transcriben algunas piezas provenzales, a veces fuertemente francesizadas) se pueden disponer así:

	XIII	XIV	XV	XVI	XVIII
de mano italiana	ADIKS <sup>m</sup> w	FGHLMNOPQUS <sup>ϕ</sup>	Tc	F <sup>a</sup> F <sup>b</sup> N <sup>2</sup> bdg	
de mano languedociana	Z	CEJRpq			
de mano catalana	V	S <sup>o</sup>	Vea <sup>o</sup>		e
de mano provenzal	B	f		a	

Algunos de estos cancioneros son muy ricos, y a veces, junto a las piezas líricas, transcriben obras narrativas o incluso en prosa. El manuscrito C contiene 1 206 poesías trovadorescas; A transcribe 626. Lo más frecuente es que las poesías aparezcan ordenadas por géneros, a veces con alteraciones y repeticiones de materias, como ocurre en A, B, E, I, K, N, etc., o por autores, como en C, Q, R, S, S<sup>o</sup>, o combinando los dos criterios, como en G y H. Como observó Stronski, en algunos cancioneros las poesías de atribución dudosa aparecen transcritas al final<sup>4</sup>. Los problemas de atribución que plantean los cancioneros provenzales son frecuentes, graves y a veces insolubles. Ya tendremos ocasión de ver que determinada poesía es adscrita por los cancioneros a tres, cuatro o más trovadores, testimonios que se reducen cuando algunos cancioneros están muy estrechamente relacionados, como A y B, o C y R, o I y K. Incluso en algunos manuscritos que van provistos de tabla o índice ocurre que una misma poesía es adjudicada a un trovador en el texto y a otro en la tabla (como sucede a menudo en C). Algunos cancioneros, o secciones de cancioneros, como F, son meros florilegios, o sea que no transcriben las poesías íntegras, sino sólo unas estrofas escogidas de cada una, generalmente la primera.

En algunos de estos cancioneros (G, R, W y X) el texto va acompañado de la notación musical de las poesías, lo que constituye un conjunto de 256 melodías trovadorescas conservadas.

7. Los cancioneros existentes, a pesar de su número (compárese con los tres no alfonsinos que han transmitido la lírica gallegoportuguesa), son sin duda un resto de los muchos que debieron de existir, como es corriente en la transmisión de textos medievales. Se tiene noticia de manuscritos perdidos<sup>5</sup>, y no hay que olvidar que la conservación de un cancionero siempre se debe más o menos al azar. Bartsch, en 1872, en su *Alphabetisches Verzeichniss*, sólo conoce dieciséis poesías de Cerverí de Girona, todas ellas procedentes de los manuscritos C y R. Cuando el cancionero S<sup>o</sup> se puso a la disposición de los estudiosos, el repertorio lírico (excluyendo el narrativo y proverbial) de Cerverí se elevó a ciento catorce poesías. El descubrimiento de a, en los últimos

4. Stronski, *Folçvet de Marseille*, págs. 113\*-120\*.

5. Véase C. Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés*, «Revue des langues romanes», XXI, 1882, a XXVIII, 1885, y F. Pirot, *Sur quelques chansonniers provençaux perdus ou égarés*, «Mélanges Boutière», I, págs. 466-480. Añádase esta curiosa referencia a un cancionero de trobairitz: «Recull de trobadoras provenzals: Nadalayda de Porcaragues, Na Lombarda, Na Guilleuma de Rosen, la Comptesa de Dia. Ms. en fol. de la bibl. real», Torres Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, 1836, pág. 711.

años del siglo XIX, dotó a la literatura provenzal de buen número de poesías hasta entonces desconocidas.

8. En lírica trovadoresca no tiene sentido plantearse el problema del fenómeno del escritor *que escribe*. Puede aceptarse, aunque hay un sector de la crítica que lo niega, que un cantar de gesta pudo generarse y transformarse merced al canto juglaresco sin intervención de la escritura. Pero una poesía trovadoresca, siempre bien medida y rígidamente rimada, con artificios técnicos y recursos versificatorios que muchas veces se mantienen a todo lo largo de la pieza, y que por añadidura puede llevar una música especialmente creada para ella, es inimaginable, en principio, que se improvise. A veces parece que el trovador dictaba a un amanuense, sin duda tras haber escrito un borrador, como revela Gavaudan cuando se enorgullece de haber compuesto una poesía difícil y afirma en la tornada: «Vers es bos qui ben l'escriu» («el verso es bueno, si alguien lo escribe bien», 174, 8; edición Jeanroy, pág. 527), o bien cuando Arnaut de Tintinhac se expresa así en una tornada:

Bos es lo vers, e chantador,  
e volgra bon entendedor.  
Per Dieu, bels clercx, tu lo m escriu! <sup>6</sup>

Una canción de Cerverí de Girona (333) nos permite acercarnos a un trovador cuando está componiendo, casi diríamos en su mesa de trabajo, y molesto porque lo llaman o interrumpen mientras está haciendo «tan douz jornal» (verso 23).

Pero negar a los trovadores la facultad de repentizar versos sería hacerles una injusticia. Dejando aparte este aspecto en la poesía popular, es indiscutible que en los más cultos y refinados ambientes literarios siempre han existido poetas capaces de componer improvisando, y baste recordar nombres tan excelsos como los de Ovidio y Lope de Vega. Pronto veremos que es muy posible que ciertos debates entre trovadores nacieran en la improvisación de dos poetas, frente a frente, que exhiben su facilidad, y que es seguro que algunas de las llamadas coblas se crearon repentizando, como atestigua Bertran Carbonel (véase § 56). La poesía de Sordel *Lai al comte mon segnor voill pregar* (308), con reiteraciones y rípios, raros en este trovador, parece improvisada frente a Carlos de Anjou para negarse, con un rasgo de ingenio, a participar en la cruzada. El gap de Uc de Lescura (182) también parece haberse compuesto improvisando el trovador.

9. Lo normal y general, de todos modos, es que el trovador escriba, y lo haga con detención, corrigiéndose y enmendando, repasando, combinando cuidadosamente el estrofismo, evitando errores, etc., como cualquier poeta culto

6. «El verso es bueno y cantable y quisiera buen entendedor. ¡Por Dios, buen clérigo, pónmelo por escrito!», *Lo 101 comens en un bel mes*, 34, 2; edición Mouzat, pág. 17.

de cualquier época. No divulgado todavía el papel, es de creer que esta labor de creación se haría en tabletas de cera, que permiten borrar y enmendar lo escrito, y que eran de superficie suficiente para inscribir en ellas una canción de proporciones normales. Éste sería el borrador que tenía que ser puesto en limpio, en pergamino, sea por el mismo trovador, si era buen calígrafo, sea por otra persona, como aquel a quien aludía Gavaudan o el clérigo al que interpelaba Arnaut de Tintinhac en los versos que acabamos de leer. A este ejemplar «puesto en limpio», aunque no esté materialmente escrito por el trovador, podríamos llamarlo el *autógrafo*; y obsérvese que hoy día no es el autógrafo el borrador de un escritor, sino su transcripción primera con carácter definitivo, generalmente mecanografiada, que puede haber sido puesta a máquina por otra persona.

Gröber supuso la existencia de ciertas hojas volantes, en pergamino, con la letra y la música de las poesías trovadorescas, a las que denominó «Liederblätter», cuya finalidad era transmitir el texto compuesto, en primer lugar, a los juglares que debían aprendérselo de memoria para cantarlo y también para hacerlo llegar a determinadas personas interesadas: protectores del trovador, la dama cantada, un colega en poesía. Esta hipótesis de Gröber quedó brillantemente confirmada cuando en 1914 apareció en Madrid el famoso rótulo de las cantigas gallegoportuguesas de Martim Codax.

El rótulo de Martim Codax es (o era, porque parece perdido o escondido) una hoja de pergamino, de 340 por 460 milímetros, escrita a fines del siglo XIII o principios del XIV por un solo lado y a cuatro columnas, con iniciales ornadas en azul y rojo, en la que se transcriben las siete famosas cantigas de Martim Codax con su melodía (excepto la de la sexta, de la que sólo se trazaron las líneas del pentagrama), y en cuyo ángulo superior izquierdo va el nombre del poeta. Es importante observar que estas siete mismas cantigas, las únicas conocidas de Martim Codax, aparecen, y en el mismo orden que en el rótulo (pero sin la melodía), en los cancioneros de Colocci-Brancuti (o de la Biblioteca Nacional de Lisboa) y de la Vaticana<sup>7</sup>. El rótulo de Martim Codax (prescindiendo de otros dos tardíos), que no tiene nada semejante en literatura provenzal, ilumina cabalmente sobre los «Liederblätter» trovadorescos intuidos tan sagazmente por Gröber y nos explica cómo eran lo que podríamos llamar los «autógrafos» de los trovadores, o por lo menos el texto definitivo de una poesía al ser licenciado por el poeta para su divulgación.

10. Gröber postuló un segundo estadio de la historia textual de las poesías trovadorescas constituido por lo que denominó los «Liederbücher», colecciones de composiciones de un solo poeta ya de mayores proporciones, reunidas por el mismo trovador o por un amante de la poesía a él aficionado. Hay ejemplos de ello del siglo XIII, como la colección de poesías de Peire Cardenal

7. Sobre el rótulo de Martim Codax véase G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969, págs. 84-85 y 153-167.

compilada por Miquel de la Tor (véase cap. CIV) y el «libre» de composiciones de Guiraut Riquier, que fue transcrito en los cancioneros C y R (véase cap. CXIV). Otro caso similar e interesante es el conjunto de 104 poesías de Cerverí de Girona que constituyen una parte del cancionero S<sup>o</sup> 8, que revela un auténtico libro dedicado a este trovador en el que la mayoría de las composiciones, que no siguen orden cronológico, sino vagamente temático, llevan un título, aspecto que conviene destacar ahora. Las poesías trovadorescas no suelen tener título, y por esto se acostumbran citar con la mención de su primer verso; pero a algunas, de cierto relieve, se las denominó de un modo preciso, como el *Vers del Lavador* a un famoso sirventés de Marcabré (21), la *Metgia* a otro de Aimeric de Peguilhan (192). Esporádicamente, algunas composiciones llevan una rúbrica, como título, en los cancioneros, como *Lo carrós* (162) de Raimbaut de Vaqueiras. Que los títulos de las poesías de Cerverí son debidos al trovador lo demuestra el hecho de que ninguno de los tres copistas que transcribieron *La canço de les letres* (434, 2; edición Riquer, pág. 149) consiguió averiguar que se llama así porque presenta, en acróstico, las letras del alfabeto, que los tres amanuenses estropearon al amoldar el texto a su peculiar grafía<sup>9</sup>.

Avalle ha aducido razones poderosas para concluir que Peire Vidal, hacia 1201-1202, reunió en un códice dieciséis canciones suyas por orden cronológico<sup>10</sup>; pero es posible que exista un caso similar relativo al pequeño cancionero de Ponç de la Guàrdia (sobre el cual véase el cap. XXII). Como dejó demostrado István Frank, el cancionero V, compilado en 1268 por R. de Capellades, coloca seis poesías de este trovador menor entre las de trovadores clásicos de gran prestigio; y por otra parte el mismo Frank identificó a la dama cantada por Ponç con Marquesa de Urgel, vizcondesa de Cabrera<sup>11</sup>. Ahora bien, lo que no advirtió Frank es que Capellades está apenas a tres kilómetros al sur del castillo de Cabrera (actual partido judicial de Igualada), lo que sin duda supone que Ponç de la Guàrdia compiló un «Liederbuch» de sus poesías amorosas y lo hizo llegar al castillo donde residía la dama en ellas cantada. Que en algunas ocasiones las damas leían personalmente las canciones que les dedicaban los trovadores lo revelan unos versos de Bernart de Ventadorn (54, versos 49-56) y la afirmación de Rambertí de Buvalé cuando dice que quiere hacer llegar una poesía a su dama «per letre» (cap. LXII).

Gröber supuso además la existencia de lo que llamó «Gelegenheitssammungen», conjuntos de poesías de diversos trovadores, también perdidos, pero cuya existencia creyó advertir en determinadas secciones de los cancioneros conservados.

8. Véase F. Ugolini, *Il canzoniere inedito di Cerverí di Girona*, Roma, Reale Accademia Nazionale dei Lincei, 1936.

9. Véase M. de Riquer, *La canço de les letres del trovatore Guilhem de Cervera detto Cerverí*, «Atti» del VIII Congresso internazionale di studi romanzi, II, com., Florencia, 1956, págs. 339-346.

10. Véase la introducción de Avalle, *Peire Vidal*.

11. I. Frank, *Pons de la Guardia*, págs. 234-238 y 247-256.

11. Todos estos elementos, basados en hipótesis confirmadas o muy verosímiles, dan una idea de los materiales que, desde mediados del siglo XIII, constituyeron los fondos que integraron los cancioneros hoy conocidos; y recordemos que los fechados en época más antigua son *D*, de 1254, y *V*, de 1268. No obstante, todo el proceso de transmisión antes indicado —rótulos, conjuntos de poesías de un trovador, conjuntos de varios trovadores— no supone una labor forzosamente previa a la redacción de cancioneros, ya que en el siglo XIII pudo ser simultánea. Cuando en Italia se copiaba el cancionero *D* (excluyendo sus añadidos posteriores) estaban en plena actividad poética los italianos Lanfranc Cigala y Bonifaci Calvo, naturalmente no incluidos en él. Cuando R. de Capellades estaba copiando el cancionero *V*, en su proximidad escribían poesías Paulet de Marselha y Cerverí de Girona. Todos éstos, así como Guiraut Riquier y Peire Cardenal en los últimos años de su producción, pudieron tener entre sus manos algunos de los cancioneros que hoy consultamos en las grandes bibliotecas públicas, lo que podría llevar a plantear de un modo libresco el problema de fuentes e influencias.

12. Ya vimos antes que el trovador, por regla general, no improvisaba. Pero lo que es evidente es que el juglar solía cantar de memoria, como hoy hace un cantante de ópera con textos mucho más extensos. Es posible que alguna vez cantara con el rótulo frente a los ojos; y cuando Jaufré Rudel encomienda al juglar Filhol que cante su canción *Quan lo rius de la fontana* (10) ante otra persona «senes breu de parguamina» (verso 29), da a entender que era también posible hacerlo guiándose con una hoja de pergamino. Pero si el juglar no tan sólo cantaba, sino que también tocaba la viola u otro instrumento, como tantas veces están representados en las miniaturas, ya parece más difícil que lo hiciera con el texto ante los ojos. Y es que, a mi ver, sólo el recitado de memoria puede explicar el tan frecuente fenómeno de que haya poesías que diversos cancioneros han transmitido con diferentes ordenaciones de las estrofas (véase § 30), ya que la normal transcripción de textos por la vista no puede dar razón de tales alteraciones en la sucesión estrófica, ni es imaginable una caprichosa ordenación por parte de los copistas. Ello implica que en algunos casos, sin duda más abundantes de lo que sospechamos, poesías trovadorescas han llegado hasta los manuscritos por medio de la memoria de una persona que se las sabía (evidentemente juglares) y las dictaba. Recuérdese, y la experiencia diaria hoy lo confirma, que los que saben de memoria canciones de estrofismo regular constantemente alteran el orden de las estrofas cuando las repiten.

13. Seis de los cancioneros conservados van acompañados de miniaturas. En *C* suelen ser de tipo ornamental (pájaros, perros, animales fabulosos); en *A*, *I*, *K* y *M*, en cambio, las miniaturas pretenden ser retratos de diferentes trovadores, que en conjunto alcanzan el número de 97. Estas viñetas, a veces muy bellas, representan al trovador en diferentes actitudes o indumentaria (de

caballero, a menudo a caballo, de obispo, de clérigo, de juglar, o bien escribiendo, recitando, sonando un instrumento musical), detalles que por lo general interpretan algún dato de las Vidas o razós. En el cancionero *H* aparecen ocho miniaturas dedicadas exclusivamente a representar a trobairitz, o sea mujeres poetas<sup>12</sup>. El valor de tales retratos como documento es, sin duda, muy relativo, pues cabe suponer que no transmiten el real rostro y apariencia de los trovadores; no obstante, son de gran interés porque revelan actitudes, sobre todo las juglarescas, y dan una idea bastante aproximada de cómo vestirían.

#### EL TROVADOR

14. El trovador es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura. Es éste un punto esencial que nunca debe ser olvidado: las poesías de los trovadores, a las que nos vemos forzados a acceder mediante la lectura —dejemos aparte los posibles recitales o audición de discos de las melodías conservadas—, no fueron compuestas para ser leídas, sino para ser escuchadas. Produciendo en una época en que la palabra *poeta* estaba reservada a los versificadores que escribían en culto latín, para los trovadores componer es *cantar*, aunque muchas veces no sean ellos personalmente los que canten sus producciones. En ellos el verbo *cantar* tiene mayor validez que en Virgilio cuando escribía *Arma virumque cano*.

El arte de componer versos y su melodía se llamaba *trobar*, «trovar», y este verbo ya lo emplea el primer trovador de obra conservada, Guilhem de Peitieu, que afirma que un poema suyo «fo trobatz en durmen» (1, verso 5). Aunque ello significa, sin duda, que ya era conocida la palabra *trobador*, en los primeros tiempos puede sospecharse que estaba en concurrencia con *cantador* (sujeto *cantaire*). Textos latinos contemporáneos denominan a Ebles II de Ventadorn, poeta de obra perdida (véase cap. II), «Ebolus cantator».

El texto más antiguo en que aparece la palabra *trobador* es una pieza de Cercamon, escrita hacia 1150, en la que, con cierto desprecio, se refiere a «ist trobador» que, con sus verdades y sus mentiras, echan a perder a los enamorados, a las esposas y a los maridos (26, verso 19)<sup>1</sup>.

15. Los orígenes de la palabra *trobador* (en caso sujeto *trobaire*) no son una mera curiosidad etimológica, sino una patente y decisiva constancia de dos vertientes culturales que confluyen en el arte de nuestros poetas. Se admi-

12. Véase J. Anglade, *Les miniatures des chansonniers provençaux*, «Romania», L, 1924, págs. 593-604. En A valle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, págs. 179-181, se transcriben las notas del amanuense de *A* para que el miniaturista realizara su trabajo.

1. Véase Maria Dumitrescu, *L'escola N'Eblon et ses représentants*, «Mélanges Rita Lejeune», I, págs. 107-112.

te que las palabras provenzales *trobar* y *trobador* derivan del latín medieval *tropare* y *trōpatore*, formadas a su vez sobre *tropus*, nombre de ciertas composiciones versificadas con melodía que se introducían en el canto litúrgico y que precisamente fueron cultivadas con intensidad en el siglo XI en la abadía de San Marcial de Limoges, o sea en las tierras mismas donde se produjo la poesía trovadoresca y algo antes de sus primeras manifestaciones conocidas<sup>2</sup>. Desde el punto de vista semántico repararemos en que el verbo provenzal *trobar* (como en catalán, como el francés *trouver* y el italiano *trovare*) significa también «encontrar, hallar», y en latín *invenire* tiene, entre otros, los valores de «encontrar, hallar», pero también los de «imaginar, inventar», y llegó a adquirir el de «crear literariamente», como demuestra el título del tratado ciceroniano *De inventione*. El trovador Guiraut Riquier pone en boca del rey Alfonso X el Sabio de Castilla esta afirmación:

segon proprietat  
de lati, qui l'enten...  
son inventores  
dig tug li trobador<sup>3</sup>.

2. Sobre esta etimología véase A. Thomas, *Nouveaux essais de philologie française*, París, 1905, págs. 334-343, y G. Paris, *Mélanges linguistiques*, París, 1909, págs. 615-626, y, más reciente, W. von Wartburg, *Tropare und turbare*, «Estudis Romànics», VIII, 1961, págs. 95-104. Está admitida en Meyer-Lübke, *REW*, núm. 8936a, s. v. \**tropare*. Constituye esta etimología uno de los argumentos de la teoría llamada litúrgica de los orígenes de la lírica provenzal, en algunos puntos opuesta a la árabe, de la que damos un extracto bibliográfico en la siguiente nota 6. Son importantes, en relación con la teoría litúrgica, los trabajos siguientes, parte exigua de lo mucho que se ha trabajado en este sentido: L. Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Âge. Les tropes*, París, 1886 (C. Sánchez Aliseda, *Poesía cristiana: Antología de poesía romano-cristiana y latino medieval, siglos IV-XV*, Toledo, 1946, págs. 184-186; en las págs. 302-338 publica una antología de secuencias y trops). Pero sobre todo véase Hans Spanke, *St. Martial-Studien*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», años 1930, 1931 y 1932; *Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LI, 1931, páginas 309-334; *Rhythmen- und Sequenzenstudien*, «Studi Medievali», N. S., IV, 1931, págs. 286-320; *Zur lateinischen nichtliturgischen Sequenz*, «Speculum», VII, 1932, págs. 367-382; *Die Londoner St. Martial-Conductusbandschrift*, «Butletí de la Biblioteca de Catalunya», VIII, 1928-1932, págs. 280-300; *Zur Formenkunst der ältesten Trobadours*, «Studi Medievali», N. S., VII, 1934, págs. 72-84; *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, «Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», Berlín, 1936; *Marcabru-Studien*, Göttingen, 1940; *Sequenz und Lai*, «Studi Medievali», N. S., XI, 1938, págs. 12 y sigs.; *Die Kompositionskunst der Sequenzen Adams von St. Victor*, «Studi Medievali», N. S., XIV, 1941, págs. 1-29; *Deutsche und französische Dichtung der Mittelalters*, 1943, y *Die Metrik des Cantigas*, en el libro de H. Anglès, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, primera parte, Barcelona, 1958, págs. 189-235, con resumen en castellano en las págs. 236-238. En la siguiente nota 6 se indican otros trabajos de Spanke. Véanse también los de Ph. A. Becker, *Vom christlichen Hymnus zum Minnesang*, «Historisches Jahrbuch», LII, 1932, págs. 1-39 y 145-177, y *Die Anfänge des romanischen Verskunst*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LVI, 1932, págs. 257-323; J. Chailley, *Les premiers troubadours et les Versus de l'école d'Aquitaine*, «Romania», LXXVI, 1955, págs. 212-239.

3. «según propiedad del latín, para quien lo entiende..., todos los trovadores son

El estrofismo y las melodías del arte litúrgico medieval, por un lado, y la *inventio* de la retórica latina, por el otro, no tan sólo explican las palabras *trobar* y *trobador*, sino que señalan las dos corrientes culturales más dominantes y más seguras que confluyen en el fenómeno de la poesía trovadoresca.

16. La lírica provenzal de los siglos XII y XIII está integrada por unos trescientos cincuenta trovadores hoy conocidos, de muy diverso estamento o, como diríamos ahora, condición social<sup>4</sup>. A lo largo de esta obra tendremos ocasión de ocuparnos de poetas de muy diferente clase: reyes, grandes señores, obispos, canónigos, militares, burgueses y gente de baja condición. Y como sea que no nos queda de él ninguna poesía lírica, sino solamente unos siete gozos de la Virgen, no podemos incluir en nuestras páginas a Gui Folqueis, que fue obispo del Pueg, arzobispo de Narbona y finalmente papa con el nombre de Clemente IV (pontificado de 1265 a 1268)<sup>5</sup>, pero que de hecho fue un trovador. Lo importante es que, contra todo lo que podría hacer suponer la rígida compartimentación de las clases sociales en la Edad Media, la diferencia de condición no es tenida en cuenta en las múltiples relaciones de unos trovadores con otros. Guerau de Cabrera, vizconde de Gerona y de Urgel, tendrá contactos literarios con Marcabré, trovador al parecer de condición humilde (véase cap. IV), y grandes señores, como Huguet de Mataplana o Dalfin d'Alvernia, no tendrán a menos dialogar poéticamente con juglares, más o menos pordioseros o miserables, como Reculaire o Artús (véanse capítulos LVI y LXXVI). Peire Vidal, hijo de un peletero de Tolosa, frecuentará las cortes del mediodía de las Galias, de España, de Hungría y la pequeña de la isla de Malta y se tratará con reyes y grandes señores, a los que dará consejos y, cuando sea preciso, afeará sus acciones (véase cap. XLI). Raimbaut de Vaqueiras, hijo, tal vez, de un pobre caballero, y que hasta es posible que iniciara su carrera ejerciendo la profesión de juglar, únicamente gracias a sus méritos literarios fue armado caballero por Bonifacio de Monferrato, a quien dirigió una notabilísima epístola en tres partes (167) que es un precioso documento para advertir la familiaridad entre un trovador y un gran señor.

Ya veremos que la cansó-de cruzada es un género destinado a levantar los ánimos a favor de las expediciones religiosomilitares hacia la España musulmana y ultramar (véase § 45, C, e). Conviene añadir que son muchos los tro-

llamados *inventores*», *Declaratio*, versos 128-137; edición de Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi mediolatini e volgari», XIV, 1966, pág. 102

4. Por extensión, y a veces abusivamente, se da el nombre de trovadores a poetas del mediodía de las Galias de los siglos XIV y XV o a catalanes, castellanos y gallegos medievales, a los *trouvères* franceses, a los *Minnesänger* alemanes, etc. Aunque ello es muchas veces correcto, la práctica entre los provenzalistas, aquí seguida, es dar este nombre sólo a los poetas en lengua de oc de los siglos XII y XIII, es decir, a los que tienen número propio en los repertorios bibliográficos de Bartsch, Pillet y Carstens y Frank.

5. Para la obra literaria de Gui Folqueis véase D. Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale: la spiritualità trinitaria*, Milán, 1954, págs. 107-109, y J. Salvat, *La Sainte Vierge dans la littérature occitane du Moyen Age*, «Mélanges István Frank», págs. 644-645.

vadores que tomaron parte en las cruzadas: dejando aparte las cispirenaicas, consta que fueron a Oriente Guilhem de Peitieu, Jaufré Rudel, Giraut de Bornelh, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Peire Bremon lo Tort, Raimbaut de Vaqueiras, Elias Cairel, Savaric de Mauleon, Peirol, etc., aunque, en algunos casos, más que como cruzados fueron a Tierra Santa como peregrinos. Ello, que sin duda estrechó el trato entre trovadores de muy distinta categoría social, también sirvió para que se relacionaran con trovères franceses y Minnesänger alemanes que tomaron parte en las cruzadas. Se ha supuesto, además, que estos viajes de nuestros poetas a las proximidades de la España musulmana y a Oriente los pudieron poner en contacto con la poesía árabe, de la que algunos ven ciertos influjos en la lírica trovadoresca<sup>6</sup>.

6. Éste es uno de los argumentos de la llamada teoría árabe de los orígenes de la lírica provenzal, que modernamente parte de los estudios de Julián Ribera, *El cancionero de Abencuzmán*, Madrid, 1912 (después en *Disertaciones y opúsculos*, I, Madrid, 1928), y *La métrica de las Cantigas*, Madrid, 1922. Véanse los comentarios de H. Spanke, *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophentformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, «Volkstum und Kultur der Romanen», III, 1930, págs. 258-278, y *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*, «Anuario Musical», I, Barcelona, 1946, págs. 5-18. La tesis árabe adquirió diferente sesgo con el descubrimiento de las jarchas mozárabes (véanse recogidas en E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965), sobre las que, entre muchos otros trabajos, véanse los de Dámaso Alonso, *Cancioncillas de amigo mozárabes*, «Revista de filología española», XXXIII, 1949, págs. 297-349, y de R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*, «Boletín de la Real Academia Española», XXXI, 1951, págs. 187-270. La bibliografía sobre este punto es abundante, contradictoria y a veces polémica, y algunos de sus aspectos o puntos (el amor, el *joven*, la métrica, etc.) han sido estudiados particularmente y serán aludidos cuando venga al caso. Entre los trabajos de carácter general, con la correspondiente bibliografía, véase R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin Hispanique», XL, 1938, págs. 337-423 (reimpreso en «Colección Austral», Madrid, 1941), y consúltese la reseña de R. Hartmann en «Orientalistische Litteraturzeitung», 1941. Véanse los detallados resúmenes que se dan sobre este problema, con abundante bibliografía, en D. Scheludko, *Die arabische Theorie*, en *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischer Lyrik*, «Archivum Romanicum», XII, 1928, págs. 30-127, y en M. Rodrigues Lapa, *Das origens*, págs. 13-50, y *Lições de literatura portuguesa*, Coimbra, 1943, págs. 26-39 y 67 y 68. Independiente de los trabajos de Ribera es la labor en pro de la tesis árabe de K. Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes*, «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften», 1918, págs. 994-1029 y 1078-1079 (después en *Vorspiel: Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*, I, Halle, 1925, págs. 253-333). Véase también R. Erckmann, *Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», IX, 1931, págs. 240-284; L. Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*, Berna, 1934; A. R. Nykl, *The Dove's Neck-Ring about Love and Lovers*, París, 1931 (y la recensión de C. Appel en «Zeitschrift für romanische Philologie», LII, 1932, págs. 770-791); del mismo Nykl, *La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100*, «Al-Andalus», I, 1933, págs. 355-405; *Troubadour Studies*, Cambridge, Mass., 1944, y *Hispano-arabic poetry and its relations with the provençal troubadours*, Baltimore, 1946, págs. 371-411, obra sobre la que no hay que olvidar la recensión de E. García Gómez en «Al-Andalus», XII, 1947, págs. 487-501. Hay que tener muy en cuenta, para esta cuestión, el artículo de J. M.<sup>a</sup> Millás Vallicrosa, *La tradición del estrofismo bíblico en las poesías medievales*, «Sefarad», I, 1941, págs. 1-43,

17. Pero es preciso hacer una distinción muy importante. Hay trovadores profesionales y trovadores para quienes el cultivo de la poesía es un complemento de la personalidad o un instrumento de sus actitudes, lo que puede concretarse afirmando que los primeros viven de su arte y los segundos tienen al arte como un adorno o un arma.

El trovador profesional, que vive de lo que recibe del público (que puede estar formado por una corte muy selecta o por un auditorio muy mezclado y popular), constituye el primer caso conocido de escritor en ejercicio de la Europa moderna. Ello parece ya configurarse en Marcabré y en Bernart de Ventadorn, pero aparecerá con características bien determinadas en Giraut de Bornelh y Peire Vidal; y más tarde, en los casos concretos de un Pere Salvatge o de un Cerverí de Girona, el trovador tendrá un carácter fútil o estable, al estar vinculado a una corte en cuya nómina constará como una especie de funcionario.

Pero hay otros trovadores que, por su situación feudal, su jerarquía eclesiástica o sus bienes de fortuna, no tan sólo no compondrán versos para que éstos les sean retribuidos, sino que lo harán por mero placer o por necesidades inherentes a su postura en la vida. No en vano la literatura trovadoresca se inicia con los nombres de tres grandes señores: Guilhem de Peitieu, duque de Aquitania; Ebles II, vizconde de Ventadorn, y Jaufré Rudel, príncipe de Blaia. Fueron excelentes cultivadores de la poesía, que dominaban en recursos técnicos y en adornos retóricos, pero su actividad literaria está al margen de su misión en la vida. Uno de ellos, Raimbaut, conde de Aurenga, empieza así una de sus canciones:

Ben sai c'a sels seria fer  
 que-m blasmon qar tan soven chan  
 si lor costavon mei chantar.  
     Miels m'estai  
     pos leis plai  
     que-m te jai  
 qu'ieu no chant mia per aver:  
 qu'ieu n'enten en autre plazer<sup>7</sup>.

y el libro *La poesía sagrada hebraicoespañola*, Madrid-Barcelona, 1948. Se muestra afecto a la tesis árabe de Robert Briffault en su libro *Les troubadours et le sentiment romanescque*, París, 1945. Importantes son las contribuciones de Aurelio Roncaglia, *Laisat estar lo gazel*, «Cultura Neolatina», IX, 1949, págs. 67-99; *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica*, «XII Convegno Volta», Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956, y *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*, en *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Fondazione Giorgio Cini, Venecia, 1973, págs. 247-268. Consúltese también P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico*, París, 1953; E. Li Gotti, *La tesi araba sulle origini della lirica romanza*, «Biblioteca del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, 1955; I. M. Cluzel, *Les jaryas et l'amour courtois*, «Cultura Neolatina», XX, 1960, págs. 233-250; M. Menéndez Pidal, *La primitiva lirica europea: estado actual del problema*, «Revista de filología española», XLIII, 1960, págs. 279-354; J. Vernet, *Relaciones entre la literatura árabe y románicas*, *GRLEMA*, I, 1972, págs. 206-215.

7. «Bien sé que les sería muy desagradable a los que me critican porque canto tan a menudo si mis canciones les costaran [dinero]. Mejor es para mí que plazcan a aquella

Y si entre los poetas aquí recogidos figuran reyes como Alfonso II de Aragón (cap. XXV), Ricardo Corazón de León (cap. XXXIII), Pedro el Grande (cap. CXII) o Federico III de Sicilia (cap. CXXII), ya se comprende que los llamamos trovadores sólo en atención a su esporádico cultivo de la poesía provenzal<sup>8</sup>.

En grados inferiores, pero todavía entre señores feudales, vemos que cultivan la poesía trovadoresca Rigaut de Berbezilh, Ponç de la Guàrdia, Guilhem de Sant Leidier, Raimon Jordan, Savaric de Mauleon, Guillem de Cabestany, Gui de Cavalhon, Dalfin d'Alvernha, Pons de Capduelh, Blacatz y su hijo Blacasset, Ponç d'Ortafà o Bertran d'Alamanon, muchos de ellos de obra extensa y fuertemente profesionalizados, al parecer, pero que probablemente sin el ejercicio de la poesía su estado social no habría variado y que parece indudable que no vivían de ella.

Pero hay casos en que el señor feudal hace de la poesía algo que forma parte importante de su personalidad, aunque desde luego no viva de ella. Guillem de Berguedà (cap. XXI) tiene en la poesía un elemento capital para expresar sus odios, su actitud de barón rebelde, en la que milita con las armas, y la política de su bandera. Bertran de Born (cap. XXXII) escribe sirventeses sobre conflictos bélicos en los que está comprometido y azuza a la guerra porque en ella, barón casi arruinado, ve posibilidades de rehacer su patrimonio. No puede negarse que ambos sean dos grandes y personalísimos trovadores, pero no son unos profesionales del arte de trovar.

Como tampoco podemos considerar un profesional a Folquet de Marselha (cap. XXVII), rico mercader que sabe escribir poesías perfectas, amigo de los mejores trovadores de su época, y que abandonó el arte de trovar para ingresar en religión y acabó obispo de Tolosa. Téngase en cuenta que la participación de la burguesía en la poesía trovadoresca es bastante considerable. Aimeric de Peguilhan era hijo de un burgués de Tolosa, Calega Panzan fue un rico comerciante de paños genovés, y, ya más humildemente, Bernart Martí era pintor, Joan Esteve alfarero y Guilhem Figueira sastre e hijo de sastre. Algunos se enriquecieron con la poesía y se hicieron mercaderes, como Salh d'Escola y Pistoleta.

Algunas veces se cruzan los límites entre la nobleza y la profesionalidad. Raimon de Miraval (cap. XLIX), señor de castillo, desposeído y arruinado, parece evidente que se ganaba la vida con la poesía. Y por lo que a los eclesiásticos se refiere, si bien es seguro que Robert d'Alvernha, obispo de Clarmont (véase cap. LXXVI), sólo toma la pluma, como un aficionado, para insultar a sus parientes, no cabe duda de que el pintoresco Monje de Montaudon (capítulo LI) vivía de sus versos más o menos ajuglaradamente.

que me mantiene gozoso, pues yo no canto en modo alguno por dinero, porque me ocupo en otros placeres», 389, 19; edición Pattison, pág. 142.

8. Como ejemplo de toda una dinastía real con poetas véase I. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXVII, 1957-1958, págs. 321-373.

A pesar, pues, de la distinción entre trovadores profesionales y no profesionales, hay entre ellos, como antes se ha señalado, constante relación, sin barreras sociales, tanto las de carácter afectuoso (por ejemplo Raimbaut d'Aurenge y Giraut de Bornelh o Guillem de Berguedà y Aimeric de Peguilhan) como hostil (por ejemplo entre Alberto, marqués de Malaspina, y Raimbaut de Vaqueiras, poesía 160, escrita tal vez antes de que éste fuera armado caballero).

Si se acepta la apasionante tesis de Erich Köhler, que sitúa, en los orígenes de la poesía trovadoresca, la tensión entre la baja nobleza y la alta feudalidad en su convivir en la corte, lo que habría creado un ideal común, borrador de diferencias, concebido por la clase inferior y aceptado por la superior<sup>9</sup>, cuanto tan rápida y ligeramente acabamos de exponer supondría que las clases inferiores realmente ganaron esta batalla y consiguieron un equiparamiento personal entre altos y bajos que no tiene parangón en otras culturas literarias contemporáneas, ni tan sólo en la poesía francesa de oïl<sup>10</sup>.

18. Nuestra información objetiva sobre datos biográficos de trovadores es muy irregular. Como es natural, de aquellos que fueron reyes o grandes señores tenemos noticias más o menos abundantes, sabemos en qué fechas nacieron, empezaron a gobernar y murieron, con quién estuvieron casados, y a veces incluso qué amigas tuvieron, y otros detalles personales. De un Guilhem de Peitieu, el primero de todos, hasta conocemos anécdotas que reflejan su curiosa personalidad y tenemos testimonios contemporáneos de sus actividades literarias. Poseemos datos de archivo que nos ilustran sobre algunos de los trovadores feudales, como Guillem de Berguedà, Huguet de Mataplana, Gui de Cavalhon, Dalfin d'Alvernha, Pons de Capduelh, etc., que nos permiten situar histórica y cronológicamente sus figuras.

Pero en cuanto descendemos a trovadores de inferior condición, en los que entran la mayoría de los estrictamente profesionales, los datos históricos procedentes de documentos o crónicas suelen ser escasos o nulos. Bien cierto es que poseemos documentación sobre Guilhem de Montanhagol, Sordel, Daude de Pradas, Paulet de Marselha, Cerverí, etc., y que por una noticia casual sabemos en qué año nació el insignificante Folquet de Lunel (cap. CX), ejemplos que desdichadamente no son tan frecuentes como desearíamos. En muchos casos el provenzalista, para rehacer la biografía de un trovador, ha de guiarse por los datos que extrae de sus mismas poesías, lo que si bien a veces resulta fácil cuando entre éstas abundan los sirventeses personales y políticos, suele convertirse en una indagación estéril o conjetural cuando el acervo del poeta se limita a canciones amorosas sin referencias objetivas. Otro filón de datos

9. E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlín, 1962, y *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers de civilisation médiévale», VII, 1964, págs. 27-51.

10. Cfr. J. Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», II, 1959, pág. 138.

nos lo suministran las referencias que unos trovadores hacen de otros, afortunadamente bastante abundantes, y ello permite, a falta de otros asideros, situar a un trovador en una parte de un siglo. De ahí la vaguedad con que nos vemos obligados a indicar la cronología de Bernart Martí, Grimoart, la comtessa de Dia, Aimeric de Sarlat, Raimon d'Avinhon, Bernart de Venzac, Formit de Perpinyà, etc. Algunas veces un dato nos autoriza a dar una sola fecha a un trovador, cuya producción sin duda empezó años antes y acabó años después; pero nada permite fijar ni tan sólo vagamente este comienzo o este final, como ocurre con Azalais de Porcairagues, Peire Bremon lo Tort, Guillem de Cabestany, Raimon Escrivan, Bernart Sicart de Maruèjols, Englés, etc.

19. Este panorama informativo sería desolador si no dispusiéramos, para un centenar de trovadores (concretamente para ciento uno), de unos textos en prosa que narran esquemáticamente sus biografías, *Vidas*, o las circunstancias o finalidades de algunas de sus poesías, *razós*<sup>11</sup>. Estos textos se hallan en algunos cancioneros unas veces encabezando la producción de un trovador, otras dispuestos agrupadamente aparte. Son de extensión desigual, pues pueden ser brevísimos (como las *Vidas* de Cercamon, Azalais de Porcairagues, Giraut de Salanhac, la comtessa de Dia, Raimon de las Salas, etc.) o de una extensión aproximada a la de doscientas líneas de impreso normal (como la redacción extensa de la *Vida* de Guillem de Cabestany).

El tipo corriente de *Vida* suele dar el lugar de nacimiento del trovador, a veces precisando el señorío o diócesis, su condición familiar (barón, caballero, pobre caballero, burgués, «de paubra generacion», etc.), sus estudios o comienzos de carrera (aprendió letras, fue juglar), las cortes que visitó o los viajes que hizo, los señores y damas que celebró en sus poesías, en ocasiones descubriendo qué nombres se ocultan bajo los *senhals* o pseudónimos poéticos, alguna circunstancia de su fin (si ingresó en alguna orden religiosa, dónde murió) y, en determinados textos, un sintético juicio sobre el valor de su obra o sobre su aceptación.

11. Entre las ediciones completas de *Vidas* y *razós* se deben tener en cuenta la de C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours* (inserta en el tomo X de la *Histoire générale du Languedoc*, Tolosa, 1885); las de J. Boutière y A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours*, «Bibliothèque Méridionale», Tolosa-París, 1950, refundida, muy enriquecida de notas, con traducciones francesas e índices y con la colaboración de I.-M. Cluzel, en «Les classiques d'oc», París, 1964, reimpresa en 1973 (cito siempre por la edición de Boutière-Schutz-Cluzel), y la de G. Favati, *Le biografte trovadoriche*, Bolonia, col. «Studi mediolatini e volgari», 1961. Véase el artículo de A. Jeanroy, *Les biographies des troubadours et les «razós». leur valeur historique*, «Archivum Romanicum», I, 1917, págs. 289-306, y el capítulo a ello dedicado en *La poésie lyrique*, I, págs. 101-132. No deben confundirse estos importantes textos medievales con las fantasiosas y mentirosas narraciones que forjó Jean de Nostredame (1507-1577), hermano del famoso «profeta» Michel, de las que hizo una primera versión hacia 1562, que luego, acrecentada con más falsedades, se imprimió en Lyon en 1575 con el título de *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, reimpresas, con estudios e índices, por C. Chabaneau y J. Anglade, París, 1913 [reproducción anastática, Ginebra, 1970].

Las razós intentan precisar los motivos y circunstancias que movieron a un trovador a escribir determinada poesía, aclarar los hechos históricos en ella aludidos e identificar a los personajes que se citan o a los que se hace referencia, a veces en acertada forma narrativa, incluso con diálogos.

En líneas muy generales es posible afirmar que las Vidas se redactaban para encabezar una antología escrita de las obras de un trovador, y así dar información sobre la personalidad del autor, y que las razós eran a veces recitadas por el juglar antes de cantar la canción en ellas comentada<sup>12</sup>. Tal vez no sería del todo desencaminado pretender que algunas razós, o por lo menos su núcleo originario, procedieran de informaciones orales o escritas que el trovador daba al juglar para que éste las comunicara al auditorio antes de cantar una pieza, principalmente un sirventés que, por sus referencias a hechos locales y del momento, no podría ser comprendido en otro ambiente o años más tarde.

Tanto Vidas como razós ofrecen una sorprendente uniformidad de estilo, de fórmulas, de expresiones y de lengua (correcto provenzal con algunos italianismos), aspecto que en principio podría inducir a suponerlas obra de un mismo autor o de una especie de escuela. Por lo que de sus autores sabemos, lo único cierto es que el trovador Uc de Sant Circ (véase cap. LXXXVIII) escribió una de las redacciones de la Vida de Bernart de Ventadorn y las razós que ilustran dos poesías de Savaric de Mauleon, y que la de Peire Cardenal (véase cap. CIV) fue compuesta por Miquel de la Tor, copista de cancioneros, y cabe la sospecha de que el trovador Uc de Pena, de insignificante obra conservada, redactara algunas<sup>13</sup>. Partiendo de estos datos la crítica ha intentado profundizar más, por lo general aumentando la participación de Uc de Sant Circ; y así Panvini considera que éste es autor de treinta y seis biografías<sup>14</sup>, y Favati supone que redactó las razós en 1219-1220 y después un conjunto de Vidas<sup>15</sup>. Como Uc de Sant Circ, carsinés, residió en Italia, ello explicaría los italianismos léxicos y las noticias que ofrecen las Vidas sobre aspectos de la Italia septentrional. Si nos atenemos a lo seguro y prescindimos de hipótesis, sólo podemos asegurar que el conjunto de Vidas y razós estaba constituido en el XIII, pues aparece transcrito en cancioneros copiados en este siglo.

Pero lo que interesa más, sobre todo en lo que afecta a las Vidas, es su valor como documento histórico, problema debatidísimo por los provenzalistas, pues van del extremo de negarles todo valor y considerarlas una sarta de fantasías hasta el de otorgarles la autoridad de documento. Al entrar en

12. A. H. Schutz, *Were the Vidas and Razos recited?*, «Studies in Philology», XXXVI, 1939, págs. 565-570; y véase también, del mismo, *Where were the provençal Vidas and Razos written?*, «Modern Philology», XXXV, 1938, págs. 225-232, y *Joglar, borges, cavallier dans les biographies provençales*, «Mélanges István Frank», págs. 672-677.

13. En la Vida de Uc de Pena se lee: «saup gran ren de las autrui cansos; e sabia molt las generasios dels grans homes d'aquellas encontradas», edición Boutière-Schutz-Cluzel, pág. 258.

14. B. Panvini, *Le biografie provenzali, valore e attendibilità*, «Biblioteca dell'Archivum Romanicum», Florencia, 1952, págs. 14-18.

15. Favati, *Le biografie trovadoriche*, págs. 49, 65 y 105, nota 178.

este problema observemos que el medievalista que se dedica a la historia política concede toda la confianza al documento de archivo y, en segundo lugar, da fe a lo verosímil y posible que extrae de los cronistas que han escrito en proximidad ambiental y temporal al hecho que narran. El provenzalista, ante las Vidas, se encuentra frente a una documentación similar, y en principio cabría esperar que procediera como el historiador ante los cronistas.

En Vidas y razós aparecen, aunque con poca frecuencia, elementos que parecen legendarios o que se revelan inverosímiles o fantásticos y otros que se contradicen con lo que realmente se sabe por medio de fuentes seguras. En este sentido han sido atacadas como suspectas, y con toda la razón, la Vida de Guillem de Cabestany (cap. LIV) y la de Perdigon en su redacción extensa (cap. XLVII).

Otras veces Vidas y razós nos ofrecen datos que son o pueden ser ciertos, pero que se advierte en seguida que han sido tomados de fragmentos de poesías del trovador que biografían. En este caso las noticias del biógrafo son nulas, pues nosotros también podemos llegar a ellas examinando la obra del trovador. A este tipo pertenece, con otras muchas, la segunda Vida de Marcabré; y en este aspecto es curioso el caso de la Vida de Peire de Valeria (cap. VII), pues está montada sobre datos de una poesía que el biógrafo supuso que era de este trovador (y a él infundadamente la atribuyen tres cancioneros), y en realidad es obra de Arnaut de Tintinhac.

Pero otras veces el biógrafo ha exagerado, interpretando fantásticamente, o ha deformado legendariamente detalles que ha encontrado en las poesías del trovador. Es dudoso que la Vida de Jaufré-Rudel entre en esta categoría, pero típica de ella es la razón de una poesía de Peire Vidal (175) en la que el biógrafo, interpretando al pie de la letra un juego de palabras y una imagen del trovador, nos lo presenta disfrazado de lobo. La historia de Gausbert de Poicibot y su deshonesto esposa (cap. LXXII) repite, más o menos, un viejo cuento muy conocido.

Si todo fuera así, poco crédito podríamos dar a Vidas y razós. Pero ocurre que sobre algunas biografías se han podido hacer serios estudios históricos que han demostrado que, independientemente de los datos que se pueden extraer de la obra del trovador, contienen noticias rigurosamente ciertas que de otro modo ignoraríamos, lo que supone un biógrafo excelentemente informado y con espíritu crítico. Vidas de este tipo son las de Guillem de Berguedà (capítulo XXI), Folquet de Marselha (XXVII), Bertran de Born (XXXII), Aimeric de Peguilhan (XLVIII), Gui d'Ussel (L), Tomier e Palaizí (LXIV), Cadenet (LXXIV), etc., y no hay duda de que la de Peire Cardenal (CIV) ofrece toda clase de garantías, porque la firma Miquel de la Tor, que lo conoció y copió sus poesías.

Este estado de cosas sitúa ante un auténtico dilema cuando nos encontramos frente a una Vida en la que nos es imposible hallar errores ni demostrar verdades, como por ejemplo la tan discutida de Bernart de Ventadorn (XVI), trovador del que no se tienen datos documentales y que es muy parco en dar

noticias concretas en sus versos. Ante textos como el de su Vida es inadmisiblemente una actitud cándida que acepte todo lo que dice el biógrafo, pues sabemos que hay otros biógrafos que no dicen la verdad; y también es inadmisiblemente una actitud hipercrítica que niegue la veracidad de todo lo que dice el biógrafo, pues sabemos que hay biógrafos perfectamente informados. El crítico no puede ni caer en el engaño ni echar por la borda una documentación preciosa. Ante este dilema creo que mantienen toda su virtualidad aquellas conclusiones a las que, tras muchos años de inteligente estudio, llegaba Stanislaw Stronski en 1943:

1.<sup>a</sup> Los datos generales sobre la vida real de los trovadores, sus nombres, familia, condición, profesión, participación en los acontecimientos de su tiempo y otras informaciones semejantes han podido ser recogidos seriamente y con sumo cuidado por los biógrafos, que escribían unos decenios más tarde y conocían los lugares donde vivieron los trovadores. En esta parte de su obra los antiguos biógrafos son verdaderos cronistas: se ocupan de personas que han existido y de cosas que han ocurrido; se encuentran, en una palabra, en el terreno de la realidad. Pero a veces pueden haber recogido informaciones inexactas en algún punto, y por consiguiente cometer errores, lo que ocurre en todas las crónicas; sin embargo, el conjunto es sólido.

2.<sup>a</sup> En lo que se refiere a las relaciones de los trovadores con las damas y a sus aventuras amorosas, los autores de las Vidas, y sobre todo los de las razós, se empeñan en explicar las alusiones que encuentran en las canciones. En esta parte de su obra los antiguos biógrafos no pasan de ser comentaristas, y para explicar inventan. Cada mención de una dama en el cancionero de un trovador los incita a identificarla, y cada alusión a los gozos y a las penas del amor es para ellos la expresión de cosas vividas <sup>16</sup>.

Se impone, pues, considerar Vidas y razós con el espíritu crítico del historiador experimentado y tener el buen juicio de desechar lo que manifiestamente se revela falso y aceptar lo que se puede demostrar que es verdadero e incluso lo que no se puede probar que es mentira, y huir de la funesta manía de ver tópicos por todas partes, pues incluso ha habido quien ha sostenido que cuando un biógrafo afirma que un trovador «fue de Gascuña» ello es un topos y el trovador podía no ser gascón.

Aparte de todo ello, las Vidas y las razós constituyen la más bella muestra de prosa provenzal. Sea quien fuere el que las escribió, a veces alcanzan unos valores narrativos de gran mérito y recogen preciosas y bien estructuradas escenas. Léanse, como ejemplo, la razón que precede a *Atressi con l'orifanz* (38) de Rigaut de Berbezilh, la emotiva escena de la reconciliación de Bertran de Born con Enrique II de Inglaterra (133), la sesión literaria en la corte de Monferrato (163), la sutil escena de interior que originó el *senhal de Bels Cavaliers* (cap. XL), la aventura del beso robado por Peire Vidal (174),

16. S Stronski, *La poésie et la réalité aux temps des troubadours*, «The Taylorian Lecture», Oxford, 1943, págs. 22-23.

la alucinante historia de Guilhem de la Tor sacando de la tumba el cadáver de su esposa (cap. LXVII) y, sobre todo, la trágica muerte de Guillem de Cabestany y de su dama (cap. LIV). No extrañará, pues, que estos relatos provenzales, que narran hechos inmediatos y contemporáneos, y no sucesos exóticos o lejanos en el tiempo, hayan influido poderosamente sobre el *Novellino* italiano y sobre Boccaccio. Aunque todos sus datos fueran mentira, constituirían el mejor comentario ambiental de la poesía de los trovadores; y aunque ello suponga volver al problema de su valor histórico, imaginemos cuán distinta sería la historia literaria de los trovadores si no dispusiéramos de esta serie de breves relatos en prosa, de que carece toda otra literatura europea. ¡Qué daríamos por tener una breve biografía medieval de Chrétien de Troyes o del Arcipreste de Hita!

20. Así pues, los datos procedentes de documentación de archivo o de crónicas (no excluyendo la *Cansó de la cruzada*), los que se pueden encontrar en los versos de los mismos poetas y aquellos de las *Vidas* y *razós* que ofrecen garantía nos permiten esbozar, con mayor o menor perfección, las biografías de los trovadores y situarlos en un ambiente concreto y en una época más o menos precisa. En la presente obra he tenido cuidado de dar a cada trovador una cronología atestiguada, aun a trueque de reducir las fechas comúnmente admitidas; he evitado peligrosas deducciones de fechas de nacimiento (aquellas del tan discutible argumento: «si el trovador X compuso tal poesía en 1170, debería de tener unos veinticinco años; nació, por tanto, hacia 1145») y las arbitrarias etapas cronológicas a base del examen de la actitud amorosa en un conjunto de poesías.

21. La poesía trovadoresca, acompañada de su melodía y destinada a ser escuchada, era divulgada por los músicos-cantores llamados juglares (*joglars* en provenzal), y podríamos afirmar que hasta que un juglar no había cantado en público una composición ésta no había sido «publicada».

Es harto conocida la figura del juglar medieval, profesional existente en la antigüedad e incluso actualmente en ciertas modalidades de intérpretes<sup>17</sup>. Pero también es sabido que en la Edad Media hay multitud de tipos de juglar, denominación en la que hasta entran payasos, funámbulos, acróbatas, mostradores de animales amaestrados, etc. Aquí nos referimos exclusivamente al juglar que canta una obra literaria; y también es preciso distinguir, como hace Menéndez Pidal<sup>18</sup>, entre el juglar de gestas y el juglar de lírica. Aquél es más

17. Sobre los juglares siguen siendo imprescindibles los ya clásicos libros de E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, París, 1910 [reproducción anastática en 1964], y de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, refundido con el título de *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, edición ésta por la que siempre cito. Véase también E. Freymond, *Jongleurs und Menestrels*, Halle, 1883, y M. P. Jones, *The jongleurs troubadours in Provence*, «Publications of the Modern Language Association», XLIV, 1931, págs. 307-311.

18. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, págs. 38-39.

populachero, expone una materia episódica y larga en la que le es lícito introducir cambios y puede suplir las faltas de memoria con la improvisación, y la música de sus textos ofrece pocas dificultades<sup>19</sup>. El juglar de lírica, en cambio, y concretamente el que tenía por misión divulgar las poesías de los trovadores, se veía obligado a ser fidelísimo a un texto que, aunque breve, a veces ofrece grandes complicaciones rítmicas y métricas, y a una melodía con afligranados virtuosismos. Podríamos compararlo al actual cantante de Lieder o de ópera, que ha de dar vida y entonación a una partitura, pero sin traicionarla jamás.

El juglar es, pues, un ayudante imprescindible del trovador, pues sin él su arte quedaría ignorado. Los grandes señores y los trovadores de prestigio y posibilidades parece que tenían juglares adscritos a su persona que se limitaban a cantar sus poesías; podrían serlo el Papiol que Bertran de Born menciona en varios de sus sirventeses, Montaner, Ramon de Pau, el de Ripollés y otros afectos a Guillem de Berguedà. Pero hubo juglares en cuyo repertorio entraban poesías de varios trovadores.

El juglar, como los heraldos y los reyes de armas, a veces llevaba un nombre alusivo a sus menesteres o a aquel de quien dependía. El trovador Pistoleta, que fue juglar, se llamaba así porque como tal actuaba de mensajero («epistolita»), caso similar, sin duda, al de Peire Bremon Ricas Novas («buenas noticias»), y el de Guerau de Cabrera era llamado Cabra porque en las armás del linaje de aquel gran señor figuraba una cabra. Guiraudó lo Ros, Perdigon y Aimeric de Belenoi («hermoso aburrimento»), mote malintencionado) fueron trovadores que conservaron sus nombres juglarescos. Los llamados Peire de la Mula, Rofian, Reculaire, Pelardit («hirsuto»), Tostemps, etc., revelan claramente su condición de juglares.

Pero hay que tener presente que algunos juglares componían versos, sin dejar de serlo, o sea sin acceder a la categoría de trovadores. Alegret (cap. VI) sin duda fue juglar, denostado por Marcabré, y es posible que estuviera adscrito a Bernart de Ventadorn. Y las Vidas nos informan de que muchos trovadores profesionales iniciaron su carrera ejerciendo de juglares, como Albertet, Guilhem Augier Novella, Aimeric de Sarlat, Uc de la Bacalaria, Falquet de Romans, etc. Pero también nos dan cuenta de trovadores que, cambiando su fortuna, se vieron precisados a ejercer de juglar, como Guilhem Ademar y Peirol.

#### LOS TRATADISTAS MEDIEVALES DE POÉTICA

22. Cómo debe escribirse, de qué modo hay que componer los versos, qué está bien y qué está mal en poesía son problemas que preocuparon a los trovadores intensamente, desde los primeros hasta los de fines del siglo XIII,

19. Véase el libro de J. Rychner, *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra-Lille, 1955.

como tendremos numerosas ocasiones de señalar y comentar a lo largo de esta obra. El afán preceptivo apunta a veces incluso en los copistas de los cancioneros, pues ya hemos visto que algunos de ellos se esfuerzan en disponer sus antologías por géneros literarios. A principios del siglo XIII ya aparecen los primeros tratados en provenzal, evidentemente a imitación de las retóricas y artes poéticas latinas, destinados a aquel que pretenda escribir versos correcta y elegantemente, debido a lo cual entrarán en ellos avisos y reglas de tipo gramatical, versificatorio y estilístico.

Como es lógico, lo primero y fundamental es escribir gramaticalmente de un modo correcto en la lengua de los trovadores. Y precisamente debido a ello los dos primeros tratados irán dirigidos a los aficionados a la poesía que, nacidos fuera del área lingüística provenzal o de lengua de oc, quieren escribir como lo hacen los trovadores lemosines, languedocianos, provenzales propiamente dichos, etc. Así nuestros dos primeros tratados están destinados a ilustrar gramaticalmente a catalanes y a italianos, y, si bien se los considera, los preceptos que contienen poco podían enseñar a quienes habían nacido en la zona lingüística provenzal o de oc, pues postulan lo que éstos sabían desde la infancia.

23. El primer tratadista es Ramon Vidal de Besalú, al parecer «maestro de trovar», autor de insignificantes poesías líricas y de muy interesantes narraciones largas en verso y de un curiosísimo fabliau<sup>1</sup>, pero también, y ello es lo que ahora nos ocupa, de una gramática para aprender a escribir correctamente en la lengua de los trovadores llamada *Razós de trobar* (en uno de los manuscritos *Regles*, título que conviene evitar para que no se confunda con otro tratado que veremos en seguida). Las *Razós de trobar*, que constituyen la primera gramática escrita en una lengua romance, tienen gran importancia en lo que afecta a la lengua poética de los trovadores, pero no cubren los aspectos versificatorios y propiamente literarios<sup>2</sup>. Para suplir esta materia se agregó a las *Razós* más tarde, a fines del siglo XIII (ya que parece evidente el conocimiento de la obra de Cerverí de Girona), cierta *Doctrina de compondre dictats*, también redactada por un catalán que permanece en el anónimo, muy breve, pero que clasifica y define con perfección los géneros literarios<sup>3</sup>.

Uc Faidit, hacia el año 1243, escribió en Italia y para uso de italianos el tratado denominado *Donatz proensals* (título basado en el nombre del famoso

1. Para una idea general sobre la obra de Ramon Vidal de Besalú me permito enviar a mi *Història de la literatura catalana*, I, págs. 111-123.

2. La vieja edición de E. Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, Marburg, 1878, ha sido magníficamente sustituida por la de J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Ramon Vidal and associated texts*, Oxford University Press, Londres, 1972, por la cual citaré, en las páginas sucesivas, el texto de Ramon Vidal y de los otros tratadistas en este libro incluidos. De las *Razós* hay traducción castellana en P. Vignau y Ballester, *La lengua de los trovadores*, Madrid, 1865.

3. Ediciones de P. Meyer, «Romania», VI, 1877, págs. 553-556, y de Marshall, *The Razos*, págs. 95-98.

gramático latino Donato), constituido por una gramática y un extenso diccionario de la rima, donde las palabras van acompañadas de traducción latina, obra que, como puede comprenderse, es de gran utilidad para el lingüista. No hay en él aspectos de preceptiva ni versificación, pero es de capital importancia para el estudio del rimario <sup>4</sup>.

Terramagnino da Pisa escribió en Cerdeña, entre 1282 y 1296, una *Doctrina d'acort* <sup>5</sup>, que primordialmente es una adaptación en verso de las *Razos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú <sup>6</sup>.

El trovador catalán Jofre de Foixà (véase cap. CXV) escribió en Sicilia, entre 1289 y 1291, unas *Regles de trobar*, que fundamentalmente son una gramática, pero con abundantes citas de trovadores y observaciones sobre poética y versificación <sup>7</sup>.

En una antología poética catalana, que posiblemente haya que situar en la parte continental del reino de Mallorca (el Rosellón y la Cerdeña), compilada después de 1346 <sup>8</sup>, y que se ha conservado en un manuscrito procedente de Ripoll (hoy en el Archivo de la Corona de Aragón), y por ello impropia-mente llamada Cancionero de Ripoll, se insertan, al principio, dos brevísimos trataditos en prosa sobre los géneros y sobre las combinaciones estróficas, que contienen noticias de alto interés. A pesar de su fecha parecen independientes de *Las leys d'amors* tolosanas <sup>9</sup>.

Berenguer d'Anoya (mejor que «de Noya»), natural de Inca (Mallorca), escribió a principios del siglo XIV un *Mirall de trobar* de contenido gramatical y retórico, con ejemplos de buenos trovadores. También parece independiente de *Las leys d'amors* <sup>10</sup>.

24. *Las leys d'amors*, redactadas por el jurista tolosano Guilhem Moli-  
nier, a iniciativa del consistorio de la Gaya Sciencia que desde 1323 intentó restaurar la poesía trovadoresca, constituyen el más extenso de nuestros tratados, de gran riqueza en sus partes gramaticales, retóricas, estilísticas y versificatorias, que si en algo pecan es por el exceso de noticias nimias y por el

4. También edición de Stengel, *Die beiden*, y traducción castellana de Vignau, págs. 93-147. Edición moderna de J. H. Marshall, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, Oxford University Press, Londres, 1969, por la que hago todas las citas.

5. *No de cort*, como se había supuesto (véase Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, pág. LIII).

6. Existen dos ediciones modernas: de A. Ruffinatto, *Terramagnino da Pisa, Doctrina d'acort*, «Officina Romanica», Roma, 1968, y de Marshall, *The Razos*, págs. 27-53.

7. Existen dos ediciones modernas: de E. Li Gotti, *Jofre de Foixà, Vers e Regles de trobar*, «Testi e manuali», Módena, 1952, y de Marshall, *The Razos*, págs. 55-91.

8. Para el posible lugar de redacción y la fecha véase Riquer, *Història de la literatura catalana*, I, págs. 516 y 520.

9. Ediciones de J. Rubió, *Del manuscrit 129 de Ripoll del segle XIV*, «Revista de bibliografía catalana», VIII, 1905, págs. 285-378 (tratados y cancionero), y de Marshall, *The Razos*, págs. 99-105 (sólo los tratados).

10. Edición de P. Palumbo, *Berenguer de Noya, Mirall de trobar*, col. «Testi», Palermo, 1955.

afán en clasificar y pormenorizar, pero que reúnen un auténtico tesoro de referencias<sup>11</sup>. Existen tres redacciones de *Las leys d'amors*. La primera, en prosa, fue compuesta entre 1328 y 1337<sup>12</sup>. La segunda, en verso, entre 1337 y 1343<sup>13</sup>. Y la tercera, en prosa, está fechada en 1355<sup>14</sup>.

Los tratadistas que vendrán luego, a excepción de los ya mencionados del cancionero llamado de Ripoll y de Berenguer d'Anoya, se basarán en la doctrina y en la terminología de *Las leys d'amors*. Baste recordar al rosellonés Joan de Castellnou, que en 1341 compuso un *Glosari* a un anterior *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet, de Sant Antonin de Roergue; pero ya antes Castellnou había escrito un *Compendi de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*<sup>15</sup>. En Cataluña, más adelante, aparecerán dos obras que también pueden ser consultadas con fruto por el provenzalista, aunque vayan destinadas a poetas catalanes de fines del siglo XIV: el *Libre de concordances* o *Diccionari de rims* de Jacme March, fechado en 1371, en el que sigue las huellas de Uc Faidit<sup>16</sup>, y el *Torcimany* («truchimán» o intérprete) de Luys d'Averçó (último tercio del siglo XIV), extenso tratado de retórica, seguido de otro copioso diccionario de la rima<sup>17</sup>.

Creo que bastan estas tan breves y escuetas indicaciones para dar una idea de la gran riqueza de materiales de que dispone el provenzalista para el estudio del arte de los trovadores. En las páginas que siguen, estos viejos tratadistas nos serán una ayuda eficaz y nos aclararán más de un punto oscuro<sup>18</sup>.

#### VERSIFICACIÓN

25. La poesía provenzal, al igual que las otras románicas y en oposición a la latina culta, se basa en el número de sílabas del verso y en la rima. La

11. Para *Las leys d'amors*, en sus tres redacciones, es fundamental el estudio de A. Jeanroy en *Histoire littéraire de la France*, XXXVIII, 1941, págs. 139-233.

12. Edición de M. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, tres volúmenes, Tolosa, 1841-1843, muy deficiente; tomo las citas del fragmento de esta redacción incluido por C. Appel en su *Provenzalische Chrestomathie*, págs. 197-201.

13. Edición de J. Anglade, *Las flors del Gay Saber*, Barcelona, 1926, en «Memòries», I, de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans.

14. Edición de J. Anglade, *Las leys d'amors*, cuatro volúmenes, «Bibliothèque Méridionale», Tolosa, 1919-1920 [reproducción anastática, Nueva York, 1971].

15. Ediciones de J. M.<sup>a</sup> Casas Homs, *Joan de Castellnou, segle XIV: Obres en prosa*, Fundació S. Vives Casajuana, Barcelona, 1969.

16. Edición A. Grier, *Diccionari de Rims de Jaume March*, «Biblioteca Filològica», Barcelona, 1921.

17. Edición de J. M.<sup>a</sup> Casas Homs, «*Torcimany*» de Luis de Averçó, dos volúmenes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1956.

18. Para determinados aspectos de versificación que se resumen seguidamente téngase en cuenta Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 62-94, y las páginas dedicadas a ello en algunas ediciones de trovadores, como las de Appel, *Bernart von Ventadorn*, págs. LXXXIX-cxxxiii, y *Raimbaut von Orange*, págs. 62-92, y de Lavaud, *Peire Cardenal*, págs. 688-753. En toda ocasión es imprescindible el *Répertoire métrique* de István Frank.

línea o unidad métrica, que nosotros llamamos verso, es elemento que no suele ser denominado de un modo especial por los trovadores ni por los tratadistas más antiguos. *Las leys d'amors le dan el nombre de bordó*, que definen así: «Bordos es una partz de rima que al may conte .XII. sillabas, et a tot lo mens quatre, si doncx no son enpeutat o biocat» (II, pág. 62)<sup>1</sup>. Pero un poco después le dan sinónimos y hacen una importante salvedad: «E deu hom dire bordo o basto, o bordonet, bastonet, o verset, e no vers.» Aquí se prescribe que el bordó no debe ser llamado *vers* porque este nombre, como veremos luego (§ 40), designaba un tipo de composición.

Por lo que se refiere a la medida del verso, hay que tener presente que el cómputo de las sílabas se hace de acuerdo con el número de la última tónica, en oposición al uso italiano y castellano, que cuenta una sílaba más tras la última acentuada. Así son versos de ocho sílabas, u octosílabos: «Non es meravelha s'eu chan», «Mout mí platz deportz e gaieza»; y son de diez sílabas, o decasílabos: «Be m'an perdut lai enves Ventadorn» y «Bel m'es quan vei chamjar lo senhoratge».

La afirmación de *Las leys d'amors* de que el verso más largo es el de doce sílabas y el más breve el de cuatro no es cierta. El verso de catorce sílabas, combinado con el de once, aparece en tres composiciones de Guilhem de Peitieu y en una de Marcabré (Frank, *Répertoire*, II, pág. 30), como en

et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven (5).

Y una canción de Cerverí (434a, 80; edición Riquer, pág. 153) está compuesta en estrofas de versos de una sílaba alternados con otros de dos:

Us  
an  
chan,  
pe-  
san,  
dre-  
çan,  
ri-  
man,  
li-  
man,  
lau-  
çan,  
aman  
il man  
d'en-  
ten-  
di-  
menz

1. Con los términos *enpeutat* (literalmente «injertado») y *biocat* se designan breves unidades métricas que integran las rimas internas o pequeñas intercalaciones rimadas.

ses  
jau-  
sí-  
menz <sup>2</sup>.

El cómputo de sílabas en principio siempre es exacto en la poesía trovadoresca, como es lógico en textos compuestos para ser cantados con una melodía culta y refinada. Las pocas alteraciones que se podrían aducir suelen deberse a corrupción de los cancioneros, donde los versos, por lo general, son copiados a renglón seguido, separados por una inicial, y no en columnas.

Raimon de Miraval escribe una cobla contra un mal trovador llamado Villelmin (*Tostemps enseing e mostri al meu dan*, 406, 43; edición Topsfield, pág. 339), al que reprocha:

E fai de mi chanssos e sirventes  
ab caitius motz mal pausatz e mal mes,  
l'un curt e fals, l'autre fraich e redon:  
ben par, qant el las fetz, qu'avía son <sup>3</sup>.

Aquí *mot curt* indica la palabra falta de sílabas que hace el verso hipométrico, y el *mot redon* la palabra demasiado «oronda» que hace el verso hiperométrico, como ha aclarado J. H. Marshall <sup>4</sup>, quien además pone de relieve otra cobla, de un trovador llamado Raimon, que critica a otros y se envanece de que él no comete sus errores versificatorios:

E sai mendar sincopa e falsa  
et mot reon e lonc qi sobra cor <sup>5</sup>.

Se señalan aquí tres defectos que se pueden dar en el verso: la síncopa de una palabra, para hacerla más breve; la falsedad (que tanto puede afectar a la medida como a la rima), y la hipermetría (*mot reon e lonc*).

A partir del decasílabo los versos presentan cesura que los divide en dos hemistiquios, a veces distintos, a veces iguales. El decasílabo, por lo general, se compone de uno de cuatro sílabas y otro de seis (4 + 6), con acento en la cuarta, antes de la pausa:

Si tuit li dol / e lh plor e lh marrimen.

2. Frank, 659. 1, propone que todos los versos son monosílabos, pero ello supone enmiendas en un texto de fácil corrupción y de difícil arreglo.

3. «Y hace contra mí canciones y sirventeses con miserables palabras, mal puestas y mal colocadas: una corta y falsa, otra rota y redonda. Bien parece que tenía sueño cuando las hizo»

4. J. H. Marshall, *Ancien provençal mot redon*, «Romania», LXXXVI, 1968, páginas 541-544.

5. «Y sé enmendar síncopa y falsedad y palabra redonda que es demasiado larga», *Se l'Estanquer ni Otons sap trobar*, 393, 3; edición Marshall, loc. cit., pág. 542.

Este verso será el dominante en los poetas catalanes de los siglos XIV, XV y principios del XVI (es el más común en Ausiàs March), que lo heredarán de los trovadores; y es de observar que hay tal conciencia de cesura que los copistas de cancioneros catalanes (e incluso los impresos a partir de fines del XV, como las famosas *Trobes* valencianas de 1474) señalan la división de ambos hemistiquios con un espacio o una rayita inclinada.

Los decasílabos con este tipo de cesura, que es la más frecuente, son llamados en preceptiva actual *a minori*; pero cuando los hemistiquios son de 6 + 4 se denominan *a maiori*, y también existen los de cesura medial (5 + 5). Hay que señalar la llamada *cesura épica*, en versos en que el primer hemistiquio tiene cinco sílabas gramaticales y el segundo seis, pero la quinta, a veces llamada muda, no entra en el cómputo, como en Peire Vidal:

Drogoman sénher, / s'ieu agues bon destrier,  
en fol plag fóran / intrat tuich mei guerrier (170).

La *cesura lírica* se da cuando el primer hemistiquio, de cuatro sílabas, acaba con sílaba que gramaticalmente es átona, como en Bernart de Ventadorn:

En Proensa / tramet jois e salut (52, verso 36).

El verso de doce sílabas (el llamado alejandrino) se divide en dos hemistiquios iguales (6 + 6), como en este ejemplo de Guilhem de la Tor:

Un sirventes farai / d'una trista persona (234).

26. La rima, llamada por trovadores y tratadistas indistintamente *rim*, palabra masculina, y *rima*, palabra femenina, es, en la poética provenzal, rigurosamente consonante, o sea con identidad total de vocales y consonantes a partir del acento. El autor del tratado llamado de Ripoll lo afirma con claridad: «Rima es semblança d'u mot ab altra en la fi, cant a les letres e al accent» (Marshall, pág. 104). La rima asonante, llamada despectivamente por *Las leys d'amors* «sonansa borda» (Gatien Arnoult, I, pág. 152), o sea «bastarda», es un recurso propio de la epopeya y que aparece en composiciones de tipo popular o popularizante, como en la balada anónima *A l'entrada del tens clar* (461, 12; edición Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 86), donde riman en *-ar* las palabras *part*, *viellart* y *vertat*, o en la viadeira de Cerverí (328), donde riman *lit* y *amich*. Normalmente los trovadores sólo conocen las rimas consonantes, y son muy pocas las excepciones que pueden hallarse. En el más antiguo, Guilhem de Peitieu, observamos que en una serie *fort*, *tort*, *deport* aparece, en rima, *belazor* (1, verso 35), que no puede achacarse a corrupción del texto. Más adelante Guillem de Berguedà hará rimar *sogra* con *gropa*, *joga*, *sinagoga*, etc. (210, 19; edición Riquer, II, págs. 40-44), en pasaje que no admite enmienda de ninguna clase. Exceptuando pocos casos como éstos,

y el de una canción de Guiraudó lo Ros y un sirventés de Peire Basc, textos oscuros, tal vez corrompidos<sup>6</sup>, los trovadores siempre riman perfectamente en consonante.

La aceptación de la rima interna afecta decisivamente a nuestra opinión sobre la medida de los versos. Si tomamos como ejemplo la famosa canción de Arnaut Daniel *L'aur'amara*, veremos que es perfectamente lícito considerarla de estrofas compuestas por cuatro octosílabos seguidos de tres decasílabos, con una o dos rimas internas en cada uno de los versos, y así es como viene distribuida más adelante (115). No obstante, también es perfectamente lícito distribuirla del modo siguiente:

L'aur'amara  
fa ls bruels brancutz  
clarzir,  
que l dous'espeys'ab fuelhs,  
e ls letz  
becx  
dels auzels ramencx  
te balbs e mutz,  
pars  
e non-pars.  
Per qu'ieu m'esfortz  
de far e dir  
plazers  
a manhs? Per ley  
qui m'a virat bas d'aut,  
don tem morir,  
si ls afans no m asoma<sup>7</sup>.

Desde un punto de vista riguroso y útil para el trabajo es evidente que Frank tiene toda la razón cuando afirma que «il n'existe, pour nous, ni rime sans vers ni vers sans rime»<sup>8</sup>. Pero observemos que en la estrofa antes transcrita los versos 1 y 2 forman un octosílabo con una rima interna; 3 y 4, otro octosílabo con rima interna; 5, 6 y 7, otro octosílabo con dos rimas internas; 8, 9 y 10, otro octosílabo con dos rimas internas; 11, 12 y 13 forman un decasílabo con dos rimas internas; 14 y 15, otro decasílabo con una rima interna, y 16 y 17, otro decasílabo con una rima interna. El tratadista del llamado Cancionero de Ripoll ya admite la rima interna, cuando afirma: «Rimes principals dich io a diferencia de las meyns principals» (Marshall, pág. 102), y pone ejemplos que reflejan bien este criterio.

La rima aguda u oxítona (*amor, plazer, florir*) es llamada masculina, y la llana o paroxítona (*joya, aura, cbanta*) es llamada rima femenina. Aimeric de

6. Frank, *Répertoire*, I, pág. xxx, nota 2.

7. Es costumbre entre los provenzalistas publicar las poesías sangrando los versos según su número de sílabas, más hacia la izquierda cuanto más largos son. Ello permite advertir el estrofismo con gran facilidad.

8. Frank, *Répertoire*, I, pág. xxx

Peguilhan, en una composición que volveremos a citar, parece dar a entender que era normal que las *chansonetas* se escribieran con rimas llanas y los *verses* con rimas agudas:

Qu'ieu ai motz mascles auzitz  
 en chansonetas assatz,  
 e motz femenis pausatz  
 en verses bos e grazitz... (191, versos 9-12).

Y Peire Cardenal, en un pasaje tampoco muy claro, afirma que en su poesía «no i aura mais motz mascles» (335, 3; edición Lavaud, pág. 254).

27. El manejo de la rima es riguroso e implacable. Excusado decir que no pueden rimar palabras en las que la tónica es una *e* u *o* abierta con otras de *e* u *o* cerrada, incorrección en que caen algunos trovadores catalanes; y este rigor llega al extremo de que es considerado un vicio repetir la misma palabra, al final del verso, incluso en composiciones largas en que el rimario persiste a lo largo de toda la poesía, como en las compuestas en coblas unissonans (véase § 29). Este vicio, al que *Las leys d'amors* llaman *mot tornat* (Gatien Arnoult, III, pág. 52), se da, por ejemplo, en Bernart de Ventadorn, que repite en una canción la palabra *essenhamens* en rima (62, versos 20 y 52); en Guillem de Berguedà, que repite *avia* en un sirventés (91, versos 2 y 10); en Peire Vidal, que repite el nombre propio *Galvanh* en una misma composición (178, versos 17 y 49); en Folmit de Perpinyà, que repite *gen* en su única poesía conservada (356, versos 6 y 30), etc. Vicio frecuente, inciden en él trovadores muy hábiles en el arte de versificar, como Giraut de Bornelh, que cae en él unas veinte veces<sup>9</sup>, o como Peire Vidal, en el que se han señalado unos cuarenta casos de *mot tornat*<sup>10</sup>. Pero es preciso advertir que en las tornadas (§ 33) es perfectamente lícito, y muy corriente, repetir en rima palabras que han aparecido en las estrofas anteriores (véase Guilhem de Peitieu, 3; Raimbaut d'Aurenga, 71; Bertran de Born, 135, etc.). Y obsérvese que no constituye vicio hacer rimar palabras de igual terminación y diferente prefijo (como *prendre*, *desprendre*, *reprendre* o *comprendre*; *amar* o *desamar*, etc.).

*Las leys d'amors* no consideran vicio lo que llaman *mot equivoc* (Anglade, II, págs. 52 y 115), que consiste en palabras gráficamente idénticas que pueden rimar entre sí porque tienen sentido o matiz diferente. Así es perfectamente lícito que rimen *saber*, verbo infinitivo, con *saber*, sustantivo (ciencia); *amar*, verbo (querer), con *amar*, «amargo»; *feunia*, «resentimiento», con *feunia*, «villanía», etc. Así, Guillem de Berguedà emplea el infinitivo *enpetgner* en los sentidos de «golpear» e «impulsar» (94, versos 25 y 27); Peire Vidal hace rimar el adjetivo *lag*, «feo», con el sustantivo *lag*, «leche» (176, versos 24 y 32); Raimon de Miraval da *biats* como forma verbal y como adjetivo (199,

9. Salverda de Grave, *Observations sur l'art lyrique de Giraut de Bornelh*, págs. 90-92.

10. Avalle, *Peire Vidal*, págs. 462-463, s. v. *rima*.

versos 48 y 57); Peirol da a *mespres* los matices de «faltado» y «equivocado» (225, versos 6 y 7), etc.

28. Entre las diversas modalidades de rimas que señalan los tratadistas, algunas de ellas de poca vitalidad o propias de poetas decadentes de los siglos XIII y XIV, que no entran en nuestro panorama trovadoresco, conviene destacar dos, que encontramos desde los primeros tiempos de la lírica provenzal. Una de ellas la constituyen las rimas gramaticales, llamadas *adjectivades* por el autor del tratado de Ripoll (Marshall, pág. 105) y *rims derivatius* por *Las leys d'amors*, donde alternan, en terminaciones masculinas y femeninas, formas de los dos géneros de ciertas palabras o diversas formas verbales. Quedará ello más claro con el más antiguo ejemplo de este recurso, que se encuentra en la composición de Marcabré *Contra l'ivern que s'enansa* (293, 14; edición Dejeanne, pág. 57), cuyas nueve estrofas responden a esta artificiosidad:

Qu'ieu sui assis en trebalh  
e levatz en la balansa  
d'aquesta say que-m trebalha  
e-m ten en aquest balans  
qu'ab doussa sabor azesca  
sos digz de felhon azesc<sup>11</sup>.

Encontraremos ejemplos en Bernart de Ventadorn (64), la comtessa de Dia (153), etc.

Mayor importancia desde el punto de vista literario tienen las *rimas caras* (o *rims cars*), pues suponen un virtuosismo que será típico de algunos de los trovadores más afligranados y uno de los recursos propios del trobar ric. El anónimo preceptista del tratado llamado de Ripoll las define muy bien: «Rimes cares son aqueles de que hom troba poques, axi con aqueles que termenen en *-obra* (o enquar *-uer*, o en *-aygua*, e *-um*, *-u*) o en *-ampa* o en *-endi* o en *-atxa* o en *-imbre*, o semblans rimes de que hom troba poques» (Marshall, pág. 105). El tratadista, que toma algunos de estos ejemplos de Arnaut Daniel (concretamente de la canción *Doutz brais e critz*, 117), advierte la rareza de estas consonancias, que es lo que las hace «caras», pero no repara en su sonoridad o posibles valores fónicos, onomatopéyicos o aliterativos, buscados por algunos trovadores.

29. La estrofa, llamada por los trovadores y por los tratadistas *cobla*, es la unidad métrica cuyo número de versos y situación de rimas se repiten en las diversas partes de una poesía, y que al propio tiempo es también una unidad melódica. Teniendo en cuenta que existen composiciones de una sola cobla o

11. «Porque estoy asediado por el trabajo y llevado en la incertidumbre por esta que aquí me tortura y me tiene en esta duda, porque con dulce sabor ceba sus palabras con vil cebo.»

de cobla con tornada (§ 55), veamos la extensión de la estrofa y cómo se combinan y encadenan diversas estrofas en una poesía extensa.

Las estrofas más breves son las de tres versos, todas ellas en poesías de Guilhem de Peitieu, el más antiguo de los trovadores conocidos (véase 5 y 6). La más larga bien podría ser la única cobla de la composición de Peire Cardenal *Maint baro ses lei* (335, 36; edición Lavaud, pág. 384, que la subdivide, lo que es discutible), que alcanza los cuarenta y cuatro versos. La extensión más frecuente de la estrofa es la de ocho versos (953 casos), a la que siguen las de nueve (331 casos) y las de diez (327 casos). Siguen, en grado descendente, las de seis, doce, once, etc.<sup>12</sup>.

Se da el nombre de composición en coblas unissonans a aquella en que las mismas rimas se repiten en todas sus estrofas. Es, sin duda alguna, el estrofismo más frecuente y también el más difícil, pues exige disponer de buenas posibilidades de rimas y evitar el vicio llamado *mot tornat* (§ 27). Lo encontramos desde Guilhem de Peitieu (5 y 6), y aparece en gran número de las poesías que seleccionamos, hasta las últimas manifestaciones. El virtuosismo se acrecienta cuando las coblas unissonans son al mismo tiempo dissolutas, lo que supone que cada verso de la estrofa es de rima distinta (que da un esquema del tipo a b c d e f g...), a lo que recurren poetas muy artificiosos, entre ellos Arnaut Daniel (véase cap. XXVIII).

Se da el nombre de composición en coblas singulares a aquella en que las rimas cambian en cada una de las estrofas (pero sin alteración alguna en el estrofismo y respetando los lugares asignados a las rimas masculinas y a las rimas femeninas, pues de otro modo se entorpecería la melodía). Es una combinación muy frecuente, que también encontramos por vez primera en Guilhem de Peitieu (7). No es raro paliar la aparente facilidad que supone la libertad en el cambio de rimas intercalando en las coblas singulares un verso, o varios, cuya rima se va repitiendo en todas las estrofas de la composición (como en el mismo Guilhem de Peitieu, 1, 3, 4 y 8).

30. Estas ordenaciones podían tener el inconveniente de no fijar irrevocablemente el lugar que cada una de las estrofas ocupaba en la composición, y, por lo tanto, no proporcionaban al juglar, que recitaba de memoria, ninguna guía para recordar la sucesión a que debía atenerse. La prueba de ello está en que es muy común que una poesía en coblas unissonans o coblas singulares transmitida por varios cancioneros ofrezca diversas ordenaciones de estrofas, aunque la primera siempre está en su lugar. Veamos por ejemplo la canción en coblas unissonans de Bernart de Ventadorn *Ab joi mou lo vers e'l comens* (62), la cual, partiendo del texto de Appel, aquí reproducido, ofrece, según los principales manuscritos que la copian, las siguientes ordenaciones:

12. Véase Frank, *Répertoire*, II, pág. 68.

1 2 3 4 5 6 7 8	PRS
1 2 3 4 5 6 7	V
1 2 3 4 5 7 6 8	LU
1 2 3 5 4 6 7 8	a
1 2 3 5 6 7 4	Q
1 2 4 5 6 7 8	M
1 2 5 4 3 6 7 8	ABIK
1 2 5 4 3 6 7	D
1 2 4 3 6 7	GT
1 3 2 7 4 6 5 8 9	C <sup>13</sup>

Véase otro caso significativo, también en una canción de Bernart de Ventadorn, en el preliminar de 68. Estas diferentes ordenaciones son inexplicables suponiendo una transmisión exclusivamente limitada a la copia de textos escritos. Ha de responder forzosamente a la influencia de textos transmitidos de memoria, como antes hemos apuntado (§ 12).

Este inconveniente, que en algún aspecto revela el valor unitario y aislado de la estrofa de la cansó (en la del sirventés ello es más discutible), quedó perfectamente solventado gracias a una serie de recursos que inventaron los trovadores para imponer el orden estrófico y al propio tiempo dar asideros mnemotécnicos a los juglares.

31. Uno de estos recursos fue el de las *coblas doblas*: las mismas rimas persisten en las estrofas primera y segunda, pero son otras en la tercera y la cuarta, otras en la quinta y la sexta, etc., y cuando son en número impar, lo que ocurre con frecuencia, una estrofa queda sin su pareja. Este procedimiento, que ya aparece en Guilhem de Peitieu (2), en Jaufré Rudel (10) y en Marcabré (17), es bastante usado por Bernart de Ventadorn (50, 51, 52 y 61) y tendrá mucha aceptación.

El mismo sistema, en grupos de tres y tres, es llamado *coblas ternas*. Es poco frecuente, pero tenemos una muestra en Bernart de Ventadorn, *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (70, 42; edición Appel, pág. 240), y otra en la canción de Raimbaut d'Aurenga *Assax m'es belh* (389, 17; edición Pattison, pág. 120). Ya siguiendo por este camino existen las *coblas quaternas*, que van de cuatro en cuatro, de las que hay un ejemplo en el sirventés de Bertran de Born *Ieu chan, que'l reis m'en a prejat* (80, 14; edición Appel, pág. 35).

Otra modalidad, muy frecuente, es la que Frank denomina estrofas alternadas<sup>14</sup>, en las que las estrofas impares reproducen siempre las mismas rimas y las pares siempre otras, como en la canción de Bernart de Ventadorn *Non es meravelha s'eu chan* (67).

Las estrofas alternadas se prestan a un complicado artificio que *Las leys*

13. Appel, *Bernart von Ventadorn*, pág. 2.

14. Frank, *Répertoire*, I, pág. xxxiv.

*d'amors* denominan *coblas retrogradadas* (Anglade, II, pág. 134). Consiste en la repetición, por orden inverso, de las rimas de los últimos versos de una estrofa en los primeros versos de la siguiente, como se puede ver en la canción de Grimoart *Lanquan lo temps renovelha* (36), en la de Peire Raimon de Tolosa *Pos vezem boscs e broils floritz* (183), en la tan artificiosa de Guilhem Peire de Cazals *Eras, pus vey mon benastruc* (267), en el sirventés de Bertran Carbonel *Tans rixx clergues vey trasgitar* (285), etc.

32. La necesidad de enlazar el último verso de una estrofa con el primero de la siguiente es fundamental para evitar que la composición se divulgue en una ordenación distinta a la que quiere el poeta y utilísimas para el juglar que ha de recitarla. La magnífica canción de Bernart de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joya* (56) es una de las más acertadas y elegantes muestras de este recurso: la primera estrofa acaba con un verso que rima en *-ura*, y la misma consonancia aparece en el primer verso de la segunda, cuyo último verso rima en *-iza*, que se repite en el primero de la tercera, y así sucesivamente. Es el procedimiento llamado de *coblas capcaudadas*, muy a menudo combinado con el de las estrofas alternadas y el de las coblas retrogradadas. Es muy frecuente (Ponç de la Guàrdia, 98; Guillem de Cabestany, 212; Guiraut Riquier, 350 y 351, etc.), y no extraña que haya recurrido a él Guilhem Figueira para su sirventés contra Roma (256), pues tiene nada menos que veintitrés estrofas y sin tal recurso difícilmente un juglar las podría recordar todas y en su orden.

En las *coblas capfinidas* una palabra del último verso de una estrofa reaparece en el primero de la siguiente, igual o ligeramente cambiada, al final, al principio o en el interior. Véanse, como ejemplo, los versos finales y primeros de las estrofas de la canción de Arnaut Daniel *Chansson do'ill mot son plan e prim* (29, 6; edición Toja, pág. 194):

- |          |  |
|----------|--|
| I        | ... del auzels per la <i>bruoilla</i> .  |
| II       | Pel <i>bruoill</i> aug lo chan e'l refrim...<br>... on plus vas mi s' <i>orguoilla</i> . |
| III      | Val <i>orguoill</i> petit d'amador...<br>... qi'ncontra'amor <i>ianguoilla</i> .         |
| IV       | Per <i>ianguoill</i> ges no-m vir aillor...<br>... mal m'es que lor <i>acuoilla</i> .    |
| V        | Si ben m' <i>acuoill</i> tot a esdaill...<br>... car per joi ai qe-m <i>duoilla</i> .    |
| VI       | Ges no-m <i>duoill</i> d'amor don badaill...<br>... per que mos jois <i>capduoilla</i> . |
| tornada: | ... car vostre pretz <i>capduoilla</i> .   |

Véanse también, en nuestros textos, la canción de Peire Raimon de Tolosa *Si com l'enfas qu'es alevatz petitx* (184), donde los mots capfinits son *venjament* y *venjar*, *faza-m* y *far*, *servir* y *servir*, *coman* y *coman*, o la de Guilhem de Sant Leidier *Compaignon, ab joi mou mon chan* (101), en la que lo son

*desirar y desir, follejar y fols, pensar y pens, ben-cuidar y cuich, doptar y dopti, doblar y dobli.*

Todos estos recursos y artificios, que no se deben a una arbitrariedad pueril, sino a un decidido empeño en que no se malogre la ordenación de una poesía, dan a la forma y a la estructura de la canción trovadoresca una rebuscada, culta y elegante belleza, que conducirá a sorprendentes y permanentes hallazgos, como la sextina, creada por Arnaut Daniel (120), en la que la palabra-rima ocupa un lugar que va variando gracias a una rígida alternancia, hallazgo mucho más feliz e inteligente que el de las *cansós* redondas que cultivó Guiraut Riquier<sup>15</sup>. En cierto modo es un precedente de aquélla la magnífica canción de la *flor enversa* de Raimbaut d'Aurenga (75).

33. Las poesías de los trovadores suelen acabar con una o varias estrofas de menor número de versos, llamadas *tornadas*, y a las que algunos trovadores daban el nombre de *finidas*, paralelo al de *finidas* de las canciones gallegoportuguesas<sup>16</sup>. La *tornada* obligatoriamente ha de reproducir las rimas de los últimos versos de la estrofa anterior (a veces la de todos los versos menos el primero, porque sólo tiene un verso de menos; otras veces puede estar constituida por un verso solo, y por lo tanto con la rima del último de la estrofa anterior). Puede haber varias *tornadas* (dos, tres e incluso cuatro), y en ellas el trovador suele hacer consideraciones generales y finales sobre el tema de la poesía; pero, principalmente, tienen el carácter de envíos a las personas a quienes el poeta quiere que llegue su obra: un protector, un gran señor, la dama cantada, una dama consejera, un amigo, otro trovador (a veces para que opine sobre el valor literario de la poesía), y los juglares que deben llevarla a algún sitio y cantarla o el mensajero encargado de su porte. A menudo las *tornadas* varían totalmente según los cancioneros o familias de cancioneros, y ello es debido a que la misma poesía ha sido enviada a varias personas, bien simultáneamente, bien en épocas distintas, o a que el trovador, tiempo después de haber compuesto una poesía, quiere volver a ponerla en circulación y hace lo que hoy llamaríamos una nueva edición. Véase el caso de Gaucelm Faidit *Ara nos sia guitz* (149). La mayoría de los cancioneros que han transcrito la canción de Arnaut de Marueilh *Si m destreignetz, dompna, vos et Amors* (124) la cierran con una *tornada* dirigida al marqués de Monferrato, pero en el manuscrito G aparece, en su lugar, otra *tornada* distinta dirigida al rey de Aragón, lo que revela que el trovador envió la misma poesía a dos de sus protectores. Del mismo modo Gui d'Ussel remitió simultáneamente su «mala *cansó*» (201) a una dama llamada Margarita, a la que elogia, y a la «mala *dompna*» que maldice: en la mayoría de los cancioneros se ha transcrito la *tornada* dirigida a Margarita, pero M nos ha conservado la otra versión.

15. Véase Anglade, *Guiraut Riquier*, págs. 212-216.

16. Véase, más adelante, Peire Raimon de Tolosa, cap. XLIV, nota 8, y nuestras notas a Azalais de Porcairagues, 79, verso 51, y Bernart de Ventzac, 269, verso 43. Otro caso en Guillem de Berguedà, 210, 17a, edición Riquier, II, pág. 180.

34. El *refranh*, o sea el estribillo, verso o conjunto de versos que se repiten en un lugar fijo de cada estrofa, aunque es elemento propio de las canciones para coro y solista que veremos en seguida, también figura en composiciones de otro tipo, como la cansó, el sirventés, el planh, el alba, etc. La palabra *Escoutatz*, que aparece constituyendo el verso cuarto de cada estrofa de un conocido sirventés de Marcabré (15), es un refranh. Lo más frecuente es que el refranh figure al final de cada estrofa, como los cuatro versos con que se cierran las del sirventés de Peire de la Cavarana (37), o los dos que, en la misma situación, aparecen en otro de Guillem de Berguedà (93).

El refranh en principio ha de ser exacto cada vez que reaparece. Pero hay algunas excepciones interesantes, como la de la canción de Guilhem Ademar *El temps d'estiu, quan par la flors el bruoull* (202, 6; edición Almqvist, pág. 98), escrita en coblas doblas y en la que el refranh, siempre igual métricamente, sufre alteraciones en su texto y una rima. Muy curioso es el caso del alba *Eras diray ço que us dey dir* (366), en la que cada una de las tres estrofas se cierra con refranh distinto en cuanto al texto y a la métrica, como es frecuente en la poesía francesa, la gallegoportuguesa y la castellana, lo que puede hacer sospechar que los tres refranhs de esta anónima alba están tomados de canciones preexistentes.

El *mot-refranh* es la palabra que reaparece en cada estrofa, en rima, en el mismo verso. Es un procedimiento que encontramos desde los primeros trovadores, como en la discutida *Farai chansoneta nueva* (4) de Guilhem de Peitieu, el verso tercero de cada una de cuyas estrofas acaba con la palabra *am*. El cuarto de cada estrofa de la pastorela de Marcabré *L'autrier jost'una se-bissa* (14) se cierra con la palabra *vilayna*, y el segundo y el tercero de la famosa canción de Jaufré Rudel *Lanquand li jorn son lonc en mai* (12) reiteran el obsesante *long*. En una misma composición puede haber varios mots-refranh, como ocurre en el planh *Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen* (132), en el que, en cada una de las cinco estrofas, el verso primero acaba con la palabra *marrimen*, el quinto con la referencia a la persona llorada, *jove rei engles*, y el octavo y último con la palabra *ira*, con lo que se advierte la calculada intención de este artificio.

#### GÉNEROS CONDICIONADOS POR LA VERSIFICACIÓN

35. Algunos de los géneros literarios cultivados por los trovadores no se caracterizan por su contenido, aunque su temática y su estilo tengan puntos comunes y similares, sino por su versificación, especialmente en lo que afecta al estrofismo. Veremos, en primer lugar, la balada y la danza, canciones cuya denominación, casi sinónima, indica que se utilizaban para bailar (*balar* en provenzal) o danzar. Se ejecutaban originariamente mediante la colaboración de un coro y de un solista y se caracterizan por la presencia del refranh, destinado a ser cantado por el coro.

La disposición que guardan entre sí los versos de la estrofa que canta el solista respecto al refranh es lo que sirve para distinguir estos géneros de poesía. En ellos el factor musical tiene una importancia decisiva, por lo cual, a fin de no complicar excesivamente nuestras explicaciones y ofrecer al lector conceptos claros, vamos a señalar los dos tipos más característicos de este género en la literatura provenzal.

36. Uno de estos tipos es la *balada*, que, reducida a su esquema más corriente y en atención al ejemplo que va más adelante, consta de los siguientes elementos: un *refranh* compuesto por un pareado, o sea dos versos de la misma rima (que indicamos así: A A); tres versos que constituyen la estrofa del solista, y que forman un pareado de rima diferente a la del refranh, seguidos de un tercero que consuena con él (es decir: b b a); finalmente se repite el refranh. Ahora bien, tras el primer verso de la estrofa que canta el solista, el coro repite el primer verso del refranh. Ello da como resultado el siguiente esquema métrico: AA bAbaAA, como puede verse en el siguiente ejemplo de balada de autor anónimo (véase íntegra en 363), en el que van en cursiva los versos destinados a ser cantados por el coro:

D'amor m'estera ben e gent,  
s'eu ma dona vis plus sovent.

Balada faz ab coindet son,  
D'amor m'estera ben e gent,  
qu'a ma bela don a randon,  
quar ai estat tant lonjament.  
D'amor m'estera ben e gent,  
s'eu ma dona vis plus sovent.

Las rimas del refranh y de las estrofas pueden ser las mismas, y al propio tiempo su combinación puede ser más artificiosa, como se ve en el siguiente ejemplo de Cervert de Girona:

Si voletz que-m laix d'amar,  
ço dic que far no-s poria,  
laxatz a ten gen parlar,  
bela douza dona mia.

E laxatz lo douz esgar,  
si voletz que-m laix d'amar,  
e vostra gran cortesia,  
ço dic que far no-s poria,  
e-l vostre gen domneyar;  
c'ab vostre avinen paria  
faitz la gen enamorar;  
doncs, cossi-us dezamaria?  
Si voletz que-m laix d'amar,  
ço dic que far no-s poria,  
laxatz a ten gen parlar,  
bela douza dona mia.

E laxatz vostra cuyndia,  
bela douza dona mia,  
si-m voletz de vos luynar;  
laxatz a ten gen parlar  
e laxatz la manentia  
del ric pretz qui-us te ses par,  
e-l joven qui-us vest e-us lia,  
e-l gen servir e-l honrar.  
Si voletz que-m laix d'amar,  
ço dic que far no-s poria,  
laxatz a ten gen parlar,  
bela douza dona mia<sup>1</sup>.

1. 434a, 65; edición Riquer, pág. 8.

Sólo se conservan nueve baladas, propiamente dichas, en provenzal: tres de Cerverí de Girona y las demás anónimas<sup>2</sup>.

En literatura francesa corresponde a la balada el tipo de canción llamado *rondelet* o *rondeau*, y su estrofismo aparece en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio (por ejemplo en la 279: «Santa Maria valed, jai, Sennor!, Et accorred a vosso trobador»). H. Spanke señala la existencia de rondeles latinos, que hubieran dado origen a este tipo de poesía románica<sup>3</sup>.

37. En la *dansa*, en cambio, refranh (en este caso llamado *respós por los antiguos tratadistas*) y estrofas no se mezclan. Aquél suele estar formado por cuatro versos (que riman, por ejemplo, en A B A B), y las estrofas pueden constar de ocho, los cuatro primeros de rima diversa a la del refranh, los últimos consonando con él.

Los antiguos tratadistas tienen en gran estima la *dansa*. La *Doctrina de compondre dictats* postula que este género exige «totes vegades so novell» (Marshall, pág. 96), o sea melodía nueva u original, y el tratado llamado de Ripoll dice que siempre ha de versar sobre «materia d'amor o de lahor de dona» (Marshall, pág. 102). *Las leys d'amors*, que la consideran con extensión y detalladamente, la definen con mucha exactitud: «Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respós, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respós en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respós» (Appel, *Prov. Chrèst.*, pág. 198). Se conservan treinta dansas provenzales, trece de las cuales son de Guiraut d'Espanha y cinco de Cerverí de Girona<sup>4</sup>.

Véase, como muestra de estrofismo, el refranh (o respós) y la primera cobla de una de las dansas de Guiraut d'Espanha:

*Dona, sitot no-us es preza  
de l'amor don ieu soi pres,  
autra no-m pot far conqueza  
tal per qu'eu sia conques.*

*Car outra mos cors non denha  
ni-m platz que nuill'otra-m denh,  
ni que ja a mi atenha,  
pos qu'ieu a vos non atenh.  
Aital manear'ai enpreza  
ab mon cor qui s'es enpres  
en vos amar, gent apreza,  
don'ab bel cors gent apres<sup>5</sup>.*

En el variadísimo repertorio de Cerverí de Girona hallamos un sirventés escrito en forma de *dansa*, cuyo refranh y primera estrofa son:

2. Frank, *Répertoire*, II, pág. 70.
3. Véase H. Spanke, *Das lateinische Rondeau*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LIII, 1929, págs. 143-148, y, del mismo Spanke, *Die Metrik der Cantigas*, en H. Anglès, *La música de las Cantigas*, III, primera parte, Barcelona, 1958, págs. 218-225.
4. Frank, *Répertoire*, II, pág. 70.
5. 244, 1; edición Hill-Bergin, *Anthology*, I, pág. 235.

*Tant ay el cor d'alegrança  
que xantan,  
diray un sirventes-dança  
tot dançant.*

Per ço a nom sirventes  
e dança, car d'amor es  
e de gran guerra mesclança,  
car ogan  
er mans brans e manta lanç'a  
mon talan<sup>6</sup>.

La danza, que está emparentada con el *virelay* francés, tiene antecedentes latinos en piezas litúrgicas de San Marcial de Limotges. En la lírica castellana deja su huella en el villancico y en la serranilla; en la poesía tradicional catalana ha perdurado en el género llamado *goig*<sup>7</sup>.

38. Para la *viadeira*, género de características populares y de estrofismo que corresponde con el paralelismo de la cantiga de amigo gallegoportuguesa, véase lo que se dice en el preliminar de 328, donde se publica la única muestra antigua conocida, debida al arte vario y diverso de Cerverí de Girona.

Del *sonetto* de tipo italiano existen tres muestras en la literatura provenzal: dos de Dante da Maiano y otra de Paolo Lanfranchi da Pistoia, que aquí se reproduce (355) y que se fecha en 1285. Conviene recordar que la denominación de esta conocida y tan famosa combinación estrófica no debe ser confundida con el *sonet*, voz con que los trovadores designan la melodía de sus composiciones.

Otros géneros dependen casi exclusivamente de la melodía, de tal suerte que su texto escrito suele ser algo sincopado y elusivo, abundante en invocaciones, lo que a menudo hace inútil todo intento de traducción, ya que la letra queda relegada a un mero apoyo de la música. De este tipo es la *estampida*, procedente de Francia y cuyos orígenes se han buscado en la secuencia latina. Sólo tenemos seis estampidas provenzales: cuatro de Cerverí de Girona, otra de Rostanh Berenguier y la famosa de Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia* (163), que se ha conservado con la música, que es una de las melodías más bellas y más conocidas de toda la poesía provenzal<sup>8</sup>. Similar a la estampi-

6. 434, 14a; edición Riquer, pág. 15.

7. Para este último aspecto véase A. Pagès, *La dansa provençale et les goigs en Catalogne*, «Homenatge a Rubió i Lluch», I, Barcelona, 1936, págs. 201-224, y A. Serra-Baldó, *Els Goigs de la Verge Maria en l'antiga poesia catalana*, ibíd., III, págs. 367-386. Para la *balada* y la *dansa* en general véase A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, París, 1904<sup>2</sup>, págs. 387-438, y *La poésie lyrique*, II, págs. 341-346; F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Ballades*, I, Dresde, 1921; II, Gotinga, 1927.

8. Véase W. O. Streng-Renkonen, *Les estampies françaises*, «Les classiques français du Moyen Age», París, 1931; J. Handschin, *Über Estampie und Sequenz*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», XII, 1929-1930, págs. 1 y sigs., y XIII, 1930-1931, págs. 113 y sigs.; H. Spanke, *Das Fortleben der Sequenzform in den romanischen Sprachen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LI, 1931, págs. 309-334.

da, hasta el punto de que a veces se confunde con ella, es la *retroencha*, al parecer también de origen francés, pero que se caracteriza por llevar refranh. Se conservan seis muestras de *retroencha*, todas ellas de la segunda mitad del siglo XIII y compuestas por Guiraut Riquier (véase una en 344), Cerverí de Girona, Joan Esteve y Paulet de Marselha<sup>9</sup>.

39. El *descort* (o sea «desacuerdo») se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tiene una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodías. Se conservan treinta *descorts* provenzales propiamente dichos, de los cuales diez son anónimos y otros de Guilhem Augier Novella, de Cerverí de Girona (tres cada uno), de Guiraut de Calanson, de Elías de Barjols (del cual reproducimos uno, 240), etc. Por extensión, Raimbaut de Vaqueiras llamó *descort* a su poesía *Eras quan vey verdeyar* (164, verso 3) no porque el «desacuerdo» que en ella reina afecte primordialmente a la versificación, sino porque está escrita en cinco lenguas distintas<sup>10</sup>.

#### GÉNEROS CONDICIONADOS POR SU CONTENIDO

40. Los principales géneros de la literatura trovadoresca fundamentan su esencia y sus peculiaridades en razón del contenido en ellos desarrollado, aunque existan ciertas tendencias a darles una forma determinada. Cabría, en líneas muy generales, hacer una distinción entre géneros de contenido amoroso y géneros de contenido moral-político, situando en ambos extremos a la *cansó* y al *sirventés*, pero en la práctica ocurre que a veces ambas finalidades se mezclan, más o menos proporcionalmente, en una misma composición.

El vehículo más importante de la poesía amorosa trovadoresca es la *cansó* (o *chansó*, *chanson*, *canson*, según las zonas lingüísticas y las costumbres de los amanuenses), pero antes de abordar las características de ésta hay que tener en cuenta el problema que plantea el *vers*. Veremos en su lugar que el autor de la Vida de Marcabré afirma: «et en aqel temps non appellava hom *cansson*, mas tot qant hom cantava eron *vers*» (véase cap. IV), y que el también anónimo biógrafo de Peire d'Alvernha puntualizaba: «Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz *cansos*, mas *vers*; qu'En Guirautz de Borneill fetz la primera *canson* que anc fos feita» (véase cap. XV). Así opina-

9. Véase F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, 1925.

10. Véase C. Appel, *Vom Descort*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XI, 1887, págs. 212-230; Frank, *Répertoire*, I, págs. XL-XLIV, 183-195, y II, págs. 71-72; J. Maillard, *Problèmes musicaux et littéraires du Descort*, «Mélanges István Frank», págs. 388-409, y *Coblas dezacordablas et poésie d'oil*, «Mélanges Boutière», I, págs. 361-375; R. Baum, *Le descort ou l'anti-chanson*, «Mélanges Boutière», I, págs. 75-98.

ban dos personas (o una sola, si el biógrafo fuera el mismo) de la segunda mitad del XIII, muy familiarizadas con la poesía trovadoresca, de un hecho que se daba un siglo antes. Y en efecto la palabra *vers* es utilizada por los primeros trovadores para designar a sus propias composiciones, aunque entre éstas las haya de tema y de métrica muy diferentes. El más antiguo de todos denomina *vers* tanto a sus poesías de metro largo como a las de metro corto (por ejemplo, 5 y 7) y tanto a las de contenido sensual y descarado (5 y 7) como a la de contenido reflexivo y hasta piadoso (8). Jaufré Rudel, Marcabré, Peire Rogier y Peire d'Alvernha no utilizan el término *cansó*, el cual es empleado por Bernart de Ventadorn en proporción similar al de *vers*, sin que nada permita ver entre ambas designaciones diferencias de forma ni de contenido <sup>1</sup>.

Pero en tiempos de Peire d'Alvernha, pese a su biógrafo y a la terminología poética de este trovador, la palabra *cansó* existía y sin duda ya se confundía con *vers*. Raimbaut d'Aurenga inicia una poesía así:

A mon vers dirai chansso  
ab leus motz ez ab leu so  
ez en rima vil'e plana... <sup>2</sup>.

Y otra con estos términos:

Aissi mou  
un sonet nou  
on ferm e latz  
chansson leu,  
pos vers plus greu  
fan sorz dels fatz <sup>3</sup>.

Puede aventurarse que, según la opinión de Raimbaut d'Aurenga, el *vers* era difícil e incomprensible para los no entendidos, y en cambio la *cansó* era fácil y llana. Pero lo cierto es que los pasajes transcritos revelan que la *cansó* va ocupando el lugar del *vers*, términos que ya hemos visto que para Bernart de Ventadorn debían de ser sinónimos. Y también lo eran para Giraut de Bornelh, quien a su poesía *No pasc sofrir c'a la dolor* (242, 51; edición Kolzen, I, pág. 228) la califica primero de *vers* («E'l vers, pos er ben assonatz Trametraï», versos 57-58) y luego de *cansó* («E sui m'en per so esforzatz Qu'entendatz cals chansos eu fatz», versos 75-76). Mucho más tarde, en los primeros decenios del siglo XIII, Aimeric de Peguilhan inicia una poesía

1. Véase, en general, Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 63-69.

2. «A mi verso llamaré canción con ligeras palabras y con ligera melodía y con rima vulgar y llana», 389, 7; edición Pattison, pág. 171, y véase Appel, *Raimbaut von Orange*, págs. 32-33.

3. «Así inicio una tonadita nueva en la que encierro y ato una ligera canción, pues versos más difíciles hacen sordos a los necios», 389, 3; edición Pattison, pág. 125, y véase Appel, *Raimbaut von Orange*, pág. 80.

que supone, forzosamente, que todavía había consciencia de que vers y cansó eran cosas distintas:

Mangtas vetz sui enqueritz  
en cort cossi vers no fatz;  
per qu'ieu vuelh si'apellatz,  
e sia lur lo chauzitz,  
chansos o vers aquest chans... (191).

Y luego hace unas distinciones entre vers y cansó basadas en características formales (véase nuestra nota a los versos 9-16), que no parecen amoldarse a la realidad de su tiempo.

Que los primeros trovadores llamaran vers a sus poesías es cosa perfectamente explicable y lógica, al mismo tiempo que orientadora en el debatido problema de los orígenes líricos. Guilhem de Peitieu, duque de Aquitania, no podía ignorar en modo alguno el *versus* aquitano, nombre que no designaba una línea lírica (nuestro «verso»), sino una composición versificada, en latín, género músico-literario cultivado en la famosa abadía de San Marcial de Limoges a fines del siglo XI, y cuya versificación parece el modelo de la usada por el primer trovador, como ha señalado J. Chailley<sup>4</sup>. Prescindiendo del problema de las tesis sobre los orígenes de la versificación moderna, este hecho es revelador culturalmente, se da en el mismo ambiente de las primeras manifestaciones trovadorescas, y por esto explica el singular nombre de *vers* aplicado a una composición de varios «versos». El término tuvo su fortuna, y en francés Chrétien de Troyes escribía que diversas personas «Pueent an chançons et an vers Chanter a une concordance» (*Cligés*, versos 2803-2804; edición Micha, pág. 86).

Pero en el siglo XIII renace en la poética provenzal la palabra vers con un contenido preciso. Se aplica a composiciones de tipo moral, ya que, olvidada su dependencia del *versus* litúrgico latino, se cree que la palabra deriva del latín *verus* (que, efectivamente, dio el adjetivo provenzal *vers*, «verdadero»). Guilhem Ademar es sin duda uno de los primeros en exponer este nuevo concepto:

Comensamen comensarai  
comensan, pus comensar sai,  
un vers vertadièr e verai,  
tot ver veramen...<sup>5</sup>

Peire Cardenal escribe un vers que empieza así:

4. J. Chailley, *Les premiers troubadours et les Versus de l'école d'Aquitaine*, «Romania», LXXVI, 1955, págs. 212-239, y *Notes sur les troubadours, les versus et la question arabe*, «Mélanges István Frank», págs. 118-128.

5. «Comenzando comenzaré el comienzo, pues sé comenzar, un verso verdadero y veraz, completamente verdadero verdaderamente...», 202, 4; edición Almqvist, pág. 164.

Al nom del Senhor dreiturier,  
 Dieus, qu'es senhers de tot quant es  
 e nuills mais el senhers non es,  
 ai cor de far vers vertadier.  
 Et el do m'en poder que-l mon soste  
 de far aital pus en coratge-m ve;  
 car nuills cantars non tanh si'apellatz  
 vers, si non es vertadiers ves totz latz <sup>6</sup>.

Éste es el nuevo concepto de vers que tienen Guiraut Riquier y Cerverí de Girona, autor éste de una cincuentena de poesías que él mismo intituló vers y hasta creador de un «míg vers e miga canço» (434, 11; edición Riquer, página 285). Cerverí incluso hace una nueva distinción entre vers y cansó, ahora perfectamente comprensible:

En aisso ai yeu mes tot mon estatge:  
 a bastir vers vers...  
 qu'en vers razo es repenre e blasmar,  
 en chanso no, mas lauzar e preyar <sup>7</sup>.

Como es lógico, los preceptistas se atuvieron a esta nueva concepción moral del vers, que era la que tenían más próxima, y así *Las leys d'amors* postulan que el vers «deu tractar de sen; e per so es digz vers, que vol dir "verays", quar veraya cauza es parlar de sen» (Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 197).

41. La *Doctrina de compondre dictats* da la siguiente definición de la cansó: «E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far, per abeylimen e per complimen de raho, .vi. o .vii. o .viii. o .ix., d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual te vulles. E garda be que, en axi com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la sequesques. E dona li so noveyl co pus bell poras» (Marshall, pág. 95). El autor del tratado llamado de Ripoll afirma que la cansó ha de tener de cinco a siete coblas y una tornada (Marshall, pág. 101). Lo repiten *Las leys d'amors*, que anaden que en la cansó «no deu hom pauzar deguna laia paraula ni degu vilanal mot ni mal pauzat» y añaden que en «chansos deu haver so pauzat, ayssi quo vers» (Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 198). Se insiste, pues, en la dignidad de la cansó,

6. «En el nombre del Señor justiciero, Dios, que es señor de todo cuanto es, y no hay ningún otro señor sino Él, tengo intención de hacer un verso verdadero. Y Él, que sostiene el mundo, me dé poder para hacerlo así, pues me viene en gana; porque ningún cantar conviene que sea llamado verso [*verdadero*], si no es verdadero por todas partes», 335, 3; edición Lavaud, pág. 254.

7. «Y en esto he puesto toda mi hacienda: en edificar versos verdaderos... pues el tema del verso es reprender y criticar, pero no el de la canción, que es elogiar y rogar», *Cuenda chanso, plazen, ses vilanatge*, 434, 5; edición Riquer, pág. 308.

género exclusivamente amoroso en su concepto más puro, en la que hay que procurar que las ideas se desarrollen ordenadamente y sin desviaciones, sólo admisibles cuando son símiles pertinentes. Es fundamental que la cansó tenga melodía propia, y muchos son los trovadores que presumen de haber compuesto la tonada.

La cansó, esencialmente amorosa y cortés, puede revestir diversas modalidades que en algo la separan de los cánones más aceptados, hasta el punto de que algunas de estas modalidades son catalogadas por los preceptistas medievales como géneros poéticos no principales. En esta categoría entra el *escondich*, o defensa de acusaciones, del que sólo queda un ejemplo, el de Bertran de Born *Ieu m'escondisc* (141), poesía en cuyo preliminar damos noticias sobre esta modalidad. Aunque los preceptistas no la cataloguen, parece evidente que existió la modalidad llamada *mala cansó*, poesía en la que o se renegaba del amor, o se hablaba mal de una dama. Ejemplo de ello tenemos en *Chansoneta farai, Vencut* (195) de Raimon de Miraval. Típica de esta modalidad es *Si be'm partetz, mala domna, de vos* (201) de Gui d'Ussel, que es citada en una razón explicativa de otra poesía y es llamada, precisamente, «mala chanson» (Boutière, *Biographies*, pág. 206). Las razones también dan el nombre de «mala chanson» a composiciones de tono semejante de Gaucelm Faidit (véase capítulo XXXIV) y de Peire Vidal (*ibíd.*, págs. 181 y 385).

En el fondo el *alba* también podría ser considerada como una modalidad de la cansó de amor; no obstante, dadas sus peculiaridades, la describiremos más adelante (§ 49). Pero mencionemos el *salut d'amor*, o epístola amorosa en verso, escrita en pareados y de bastante extensión, del que damos una muestra de Arnaut de Maruelh (125) y otra de Amanieu de Sescars (354), en cuyos preliminares se encontrarán noticias sobre este tipo de composición.

42. Así como la cansó es el vehículo más común y más perfecto de que disponen los trovadores para la poesía amorosa, la ira, la reprensión, el ataque virulento, la polémica literaria y el discurso moralizador encuentran su medio de expresión en el género llamado *sirventés*. *Las leys d'amors* lo definen del siguiente modo: «Sirventes es dictatz que's servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, l'autra cant al so. E deu hom entendre: cant al compas, so's a saber que tenga lo compas solamen, ses las acordansas, oz am las acordansas d'aquelas meteyshas dictios o d'autras semblans ad aquelas per acordansa. E deu tractar de reprehensio, o de maldig general per castiar los fols e los maivatz, o pot tractar, qui's vol, del fag d'alquana guerra» (Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 198). Esta última frase explica, sumariamente, el contenido del *sirventés*.

43. Los primeros conceptos de esta definición repiten una idea ya expresada en preceptivas anteriores, según la cual el *sirventés* se canta con la melodía de una cansó existente. Esta imitación formal no supone, en principio, incapacidad por parte del autor del *sirventés* para imaginar estructuras métri-

cas ni para componer musicalmente, pues tenemos varios casos de trovadores que crearon excelentes cansós, de auténtica originalidad, pero que, puestos a redactar un sirventés, se aprovecharon de la métrica y la melodía de una cansó ya existente. Un caso típico de ello nos lo ofrece Bertran de Born. Este poeta, muy hábil y personal en sus estrofos, fue sin duda buen músico, fama que llegó más allá de las fronteras lingüísticas, ya que el trovère Conon de Béthune imitó tres veces la forma y música de cansós suyas, una de ellas *Ges de disnar no fora oi mais matis* (129). Ahora bien, en su sirventés *No puosc mudar un chantar non esparja* (136) Bertran de Born sigue el estrofismo y las rimas caras de la cansó de Arnaut Daniel *Si'm fos Amors de joi donar tant larga* (119); pero, como las consonancias son tan difíciles, llega a momento en que se ve obligado a cortar el sirventés, y en la tornada afirma, con evidente ironía, que no es capaz de encontrar más rimas tan raras. No se trata, pues, en términos generales, de que el sirventés sea un género inferior a la cansó, sino de que aquél obedece a dos factores esenciales. En primer lugar, el sirventés, sobre todo el personal y el político, es una pieza de candente actualidad, que corre el peligro de perder eficacia si no surge inmediatamente después del acontecimiento que comenta, y es evidente que crear un estrofismo y componer una melodía nueva suponía un trabajo que nos consta que fue lento y largo. Por otra parte, el sirventés pretende una muy extensa vulgarización y llegar a gran número de auditores y hasta ser aprendido por ellos: si utiliza una estructura métrica y una melodía ya conocidas, tiene el camino muy allanado para lograr esta difusión.

La imitación de la cansó por parte del sirventés, que ha sido estudiada, entre otros, por J. Storost y por F. M. Chambers<sup>8</sup>, es fenómeno que encontraremos muchas veces a lo largo de nuestra obra y que indicaremos en los preliminares de las poesías aquí incluidas. Destaquemos ahora el caso de *La grans beutatz e'l fis enshamens* (121) de Arnaut de Maruelh, cansó de melodía conservada, cuya forma fue imitada en dieciocho poesías existentes, lo que revela un éxito grande y duradero.

Alguna vez serán los mismos imitadores los que declararán que toman melodía y estrofismo de otro trovador. Bertran de Born confesará que escribe un sirventés «el so de N'Alamanda» haciendo referencia a su modelo: *Si'us quer conselh, bel'ami'Alamanda* (88) de Giraut de Bornelh. A Gui de Cavalhon le gustaba escribir poesías en versos alejandrinos siguiendo la melodía del cantar de gesta de *Gui de Nanteuil*, y como él también se llamaba Gui, sus contemporáneos Peire Bremon Ricas Novas y Uc de Sant Circ escribían asimismo poesías en alejandrinos «el so de messer Gui» o «en aquest son d'En

8. J. Storost, *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, «Romanistische Arbeiten», Halle, 1931, libro fundamental para el sirventés provenzal del siglo XII. F. M. Chambers, *Imitation of form in the old provençal lyric*, «Romance Philology», VI, 1953, págs. 104-120. El problema de la imitación formal en los trovadores es tratado con detalle en la tesis doctoral de F. Noy sobre Berenguer de Palou. Aprovecho la ocasión para advertir que hay que rectificar alguna afirmación demasiado tajante hecha por mí en *Guillem de Berguedà*, I, pág. 195.

Gui» (véase cap. LXIX). El utilizar melodías y métrica de gesta no era raro: Giraut del Luc escribió un violento sirventés contra Alfonso II de Aragón «el son Boves d'Antona» (99, verso 2), es decir, el *Daurel et Beton*, gesta provenzal que tiene por protagonista a Boves d'Antona.

Finalmente, por lo que a la imitación de forma y melodía se refiere, hay que advertir que ésta también afecta a composiciones en lenguas distintas. Ya aludimos al caso de Conon de Béthune imitando a Bertran de Born. Interesante es el de *Pel messatgier que fai tan lonc estage* (147) de Gaucelm Faidit, pues, si por una parte imita la forma de una canción francesa de Gace Brulé, por la otra es imitada por los Minnesänger Rudolf von Fenis, Harwig von Rute y Bliigger von Steinach. Lo mismo ocurre con *Miei sirventes vuolh far dels reis amdos* (138) de Bertran de Born: su estrofismo está tomado de una canción francesa anónima, pero esta imitación provenzal tuvo tal éxito que siguieron su métrica una canción alemana de Bernger von Horheim y composiciones provenzales de Ademar, Perdigon, Raimbaut de Vaqueiras, Blacatz y Peire Cardenal, aunque no siempre directamente. No deja de sorprender que el estrofismo de un sirventés anónimo, declaradamente antifrancés, *Vai, Hugonet, ses bistensa* (367), fuera imitado precisamente en una chanson de croisade francesa, lo que revela que la poesía provenzal fue escuchada en un ambiente que le era hostil. La cansó de amor *cum auctoritate* de Jofre de Foixà *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (353) ofrece la peculiaridad de imitar un procedimiento de citas que se encuentra en una chanson del trouvère Gilles de Vieux-Maisons, pero las rimas de otra de Gace Brulé. Las relaciones de los trovadores con los trouvères y los Minnesänger, tan bien estudiadas por Frank<sup>9</sup>, revelan interesantes casos de mutua imitación. El cochino diálogo entre Arnaut Catalan, en provenzal (*Senber, ara ie-us vein querer*), y Alfonso X de Castilla, en gallego (*Don Arnaldo, pois tal poder*), imita la delicada canción de Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (60, y véase el preliminar de 274).

44. La palabra *sirventés* aparece casi simultáneamente a mediados del siglo XII en textos provenzales (el *Ensenbamen* de Guerau de Cabrera) y franceses (*Roman de Rou* y *Ogier le Danois*)<sup>10</sup>, y se han propuesto dos etimologías que parten de la Edad Media. Una de ellas supone que este nombre hace referencia a que el sirventés *se sirve* del estrofismo y la melodía de una preexistente canción, y la otra admite que se trata de un tipo de poesía escrito por un sirviente (*servens*). La *Doctrina de compoundre dictats*, siguiendo un uso muy medieval, admite las dos etimologías: «Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassalls, blasman, o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz» (Marshall, pág. 97). Ya hemos visto que *Las leys d'amors* sólo aluden a la primera etimología. La segunda gozó también de cier-

9. I. Frank, *Trouvères et Minnesänger*, Sarre, 1952.

10. Véase Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, pág. 179, y Piro, *Recherches*, pág. 51.

ta aceptación, como revela la composición de Cerverí que empieza *Hom no pot far sirventes mas sirven* (434a, 28; edición Riquer, pág. 100).

45. El sirventés adquiere diversas modalidades y desde un punto de vista práctico lo podemos clasificar en cuatro grandes apartados:

A] Sirventés moral. Con mayor o menor virulencia reprende las malas costumbres y los abusos o da preceptos. Puede estar comprometido en una actitud ética y luchar denodadamente contra determinados vicios o situaciones morales que el trovador juzga inadmisibles. Marcabré (cap. IV) es el más característico y original representante del sirventés moral. La degeneración de las virtudes caballerescas es uno de los temas más frecuentes en este tipo de sirventés, como en *Per solatz revelhar* (84) de Giraut de Bornelh.

B] Sirventés personal. Se basa en el ataque, la sátira y el sarcasmo dirigidos a personas que son odiadas por el trovador. Aunque en tal actitud algunas veces se interfiere la bandería política, lo importante es la malquerencia individual entre dos personas. Uno de los más antiguos y más característicos cultivadores del sirventés personal es Guillem de Berguedà (cap. XXI). Aquí podríamos incluir el de Dalfin d'Alvernha contra Ricardo Corazón de León (252), el de Guilhem de la Tor contra un personaje cuyos nombres desfigura con el insultante de Porc Armat de Cremona (234), el de Peire Cardenal contra Ebles de Clarmont (312) o el pequeño ciclo de este trovador contra Esteve de Belmont (véase cap. CIV), etc. El sirventés personal, que suele ofrecer grandes dificultades de interpretación por hacer alusión a personas a veces poco documentadas y a hechos nimios y anecdóticos, tiene gran valor para la comprensión de determinados aspectos de la vida medieval, con sus odios y sus sarcasmos.

C] Sirventés político. Es la modalidad que reviste mayor interés para el conocimiento de hechos, actitudes y estados de opinión de la Europa occidental en los siglos XII y XIII. El trovador se hace el vocero de un país, de un gran señor o de una postura política y la defiende, al paso que no deja de atacar lo que representa el bando adverso<sup>11</sup>. Con acierto, pero con todas las salvedades que tal paralelismo requiere, el sirventés político ha sido comparado a las campañas modernas de prensa, pues en ambos casos se intenta defender un punto de vista, desacreditar el contrario y atraer prosélitos y partidarios a una causa<sup>12</sup>. El sirventés político explica en parte el hecho de que reyes y grandes señores procuraran rodearse de trovadores que podían difundir su política, defender su actuación y atacar la de sus enemigos<sup>13</sup>. Uno de

11. Véase J. Coll y Vehí, *La sátira provenzal*, Madrid, 1861; E. Winckler, *Studien zur politischen Dichtung der Romanen: I, Das altprovenzalische Sirventes*, Berlín, 1941; A. Adler, *Das politische Sirventes*, en *GRLMA*, VI, 1, 1968, págs. 284-287.

12. A este paralelismo se opone, a mi ver sin razón, Karen W. Klein, *The partisan voice: a study of the political lyric in France and Germany, 1180-1230*, La Haya, 1971, págs. 53-54.

13. Véase M. de Riquer, *La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, «Cahiers de civilisation médiévale», II, 1959, págs. 177-201, e *Il significato politico del*

los más brillantes cultivadores del sirventés político fue Bertran de Born (capítulo XXXII), cuyas poesías versan sobre las luchas entre los Plantagenet, el rey de Francia y el de Aragón. Otros grandes temas tratados por el sirventés político serán:

a) La Reconquista española, ya presente en Marcabré (19 y 21), y que dará lugar a sirventeses escritos a raíz de la acción de Alarcos (1195) y de la de Las Navas (1212), como ocurre en piezas de Folquet de Marselha (112) y de Gavaudan (208).

b) La guerra de los albigenses, que originó numerosos sirventeses contra Francia y la Iglesia, en defensa de las cortes de las tierras de oc y en relación con la intervención o el absentismo de los reyes de Aragón. Son éstas las piezas en las que la pasión está más encendida, pues se refieren a acontecimientos que inciden en lo más íntimo del solar de los trovadores. Véanse las de Savaric de Mauleon (186), de Raimon de Miraval (199), de Tomier e Palaizí (231), de Gui de Cavalhon (237), de Bernart Sicart de Maruèjols (241), de Bonifaci de Castellana (281), la del anónimo *Vai, Hugonet* (367), y mencionemos el gracioso debate entre el trabuquet y la gata del sitio de Tolosa compuesto por Raimon Escrivan (221).

c) Los asuntos de Italia, tanto los que podríamos llamar internos como las divisiones producidas por la intervención en la península de los emperadores alemanes, y luego de Carlos de Anjou y de los reyes de Aragón. Este aspecto se puede seguir muy bien gracias al importante libro de De Bartholomaeis<sup>14</sup>. Tenemos buenos ejemplos en los de Peire de la Cavarana (37), Uc de Sant Circ (272), Perseval Doria (280), Calega Panzan (360), etc.

d) Las pugnas entre la corona de Francia y la de Aragón en la segunda mitad del siglo XIII, que produce la aparición de algunos trovadores afrancesados. Véanse momentos de estas pugnas en la obra de Guilhem de Montanha-gol (cap. C) o de Paulet de Marselha (cap. CI), y, más dramáticamente, en el ciclo de sirventeses de 1285 (cap. CXII). Entre los trovadores afrancesados, el citado Paulet de Marselha lo fue hasta 1262, y en esta actitud se caracteriza el grupo de Besiers: Raimon Gaucelm, Bernart d'Auriac y Joan Esteve (véanse caps. CVII, CXII y CXIII).

e) Las cruzadas de Oriente. Aquí es posible incluir el género llamado *cansò de crozada*<sup>15</sup>, pues de hecho se trata de auténticos sirventeses escritos con la finalidad expresa de animar a los cristianos a participar en las cruzadas y crear un ambiente propicio a éstas. Existen unas treinta y cinco poesías provenzales de estas características<sup>16</sup>, de las cuales destaquemos las de Peire Vidal (176), de Peïrol (224), de Pons de Capduelh (255), de Olivier lo Tem-

*sirventese provenzale*, en *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Venecia, 1973, págs. 287-309.

14. V. De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, dos tomos, 1931, en la colección *Fonit per la storia d'Italia*.

15. Véase K. Lewent, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, «Romanische Forschungen», XXI, 1907, págs. 321-448.

16. Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 331-333.

plier (309), y vale la pena de hacer mención de aquella poesía de Sordel (308) que significa todo lo contrario, pues en ella el trovador manifiesta que no quiere ir a Oriente. Ya hemos visto (§ 16) que fueron muchos los trovadores que tomaron parte en las cruzadas.

Cabría hacer una nueva distinción en la que entrara el *sirventés* politicoreligioso, estrechamente vinculado con los que se refieren a la guerra de los albigenses, y considerar a Peire Cardenal (cap. CIV) su principal cultivador.

D] *Sirventés* literario. La polémica literaria aparece desde los primeros tiempos de la poesía trovadoresca, aunque se expresa principalmente en composiciones que podríamos llamar «manifestos» y en debates. Pero no son raros los *sirventeses* en que los trovadores se critican, como *D'entier vers far ieu non pes* (32) de Bernart Martí, contra unas palabras de Peire d'Alvernha en *Sobre'l vieill trobar e'l novel* (47). Este último es autor de otro *sirventés*, la famosísima galería satírica de trovadores (*Cantarai d'agetz trobadors*, 49), que fue imitada por el Monje de Montaudon (*Pois Peire d'Alvernh'a chantat*, 207), piezas ambas de gran interés, no sólo por sus apreciaciones de orden estilístico, sino también porque permiten al historiador de la literatura situar a algunos trovadores. Entre las muchas piezas de polémica literaria citemos *Escur prim chantar e sotil* (276) de Lanfranc Cigala, contra los trovadores oscuros y en pro de la claridad poética, y la malhumorada *Li fol e'il put e'il filol* (194) de Aimeric de Peguilhan, ya viejo, contra los nuevos juglares que pululan por las cortes de la Italia septentrional.

Partiendo de unas referencias poco precisas que se encuentran en las Vidas de Peire Raimon de Tolosa (cap. XLIV), de Guilhem Augier Novella (cap. LXVIII) y de Falquet de Romans (cap. LXXIII), sin duda mal interpretadas, algunos provenzalistas dan el nombre de *sirventés joglaresc*<sup>17</sup> a poesías escritas para juglares, sea dándoles consejos, sea burlándose de ellos. Aunque tal nombre no puede defenderse, es bien cierto que esta modalidad de *sirventeses* sobre juglares existe. Uno de los más antiguos es el de Marcoat, *Mentre m'obri eis huisel* (33).

Mayor alcance tiene el llamado *sirventés-ensenhamen*, largas composiciones en las que un trovador se dirige a un juglar y le enumera el repertorio literario que debe poseer, como son los de Guerau de Cabrera (*Cabra juglar*), de Guiraut de Calanson (*Fadet juglar*) y de Bertran de Paris de Roergue (*Guordo, ieus fas un sol sirventes l'an*)<sup>18</sup>.

46. Una modalidad del *sirventés* es el *gap* («jactancia», «fanfarronada», en italiano *vanto*), composición en la que el trovador, como los doce pares de

17. Tratan de este «género» F. Witthoef, *Sirventes Joglaresc, ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Marburg, 1891, y Suzanne Mejean, *Contribution à l'étude du Sirventes Joglaresc*, «Mélanges Boutière», I, págs. 377-395. Véanse las observaciones a esta denominación que hace Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca*, 1957, pág. 110, nota 3, y un resumen de la cuestión en Pirot, *Recherches*, págs. 46-49.

18. A estos *sirventés-ensenhamen* está dedicado fundamentalmente el libro de Pirot, *Recherches*.

Francia en el conocidísimo episodio de los *gabs* del cantar de gesta *Pèlerinage de Charlemagne*, se envanece de ser capaz de realizar acciones, o hazañas, inverosímiles o imposibles. El más característico es *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* (170) de Peire Vidal. El de Uc de Lescura *De mots ricos no tem Peire Vidal* (182) es muy interesante por sus alusiones a trovadores, algunos de ellos desconocidos. Muchas son las poesías que, sin serlo estrictamente, tienen matices de *gap*, como el vers de Guilhem de Peitieu *Farai un vers, pos mi sonelb* (7) o la poesía de Raimbaut d'Aurenga *Assatz sai d'amor ben parlar* (71). Y este último trovador es autor de otra, *Lonc temps ai estat cubertz* (74), que podríamos denominar *antigap*, pues en ella finge haber sufrido la mutilación de Abelardo.

47. El *sirventés-cansó* es una poesía que participa de las características temáticas propias de ambos géneros. Véanse, en nuestra selección, las composiciones *Puoís nostre temps comens'a brunezir* (26) de Cercamon, escrita en 1149, *Rassa, tan creis e monta e poia* (135) de Bertran de Born, *Mangas vetz sui enqueritz* (191) de Aimeric de Peguilhan y *Neus ni gels ni plueja ni fanh* (178) y *Mout es bona terr'Españha* (171) de Peire Vidal, trovador muy aficionado a este tipo de poesía. En ésta, por ejemplo, Peire Vidal dedica las tres primeras estrofas al elogio político de reyes españoles y las dos últimas a alabar a la dama Na Vierna. Este trovador tiene a veces el prurito de avisar al auditorio cuando la poesía cambia de tema; y así en *Anc no mori per amor ni per al* (364, 4; edición Avalor, pág. 333), después de seis estrofas de lamentos amorosos, inicia la séptima con el verso «Lai vir mon chan, al rei celestial» (verso 49) y adquiere tono religioso. Del mismo modo Gaucelm Faidit, en *Tant sui fermes e fis vas Amor* (167, 58, edición Mouzat, pág. 437), tras cinco estrofas con reflexiones sobre el amor, empieza la sexta con la advertencia «Hueimais vir mon chant, e's cove Vas l'afar de Nostre Seinhor» (versos 51-52) y se refiere a la cruzada.

La denominación de *sirventés-cansó* no es una invención moderna, pues se desprende del principio de la poesía de Falquet de Romans «Una chanso sirventes A ma dona trametrai» (156, 14; edición Zenker, pág. 46), en la que en las tres primeras estrofas canta a una dama y las dos siguientes y tornada tratan de asuntos políticos de las cortes de la Italia septentrional. A una poesía en la que hay una temática amorosa y otra moral, Cerverí de Girona, que intitulaba él personalmente sus composiciones (véase § 10), le puso el título de *Mig vers e miga canço* (*Qui bon fruit vol recoyllir be semena*, 434, 11; edición Riquer, pág. 285).

Erich Köhler, que ha estudiado con detalle y profundidad el *sirventés-cansó*, en el que advierte raíces de tipo sociológico, defiende que no se trata de un género híbrido o bastardo, sino de un género auténtico<sup>19</sup>.

19. E. Köhler, *Die Sirventes-Kanzone: «genre bâtard» oder legitime Gattung?*, «Mélanges Rita Lejeune», I, págs. 159-183.

48. El *planh*, o lamento fúnebre, es descrito por *Las leys d'amors* del modo siguiente: «Plang es us dictatz qu'om fay per gran desplaizer e per gran dol qu'om ha del perdemen o de la adversitat de la cauza qu'om planh. E dizem generalmen: de la cauza qu'om planh, quar enayssi quo hom fa plang d'ome o de femna, ayssi meteysh pot hom far plang d'otra cauza, coma si una vila oz una ciutatz era destruida e dissipada, per guerra o per altra maniera» (Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 200). En cierto modo puede considerarse el *planh* como un género emparentado con el sirventés, ya que, como éste, se refiere a un suceso próximo. Se conservan cuarenta y tres *planhs* provenzales, la mayoría dedicados a llorar la muerte de un gran personaje —protectores o protectoras del trovador, por lo general—, cinco sobre la muerte de un amigo o un pariente del poeta y otros cinco escritos a raíz del fallecimiento de la dama del autor<sup>20</sup>. Con frecuencia se reducen a una serie de lamentaciones, acompañadas de la enumeración de las virtudes que adornaban a la persona llorada, cuya muerte, según un lugar común muy repetido, significa, al mismo tiempo, la desaparición de las buenas cualidades y de las virtudes cortesanas, que se habían cifrado en el personaje fallecido y, faltando éste, se han ausentado del mundo.

Normalmente el *planh* se atiene a una temática que ya se encuentra en el *planctus* latino, del que deriva, que ha sido sistematizada por S. C. Aston, siguiendo la distribución propuesta por Caroline Cohen<sup>21</sup>. De acuerdo con Aston, en el *planh* trovadoresco se suelen encontrar los siguientes motivos:

- a) Invitación al lamento.
- b) Linaje del difunto.
- c) Enumeración de las tierras o personas entristecidas por su muerte.
- d) Elogio de las virtudes del difunto (es el motivo principal).
- e) La oración para impetrar la salvación del alma del difunto.
- f) El dolor producido por su muerte.

Este esquema es útil para determinar el grado de personalidad y originalidad de un trovador, y gracias a él advertimos que el *planh* de Guillem de Berguedà *Consiros cant e planc e plor* (95) es una pieza singular, obra de un excelente poeta y que revela una sinceridad auténtica, porque en él faltan o apenas están esbozados algunos de aquellos motivos<sup>22</sup>. Pero por encima de los tópicos, que un buen escritor siempre disimula y asimila con naturalidad, hay en la literatura trovadoresca *planhs* de gran valor literario, como el famoso *Si tuit li dol e'lh plor e'lh marrimen* (132), el de Gaucelm Faidit por la muerte de Ricardo Corazón de León (*Fortz chauza es que toi lo major dan*, 148), poe-

20. Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 333-337. Véase H. Springer, *Das altprovenzalische Klage lied mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen*, Berlín, 1895.

21. S. C. Aston, *The provençal planh: I, The lament for a prince*, «Mélanges Boutière», I, págs. 23-30, y *The provençal planh: II, The lament for a lady*, «Mélanges Rita Lejeune», I, págs. 57-65. Caroline Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques planctus des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, «Cahiers de civilisation médiévale», I, 1958, págs. 83-86.

22. Véase Riquer, *Guillem de Berguedà*, I, págs. 94-98.

sía de la que excepcionalmente se ha conservado la melodía en cuatro canciones. Gran interés tienen los planhs de Cercamon por la muerte de Guillermo X de Aquitania (27), de Guiraut de Calanson por la del infante don Fernando de Castilla (216), de Guilhem Augier Novella por la de Raimon Roger Trencavel de Besiers (235), de Aimeric de Belenoi por la de don Nuño Sánchez, conde de Rosellón (264), de Sordel por la de Blacatz (306), de Bertolomé Zorzi por la de Conradino de Sicilia (323), de Matieu de Caersí por la de Jaime I el Conquistador (325); los que lloran a damas, como los de Aimeric de Peguilhan (193) y de Gavaudan (210), o a un amigo, como el de Guilhem de Sant Leidier (103). Se podría atribuir el carácter de planh a aquella graciosa poesía (*Se'l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens*, 260) en la que Blacasset no lamenta muerte alguna, sino que dos hermosas doncellas, N'Ugueta y Tefania, hayan abandonado el mundo para entrar en religión.

Advertiremos en muchos planhs que, tras los elogios del difunto, cuando éste es un rey o un gran señor, se suelen dedicar unos versos en encomio de su hijo o sucesor, lo que revela que el trovador, adscrito a la corte o protegido en ella, pretende conservar su puesto o seguir recibiendo beneficios.

El origen del planh es claro, pues tanto el género como la palabra que lo denomina derivan del *planctus* latino medieval, que gozó de un cultivo asiduo y constante<sup>23</sup>. En las escuelas se daban reglas para la composición de este género literario, como demuestran las artes poéticas. En una de ellas, la *Poetria nova*<sup>24</sup> de Geoffroi de Vinsauf, se incluye como modelo un *planctus* dedicado a la muerte de Ricardo Corazón de León, hecho que también, como hemos visto, inspiró un planh al trovador Gaucelm Faidit.

49. El *alba* es un género que describe el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer. Esta situación ha de entenderse dentro del concepto del amor cortés; así pues, la dama es casada, y la separación de su amante viene impuesta por el recelo a que los sorprenda el marido o se percaten de ello los lausengiers o maldicientes. A fin de evitar tal sorpresa durante la noche, los enamorados disponen de una tercera persona, por lo general un amigo del galán, que hace el oficio de vigía (*gaita*), velando y montando guardia en las proximidades o en la torre del castillo en que tiene lugar la escena. Al ser despertados por el gaita los enamorados se lamentan de que la noche haya sido tan breve, anhelan que el día no llegue nunca, y no es raro el caso en que prorrumpen en maldiciones que caen sobre el propio vigía, que no ha dormido por su culpa y que los ha avisado en cuanto ha advertido la primera luz o el aparecer de la estrella del alba. Con este asunto, salvo pequeñas variantes, se conservan nueve albas provenzales<sup>25</sup>.

23. Véase H. Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926, páginas 76-78.

24. Véase E. Faral, *Les arts poétiques*, págs. 208-210.

25. Las ocho que relaciona Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 339-340, y la que aquí publicamos con el número 366. A la lista de Jeanroy hay que añadir también el alba religiosa de Cerverí (335).

La *Doctrina de compondre dictats* define muy bien este género: «Si vols far alba, parla d'amor plazentment; e atressi deus lauzar la dona on vas o de que la faras. E bendi l'alba si acabes lo plazier per lo qual anaves a ta dona; e si no'l acabes, fes l'alba blasman la dona e l'alba on anaves. E potz fer ayntas cobles com te vullas, e deus hi fer so novell» (Marshall, pág. 96).

Por lo que afecta al llamado amor cortés, es digno de notar que el alba amorosa, si bien mantiene las características propias de la cansó, presenta al amante y a la dama en la realización carnal del amor, sin que él tenga que ser suplicante ni ella altiva ni desdeñosa <sup>26</sup>.

Existe otro tipo de alba en la que el poeta, por determinadas circunstancias, expresa precisamente lo contrario, o sea su anhelo de que llegue pronto el amanecer y su aborrecimiento por la noche. Tiene cierta relación con esta última modalidad el alba religiosa o «a lo divino», de la que quedan seis muestras; en ella el asunto del alba amorosa propiamente dicha se reviste de un contenido sacro y adquiere sentido cristiano, en el que, por ejemplo, el amanecer simboliza la gloria del cielo, la gracia o incluso la Virgen María, y la noche, el pecado.

Aquí reunimos las albas siguientes: *Reis glorios, verais lums e clartatz* (89) de Giraut de Bornelh, *Gaita be, gaiteta del chastel* (166) de Raimbaut de Vaqueiras, *Per grazir la bona estrena* (211) de Uc de la Bacalaria, *S'anc fui belba ni prezada* (247) de Cadenet, *Us cavalliers si jazia* (294) de Bertran d'Alamanon, y las anónimas *En un vergier sotz fuella d'albespi* (364), *Quan lo rossinhols escria* (365) y *Eras diray ço que us dey dir* (366). Y también las religiosas *Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria* (245) de Falquet de Romans, *Lo Pair'e'l Filh e'l Sant Espiritual* (270) de Bernart de Venzac y *Axi con cel c'anan erra la via* (335) de Cerverí de Girona.

Poesías con la situación y los personajes del alba se encuentran en todas las literaturas: la china, la griega, la helenística, la latina, las germánicas, la latina medieval, etc. Por lo que afecta al alba románica, concretamente a la provenzal, sin olvidar sus orígenes remotos, parece evidente que algunos de sus elementos son de procedencia litúrgica, que hay que rastrear en ciertos cantos de aleluya y en himnos que desarrollan el tema del amanecer, señalados por Jole M. Scudieri Ruggieri precisamente en la liturgia hispánica <sup>27</sup>. En los poetas latinos, sobre todo en Ovidio, es frecuente el tema de los enamorados que maldicen de la brevedad de la noche, como por ejemplo el dístico de la epístola de Leandro a Hero: «Oscula congerimus properata sine ordine raptim Et querimur parvas noctibus esse moras» (*Heroides*, XVIII, 113 y 114), o también en la elegía XIII del libro I de *Amores*. La función del vigía del alba se puede relacionar con textos literarios medievales que son precisamente can-

26. Véase D. Rieger, *Zur Stellung des Tagesheds in der Trobadoryrik*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXVII, 1971, págs. 223-232.

27. J. M. Scudieri Ruggieri, *Per le origini dell'alba*, «Cultura Neolatina», III, 1943, págs. 191-202.

ciones entonadas por centinelas para no dormirse, como la famosa de la guardia modenese y el ¡*Eya velar!* de Gonzalo de Berceo<sup>28</sup>.

50. La *pastorela* es uno de los géneros poéticos medievales más delicados. Existen entre ciento treinta en francés y veinticinco en provenzal, sin contar las derivaciones gallegoportuguesas y las serranas y serranillas castellananas. Como sea que las *pastorelas* francesas más viejas son posteriores a las provenzales (*L'autrier jost'una sebissa*, 14, de Marcabré, es la más antigua) se suele afirmar, aduciendo además otras razones, que aquéllas derivan de éstas. No obstante, conviene no olvidar que Ramon Vidal de Besalú afirmaba, a principios del siglo XIII, que «la parladura francesca val mais per far romanz et pasturellas» (Marshall, pág. 6). Su tema se reduce al encuentro, en pleno campo, entre un caballero —que frecuentemente relata el hecho en primera persona<sup>29</sup>— y una pastora, que es requerida de amores por aquél. Tras un vivo diálogo, los resultados de esta escena suelen ser variados: la pastora puede acceder a las pretensiones haciéndose rogar o a cambio de la promesa de una dádiva; puede, contrariamente, despachar de mal humor a su galanteador, incluso reclamando el auxilio de sus familiares, entregados por allí cerca a faenas agrícolas. La solución también puede quedar indecisa tras un diálogo agudo y variado. La gracia de la *pastorela* estriba principalmente en el diálogo, unas veces elegante, otras popular, pero que tiende a contraponer dos estamentos sociales: el aristocrático, representado por el caballero, y el rústico, a cargo de la moza. Ello es consecuencia del carácter decisivamente culto de este género, destinado a complacer a una clase social en la que hacen gracia las groserías y las maneras zafias de la gente de baja condición, cosa que aparece de manifiesto en cuanto se encaran la cortesía y la rusticidad de que hacen gala, respectivamente, los dos protagonistas de la *pastorela*. Esta característica es advertida en *Las leys d'amors*, donde leemos: «Pastorela... deu tractar d'esquern, per donar solas. E deu se hom gardar en aquest dictat maiormen, quar en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni laias ni procezisca en son dictat a degu vil fag, quar trufar se pot hom am femna e far esquern la un a l'autre, ses dire e ses far viltat o dezonestat» (Appel, *Prov.*

28. Para el alba véase: K. Bartsch, *Die romanischen und deutschen Tagelieder*, «Literarische Vetein», Nuremberg, 1865, págs. 1-75 (luego en *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Frieberg, 1883, págs. 250-371); E. Stengel, *Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba*, «Zeitschrift für romanische Philologie», IX, 1885, págs. 407-412; Ph. A. Becker, *Vom gestlichen Tagelied*, «Volkstum und Kultur der Romanen», II, 1929, págs. 293-302; M. de Riquer, *Las albas provenzales*, «Entregas de poesía», Barcelona, 1944; Peter Dronke, capítulo *The alba* del libro *The medieval lyric*, Londres, 1968, págs. 167-185; J. Saville, *The Medieval Erotic Alba*, Nueva York-Londres, Columbia University Press, 1972, y los textos editados por A. T. Hatto en *Eos: An inquiry into the theme of lovers' meetings and partings*, La Haya, 1965. Para el alba religiosa véase Maria Picchio Simonelli, *Bernart de Venzac*, págs. 179-207.

29. Véase M. Zink, *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Âge*, París, 1972, el capítulo *Le «je» poétique*, págs. 76-85.

*Chrest.*, pág. 199). Conviene tener presente que el tono caricaturesco es más frecuente en la pastorela francesa que en la provenzal; en esta última literatura el género se encamina algunas veces hacia otras direcciones, e incluso se reviste en ciertos casos de un carácter político que la acerca al sirventés (por ejemplo en la de Paulet de Marselha *L'autrier m'anav'ab cor pensiu*, 304, y en dos de Cerverí de Girona).

Se trata, pues, del reverso de lo que se viene llamando poesía popular, ya que el conflicto social que se esconde tras la pastorela sólo se explica frente a las exigencias o los gustos de un público cortés. Y ello es así hasta tal punto que no es raro encontrar pastorelas en que el trovador —o sea el caballero que habla en primera persona—, después de haber establecido contacto con el ambiente de la moza de campo, siente avivársele la pasión por su dama, como finge Giraut de Bornelh (véase 87) en momentos de graciosa galantería. Es curiosa, también, la pastorela de Joan Esteve (*Ogan, ab freg que faxia*, 342), en la que la moza rechaza al caballero aduciendo que tiene el propósito de meterse monja. En algunos casos, como en pastorelas de Cadenet y de Cerverí de Girona, el trovador deja de ser actor de la escena para convertirse en espectador del debate amoroso, viéndose a veces obligado a intervenir para apaciguar los ánimos o impedir peleas. Gui d'Ussel (en *L'autre jorn, per aventura*, 202) halla una pastora que se lamenta por un desengaño amoroso, y se consuelan mutuamente de sus respectivas cuitas. Guiraut Riquier escribió seis pastorelas que siempre ponen en escena a la misma pastora y que forman una especie de deliciosa novelita bucólica, a través de la cual vemos cómo los años pasan (veintidós) no tan sólo sobre el trovador, sino también sobre su simpática interlocutora, que en la primera composición tiene novio, en la quinta está casada y es madre de una niña, y en la sexta ya es viuda y pretendida por un viudo, y su hija es una bella muchacha de quince años (véanse todas ellas en 347-352).

La localización geográfica precisa del encuentro es una característica de la pastorela («en Proensa part Alest», 87, verso 2; «Entre Lerida e Belvis», 332; «D'Olargue pel boy venia», 342, verso 3; «D'Astarac venia... vas la Ylla», 351; «A Sant Pos de Tomeiras», 352, etc.), que también se halla en la francesa y que reaparecerá en las serranas y serranillas castellanas.

Descartado el origen popular de la pastorela, como es evidente dado su carácter aristocrático, su génesis se ha querido buscar en diversas direcciones. Investigaciones de H. Brinkmann<sup>30</sup>, M. Delbouille<sup>31</sup> y, más recientemente, de Ada Biella<sup>32</sup>, coinciden en señalar los orígenes de la pastorela en diálogos amorosos en textos de literatura latina medieval, como *Invitatio amice* (siglo x),

30. H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle, 1925, pág. 77, y M. Rodrigues Lapa, *Das origins*, pág. 87.

31. M. Delbouille, *Les origines de la pastourelle*, «Mémoires de l'Académie Royale de Belgique», 2.<sup>a</sup> serie, XX, Bruselas, 1926.

32. Ada Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella*, «Cultura Neolatina», XXV, 1965, págs. 236-267.

el *Clericus et Nonna*, el *Versus Eporedienses* (c. 1075-1080), el *De somnio* del anónimo enamorado de Ripoll. Aunque es muy exagerada la tesis de E. Faral, que ve en la pastorela una adaptación de las bucólicas latinas, principalmente las de Virgilio<sup>33</sup>, hay que conceder que tal vez, dada la cultura latina de los trovadores y la gran divulgación manuscrita de las *Bucólicas*, algo pudieron encontrar aprovechable en las clásicas piezas latinas.

Recojamos, finalmente, que la pastorela, que tantas derivaciones e imitaciones suscitó, ha perdurado, conservando su técnica y su temática, en la poesía de tipo tradicional<sup>34</sup>.

#### DIÁLOGO Y DEBATE ENTRE LOS TROVADORES

51. Una característica muy propia de la literatura trovadoresca es la relación directa entre los trovadores. Por lo general los que ejercen en la misma época, aunque procedan de regiones alejadas, frecuenten cortes diversas o sean de condición social diferente, están en relación entre sí, como demuestran las alusiones que se hacen unos a otros, los *senhals* con que se designan mutuamente y las poesías en que dialogan o debaten. Estando en Oriente, «outra mar», Jaufré Rudel recibirá un sirventés de Marcabré (cap. III), el cual en otra ocasión ataca a Alegret (cap. VI), quien tal vez fue juglar de Bernart de Ventadorn; Peire Rogier acudirá intrigado a la corte de Aurenga para saber qué tal es personalmente el joven Raimbaut, de quien tanto se empieza a hablar (cap. XVII); Guillem de Berguedà, buen amigo de Bertran de Born, acogerá a Aimeric de Peguilhan fugitivo de Tolosa (cap. XLVIII), y Bertran d'Alamanon y Sordel serán objeto de burlas, más o menos pesadas, por parte de sus colegas (caps. XCVIII y CII), sin contar con los elogios colectivos, como el de Elias de Barjols (239) o sátiras colectivas, como las de Peire d'Alvernha (49), el Monje de Montaudon (207), Uc de Lescura (182), etc.

Todo ello supone una relación que muy a menudo se refleja en la obra literaria. A veces se pondrá de moda una cuestión que será debatida por varios trovadores, en composiciones independientes, pero respondiendo a la mis-

33. E. Faral, *La Pastourelle*, «Romania», XLIX, 1923, págs. 204-259.

34. Para la pastorela véase: O. Schultz-Gora, *Das Verhältnis der provenzalischen Pastourelle zur altfranzösischen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», VIII, 1884, págs. 106-112; A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, París, 1904<sup>2</sup>, págs. 1-44, y *La poésie lyrique*, II, págs. 283-291; A. Pillet, *Studien zur Pastourelle*, Breslau, 1902; J. Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane au Moyen Âge*, París, 1923 (reúne casi todas las pastorelas provenzales, seguidas de versión francesa); E. Piguet, *L'évolution de la pastourelle du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Basilea, 1927; W. Powel Jones, *Some recent studies on the Pastourelle*, «Speculum», V, 1930, págs. 207-215, y *The Pastourelle, a study of a lyric type*, Cambridge, Mass., 1931; S. Singer, *Die Grundlagen der Pastourelle*, «Miscellany of studies presented to L. A. Kastner», Cambridge, 1932, págs. 474-480; J. M.<sup>a</sup> Casas Homs, *Persistència de la pastorela en la poesia popular catalana*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XX, 1947, págs. 171-196. Véanse también los trabajos citados en notas anteriores.

ma inquietud, como cuando en la segunda mitad del siglo XII se suscitó el problema que podríamos intitular, imitando a Andrea Capellanus, «de amore per pecuniam acquisto», sobre el que discutieron, más o menos polémicamente, Guilhem de Sant Leidier, Raimbaut d'Aurenga, Azalais de Porcairagues, Giraut de Bornelh y el rey Alfonso II (véase cap. XVIII). A fines del XIII, en hostilidad incluso armada, se pelean en verso Bernart d'Auriac, Pedro III de Aragón, Pere Salvatge, el conde de Foix y un anónimo (cap. CXII).

Folquet de Marselha y Pons de Capduelh se daban mutuamente el senhal de *Plus-Leial*. Aquél le envió la canción *Sitot me soi a tart apercebutz* (111), en cuya tornada le dice que, si ambos estuvieran juntos, podrían aconsejarse uno al otro en cuestiones de amor; y Pons de Capduelh dirigió a Folquet la canción *Si com sellui c'a pro de valedors* (254, y adviértase que es de estrofismo distinto de la anterior) y en la tornada le contesta que si se vieran más a menudo a ambos les iría mejor, porque sabría aconsejarle bien. En 1260 Cerverí de Girona se burló de Bernart de Rovenac, que había escrito un mieg serventés, hoy perdido, contra el rey de Aragón, y lo llamó «mieg joglars», y Rovenac aprovechó una acción infame del infante don Pedro (el asesinato de Guillem Ramon d'Odena) para replicar a Cerverí, sin mencionarlo siquiera (véase cap. XCII).

Hay poesías trovadorescas, sobre todo sirventeses, que no forzosamente reclaman respuesta, pero que fueron respondidas. N'Audric escribió un sirventés contra Marcabré (*Tot a estru*, 16b, 1; edición Dejeanne, *Marcabru*, pág. 94), en el que no le exige contestación, pero aquél le respondió debidamente (*Seigner N'Audric*, 293, 43; edición Dejeanne, pág. 99). Huguet de Mataplana envió a Raimon de Miraval un sirventés en el que lo acusaba de haber cometido error contra el amor (217), pero el reproche era demasiado fuerte y no quedó sin respuesta (198). Ricardo Corazón de León compuso un sirventés en francés contra Dalfin d'Alvernha y su primo Gui, al que Dalfin replicó debidamente en provenzal (252). Al violento sirventés contra Venecia escrito por el genovés Bonifaci Calvo (298) replicó el veneciano Bertolomé Zorzi con otro no menos violento contra Génova (322). Un sirventés político de Federico III de Sicilia (361) halló una cortés réplica debida a Ponç Hug IV de Ampurias (362). Bertran d'Alamanon se burló de Guigó de Cabanas, poniendo de relieve que había ejercido oficios miserables (291), y éste le replicó acusándolo de cobarde (292). Cuando Guilhem de Montanhagol desafió a «los sabios de Provenza» para que averiguaran quién era cierta dama cuyo nombre expresaba con un enigma (302), quien le respondió fue Blacasset (303), y cuando este Blacasset lamentó que las jóvenes N'Ugueta y Tefania hubiesen profesado en un convento, Pujol replicó con otra poesía defendiendo su vocación religiosa (260). En todos estos casos, y muchos otros que se podrían aducir, la respuesta no era irremisiblemente obligada, pero existió porque a veces el provocador la suponía. En los ejemplos mencionados la respuesta sigue la misma estructura métrica, las mismas rimas y, por tanto, la misma melodía que la poesía a que replica.

Hasta aquí hemos visto el diálogo y el debate en piezas independientes. Pero existen unos géneros literarios destinados esencialmente al diálogo entre dos trovadores (a veces más) que conjuntamente componen la misma poesía, unos versos el uno, otros el otro. Estos debates revisten cinco aspectos distintos: la *tensó*, el *partimen* (o *joc partit*), el tornejamen, las coblas y la coblaensonada. Los tres primeros son extensos, al estilo de la *cansó* y del *sirventés*, de cuya versificación no se diferencian en nada.

52. La *tensó* (*contentio*, «disputa») es un debate entre dos trovadores en el cual cada uno defiende lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias. La más antigua es la sostenida por Marcabré y Uc Catoia (17) entre los años 1134 y 1136, y que versa sobre problemas amorosos, así como la de Peire d'Alvernha y Bernart de Ventadorn (48), de Giraut de Bornelh y el rey Alfonso (105), y muchas otras; y no olvidemos la cruzada entre Raimbaut d'Aurenga y la domna (77) en la que tan apasionada aparece la voz femenina. Desde el punto de vista literario es notable la *tensó* sobre el *trobar clus* y el *trobar leu* disputada entre Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh (78).

La temática de la *tensó* es muy varia, y fácilmente pasamos de las delicadas lucubraciones amorosas a lo chocarrero y obscuro. Véase la discusión entre Arnaut Catalan y nada menos que el conde de Provenza (274) sobre las ventosidades, problema que ya había preocupado en la corte del sabio rey Alfonso X de Castilla. Unos trovadores llamados Sifre y Mir Bernart, de quienes nada más se sabe, discuten, con palabras gruesas y llamando al pan pan y al vino vino, si las damas son más apetecibles de cintura arriba o de cintura abajo (*Mir Bernart, mas vos ay trobat*, 301, 1 = 435, 1; edición Kolsen, «Studi Medievali», N. S., XII, 1939, pág. 186, aunque su planteamiento permitiría considerarla un *partimen*).

Existe también la *tensó fingida*, composición en la que el trovador simula debatir con alguien o algo que es inimaginable o imposible que le responda. Vemos, así, a Guillem de Berguedà discutir con una golondrina (97), a Bertran Carbonel con su propio corazón y dos veces con su caballo (véase capítulo XCVII), a Gui de Cavalhon con su manto (véase cap. LXIX), y al Monje de Montaudon y a Guilhem d'Autpol nada menos que con Dios (206 y 321).

53. En el *partimen* o *joc partit* el trovador que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a defender la alternativa contraria a la que escoja su interlocutor. El planteamiento es casi siempre similar a la fórmula que emplea Aimeric de Peguilhan al desafiar a Guillem de Berguedà:

De Berguedan, d'estas doas razos  
al vostre sen chausetz la meillor,  
q'ieu mantenrai tant ben la sordeior  
q'ie us cuich vensser, qui dreich m'en vol jutgar:

si volriatz mais desamatz amar,  
o desamar e que fossetz amatz.  
Chausetz viatz cella que mais vos platz<sup>1</sup>.

Adviértase que Aimeric está dispuesto a defender la alternativa peor («la sordejour»), lo que nos da el auténtico alcance del partimen. No se trata de defender la verdad, la justicia, el buen sentido ni lo conveniente, sino de exhibir agudeza e ingenio, pues en principio es de suponer que el desafiado aceptará la alternativa que tiene más posibilidades de ser defendida. Juego al parecer eminentemente cortesano, el partimen se caracteriza por versar sobre puntos de casuística amorosa o cortés. Temas como: ¿qué debe apenar más al enamorado: la muerte de la dama o su infidelidad?; ¿qué es preferible: gozar de los favores de la dama sin que nadie se entere, o bien que la gente crea que goza de ellos, no siendo verdad?; ¿qué es mejor: recibir hermosos regalos o estar en posibilidad de hacerlos?; ¿qué vale más: ser rico o dominar las siete artes liberales?, etc., revelan la tónica más frecuente del partimen<sup>2</sup>. A veces se debaten temas que suelen preocupar a los trovadores, como cuando Giraut de Salanhac y Peironet discuten sobre si son los ojos o es el corazón quien mejor conserva el amor (152), o cuando Gui d'Ussel y su primo Elias debaten sobre si es preferible ser el amante o el esposo de la dama amada (200). Otro alcance tienen los partimens entre Raimon de las Salas y un tal Bertran sobre si son mejores los lombardos o los provenzales (218), o entre Albertet y un monje sobre si lo son los franceses o los catalanes, éstos beneficiados con una amplia zona geográfica (227).

54. Así como la «justa» era el combate de un caballero contra otro y el «torneo» el de varios caballeros contra varios, existe en literatura provenzal el *tornejamen*, poesía en la que debaten varios trovadores. Existen seis tornejamens con tres interlocutores<sup>3</sup>, y uno de ellos es el que sostuvieron, con cierta gracia, Savaric de Mauleon, Gaucelm Faidit y Uc de la Bacalaria (185), aunque también es importante el debatido por Raimbaut de Vaqueiras, Ademar de Poitiers y Perdigon (*Senher N'Aymar, chausetz de tres baros*, 4, 1 = 370, 12a = 392, 15; edición Cusimano, «Saggi e ricerche in memoria di

1. «De Berguedà, escoged, según vuestro criterio, la mejor de estas dos posibilidades, que yo mantendré tan bien la peor, que os pienso vencer, si se me quiere hacer justicia: si preferiríais amar desamado o desamar y que fuerais amado. Escoged pronto la que más os place», 10, 19 = 210, 10; ediciones Shepard-Chambets, *Aimeric de Pegulhan*, pág. 116, y Riquier, *Guillem de Berguedà*, II, pág. 245.

2. Véase Jeanroy, *La poésie lyrique*, II, págs. 264-265.

3. Además de los citados existen los tornejamens entre tres contendientes defendidos por el conde de Rodés, Guitaut Riquier y Marqués (140, 1 = 248, 75 = 296, 4; edición Pfaff, *Riquier*, pág. 238); por el conde de Rodés, el señor de Alest y Guiraut Riquier (18, 1 = 140, 2 = 248, 76; edición Pfaff, pág. 248); por dos trovadores llamados Guilhem y Rainart (201, 6 = 413a, 1; edición Suchier, *Denkmaler*, I, pág. 331), y por Arnaut, Folc y Guilhem (25, 3 = 150a, 1 = 201, 5a; edición Kolsen, «Studi Medievali», N. S., XII, 1939, pág. 210).

Ettore Li Gotti», I, Palermo, 1962, pág. 427). Y se conservan otros dos tornejamens con cuatro interlocutores <sup>4</sup>.

55. La cobla es un debate breve, en una o dos estrofas, a veces con tornada, y es término que no debe confundirse con la denominación genérica de la estrofa que integra una composición larga ni con la cobla no dialogada, por lo general moralizadora, epigramática o satírica. Típicas coblas dialogadas son las que se cruzan la condesa de Provenza y Gui de Cavalhon (238), en las que éste responde con gran discreción y elegancia. Advuértase que las coblas cruzadas entre Blacatz y En Pelicier (253) son una parodia del tornejamens tripartito entre Raimbaut de Vaqueiras y otros que acabamos de citar.

La que *Las leys d'amors* (Anglade, II, pág. 165) llaman *cobla tensonada* es una estrofa, o conjunto breve de estrofas, con tornada, en la cual los dialogantes intervienen en versos dentro de la misma estrofa. Véase, como ejemplo, el gracioso diálogo entre Aimeric de Peguilhan y Guilhem Raimon (190). Curioso e intrigante es el caso de una cobla de Cerverí (331), donde parece que los siete versos de la estrofa están en boca del padre del enamorado y los dos de la tornada en boca del padre de la muchacha, si bien ello supone un diálogo fingido.

56. En estos géneros dialogados el trovador que toma la palabra tiene la gran ventaja de imponer un estrofismo, unas rimas y una melodía a su adversario, que se ve obligado a seguirlo. Aunque por lo general la tenson, el partimen y las coblas toman versificación y música de una poesía ya conocida <sup>5</sup>, es evidente que el que empieza tiene mayores facilidades. Vemos, así, que a veces el interpelante se complace en buscar rimas difíciles para poner a su adversario en un aprieto, aunque, si la composición es larga, esta misma dificultad la experimentará él mismo cuando tenga que replicar. Esto es, sin duda, lo que hace Guilhem Rainol d'At cuando interpela a Magret (251), y a ello se refiere concretamente Bertran Carbonel en las coblas que de él hemos seleccionado (286-289). Estos textos de Bertran Carbonel demuestran de un modo indiscutible que la cobla muchas veces se improvisaba, como se improvisan los cantos a desafío aún vivos en la poesía popular <sup>6</sup>, y sin duda fueron compuestas repentinando la cobla de Savaric de Mauleon (186) y las que se intercambiaron Guilhem de Montanhagol y Blacasset (302 y 303, con una incongruencia en el verso 30 que supone irreflexión). Es a todas luces evidente que un buen trovador ha de ser capaz de repentinizar versos. Ya nos hemos

4. Son los de Guilhem de Mur, Guiraut Riquier, el conde de Rodés y Marqués (140, 1a = 226, 1 = 248, 25 = 291, 1; edición Pfaff, *Riquier*, pág. 246), y de Jordan, Izarn, Guiraut Riquier y Paulet de Marselha (272, 1 = 248, 77 = 319, 7a = 403, 1; edición De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, II, pág. 188).

5. Véase D. J. Jones, *La tenson provençale*, París, 1934, págs. 19-20 y 52-61.

6. Véase J. Romeu, *El canto dialogado en la canción popular: los cantares a desafío*, «Anuario Musical», III, 1948, págs. 133-161.

referido antes (§ 8) a una composición larga de Sordel que tiene muchas probabilidades de haber sido compuesta improvisando; y ello nos permite dar como válidas varias de las observaciones de Zenker y de Jones<sup>7</sup> tendentes a demostrar que por lo menos algunos de los debates provenzales extensos se compusieron repentizando los dos trovadores frente a frente.

57. En los partimens, donde, como es natural, los dos contendientes no se ponen de acuerdo y cada uno se cree haber sido más convincente que el otro, los trovadores, al acabar la discusión, generalmente en las tornadas, designan jueces para que dictaminen quién ha sido el vencedor, imitando en esto, como en otras cosas, los usos de las justas caballerescas. Se trata de un mero juego cortesano y sin duda ocasional, bien reflejado en el *De amore* de Andrea Capellanus, pero que en modo alguno justifica las tan cacareadas «cortes de amor» que se inventó el falsario Jean de Nostredame y que el Romanticismo aceptó con tanto entusiasmo<sup>8</sup>.

58. Los orígenes del debate no plantean serios problemas, pues poesía dialogada, real o fingida (Teócrito, Virgilio), ha existido siempre y aún conserva su vitalidad popularmente, como en los cantos a desafío antes citados. Sin duda influyó en él el *conflictus* latino medieval, tan vivo desde la época carolingia; pero el arte juglaresco debió de darle su espontaneidad y su técnica, y las costumbres cortesanas, su tendencia al ingenio y a la casuística<sup>9</sup>.

#### LA FORMACIÓN Y LA CULTURA DE LOS TROVADORES

59. Como revela bien elocuentemente lo que hemos considerado en capítulos anteriores, la técnica formal a que inexorablemente se halla sometida la poesía trovadoresca es complicada, difícil y rigurosísima. El trovador se ve precisado a ir creando simultáneamente las palabras y la tonada de la canción, y a sujetarla a leyes métricas y rítmicas inviolables y a esquemas estróficos fijos, en donde no se toleran ni libertades poéticas ni la más pequeña sombra de inhabilidad. Este aspecto debe ser muy tenido en cuenta por aquellos que están familiarizados con la poesía castellana primitiva, en la que reina cierta libertad técnica y se admite el principio de versificación irregular, que con-

7. R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone, eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, 1888, y Jones, *La tenson*, págs. 62-64.

8. Véase G. Paris, *Mélanges*, pág. 491, y la bibliografía reunida en Cavaliere, *Cento*, pág. 556.

9. Además de las obras citadas en las notas anteriores véase L. Selbach, *Die Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderen Litteraturen*, Marburg, 1886; A. Jeanroy, *La tenson provençale*, «Annales du Midi», II, 1890, págs. 281-304; E. Köhler, *Bravoure, savoir, richesse et amour dans les jeux-partis des troubadours*, «Estudis Romànics», V, 1955-1956, págs. 95-110; S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe: das altprovenzalische Partimen*, Munich, 1969.

trasta fuertemente con la regularidad de la lírica provenzal. Algunos detalles nos hacen comprender que el trovador trabajaba con lentitud; así, por ejemplo, Bernart Martí, ponderando que él «constantemente hace versos», afirma que escribe «en un año, dos o tres» (32, versos 3-4). Un trovador tan profesional y tan prolífico como Guiraut Riquier, del que quedan nada menos que ciento una composiciones, algunas muy extensas, en cierta época de su vida sólo escribió una poesía al año, y, durante su estancia en la corte de Alfonso el Sabio de Castilla en 1276, compuso siete, pero se envanecía, muy satisfecho, de otras que habían sido escritas en un solo día (véase cap. CXIV).

60. El trovador no puede improvisarse; para llegar a adquirir su técnica le son precisos una serie de estudios concretos y no asequibles con facilidad. La música, en primer lugar, exige para quien la compone una formación determinada que no pueden suplir la predisposición natural ni el fino oído. Ello nos conduce a los centros culturales en los que, en la época de la poesía provenzal, se estudiaba, dentro del ciclo de enseñanzas superiores (el *quadrivium*), el arte de la composición musical<sup>2</sup>. Las escuelas monásticas, tan brillantes a la sazón en el mediodía de las Galias, no tan sólo se preocupaban de la enseñanza teórica de la música, sino también de la composición de piezas de carácter litúrgico, de las que no pocas han llegado hasta nosotros. La educación musical de los trovadores, que en modo alguno puede ser superficial ni improvisada, como se desprende de las muestras conservadas, supone el paso por las escuelas. Pero hay más: la contextura de la letra de las poesías trovadorescas y gran número de recursos gramaticales y estilísticos que en ellas aparecen revelan de un modo indudable que los poetas que las compusieron tenían una sólida base retórica, que corresponde y encaja con los datos que poseemos sobre la enseñanza de la poética y del *ars bene dicendi* de su tiempo.

1. Entre la muy abundante bibliografía sobre la música de los trovadores, véanse principalmente las obras siguientes: J. Beck, *Die Melodien des Troubadours*, Estrasbourg, 1908, y *La musique des troubadours*, col. «Les musiciens célèbres», París, 1910; P. Aubry, *Trouvères et troubadours*, col. «Les maîtres de la musique», París, 1910; H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, Leipzig, 1920; Th. Gérold, *La musique au Moyen Âge*, «Les classiques français du Moyen Âge», París, 1932; H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, y *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, primera y segunda parte, Barcelona, 1958, que van seguidas de un apéndice, con paginación independiente, en cuya sección VII se transcriben melodías de trovadores provenzales; U. Sesini, *Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, «Studi Medievali», N. S., XII, 1939, a XV, 1942; Hendrik van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères: a study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, 1972. Todas las melodías de los trovadores provenzales están recogidas en la fundamental obra de F. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958, que forma los tomos III, IV y XV de la *Summa Musicae Medii Aevi*. En las pequeñas bibliografías que siguen al preliminar de cada una de las poesías que se publican en esta obra se dan referencias a las principales transcripciones musicales, siempre precedidas por el número que se les asigna en el corpus de Gennrich, y a continuación, cuando existen o han llegado a nuestra noticia, las grabaciones en discos en el mercado. De estos discos se da una relación tras la Bibliografía General que cierra esta obra.

61. El libro de Edmond Faral *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1923, brindó a la investigación una gran riqueza de materiales, hábilmente ordenados y fijados en el estudio que lo precede, que han servido de punto de partida para hallar en la poesía de los trovadores un sinnúmero de elementos y de conceptos que revelan hasta qué medida la formación literaria de éstos está estrechamente vinculada a la retórica de las escuelas medievales, y, por ende, depende en última instancia de la retórica de los tiempos del Imperio romano.

La *Rhetorica ad Herennium* de Cornificio, que la tradición medieval unánimemente atribuye a Cicerón, el tratado ciceroniano *De inventione* y el *Ars poetica* de Horacio son las fuentes principales de las artes poéticas en latín que se escribieron en los siglos XI a XIII y que formaron a gran número de escritores, tanto en la lengua culta como en la vulgar<sup>2</sup>. Guiados por el estudio de Faral, varios provenzalistas, entre ellos Dimitri Scheludko<sup>3</sup>, se han dedicado a cotejar los conceptos de las artes poéticas medievales, su terminología y sus preceptos, con expresiones, términos y recursos estilísticos de la poesía trovadoresca. En este sentido ya hemos apuntado (§ 15) la significativa equivalencia entre la *inventio* y el *trobar*.

Al llegar a este punto es preciso insistir en los aspectos retóricos de los trovadores. Wechssler<sup>4</sup> ya llamó la atención sobre ciertas semejanzas retóricas que se dan entre los poetas del llamado Renacimiento carolingio y los trovadores provenzales, lo que supone una evidente continuidad de la preceptiva clásica, que siempre halló maestros que la explicaran y escritores que la aplicaran a sus obras literarias, tanto si escribían en latín como en lengua vulgar. En esta dirección el extenso y pormenorizado libro de Reto R. Bezzola *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, tres tomos, París, 1958-1967, sigue, corte por corte, la tradición humanística y de poesía culta latina desde el siglo VI hasta el XII, cuando enlaza con las primeras manifestaciones en lengua vulgar, entre ellas la lírica de los trovadores.

Nada más lejos de la realidad suponer que la tradición retórica y el conocimiento de autores latinos sufrió un colapso total entre los siglos que separan las últimas manifestaciones de la literatura latina clásica y la floración de la trovadoresca. Observa Faral, sin duda exagerando, que el escritor medieval del año 1150 estaba tan bien informado sobre los poetas clásicos latinos como el renacentista de 1550 del grupo de *La Pléiade*, y que la novedad que introdujeron estos últimos no fue un conocimiento más extenso de la antigüedad latina, sino una concepción nueva, producto de otra sensibilidad que los llevaba a distinta interpretación de la literatura de Roma<sup>5</sup>.

2. E. Faral, *Les arts poétiques*, págs. 48 y 49.

3. D. Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, «Archivum Romanicum», XV, 1931, págs. 137-206.

4. E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, pág. 78.

5. Véase E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, 1913, págs. VII-VIII, y H. J. Chaytor, *From script to print*, pág. 80.

La tradición de la cultura latina se mantuvo siempre con mucha fuerza en la tierra en que nacieron los trovadores. Como todo el mundo recuerda, ya Julio César, al principio de sus comentarios *De bello Gallico*, para expresar el estado de rudeza e incultura de los belgas decía que éstos «a cultu atque humanitate Provinciae longissime absunt», frase en la que hallamos hermanados los términos de «Provenza» y de «humanidades», relación que perdurará a través de los siglos y que contribuirá a hacernos explicable la clásica perfección de la lírica de los trovadores. Conviene no olvidar, como ejemplo muy a menudo aducido, la estancia de Venancio Fortunato (c. 530-600) en Poitiers, y su veneración por Radegunda, «*gemma Galliae pretiosissima*», cuya poesía, que ofrece algunos momentos que recuerdan la de los trovadores, indudablemente se mantuvo en la memoria de las escuelas locales <sup>6</sup>. En tiempos más modernos encontramos referencias claras a la cultura de un antepasado del primer trovador conocido, Guillermo V de Aquitania (993-1030), quien, según Ademar de Chabannes, era «*dux a pueritia doctus litteris et satis notitiam scripturarum habuit et librorum copiam in palatio suo servavit*» <sup>7</sup>; y en la misma corte del citado primer trovador, Guillermo IX, hallamos al clérigo Radulfo Ardens, que en sus sermones citaba a Ovidio, Horacio, Juvenal y Virgilio, hecho de suma importancia, porque aun concediendo que varias de estas citas sean indirectas, ello revela que aquellos a quienes dirigía sus prédicas otorgaban autoridad a los nombres de los grandes poetas latinos <sup>8</sup>.

El arte de los trovadores reproduce, como es lógico, las enseñanzas que éstos han aprendido en las escuelas, y una parte de su credo poético es, en el fondo, un traslado a la lengua vulgar de lo que vieron teorizado para la composición latina en los tratados de retórica que estudiaron. Así vemos que expresiones frecuentes como «colorar un chan», «polir un chan», «passar la lima» —que se hallan, entre otros, en Cercamon, Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bonnelh, Arnaut Daniel— traducen los conceptos de *colores rhetorici*, *verba polita*, *inventio perpolitata* que las artes poéticas medievales heredaron de la retórica latina y desarrollaron con asiduidad —*Rhetorici colores* se titula un tratado de Onulfo de Spira (siglo XI); *Summa de coloribus*, otro de Geoffroi de Vinsauf (principios del XIII), etc.—.

62. Las artes poéticas medievales son de gran ayuda para explicarnos la división en dos estilos que patentemente, y con plena conciencia de su existen-

6. Antonio Viscardi, *Intorno al problema delle origine trobadoriche*, «Atti del Reale Istituto Veneto», XCIII, 2.ª parte, 1933-1934, pág. 1404. Sobre las relaciones entre la poesía latina medieval y la trovadoresca, véase F. Gennrich, *Zur Ursprungfrage des Minnesangs: ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag*, «Deutscher Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte», VII, 1929, págs. 187-228.

7. Antonio Viscardi, *La tradizione aulica e scolastica e la poesia trobadorica*, «Studi Medievali», N. S., VII, 1934, pág. 154, y Bezzola, *Les origines*, II, pág. 257, nota 4.

8. Viscardi, *ibid.*, pág. 155.

cia y de su diferenciación, aparecen en la lírica provenzal a partir de la primera mitad del siglo XII, lo que constituye uno de los fenómenos más interesantes de la lírica vulgar de la Edad Media. Es preciso tratar de ello ahora, pues su conocimiento nos demostrará hasta qué punto la retórica de los trovadores depende directamente de la latina medieval y, a través de ella, se vincula a la de la literatura latina clásica.

—Desde el punto de vista puramente estilístico, a poco de iniciada la lírica trovadoresca vemos cómo los poetas se clasifican en dos bandos opuestos por lo que se refiere a su modo de expresión: el *trobar leu* y el *trobar clus*. Los mismos trovadores, conscientes de esta dualidad, son los primeros en encasillarse ellos mismos en alguno de estos bandos e incluso en señalar o atacar a los que pertenecen al opuesto. Vale la pena de poner de manifiesto lo significativo que es que, en lengua vulgar y en el siglo XII, exista toda una poesía lírica en la que el problema del estilo preocupe constantemente y sea debatido y desmenuzado con suma atención, con verdadero interés y con aguda inteligencia.

El *trobar leu* (o *leugier*, o *pla*) significa literalmente «versificación sencilla», «poesía fácil, ligera, llana», con lo que queda suficientemente definido y precisado su estilo: llaneza en la expresión, facilidad de comprensión por parte del auditorio, ausencia de recursos estilísticos complicados, de palabras de doble sentido o de uso poco corriente, pensamiento diáfano discretamente ornamentado. El lector, como el auditorio de antaño, sigue los conceptos sin que le surjan dificultades ni le sorprendan osadías ni singularidades de expresión. El poeta, por su parte, ha de tener la suficiente personalidad o estar en posesión de transmitir tal mensaje poético que le impidan caer en la vulgaridad o en la dicción insulsa. Jaufré Rudel, el gran Bernart de Ventadorn y la comtessa de Dia, para citar sólo a los más conocidos, son ejemplos típicos y característicos del *trobar leu*.

Frente al *trobar leu* hallamos lo que para entendernos podemos llamar provisionalmente «poesía hermética», y que los antiguos trovadores denominaban con los términos de *trobar clus* (literalmente «versificar cerrado», o sea nuestro moderno «hermético»), *trobar ric*, *trobar car*, *trobar escur*, *trobar cobert*, *trobar sotil*, *trobar prim*, expresiones que denotan la dificultad, singularidad, sutileza o rebuscamiento de una poesía. Las denominaciones citadas son empleadas por los trovadores sin establecer una clara distinción entre ellas, o sea sin referirlas metódicamente a modos distintos y peculiares de versificar. He creído prudente y aconsejable, con la finalidad de precisar, de ordenar y de ofrecer una exposición lo más clara posible, reducir dichas denominaciones a dos: *trobar clus* y *trobar ric*, y vincularlas a dos tipos muy distintos de poesía hermética, consciente de las interferencias existentes, pero con el intento de sacrificar el rigor complicado, y a veces estéril, a una aspiración de claridad que prescinde de los matices. Llamaré, pues, *clus* al *trobar* de Marcabré, y *ric* al *trobar* de Arnaut Daniel, para citar dos figuras muy significativas. El conocedor de la literatura castellana de los siglos de Oro tendrá mucho adelantado

si relaciona mentalmente el trobar clus al conceptismo y el trobar ric al gongorismo<sup>9</sup>.

El trobar clus propiamente dicho, o sea el de Marcabré y su escuela, aparece en los primeros tiempos de la poesía trovadoresca. Su hermetismo estriba en el empleo de una dicción que nos parece —y pareció a sus contemporáneos— fundamentalmente enigmática, lo que obedece a un recargamiento excesivo de conceptos, a un abuso de la agudeza y de la complicación expresiva y a una especie de forcejeo entre los empeños del poeta y la rígida versificación provenzal, lo que degenera en oscuridad, acrecentada a su vez —y en este aspecto sólo para nosotros y no para los contemporáneos— por el empleo de un lenguaje de tono popular y bajo que nos cuesta llegar a entender literalmente.

El hermetismo del trobar ric, en cambio, obedece a razones muy diversas. Si nos fijamos en Arnaut Daniel, su más típico representante, veremos que es un poeta que se preocupa sustancialmente de la belleza de la forma, de la sonoridad de la palabra, de la sugestión del sonido, de la selección de un vocabulario, apartado no tan sólo del lenguaje del vulgo, sino también del corriente; emplea rimas de difícil hallazgo, retumbancia en la dicción, afligranamiento en el modo de expresarse, todo ello aun en detrimento del contenido. Como tendremos ocasión de ver al tratar de este trovador (cap. XXVIII), una vez el lenguaje figurado y audaz de Arnaut Daniel se ha «descifrado», los conceptos y la ilación de ideas se perciben con total claridad: el trobar ric no presupone oscuridad. Por lo menos para nosotros, que podemos leer sus poesías con detención, analizarlas verso por verso y volver atrás en la lectura. A los auditores de antaño debió de ser mucho más difícil seguir una canción de Arnaut Daniel oyéndola cantar acompañada de su música.

63. Existe, pues, desde los primeros tiempos de la lírica trovadoresca, una clara bifurcación entre la escuela sencilla —trobar leu— y las escuelas herméticas —trobar clus y trobar ric—. En el debate poético entre Raimbaut d'Aurenca y Giraut de Bornelh (78) vemos hasta qué punto los trovadores son perfectamente conscientes de esta distinción estilística. Pues bien, también tenemos que recurrir a la retórica medieval de las artes poéticas para comprender esta dualidad y para hallar la clara explicación de este fenómeno, como señaló Dimitri Scheludko<sup>10</sup>. Según la retórica medieval hay dos procedimientos para el ornato de la obra literaria: el *ornatus facilis* y el *ornatus difficilis*, distinción que a su vez deriva de la *Rhetoricā ad Herennium* seudociceroniana, de la que toma las *figurae* para el primer estilo y los *tropi* para el segundo. Según lo preceptuado por los tratadistas medievales, el *ornatus facilis*, llamado también *via plana, sermo levis*, etc., estriba en el empleo de los colores retó-

9. Considérese esta comparación como una simple sugerencia; entre los que han apuntado este paralelo, véase A. Serra-Baldó, *Els trobadors*, Barcelona, 1934, pág. 23. Una distinción entre trobar clus y trobar ric se halla también en el inteligente capítulo *Style and criticism*, págs. 69 y sigs. del libro de H. J. Chaytor, *From script to print*.

10. Artículo citado en la anterior nota 5.

ricos (o sea las figuras), de la *annominatio* (conexión entre palabras de la misma forma, pero de significado diferente) y de las determinaciones (cierta graduación gramatical). El *ornatus difficilis*, llamado también *modus gravis, egregie loquor*, se caracteriza por el empleo de los tropos (metáfora, antítesis, metonimia, sinécdoque, perífrasis, alegoría, enigma, etc.). En la *Poetria* de Juan de Garlanda (nacido en 1180) hallamos dos pasajes muy significativos en este respecto: «De facili ornatu per determinaciones verborum adjectivorum et substantivorum: item si velimus leniter dicere et plane, determinare debemus nomina et verba»; «Ars de ornatu difficili: et si materia fuit levis possumus eam reddere gravem et autenticam his novem quae sunt: proprietates pro subjecto, materia pro materiato, consequens pro antecedente, pars pro toto, totum pro parte, causa pro causato, continens pro contenido, genus pro specie, species pro genere et converso»<sup>11</sup>, o sea los tradicionales tropos de la poética clásica.

Así pues, la distinción que los trovadores hicieron entre el *trobar leu*, por un lado, y el *trobar clus* y *trobar ric*, por otro, arranca de la división retórica entre el *ornatus facilis*, llamado también *sermo levis*, y el *ornatus difficilis*, y a través de ello de la distribución entre *figurae* y *tropi* de la preceptiva clásica. Nada tiene de sorprendente que los poetas provenzales, puestos a *escribir* en vulgar, reprodujeran los conceptos estilísticos y las distinciones teóricas que se enseñaban en las escuelas de su tiempo y que desarrollaban los retóricos contemporáneos suyos.

No olvidemos que en los escritores medievales existe lo que podríamos llamar una teoría de la oscuridad, que justifica la posición de los trovadores dados al hermetismo. Escribe Ramon Llull en el *Libre de Meravelles* que «hon pus escura es la semblança, pus altament entén l'enteniment qui aquella semblança entén»<sup>12</sup>; y don Juan Manuel, al iniciar la segunda parte del *Conde Lucanor*, manifiesta que escribió la primera «en la manera que entendí que sería más ligero de entender... et porque don Jayme, señor de Xérica... me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro... diré yo, con la merçed de Dios, lo que dixiere por palabras que los que fueran de tan buen entendimiento commo don Jayme, que las entiendan muy bien»<sup>13</sup>. Ello postula una literatura de minorías, inaccesible para el vulgo y conscientemente sutilizada, como con tanta frecuencia sorprendemos en los trovadores provenzales.

De lo que hemos expuesto hasta ahora, resumiendo un punto extraordinariamente complejo y debatido<sup>14</sup>, podemos sacar como conclusión cierta que

11. Véase en G. Mari, *Poetria magistri Johannis anglci de arte prosayca metrica et rithmica*, «Romanische Forschungen», XIII, 1902, págs. 883-965, y E. Faral, *Les arts poétiques*, pág. 379.

12. Libro II, cap. XIV; ed. S. Galmés, col. ENC, vol. I, pág. 142.

13. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, edición J. M. Blecua, «Clásicos Castalia», Madrid, 1969, págs. 263-264.

14. Volveremos a él, con más detención, al tratar de algunos de los trovadores incluidos en esta obra, donde haremos referencia a la bibliografía más reciente sobre este pun-

los poetas provenzales, por lo que se refiere a su estilo y a su técnica artística, se hallan estrechamente vinculados a la formación que recibieron en las escuelas medievales, cuyas artes poéticas estudiaron y luego llevaron a la práctica en su creación literaria.

## POESÍA FEUDAL

64. Hemos visto que la técnica literaria y estilística de los trovadores es, en cierto modo, el resultado de la retórica medieval tal como la concibieron las escuelas al interpretar la clásica. Esta técnica, siempre perfecta, depurada y sometida a un incesante proceso de lima y de justeza, encierra a veces una ideología y unos conceptos que chocan con el pensamiento de la poesía latina clásica y con la mentalidad moderna. La cansó de los trovadores es casi exclusivamente amorosa, y está concebida por lo general para el servicio de las damas. Según Dante Alighieri, en un pasaje que no debería olvidarse al tratar de la poesía cortesana en lengua vulgar, «lo primo che cominciò a dire s' come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini» (*Vita nuova*, XXV).

Al leer las composiciones de los trovadores provenzales conviene tener bien en cuenta que muchas cosas que pueden parecer tópicos o lugares comunes, mil veces repetidos en poesía, no son tal, sino la manifestación de un espíritu y de un concepto de la vida determinados y fijos, y que hasta entonces no aparecieron ni pudieron aparecer. Lo que ocurre es que estos mismos conceptos han pesado de tal modo sobre toda la poesía posterior de Occidente que al hallarlos entre los trovadores corremos el peligro de tomarlos por puras fórmulas, vacías de contenido y de originalidad, cuando son, precisamente, los modelos y los arquetipos de lo que luego se repetirá insistentemente.

65. El que por vez primera se acerca a la poesía trovadoresca es muy posible que ante la cansó —en modo alguno ante el sirventés— crea advertir una rara uniformidad en las actitudes y sentimientos de los poetas, aunque entre unos y otros medie más de un siglo y produzcan en situaciones diversas, y se sienta tentado a admitir que la poesía amorosa de los trovadores parece escrita por un solo hombre. Este auténtico desenfoque, que también podría darse al considerar otros momentos de la lírica universal, se debe a que los

to. Véanse, además del estudio de K Vossler, *Der Troubadour Marcabru und die Anfänge des gekunstelten Stiles*, Munich, 1913, los artículos y libros de E. Kohler, *Zum trobar clus der Trobadors*, «Romanische Forschungen», LIV, 1952, págs. 71-101 (incluido en *Trobadordoryrik und hofischer Roman*), de A. del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Nápoles, 1953, de Leo Pollmann, *Trobar clus, Bibelexegese und hispano arabisches Literatur*, Munster Westfalen, 1965, y de Ulrich Molk, *Trobar clus, trobar leu, Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, Munich, 1966, y la discusión entre A. Roncaglia y E. Kohler en los dos artículos titulados «Trobar clus»: *discussione aperta*, en «Cultura Neolatina», XXIX, 1969, págs. 1-59, y XXX, 1970, págs. 300-314.

trovadores de los siglos XII y XIII componen sus canciones insertos en unos límites sociales y espirituales, de los que no pueden ni intentan salirse, propios de su época y de su ambiente, y la labor del crítico estriba, precisamente, en destacar las características individuales y propias de cada poeta encerrado en estos límites.

Nacida y evolucionada en el mediodía de las Galias cuando esta zona de la Europa occidental estaba constituida por unidades políticas, más o menos independientes y más o menos vinculadas entre sí, pero estructuradas feudalmente, es explicable y natural que la poesía trovadoresca presente una serie de características que la integran en esta situación política, jerárquica y social. El trovador, tanto si es un señor feudal como un profesional de la poesía, está íntimamente ligado a las cortes en las que vive o de las que vive: de ahí que la corte, en el sentido más inmediato y literal, tenga una importancia decisiva en la lírica provenzal. Cuando los trovadores oponen el concepto de *cortezia* al de *vilania* queda ya lejos, pero es real y llamativa, la oposición entre *cort* y *vila*, en decisiva preferencia hacia lo feudal (en términos helénicos o modernos diríamos lo «aristocrático») y en menosprecio de lo aldeano y, sin duda alguna, también de lo burgués.

66. Gaston Paris, en 1883, en un estudio sobre el *Lancelot* de Chrétien de Troyes, usó modernamente por vez primera, o puso en circulación, la acertadísima expresión «*amour courtois*»<sup>1</sup>, y, aunque es más fiel a los antiguos poetas la de *fin'amors*, de que tratamos luego, no debemos rechazarla como si se tratara de un neologismo, pues Peire d'Alvernha la emplea intencionadamente cuando se refiere a la «*cortez'amor de bon aire*» («amor cortés de buena

1. «Dans aucun ouvrage, autant qu'il me semble, cet amour courtois n'apparaît avant le Chevalier de la Charrette», G. Paris, *Études sur les romans de la Table Ronde*: II, *Le Conte de la Charrette*, «Romania», XII, 1883, pág. 519. Véase J. Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», II, 1959, pág. 137, y *Notes lexicographiques*: II, «*Amour courtois*», «Mélanges Jean Boutière», I, págs. 243-252. La bibliografía sobre el amor cortés es muy nutrida y a veces contradictoria. Prescindiendo de las obras de carácter general sobre los trovadores y de los trabajos que se citan en estas páginas y en los capítulos destinados a los trovadores aquí incluidos, señalamos, con carácter muy selectivo, los títulos que siguen: E. Gilson, el capítulo *Saint Bernard et l'amour courtois*, págs. 193-215 del libro *La théologie mystique de Saint Bernard*, París, 1934; C. S. Lewis, *The allegory of Love*, Oxford, 1936 (traducción italiana, *L'allegoria d'amore*, Turín, 1969); D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, París, 1939; P. Belperron, *La joie d'amour: contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, París, 1948; J. Frappier, *Vues* (artículo citado al principio de esta nota); Myrrha Lot-Borodine, *De l'amour profane à l'amour sacré*, París, 1961; R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, «Bibliothèque Méridionale», Toluosa, 1963; M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, París, 1964; I. Margoni, *Fin'amors, mezura e cortezia: saggio sulla lirica provenzale del XII secolo*, Varese-Milán, 1965; Ch. Camproux, *Le joy d'amor des troubadours*, Montpellier, 1965; L. Pollmann, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs*, Frankfurt, 1966; Nydia G. B. de Fernández Pereiro, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata, 1968; *The meaning of Courtly Love*, ensayos de diversos

indole», *Gent m'es, mentr'om n'a lezer*, 323, 18; edición Del Monte, pág. 103), lo que obligaría, según la correcta gramática, a no decir *amor cortés*, sino *amor corteza*.

El amor cortés ha sido y es objeto de las más diversas opiniones, si bien se le pueden dar unos límites y un sentido que hacen la expresión válida e inequívoca. No siempre se ha ceñido bien lo que abarca y significa esta expresión, y se ha querido caracterizarla con contenidos y actitudes que no tan sólo no son exclusivos de la poesía provenzal, sino que se hallan en otras literaturas muy distanciadas, lo que a veces ha inducido a señalar ilusorios precedentes de los trovadores. El magnífico libro de Peter Dronke *Medieval latin and the rise of European love-lyric*, Oxford, 1968, contiene un primer capítulo en el que demuestra que algunos de los elementos que los críticos consideran peculiares del amor cortés ya se encuentran en la poesía egipcia del segundo milenio antes de Jesucristo y en los más antiguos versos populares europeos. Esto obliga a ser muy cautos y muy prudentes en nuestras apreciaciones y a esforzarnos en no valorar ningún elemento de la poesía trovadoresca fuera de su concretísima área y de su más peculiar ambiente social, y, sobre todo, a emplear una terminología seria y rigurosa. Cuando decimos feudalismo nos referimos, naturalmente, al orden social europeo medieval, y no a otras estructuras políticas o sociales, de otras épocas u otras culturas, vagamente similares al único feudalismo que para un historiador consciente merece este nombre <sup>2</sup>.

67. El tema central y casi exclusivo de la cansó trovadoresca es el amor <sup>3</sup>, amor siempre de hombre a mujer, con ciertas condiciones y limitaciones, por lo general constantes, y con unas expresiones y un léxico peculiares. Pero entremos en materia con el breve examen de algunos textos. El trovador Guillem de Berguedà (cap. XXI), que vivió entre los años 1138 y 1192, era señor de cinco castillos, tenía vasallos y militares a sus órdenes, pero a su vez era vasallo del conde de Cerdeña (en aquel momento conde de Barcelona y rey de Aragón) y, por un cierto feudo, también lo era de los Mataplana. Era hombre, pues, para quien las fórmulas y las ceremonias de rendir vasallaje y prestar

autores, State University of New York, Albany, 1968 (véase la detallada recensión de J. Frappier en «Romania», XCIII, 1972, págs. 145-193); P. Imbs, *De la fin'amors*, «Cahiers de civilisation médiévale», XIII, 1969, págs. 265-285. Un buen resumen de las tendencias más recientes en los estudios sobre el amor cortés se encuentra en la introducción de P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, 1970.

2. M. Bloch puntualiza que su importante libro sobre la sociedad feudal «se bornera... à cette période de nostre histoire qui s'etendit, à peu près, du milieu du ix<sup>e</sup> siècle aux premières décades du xiii<sup>e</sup>; comme cadre géographique, à l'Europe de l'Ouest et du Centre», *La société féodale: la formation des liens de dépendance*, París, 1949, pág. 4.

3. Hay quien sostiene que la irregularidad fonética que presenta la palabra francesa *amour* (que, derivando de *amore*, debería haber dado *\*ameur*) es un provenzalismo; pero Chr. Schmitt, *Cultisme ou occitanisme? Étude sur la provenance du français amour et ameur*, «Romania», XCIV, 1973, págs. 433-462, defiende que se trata de un cultismo eclasiástico.

homenaje feudal eran familiares, porque había actuado muchas veces en tales actos, unas veces como señor, otras como vasallo. Cuando Guillem de Berguedà pretende hacer de trovador cortés se dirige a una dama, a cuyo encuentro va, en los siguientes términos:

Et irai lai si-us platz, e no,  
qu'en mi non a dreit ni razo  
mas cum sers, si Dieus mi perdo,  
pus mos mas dins los vostres tinc  
e de vos servir no-m retinc.  
Doncx, pus en mi non a ren mieu,  
faitz ne cum pros dona del sieu...  
Vostres suy ses autr'ochaizo,  
per la bona fe qu'ie us covinc... 4.

Traducidos, estos versos dicen literalmente: «Iré allí, si os place, o no [iré, si no os place], porque en mí no hay derecho ni razón sino como en un siervo (¡que Dios me perdone!), pues tuve mis manos dentro de las vuestras y no me abstuve de serviros. Así pues, ya que en mí no hay nada mío, haced de mí como noble dama con lo que es suyo... Soy vuestro sin ningún pretexto, por la buena fe que os prometí...» Esta traducción es insulsa y anodina y no logra comunicarnos nada, pues está en una lengua moderna en la que las palabras han perdido el valor inmediato. Pero si analizamos estos versos con el léxico del feudalismo a nuestro lado<sup>5</sup>, recobran su valor, su intención y su sentido. En el verso segundo encontramos dos términos jurídicos usados constantemente en las fórmulas feudales: *directum* y *ratio*, «action de droit», y en el siguiente el peculiar sentido de *servus* es evidente, y obsérvese que el trovador, señor feudal, se identifica con él. En el verso cuarto hay una directa referencia al conocido rito de la *immixtio manum*, que aparece en tantas actas de vasallaje y en tantas miniaturas de cartularios. A continuación emplea el verbo *servir*, en latín *servire*, que significaba, precisamente, «accomplir les services vassaliques», tantas veces usado por los trovadores para expresar la relación sentimental, que pasó a convertirse casi en un sinónimo de «amar», y con tan duradera fortuna que todavía en comedias castellanas de Lope de Vega y otros, ya entrado el siglo xvii, oiremos hablar de caballeros que «sirven» a damas (tres términos feudales incrustados en la lengua). Acto seguido la amada no es una mujer de condición indiscriminada, sino precisamente una *domina*, «señora», de lo que ya trataremos. En el verso penúltimo *ochaizo* tiene el valor del latín medieval jurídico *occasio*, «motivo alegado, pretexto», y en el último aparecen la *bona fides*, la fidelidad que el vasallo debe a su señor, invocada en todos los juramentos feudales, y el verbo *convenire*, que en esta misma clase de actas era empleado con el valor de «prometer en virtud de un pacto».

4. *Lai on hom mellur'e reve*, 210, 13; edición Riquer, II, págs. 238 y 240.

5. Aquí manejo exclusivamente J. F. Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus*, Leiden, 1954, y Eulalia Rodón Binué, *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Barcelona, 1957.

Este ligero examen nos aclara unos versos que al hombre de hoy no dicen absolutamente nada y los llena de sentido y de una intención que fueron actuales. Y a posta, porque son demasiado claros, no he transcrito antes unos versos que preceden a los examinados, donde Guillem de Berguedà dice que, cuando estuvo donde se encuentra la dama, dejó con ella su corazón, y añade:

salvan vostr'onor que y retinc;  
e lais vos-l cor e-l cors per fieu,

versos que nada expresarían si no supiéramos que *honor* significa «patrimonio territorial de un señor», que el verbo *retener*, aquí, refleja exactamente el latino *retinere*, «retener, conservar», que se usaba para denotar lo que el donatario se reservaba para sí en un contrato feudal, y no es preciso comentar el elocuente *fiu*, «feudo».

Guillem de Berguedà está escribiendo, pues, una poesía amorosa con el mismo léxico que empleaba en los actos jurídicos que firmó con sus señores y con sus vasallos; pero como se trata de un léxico propio de la sociedad feudal, así sólo se puede escribir y ser entendido en la zona central y occidental de la Europa cristiana y entre los siglos x y XIII. Aquí no caben influencias ni reflejos de literaturas anteriores ni de lirismos exóticos.

68. Un lenguaje originariamente técnico, con voces y expresiones propias del documento jurídico o del código feudal (los *Usatges* de Barcelona, por ejemplo), va apareciendo en versos que tratan de amor; pero como se finge que este sentimiento va de un poeta-vasallo a una mujer-dama, la acomodación de este constante símil se hace natural y lógica. Si el verbo provenzal *blandir* lo emplean los trovadores en el sentido de «cortejar» (cfr. Bernart de Ventadorn: «l'am ades e la blan», 51, verso 26), es porque el *blandimentum* tiene el significado feudal de «favor, consentimiento, aprobación»; y en el origen del amplio campo semántico de *cauzimen*, «elección, decisión, clemencia» (cfr. Bernart de Ventadorn: «E lais m'en mais per paor Que per autre chاوزimen», 63, versos 35-36), se encuentra el *causimentum* de los documentos legales, que tiene el valor de «donación, elección». Cuando los trovadores insisten en la idea de que la dama se ha adueñado de su corazón y dicen que lo tiene en *baillia* («Ses cor viu, car ab me no l'ai, Qu'ilh l'a en baillia», Giraut de Bornelh, 242, 2; edición Kolsen, I, pág. 174; «Domna valens ab avinens lausors, Ren de mon cor non ai mais la baillia», Arnaut de Maruelh, 30, 17; edición Johnston, pág. 73), no hacen más que tomar el tan frecuente término de *baillia*, «tutela, protección, amparo, administración de bienes». El medieval tributo llamado *censum* se presta a eficaces metáforas: «Mil sospirs li ren quec jorn per ces», dice Peire Raimon de Tolosa hablando de su dama (355, 16; edición Cavaliere, pág. 92). El *encombre*, «obstáculo o impedimento para el ejercicio de un derecho», lo es también para que el enamorado pueda aproximarse a la

dama: «Lauzenjador fan encombriers Als cortes et als dreituriers» (Raimbaut d'Aurenga, 389, 5; edición Pattison, pág. 190).

Los conceptos de fidelidad, traición y delito, tan puntualizados y previstos en el derecho feudal, son perfectamente aplicables a las relaciones amorosas, hasta el punto de que hoy todavía tienen vigencia cuando se habla de un «marido fiel» o de una «esposa que traiciona a su marido». Cuando el Monje de Montaudon quiere demostrar a su dama «com eurs am ses bauzia» (305, 3; edición Lavaud, pág. 378) emplea, como otros muchos trovadores, el término feudal de *bausia*, «traición». El *forisfacto* y la *forisfactura* aparecen constantemente en el *Liber feudorum maior* de los condes de Barcelona para indicar «infracción de una obligación, acción punible»: Arnaut de Maruelh protesta afirmando: «Totz los forfaitz e totas las clamors Que us mi podetz rancurar ni retraire...» (124, versos 25-26), y Guilhem de Sant Leidier también se disculpa: «Be'm volgra mal si'l fezes forfautura Ni l'agues dig nul erguelh ni falsia» (234, 9; edición Sakari, pág. 113). Cuando Bertran de Born compone una poesía en la que se justifica ante la dama de acusaciones de calumniadores, la excusación va precedida de la fórmula «Ieu m'escondisc» (véase el preliminar de 141), ya que el verbo *excondicere* significaba «defenderse de una acusación». Y en el famoso planh por la muerte del Joven Rey de Inglaterra (132) todas las estrofas se inician con un verso con el mot-refranh *marrimen* y se acaban con otro con el mot-refranh *ira*, indudable eco de una fórmula frecuentísima que empleaba el vasallo al tratar jurídicamente con su señor: «habeant licenciam faciendi quod voluerint de predicto castro de Begur et de predicto fevo sine *marrimento* et sine *ira* de predicto Dalmacio» (año 1062), «sine *ira* et *marrimento* de iam dicti Girberto et de suis» (año 1065), «sine *ira* et ullo *marrimento* de predicto Mirone» (año 1069), etc. Y cuando Cerverí de Girona escribe una poesía desafiando a los poderosos viles la intitula *Acuyndamen* (434a, 23; edición Riquer, pág. 54) porque en el derecho feudal catalán el *acuydamentum* es la declaración de guerra o desafío que el vasallo hace a su señor, con el que rompe el vínculo de vasallaje<sup>6</sup>.

Y hay que tener en cuenta que en este especial lenguaje lo que podría parecer una imagen a veces no es más que un modo de expresarse corriente y directo. Cuando Falquet de Romans afirma que es propiedad de su dama, más obediente «que serf ni judeus», añade que «de vos teng mon aloc e mos feus» (244, verso 13). No es de creer que Falquet tuviera ningún alodio ni ningún feudo vinculados a la señora que canta, pero se ha identificado tanto con el «vasallo» de la dama, que usa esta terminología con toda naturalidad.

69. Que en la manera de expresar y sentir el amor los trovadores hay un traslado, como una constante metáfora, de las situaciones entre señor y vasallo y de la terminología juridicofeudal a las situaciones entre hombre y mujer y el lenguaje sentimental, es un fenómeno que ha quedado perfectamente argu-

6. Para todos estos términos sigo *El lenguaje técnico* de E. Rodón.

mentado desde un memorable trabajo de Wechssler al que ha seguido una bibliografía no tan abundante como el tema requiere<sup>7</sup>, y que ahora es preciso concretar un poco más, pues sin su cabal comprensión no puede entenderse la poesía amorosa provenzal. Las relaciones amorosas entre hombre y mujer son equiparadas a las relaciones feudales entre señor y vasallo: ella es el señor, y el poeta es el vasallo. Y esto es tan convencional que, cuando el poeta es un gran señor, y la dama indudablemente es de más bajo rango, él se considera su inferior y su vasallo.

Si recordamos que el vasallo era llamado *homo ligius*, que en la ceremonia de rendir vasallaje se prosternaba ante su señor y ponía sus manos juntas dentro de las de aquél y que a veces le daba como prenda un mechón de cabellos, resulta diáfana una estrofa de Bernart de Ventadorn en la que el trovador acentúa su actitud de vasallo para pedir a su señora una muy íntima acogida:

Ja no m'aya cor felo ni sauvatge,  
ni contra me mauvatz cosselh no creya,  
qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya,  
si que de sus del chap li ren mo gatge;  
mas mas jonchas li venh a so plazet,  
e ja no m volh mais d'a sos pes mover,  
tro per merce-m meta lai o s despolh<sup>8</sup>.

Pero la palabra *homo*, sin adjetivos, era sinónimo de «vasallo», y con este valor aparece en multitud de textos feudales, y también multitud de veces aparece *om*, en este preciso sentido, en versos de trovadores. En el mismo Bernart de Ventadorn, por ejemplo:

Domna, vostre sui e serai,  
del vostre servizi garnitz.  
Vostr'om sui juratz e plevitz .. (57, versos 29-31);

o en esta tornada:

Domna, vos am finamen,  
franchamen, de bo coratge,  
e per vostr'om me razo,  
qui-m demanda de cui so<sup>9</sup>.

7. E. Wechssler, *Fraudienst und Vassalltat*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XXIV, 1902, págs. 159-190, y *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle, 1909. Véase también D. Scheludko, *Über den Frauenkult der Troubadours*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXV, 1934, págs. 1-40; S. Pellegrini, *Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori*, «Cultura Neolatina», IV-V, 1944-1945, págs. 21-36, aunque no estoy de acuerdo en que el concepto del vasallaje amoroso sea una invención de Guilhem de Peitieu, y Rita Lejeune, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, «Atti» del VIII Congresso internazionale di studi romanzi, II, com., págs. 227-248.

8. «Ya no tendrá conmigo corazón perverso ni arisco ni creará malvados consejos contra mí, pues soy su hombre ligado dondequiera que esté, de modo que puedo darle gaje de lo de encima de mi cabeza; con las manos juntas acudo a su voluntad y no quiero dejar de estar a sus pies, hasta que por piedad me meta allí donde se desnuda», *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, 70, 42; ediciones Appel, pág. 243, y Lazar, pág. 88.

9. «Señora, os amo lealmente, francamente, con buen corazón, y a quien me pregunta

Y como para convertirse en vasallo de otra persona había que juntar las manos, Raimon Jordan, quien por su condición de vizconde de Sant Antonin estaba familiarizado con la ceremonia, al suplicar a su dama que lo ame le dice «Lai jonh mas mans per hom esdevenir» (404, 12; edición Kjellman, pág. 96).

70. Si el poeta-enamorado es el *om*, «vasallo», la mujer cantada es la *domna*, la *domina*, señora en el más alto sentido feudal, palabra que ha dado en francés *dame*, de donde procede el castellano *dama*. Pero con frecuencia la dama es llamada también *midons*, curiosa forma masculina, pues deriva de *meus dominus* (con menos asiduidad encontramos *sidons*, «su señora»), término muy discutido, sin duda paralelo al de *mia senhor* que aparece en los poetas gallegoportugueses y que tiene una evidente relación, que podría no ser casual, con la costumbre de ciertos poetas árabes de designar a la mujer amada con las expresiones masculinas *sayyidi* («mi señor») y *mawláya* («mi dueño») <sup>10</sup>. Como ello supone una actitud de sumisión y respeto que coincide con los postulados del feudalismo, es muy posible que, si a los trovadores llegó noticia de esta costumbre de los poetas islámicos, la feudalizaran creando esta tan peculiar forma masculina *midons*. Ya se encuentra en los primeros textos trovadorescos, como en Guilhem de Peitieu («Si m vol midons s'amor donar», *Molt jauzens mi prenc en amar*, 183, 8; edición Pasero, pág. 222), en Cercamon y después en gran número de trovadores (y seguirá teniendo vigencia en poetas catalanes de los siglos XIV y XV). Ahora bien, sea cual sea el origen de este raro uso del masculino para designar a una mujer, lo cierto es que desde los trovadores clásicos *midons* tiene un valor exclusivamente feudal (y por tanto europeo) al ser opuesto a *om*. Bernart de Ventadorn escribe «Midons sui om et amics e servire» (*Per melhs cobrir lo mal pes el cossire*, 70, 35; ediciones Appel, pág. 200, y Lazar, pág. 140), y Raimbaut d'Aurenga, aún más tajantemente: «De midonz fatz domp'e seignor» (70, verso 25).

71. Ya sé que sería absurdo negar que la palabra *amor*, a secas, pudiera tener para los trovadores un valor diferente del que siempre ha tenido y tiene. Pero como nuestros poetas viven inmersos en un mundo feudal y, como acabamos de ver, utilizan el lenguaje del feudalismo para expresar sus sentimientos, no creo inoportuno recordar que en los documentos referentes al vasallaje también *amor* adquiere un expreso sentido jurídico, que equivale a «gracia, favor, pacto, alianza». Los textos son elocuentes: hacia 1100: «et si aliquis homo vel femina hec suprascripta vel aliquid de ipsis tibi tulerit aut vetaverit, pacem cum illo aut treguam aut *amorem* non habebo»; año 1160: «precipio ut quicumque contra hanc meam voluntatem ire presumpserit perdat meum

de quién soy me declaro vuestro hombre», *Gent m'estera que chantes*, 70, 20; ediciones Appel, pág. 115, y Lazar, pág. 204.

10. Véase R. Menéndez Pidal, *La primitiva lírica europea*, «Revista de filología española», XLIII, 1960, págs. 340-341, y W. M. Hackett, *Le problème de «midons»*, «Mélanges Jean Boutière», I, págs. 285-294.

*amorem... per omnia secula*»; año 1173: «Addo etiam vobis pro amore Dei quod si in alio honore meo quem homines tenent per me poteritis cum eorum amore aliquid conquerire vel emere»<sup>11</sup>; año 1218: «Si *amorem* domini sui non potuerit obtinere»<sup>12</sup>; entre 1188 y 1229: «si quis eas fecerit... perdat *amorem* meum et beneficium et terram si quem de iure tenuerit»<sup>13</sup>.

Que esta acepción feudal de la palabra *amor* era perfectamente conocida por los trovadores lo revelan unos versos de Guillem de Berguedà contra un vasallo suyo:

Tot atrestal en tal amor  
com de vassal e de segnor,  
tolc mi castel de Monmajor...<sup>14</sup>.

72. En latín medieval existen tanto distinción como sinonimia entre los términos *curia* y *curtis* (éste derivado de *cohors*), que algunas veces, y según las regiones, coinciden en designar la residencia señorial, el palacio, el tribunal que ejerce la justicia y el personal adscrito establemente al señor feudal. Los vasallos que vivían lejos de la corte tenían obligación de asistir a las sesiones en ella convocadas por el señor (*facere curtes*). Allí podían darse cuenta de que los que residían en la corte se caracterizaban por su especial comportamiento y costumbres, llamado *curialitas*. La *curialitas* es en lengua vulgar *cortezia* (derivada de *cort*), conjunto de virtudes constantemente citado por los trovadores (a veces en oposición a la *vilania*, «rusticidad»). En los versos trovadorescos la *cortezia* es una noción muy concreta, aunque muy amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados, etc.

Uno de los refinamientos de la cortesía consistía en evitar que entre el hombre y la mujer integrados en la sociedad feudal (o deseosos de parecer integrados en ella) el amor se pudiera equiparar al practicado por los que viven en la *vilania* («rusticidad»). Andrea Capellanus, en su famoso tratado *De amore*, redactado a principios del siglo XIII, y que hay que consultar con prudencia porque a veces habla en broma, explica claramente lo que un hombre cortesano entendía por *de amore rusticorum*: «Dicimus enim vix contingere posse, quod agricolae in amoris inveniantur curia militari, sed naturaliter sicut equus et mulus ad Veneris opera promoventur, quemadmodum impetus eis naturae demonstrat»<sup>15</sup>. No quiere decir esto que el hombre cortés no prac-

11. Ejemplos tomados de Rodón, *El lenguaje del feudalismo*, pág. 22.

12. Niermeyer, *Mediae*, pág. 41.

13. Tomado de R. Menéndez Pidal, *El cantar de Mio Cid*, II, pág. 465.

14. «Asimismo con tal amor como de vasallo y de señor me quitó el castillo de Montmajor», *Cavalier, un chantar cortes*, 210, 6a; edición Riquer, II, pág. 148.

15. Andrea Capellano, *Trattato d'amore*, edición S. Battaglia, Roma, 1947, pág. 272. Para esta importante obra véase G. Vinay, *Il De amore di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII*, «Studi Medievali», N. S., XVII, 1951, págs. 203-276.

tique, cuando lo asalta el «impetus naturae», el amor no cortesano. Claro ejemplo de ello es Guilhem de Peitieu, tan dado a comparar a sus amigas con caballos, solazándose con «la moiller d'En Guari e d'En Bernart» (7), y el gran señor Guillem de Berguedà pasando una noche con una «hosta» que lo hizo botar como si fuera una pelota, «per que fay mal cavalgar En bestia c'axi trota» (*Cel so qui capol'e dola*, 210, 6b; edición Riquer, II, pág. 138).

73. El amor cortés es el *ars amandi* de la cortesía, que, cuando se desarrolla ortodoxamente en los versos de los trovadores, recibe los nombres de *fin'amors*, *verai'amors*, *bon'amors*, y otros similares. Y no se olvide que *amor* en provenzal es voz femenina, lo que trajo como lógica y gramatical consecuencia que nuestros poetas no pudieran personalizarlo en Cupido. El término más usado y que goza de mayor aceptación entre los críticos actuales es el de *fin'amors*, harto significativo, porque el adjetivo *finus* en los textos medievales suele aplicarse para designar la plata depurada de las monedas: «solidos plate fine», «denarios de fino argento»<sup>16</sup>. Recuérdese a Pistoleta: «Ar agues eu mil marcs de fin argen» (233).

Como la *domina-domna* está situada en la cumbre de la jerarquía feudal más próxima al trovador, y por lo general es la esposa del *dominus-senher*, el trovador se halla ante diversas posibles situaciones, obligaciones y conflictos. Si está vinculado a la corte como vasallo o servidor (y en el siglo XIII a veces como funcionario del tipo de poeta áulico), celebrar la hermosura, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama casi es una obligación. Pero como es muy difícil ponderar las virtudes morales y las bellezas físicas de una mujer sin que en ello entre, real o fingido, el afecto, forzosamente en la poesía ha de surgir el amor cortés, o *fin'amors* (es decir: un amor depurado). Las damas del mediodía de las Galias, de Cataluña y del norte de Italia, en los siglos XII y XIII, esposas de señores feudales de mayor o menor rango, aceptaron este homenaje y esta manifestación de amor, por lo general tolerados por sus maridos.

En los trovadores el afecto puede convertirse en amor real y hasta apasionado. Son hombres de cierta sensibilidad, a los que fácilmente deslumbra la poderosa dama, a menudo altiva. Lo que algunas veces pudo nacer como una ficción de amor también se puede convertir en un amor verdadero disimulado con otras ficciones. La ceremonia del homenaje vasallático podía metaforizar muy bien, y con cierta impunidad o disimulo, actitudes y situaciones sensuales: el contacto de las manos y sobre todo el *osculum* en la boca<sup>17</sup>.

Pero la dama es poco accesible amorosamente, y no es raro que le complazca hacerse inalcanzable, actitud profundamente femenina, pero también propia del gran señor que hace caro su favor. El trovador, pues, se ve preci-

16. Cfr. Niermeyer, *Mediae*, pág. 428.

17. «Puis chef et subordonné se baisent sur la bouche: symbole d'accord et d'amitié», M. Bloch, *La société féodale, la formation des liens de dépendance*, pág. 224. Véase Luis G. de Valdeavellano, *Sobre simbología jurídica de la España medieval*, «Homenaje a don José Esteban Uranga», Pamplona, 1971, págs. 107-109.

sado a acentuar dos aspectos. Por una parte ha de demostrar que la fin'amors ha acrecentado en él todos los valores y las virtudes de la cortesía, perfección moral y social que intentará alcanzar gracias a su empeño en hacerse merecedor del premio de la dama, que sólo estará dispuesta a otorgárselo si lo cree digno de ella. Por otra parte, el trovador se impone una especie de noviciado, calcado del religioso, pero aún más del que daba acceso a la caballería, que podrá llevarlo a un estado de enamorado perfecto.

74. De ello nace una terminología precisa, aunque a veces abstracta, que será una especie de código o clave de la poesía trovadoresca que el lector actual ha de tener presente y conocer, hasta el límite que ello nos es posible, para leer las canciones trovadorescas con algo de sentido y de comprensión. Esta terminología, que podría parecer un conjunto de tópicos, pero que en realidad responde perfectamente a la mentalidad de los siglos XII y XIII en los ambientes feudales del oeste de la Europa cristiana, deriva en gran parte del lenguaje jurídico feudal y del empleado por la patrística y la exegética bíblica cuando se teoriza sobre lo que podríamos llamar vicios y virtudes. Procede, pues, como es natural, de lo que los trovadores tenían más a mano: el orden jurídico en que vivían y lo que oían de los hombres de la Iglesia católica. Sin olvidar que, como hombres de letras y con formación clásica (véanse §§ 60 y 61), repetían conceptos que habían aprendido de los autores latinos, algunos de los cuales conocían a través de florilegios escolares o relaciones de aforismos<sup>18</sup>, si bien estaban familiarizados con Ovidio —del que parece proceder el motivo de *gardador*, que se encuentra en Guilhem de Peitieu (véase preliminar de 6)—, poeta latino que influye muy a menudo en versos de trovadores<sup>19</sup>.

Una serie de virtudes y de estados de ánimo o de comportamiento social reciben en la poesía trovadoresca una especial denominación, y su alcance, profundidad y exacto significado son sometidos constantemente a examen por parte de la crítica. No hay que olvidar, en este tipo de precisiones, que nos en-

18. Véase Stronski, *Folquet de Marseille*, págs. 78\*-81\*.

19. Véase, en particular: W. Schrötter, *Ovid und die Troubadours*, Halle, 1908; D. Scheludko, *Beitrage zur Entstehungsgeschichte der alprovenzalischer Lyrik: I, Klassisch-lateinische Theorie*, «Archivum Romanicum», XI, 1927, págs. 273-312, y *Ovid und die Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LIV, 1934, págs. 129-174. Anótese aquí, de paso, la posibilidad del influjo de la poesía latina goliardesca sobre la lírica de los trovadores, que pudo combinarse con la influencia de la poesía clásica; sobre este aspecto véase H. Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926. En general, para el conocimiento que se tenía de Ovidio en la Edad Media, véase H. S. Sedlmayer, *Beitrage zur Geschichte der Ovidstudien im Mittelalter*, «Wiener Studien», 1884; Giovanni Pansa, *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona, 1924; E. Kennard Rand, *Ovid and his influence*, Boston, 1925; E. Guyer, *The influence of Ovid on Chrestien de Troyes*, Chicago, 1921, y Joseph Engels, *Études sur l'Ovide Moralisé*, Groninga-Batavia, 1946, principalmente págs. 65-84. Es preciso recordar que el prestigio del Ovidio auténtico hizo surgir las famosas obras pseudoovidianas medievales (véase sobre este particular P. Lehmann, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig, 1927).

frentamos con textos escritos a lo largo de dos siglos por poetas de temperamento y condición muy distintos, lo que hace que muy a menudo estas denominaciones no correspondan a un contenido fijo y estable y que, por tanto, muchas veces sea imposible darles una definición siempre válida y constante.

75. Uno de los términos más característicos de la lírica trovadoresca es el de *joven* (pronúnciese *jóven*), que literalmente significa «juventud», pero que adquiere muy peculiares matices. Entre los trovadores lo primero que llama la atención es que el *joven* constituye un conjunto de cualidades o virtudes en cierto modo independiente de la edad, como bien claro se expresa en el sirventés de Bertran de Born *Bel m'es quan vei chamjar lo senhoratge* (139), donde se afirma que un caballero o una dama son *joves* cuando reúnen determinadas virtudes corteses y son *vielhs* cuando carecen de ellas. Véanse también las antítesis *vièilla-joves* en una significativa estrofa de Rigaut de Berbezilh (39, versos 45-55). Pueden existir, pues, personas jóvenes sin *joven* y personas viejas adornadas con esta cualidad.

El concepto de *joven* es, sin duda, anterior a las más antiguas poesías de trovadores conservadas, pues si lo hubiera inventado o introducido Guilhem de Peitieu, difícilmente se explicaría aquella poesía suya que empieza:

Farai un vers de dreit nien:  
non er de mi ni d'autra gen,  
non er d'amor ni de joven... (1, versos 1-3).

El contenido de *joven* es vago y sufre ligeros retoques a lo largo de los dos siglos de poesía trovadoresca, y podríamos aproximarnos a una definición considerándolo una especie de espontaneidad generosa y desinteresada en lo que afecta al amor cortés y a la relación social. Y aunque se ha querido derivar de las nociones árabes de *fata*, «joven, generoso», y *futuwwa*, «juventud, generosidad»<sup>20</sup>, por mejor camino van las indagaciones de E. Köhler cuando lo relaciona con los *juvenes* o *tirones*, documentados entre los siglos XI y XIII, vasallos aún solteros que constituían la mesnada o séquito permanente del señor feudal<sup>21</sup>.

76. La *mezura*, que en autores latinos (*mensura*), como Ausonio, ya tiene el sentido de «moderación», y en San Agustín se revistió de un preciso sentido

20. A. J. Denomy, *Jovens: the notion of youth among the troubadours*, «Mediaeval Studies», XI, 1949, págs. 1-22, y Lazar, *Amour courtois*, págs. 33-44.

21. E. Köhler, *Sens et fonction du terme «jeunesse» dans la poésie des troubadours*, «Mélanges René Crozet», Poitiers, 1966, págs. 569-583. Véase G. Duby, *Les «jeunes» dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle*, en el libro *Hommes et structures du Moyen Âge*, París-La Haya, 1973, págs. 213-225.

cristiano, es una virtud muy apreciada en la Edad Media, y baste recordar la figura del héroe *desmesurado* en relatos épicos como los de las leyendas de Raoul de Cambrai y Girart de Rossilhó. En los trovadores, que en parte ya encontraron este concepto delimitado, la *mezura* supone un sentido de la justicia, de lo razonable y sensato, que implica a la par dominio de uno mismo y cierta humildad<sup>22</sup>.

77. La *largueza* o *larguetat* es la «generosidad», y el *larc* es el «generoso, liberal», cualidad esencial en los nobles (nuestro «generoso» procede de *generosus*, «noble»), que se opone a los execrables vicios *avareza*, «avaricia», y *escarsetat*, «mezquindad». Recordemos que en latín medieval *largitas* asume los valores de «donación, autorización», y *largitio* designa la «carta de donación» en los documentos feudales<sup>23</sup>. Es su sinónimo el *donars*. En la Vida del trovador y protector de trovadores Dalfin d'Alverna (cap. LXXVI) se dice que «per la larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat».

78. Conviene llamar la atención sobre otras nociones muy frecuentes, aunque de menor peso que las anteriores, que, al aparecer en las canciones de los trovadores, es preciso valorar en su más común significado, como siempre variable. El *ensenhamen* corresponde a nuestros conceptos de «cultura» y «buena educación», ya que una persona *mal ensinada* quiere decir que es «zafia, ignorante»; y cuando aquel concepto se aplica a las damas se aproxima a lo que en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII se llamaba «discreción» (una «dama discreta» era, por lo general, una mujer instruida e inteligente). El trato con la gente agradable y cultivada recibía el nombre de *solatz*, término de amplio campo semántico, pues también puede revestir las ideas de «consuelo», «conversación agradable», «trato afectuoso», y de simple «placer, solaz», algo próximo al *deport*, «diversión»<sup>24</sup>, que ha originado nuestro «deporte» y, dando una vuelta por el inglés, el «esport». Cuando los trovadores solicitan la *mercé*, «gracia, piedad, misericordia», a las damas, no hacen otra cosa que trasladar al plano amoroso la *merces* de las relaciones vasalláticas, que en las actas feudales aparece con los valores de «favor, benevolencia, piedad, condescendencia» que el señor otorga a sus vasallos<sup>25</sup>. El *pretz* (*praetium*), o «precio» de una persona, tiene en nuestros poetas, que llegan a abusar de este término, con lo que se acrecienta su vaguedad, el general sentido de «mérito, valía, estima».

79. Consideremos, en último lugar, el fundamental concepto de *joi*, sobre el que tanto se ha escrito y tanto se ha divagado, y con razón, porque es cons-

22. Véase J. Wettstein, *Mezura. l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zurich, 1945, y Lazar, *Amour courtois*, págs. 28-32.

23. Cfr. Niermeyer, *Mediae*, págs. 581-582.

24. Véase E. Lerch, *Trobadorsprache und religiöse Sprache: «joi», «solatz», «desport», «desduch»*, «Cultura Neolatina», III, 1943, págs. 214-230.

25. Cfr. Niermeyer, *Mediae*, pág. 672.

tante en la poesía de los trovadores y, como es natural, sufre cambios de matiz y puede no significar exactamente lo mismo en un poeta que en otro. Incluso en una interpretación literal da posibilidades para ser traducido con términos tan diferenciados como «placer, gozo, alegría, júbilo». Con la precisión mayor que es posible utilizar tratando del *joi*, Jean Frappier lo ha caracterizado del modo que me parece más acertado y menos peligroso: «*joi* traduce sin duda una exaltación interior, un estado de espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado. Pero en los textos el *joi* no aparece totalmente separable del deseo y del placer amorosos, y los trovadores unas veces lo asocian a la naturaleza en primavera y al canto de los pájaros, otras al recuerdo o a la presencia de la dama, y otras, con mayor precisión, tanto a sus insignificantes favores como a la entrega total de su amor. A veces sucede que *joi* personifica a la dama o es un mero sinónimo de *fin'amor*. A pesar del sentido un poco esotérico del término (el *joi* de la poesía provenzal no debe confundirse con una alegría trivial o la sencilla alegría de las fiestas de mayo), nunca se borra en él totalmente la idea de una felicidad carnal»<sup>26</sup>. Si bien comúnmente se admite que *joi* es la derivación pictavina de *gaudium* (paralela del francés *joie*), que podría haber contribuido a estabilizar Guilhem de Peitieu (distinta de la solución más provenzal, *gaug*, que con el sentido de «gozo» es voz también muy frecuente en los trovadores), hay que tener bien en cuenta la tesis de Camproux que supone origen distinto y genuinamente propio de lengua de oc a ambas palabras: *gaug* deriva de *gaudium*, pero *joi* derivaría de *joculum*, de *jocus*, «juego», más o menos relacionado con *jocularre*, «jugar»<sup>27</sup>.

80. La canción provenzal es, en gran parte, un detallado análisis de lo más externo de la pasión amorosa. No falta el amor interpretado alegóricamente, con elementos más o menos ovidianos, como en el sueño que describe Guilhem de Sant Leidier (102), y como ocurre en la famosa canción «del menor tertz d'amor» de Guiraut de Calanson (215), que fue comentada por Guiraut Riquier. Pero abandonando el plano alegórico y ateniéndonos a una graduación que realmente parece darse en algunos textos trovadorescos, aunque nunca con una ordenación tan rígida, el anónimo autor de un salut d'amor, que se puede fechar entre 1246 y 1265, explica que en el amor hay cuatro «escalones», que corresponden a cuatro situaciones en que se encuentra el enamorado respecto a la dama: la de *fenbedor*, «tímido»; la de *pregador*, «suplicante»; la de *entendedor*, «enamorado tolerado», y la de *drutz*, «amante». En el primer escalón el enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama; pero, si ella le da ánimos para que le exprese su pasión, pasa a la categoría de *pregador*. Si la dama le otorga dádivas o prendas de afecto («cordon, centur'ogan») o le da dinero («son aver»), asciende a la categoría de *entendedor*. Final-

26. Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises*, págs. 140-141.

27. Ch. Camproux, *À propos de «joi»*, «Mélanges István Frank», págs. 100-117.

mente, si la dama lo acepta en el lecho («e l colg ab se sotz cobertor»), se convierte en *drutz*. Este texto es tardío<sup>28</sup> y tal vez peca por un excesivo afán clasificador y sintetizador, pero lo cierto es que las cuatro situaciones aparecen en numerosas poesías de amor de los trovadores. Nos aclara el preciso alcance del verbo *se entendre*, frecuente en los versos y en la prosa de Vidas y razós, y el sentido de las prendas de amor, como el guante o el cordón sobre los que tanto discurren Giraut de Bornelh y Cerverí de Girona, y finalmente, al describirnos de un modo tan gráfico al *drutz*, corrobora que el amor cortés o fin'amors aspiraba a un fin muy concreto y muy determinado: el *fach* (o *fait*).

El *fach*, que los diccionarios definen «acte de la copulation» (Levy, *Petit dic.*, pág. 181), es el último grado de los cinco que, según graves escritores latinos, hay en el amor: «Gradus amoris sunt hii: visus et alloquium, contactus, basia, factum»<sup>29</sup>. Hubo un tiempo una tendencia por parte de los provenzalistas a considerar que las canciones de los trovadores sobre el amor se caracterizaban por cierto platonismo, eran meras lucubraciones exentas de sensualidad activa y se reducían a divagaciones sobre la pasión amorosa sin propósito libidinoso. Es innegable que esto sigue siendo válido para algunos trovadores, y, si les quitamos el carácter generalizador, todavía son aceptables unas palabras de Stanislaw Stronski, muchas veces repetidas con aprobación o con reprobación: «On a vu dans ces chansons... l'expression de l'amour, idéaliste ou passionné, des troubadours vers les dames qui y paraisseaient être chantées et maints critiques se sont attachés à suivre, d'après les chansons, les péripéties successives des sentiments des poètes. Or, s'il est un conseil à donner à quiconque se met à lire les chansons des troubadours, c'est certainement le suivant: "ne cherchez pas de femme". Ces chansons sont des dissertations sur l'amour et non pas des expressions d'amour. Il est grand temps d'abandonner les idées fantastiques sur le rôle de l'"amour libre" ou des "cultes amoureux", plus ou moins idéalistes, dans la société méridionale à l'époque des troubadours. Le simple bon sens y avait à peu près la même place qu'à tout autre époque et une poésie qui aurait eu de pareils dessous n'aurait pas été protégée ni même tolérée. Le cas de Folquet de Marseille, riche marchand et père de famille, que l'on se représentait comme un troubadour vagabond, amoureux tantôt d'une vicomtesse, tantôt d'une princesse impériale, et provoquant des jalousies parmi les dames de la plus haute société féodale, est très instructif pour ce problème»<sup>30</sup>. Esta interpretación es totalmente lícita para comprender el alcance de la poesía amorosa de Folquet de Marselha y sin duda de otros varios trovadores. Pero peca al ser enunciada con carácter general, no tan sólo porque en este punto concreto, como vamos a ver en se-

28 Véase en Kolsen, *Dichtungen*, págs. 22-26, y téngase en cuenta que su autor no es un Conde de Anjou. Consúltese A. Parducci, *La lettera d'amore nell'antica letteratura provenzale*, «Studi Medievali», N. S., XV, 1942, págs. 92-95.

29. Véase M.-R. Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berna, 1971, págs. 140-141.

30 Stronski, *Folquet de Marseille*, págs. x-xi.

guida, hubo muchos trovadores que pretendían la unión carnal con la dama, sino porqué hay que evitar emitir juicios de conjunto que afectan nada menos que a unos trescientos cincuenta poetas que produjeron a lo largo de dos siglos. Incide ello en el grave problema de la sinceridad de los trovadores, tan bien estudiado en el libro de Nydia G. B. de Fernández Pereiro, la cual, con acierto, analiza la importancia de aquellas palabras que se encuentran en la Vida de Uc de Sant Circ: «... mas non fez gaires de las cansos, quar anc non fo fort enamoratz de neguna; mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar. E saup ben dire en las soas cansos tot so que'ill avenia de lor, e ben las saup levar e ben far cazer. Mas pois qu'el ac moiller non fetz cansos» (véase cap. LXXXVIII)<sup>31</sup>.

81. Los estudios de Moshé Lazar<sup>32</sup> y de F. R. P. Akehurst<sup>33</sup>, entre otros, han dejado claro que la fin'amors puede aspirar a la unión física, lo que ya se advierte en los trovadores más antiguos, como precisó I.-M. Cluzel<sup>34</sup>. Añadamos que si tal aspiración no existiera, de modo patente o en estado latente, no tendría ningún sentido el género llamado alba (§ 49), que supone ya consumada la unión entre los amantes. En una estrofa que algunos cancioneros agregan al sirventés *Be'm platz lo gais temps de pascor* (140), atribuido a Bertran de Born, se ponderan las cualidades del drutz, y se llega a añadir que «domna qu'ab aital drut jatz Es monda de totz sos pechatz»<sup>35</sup>. Podríamos exhibir gran número de textos que demostrarían al lector atento cuanto se va exponiendo; y repárese en la alta tensión sensual que en las poesías escritas por trobairitz (véanse las de la comtessa de Dia, cap. XXXVII, y de Castelloza, cap. LXXXVI) nos ofrece el lenguaje de las damas, tan parecido al de los más audaces trovadores que hasta trasladan a lo femenino lo masculino de la ficción del vasallaje amoroso. Si las damas se expresaban con tanta desenvoltura, suponer que los trovadores eran unos «platónicos» significaría poner en duda la hombría de seis generaciones de poetas. Aunque a Vidas y a razós se negara todo valor histórico, no cabe duda de que son textos del siglo XIII que reflejan una realidad y no pueden inventar todo un sistema moral imaginario. Pues bien, en ellas con mucha frecuencia se recogen amores realizados entre trovadores y damas, como en la razón de la más famosa de las canciones de Rigaut de Berbezilh (38) o en la que comenta otra del trovador y canónigo Gui d'Ussel (200). La serie de razós que tejen la pintoresca historia de los amores de Gaucelm Faidit (cap. XXXIV) hay momentos que adquiere

31. Nydia G. B. de Fernández Pereiro, *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, La Plata, 1968, págs. 148-150.

32. Lazar, *Amour courtois*, págs. 55-81.

33. F. R. P. Akehurst, *Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour*, «Cahiers de civilisation médiévale», XVI, 1973, págs. 133-147.

34. I.-M. Cluzel, *Les plus anciens troubadours et la fin'amors*, «Revue de langue et littérature provençales», III, 1961, págs. 26-43.

35. Stimming, *Bertran von Born*, pág. 212.

trazas de vodevil. El autor de la Vida de Arnaut Daniel (cap. XXVIII) revela que amó a una dama gascona, esposa de un caballero que menciona con nombre y apellido, pero se apresura a observar «mas non fo cregut que la domna li fezes plaiser en dreit d'amor». No es que aceptemos ciegamente que tal trovador y tal dama tuvieran tan estrechas relaciones, sino que aceptamos el testimonio de los biógrafos como un dato que refleja costumbres reales.

82. René Nelli dedicó unas interesantes páginas al estudio del *assai* o *assag* («ensayo, prueba»), es decir, el *concubitus sine actu*, a base de una interpretación tal vez forzada de las canciones *Ar em al freg temps vengut* (79) de Azalais de Porcairagues y *Estat ai en greu cossirier* (155) de la comtesa de Dia, y de algunos textos tardíos y novelescos<sup>36</sup>. De hecho no se trata de nada insólito ni sorprendente, y, en narraciones novelescas, ello aparece en la famosa noche de amor entre Perceval y Blanche-flor en *Li contes del Graal*<sup>37</sup> y en varios episodios de las relaciones entre Tirant y Carmesina en el *Tirant lo Blanch*. Dejando aparte las motivaciones más o menos ancestrales o cortesas que Nelli ve en el *assai*, no olvidemos la mucho más prosaica y permanente explicación que le otorga validez para evitar el deshonor aparente de la mujer y otras lógicas consecuencias. Se puede sospechar que Raimbaut de Vaqueiras se refiere al *assai*, con desfachatez, cuando se despide de la genovesa con estas palabras:

mas ençera-us preiarai  
 qe voillaz q'eu vos essai,  
 si cum provenzals o fai,  
 qant es pojatz (159, versos 87-90).

Y dada la especial concepción del amor de Guilhem de Montanhagol, sin duda podemos admitir que alude a esta costumbre, censurándola, cuando escribe, refiriéndose a las damas deshonestas:

Que tals n'i a, quays qu'om non o creiria,  
 ab que fos dig, qu'en fan assais fraydis,  
 per qu'amors falh entr'elas e vilis,  
 quar tenon mal en car lor carestia (299, versos 47-50).

83. El amor trovadoresco exige, por encima de todo, la discreción del poeta, ya que la mujer a la que canta ha de ser forzosamente una dama casada. Esta notable característica es, en parte, consecuencia del concepto de amor feudal. Del mismo modo que la doncella no tiene personalidad jurídica, desde el momento que no posee propiedades ni vasallos, la casada, por el mero hecho de serlo, es señora (*domina, domina*), y por tanto es capaz de dominio y señoría. Se parte del principio de que los matrimonios entre las clases elevadas no

36. R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, págs. 199-209. Véanse las objeciones de Akehurst, *Les étapes de l'amour*, págs. 145-146.

37. Véase Dronke, *Medieval latin and the rise of european love-lyric*, I, pág. 49.

son producto del amor, sino de la conveniencia política o económica. De este modo el amor adulterino adquiere, paradójicamente, un mayor contenido espiritual, pues reposa sobre un afecto verdadero, nacido de la libre elección, que se acrisola y se pone a prueba en su clandestinidad y por su riesgo. El marido de la dama se convierte así en el *gilós*, «celoso» por antonomasia, en el que anidan la ruindad y la bajeza, cuyas suspicacias hay que sortear y cuya ira debe ser esquivada. Pero este marido, o *gilós*, es al propio tiempo un señor poderoso, que puede hacer favores y otorgar prebendas, debido a lo cual a su lado pulula la infame caterva de los *lausengiers*, «lisonjeros», «aduladores», que con la finalidad de hacer méritos y de prosperar están al acecho de la dama y de su enamorado, dispuestos a informar al señor de la más pequeña muestra de infidelidad que pueda cometer su esposa; y por esta razón vemos que el término *lausengier* pasa de «adulador» a significar «calumniador, maldiciente». El trovador, pues, se halla enfrentado ante dos enemigos: el *gilós* y los *lausengiers*, lo que le impone una rígida discreción y el arte del disimulo.

Esta curiosa situación, que en principio mantiene unos caracteres inalterables a lo largo de toda la poesía trovadoresca y que es un elemento decisivo en la ideología que exige el amor cortés, condiciona una peculiar interpretación social y feudal de la *gelosia* (los celos). La *gelosia*, tema fundamental en tantos relatos novelescos de los siglos XII y XIII<sup>38</sup>, supone a veces un aspecto de la *avareza*; y Köhler busca su explicación en que la pretensión de ser el objeto único de las preferencias de la dama es incompatible con el amor cortés y corre parejas con la actitud de algunos trovadores que no reconocen la legitimidad de la propiedad privada en los poderosos avaros y egoístas<sup>39</sup>. El hombre poderoso que carece de la virtud de la largueza, muy a menudo adjetivado de *croi* («vil, malvado»), suele ser también *gilós*, objeto de menosprecio y de denuestos. Se trata de una situación que, sin duda, responde a una realidad difícilmente comprensible si no se ahonda en determinados aspectos de la sociedad feudal, y que una visión superficial podría hacer inverosímil. Si se lee con atención el partimen entre Gui d'Ussel y su primo Elias (200) se advierte que todo ello reposa en nociones admitidas y extendidas, y no sorprende que el primero, lapidariamente, enuncie este principio:

per dompna vai bos pretz enan  
e per moiller pert hom valor,  
e per dompnei de dompna es hom grazitz  
e per dompnei de moiller escarnitz (versos 21-24).

Albertet nos abre una rendija de realidad en lo que afecta al incómodo y despreciado papel del *gilós* en esta curiosa estrofa:

38. Véase A. Micha, *Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, «Studi Medievali», N. S., XVII, 1951, págs. 303-320.

39. E. Köhler, *Les troubadours et la jalousie*, «Mélanges Jean Frappier», I, páginas 543-559.

Al sieu marit volgr'ieu un pauc atanher:  
 doncx l'anera ieu plus soven vezer,  
 e no-m calgra per ver guaire temer  
 quan lo gelos vilans ditz malamen:  
 «Aquest vassals, que sa ven tan soven,  
 ben volria saber que vai queren»;  
 e s'ieu agues razon que-n pogues dire,  
 plus soven pogr'ab lieys jugar e rire (226, versos 17-24).

84. Se ha sostenido que, motivada en parte por la necesidad de respetar la ley del secreto amoroso y no revelar el nombre de la dama cantada, pudo surgir la costumbre de designarla con un pseudónimo, nombre supuesto o palabra o frase que muchas veces es una invocación o la personificación de cualidades físicas o morales. Este pseudónimo, que por lo general aparece en las tornadas y forma parte de la función de «envío» que éstas tienen, recibe en *Las leys d'amors* el nombre de *senhal*, «signo, distintivo, enseña». *Las leys d'amors* prescriben: «lo qual senhals cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiari aquel senhal que saubra que us autres fa» (Appel, *Prov. Chrest.*, pág. 197).

El senhal aparece por vez primera en Guilhem de Peitieu, en cuyos versos encontramos los de *Bon Vezi*, «Buen Vecino» (2, verso 26), que encubre el nombre de una dama, y el de *Mon Esteve* (3, verso 47), que tanto podría referirse a una dama como a un amigo, y en el caso de que éste realmente se llamara Esteve ya no sería un senhal. En Bernart Martí hallamos el senhal de *Na Dezirada* (30, verso 35); en Peire Rogier, *Mon Tort-n'avetz*, «Mi Injusta me sois» (35, verso 57); en Rigaut de Berbezilh, *Belh Bericle*, «Hermoso Berilo», y *Miellz de domna*, «Mejor que dama» (38, verso 58; 39, verso 56). En Bernart de Ventadorn aparecen varios senhals de damas, que se repiten en grupos de poesías, lo que permite clasificarlas en pequeños ciclos dedicados a una sola señora: aquí veremos una poesía del grupo destinado a *Mos Azimans*, «Mi Imán» (53, verso 47), y cuatro del grupo en el que celebra a *Bel Vezer*, «Hermosa Visión» (51, verso 65; 52, verso 43; 62, verso 57; 69, verso 49). Gracias a la costumbre de designar siempre a la misma dama con el mismo senhal, y evitar, en principio, que este senhal encubra el nombre de otra, el provenzalista ha encontrado un buen apoyo para el estudio de los trovadores, para una posible ordenación de su obra y, sobre todo, para establecer las relaciones entre unos poetas y otros, ya que si en dos trovadores contemporáneos aparece el mismo senhal, es muy posible que ambos canten a la misma dama. Así es muy fácil que bajo el senhal de *Bon Esper*, «Buena Esperanza», la misma dama, Elís de Turena, fuera celebrada, entre 1183 y 1192, por los trovadores Perdigon, Gaucelm Faidit, Raimon Jordan y Guillem de Berguedà<sup>40</sup>.

Pero entre las poesías de Bernart de Ventadorn que aquí hemos seleccionado hay una en la que figura el senhal de *Tristan*, el famoso héroe novelesco; y no encubre el nombre de una dama, sino el de otro trovador, Raimbaut

40. Véase Riquer, *Guillem de Berguedà*, I, págs. 102-108.

d'Aurenga (véase 60, nota al verso 57). Así pues, el senhal no es únicamente un pseudónimo con el que se esconde el nombre de la dama, sino una especie de clave para designar a toda clase de personas, entre las que se cuentan protectores y colegas de trovadores. En las poesías de Bertran de Born, por ejemplo, Ricardo Corazón de León es designado con el senhal de *N'Oc-e-No*, «Sí y No», sin duda en alusión a sus titubeos y dudas, y su hermano Jaufré de Bretaña, con el enigmático de *Rassa*; Peire Vidal llamará *Castiat* a Raimon V de Tolosa; Raimon de Miraval, *Audiart* a Raimon VI, etc. El senhal recíproco se da cuando dos trovadores, relacionados entre sí, se dan mutuamente el mismo senhal: Folquet de Marselha y Pons de Capduelh intercambian poesías llamándose *Plus-Leial* (111 y 254).

Así pues, la necesidad de mantener el secreto amoroso no es la única razón del senhal, lo que hace poco probable que su origen se encuentre en los nombres fingidos, métricamente equivalentes, que los *neoterói* latinos empleaban para disimular el nombre de sus enamoradas —la Lesbia, en realidad llamada Clodia, de Catulo; la Cintia, llamada Hostia, de Propercio; la Delia, llamada Plania, de Tibulo—. Entre los trovadores este aspecto parece más relacionado con los nombres literarios que se usaban en la corte carolingia, donde Alcuino era llamado *Flaccus*; Einhard, *Nardulus*; Teodulfo, *Pindarus*; Mengelfred, *Thyrsis*; Arn, *Aquila*; Riculf, *Flavius Damoetas*; Sigulf, *Vetulus*, etc.<sup>41</sup>, y, más aún, con los sobrenombres que se daban a reyes y grandes señores, como los Talhafer de Angulema y de Besalú, los Tête d'Étopes de Poitiers o Cap d'Estopes de Barcelona, los Grisegonelle de Anjou, los Bras de fer y Fierabras de Flandes, Poitiers y tantos otros señoríos, los Trencaleon de Armanhac, los Tête Hardie de Borgoña, sin contar a algunos en los que cabe la posibilidad de que el sobrenombre derive precisamente de un senhal trovadoresco, como, en los Plantagenet, Enrique del Curt Mantel, Ricardo Cor de Lion, Juan Senes Terra. Usábanse, además, auténticos pseudónimos: la vizcondesa de Châtelle-rault, amiga de Guilhem de Peitieu, era llamada Dangerousa y Maubergeonne.

El senhal es un elemento muy útil para el provenzalista, aunque casi siempre descubrir a la persona que esconde es tarea delicada. Las Vidas y las razóns proponen algunas identificaciones, y sus autores tenían posibilidad de estar informados del secreto de los pseudónimos, que debían de ser claros para los juglares; no obstante, como sea que se ha comprobado que a veces cometen errores, hay que aceptar su testimonio con cautela. Y como a menudo el uso de un senhal determinado es propio de un determinado trovador, como dan a entender las palabras de *Las leys d'amors* antes transcritas, su consideración a veces permite resolver los problemas que plantea una poesía conservada anónima o transmitida por varios cancioneros con atribuciones diversas<sup>42</sup>.

41. Véanse estos pseudónimos en Bezzola, *Les origines*, I, págs. 89-90.

42. Sobre los senhals véase Stronski, *Folquet de Marseille*, págs. 27\*-43\*, y Jeanroy, *La poésie lyrique*, I, págs. 317-320. Catálogos de senhals en F. Bergert, *Die von den Troubadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle, 1913, y Frank M. Chambers, *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, 1971.

## OTRAS VERTIENTES DE LA POESÍA TROVADORESCA

85. Compuesta por hombres cristianos —no se sabe de ningún trovador judío, y menos musulmán— y para ser escuchada por cristianos, la poesía trovadoresca, esencialmente profana en sus géneros principales, presupone una formación religiosa. Nacidos en una época en que la educación literaria estaba casi exclusivamente en poder de la Iglesia y de los eclesiásticos, los primeros textos que nuestros trovadores tuvieron entre manos fueron, sin duda, catecismos de formación moral cristiana y de elementos de la fe, textos bíblicos y sus comentarios, y es muy posible que algunos se entregaran a la lectura de obras de ascética y de mística. Por otra parte, la asistencia al culto no sólo los familiarizaba con las fórmulas de los oficios, sino que les hacía escuchar el canto litúrgico, tan brillante en los siglos XII y XIII, en el que debían de reparar atentamente los preocupados por problemas de ritmos y de versificación. Todo ello no es una mera hipótesis: sabemos de buen número de trovadores que tuvieron cargos y dignidades eclesiásticas (desde el papa Gui de Folqueis hasta Folquet de Marselha, Peire Rogier, Gui d'Ussel, el Monje de Montaudon, Daude de Pradas, Cadenet, Jofre de Foixà, etc.), de varios que de niños fueron destinados a la Iglesia o que de mayores colgaron los hábitos (Arnaut de Maruelh, Aimeric de Belenoi, Guilhem Rainol d'At, Peire Cardenal) y de otros que acabaron sus días en religión (Bertran de Born, tal vez Bernart de Ventadorn, Raimon de Miraval, etc.). No extraña, pues, que en la poesía profana de toda suerte de trovadores se haya advertido un fondo considerable de nociones y elementos religiosos<sup>1</sup>.

Este fondo religioso se acrecienta, como es natural, en determinados géneros, como la cansó de cruzada (§ 45, C, e), que tanto tiene de canto en pro de la propagación de la fe, y en el planh (§ 48), en el que la encomendación del alma del difunto es tema obligado. Y ello no es superficial ni esporádico. Con-

1. Véase Dimitri Scheludko, *Über die religiöse Lyrik der Troubadours*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXVIII, 1937, págs. 224-250. En este trabajo se precisan los siguientes elementos religiosos en la lírica trovadoresca: 1.º, motivo del *Credo* (patente en Peire d'Alvernha, Folquet de Marselha, Guilhem de Sant Leidier, Pons de Capduelh, etc.); 2.º, motivo de la *Confessio peccatorum* (en Peire d'Alvernha, Folquet de Marselha, Cadenet, Guilhem Figueira, etc.); 3.º, motivo de la vanidad de este mundo (en Marcabré, Cercamon, Peire d'Alvernha, Bertran de Born, Folquet de Marselha, Raimbaut de Vaqueiras, etc.); 4.º, idea de la muerte (en Marcabré, Peire d'Alvernha, Giraut de Bornelh, Aimeric de Belenoi, etc.); 5.º, el sentido moral de la vida (en Marcabré, Peire d'Alvernha, Giraut de Bornelh, etc.). Los textos de los trovadores se comparan con pasajes bíblicos y patrísticos, que demuestran el gran conocimiento que tenían los poetas provenzales de la literatura sacra. Véase también D. Scheludko, *Religiöse Elemente in weltlichen Liebenslied der Trobadors (Zu Form und Inhalt der Kanzone)*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LIX, 1935, págs. 402-421; *Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXVI, 1935, págs. 29-48, y XXXVII, 1936, págs. 15-42, y V. Lowinsky, *Zum geistlichen Kunslied in der altprovenzalischen Literatur*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XX, 1898, págs. 163-271.

tra una vieja opinión, que parte de Diez, que consideraba insignificante la vertiente religiosa en los trovadores, una serie de trabajos parciales y monográficos de diversos provenzalistas, y los casos especiales del libro de Diego Zorzi, centrado en la espiritualidad trinitaria<sup>2</sup>, y de la antología de poesía religiosa provenzal de Francisco Oroz<sup>3</sup>, desmienten aquella suposición y ponen de manifiesto que, como en todas las literaturas europeas medievales, en la nuestra lo religioso tiene cierta amplitud y consistencia.

Prescindiendo de obras de tipo litúrgico, moral o de didáctica religiosa y ateniéndonos exclusivamente a la canción trovadoresca en poetas aquí recogidos, ya tendremos ocasión de advertir que existen composiciones de carácter puramente religioso en los cancioneros de Peire d'Alvernha, Giraut de Bornelh, Guilhem de Sant Leidier, Bertran de Born, Perdigon, Gavaudan, Falquet de Romans, Cadenet, Aimeric de Belenoi, Bernart de Venzac, Lanfranc Cigala, Peire Cardenal, Guilhem d'Autpol, Bertolomé Zorzi, Raimon Gaucelm de Bezers, Folquet de Lunel, y, en gran proporción, en los de Cerverí de Girona y de Guiraut Riquier. Y adviértase que en esta relación no se incluyen trovadores de tanta preocupación religiosa como Marcabré, porque me limito a los que han escrito composiciones de contenido exclusivamente sacro.

Algunas de las poesías religiosas, cuando tienen carácter reflexivo, penitencial y de arrepentimiento, o parecen efecto de crisis morales, adquieren un profundo valor humano, como la atribuida a Bertran de Born *Quan mi perpens ni m'albire* (143), la de Giraut de Bornelh *Be veg e conosc e sai* (242, 26; ediciones Kolsen, I, pág. 74, y Oroz, pág. 204), la de Gavaudan *Patz passien ven del Senhor* (174, 9; ediciones Jeanroy, pág. 529, y Oroz, pág. 178), o la de Cadenet *Be volgra, s'esser pogues* (106, 10; ediciones Appel, pág. 10, y Oroz, pág. 112).

En la segunda mitad del siglo XIII, dejando aparte a Peire Cardenal, llama la atención la cantidad e intensidad de poesía religiosa que se da en la obra de Cerverí de Girona y de Guiraut Riquier. Cerverí es autor de una magnífica alba a lo divino, que incluso se ha supuesto inspiradora de los primeros versos de la *Commedia* de Dante (véase preliminar de 335), y de ingeniosas poesías religiosas como *Lo vers de la hostia* (*De Deu no's deu nuylls hom meraveyllar*, 434a, 15; ediciones Riquer, pág. 210, y Oroz, pág. 418) y *Lo vers de Deu* (*Un bo vers agra ops a far enans*, 434a, 77; ediciones Riquer, pág. 186, y Oroz, pág. 424), y alcanza sus mayores aciertos en arte y en fervor en su poema extenso titulado *Sermó* (edición Riquer, pág. 364), que tiene versos de gran originalidad y de indudable belleza, que a veces hacen pensar en su contemporáneo Ramon Llull. De Guiraut Riquier quedan una treintena de poesías religiosas (la cuarta parte de su extenso cancionero), entre las que abundan las

2. D. Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale: la spiritualità trinitaria*, Milán, 1954.

3. Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, 1972.

de carácter mariano <sup>4</sup>. En éstas se ha observado la intensificación de un fenómeno muy propio de la poesía provenzal, y no raro en otras líricas medievales, que consiste en cantar a María con el estilo, la fraseología y la actitud reverente con que los poetas solían cantar a las damas. En Guiraut Riquier se llega al extremo de que el senhal de *Belh Deport*, con que el trovador escondía en sus poesías amorosas el nombre de una señora, en las marianas a veces se refiere a la Virgen <sup>5</sup>. Nadie diría que se trata de una canción religiosa en honor de María la que empieza:

Kalenda de mes caut ni freg  
ni de temprat, quan paron flor,  
per midons, cuy fis esser deg,  
no-m fa chantar de fin'amor;  
ans chan totas sazons que-m platz,  
qu'ílh es, don suy enamoratz,  
gensers e-l mielhers que anc fos,  
ez esper que-m tengua joyos;  
mas ges s'amors pro no-m destrenh <sup>6</sup>.

La canción amorosa se sirvió, «a lo humano», de una serie de conceptos religiosos (*peccat, colpa, almorna, mana, obediensa, martír, etc.*) <sup>7</sup>, y ya hemos visto (§ 49) que un tema tan sensual como es el del alba se expone a menudo con lenguaje sacro. Pero inversamente los elementos amorosos se manejaron «a lo divino», y claro ejemplo de ello es, precisamente, el alba religiosa. De esta suerte, en la poesía mariana de los trovadores <sup>8</sup>, el servicio feudal que rendían a la dama se aplica a María, también llamada, como es natural, *domna*, y a la que el poeta presta vasallaje. Todo ello no se aparta de lo que en los siglos XII y XIII se siente respecto a «Nuestra Señora», profundamente feudalizada. Incluso en la realidad histórica sabemos de un gran señor navarro, Pedro Ruiz de Azagra, amigo de Bertran de Born (véase 134, nota al verso 49), que se declaró vasallo de Santa María, hábil recurso político que le sirvió para que su feudo de Albarracín no cayera bajo el poder del rey de Navarra, del de Aragón o del de Castilla <sup>9</sup>.

4. Para la poesía religiosa de este trovador véase J. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier*, Burdeos-París, 1905, págs. 283-332.

5. Véase U. Mölk, *Guiraut Riquier, Las cansos*, Heidelberg, 1962, pág. 109, nota al verso 8, y, sobre todo, pág. 118, verso 42.

6. «No me hace cantar por el leal amor a mi dama ni la calenda del mes caluroso, ni frío, ni templado, cuando aparecen las flores, sino que canto en toda sazón que me agrada, pues aquella a la que he de ser fiel y de la que estoy enamorado es la más gentil y la mejor que jamás existió y espero que me mantenga alegre, pero su amor no me domina bastante», 248, 47; ediciones Mölk, pág. 114, y Oroz, pág. 240.

7. Véase R. Gay-Crosier, *Religious elements in the secular lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, 1971. Es importante, en este sentido, el trabajo de E. Lerch, *Trobador-sprache und religiöse Sprache*, «Cultura Neolatina», III, 1943, págs. 214-230.

8. Véase, en general, J. Salvat, *La Sainte Vierge dans la littérature occitane du Moyen Âge*, «Mélanges István Frank», págs. 614-656.

9. Véase J. M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra*, II, Pamplona, 1972, pág. 66.

En la poesía religiosa provenzal (exceptuando algunos poemas doctrinales que no entran en nuestro campo) no se aprecian notas de herejía cátara<sup>10</sup>, contra lo que harían sospechar las grandes convulsiones religiosas del condado de Tolosa en el siglo XIII. La reacción poética ante estos hechos se manifestó en sirventeses contra los franceses, la Inquisición y los clérigos, como se advierte en Peire Cardenal, Guilhem Figueira, Bernart Sicart de Maruèjols, Pons de Capduelh, Guilhem Rainol d'At, Raimon de Tors, Bertran Carbonel, Bertran d'Alamanon, Calega Panzan, etc. Y hay que recordar que anticlericalismo no es irreligiosidad. El citado Peire Cardenal, que con tanta virulencia fustiga a la Iglesia, a los dominicos y a los clérigos en general, era hombre de fervorosa y ortodoxa piedad, como se revela en su notable canción a la cruz (310), en cuyos versos glosa conceptos procedentes del prefacio de la misa.

86. La poesía popular, como es sabido, raramente se transcribe en los siglos XII y XIII, y la actitud culta y retórica de los trovadores parece que, en principio, tenía que estar en oposición a muestras de poesía que debían de ser consideradas bajas y vulgares. No obstante, al lado de la poesía trovadoresca existía una poesía popular, vieja de siglos, que en algo debió de influir en el arte de nuestros poetas. No se trata de una afirmación apriorística ni de una hipótesis. Ramon Vidal de Besalú, en los comienzos del siglo XIII, hace esta tan explícita afirmación: «greu seres en loc negun tan privat ni tant sol, pos gens i a paucas o moutas, qe ades non auias cantar un o autre o tots ensems, qe neis li pastor de la montagna lo maior sollatz qe'ill aiant an de chantar»<sup>11</sup>. Se refiere evidentemente a canciones populares de coro y solista («un o autre o tots ensems»), lo que hace sospechar que piensa en composiciones del tipo de la balada y de la danza (véase § 35), géneros en los que no deja de ser significativo que gran número de las piezas conservadas sean anónimas. De las nueve baladas provenzales que existen, seis son anónimas, y las otras tres, de Cerverí; y de las treinta dansas, diez son anónimas y otras trece se deben a Guiraut d'Espanha. Estos dos trovadores (véanse los caps. XCV y CXI) se caracterizan por su afición a escribir poesías de tipo popularizante, con lo que entiendo composiciones redactadas por un poeta culto que imita la poesía po-

10. R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, págs. 232-233, hace una relación de trovadores sospechosos de catarismo en la que entran Ademar Jordan, Ademar de Rocaficha, Arnaut de Cumenge, Faidit de Belestar, Guilhem de Durfort, todos ellos de poco relieve, que cultivaron esporádicamente la poesía y de los que conservamos una obra muy reducida. Añade Nelli que tal vez fueron herejes Gui de Cavalhon, Aimeric de Peguilhan, Raimon Jordan de Sant Antonin y Bernart de Rovenac. Pero véase, últimamente, Maria Picchio Simonelli, *Bernart de Venzac*, págs. 129-176. Consta que, en la segunda mitad del siglo XII, Guillem de Berguedà tuvo estrecha relación con personas de catarismo probado (véase Riquer, *Guillem de Berguedà*, I, págs. 185-186).

11. «difícilmente estarás en lugar tan recóndito ni solitario, mientras haya en él poca o mucha gente, que al punto no oigas cantar a uno o a otro, o a todos juntos, que incluso los pastores de la montaña el mayor solaz que tienen está en cantar», *Las razós de trobar*, edición Marshall, pág. 2.

pular, y baste hacer memoria de Gil Vicente y de Lope de Vega. Y creo que mucha razón asiste a P. Bec cuando divide la poesía trovadoresca en dos grandes zonas: la popularizante, que comprende el alba, la pastorela, la balada, la retroencha, etc., y la aristocratizante, con la cansó, el sirventés, el planh y los debates<sup>12</sup>.

Ello supone que el trovador, a grandes rasgos, puede adoptar dos actitudes en el momento de componer una poesía. La más generalizada es la actitud culta e intelectual, vinculada a la retórica y adecuada al ambiente refinado al que se dirige. La segunda actitud supone un esfuerzo por imitar un arte popular que tiene gran vitalidad y que, sobre todo en el siglo XIII, ha conseguido agradar a las clases elevadas. Cierta versión de *En abril* de Peire Bremon lo Tort (véase cap. XX) podría revelar la adaptación de una canción popular, y popular es también el tono del refranh de la bella canción amorosa en forma de danza de Sordel (305). En Guilhem de Berguedà (cap. XXI) es muy frecuente el aprovechamiento de refranhs y melodías populares.

87. La poesía provenzal se abre con Guilhem de Peitieu, a quien los contemporáneos consideraban «iocundus» y «facetus», y de quien afirmaban que fue de gracia histriónica y frecuentador de tabernas (véase cap. I), notas que se advierten en su obra conservada. Es natural, pues, que diferentes aspectos de lo que hoy llamamos humor, desde la burla amable e insignificante hasta el ataque sarcástico y mordaz, y desde la agudeza sutil hasta la chanza chocarrera, aparezcan en los versos de los trovadores. Lo que parece más serio en el arte de nuestros poetas, el amor cortés o fin'amors, es visto bajo el prisma de la parodia en clara actitud satírica. Es posible que ello ya se dé en el mismo Guilhem de Peitieu (véase el preliminar de 1), y lo encontraremos muy intencionado en las dos composiciones del estornino de Marcabré (22 y 23), que sin duda parodian la del ruiñeñor de Peire d'Alvernha (44); en Peire Cardenal, cuando irónicamente se presenta exento de los afanes y las inquietudes del enamorado (311), y en aquella graciosa canción de Gausbert Amiel (357) en la que confiesa amar a una dama de baja condición («basseta») e ironiza sobre los trovadores ricos que cantan a damas ricas.

La parodia formal es también un recurso de eficacia humorística. En un tornejamen sobre las virtudes del caballero, en el que intervino Raimbaut de Vaqueiras, el problema se planteaba con el verso *Senher N'Aymar, chاوزetz de tres baros*, y Blacatz, remedándolo, dirigía a un interlocutor suyo una cobla que empieza: *En Pelicer, chاوزez de tres lairos* (253). Y cuando su hijo Blacasset coincidió con Sordel en la corte del conde de Provenza se burló con gracia del lugar común del corazón robado que el italiano había desarrollado en unos madrigalescos versos, exactamente de la misma métrica (261).

El humor chocarrero no falta entre los trovadores. El socorrido tema de

12. P. Bec, *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale: problèmes et essai de caractérisation*, «Mélanges Rita Lejeune», II, págs. 1309-1329.

las ventosidades lo desarrolló Arnaut Catalan dos veces y con interlocutores de la más alta prosapia: Ramón Berenguer, conde de Provenza, y Alfonso el Sabio, rey de Castilla, en esta segunda ocasión tomando el estrofismo y las rimas de *Can vei la lauzeta mover* (60) de Bernart de Ventadorn. Este tan espiritual trovador tuvo también la desgracia de que su delicada canción *Can la frej'aura venta* (61) fuera parodiada en la cobla anónima *Quand lo pet del cul venta* (véanse los preliminares a 61 y 274). Y la respetuosa y cortesana cobla amorosa *Dieus vos sal, de pretz soberana* (370) recibe la sucia réplica de *Deus vos sal, dels pez soberana* (371).

Hay composiciones que se revelan como estrictamente humorísticas, y por lo tanto a veces difíciles de captar en todas sus alusiones e intenciones, como ocurre en la divertida y desconcertante discusión entre marido y mujer que presenta Guilhem Rainol d'At (250); en la inacabable enumeración de oficios, por lo general viles, que Raimon d'Avinhon presume de haber ejercido (266), y en la anónima canción de amor con términos gramaticales que empieza *Pelb beutat nominativa* (369). Mucho mayor intención tiene el debate entre los ingenios de guerra la gata y el trabuquet, composición humorística escrita por Raimon Escrivan para levantar el ánimo de los tolosanos cercados por Simón de Montfort y atemorizados por su monumental gata (221).

Algunos géneros o subgéneros ya suponen un texto más o menos humorístico, como ocurre con el gap (§ 46), el enueg y el plazer (véase cap. LI) y en las composiciones satíricas arbitrariamente clasificadas en la rúbrica de sirventés joglaresc (§ 45, D); y algunos trovadores de obra extensa, como el Monje de Montaudon, ofrecen claras notas satíricas en gran parte de su producción. Pero además de todo ello el humorismo se advierte en rasgos que de cuando en cuando aparecen en trovadores de tono grave, como Peire Vidal, Peire Cardenal o Cerverí de Girona. En el sirventés personal y político la burla y el sarcasmo tienen a veces un humor acre y destemplado, como en gran parte de las poesías de Guillem de Berguedà y en algunas de Bertran de Born. Y ya en otro tono, cuando Raimbaut d'Aurenga extrema su fanfarronería y sus bravatas lo hace con una consciente intención irónica.

## ADVERTENCIA

En la presente obra se ha procurado dar cabida a todos los poetas que puedan tener valor, interés o significado dentro de la literatura provenzal antigua. Las poesías se transcriben de acuerdo con las ediciones más solventes que existen de la obra de cada poeta <sup>1</sup>, y se hacen preceder de una breve nota informativa y de una guía bibliográfica, en la que constan los manuscritos que nos la han conservado y sus principales ediciones modernas. Cuando éstas proceden de obras dedicadas particularmente al trovador del que se trata, se indica siempre, en cifras romanas, el número que lleva la citada poesía en aquella obra, a fin de poder identificar las citas que puedan hallarse en otros trabajos. Luego se da el esquema métrico y la indicación del estrofismo. La traducción que sigue al texto de cada poesía no tiene, en modo alguno, carácter literario, ya que sólo pretende guiar y ayudar al lector que siga el original provenzal. Las notas van destinadas a ilustrar, aclarar o justificar lo que ha parecido que lo necesitaba. En todo caso, por lo que se refiere a la traducción y a las notas, se han tenido en cuenta las necesidades y los conocimientos del estudiante de filología románica, a quien fundamentalmente va dirigida esta obra.

1. A ello obedecen las acusadas diferencias gráficas que observará en seguida el lector entre el texto de un trovador y otro, y a veces incluso entre composiciones del mismo poeta. Una normalización ortográfica es tarea muy arriesgada y que, ante todo, presupone el conocimiento exacto de las posibles variantes dialectales empleadas por cada trovador.