

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG W. BÄNBOLD
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel
Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.
Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat
Impresión

·MM·

LA «RETROUENGE» DE THIBAUT DE CHAMPAGNE

GEMA VALLIN
Universidad de La Coruña

LA OBRA POÉTICA de Thibaut de Champagne, o Teobaldo IV de Navarra, fue bien acogida por el público de su época, y tuvo una notable fama póstuma.¹ La mayor constatación de tan buena fortuna es que Dante lo incluye en el reducido grupo de quienes con sus *illustres cantiones* elevaron a mayor gloria el género lírico.² Fue el último gran trovero del siglo XIII, por delante incluso de su contemporáneo Colin Muset, del que sólo conservamos una veintena de textos, frente a los más de setenta de atribución segura que ostenta nuestro autor.

Estudiosos de diversas tendencias han coincidido en reconocer o distinguir en su arte unos notorios rasgos característicos, lo cual no es fácil tratándose de un cancionero abrumadoramente extenso, de versos muchas veces prosaicos y mediocres. Jean Frappier, por ejemplo, define la personalidad poética de Thibaut como «complexe, un peu énigmatique, difficile à saisir».³ Una apreciación que proviene, en buena medida, del tono irónico que adquiere el discurso amoroso del rey en los momentos de mayor intensidad afectiva. Pero la ambigüedad, el tino para delatar la naturaleza contradictoria de la *fin' amor*, no son los únicos baluartes de su quehacer poético. Hay en sus canciones una complejidad, provocada por la utilización de imágenes, metáforas y alegorías únicas, o que el poeta ha sabido reelaborar y adaptar a su estilo, a sus ideas personales, que le ha valido el ser además considerado como el primero de los «preciosistas».⁴

¹ Véase el capítulo «La réputation poétique de Thibaut de Champagne», en la edición de las canciones del *trouvère* realizada por A. Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, París, 1925, pp. LXXXIII-FCV.

² Dante cita dos veces en su *De vulgari eloquentia* (I, IX, 3 y II, V, 4) la pieza de Thibaut *De fin' amor si vient sen et bonté*, por representar las propiedades del *stylus tragicus* poético.

³ *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles*, París, 1949, p. 173. Un estudio más concreto sobre el carácter de sus versos, véase en G. Zaganelli, «Tibaldo di Champagne: l'ambigüità», incluido en su monografía *Aimer, soffrir, joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, 1982, pp. 195-226; más reciente es el trabajo de Y. Bellenger y D. Quéruel, *Thibaut de Champagne, prince et poète au XIII^e siècle*, Lyon, 1987; y una visión general, pero bien actualizada, en M. Infurna, «La lirica dei trovères», en *La letteratura francese medievale*, a cura di M. Mancini, Bologna, 1997, pp. 234 y ss.

⁴ R. Bray, *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, París, 1960.

Estos aspectos destacados de su obra, y que se traslucen particularmente en las casi cuarenta canciones de amor, las más numerosas, contribuyen a crear ese estilo refinado, aristocrático y sutil por el que reconocemos y distinguimos siempre a Thibaut de Champagne. Pero la concordancia de la crítica en los grandes rasgos necesita todavía ponerse a prueba con un análisis más detenido de no pocos aspectos menudos, que difícilmente atraen la atención del estudioso sino cuando se enfrenta con el trabajo implacable de publicar *todos* los textos de un repertorio lírico. La benémerita edición de A. Wallensköld, publicada en 1925, empieza ya a dar signos de vejez en bastantes puntos, y se hace sentir la necesidad de ponerla a la altura de nuestros métodos y conocimientos. Es la labor que hemos acometido la profesora Dolores Sánchez Palomino y yo misma, y de la que la presente comunicación es un mero adelanto, destinado a poner de manifiesto, como muestra, uno de los factores de Thibaut más dignos de observación y, sin embargo, no siempre debidamente atendidos en la bibliografía disponible: su virtuosismo métrico.

En efecto, es unánime la opinión de que las piezas de su repertorio presentan una hechura métrica impecable, en particular en tanto fiel representante del modelo clásico de canciones regularmente compuestas en decasílabos.⁵ Pero esta apreciación, sin duda cierta, es a menudo una generalización cuya amplitud nos hace olvidar que en el *corpus* amoroso destacan, por méritos propios, cinco *chansons à refrain* que bien merecen verse como capítulo aparte.

La primera, que aparece en este lugar en los ocho manuscritos que la conservan, está formada por cinco estrofas *unissonans*, en donde se alternan los versos heptasílabos con los de tres versos, y vienen rematadas por el estribillo *E! é! é!* y por un *envoi* de tres versos; presenta una forma estrófica única tanto entre las piezas francesas como entre las provenzales: a b a b b a C.⁶ Se trata del texto *Por conforter ma pesance* (R237), que el autor define con el término *son*.⁷ Marcada por la singularidad de su forma estrófica, por un estribillo vivaz y poco común, que no va unido sintácticamente al cuerpo de la estrofa, pero que está en perfecta sintonía con ella, esta canción primera de su repertorio nos descubre un poeta al que también le interesa el metro de corte popular, que resuelve con aportaciones muy personales. Así, en *Chançon*

⁵ Un estudio detallado de la estructura formal de sus canciones en P. Bec, «Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne: essai de bilan comparatif», en *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 163-171.

⁶ Verifíquese en U. Mölk y F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972, 944: 4, p. 438, y en I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, París, 1966. Tampoco encuentro la fórmula en el *corpus* gallego-portugués (G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967).

⁷ Hago referencia a ésta y las otras cuatro utilizando el número que se le asigna en la *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles* de G. Raynaud, París, 1884; véase además A. Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne*, pp. 1-3.

ferai, que talenz m'en est pris (R1596),⁸ nos encontramos con seis estribillos diferentes, métrica y sintácticamente independientes de la estrofa. Hay que decir que algunos no son de su invención, porque se trata de proverbios o fragmentos de piezas conocidas.⁹ Con todo, el uso del *refrain variable* es un procedimiento poco frecuente.¹⁰ Tampoco abundan los textos que, como el séptimo de su repertorio, presentan las características de una modalidad poética que merece ser considerada aparte. Me refiero a la escurridiza *retrouenge*, encarnada en el poema *Por mal tens ne por gelee* (R523). De aquélla y de éste me ocuparé ahora, dejando para mejor ocasión las otras cuatro *chansons à refrain*.¹¹

EL TEXTO

Leamos en primer lugar los versos en cuestión en la edición que he preparado. De los siete manuscritos que conservan esta canción, la versión del manuscrito M es la mejor, por lo que la he utilizado como texto base, respetando en todo momento su grafía original. Con todo, los versos 35-36 pertenecen al ms. R, el único en donde han sido copiados. En las notas al texto comento las lecturas problemáticas y las divergentes con respecto a la edición de Wallensköld, publicada en 1925 (*vid.* abajo n. 1).¹² Al considerar ahora sólo un texto del cancionero de Thibaut, tendría un carácter provisional el estudio de la lengua y establecer el *stemma codicum*, por lo que ambos aspectos serán considerados cuando edite todo el *corpus* poético. Por último, la traducción pretende ser lo más fiel posible al original.

Manuscritos: M (París, Bibl. nat. f. fr. 844) 64r; O (París, Bibl. nat. f. fr. 846) 95v; K (París, Arsenal 5198) 19a; R (París, Bibl. nat. f. fr. 1591) 1771v; T (París, Bibl. nat. f. fr. 12615) 7v; V (París, Bibl. nat. f. fr. 24406) 10r; X (París, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 1050) 20r. KTX: Rey de Navarra; MORV: anónima. Con anotación musical en todos los manuscritos, excepto en T.

Estrofismo: 7'a 7'a 7'a 7'a 4b 5'a 4b 3C. Cinco *coblas doblas* de ocho versos, con un *envoi* de cuatro y el estribillo *Valara!*

⁸ Es la pieza n.º XXIII de la ed. de Wallensköld, pp. 76-82.

⁹ El primero, que dice *Je sent les maus d'amer por vos, / sentez les vos por moi?*, aparece, con variantes de matiz, en un motet, que publica G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, I, París, 1881, p. 56, n.º XXVII; el quinto (*Se la bele n'a de moi merci, / je ne vivrai mie longuement ensi*) en una pastorela anónima, publicada por K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1870, p. 134, n.º 21. Ni el tono ni la métrica responden a los usos de Thibaut.

¹⁰ Véase en el *Répertoire* de Mölk y Wolfzettel, «Refrain variable», p. 22, y n.º 1.194, también esta pieza del trovero es un *unicum* estrófico.

¹¹ Las otras dos son *Nus hons ne puet ami reconforter* (R884), de tono decididamente irónico, y *De ma dame souvenir* (R1467); son las piezas XIII y XVIII de Wallensköld, pp. 41-44 y 58-60 respectivamente.

¹² No me parece necesario tomar en cuenta, por su poco valor filológico, las antiguas ediciones de Lavesque de la Ravalière, *Les poésies du Roy de Navarre*, II, París, 1742, p. 42, y Prosper Tarbé, *Les Chansonniers de Champagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Reims, 1850, p. 53.

Por mal tens ne por gelee
 ne por froide matinee
 ne por nule autre riens nee
 ne partirai ma pensee
 d'amors que j'ai,
 que trop l'ai amee,
 de cuer veri.
Valara!

II Bele et blonde et coloree,
 moi plest quanque vos agree; 10
 et, Dex!, car me fust dounee
 l'amors que vos ai rouvee,
 quant vos priaie,
 s'ele m'est vee,
 je me morrai. 15
Valara!

III Dame, en la vostre baillie
 ai mis mon cors et ma vie,
 por Dieu, ne m'ociez miel!
 La ou fins cuers s'umilie 20
 doit on trouver
 merci et aie
 por conforter.
Valara!

IV Dame, faites cortoisie! 25
 plaise vos que en ma vie
 iceste parole die:
 «ma bele», «tres douce amie»
 vos os nonmer,
 c'onques n'oi envie 30
 d'autrui amer.
Valara!

V Onques jor ne me soi plaindre,
 tant seroit ma dolor graindre,
 ne d'amer ne [me] sai faindre, 35
 ne mes maus ne puis estaindre,
 se je ne di

que toz vuelte remaindre
en sa merci.

Valara!

40

VI. Trop seroit fort a estaindre

chansons de li;
l'amors est a fraindre
dont pens a li.

Valara!

45

- I. 3 *falta en V*; por autre nule X — 4 partira R — 6 que ai O — 7 vrai R — 8 valarara O; *falta en K* —
 II. 9 bele blonde coloree O, bone et belle et coulouree R, blonde coulouree V — 10 quan quil v. KTV, moi ce quil v. R, quanque il v. X — 11 *falta en R*; he O, e V; bonee O — 12 *tras este verso R añade* que je ai tant desiree — 13 vos prierai M, vos priai OKTVX — 14 sele nest T, sele vee mest V, cele X; vae M, vee OKRTX — 15 ie me T, ien MOV, gen K, ie R, ie en X, moira M — 16 valarara O, *falta en K*, vala V —
 III. 17 vostre bele O — 18 ahie mist O; cuer et cors et vie R — 19 moubliez R — 20 sumelie MOTV — 21 recouvrer R — 24 va O, *falta en K*, vala X —
 IV. 25 fetes c. V — 26 plairoit V — 26-27 vo ami qui vous emprie .et qui tant en io me fie R — 28 bele rien d. O, que belle R — 29 oi n. O — 30 onques O; nevo e. T — 31 dantrui V — 32 *falta en K*, vala X —
 V. 33 me *falta en R* — 34 serient R — 35-36 *faltan en todos excepto en R* — 37 se ne di V — 40 *falta en K*, vala X —
 VI. 41-45 *faltan en KR* — 42 estaindre amours V, ataindre X; di li MTVX — 43 fain O, faindre VX — 44 ie li pri X — *falta en V*

v. 8: *valara* (*valarara* en O) pertenece obviamente a la familia onomatopéyica de *lalalá*, *tararear*, etc., como, por otro lado, el estribillo de Guillaume le Vinier: *valura valuru valuraine valuru va* (editado por K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1870, p.273, n° 30).

Nótese cómo con este *Valara!* Thibaut quiere darle a la gravedad del asunto amoroso un tono de broma, de bufonada, incluso; lo mismo que sucede con el refrain *É! é!* en la canción R237 (n° I, pp. 1-3 en Wallensköld).

v. 11: Wallensköld prefiere considerar la primera palabra como interjección y lee y puntúa este verso y los siguientes como «He Deus! car me fust donee / L'amor que vous ai rouvee! / Quan prierai...» Me parece una interpretación más que dudosa. La sintaxis y el sentido de la parte más extensa de la estrofa, aun sin ser fáciles, solo me resultan comprensibles con la interpretación que propongo: 'si el amor que deseé y se me concedió, se me niega a la postre, moriré'.

v. 13: pese a la presencia en todos los manuscritos del pronombre *vos*, Wallensköld edita «Quant prierai», siguiendo, pero corrigiendo, a M, pues considera la versión de OKTVX pleonástica (n. II-13, p. 25).

v. 35 [me]: sigo la enmienda de Wallensköld.

vv. 41-44: la canción que surge como consecuencia de la paradoja amorosa, del dolor que provoca el rechazo de la amada, idea implícita en estos versos finales, aparece expresada en la primera pieza del repertorio de Thibaut, que comienza precisamente: *Por conforter ma pesance / faz un son*. En clara alusión a ésta, se retoma y desarrolla el mismo tema en el exordio de la pieza n° XXXIII en Wallensköld (R1002): *Une chançon oncor vueil / fere por moi conforter; / pour celi dont je me dueil / vueil mon chant renouveler...* (vv. 1-4).

I. Ni por mal tiempo, ni helada, ni fría mañana, por nada del mundo, dejaré de pensar en el amor que tengo, pues mucho la he amado de corazón sincero. ¡Tralará!

II. Bella, rubia y rozagante, quiero cuanto a vos os place; y, ¡ay Dios!, pues me fue dado el amor que os pedí, implorándoos, si me es negado, moriré. ¡Tralará!

III. Dama, he puesto el corazón y la vida a vuestra disposición, ¡por Dios, no me matéis! Cuando el cortés corazón se humilla debe haber merced y ayuda para dar consuelo. ¡Tralará!

IV. ¡Dama, haced cortesía! Os gusta que nunca diga esto, que no ose nombraros «mi bella, mi amada amiga», y es que no deseo amar a otra. ¡Tralará!

V. Nunca acabaría de lamentarme, tan grande sería mi dolor, ni sabría dejar de amar, ni calmar mis males, si no dijera que quiero seguir estando siempre a su merced. ¡Tralará!

VI. Sería difícil no hacer canciones sobre ella; el amor me apoca cuando pienso en ella. ¡Tralará!

LA RETROUENGE

Quienes trataron de definir y entender tipológicamente el género menor de la *retrouenge* comprendieron en seguida la dificultad que ello entraña. De hecho, las *Leys d'amor* ofrecen una definición muy amplia en cuanto al contenido y muy poco pertinente respecto a su idiosincracia formal, pues en ésta la presencia de un estribillo es el único rasgo que la distinguiría de una cansó: «Retroncha es un dictatz ayssi generals coma vers, que pot tractar de sen, de essenhament, d'amors, de lauzors o de reprendemen per castiar los malvatz. Et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas, quar pot aver de .V. a .X. coblas. Et es dicha retroncha quar es de coblas retronchadas».¹³ La *retroncha* o *retroencha* provenzal, género que aparece ahí tardíamente y con escaso éxito, es en realidad una derivación de la *retrouenge* francesa. Es en las cortes del Norte, que se caracterizan por su afición a la lírica popular, donde nace y mejor se implanta el género. La muestra más sobresaliente es el cancionero del *trouvère* Gontier de Soignies, constituido por el empleo casi exclusivo de la *retrouenge*. No sorprende, por tanto, que las *Razos de trobar* se hagan eco de esta elección cuando afirman que «la parlatura francesca val mais et es plus avinenz a far romanz, retronxas e pasturellas», frente a la prioridad que otorga la «langue du Limousin» al *vers*, la cansó y el sirventés.¹⁴

La caracterización de este escurridizo género lírico debe mucho al estudio melódico de las piezas que se autodenominan *retrouenge* efectuado por F. Gennrich.¹⁵ Partiendo del principio de que el estribillo de estas canciones era ejecutado por un coro, éste tenía que recibir alguna advertencia de cuándo intervenía, ya que la *retrouenge*, que presenta como característica la repetición de una sola sucesión de notas, hace muy difícil determinar ese momento. La solución consistía, según Gennrich, en cantar toda la melodía de la estrofa, de principio a final, después el estribillo conservando la melodía que constituía la *cauda* estrófica, lo cual equivale a la estructura melódica y textual siguiente para la pieza de Gontier de Soignies *Je n'en puis mon cuer blasmer quant il sospir*.¹⁶

¹³ *Las Leys d'amors*, ed. J. Anglade, Toulouse, 1919, vol. II, p. 148.

¹⁴ *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, ed. J.H. Marshall, Oxford University Press, Londres, 1972, p. 7.

¹⁵ *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, 1925.

¹⁶ Véase la edición de las canciones del troviero en L. Formisano, *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milano-Napoli, 1980.

música: α α α α | α β || α β

texto: a a a a a | a b || B¹ B²

cuerpo estr. cauda estrib.

Para Gennrich, con este método podía determinarse cuándo comenzaba el *refrain*, ya que venía precedido por su melodía. A partir de aquí concluye que, en lo concerniente al texto, todos los ejemplos estudiados presentan un número indeterminado de versos en el cuerpo de la estrofa, con paridad de sílabas, y en la mayor parte de ellos, un estribillo ligado al cuerpo de la estrofa, ya sea directamente o bien gracias a una *cauda* estrófica de igual estructura. En definitiva, podríamos decir que para el estudioso alemán esta forma poética posee una doble particularidad: que la melodía del final de la estrofa es igual a la del estribillo y la repetición de una misma frase melódica para los versos del cuerpo de la estrofa. Siguiendo este criterio musical, Gennrich forma un *corpus* de treinta y cuatro composiciones.

A su vez, P. Bec intenta establecer una definición desde el punto de vista textual.¹⁷ Tras advertir que este grupo recoge once géneros temáticos, con lo cual la caracterización de la *retrouenge* dista mucho de relacionarse con el contenido, señala que en el plano prosódico «on a en corrélation une séquence plus o moins longue de vers à rime plate; suivis ou non d'un vers dont la rime annonce le refrain». Con lo cual, nos encontramos que «le couplet de la *retrouenge* est formellement et sémantiquement extensible». La fórmula estrófica que aparece como típica sería: a a a... (b) + (A)B/(B)B.

En la pieza de Thibaut, el verso que anuncia el *refrain* adquiere las dimensiones de una «veritable cauda», según Bec. La extensión de esta parte estrófica resulta, en efecto, poco frecuente entre estas composiciones: a a a a + *cauda* (abab) + estribillo. Sin embargo, si la pertinencia del género resulta ser en esencia musical, como propuso Gennrich, es precisamente esta *cauda*, que anticipa la melodía del estribillo, lo que, como bien dice P. Bec, garantiza «l'unité de la chanson», al crear «une liaison plus étroite entre le corps de la strophe et le refrain» (p. 188). Gennrich había tomado la citada canción de Gontier de Soignies porque el estribillo viene ligado a la estrofa incluso sintácticamente (mediante la conjunción *car*), procedimiento que terminaría de caracterizar el género de la *retrouenge*. Bien es cierto que no todos los textos que se autodenominan como tales presentan esta particularidad, pero sí se aprecia en una parte considerable de ellos, particularmente en algunas albas y en *retroenchas* provenzales.¹⁸

En nuestra canción, lo chocante precisamente es el contraste entre el contenido de la estrofa y lo que dice Thibaut en el estribillo. Pues la expresión de euforia ¡*valaral*!

¹⁷ En *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e-XIII^e siècles)*, I: *Études*, París, 1977, pp. 183-189.

¹⁸ En una tesis doctoral, dirigida por el profesor Vicente Beltrán y leída en Barcelona en 1988, se estudiaron en particular las piezas provenzales y otras francesas menos atendidas por Gennrich: M.O. Sánchez-Macagno, *Retroencha, coblas retronchadas. Contribution à un étude*, 554 pp.

es alegre y desenfadada, y el contenido de la canción, por el contrario, muestra dolor e incertidumbre. El modo de terminar la estrofa es ciertamente desconcertante, pero la ironía o incluso bufonada, como apuntaba arriba (vid. n. al v. 1), forma parte del modo en que se expresa a menudo el *trouvère* champañés: tomándose a guasa el discurso patético del amor cortés. Este contraste entre el contenido de la estrofa y el del *refrain*, sin duda buscado, en principio no hace más que contradecir el procedimiento que consiste en unir sintácticamente y/o semánticamente el estribillo al cuerpo de la estrofa. Ahora bien, esta especie de «licencia» que se toma nuestro *trouvère* con respecto al modelo genérico, se corresponde en último término con el carácter propio de su poética. No es Thibaut de Champagne el Gontier de Soignies cuyas canciones cortesanías tienen apariencia popular, con estructuras ciertamente apegadas al canon más estricto de la *chanson à refrain*, de la *Romanzeliéd* con estribillo, representadas en el tipo a a a ... B B. Las canciones del trovero originario de Bélgica, por ese gustillo que le tomaron los franceses a principios del XIII (cuando él está en su apogeo) a todo lo que sabía a popular, no ocupan por azar un lugar importante en el *Guillaume de Dole* de Jean Renart, junto a otras canciones anónimas «tradicionales», que no tienen, como las suyas, un lugar en los repertorios cancioneriles. Teobaldo de Navarra, décadas después, prefiere inscribir sus versos en la vertiente trovadoresca más conspicua, aunque, eso sí, la modele a su aire, jugando con la paradoja y el enigma, un poco en la tradición de su ilustre antepasado Guillermo X.

En palabras de M. Zink, «la charme de l'archaïsme, du fragmentaire»,¹⁹ que plaga el universo poético francés en los primeros decenios del siglo de pequeñas y sencillas canciones de mujer, no afecta ya a nuestro noble y refinado poeta. Como decía al comienzo de estas páginas sus cinco *chansons à refrain* son excepcionales, en la globalidad de su obra, e incluso dentro de los márgenes formales en que se mueve el género tradicional, pues las otras cuatro, como esta *retrouenge*, terminan mostrando una complejidad mayor, un grado más de elaboración. Aquí, sin duda, el que no sea uno sino cuatro los versos que anuncian o anticipan la melodía del estribillo y el carácter de éste último, enfrentado por el sentido con el cuerpo de la estrofa, son elementos que nos permiten considerar la canción *Por mals tens ne por gelee* como una *retrouenge*, si no anómala, de personalidad muy teobaldiana.

¹⁹ Extraídas de su libro *Le Mogen Age et ses chansons, ou un Passé en trompe-l'oeil*, París, 1996, p. 35.