

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





«ISSI SUI COM L'OSIERE FRANCHE,
OU COM LI OISIAUS SEUR LA BRANCHE»:

LA INNOVACIÓN LITERARIA DE UN POETA
PANROMÁNICO ANTICORTÉS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia
antonmar@um.es

En el tercer cuanto del siglo trece, un poeta se lamentaba en lengua de *oïl* de su fragilidad ante una intemperie que abatía su cuerpo sin posibilidad de protegerlo por la penosa penuria que lo azotaba. Tal circunstancia climatológica daba pie a los versos más expresivos de una debilidad humana, que se tambaleaba como las frágiles hojas de la naturaleza ante las inclemencias del tiempo:

Issi sui com l'osiere franche
Ou com li oisiaus seur la branche:
En esté chante,
En yver plor et me gaimante,
Et me desfuel aussì com l'ente
Au premier giel (vv. 34-39)¹.

[Soy como el mimbre silvestre / como el pájaro sobre la rama: / en verano canto, / en invierno lloro y me lamento, / y me deshojo como el brote / con el primer hielo].

Casi un siglo antes, el primer gran trovador en lengua de *oc* también recurría a la fragilidad de las hojas, para expresar comparativamente su débil protección, en este caso ante una desazón amorosa que lo acuciaba. Era abatido por tal turbación pasional, como las hojas lo eran por la intemperie, el frío y el hielo.

La nostr'amor va enaissi
com la branca de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr'en creman,

1. *La griesche d'Yver*. Todas las citas de Rutebeuf están tomadas de la ed. de Edmon Faral y Julia Bastin, *Oeuvres Complètes de Rutebeuf*, París, Picard, 1959-60 (ed. de 1985), 2 vols.

la nuoit, ab la ploi'ez al gel,
tro l'endeman, que.l sols s'esperan
per la fueilla vert el ramel (vv. 13-18).

[A nuestro amor le ocurre / como a la rama del blancoespino, / que por la noche está en el árbol temblando, / por la lluvia y por el hielo, / hasta que al día siguiente el sol se extiende / por las hojas verdes en el ramaje]².

Pero la clave está en que, contextualizados los versos, tal similitud en la comparación de los sentimientos de ambos poetas se convierte en paradigmas de radical oposición. Con los de Guillem de Peitieu – perfectamente adecuados a la ortodoxia por él creada – su turbación será amorosa y centrada en la dama, y tal sentimiento habría nacido en la más plácida tibieza primaveral «Ab la dolchor del temps novel / foillo li bosc, e li aucel»; mientras que la de Rutebeuf fue «Contre le tens qu'arbre desfeuille, Qu'il ne remaint en branche fueille...» («En la estación en la que el árbol se deshoja / y no queda en la rama hoja»), con una invocación invernal que remitía directamente a la parodia de los ideales amorosos que el primero estaba evocando³.

Hasta aquí nada especialmente novedoso, puesto que es perfectamente conocida la consideración cortés de la presencia de amor en la etapa primaveral, y por lo tanto de inspiración y canto. Y, al mismo tiempo, es evidente su mismo cuestionamiento entre los trovadores, ante la conveniencia de esta adhesión a la «estación primaveral» como símbolo de inspiración amorosa – o al menos que ésta remitiese a un amor verdadero –, proporcionando claves del paulatino cambio en la misma concepción poética. La emoción primera del idílico encuadre primaveral, que inspiraba a los poetas en su canto, es con frecuencia sustituida por una indiferencia a la misma, para resaltar el valor absoluto del «amor verdadero» como nos lo presentaba Bernart de Ventador, que fluye en toda su magnitud trastocándolo todo, de modo que el «hielo (me) parece una flor / y la nieve verdor»⁴. Es incuestionable que, tras un poder totalizador, después, en los mismos trovadores se encuentra una cierta desafección a las estrofas primaverales para marcar el amor absoluto de su canto, o como cierto signo de sarcasmo. Tal planteamiento aumenta en la diáspora trovadoresca; así en la misma escuela gallego-portuguesa, como nos recuerda Elvira Fidalgo,

2. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975 (ed. de 1983), t. I, p. 119. Todos los textos y la traducción de los trovadores están tomados de aquí.

3. Parodia que tienen su simbolismo naturalista en la estación primaveral, encarnando por excelencia los ideales aristocráticos, frente al polo invernal de las representaciones, en la literatura y el arte, un tanto vulgares de escenas desaforadas de comida (cf. Vicente Beltrán, *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Edition Reichenberger (Colecc. Problemática Literaria, 68), 2009, p. 139).

4. Martín de Riquer, *Los trovadores...*, t. I, p. 373.

es patente la censura a este «abuso del “exordio primaveral”»⁵, gastado en su excesivo uso por la escuela occitana, y que ya no es representativo de inspiración amorosa, sino más bien de un inmovilismo ante la renovación trovadoresca. Lo mismo ocurre en los *trouvères* que amplían este proceso en dos vertientes. Una de carácter personal, pues lo importante en ellos es unir la figura del enamorado a la del autor; y la segunda el aumentar la ridiculización de los motivos primaverales – considerando incluso de *carácter villano* a los amantes de la poesía primaveral –, como lo manifiesta Thibaut de Champagne:

Et pour fere solaz vilaine gent
 Qui mauvés moz font souvent aboier.
 Je ne chant pas por aus esbanoier,
 Mès pour mon cuer fere un peu plus joiant.
 Q'uns malades en guerist bien souvent
 Par un confort, quant il ne puet mengier (IV, vv. 1-8)⁶.

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

A ellos no les enfrenta un público más refinado, sino su propio corazón, buscando la satisfacción de su mismo *yo*. Por tanto se oponen a estas imágenes primaverales considerándolas vulgares, en un intento de colocar, tras el *yo impersonal*, la presencia de su corazón, es decir de su propio *yo*, que irá aumentando progresivamente en los *trouvères*. Pero lo realmente importante es cuando, tras estos simples «versos primaverales», se traslucen «diferencias» tan profundas que se convierten en elementos tipológicamente diferenciadores de dos registros opuestos. Y esto es justamente lo que se produce en los versos de Rutebeuf, y lo más significativo es que no se corresponde con una manifestación aislada, sino que cuenta con unos claros precursores poéticos, y continuará consolidándose en autores románicos posteriores, creando una práctica literaria innovadora de similar parangón a la trovadoresca, pero que, sin embargo, no ha sido tenida en cuenta y, sobre todo, estructurada con el mismo ahínco.

La cuestión reside en que, de manera paralela a como la ortodoxia trovadoresca creó, a través de su concepción ético-amorosa, la mayor producción poética románica, justo en la «desacralización» de la misma, las literaturas medievales encontraron las vías para la

-
5. Elvira Fidalgo, «De nuevo sobre la expresión del *joi* en la lírica gallego-portuguesa», en Marta Haro Cortés (ed.) *LITERATURA Y FICCIÓN: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, PUB, 2015, t. II, p. 709.
 6. *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, ed. A. Wallensköld, Paris, Champion (SATF), 1925, p. 9.

segunda innovación poética más importante, abriendo las puertas a una poesía de carácter «personal», tal y como hoy es concebida. Una de esas vías fue justamente la parodia de los fundamentos cortesés. Como subrayé en un trabajo anterior, se trataba simplemente de una ecuación fácil y certera en la historiografía literaria: cuanta más difusión y arraigo tiene un determinado espécimen, más intensa y fructífera puede ser la parodia del mismo; e incluso quedar enriquecida en la promoción de un nuevo género – como nos evidencia de la manera más explícita el *Quijote* y los libros de caballerías⁷ –, y como se produce de manera contundente en Rutebeuf⁸. Pero no solo en él, sino que tal proceso se lleva a cabo de manera sistemática y a través de un grupo importante de poetas románicos, aunque el eje de ese bastión, sin lugar a dudas, lo constituya su poesía.

Rutebeuf – “rudo buey” o “actúa rudamente” – ya hasta en su nombre quiere marcar claramente su diferencia de actuación. Él, como buen *juglar-trouvère* quiere subrayar explícitamente una distinción, y lo hace de modo que, en la consolidación de la misma, abrirá una nueva estética poética *panrománica* que se materializará en el paso de un *lirismo cantado* a un *lirismo recitado*, de una dimensión inconmensurable, con consecuencias similares a la misma práctica trovadoresca. De ahí que, a pesar de la aparente similitud con los versos de Peitieu, si éste nos informaba de que compondría «segon lo vers del novel chan», Rutebeuf, por el contrario, lo haría en un «dit» de «penosa historia» («De povre estoire»), proporcionando la clave formal de sus poemas, un *dit*, frente al *chan*. La pobreza de este *dit* es tanto material como de ingenio, a lo único a lo que puede aspirar en este desastroso invierno:

Contre l'yver,
Dont moult me sont changié li ver,
Mon dit commence trop diver
De povre estoire (G. Yver, vv. 6-9).

[En este invierno / que mucho han cambiado mis versos / y mi *decir* comienza muy variado / de penosa historia. / Pobre juicio y pobre memoria].

La tibieza primaveral, la belleza, la armonía de las melodías, los ingeniosos aciertos poéticos quedan trastocados por una pobreza que arrasa hasta con la producción poética brillante, sin lugar a dudas de la *cansó*; y sobre todo con la conceptualización poética de la

7. Tal vez en el mismo Cervantes perviviera esta actitud *panrománica* al desacralizar la idealización del universo caballeresco – también muestra la caída de un amor idealizante que se desmorona –, en el mejor de los sentidos humorísticos y profundamente sensible con el fracaso y sufrimiento humano.
8. Antonia Martínez Pérez, «La parodia cortés como elemento constitutivo de un nuevo registro poético: su práctica en Rutebeuf», en Mercedes Brea, Esther Corral y Miguel Ángel Pousada (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell' Orso, 2013, pp. 199-211.

fin'amors. Porque finalmente toda idealización respondía, como subraya Anne Darmstätter, al ideal de género constituido⁹. Por lo tanto será necesaria tal «desacralización» del género, para que emerja la belleza en otra dimensión, en este caso transgresiva en cuanto a la ortodoxia trovadoresca, pero de similar parangón artístico. Se crea una estética poética inesperada en su mezcla de patetismo, sinceridad y sarcasmo, a través de símbolos más primarios e imágenes sobrecogedoras como el viento, la intemperie, las hojas muertas, la naturaleza que abate y asalta en la precariedad – como la mosca negra que pica en verano y la blanca (la nieve) en invierno – presentando una circularidad de miseria de la que no se puede escapar (*La Griesche d'été-La Griesche d'Hiver*). Imágenes vigorosas y pintorescas que van a estar presentes en la mayor parte de sus poesías personales, dotadas de una expresión vivaz y humorística, con una acertada adecuación de contenido y forma, presentando al mismo tiempo una importante intensificación en la inhabilidad del poeta, la locura, la insensatez, que sin lugar a dudas se contrapone a una «mesurada» actuación cortés y al correspondiente enamoramiento. Porque se trata de una pasión «grosera» y «grosero» el que la siente, como un «loco obrero» y «loca obra». Él ya nos entonaba la tradicional lamentación juglaresca en torno a su perdición ante «mujer, vino y dado». Y así es arrastrado hacia una pobreza que personifica genialmente de una manera casi violenta, creándose un movimiento desestabilizador, incluso agresivo, en el poema:

Bien me paie, bien me delivre,
Contre le sout me rent la livre
De la grant poverte.
Povretez est sor moi revertre: (*G.Yver*, vv. 19-22).

[Bien me paga, bien me recompensa: / por un centavo me devuelve una libra / de gran pobreza. / La pobreza se ha lanzado sobre mí:].

A ello se suma una estructura formal – tercetos encadenados de octosílabos y tetrasílabos (a8 a8 b4 b8 b8 c4...), – que arrastran a un balanceo vertiginoso en concordancia con la inestabilidad emocional y material que se expresa en el poema¹⁰. Pero sobre todo se está ofreciendo otro punto clave de evolución frente a la *cansó*, al constituirse un poema continuo de longitud indeterminada que se desarrolla de forma lineal, originando un sentido coherente con la conexión de los distintos elementos del poema – frente a los compartimentos estanco y la circularidad de la *cansó* – y con una apertura de contenidos importante. Y, ante todo, permite que en el poema se produzca una apertura hacia una ruptura interior del poeta, a la muestra de su debilidad personal, en la más profunda

9. Anne Darmstätter, «Le Charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Fuillée* de Adam de la Halle», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 47 (2004), pp. 231-232.

10. Cf. Antonia Martínez Pérez, *La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013.

comicidad, a la fragilidad de su existencia. En otros poemas, siguiendo la misma vía goliárdica, ataca directamente la idealización amorosa, a través del tema juglaresco por antonomasia, el de un mal casamiento – *Le Mariage Rutebeuf*, cuya materialidad conyugal suponía la más explícita ruptura con la *fin'amors*, y formalmente abría asimismo el poema circular de la *cansó*, con una tirada de 138 versos en tercetos octosílabos y tetrasílabos. La lamentación de este alocado casamiento le permitirá seguir profundizando sobre el hundimiento en su miseria que las distintas actuaciones insensatas de su vida le van ocasionando. Esta equivocada decisión de casarse adquiere un contundente acierto por su particular autoinculpación en el desastre y por su vivacidad expresiva. Nadie se habría querido casar con esta mujer seca, fea, pobre y vieja, y él lo hace justamente ocho días después de la Navidad del 1260:

Tel fame ai prise
 Que nus fors moi n'aime ne prise,
 Et s'estoit povre et entreprise
 Quant je la pris.
 A ci mariage de pris,
 C'or sui povres et entrepris
 Ausi comme ele;
 Et si n'est pas gente ne bele;
 Cinquante anz a en s'escuele,
 S'est maigre et seche:
 N'ai pas paor qu'ele me treche (vv. 28-38).

[Me he casado con una mujer / que era el único capaz de amarla y apreciarla, / y que, además, pobre y miserable era / cuando la tomé. / ¡Este ha sido un buen casamiento, / puesto que ahora soy tan pobre y miserable / como ella; /Y no es gentil ni bella; / lleva cincuenta años a sus espaldas, / y está escuálida y seca: / no tengo miedo de que me engañe].

Incapaz de mantenerla, su mujer pasa hambre y él teme volver a casa con las manos vacías, como le ocurría a Colin Muset¹¹. Sin ropa ni leña para el fuego, no puede recibir a sus amigos en una casa donde falta hasta el pan, en una absoluta ruina material y moral que le inspira los más emotivos versos sobre la miseria y la soledad. Aun así, quedarán finalmente iluminados con un atisbo de esperanza y humor; porque, una vez más y con gran genialidad, Rutebeuf combina el tema serio con la expresión cómica. Las miserias, tal y como se expresen, pueden conllevar rasgos de una cierta comicidad y él así las concibe. Por ello se ríe ante todo de sí mismo: no ha sido muy inteligente su decisión de casarse, «Incluso los tontos, tonto me llaman», nos dirá en el v. 8. Impronta carnavalesca que ya nos había anticipado Rutebeuf en el inicio del poema, primeros de enero, coincidente

11. Lugar común en la literatura cómica, presente en Aristófanes, Shakespeare, Molière, etc.

con la Fiesta de los locos, e interpretada como tal por M. Rousse¹². Del mismo modo que J. Dufournet había señalado la parodia de los temas cortesés «que conduce a una verdadera desacralización de la mujer en un universo “transtornado”, al revés, que es el de la locura»¹³. En efecto, su mujer es tan fea, escuálida y vieja que no teme que lo engañe (v. 38) y más pobre que él (vv. 30-31): imposible que nadie, excepto el mismo, pudiera apreciarla (v. 29). Y, aunque algunos versos invitan a una cierta amarga decepción sobre el ser humano – se considera objeto de fiestas para sus enemigos (v. 59), y Dios lo ha olvidado por completo, como si hubiera provocado su cólera (vv. 57-58 y 62-64) –, éstos no consiguen ensombrecer el tono jocosos y divertido del poema.

Igualmente fue una cuestión de «pobreza goliárdica» la que impidió a Colin Muset centrar toda su atención en la *La damoisele au chief blondet*, pues, por muy alegre y feliz que le hiciera sentirse, no podría olvidar su endeudamiento ni la «buena vida» a la que aspira. Desea disfrutar de placeres y buena mesa por encima de cualquier otra emoción, aun amorosa:

La damoisele au chief blondet
 Me tient tot gay et cointelet;
 En tel joie le cuer me met
 Qu'il ne me sovient de mon det.
 Honiz soit qui por endeter
 Laira bone vie mener!

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

 N'ai cure de roncín lasser
 Après mauvais seignor trotter :
 S'il heent bien mon demander,
 Et je, cent tanz, lor refuser (III, vv. 25-30; 33-34; 41-44)¹⁴.

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

12. Michel Rousse, «Le “Mariage Rutebeuf” et la Fête des fous», en *Moyen Age*, 88 (1982), pp. 435-436.
 13. *Poèmes de L'infortune et Poèmes de la Croisade*, traduccions et études par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1979, p. 36.
 14. *Les Chansons de Colin Muset*, ed. de J. Bédier, Paris, Champion, 1964, pp. 6-7.

Pero, incluso así, no es fácil para Muset desprenderse de las formas corteses y no duda en anteponer a estos versos de «Bon vivant» un doble *exordio primavera*, con todos los elementos tipológicos estructurales del mismo:

En mai, quant li rossignolez
Chante cler ou vert boissonet,
Lors m'estuet faire un flajolet

.....

L'autrier'ier, mai, un matinet,
M'esveillèrent li oiselet,
S'alai cuillir un saucelet,
Si en ai fait un flajolet; (III, 1-3 y 9-12).

[En mayo, cuando el ruiseñor / Canta armonioso en el verde bosquecillo, / Siento la necesidad de hacer una flautilla (...). El otro día, una mañana de mayo, Me despertaron los pajarillos, / Y fui a coger una ramita de sauce, / Para hacer una flautilla].

No obstante, es evidente que el ideal amoroso también está siendo desplazado por unos aspectos «circunstanciales» que envuelven la vida del poeta, aunque sea en la ficción. Y el poema en estos casos va albergando elementos que contribuyen a un esbozo autobiográfico de su autor, como lo hace Colin Muset, pues, aunque todavía adepto a la ortodoxia cortés, inicia ya esta andadura que no solo es temática, sino también estructural. Él, situándose «dentro» y «fuera», va introduciendo paulatinamente las características tipológicas de la presencia del *Yo* autobiográfico que tendrán su mayor desarrollo en el registro del *decir*, que va propiciando estos cambios. E. Baumgartner le dedica, en el estudio de su poética, un apartado sobre «Dire en chant»¹⁵, muy elocuente en este sentido y haciendo una clara presentación de la *narrativización* autobiográfica en el texto lírico. Utiliza, como señala esta autora, «le cadre lyrique pour couler dans des strophes, dans des chansons de longue haleine, les éléments d'un récit à allure auto-biographique»¹⁶. Y, aunque la tradición lírica no pierda en él de manera definitiva su absoluto poder, sí presenta conatos de un lirismo diferente, en el que cabe la misma presentación de su autor, medio holgazán y vividor¹⁷ – plenamente adscrito al registro de la «buena vida» – e incapaz de procurarse su propio sustento. Muestra pues una débil personalidad que le lleva a tener que soportar la recriminación de una mujer «gruñona», que le chilla si no trae su bolsa «inflada» de dinero. Regañona e interesada, lo insultará con ira y no dudará en

15. Emmanuèle Baumgartner, «Poétique de Colin Muset», en *Perspectives Médiévales*, 28 (2008), p. 86.

16. *Ibidem*.

17. Llena sus poemas con su *autodenominación*, en un continuo juego de palabras con la estructura de su nombre (*annominatio*): «Volez oïr la muse Muset?»... «Or a Colin Muset musé» (I); «Bele très douce amie, / Colin Muset vous prie...» (II); «Len m'apele Colin Muset» (III); «Biaus Colin Muset» (IV). *Les Chansons de Colin Muset*, (ed. Bédier).

llamarlo «Pasmado» («Ma fame ne me rit mie / Ainz me dit: “Sire Engelé”»... (V, vv. 18-19)¹⁸, mostrándose implacable contra él, y sobre todo subrayando su imagen burlesca; a la que se sumaría la del trote exhausto que lleva a cabo tras su «protector», para conseguir su generosidad. De su concesión, dependerá que *villanía* se torne en *cortesía*, presentando de modo incipiente los rasgos de una autobiografía afflictiva con el escarceo de su imagen burlesca.

En esta presentación jocosa ahondará otro gran poeta, Adam de la Halle – contemporáneo de Rutebeuf – pero que, frente a él y como Muset, no siempre había mostrado desafección hacia las formas trovadorescas sino que, por el contrario, había adquirido su perfección y celebridad justamente en el marco de la lírica cortés; aunque más tarde la transgrede en busca de una nueva poética. Un *chansonniers* excepcional – que se había presentado como el más leal de los amadores con al menos treinta y seis *chansons*, como «bel objet poétique et musical»¹⁹ – canta en las más perfectas *coblas unissonans*. Pero esta *fin'amors* que antaño lo deleita no tardará en convertirse en la más sórdida de las obsesiones, un encantamiento, una enfermedad que le lleva a la locura, tras convertirse su amada en esposa. Pero Adam es prudente y, para hacerlo, se aparta de las afamadas y férreas estructuras trovadorescas y se aplica a las más versátiles formas dramáticas, de las que se erige en el máximo impulsor profano en el siglo XIII, especialmente con su *Jeu de la Feuillée*. En la misma, construida sobre una base dramática, inserta como rica polifonía las más queridas variantes líricas en una síntesis excepcional de los distintos géneros tradicionales, *cansó*, sirventés, *sotte-chanson*, *jeu-parti*²⁰. No duda, pues, en ofrecer evidentes muestras de ortodoxia lírica en este inicio del *Jeu de la Feuillée*²¹, con la descripción de María – la más perfecta belleza que dio nacimiento a este *fin'amors*. Y tampoco se sustrae del más bello *exordio primavera*, con ruiseñores y una fuente de agua clara, con arena brillante:

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

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

18. *Les Chansons de Colin Muset*.

19. Jean Maillard, *Adam de la Halle. Perspective musicale*, Paris, Champion, 1982, p. 22.

20. Maillard, *Adam de la Halle...*, p. 169.

21. *El teatro de Adam de la Halle: Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion*, introducción, traducción y notas de Antonia Martínez Pérez y Concepción Palacios, Murcia, Universidad de Murcia, 1989. Los textos y la traducción están tomados de esta obra.

Pero la clave está en su objetivo final: desacralizarlos, en la más sórdida de las metamorfosis. Así, la mujer presentada – antaño la más gentil y hermosa dama cortés – se degrada en la más ignominiosa caricatura, tanto física como moralmente. Sus cabellos, antaño relucientes como el oro, ahora serán escasos y sin brillo; y lo mismo sucederá con su tez blanca, sus mejillas rojas y sus dientes parejos (vv. 87-88; 91-92; 94-97). Ajada, habrá perdido toda belleza e incluso se ridiculiza su estatus, al presentarla como «li pagouse Maroie» – Marion en la tradición popular – nombres propios del registro *popularizante*, que se insertan como un elemento más de disputa contra la ortodoxia *aristocratizante*:

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

[¿Y que será ahora de la paisana, mi comadre señora María?].

Pero Adam lleva mucho más allá tales interferencias al aplicarle a la *descriptio pouellae*, elementos propios de la *sotte-chanson*²², con lo que el mecanismo paródico y transgresivo produce efectos mucho más contundentes y burlescos. Pero sin lugar a dudas, la degradación extrema de la figura femenina e incluso de la «pasión amorosa» nos la da el autor en la resolución que adoptará si María no se resigna a tal separación, y se obstina en seguirle; como le vaticina Guillot, uno de los *compains*. En tal caso Adam se pondría «mostaza en la cola», para quitarle el vicio:

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

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

Y, la placidez del *exordio primaveral* – que parecía después reafirmarse con el clima de encantamiento de la *féerie* – se transforma con Morgana, las hadas y el cortejo de Erlequín en un clima asfixiante y tormentoso. Se presenta una situación de degradación y opresión extrema que justificará toda la posterior evolución amorosa y argumentará asimismo la metamorfosis literaria emprendida. Puesto que, tras esta transformación formal, subyace toda una ideología conceptual que se transgrede y muestra su mutación. En esta oposición se querría ver la presentación de Adam como el poeta del amor lejano y puro, para señalar posteriormente su cambio hacia deseos más materializados del mismo. E incluso, y esto es lo más importante desde el punto de vista de nuestro análisis, la evolución amorosa parece responder a un sentimiento profundo de renovación, de transformación de su propio yo, y especialmente de su actitud ante la obra literaria.

22. Cf. Darmstätter, «Le Charme de la nouveauté...», pp. 235-236.

El sustrato lírico ha mostrado, pues, su funcionalidad especialmente por la simbiosis lirismo / anti-lirismo del que está dotado. Las delicias del «amor cortés» se transforman en ásperas descripciones de fealdad y decepción, que abre las vías para la penetración en las formas líricas de sentimientos y elementos hasta ahora marginados. Pero al mismo tiempo, como ocurría en Colin Muset, la presencia activa de reminiscencias folclóricas e incluso los versos paródicos sobre la *Belle Aeliz* – que ya habían perdido su sentido primitivo y son retomados con una finalidad burlesca o moralizadora²³ –, conduce, una vez más, a la búsqueda de aires nuevos en registros literarios que desplegaban estructuras poéticas y de concepción amorosa distintas²⁴.

Y en este especial proceso transfigurativo, que toma cuerpo a lo largo del siglo XIII, juega un papel fundamental las premisas del *dit* frente al *chant*. Se reafirma la hipótesis primordial que sustento a lo largo de este análisis, considerando que, en un intento de distanciamiento de un discurso «impersonal», un corpus importante de especímenes «poéticos» emprenden una renovación centrándose en él. Llevan a cabo la puesta en escena de un *yo* poético, con unos postulados constitutivos que absorben del *dit*, beneficiándose de la amplitud e intimismo que en ese momento les proporcionaba. Justo en esta coyuntura de la pérdida de la melodía musical, hasta la consolidación de los géneros de forma fija, la aportación del *dit* en la renovación de formas literarias parece indiscutible. Como he mostrado en un trabajo anterior, este *corpus* poético es tan importante – aquí no es presentado en su totalidad por las evidentes limitaciones temporales – que se estructura en un registro poético propio a lo largo del siglo XIII, en lengua de *oïl*; el del *Decir o la Recitación*, como he propuesto. Es cierto que este registro se configura y muestra su plenitud con una historicidad limitada; coincide coyunturalmente con la constitución de una especie de «isla», al escindirse la poesía lírica en sus medios, y a lo largo del mismo tomar el *dit* y otras formas líricas no cantadas la expresión de la subjetividad.

Pero lo más importante de este proceso es que, frente a un trovador ensimismado y armonioso, con un amor totalizador hacia una idealizada dama, nos encontramos ante la presencia de unos poetas lúcidos, resquebrajados por las circunstancias adversas que le rodean. Se muestran como perpetuos vencidos, por las vicisitudes de la vida y su propia moral, respondiendo a un objetivo edificante, que les hace juzgar mísera su naturaleza y la humana en general; y, como contrapartida, una visión burlesca de la misma. Dotan sus poemas de un núcleo semántico consolidado de *autobiografismo*, en torno a una confesión más o menos ficticia de una conflictividad personal utilizada con unos fines didácticos y exegéticos. Se mantiene un continuado uso del *yo* en una clara intencionalidad expositiva frente a los avatares del mundo, formalizada en un modelo satírico, tanto en el uso retórico de la primera persona como la caracterización y la *autodenigración* que lo

23. Como muestra Carlos Alvar, «Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la Belle Aeliz», en *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, *Quaderns Crema*, 1986, pp. 32-33.

24. Cf. Michel Zink, *Le Moyen Age et ses chansons ou un Passé en trompe-l'oeil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 154.

acompañan. Se consolida finalmente un trance personal en una táctica intimista que se va imponiendo a través de este círculo poético.

Tal sustrato transgresivo permanece en un grupo importante de poetas románicos y, a un nivel interdiscursivo, continua el recurso *antitrovadoresco* con la desacralización de estos ideales, o la continuación de los mismos. De ahí la notoriedad y manera extremadamente directa de su jocosidad, cuando Cecco Angiolieri intentó mofarse de los cánones amorosos del «Dolce»; y lo lleva a cabo respondiendo burlescamente a los sonetos amorosos más exaltados de su amigo Dante, dedicados a Beatriz. Angiolieri lo hará en la figura de Becchina y, aunque, como su amigo, intente representarla como *donna angelicata*, en realidad para él siempre estará asimilada a los placeres mundanos y al vino; y será el contrapunto burlesco de la relación amorosa²⁵.

Y tal proceso renovador continuará en los siglos posteriores en autores *panrománicos*, entre otros un Villon, que, siguiendo la misma estela en las largas tiradas de versos en octavas de su *Lai*, toma rasgos traspasados del *dit*. Como subrayaba Zumthor, «il assume le poids de la rhétorique intégrée depuis deux siècles à la tradition des dits»²⁶. La conexión no es totalmente innovadora, puesto que tradicionalmente Villon ha sido vinculado en varios sentidos a los poetas mencionados. Italo Siciliano recordaba a este respecto la misma

25. A ese mismo nivel *interdiscursivo* también se nos presenta *El Libro de Buen Amor* como una obra eminentemente urbana con una especial polivalencia en su trasgresión respecto a la tradición cortés. Habría que recordar hasta qué punto este Buen Amor del Arcipreste de Hita no está dirigido hacia el amor cortés o como contrapunto del amor cortés, – como ocurriera en Adam de la Halle o Angiolieri –, en ese juego interminable de polisemia que ofrece su nombre, aludiendo a un amor bueno o alocado, carnal, conyugal, fraternal... Que el Arcipreste conocía la ortodoxia cortés y su huella evidente en las tradiciones literarias occitanas ya había sido indicada por Lécroy, señalada igualmente por Gómez Redondo, y puesta de relieve recientemente por Jacques Joset, quien hace hincapié – en su estudio sobre las conexiones literarias románicas en el *Libro de Buen Amor* – en el paralelismo entre los postulados del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers y la obra del Arcipreste, subrayando en ambos la plurisemantización de la lexía «bon'amor» (Jacques Joset, «El Libro de Buen Amor en su contexto literario románico», en G. Serés, D. Rico y O. Sanz (eds.), *El «Libro de Buen Amor»: Texto y contextos*, Barcelona, CECE, 2008, pp. 81–84). Sus amores e intencionalidades pueden ser tan diversos como los «significados» de su obra, e intentar dirigirlos en un único sentido es imposible; como se evidencia en el reciente balance de Jacques Joset, en el que muestra su parangón *paneuropeo* y su interactividad *interdiscursiva* con los demás contextos literarios románicos. El «buen amor» que propone, como prácticamente todo el libro, es tan polifacético y con empleos tan variopintos como su propio personaje. La contradicción querida entre el amor de «mascle ab fame», el amor cortés, y el rechazo de su práctica, presente igualmente en el Breviari, como Joset subraya («El Libro de Buen Amor en su contexto...», p. 97), crea un juego de desconciertos, reafirmado en la propia variedad de sus aventuras amorosas, que termina en la indeterminación y el suspense del que es maestro Juan Ruiz. La apertura de su obra, la polisemia de su concepción amorosa, el juego literario de parodia y comicidad pueden ser considerados como uno de los contrafuertes más importantes, frente a la univocidad de la poesía trovadoresca y sus derivados.

26. Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (reedición de 2000 con prefacio de M. Zink), pp. 497 y ss.

hermandad que unía a Colin Muset, Rutebeuf, Cecco Angiolieri, Villon y los poetas goliárdicos, en cuanto «à la verve si superficielle et à la science si sommaire, qui chantent la femme, le vin et les dés» y son hijos de su momento²⁷. Del mismo modo que se ha intentado subrayar los paralelismos entre Rutebeuf y Villon, que incluso – como señala Siciliano – han sido casi obligados. Destaca cómo los dos autores son «très proches l'un de l'autre par leur misère, par leur déchéance, par leurs regrets, par leur sincérité plébéienne», sin que deban darse transmisiones directas. Recoge la conclusión de Léon Clédadal al respecto, «Il y a eu plutôt transmission de siècle à siècle, que d'homme à homme»²⁸. Pero, desde el análisis aquí propuesto tan solo recordar que Villon²⁹ puede ser tan pobre como Rutebeuf y su voz resonar tan potente en este sentido – «povre Villon», «povre viellart», «povre âme» «povres vieilles sotes», «ma povre mere» «pobrete je suis» –, intentando suscitar compasión y ternura. Y sobre todo que – retomando los versos con los que hemos iniciado este trabajo –, una vez más está presente el encuadre, ese mismo encuadre invernal que por sí solo nos sugiere tantos elementos poéticos, o más bien antipoéticos de la idealización:

En ce temps que j'ay dit devant,
Sur le Noel, morte saison,
Que les loups se vivent de vent
Et qu'on se tient en sa maison,
Pour le frimas, pres du tison,
Me vint ung vouloir de brisier
La tres amoureuse prison
Qui souloit mon cueur debrasier.
[...]
En requerant d'elle venjance
A tous les dieux venerieux,
Et du grief d'amours allejance (vv. 9-16; 22-24).

[En el tiempo señalado, / hacia Navidad, estación muerta, / en que los lobos viven del viento / y que uno se queda en casa – por la escarcha – cerca del tizón, / me vinieron deseos de romper / la muy amorosa prisión / que rompía mi corazón. [...] requiriendo de ella venganza / a todos los dioses venéreos, / y bálsamo para la herida de amor].

Como Rutebeuf, Villon nacería en la Navidad del pobre, en esta «morte saison», cuando los lobos se alimentan del viento y tan solo hay para calentarse un tizón. En la

27. Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-Âge*, Paris, Nizet, 1971, p. 423.

28. Siciliano, *François Villon...*, p. 434.

29. Especialmente en el *Lais* o *Petit Testament* y en el *Grant Testament* (Albert Pauphilet, *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Paris, NRF, pp. 1133 y ss). Todos los textos de Villon están tomados de esta edición.

estructura de una despedida, François Villon «eschollier», debe exiliarse y huir a Angers, la razón es el robo en el Colegio de Navarra. No cabe pues un encuadre primaveral que inspire una «canción nueva» – vinculada a un sentimiento vivo y sincero del trovador, que todavía no se ha marchitado –; sino a la manifestación de que este amor, como la floración, se ha desgastado y emerge la realidad material. La parodia se hace, pues, evidente desde el primer momento cuando, en sus confesiones y confidencias, comunique que se marcha para salir de la muy amorosa prisión que rompía en pedazos su corazón de amante mártir: fulminando las fórmulas de la poesía provenzal y de la poesía amorosa francesa de la dama despiadada. Se queja de la inutilidad del amor tirano, en una reacción contra los seguidores de la *Belle Dame sans merci* de A. Chartier. La acumulación, la insistencia de las fórmulas francesas del amor cortés son sospechosas, y la ayuda solicitada a los «dioses venéreos» así lo confirma. En esta cárcel de amor, la dama le lastima con sus miradas dulces, pero es altanera y le niega su amor hiriéndole profundamente. Se lamenta, pero pronto estalla el «bon follastre»: puesto que otro goza de los favores de su dama, solo cabe olvidar y volver a sus asuntos. Se burla de ella como estereotipo de la bella sin piedad, del estilo ampuloso de su amante, de la «fin'amors» y de sus amigos que también podían tener este amor. Este episodio, junto a la descripción de las vulgares y ajadas amantes, gordas, envejecidas o deterioradas físicamente que aparecerán más tarde en el *Testament – Les Regrets de la belle Heaulmière, La Ballade de la Grosse Margot*, etc. –, completa el marco goliardesco de la deteriorada amante de los poetas afflictivos. Del mismo modo se inserta en este discurso su debilidad humana, de «bon follastre» y «pauvre Villon», que le ha mantenido en su mísera existencia, y le ha incapacitado para superar tal situación:

Même lorsqu'il s'amuse et amuse ses compagnons, il se sent toujours "follastre", "co-quart", jongleur, méprisable, éhonté. D'où ses mots doubles et couverts, s'où ce ton de résignation, d'humilité, de misère poignante, qui s'épanouira surtout à l'heure de la détresse et de la contrition. D'où cette facilité à avouer (et ce besoin de le faire), toujours et quand même, soit qu'il s'agisse de ses hontes, soit qu'il s'agisse de sa prière et de son espoir³⁰.

En definitiva, el sustrato *antitrovadoresco*, que simboliza este *exordio invernal*, se consolida con su incorporación en la práctica literaria de unos poetas lúcidos, que, frente al *encuadre primaveral* que remite directamente a una estética trovadoresca, estructuran, en su antítesis, una poética innovadora excepcional. Es un *versus / reversus* que ha proporcionado el más amplio juego poético en la poesía románica; y que, en esta contraposición a la *poesía formal*, muestra su configuración en una poética distinta, pero del mismo modo bien estructurada. Se consolida en un grupo importante de poetas *panrománicos* – que no siempre han sido tenidos en cuenta –, y que en su práctica literaria han incorporado elementos poéticos de considerable innovación estética.

30. Siciliano, *François Villon...*, p. 517.