

## *Nuevas publicaciones sobre lirica trovadoresca*

ISABEL DE RIQUER

Una serie de libros en torno a los trovadores provenzales, sus poesías, su época y su música han salido a la luz en estos últimos años <sup>1</sup> fruto de las investigaciones de profesores de universidades de todo el mundo. Se han renovado antiguas ediciones, han vuelto a tratarse algunos temas de los que parecía que ya estaba todo dicho, se han utilizado modernos métodos y se han abierto nuevos campos en el estudio de la música. En todos estos libros aparece más o meos explícitamente una misma palabra, la de poesía «viva».

La fijación de los textos literarios y melódicos en los Cancioneros no supuso su fosilización, sino que gracias a ellos siempre se volvieron a leer, a transcribir, a puntuar, a comentar y a cantar. Es quizá en esta segunda mitad del siglo XX el momento en que es más rigurosa su interpretación, pues a los filólogos y musicólogos que siempre se habían ocupado de ello se han unido en sus investigaciones filósofos, historiadores, bibliotecarios, psicoanalistas, matemáticos, periodistas, expertos en iconografía y en cibernética. Todos ellos no sólo van enriqueciendo el estudio del fenómeno trovadoresco, sino que exponen con evidencia que la lírica de los trovadores en lengua provenzal es una materia viva y siempre renovable para el investigador y que nuevos puntos de vista y originales especulaciones son posibles todavía y siempre en este campo.

### EDICIONES

El trovador Bertran de Born ha sido objeto de dos ediciones. La de Gérard Gouiran, *L'Amour et la Guerre* <sup>2</sup>, toma como punto de partida estos dos grandes temas en la obra del señor de Autafort. Para ceñir la cronología de sus poesías el

---

<sup>1</sup> Se recogen algunas publicaciones aparecidas entre los años 1984 y 1987. Indudablemente hay otras más a las que no he tenido acceso ni tampoco aparecen aquí los artículos de las revistas especializadas, mélanges, actas de congresos, coloquios, etc.

<sup>2</sup> Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born. Édition critique, traduction et notes*. Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, 1985, 2 vols.

editor se ha servido no sólo de las canciones de contenido político, sino también de las de amor, ya que las alusiones, envíos y *senhals* que aparecen en ellas van dirigidas al mismo público de señores y de damas de estos señores que eran los que intervenían en la política y en las guerras y ante los cuales el trovador no podía alterar exageradamente algunos hechos. Las composiciones están, pues, clasificadas por centros de interés o ciclos con lo que el orden se ve algo modificado respecto al de anteriores ediciones en busca de una mayor fidelidad cronológica. Precisamente para esto se presta especial atención a las diferentes versiones de algunas canciones, por ejemplo, la núm. 34 cuya segunda redacción fechada por G. Gouiran unos dos años después de la primera supuso una actualización de la intención que quería darle Bertran de Born a aquella canción de cruzada.

El estudio histórico a través del cotejo directo de cartularios y crónicas relacionadas con el trovador y los Plantagenet sirve para contrastarlo con la «opinión pública» representada por las variables ideas políticas que Bertran de Born transparente en sus canciones.

Los esquemas métricos de las 47 canciones aparecen en paginación seguida lo que proporciona una cómoda y completa visión global de las combinaciones estróficas y del rimario del trovador. La transcripción de cinco melodías redondea el aspecto formal de la obra.

El texto de cada una de las canciones va acompañado de un aparato crítico claramente expuesto en las lecturas de los manuscritos, de los que ofrece todas las variantes, prefiriendo muchas veces conservar la lectura de éstos cuando presenta una correcta solución tanto gramatical como de sentido y proponiendo enmiendas fundamentadas en la proximidad a la lectura del manuscrito, la métrica, la lengua y el sentido que le quiso otorgar su autor, como por ejemplo en la número 31, *S'es de prim tersols Tornatz.*, y en la número 38, *Vielha la tenc dona, pus capel atge*. El estudio de las familias de los manuscritos justifica la elección del que se ofrece como texto.

Un tercer apartado estudia un grupo de siete poesías que el editor califica como morales; en ellas y bajo diferentes formas aparecen las mismas ideas morales y religiosas que en el sirventés. En un capítulo aparte constan las de atribución dudosa que también se editan y en donde se exponen los criterios de exclusión del cancionero del trovador de Autafort.

Además del rigor en el aspecto histórico y filológico hay que destacar que en la edición de G. Gouiran quedan puestos de relieve claramente los grandes valores de Bertran de Born: el de político, el de hábil versificador y músico y su notable capacidad de adaptar el tono de sus poesías al tema que aborda.

La otra edición del trovador Bertran de Born corre a cargo de tres profesores americanos<sup>3</sup>. El estudio introductorio a la obra poética del trovador está basado en un completo trabajo de exhumación de cartularios, crónicas y manuscritos relacionados con el entorno geográfico y familiar del trovador y los acontecimientos políticos de su tiempo. También se estudia ampliamente la figura del señor de

<sup>3</sup> William D. Paden Jr., Tilde Sankovitch y Patricia H. Stablein, *The Poems of Troubadour Bertran de Born*, editada por University of California Press, Berkeley y Los Angeles, Londres, 1986.

Autafort en su actividad trovadoresca dentro de una rica tradición literaria y sobre todo la influencia que ejerció en los trovadores y poetas posteriores; en este apartado, los editores hacen un auténtico redescubrimiento de Bertran de Born.

Las canciones están agrupadas cronológicamente, en la medida que puede determinarse siguiendo las etapas de la vida y de la actividad trovadoresca y política de Bertran de Born. Las de dudosa datación están agrupadas según los temas dominantes. Señalaríamos que son los primeros en no incluir el famoso *planh* por la muerte del joven rey, *Si tuit li dol*, que atribuyen a Rigaut de Berbezilh.

La edición de cada una de las 47 poesías va encabezado por el esquema estrófico y la justificación de la elección del manuscrito base de acuerdo con la calidad del texto y procurando dar homogeneidad a la edición. El aparato crítico es muy reducido en cuanto a variantes textuales y a notas lingüísticas, históricas y literarias. También se incluyen la transcripción musical de nueve canciones y cinco mapas de los lugares que aparecen en los textos del trovador. La edición está cuidada al extremo; un solo volumen y una práctica y cómoda disposición de las poesías: en la página par la traducción y en la impar el texto en la columna *a* y las notas en la *b*, todo ello encarado.

En *Il sirventes e le canzone di Arnaut Daniel*<sup>4</sup>, Mario Eusebi nos ofrece la obra lírica del trovador perigordino únicamente bajo el aspecto textual. Cada una de las 18 poesías va precedida del estudio de los manuscritos en que aparece y la justificación del texto que edita está basada en el *stemma*. El aparato crítico no registra las variantes gráficas ni las morfológicas triviales, pues ya constan en ediciones anteriores y las notas lingüísticas y la traducción tienen la finalidad de orientar al lector en el intrincado lenguaje poético del trobar ric de A. Daniel. El orden de edición de las poesías sigue el establecido por Canello según motivos de métrica. Entre las nuevas y sugestivas conjeturas siempre razonadas filológicamente que presenta M. Eusebi está la de la tornada de la sextina que se aleja de todas las ediciones precedentes, y sobre todo el último verso: *son clesidat qu'apres dins cambra intra (canto contesto a graticcio che, appreso, in camera entra)*.

Con la edición de *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*<sup>5</sup> Montserrat Cots continúa sus investigaciones acerca de la identidad y de las circunstancias históricas del trovador catalán. Tras exhumar documentos procedentes de los archivos de Perpiñán sobre G. de Cabestany, Ramón de Castell Roselló y los tres matrimonios de Saurimonda parece que podían haber concurrido en estas tres peronas de existencia real una serie de circunstancias por las que se les atribuyera la leyenda del «corazón comido», la más fabulosa e inverosímil de las *Vidas* provenzales.

Ahora para presentar la obra poética del trovador la editora justifica, tras el cotejo directo de los manuscritos, la elección de los que ha escogido como base en cada poesía, y estudia la lengua y los temas que concurren comparándolos con la

<sup>4</sup> Mario Eusebi, *Arnaut Daniel, Il sirventese e le canzoni*, Milán, All'insegna del pesce d'oro, 1984.

<sup>5</sup> Montserrat Cots, *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, Barcelona, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XL, 1985-1986.

producción de los trovadores coetáneos. Todo ello le sirve para destacar la originalidad de algunos esquemas métricos, la variedad en el rimario, la gran densidad léxica y la ausencia de rasgos lingüísticos catalanes del trovador.

Tras la edición de las ocho poesías con la anotación de las variantes textuales y el completo aparato crítico sigue en Apéndice las obras que la editora considera de atribución dudosa, pero que en algunos manuscritos constan como de Guillem de Cabestany.

Giorgio Chiarini en su edición de Jaufre Rudel<sup>6</sup> presenta en primer lugar una revisión de las diversas teorías acerca del *amor de lonh* y de los enigmas de la poesía rudeliana motivados quizá por la escasa veracidad que se puede otorgar a sus breves referencias biográficas. El editor aboga por una concepción del amor sustancialmente unitaria aunque con dos niveles, uno literal y otro simbólico, que discurren paralelamente, sin dejar de tener en cuenta una intención lúdica propia del estilo del *devinallh* cuyo modelo habría encontrado Rudel en Guilhem de Peitieu.

Para elegir el texto base, el editor ha seguido los criterios de la metodología neolachmaniana tras el escrutinio íntegro de la tradición manuscrita y su consiguiente racionalización que sintetiza en el *stemma* de cada poesía sin preferir a priori ningún manuscrito. El aparato crítico registra el estudio de las familias de los manuscritos y todas las lecturas que difieren del texto, incluso las erróneas y las rechazadas por razones stemmáticas.

El orden de las canciones que se aparta del de las ediciones precedentes sugiere una lectura seguida de los temas dominantes en la obra rudeliana que van enlazándose unos con otros sin intentar por ello hacer una reconstrucción cronológica. En el completo glosario también se incluye el texto de las estrofas apócrifas.

La edición de las *Epístolas* de Guiraut Riquier realizada por J. Linskill viene a unirse a la de las *Pastorelas* de Audiaud (1923), a la de las *Cansós* de U. Mölk (1962) y a la de los *Vers* de M. Longobardi (1983). Confíemos en que no se hagan esperar demasiado las ediciones de las *Tensós* y de los otros géneros cultivados por el prolífico trovador narbonés con estos criterios más rigurosos, actuales y accesibles que la sin embargo imprescindible edición de la S.L.E. Pfaff de 1853.

El orden de las *Epístolas* en la edición de Linskill es cronológico. Cada texto, con las notas a las enmiendas, va acompañado de una presentación que explica la estructura, el contenido, el estilo y las circunstancias de la composición. Después de la traducción un minucioso aparato crítico recoge los aspectos lingüísticos, literarios y de identificación de los personajes y lugares que aparecen citados. Completa la edición cuatro índices: onomástico, de particularidades dialectales, de gramática y versificación y el glosario.

Entre 1259 y 1282 Guiraut Riquier redactó en las cortes de Narbona, Castilla, Rodés y Astarac quince composiciones en versos pareados siguiendo el modelo de las *Arts Dictandi* medievales de evidente inspiración clásica al adoptar el género

<sup>6</sup> Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, Roma, L'Aquila, 1985.

<sup>7</sup> Joseph Linskill, *Les Épîtres de Guiraut Riquier troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle, Édition critique avec traduction et notes*, Association Internationale d'Études Occitanes, 1985.

epistolar como forma de expresión de temas filosóficos o de comunicación de noticias y consejos. En sus *Epistolae* el trovador se dirige a las personas de las que en aquel momento depende su fortuna profesional dándoles a conocer en medio de generalizaciones abstractas diversos aspectos de su situación personal, sus aspiraciones y sus temores.

Vemos pues en la I que tras una serie de alabanzas a las virtudes de la condesa de Lautrec se insinúa el deseo del trovador de ser acogido en su corte. Utiliza el mismo recurso cuando alaba la generosidad de Aimeric de Narbona en las *Epistolae* II, VI y VIII para que le haga de introductor en la corte de Castilla y también en la V en que encomienda al caballero Sicart de Puylaurens que habla en favor al rey de Francia Luis IX (recomendación que si se llevó a cabo no dio ningún resultado dada la poca afición de San Luis por trovadores y juglares).

Durante su estancia en la corte de Castilla, entre 1272 y 1278, Guiraut Riquier redacta las *Epistolae* IX, X, XI y XII en las que aparecen aspectos de la política, las costumbres y la historia literaria de aquellos años del reinado de Alfonso X el Sabio. Destacamos la *Supplicatio* y la *Declaratio*, XI, por su vinculación con la actividad trovadoresca y la delimitación de sus funciones (los dos textos ya habían sido objeto de edición y estudio particular por parte de V. Bertolucci Pizzorusso en 1966 y de C. Alvar en 1978). En las restantes Epístolas aparecen consideraciones de tipo religioso IV, desahogos personales acerca del amor y de las dificultades para el desarrollo de su profesión III y XIV, o su amargura ante el éxito de los poetas satíricos (los de las cantigas de escarnio) frente a los que cantan el leal amor y los nobles ideales (XII). En 1280 Enrique II de Rodés encargó a cuatro trovadores un comentario a la canción de Guiraut de Calanson *Celeis cui am de cor e de sabers*, Guiraut Riquier envió al conde su respuesta en la Epístola XIII en donde opta por una nueva orientación poética de tipo moral y religioso abandonando las canciones profanas de amor, postura que también adoptaron algunos trovadores de su época.

Con este libro de Linskill no sólo disponemos de la edición crítica de todas las *Epistolae* de Guiraut Riquier sino también de un importante estudio sobre los intereses y las preocupaciones de los últimos trovadores provenzales, su afanosa búsqueda de protectores, el deseo de reconocimiento público de su profesión y el importante papel de estos círculos literarios de las últimas cortes feudales.

La nueva edición de las obras de Falquet de Romans<sup>8</sup> completa y soluciona algunos importantes aspectos de la de Zenker de 1896. La cronología de este trovador había planteado siempre serios problemas a pesar de las referencias históricas que aparecen en algunas de sus poesías; ahora, R. Azveiller y G. Gouiran fijan en 1219-1220 sus primeras composiciones y en junio de 1228 las alusiones más tardías. La revisión de los cartularios de Cluny anteriormente estudiados y la nueva documentación exhumada les permite llegar a la conclusión de que es Hugues V de Berzé y no Hugues IV el trovère que le envió una canción de cruzada hacia 1220-1221, hipótesis ya de Bédier en 1906.

Falquet de Romans frecuentó las cortes de Guillermo IV de Monferrato, de Otto del Carreto y quizá también la de Guillermo Malaspina y en contra de lo que relata

<sup>8</sup> Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans troubadour. Édition critique, traduction, notes. Aix-en-Provence. Publications du C.U.E.R.M.A., 1987.*

su *Vida* en la que aparece como sólo «un buen juglar, presentable en las cortes y de agradable trato», Falquet de Romans está documentado en 1233 en Provenza dentro del círculo de Federico II de Sicilia (a cuya coronación había asistido en Roma en 1220) con un elevado rango social y buena posición económica lo que confirma el trato familiar, *Falquet, biaux dolz amis*, que le otorga Hugues de Berzé en la canción de cruzada.

Catorce son las poesías que se editan como seguras y aunque el corpus es reducido los temas, o sea los géneros, son muy diversos: cansós, debates, sirventés, sirventés-cansó, un salut d'amor en octosílabos pareados, una cansó de cruzada, un alba religiosa y poesías religiosas todas ellas con un estrofismo muy variado y rico en sutiles combinaciones métricas. La labor de crítica textual de los editores ha sido larga y compleja pues las poesías aparecen en veintisiete cancioneros, en muchos de los cuales sólo hay un texto de Falquet lo que da algunos problemas de interpretación que quedan debidamente resueltos. Las poesías de atribución dudosa son tres en las que no aparece ningún factor determinante para afirmar que Falquet es o no es su autor y por ello no se excluyen sino que se editan ofreciendo los argumentos de la crítica.

Muy interesante es el último capítulo: *Falquet prosateur (?)*. Son dos cuentos, o un cuento con dos capítulos, cuyo texto se da en francés, que narra una bella historia de amor con unos rasgos realistas muy sugestivos. El texto procede de los *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino (1264-1348) que parece, según Thomas, que es la traducción abreviada en latín de un texto provenzal perdido que Barberino ofrece dando el nombre del autor, *Folquet* (sic) y que si tuviéramos el original sería uno de los textos más bellos de prosa provenzal. Zenker aboga por la paternidad de nuestro trovador con razonamientos topográficos y cronológicos.

La edición concluye con un Índice Gramatical, Índice Onomástico, Glosario, Bibliografía y lista de los *incipit*.

## ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

Como «fenómeno vivo» caracteriza a la lírica trovadoresca María Luisa Meneghetti en su libro *Il pubblico dei trovatori*<sup>9</sup> que recoge ampliamente toda una serie de aspectos de relación trovador/público. En los capítulos dedicados a la transmisión de las poesías distingue tres etapas: la primera, oral, en la que casi se confunde el momento de la creación con el de la divulgación y en la que el autor llega a una plena identificación con su público. En una segunda etapa, la oralidad va apoyada por una información sobre el texto lírico, la *razó*, y una nota biográfica del trovador, la *vida*, como garantía de autenticidad independiente de la presencia del autor. En una tercera etapa domina la difusión escrita a través de las compilaciones de las poesías que aparecen en los cancioneros por lo que la lectura sería la nueva manera de recibir los textos poéticos.

En los restantes capítulos se estudian algunos aspectos particulares: la incidencia de la leyenda tristaniana en los trovadores, los antecedentes de las *vidas*, la movilidad de los textos, la intertextualidad, la función educadora de la lírica cortés,

<sup>9</sup> María Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XII secolo*, Modena, Mucchi editore, 1984.

etc. La reproducción de 30 miniaturas de diversos cancioneros y una completísima bibliografía completan el ejemplar trabajo de María L. Meneghetti.

Dos de los ensayos de Mario Mancini en *La gaia scienza dei trovatori*<sup>10</sup> analizan dos cancioneros calificados por su autor como emblemáticos. En el de Bernart de Ventadorn el *chan* adquiere una fuerza primigenia y terriblemente natural al plasmar la obsesiva fidelidad de su autor al *joi* cortés como único valor verdadero frente al poder representado por el príncipe. La paradoja de la *fin'amors* se descompone en el *chan* de este modo: por un lado, el *senhoratge* de la dama y por el otro la interiorización de este proceso en el ámbito del «yo»; y como figuras de esta fascinante ambigüedad las comparaciones con animales y plantas hasta llegar a la completa metamorfosis del trovador: «... *chant e m'esbaudeïe refflorisc e reverdeïe folh segon ma natura*».

El otro trovador es Guilhem IX, *esprit fort*. A partir de los rasgos negativos que dieron de él los historiadores de su tiempo, Mancini nos presenta al múltiple y diverso duque de Aquitania. El poder y la fascinación que siente por él, su audacia en el tomar y también en el perder aflora en sus canciones al lado de un sentido de la Nada como aniquilación del placer. En su obra se advierte una especie de presentimiento de la crisis histórica que está viviendo; conciencia aristocrática por un lado de su presencia, pero también deseo de zafarse de ella por medio de un espacio verbal que le aisle del resto del mundo y le mantenga inmune a las agresiones y a los cambios.

En los otros dos ensayos, M. Mancini trata de reconstruir la historia de la recepción de la precoz civilización provenzal por parte de filósofos y escritores de los siglos XIX y XX. Sus lecturas y comentarios dieron lugar a toda una serie de fértiles y paradójicas opiniones acerca del amor cortés. Ficción literaria que necesitó crear unas palabras (el ritual del lenguaje), unas relaciones de dependencia (dama/trovador) y desdoblamiento unos sentimientos (el diálogo con uno mismo) ante una real situación social, personal y sexual. Servicio caballeresco espiritualizado en el servicio amoroso como neutralizante de tensiones sociales, como nostalgia, como renuncia y como conquista ética.

*La lírica dei trovatori*<sup>11</sup> es la versión italiana con algunas adiciones de textos y de bibliografía de la excelente introducción a la poesía trovadoresca, *Trobadorlyrich*, de Ulrich Mölk. Si en el primer capítulo se da cuenta de la recuperación de los textos provenzales por parte de los filólogos alemanes a partir del romanticismo, los siguientes van recorriendo todos los aspectos de la lírica trovadoresca destacando que desde sus primeras muestras cuida extremadamente el aspecto formal por medio de la originalidad en los esquemas métricos, los juegos fonéticos y la variedad y riqueza de las rimas. Todo ello derivará en una diversidad de géneros y estilos y en la orgullosa y merecida autoafirmación del autor como artista de su obra. Poesía, pues, de alta exigencia artística que tiende a exaltar los valores cortesanos a través del amor y constituir una norma de comportamiento.

<sup>10</sup> Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Editrice, 1984.

<sup>11</sup> Ulrich Mölk, *La lírica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1986.

El estudio de la tradición manuscrita de las *vidas* y las *razos*, su función y relación con los textos poéticos demuestran la oportunidad de estos textos en prosa como guía de la diferente comprensión de la lírica a través de los años y el interés en relacionar una canción sea política, satírica o amorosa con el principio estilístico de la «verdad» de una época pasada en la que las virtudes cortesas eran una viva realidad.

El encuentro decisivo entre Petrarca y Arnaut Daniel tuvo lugar en Valciosa por medio de una poesía falsa. Así concluye el libro de Maurizio Perugi *Trovatori a Valchiusa*<sup>12</sup>.

Petrarca creyó que el verso *Drez et rayson es qu'ieu ciant e'm demori* que tomó prestado para la primera estrofa de *Lasso me* era de su admirado A. Daniel. También lo creyó Appel y otros filólogos, mientras que en uno de los manuscritos en que aparece la canción se atribuye a Guilhem de Sant Gregori. A partir de la reconstrucción y edición del texto de esta canción, Perugi nos lleva hasta su autor, su época, sus influencias y sus motivaciones. Para ello empieza estudiando verso por verso *Razó e dreyt*. Su autor tenía que ser un gran conocedor del trovador perigordino de cuyo cancionero saquea rimas y expresiones, pero toma como modelo de métrica y de orden en las rimas el sirventés de Cerverí de Girona *En breu sazó*, fechado por M. de Riquer en 1269 con ocasión de la cruzada que quiso emprender Jaime I. En cuanto al contenido aparecen en *Razó e dreyt* unas alusiones de orden religioso y espiritual algo oscuras muy de acuerdo con el lenguaje cifrado y místico de los beguinos. Expresiones que también se encuentran en las pastorelas de Guiraut Riquier, Joan Esteve y Guilhem d'Autpol y en los poetas de la Escuela de Tolosa del siglo XIV. En la última estrofa, el autor se alude con el *senhal* de *Sanguiniens* en el que Perugi ve una alusión a la *terra de sanguin* como se conocía a la región del norte de Aviñón en el área de Valciosa. También estudia el núcleo geográfico y la época de los manuscritos que nos han transmitido las obras de los autores anteriormente citados.

Todo ello le conduce al ambiente cultural en que debió nacer la canción: la influyente corte de Rodés de finales del siglo XIII y a los trovadores que la frecuentaron: Folquet de Lunel, Cerverí de Girona y Guiraut Riquier que en algunas de sus poesías vierten unos conceptos morales y religiosos con un particular estilo retórico que treinta años después pasó a la Escuela de Tolosa y a las *Leys d'Amors*. Hasta la página 194 no aparece el nombre y la personalidad del trovador que Perugi ha ido buscando: Guilhem de Murs, natural de Valciosa que entre 1270 y 1300 frecuentó la corte de Rodés, que sostuvo cinco *tensós* con Guiraut Riquier, que conoció a Jaime I en Montpellier al que alude en una cansó compuesta antes de 1266 y que también conoció a su hijo Pedro el Grande quizá en 1274 y a Cerverí de Girona, el trovador de más prestigio en aquel momento.

Perugi reconstruye así su biografía. Después de estar un tiempo impreciso en la corte de Enrique II de Rodés participando en *tensós* y *tornejaments* en los que a veces es zaherido por Guiraut Riquier que se complacía a veces en molestar a los trovadores que participaban con él en los debates poéticos, Guilhem de Murs quiere

<sup>12</sup> Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Editrice Antenore, 1985.

demostrar su superioridad poética y su despegue hacia la escuela de Rodés proponiéndose escribir entre 1280 y 1281 en una canción ambiciosa y original su manifestación programática en materia de amor y de moral. Para ello no duda en saquear las poesías de Arnaut Daniel y de otros grandes autores del trobar clus (Marcabré, Raimbaut d'Aurenga) y en utilizar el esquema métrico y algunas sutiles imágenes de Cerverí. *Razò e dreyt* es una canción llamativa y algo petulante hacia esta dama *nominativa* por la que siente un amor sin esperanza. Con esta canción responde a los que le han aconsejado (G. Riquier) que tire al fuego sus poesías; él abandonará aquella corte llena de engaños y vistiendo hábito de fraile se alejará de este mundo mediocre para emprender en Provenza una cruzada poética y moral muy personal.

Perugi continúa trazando la trayectoria poética de Guilhem de Murs. Podría ser aquel que se hace llamar *Sanciners* en una *tensó* entre Lo Bort del Rei d'Aragó, Rostanh Berenguier de Marselha y Dios y el autor de *P Pelh beutat nominativa*, modesto ejercicio retórico, y de otra *tensó* con Rostanh Berenguier y quizá de dos más. Si así fuera, Guilhem habría vuelto a los debates y a la lírica en aquellos pequeños círculos poéticos entre Aviñón y Marsella de finales del siglo XIII de los que había querido escapar cuando abandonó la corte de Enrique II de Rodés.

Cuando Petrarca se establece en Valclusa entre 1337 y 1340, llegó a sus manos una nueva canción del que él creía su trovador preferido en uno de aquellos sencillos manuscritos que como el *f* recogían las composiciones de la escuela de Rodés para el público de Provenza e incluyó el primer verso de *Razò e dreyt* en el manifiesto poético que proyectaba en *Rime LXX. Lasso me*.

Antes de llegar al nudo del libro, el estudio de la forma en las canciones de los trovadores, Jacques Roubaud en *La fleur inverse*<sup>13</sup> hace un examen de los interrogantes que aparecen tanto en algunos axiomas trovadorescos como en textos narrativos; preguntas que no tienen respuesta o cuya respuesta es es: *dreit nien*. Nuevos significados e intenciones para palabras muy conocidas: *joi, cors, cor, con, dona, pretz, etc.*, y una nueva manera «rítmica» de leer el texto del «amor de lonh» cuya representación gráfica demuestra una uniformidad estructural entre los tres componentes esenciales de la cansó: palabras, sonidos y fórmulas rimarias en los que se acumulan de manera afirmativa las semejanzas y las repeticiones.

La parte «técnica» del libro es la dedicada a las rimas. A partir del *Répertoire* de Frank, J. Roubaud estudia las fórmulas métricas y la multiplicidad de rimas de un modo que le lleva a componer una fórmula «modelo» para la cansó. Del mismo modo, la sextina de Arnaut Daniel es también objeto de un estudio muy personal; su forma: espiral, tela de araña, estrella de seis puntas, «nautilus», es ahora un caracol, mejor dicho seis.

La idea de que los cancioneros al conservar las palabras, la forma y las melodías de los trovadores fueron la «memoria» de este fenómeno literario para los que no vivieron en su época, hace concluir a J. Roubaud su libro con algunos poetas que, como Jordi de Sant Jordi, fueron herederos directos de ellos, aunque en otro lugar, en otro tiempo y en otra lengua.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, París, Ramsay, 1986.

El libro de J-Ch. Huchet *L'Amour discourtois*<sup>14</sup> se centra en el estudio de la relación trovador-dama y su evolución desde Guilhem de Peitieu a Bernart de Ventadorn, desde 1070 a 1170.

La mujer se transforma en objeto literario por obra y gracia del trovador impulsado por el deseo de descubrir el enigma de la feminidad y por ello todos los textos son una continua paradoja y contradicción. El erotismo más casto de la cultura occidental tiene sus raíces en las canciones más crudas y más misóginas del primer trovador que transforma el goce carnal en deseo y en promesa imposible.

La poesía amorosa al difundirse oralmente cuida extraordinariamente las palabras que le dan consistencia. El trovador que canta ante su auditorio un texto se otorga a sí mismo un lugar en el interior de este texto, es el «yo» cuya súplica espera suscitar en «ella», *ma donna* (aunque el sexo vacile cuando aparece un *midons* masculino) un eco y una respuesta. Como el auditorio está reunido en torno a la *dómina* puede pensarse que cada trovador/intérprete habla de una mujer presente de Otra mujer ausente, descorporizada, sin signos individuales, que acaba por desvanecerse y que sin embargo es el objeto del canto.

*Burlesque et obscenité chez les troubadours* de Pierre Bec<sup>15</sup> es una singular antología bilingüe que recoge unos cincuenta textos de unos treinta trovadores que deliberadamente rompen con el estilo de la cansó y el vocabulario cortés. El editor los llama contra-textos señalando que este lenguaje audaz y grosero ya aparece en el primer trovador y que posiblemente tendría el mismo auditorio que se embelesaba y gozaba del lenguaje de la *fin'amors* y que podría intuir el mensaje y entender las variaciones y las parodias burlescas, groseras o misóginas. No sólo el texto es una calculada provocación, pues en muchos de ellos se adivina un tono polémico, sino que a veces el contenido desaparece para resaltar el juego lingüístico, los enigmas, las incongruencias y los malabarismos fonéticos y léxicos. Estas canciones no fueron compuestas por trovadores anónimos o de tercera fila, sino que encabezados por Guilhem de Peitieu, duque de Aquitania, no desdénaron en poner su maestría en estas canciones Arnaut Daniel, Guillem de Berguedà, el monje de Montaudon, Peire Cardinal o el mismo rey Alfonso el Sabio como provocación o como demostración de su dominio del arte trovadoresco.

*La poesia dell'antica Provenza* de Giuseppe E. Sansone<sup>16</sup> es una antología singular porque está hecha por un filólogo que también es poeta. En la sucinta pero completa introducción, el autor ofrece una visión panorámica de este movimiento poético que es de hecho el fenómeno de mayor y más rápida propagación literaria de la civilización moderna no sólo en la madurez del acto poético, sino en sus filigranas verbales. Trata también los aspectos de versificación, estilos, géneros y música y cada uno de los cincuenta y seis trovadores que edita goza de una presentación del

<sup>14</sup> Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois. La Fin'Amors chez les premières troubadours*. Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1987.

<sup>15</sup> Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, París, Stock Moyen Age, 1984.

<sup>16</sup> Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 vols. Milán, Ugo Guanda, 1984.

momento histórico y de su actividad literaria. Esta Antología, la más amplia publicada hasta el momento en Italia, recoge 120 poesías de las que se da la versión original que demuestra la fidelidad al texto del filólogo y la traducción, encarada, que insiste en el ritmo del verso y en la circularidad melódica de la estrofa con el lenguaje elíptico propio de la poesía como sólo un poeta puede ofrecer.

Cuando en 1953, Frank M. Chambers publicó *Imitation of form in the old provençal lyric* abrió una serie de perspectivas y posibilidades a los provenzalistas sobre todo si se tiene en cuenta de que era un trabajo independiente del *Répertoire* de I. Frank que apareció el mismo año. Por esto se recibe con verdadero interés su libro *An Introduction to Old provençal Versification*<sup>17</sup> en el que demuestra a través de un recorrido cronológico que la lírica de los trovadores nunca constituyó un bloque uniforme, sino que fue evolucionando en todos sus aspectos formales y de contenido. Para ello vuelve a considerar los estilos, el *trobar clus* y el tratamiento que le ha dado la crítica, y el *trobar leu* como muestra de habilidad y talento para no caer en la vulgaridad.

A través de algunos ejemplos de los trovadores más representativos, Chambers da especial relieve a los géneros menores y al nombre que se les dio: *escondich*, *enueg*, *descort*, *devinalh*, *serena*, *sirventès joglaresc*, *estampida*, *dansa*, *balada*, *retroencha*, etc., así como a los géneros no líricos como los cantares de gesta, las *novas* y los *ensenhamen*. Frente a la habitual afirmación de que la poesía didáctica y satírica no es lírica, Chambers la considera fruto de una emocionada interpretación subjetiva de los hechos históricos. No es, pues, un mero repertorio de versificación, sino que cada ejemplo aparece comentado, cada trovador relacionado con su obra y, si es oportuno, comparada con la de otros, pues la imitación fue algo consciente que no sólo no supuso inmovilismo, sino que precisamente esta cadena de repeticiones y de préstamos fue algo creativo y un reto que se había de sostener y a la vez superar para que el final del proceso fuera un corpus de canciones cuya elegancia y perfección en la forma marcó la futura poesía europea.

El musicólogo catalán Higiní Anglés antes de los años sesenta hizo 64 transcripciones de melodías provenzales trovadorescas monódicas en ritmo modal con la intención de publicarlas. Pero no lo hizo a petición de F. Gennrich que estaba a punto de presentar su célebre trabajo sobre la música de los trovadores. Ahora las edita Antoni Rossell en su libro *Monodia cortesana trovadoresca*<sup>18</sup>, en donde se hallan recopiladas las obras de 16 autores, algunos de ellos de rara aparición tanto en publicaciones como en grabaciones discográficas, como Gui d'Ussel, Guilhem de Saint Leidier, Pistoleta o Uc de Saint Circ.

Los trovadores están presentados por orden alfabético y las transcripciones de sus canciones cuentan con una ficha técnica previa donde se da noticia del manuscrito de cada melodía, numeración del trovador y de la poesía en el repertorio bibliográfico de Pillet-Carstens y en el repertorio métrico de Frank; edición del texto

<sup>17</sup> Frank M. Chambers, *An introduction to Old Provençal Versification*, American Philosophical Society, Philadelphia, 1985.

<sup>18</sup> Antoni Rossell, *Monodia cortesana trovadoresca. Seixante-quatre transcriptions inédites de Mn. Higiní Anglés*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

y de la melodía, forma musical partiendo de los análisis de Gennrich, así como un esquema musical y métrico de la canción seguido de la primera cobla de la canción. Cada transcripción va anotada con el modo en que está transcrita, así como las apreciaciones anotadas por el autor del original, H. Anglés, y por el autor de la edición, A. Rosell. Finaliza el libro con un útil apéndice que incluye tres índices: el primero es de las transcripciones por modos rítmicos, el segundo de las transcripciones por géneros literarios y el tercero de las transcripciones por formas musicales. Las canciones que transcribe Anglés pertenecen a los cuatro cancioneros que recopilan la mayor parte de las melodías de trovadores provenzales: el ms. G de la Biblioteca Ambrosiana de Milán y los mss. R, W y X de la Bibliothèque National de París.

Antoni Rosell justifica la publicación de unas transcripciones en sistema modal, musicológicamente inviable y descartado, como estudio de la trayectoria epistemológica del musicólogo catalán; así, tanto las continuas fluctuaciones de modos en una misma melodía como la posibilidad de transcribir una melodía en modos distintos, muestran una conciencia por parte de Anglés, ya en su tiempo, de lo frágil que era el sistema modal, y también su honradez al dudar sistemáticamente del patrón modal que destruía la musicalidad del texto y cercenaba en muchos casos la estructura métrica del verso. Las melodías, pues, no han sido presentadas como partituras para ser cantadas, sino como base de estudio historiográfico musicológico y como precedente de las transcripciones actuales en ritmo libre. Es de destacar que las transcripciones reproducen el texto del manuscrito, hecho inusual, ya que normalmente se presenta el texto de la edición con el consiguiente perjuicio para el estudio de las relaciones texto-música. Observamos también que en las transcripciones del manuscrito R hay cambios de clave injustificados por parte de Anglés de clave de fa a clave de do, y aunque en un principio se podría pensar en una voluntad de cambio de tesituras, se trata, sin duda alguna, de un error de copia o de interpretación del manuscrito original por parte de Anglés.

En el *Répertoire des traductions des oeuvres lyriques des troubadours*, Marcelle d'Herde-Heiliger<sup>19</sup> revela la realidad de un auténtico fenómeno literario a escala mundial, ya que una gran parte de la obra poética de más de 400 trovadores ha sido traducida a una o más lenguas. Trabajo esencialmente técnico del que se ha excluido toda opinión crítica sobre las obras consultadas y que puede inscribirse dignamente en la línea de repertorios anteriores. La lista de los libros y revistas vaciados por la autora proporciona ya por sí sola una abundante y útil documentación.

La *Gramática Histórica Provenzal* de Antonio Fernández González<sup>20</sup> presenta una pormenorizada explicación de la evolución de esta lengua desde sus más antiguos documentos hasta el estado actual y sus relaciones con las diferentes lenguas románicas. El autor califica al provenzal, hoy lengua occitana, de «lengua

<sup>19</sup> Marcelle d'Herde-Heiliger, *Répertoire des traductions des oeuvres lyriques des troubadours des XIe au XIIIe siècles*, Béziers: CIDO; Liège: IPERB. Publications du Centre International de Documentation Occitane, 8, 1985.

<sup>20</sup> Antonio Fernández González, *Gramática histórica provenzal*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1985.

viva», esto es, una lengua con sistema, norma y hablas. Ningún aspecto queda soslayado: los primeros capítulos nos sitúan en la problemática de la dialectología y situación actual para retroceder a los inicios de la formación de la lengua, fonética, fonología y morfosintaxis. Un índice de todas las palabras que aparecen en el libro presta valiosa ayuda, así como la extensa bibliografía y los mapas relacionados con los análisis lingüísticos.

## DISCOGRAFÍA

por Antoni ROSSELL

Tan interesante es la producción bibliográfica en la música trovadoresca como la discográfica, ya que esta última es la que cumpliría el objetivo último de la lírica cortés.

Cuatro producciones recientes merecen un comentario particular por diferentes razones. Me refiero a las grabaciones de Paul Hillier, Zoltan Falvy, y una producción discográfica local de la provincia de Gerona.

TROUBADOURS SONGS AND MEDIEVAL LYRICS

Paul Hillier: baritono

Stephen Sturs: laud

Lenna-L Kieseil: órgano portátil

(1984)

Cara A

GUIRAUT DE BORNELH

*Reis glorios, verais lums e clartatz*

BERNART DE VENTADORN

*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*

*Can l'erba fresch'e lh folha par*

*Can vei la lauzeta mover*

Cara B

ANÓNIMO

*Worldes blis*

PEDRO ABELARDO

*Planctus David*

ANÓNIMO

*Ex te lux oritur o dulcis Scotia*

Con una cara dedicada a canciones provenzales y la segunda a melodías medievales inglesas, francesas y de Noruega, Paul Hillier ofrece una interpretación muy correcta de las melodías provenzales con un gran respeto al texto y buena dicción, exceptuando algunas pronunciaciones vocálicas a la francesa. Con un timbre vocal interesante y un trabajo musicológico en la cuestión rítmica más que correcto, es de destacar la gran sencillez del acompañamiento, y por tanto muy loable, que se mueve siempre dentro de los patrones musicales de cada melodía a la que acompaña.

Es, pues, una grabación recomendable, aunque es de lamentar que el trabajo dedicado a este LP no se haya realizado con otras melodías menos conocidas, pero no por ello menos importantes ni interesantes.

PEIRE VIDAL SONGS (Troubadour music from the 12th-13th centuries) (1984) obra musical completa.

GAUCELM FAIDIT SONGS (Troubadour music from the 12th-13th centuries) (1986) obra musical completa.

Reconstrucción y edición de manuscritos por Zoltan Falvy. Kekskés Ensemble.

Es muy interesante el esfuerzo realizado en la edición de estos dos LP, tanto en el aspecto musical como en el de la documentación y, por supuesto, el musicológico. Trabajos como el realizado por Falvy son los que presentan y consiguen mostrar la música trovadoresca como algo vivo. El tiempo pasado entre la presentación del primer LP dedicado a Peire Vidal y el segundo dedicado a Gaucelm Faidit, muestran una maduración considerable en cuanto a la interpretación, así el primer LP está dentro de lo que se podría llamar las interpretaciones tradicionales de música antigua, pero usando en demasía ciertos timbres instrumentales poco acordes con lo que se pretende en una reconstrucción arqueológica de este tipo de música.

Podemos apreciar algunos timbres vocales próximos a la música popular que si en un principio — como es el caso del *planctus* a la muerte de Ricardo Corazón de León de Gaucelm Faidit y mucho más acentuados en el LP dedicado a Peire Vidal — nos pueden parecer extraños a los timbres vocales tradicionales en interpretaciones de música medieval, no por ello dejan de ser menos interesantes. El primer LP muestra una tendencia hacia las interpretaciones ornamentales arabizantes, tendencia que se suaviza en el segundo LP. La incorporación al segundo LP del musicólogo e intérprete francés Gérard Le Vot, ha dado a la grabación un particular estilo con interpretaciones, en algún caso *a capella*, que muestran gran nivel de interpretación. Con el LP se presenta una carpeta de documentación exhaustiva y trilingüe sobre los textos y su traducción, manuscritos y versiones, de gran utilidad tanto para público en general como para especialistas en el tema. Aunque los acompañamientos instrumentales en algunos casos son excesivos y poco acordes con el ambiente trovadoresco, es de destacar la importancia de esta realización porque ha conseguido aunar estudios y esfuerzos de musicólogos, filólogos e intérpretes. Para completar este esfuerzo, Zoltan Falvy acaba de publicar su estudio sobre los dos trovadores: *Mediterranean Cultures and Troubadour Music. Studies in Contra and Farston European Music*. Budapest, 1986. Obra que por su reciente aparición aún no hemos podido consultar, pero que esperamos contar muy pronto con ella por ser de gran interés musicológico.

#### MÚSICA MEDIEVAL A GIRONA TROBADORS

Cantoria/Turba Musici (1984).

##### Cara A

Cicle de la missa segons manuscrits de la Catedral de Girona, segles XIII i XIV

##### Cara B

Música trovadoresca

ANONIM

*Ara lausetz, lausetz*

BERENGUER DE PALOU

*Tant m'abelis*

RAIMON DE MIRAVAL

*Bel m'es q'ieu chant e coindei*

CERVERI DE GIRONA/ALFONS X EL SAVI

*Així com cel c'anan erra la via*

De gran utilidad resulta este LP tanto por cuestiones de estricta interpretación como por el repertorio de obras medievales que presenta. Así, la cara A es digna de elogio tanto por los dos aspectos mencionados como por el trabajo musicológico que

representa la interpretación de obras que no figuran normalmente ni en conciertos ni en grabaciones de música medieval.

Más interesante es la cara B del LP interpretada por la «orquestina» Turba Musici que presenta una selección de música trovadoresca, y digo interesante porque en este LP queda ejemplificado todo lo que NO debe hacerse en la interpretación de este tipo de música, tanto en el aspecto musicológico de transcripción de melodías, como a nivel de la interpretación vocal e instrumental como el estrictamente filológico en cuanto a la pronunciación de algunos textos, sobre todo el de Cerverí de Girona. Queda patente el desconocimiento sobre música trovadoresca por parte de la «orquestina» sobre todo en sus interpretaciones en el más puro y caduco sistema modal --desechado desde hace ya mucho tiempo tanto por musicólogos como por intérpretes-- llegando a extremos tales como interpretar la bella melodía de Berenguer de Palou *Tant m'abelis* a ritmo de sardana. Asimismo, la interpretación de la monodia cortesana con gran profusión de instrumentos, con relevante papel de flautas y percusión, nos transportan más al ambiente bélico que al cortés. Toda esta experiencia queda culminada con una interpretación del alba de Cerverí de Girona, *Així con cel c'anan erra la via*, con lo que se supone un Contrafactum de Alfonso X el Sabio, que suponemos por exceso de celo «nacional-lingüista», está cantada con fonética catalana --salvo algún que otro grupo consonántico-- y en homenaje al autor de la música --suponemos también-- termina la grabación a ritmo de muñeira interpretada con dulzaina, pandereta y tambor.

\_\_\_\_\_

## RESEÑAS

