

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Aproximación Intertextual de la Rotrouengue «Oez com je sui Bestournez»

Antonia Martínez Perez
Universidad de Murcia

I. La reflexión sobre los géneros se ha renovado profundamente en el último cuarto de siglo dinamizando nuestra percepción de las formas medievales¹. Las teorías estructuralistas subsanaban la errónea aplicación del doctrinal aristotélico a los textos medievales, pero evidentemente quedaban lagunas y su rigidez formal no era siempre satisfactoria. Tendencias más actuales van evolucionando en torno a un mayor dinamismo en cuanto a la percepción y conceptualización del texto. Entre éstas, he considerado interesante ver las aportaciones que conlleva la corriente intertextual y los principales conceptos que vincula, siempre con la única finalidad de conseguir un mayor acercamiento al texto objeto de este análisis.

Desde unos postulados generales, el fenómeno intertextual nos ha sido presentado, entre otros, por Riffaterre como el encargado de dirigir la producción de la *significación*, el que «orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente su interpretación, y que es lo contrario de la lectura lineal»². Desde estos presupuestos, pues, es considerada la intertextualidad como el conjunto de las propiedades significantes de un texto, articuladas bajo formas distintas de modo que llegan a producir la pluralidad interna de dicho texto y sugieren la idea de una génesis ilimitada de la significación. Pero, si descendemos a un plano más concreto, y tal vez tradicional, la intertextualidad se ha concebido como la transmisión de textos y su funcionamiento en otros textos, entrando desde ese momento en juego el *intertexto*, considerado por Riffaterre como «el conjunto de textos que se puede poner en contacto con el que tenemos bajo nuestros ojos, el conjunto de textos que viene a nuestra memoria en la lectura de un determinado pasaje»³. El intertexto presentaría pues un corpus indefinido, pero lo más importante es que este corpus se puede manifestar, dada su amplitud, bajo múltiples formas, como *cliché*, o *fórmulas*, como ciertos *topoi*, *motivos* o *temas*, o *fragmentos de textos* o *textos enteros* integrados en un nuevo universo cultural. De manera que el horizonte de la interrelación es prácticamente ilimitado y una obra se tiene que definir necesariamente en relación a un intertexto en sentido amplio, este fondo común del que puede participar todo escritor y que existe en relación con diferentes públicos literarios. Por tanto, lo más importante de destacar del fenómeno intertextual es que, ante todo, subraya el proceso mediante el cual la relación vertical e intratextual que une al significante con el significado deja paso a una serie de relaciones horizontales e intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores a la obra, que han formado parte en su creación y que pueden conducirnos a una caracterización más exacta del texto. Especialmente del texto medieval, cuya literatura, por su falta de precisión individual, hace que aparezca «como hecha — escribe Zunthor — de un enmarañamiento de textos, los cuales apenas si reivindican su autonomía.(...)». Y, de un lado a otro de esta red, en ningún momento se cortan las comunicaciones. La corriente intertextual pasa por todas partes⁴, siendo tan intensa esta comunicación intertextual en el texto medieval, que puede llegar a un punto tal que puede considerarse, de acuerdo con Poirion, como una auténtica «réécriture»⁵. Pero evidentemente la intertextualidad no nos proporciona una visión más amplia y dinámica tan sólo en cuanto a fuentes e influencias, o las relaciones entre determinados textos, sino también en cuanto a su función poética en una obra, las estructuras tipológicas de los géneros, las temáticas, las formales, etc., y ésta es una de las aportaciones que intentaré poner de relieve.

II. En este sentido, el poema que he elegido, el anónimo «Oez com je sui bestoumeuz», viene a constituir un ejemplo muy representativo de la infructuosidad de la rígida terminología de género aplicada a la poética medieval, e incluso de la dificultad de encuadrarlo en un registro concreto, sin tener en cuenta sus características especiales; y del interés, teniendo en cuenta su difícil caracterización tipológica, de una aproximación intertextual que nos facilite su identificación y comprensión global.

En principio, este poema, por su autodenominación de *rotrouengue*⁶, podría incluirse automáticamente dentro de su tipología correspondiente⁷; sin embargo, a pesar de su nombre, tal inserción no resulta totalmente convincente ni operativa. Por otra parte tenemos que la *rotrouengue*, como «género» lírico medieval, presenta una tipología de difícil caracterización puesto que no muestra rasgos temáticos ni funcionales rígidos y los formales son excesivamente generales⁸. Parece, pues, que tan sólo los rasgos de tipo musical serían pertinentes tal y como intentó mostrar Gennrich⁹ y ha mantenido P. Zumthor entre otros: «... Peut être caractérisée à son origine par sa seule structure musicale (refrain incorporé à la mélodie de la strophe)»¹⁰.

Por su parte, P. Bec, aunque sigue considerando su tipología como «difficilement saisissable»¹¹, intenta precisar más los rasgos comunes de tipo textual, puesto que considera cómo insuficientes los musicales. Pero las conclusiones a las que llega son forzosamente muy genéricas, quedando definida la *rotrouengue* como «una variedad de la *ballette / vireli*» y distinguiéndose tan sólo por una ampliación mayor:

1. «... en la estrofa, por una estructura zajalesca más desarrollada».
2. «Por un número más importante de estrofas».
3. «Por la amplitud temática del contenido, que mezcla un número bastante considerable de géneros con pertinencia temática»¹².

Esta indeterminación tipológica general se ve acentuada en la *rotrouengue* objeto de nuestro análisis, puesto que sus rasgos temáticos y funcionales son todavía menos específicos que los anteriores. Por su temática irracional ha sido conectada con las formas del «non-sens»¹³, pero no presenta los rasgos formales ni funcionales de este registro, e incluso a nivel semántico la ruptura no es total¹⁴. Y, considerada tipológicamente como una *rotrouengue*, su caracterización es muy general y su temática no sería plenamente pertinente, aunque P. Bec haya intentado superar este problema incluyendo dentro del corpus textual de la *rotrouengue* «une pièce d'inspiration fatrasique»¹⁵, que, como veremos, no lo es tanto. Presenta, efectivamente, con ambos registros conexiones evidentes pero no exclusivas. Sin embargo, el juego de contrastes sobre el que está construido básicamente el poema remite a un panorama mucho más amplio de los contrastes medievales. Designados como *opposita* en los primeros trovadores o «contraires choses» en el *Roman de la Rose*, o antítesis absurdas en los géneros del «non-sens», brota en el poema esta importante corriente «intertextual» de la época, subyacente en otro u otros géneros, que sería, desde mi perspectiva, la que realmente podría dar cuenta de su estructura y significación.

III. Es sabido que la literatura románica medieval gustaba de combinar textos contrastados y temas opuestos. El juego de contrastes es considerado como uno de los aspectos más importantes de su poética. P. Zumthor ha hablado de una «poética de contrastes»¹⁶ y R. Dragonetti abunda en su enumeración¹⁷. Podían ser de naturaleza diversa y su forma, así como su función y significación, muy diferentes. Podían consistir en simples rupturas de ritmo, de sintaxis o de sentido, o llegar a una ruptura estética y semántica integral como es el caso de las *fatrasies*; e incluso manifestarse a nivel de registro como bien lo ejemplifica Zumthor¹⁸.

Sin duda alguna ha sido el contraste aplicado al amor y los efectos contradictorios que produce el más fructífero en esta época, constituyendo un auténtico *topos* y surgiendo de la particular retórica amorosa cortés: «L'antithèse courtoise jaillit pour ainsi dire de sa source qui est le jeu du désir contraire ou l'amour en contrepoint avec ses trois motifs poétiques

principaux: préférence de la mort à la vie, de la souffrance à la joie, du désir à la satisfaction; le négatif devient positif et inversement.

Ce paradoxal renversement de l'ordre des fins appelle de soi l'antithèse à lui seul une rhétorique de l'amour précieux»¹⁹.

Esta situación paradójica o de «puesta al revés» de un sentimiento amoroso, conducía a un estado de turbación o cuando menos contradictorio. Así, en la mayoría de los trovadores provenzales, los *opposita* (contrarios), conducían a una turbación psicológica del amante, a un *non-senso* — como lo define N. Pasero²⁰ — que se elimina al ser integrado en el plano referencial que le corresponde. De ahí que la incertidumbre de Guillermo de Aquitania:

No sai en qual hora.m fui natz:
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privat,
ni no.n puese au,...²¹;

o la de Raimbaut d'Aurenga:

Escotatz, mas no say que s'es,
senhor, so que vuellh comensar.
Vers, estribot, ni sirventes
non es, ni non no.l sai trobar;
ni ges no sai co.l me fezes,
s'aytal no.l podia'acabar,
que ya hom mays non vis fag aytal ad home ni a
femna en est segle ni en l'autre que'es passatz²²;

o la turbación expresada con mayor rigor constructivo de Guiraut de Bornelh:

Un sonet fatz malvatz e bo
e re no sai de cal razo
ni de cui ni com ni per que
ni re no sai don me sove
e farai lo, pos no.l sai far,
e chan lo qui no.l sap chantar²³;

lleve a un cierto «sin-sentido» relativo que se elimina con la presencia de la amada, puesto que «...il 'non-senso' — apunta N. Pasero —, che, oggetiva una situazione di carenza di amore, recupera un senso nella concreta aspettativa di corresponsione erotica, quel'è logico attendersi all'interno di una convezione 'affermativa, dei rapporti amorosi»²⁴.

Al igual que otros muchos elementos de la «fin'amors», este contraste amoroso penetra en las formas francesas más variadas — algunas de las cuales ya he mencionado —, en los poemas más diferentes y en los ambientes más dispares. Es cultivado por Conon de Bethune, Blondel de Nesle, Guy de Coucy, Thibaut de Champagne..., incluso por Adam de la Halle, con su lenguaje satírico, y en poemas de un gran realismo ruidoso y pintoresco:

Li maus d'amer me plaist à sentir,
K'a maint amant ne fait dons de joie²⁵;

o por el Chastelain de Couci, como una aventura que no sabe cómo acabará:

En aventure comens
Ma daerraine chançon;
Si ne sui liez ne dolens,
Ne sai se vif ou non,
Ou se j'ai tort ou raison,
Ou se j'ain ou ch'est nonains²⁶.

Y no faltan ejemplos en la recopilación que A. Jeanroy y A. Langfors hacen de las *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*²⁷, en la que distinguen una sección dirigida

«contre l'amour». De este grupo, tres canciones (XVI, XXI, XXII) lanzan más o menos hábilmente antítesis sobre el poder y los efectos contradictorios del amor:

Amour est male et bone
Et si est douce et amere:
A l'un tot, a l'autre donne,
A l'un parrastre, a l'autre pere,
Et fet le povre enrichir
Et le riche homme apovrir,
Molt est puissant pour ocirre
tout le plus fort de l'empire(...).

Punto éste, el de la personificación del amor como dios todopoderoso²⁸, en el que los *trouvères* reinciden incansable; y, como causa de este poder imponderable, sus actuaciones y consecuencias pueden situarse en dos polos opuestos:

He, Dieus d'Amor; com as grand seignorie,
Qui les amans pues ocirre et salver;
L'un dones mort, as autres dones vie,
L'un fais languir, l'autre rire et joer.
Tu m'as ocis: or m'as rendu la vie,
Sor toute rien te dois je aorer²⁹;

Los ejemplos serían innumerables. Pero como punto culminante en el siglo XIII de toda esta tradición amorosa cortés, puesta al servicio de la más refinada alegoría a través del contraste, se ha indicado la serie extraordinaria de oxímorons de la apertura del *Roman de la Rose* de Jean de Meun, desarrollada sobre cuarenta versos, en los que Razón da al amante una descripción de Amor, citada con frecuencia:

Or i met bien l'entencion,
Voiz an ci la descripcion.
Amors, ce est pez haineuse,
Amors, c'est haïne amoureuse,
C'est leautez la desleaus,
c'est la desleautez leaus;
c'est poor toute assetüree,
esperance desesperée;
c'est reson toute forsenable,
c'est forcenerie resnable;
c'est douz perils a soi noier,
griés douz perils a paumonoier;
c'est Caribdis le perilleuse,
desagreable et gracieuse;
c'est langueur toute santeive,
c'est santé toute maladive,(...)³⁰.

Con ella, Jean de Meun, combinando motivos de la literatura erótica en romance con la personificación alegórica tomada de la tradición de los autores moralistas y metafísicos latinos, nos ofrece un ejemplo inigualable de misticismo amoroso conceptualizado en polos opuestos:

a leautez	corresponde	desleauz;
la esperance	es	desesperée;
la reson	"	forsenable, etc.

Pero en estos versos, como prácticamente en el conjunto de esta obra enciclopédica, Jean de Meun intenta revelar el conocimiento como el resultado de la experiencia acumulada de «contreres choses» (v.21543), que quedan definidas en su oposición dialéctica. Parece ser,

pues, este principio el que le inste a llevar a cabo el citado *contraste amoroso*. Y aunque en un primer momento los oxímorons parecían servir de obstáculo al conocimiento:

En ma leçon a tan contraire

Que je n'en puis neient aprendre (vv. 4334-4335);

sin embargo, dentro de la lógica aristotélica, como muy bien ha indicado Paré «pour définir une chose, il est nécessaire d'avoir la connaissance de son *contraire*, du moins dans un genre accidentel, car les *contraires* sont les seules différences vraiment spécifiques»³¹.

Por su parte N. Freeman Regalado, en un estudio sobre esta obra³², considera que las «*contraires choses*» del *Roman de la Rose* vienen a reflejar las modas intertextuales características de los textos en latín y en lengua vulgar en el s. XIII. Jean de Meun habría sacado del amplio fondo de citas latinas, de *auctoritet*, relatos ejemplares, tratado reiteradamente en los escritos religiosos o morales en latín. Y este juego de «*contraires choses*», el uso de las citas y de los autores de la tradición latina terminaría por conferirle el statu de *auctor*³³.

En definitiva, el contraste amoroso del erotismo cortés queda almibarado de refinamiento filosófico y de tradición latina culta. La tensión creada entre dos elementos opuestos no ocasiona turbación ni incoherencia, sino que, por el contrario, sirve para la perfecta caracterización y comprensión de la *cosa* misma. N. Pasero considera los elementos de este pasaje del *Roman de la Rose* como típico del *devinalh*, aunque dentro de otro contexto³⁴. La función y significación del *contraste amoroso* en estos dos casos es obviamente diferente, pero responde a la misma corriente intertextual, se trata del mismo viaje que de manera tan particular nos describe I. Siciliano:

«C'est de la Provence, sans doute, qu'est parti, pour son mystique voyage vers la Rose, l'Amant de Guillaume de Lorris. Jean de Meung lui fera bien accomplir tout le parcours, qu'il allongue même à perte de vue, il le fera combattre contre les «lonsengiers»...»³⁵.

IV. Corriente en pleno apogeo en el s. XIII, un amplio intertexto, de la que nuestra *rotrouengue* en cuestión no es más que un ejemplo más, aunque barnizada de mezclados tintes de comicidad y absurdo:

- I. Oez com je sui bestournez
Por joie d'Amors que je n'ai:
Entre sages sui fous clamez
Et entre les fous assez sai.
Onques ne fi que faire dui;
Quant plus m'a iré, plus m'apai.
- II. Je sui mananz et riens avoir
Ne puis, mauvés sui et courtois;
Je sui muez por bien parler,
Et sorz por clerement oïr,
Contraiz en lit port tost aler
Et coliers por tos tens gesir.
- III. Je muir de faim quant sui saous,
Et de noient faire sui las;
De ma prode feme sui cous
Et en gastant le mien amas.
Quant je cheval lez mon cheval,
De mon aler faz mon veri.
- IV. Aigue m'enivre plus que vins,
Miel me fait boivre plus que seus:
Prod om sui et lechierres fins,
Et si vos dirai briement queus:
Alemans sui et Poitevins,
Ne l'un ne l'autre, ce set Dieus.

- V. La rotroange finera
Qui maintes foiz sera chantee.
A la pucele s'en ira
Por cui Amors m'ont bestorné.
- VI. Se li plais, si la chantera
Por moi qui la fis en esté;
Et Dieus; se ja sentira
Mes cors de la soe bonté³⁶.

Como vemos, el amante se encuentra, al igual que los amantes cortes, trastornado, «bestournés», por el amor, o mejor, por la ausencia de amor. Desconcierto y estado anímico que se corresponde con el de los amantes de los *devinalhs*, y, como en ellos, se nos hace aquí referencia, en la Iª y IVª estrofa, al plano referencial que semantiza la incoherencia expresada por los contrastes («... je sui bestournez / Por joie d'Amors que n'ai»; «Por mi Amors m'ont bestourné»). Incluso formalmente este poema mantiene la estructura estrófica de un *cansó*, con cuatro coplas de seis versos octosílabos, seguidas de dos tornadas monorrimas de cuatro versos. Temáticamente se reincide en los efectos contradictorios que la ausencia de correspondencia amorosa ejerce en el amante. El contraste que expresa esta situación no ofrece grandes particularidades respecto del trovadoresco:

Por joie d'Amors / que je n'ai
.....
Quant plus m'a iré / plus m'apai.
... mauvés sui / et courtois
.....
Je sui muez / por bien parler
.....
Je muir de faim / quant sui saous
..... etc.

Tan sólo, y esto puede que sea importante, es que la antítesis sistematizada, con contradicciones en los términos, conlleve a situaciones más absurdas — e incluso a la comicidad — que en los casos anteriores como el verso: «Quant je chevals lez mon cheval» o «Alemons sui et Poitevins, / Ne l'un ne l'autre...», que recuerda en cierto sentido las *fatrasies*. Pero no hay que olvidar que en ellas los contrastes no son de tipo amoroso. El amor como tema no existe y en ningún momento se intenta semantizar la incoherencia con una explicación o «captatio benevolentiae», como ocurre en las «chansons de menteries», ni con un plano referencial que las integre.

Por otra parte, el sujeto lírico en torno al cual giran las contradicciones es el mismo de la canción trovadoresca y se mantiene a lo largo de toda la composición («je sui bestournez... sui fous... Je sui mananz... Je muir de faim...»). Sin embargo, en las *fatrasies* son objetos inanimados, abstracciones, animales ridículos quienes ejecutan las acciones más inverosímiles, introduciéndonos en un universo activo (cercano en este sentido de la narración), grotesco, en el que lo escatológico y decadente, lo negativamente absurdo prevalece y de lo que no encontramos absolutamente nada en esta *rotrouengue*. Es decir, todos aquellos elementos que permitían considerar las *fatrasies* como innovadoras debido a su intencionalidad «destructiva», de ruptura estética y de lírica «anticortés», no están presentes en este poema, que se introduce, por el contrario, dentro de las más genuina tradición trovadoresca de los *devinalhs* — con determinados matices como señalaré más adelante — remitiendo incluso la composición a la amada en las dos tornadas. La rigidez formal, que es precisamente uno de los rasgos pertinentes del registro del «non-sens», no deja en ningún momento cabida para la estructura estrófica de la *rotrouengue* y en este punto el distanciamiento es todavía mayor. Un posible acercamiento, siempre en el plano del contenido, lo podríamos obtener con el *fatras*, en cuanto que también cultiva la temática amorosa — aunque no el contraste amoroso —, pero

acercándose por lo escatológico y grotesco, a las *fatrasies*, y no coincidiendo con la conmoción emocional del amado de los *opposita*. Y, en las *resveries* el sentimiento amoroso es prácticamente nulo³⁷. Por otro lado, en la mayor parte de los *devinalhs*, la turbación anímica le hace a los amantes interrogarse sobre la indeterminación del género al que pertenece la composición o el por qué y el cómo de la misma, o se da una negación de los contenidos poéticos habituales, entre otros —, como ya hemos visto —, pero normalmente no se llega a la situación cómica de considerarse cornudo por su mujer («De ma prode feme sui cous»), o de catalogarse como borracho, loco o disoluto («Aigue m'enivre plus que vins»; «Prod hom sui et lechierres fins»; «Entre les sages sui fous clamez»). Matices de comicidad que dejan muy mal parado al amor si son estos los efectos que puede producir, y que evidentemente orienta más este poema hacia las «chansons anti-lyriques» que hacia los *devinalhs*. El contraste amoroso se desarrolla aquí con evidentes rasgos cómicos y absurdos.

V. Por tanto, debido a su atipismo tipológico, el definir este poema como *rotrouengue* poco nos aclara sobre su naturaleza. Sin embargo, sí he considerado efectivo ver su construcción a través de las interferencias con otro u otros textos, el paso de un texto a otro, los intercambios discursivos que se van combinando incesantemente. El contraste amoroso que aparece en esta composición se había convertido en un auténtico *topos* (intertexto) desde los trovadores y se intensifica su uso en el s. XIII, llegando incluso a recubrirse de un cierto misticismo filosófico por los gustos de la época. Su oposición sistematizada producía un cierto «sin-sentido» que lo podía conectar con el absurdo del registro del *non-sens*, que a su vez se nutría básicamente de técnicas basadas en la acumulación y el contraste. El poema «Oez com je sui bestournez» se construye, pues, en el cruce particular de distintas modas intertextuales de la época, que él ejemplifica de manera excepcional. Por ello considero que intentar obviar su movilidad intertextual y encorsetarlo en una determinada tipología formal no es plenamente operativo.

Notas

¹ V. entre otros, R. BARTHES, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973; P. BEC, *La lyrique française au Moyen Age (XII-XIII siècles)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1978; R. JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, t. I, 1970 y «Theorie der Gattungen und Literaturen des Mittelalters», Heidelberg, t. I, 1973; F. NIES, «Pour un système plus différencié et pragmatique des genres littéraires», *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, t. I, VI, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988; T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; P. ZUMTHOR, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

² «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, 1981, pp. 5-6.

³ *Op. cit.*, p. 4.

⁴ Concretiza Zumthor este concepto distinguiendo en la práctica significativa que produce textos medievales dos factores que determinan el funcionamiento y matizan los efectos de la intertextualidad: los *modelos* y las *variantes* (p. 9). Dentro de su conocida concepción jerárquica de la producción textual, entiende por *modelos* el eje vertical de esta jerarquía y por *variantes* el eje horizontal, de manera que todo texto, en cuanto a su génesis, se sitúa en una «red de relaciones genitivas» y en un «proceso de engendramientos». Sigue especificando que las diferencias se deben básicamente al espacio en el que se desarrolle la intertextualidad: bien en un espacio en el que «el discurso se define como un lugar de transformación de enunciados traídos de otras partes»; otro espacio que orienta la comprensión (de una «lectura») «que opera según un código nuevo, producido por el encuentro de dos o varios discursos de un enunciado»; y, finalmente, el espacio interno del texto, «en el que el discurso manifiesta explícitamente las relaciones que mantienen las partes al constituirlo». Diferencias que vienen a coincidir aproximadamente con la noción general de la intertextualidad como la define Riffaterre y la circulación concreta de textos (intertexto) que he señalado.

⁵ «Ecriture et ré-écriture au Moyen Age», *Littérature*, 41, 1981, p. 117.

⁶ «La rotrouange finera», P. BEC, *op. cit.*, t. II, *Textes*, p. 115.

⁷ Tal y como lo hace P. BEC, *op. cit.*, p. 187. Sin embargo, es de destacar que en el tomo segundo de esta obra, dedicado a los textos, la agrupa en el apartado XI, en el que integra la «Fatrasie et genres conexas», y no en el siguiente que contiene «La rotrouange», ejemplo claro de la difícil integración de esta composición dentro de unos marcos tipológicos rígidos.

⁸ P. DRONKE, (*La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 30) habla de «canción monorríma con estribillo», y P. BEC, *op. cit.*, p. 184, considera que se trata de un tipo estrófico muy extendido, constituido por estrofas zajalescas seguidas de un estribillo.

⁹ «Die altfranzösische Rotrouenge», *Literatur-historisch-Musikwissenschaftliche Studien*, t. II, Halle, 1925, pp. 1-14.

¹⁰ *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 147.

¹¹ *Op. cit.*, p. 184.

¹² *Op. cit.*, p. 159 y 187.

¹³ *Op. cit.*, p. 159 y 187.

¹⁴ En uno de sus primeros trabajos, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 165, P. ZUMTHOR fue el primero en señalar las profundas diferencias existentes entre estas «coupures de sens», que en la rotrouange eran accidentales, mientras que la «fatrasie, en revanche implique d'emblée une évacuation du sens, fonctionnellement essentielle».

¹⁵ *Op. cit.*, p. 187.

¹⁶ *Langue et...*, *op. cit.*, p. 172-178.

¹⁷ R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères*, Bruges, De Tempel, 1960, p. 57 y ss.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ DRAGONETTI, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ «Devialh, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale': osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *Saggi e Memorie*, LXXII, e p. 116.

²¹ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, t. I, p. 115.

²² RIQUER, *op. cit.*, p. 436.

²³ RIQUER, *op. cit.*, p. 499.

²⁴ *Op. cit.*, p. 116.

²⁵ *Oeuvres Complètes du trouvère Adam de la Halle*, Ed. de E. de Coussemaker, Genève, Slatkine, 1970 (2ª ed.), Canción XI, p. 37.

²⁶ J. DRADELMANN, *Les plus anciens chansonniers français*, Genève, Slatkine, 1974, p. 111.

²⁷ Paris, *Champion*, 1965.

²⁸ Con frecuencia las contradicciones proceden de la naturaleza y las atribuciones que se le dan al amor. V. a este respecto C. ALVAR «'Li occhi in prima generan l'amore': Consideraciones sobre el concepto de 'Amor' en la poesía del s. XIII», *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas. II Duecento*, Santiago de Compostela, Ed. de la Universidad, 1989, pp. 9-21.

²⁹ A. PAUPHILET, *Poètes et Romanciers du moyen Age*, Paris, N.R.F., 1952, p. 842.

³⁰ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Ed. de F. Lecoy, t. I, Paris, Champion, 1965, vv. 4.263 y ss. Todas las citas de esta obra han sido tomadas de esta edición.

³¹ *Les idées et les lettres au XIII^e siècle: Le Roman de la Rose*, Montréal, 1947, pp. 31-32.

³² «Des contraires choses: la fonction poétique de la citation et des exempla dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun», *Littérature*, 41, 1981, pp. 62-81.

³³ *Op. cit.*, p. 64.

³⁴ *Op. cit.*, p. 138.

³⁵ François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age, Paris, Nizet, 1971.

³⁶ P. BEC, *op. cit.*, t. II, *Textes*, pp. 114-115.

³⁷ V. A. MARTINEZ, *Fatrasies, Fatras, y Resveries*, Barcelona, PPU, 1988.