

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Los exordios estacionales en Bernart de Ventadorn y Gace Brulé: en torno a la intertextualidad

1. INTRODUCCIÓN

1.1 *Objetivos*

En el congreso *O Cantar dos trobadores*, recientemente celebrado en Santiago de Compostela, presentábamos una comunicación titulada “Os trobadores no tempo da frol” en la que dejábamos constancia de que entre los trovadores Bernart de Ventadorn y Gace Brulé se entreveían una serie de relaciones a las que no podíamos dedicar nuestra atención. Nuestro deseo es profundizar en este tema con la comunicación que proponemos. Nuestra intención primera, y ciertamente utópica, hubiera sido el estudiar todos los nexos de posible unión o diferenciación entre los trovadores ya mencionados de no ser por lo inadecuado del marco, a causa de los límites propuestos y de la magnitud de tal estudio¹.

Nuestro campo de estudio se ha centrado, por lo tanto, en el análisis comparativo de los exordios estacionales, con el fin de observar y censar, en la medida de lo posible, todas las posibles conexiones textuales que Gace hubiera podido recibir del trovador occitano. Sin embargo, hemos creído oportuno el reflexionar sobre la validez de la intertextualidad como fuente de estudio de la poesía lírica trovadoresca.

1. AKEHURST (1967) y CARRARA (1974) ya abordaron el estudio de las posibles relaciones que Gace Brulé habría recibido de la lírica occitana. Desgraciadamente, y a pesar de los esfuerzos realizados, nos ha sido imposible consultar dichos estudios. Gracias al profesor Camilo Flores Varela, sabemos que ambos han llegado a conclusiones divergentes: el primero sostiene que Gace Brulé no le debe nada a Bernart de Ventadorn mientras que el segundo defendía la postura contraria, a saber, que el trovador occitano sí tuvo influencia en el *trouvère*.

2. LA INTERTEXTUALIDAD: DIALÉCTICA DE UNA VALIDEZ

Siempre, a raíz de los estudios de Julia Kristeva sobre este fenómeno, se ha insistido en que la intertextualidad se revela como uno de los principales métodos para poder detectar en qué medida unos trovadores son influenciados por otros. Sin embargo, no todo es tan sencillo. La terminología empleada, las etiquetas con las que son calificados algunos fenómenos, no acaban de convencer a todos los estudiosos. Esto es notorio si observamos los títulos de algunos trabajos en donde un mismo fenómeno recibe distintos nombres que, si cabe, dificultan aún más el estudio del corpus trovadoresco románico. En efecto, *alusión*, *fuentes*, *herencia*, *imitación*, *intertexto* sirven para catalogar una misma fenomenología: la presencia en un texto B de elementos de diverso tipo ya reflejados con anterioridad en un texto A².

El gran problema no reside tanto en su denominación como en su validez, desde el punto de vista metodológico, a la hora de abordar la comprensión del texto lírico cortés. En efecto, cabe la posibilidad de que la intertextualidad se revele importante, o incluso necesaria, para captar en qué medida un trovador toma expresiones, u otros elementos, de otro anterior. Pero, quizás, no nos puede determinar o, por emplear una metáfora no nos entrega la llave de acceso a la perfecta comprensión del proceso creativo del texto lírico cortés de tipo trovadoresco. Tan sólo, y puede que de un modo imperfecto, nos permite llegar al umbral del fenómeno de la recepción literaria.

“Ogni fenomeno intertestuale diventa infatti la materializzazione del dialogo di un ricevente con un testo già dato”. Estas palabras de Meneghetti (1984,31) contienen en su trasfondo teórico las consideraciones de Hans Georg Gadamer vertidas en su *Wahrheit und Methode* (1960) cuando afirmaba que “le texte et l’interprète évoluent grâce à un dialogue”³. Podemos observar que se produce una lógica confusión entre *interpretación* y *recepción*, o lo que es lo mismo, entre la labor del intérprete y la del receptor. Pero, quizás, esto no sea lo más importante, sino que lo destacable es la naturaleza del texto medieval, del texto lírico cortés ya que es

2. GENETTE (1982, 8-14) en su estudio sobre los tipos de transtextualidad distinguía cinco clases, entre ellas la intertextualidad definida como “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre” (p. 8) y a la hipertextualidad definida como “toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (p. 11). Como se puede apreciar las dos nociones se hallan fuertemente emparentadas por lo que nosotros nos inclinamos por considerar la intertextualidad definida como presencia efectiva y real de elementos de A en B. Lo que no aceptamos es que se establezca una confusión entre la intertextualidad y la imitación. GOYET (1987) ya señaló la frontera existente entre ambas nociones.

3. Citamos de STEINMETZ (1981, 194).

justamente ésta la que determina los problemas del fenómeno intertextual. Tenemos que partir de la creencia de que el texto lírico cortés no constituye una estructura cerrada en sí misma. Al contrario. El texto presenta en su interior, en su propia arquitectura y también en su conceptualización, el germen de una indeterminación que demanda del propio público al que va dirigido el texto⁴, al cual denominaremos con el nombre genérico de *comunidad trovadoresca*, una función vitalizadora: actualizar esa indeterminación mediante nuevas creaciones poéticas (¿o son re-creaciones?)⁵. Para ello tenemos que pensar que nunca, en ningún caso, la comunidad se mostrará pasiva, más bien todo lo contrario, el texto o su *performance* actúan en el receptor (comunidad trovadoresca) de tal modo que es imposible el considerar una recepción desligada de una interpretación subjetiva del receptor⁶. Esto es esencial si pensamos en las palabras de Meneghetti ya mencionadas por lo que tenemos que concluir que la intertextualidad es esencialmente, y por encima de todo, diálogo. Un diálogo siempre abierto a nuevas sugerencias, a nuevas interpretaciones, que arrancan del propio interior del polo transmisor originario. Este hecho ha llevado a que algunos críticos, quizás con exceso, consideraran que toda toma textual conduce a una fosilización de los planteamientos trovadorescos. Guiette (1990), Dragonetti (1979) y Zumthor (1989) reflejan en sus principios teóricos la impresión de que todo texto lírico cortés es un juego formal en el que los lugares comunes, los tópos o motivos representan tan sólo un factor ornamental y retórico que se cierra en el seno de su propio espejo literario⁷. Creemos que el agotamiento del filón metodológico que supusieron las teorías estructuralistas y formalistas debe conducir no sólo a una superación de éstas, aprovechando lo que nos legaron, sino a encontrar nuevas posturas, nuevas vías de penetración en el difícil mundo del texto trovadoresco. Acertadamente, la clave de la intertextualidad está en lo que refería Meneghetti (1984, 104-105) “Il senso profondo di ogni situazione intertestuale é proprio dallo scarto -(...)- che si viene a creare fra la solidarietà formale che lega gli uni agli altri i costituenti dall’interstesto e la varietà degli atteggiamenti, ideologici, soprattutto,

4. Es importante en este punto tener en cuenta la dimensión oral del texto medieval en su actualización. Para ello véase ZUMTHOR (1989).

5. Véase STEINMETZ (1981, 195 y ss.) donde se ofrece una breve, pero eficaz visión, sobre este concepto de la indeterminación y la importancia que tiene en los planteamientos de la llamada Escuela de Costanza condensados en la labor de JAUSS (1986) y en el concepto de “horizon d’attente”.

6. IBSCH (1989, 249-250): “La théorie de la réception au sens strict refuse l’objectivité dont se réclament la théorie et l’analyse des textes”.

7. En sus respectivos estudios tanto RIFFATERRE (1971, sobre todo pp. 162-193) como DRONKE (1979 sobre todo pp. 42-43) revalorizan la figura del tópos, del cliché afirmando que pueden tener una importante función individual si se tiene en cuenta el contexto en el que se encuentran inmersos.

ma anche culturali e perfino psicologici che “instrumentalizzano” la riprese formali effettuate da ciascuno di receventi-emittenti”. En efecto, se produce una conmutación casi continua entre el polo receptor y el polo transmisor, por lo que el material empleado en la nueva creación sufre una innovación que tiene que ver con los factores de contextualización que rodean al proceso creativo del trovador. Pero, ¿a qué nivel la toma textual es determinante en el proceso creativo del trovador? Es una pregunta a la que, quizás no podamos darle una respuesta definitiva. Concluiremos este breve inciso teórico con estas recientes palabras de Jung⁸: “Quant au terme d’intertextualité, il me paraît aussi commode que monstrueux, car il élimine la sensualité et la sensibilité. Dans un rapport intertextuel il y a toujours rencontre et souvenir; ce souvenir peut être celui d’une rime, d’un rythme, d’une mélodie, et la rencontre peut être celle de deux expériences analogues, voire identiques, mais les conclusions que tire un poète déterminé de ces expériences peuvent diverger. Je plaiderai pour la réhabilitation du terme de “source” au sens étymologique; source vive, inspiratrice”!

3. LOS EXORDIOS ESTACIONALES EN BERNART DE VENTADORN Y EN GACE BRULÉ

3.1. *Breves notas tipológicas*

Tras efectuar un exhaustivo y minucioso análisis de todos los exordios estacionales presentes en las composiciones de nuestros dos trovadores podemos trazar, de un modo sintético, las siguientes observaciones⁹:

1a. Bernart de Ventadorn es autor de 44 composiciones, según la edición de Lazar¹⁰, y nuestro recuento nos dice que son 23 cansós las que contienen en su primera estrofa los elementos de un exordio estacional¹¹.

1b. Gace Brulé, que es uno de los trovadores más productivos puesto que son 84 las composiciones que se le atribuyen (69 de atribución segura y 15 de atribu-

8. JUNG (1990, 993).

9. Nuestro estudio se ha efectuado teniendo en cuenta las ediciones de LAZAR (1966) en lo que se refiere a BERNART DE VENTADORN y en la de DYGGVE (1951) en cuanto a GACE BRULÉ. Nuestras referencias se hacen teniendo en cuenta la propia numeración de los editores.

10. En la antología de RIQUER (1992, 345) se dice que son 41 las composiciones de atribución segura.

11. Concretamente son las nº 4, 5, 6, 7, 10, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 31, 34, 38, 39, 41, 42, 43, 44.

ción cuando menos insegura) emplea en 27 ocasiones el denominado exordio estacional¹².

1c. Tal y como podemos comprobar el número de exordios en los dos trovadores casi coincide. Pero, si consideramos que Gace Brulé dobla en composiciones conservadas a Bernart de Ventadorn, la proporción es mucho mayor en el occitano llegando casi al 50% mientras que el francés apenas abarca más del 30%. Esto ya puede constituir un indicio de que el motivo estacional se va quedando poco a poco relegado en cuanto a su empleo llegando su límite cero en los conceptos trovadorescos gallego-portugueses.

2a. Teniendo en cuenta la función que desempeña el exordio con respecto al estado anímico del sujeto lírico obtenemos de los 23 exordios del trovador occitano la siguiente clasificación¹³:

- La función primaria realizada en 11 exordios¹⁴.
- La disonante observada en 10 exordios¹⁵.
- La discordante en 2 exordios¹⁶.

2b. En lo que se refiere a Gace Brulé tenemos la siguiente distribución:

- 11 *chansons* reflejan la función primaria¹⁷.
- 15 muestran una función disonante¹⁸.
- Sólo en 1 se observa la función discordante¹⁹.

2c. En apariencia y, sólo valorando estos datos numéricos, las cifras vuelven a concordar casi exactamente en los dos trovadores aunque, teniendo en cuenta los porcentajes ya referidos, se puede ver que en Gace parece triunfar el exordio de tipo disonante. Estos datos tomados en frío pueden resultar bastante engañosos puesto que los exordios que reflejan una función más o menos primaria en Gace no son idénticos a los del trovador occitano. Pero este matiz importante sólo puede ser analizado convenientemente teniendo en cuenta la conceptualización que el exordio desempeña con respecto al resto de la composición como veremos más adelante.

12. Son las nº I, II, III, IV, VI, VIII, IX, X, XIV, XVII, XX, XXVIII, XXXII, XL, XLII, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, LII, LIV, LVI, LXII, LXIII, LXIV, 1*, 5*.

13. A estos efectos, si se desea, se puede consultar nuestra comunicación "Os trovadores no tempo da froil" leída en el congreso *O cantar dos trovadores*, celebrado en Santiago de Compostela entre los días 26-29 de abril de 1993, cuyas actas están a punto de ser editadas y donde ya analizamos los distintos casos funcionales que desempeña el exordio estacional.

14. Son las nº, 6, 7, 10, 20, 24, 31, 34, 39, 41, 42, 43.

15. Las nº 4, 5, 13, 17, 19, 22, 23, 26, 29, 38.

16. Las nº 14 y 44.

17. Las nº I, IV, VI, IX, X, XVIII, XX, XXVIII, XLIV, XLVI, LIV.

18. Las nº II, III, VIII, XIV, XXXII, XL, XLII, XLVIII, LII, LVI, LXII, LXIII, LXIV, 1*, 5*.

19. Concretamente la nº XLVII.

3a. Ahora, hablaremos brevemente de los distintos *argumenta* que estructuran los exordios estacionales de Bernart de Ventadorn y de Gace Brulé:

— Bernart de Ventadorn llega a emplear 35 enunciados estacionales diferentes o *argumenta*²⁰ siendo los más empleados *flor* (13), *folh/a* (12), *rossinhol* (8), *auzel* (6)²¹.

— Gace Brulé supera a su homólogo, en cuanto a enunciados, pues son 45 los distintos enunciados que utiliza lo que subraya una mayor riqueza de léxico. Los más frecuentes son *oiselloiseillons* (11), *flor* (8), *fueille* (7).

3b. Si tuviéramos que extraer de estos datos una conclusión transitoria sería que Gace a pesar de mostrar una mayor riqueza de vocabulario cae sin embargo en las mismas frecuencias que Bernart de Ventadorn. Esto, podría significar que en esas frecuencias repercute el exordio bernardiano. Sin embargo, ¿no podría tratarse de un empleo universal de elementos que, en el sentido antropológico, determinan unos ciclos tan íntimamente ligados al devenir del ser humano?

3.2. Breves notas sobre la conceptualización del exordio estacional

Todas estas referencias y datos numéricos, aunque sean un mero factor estadístico, poseen también una función orientativa. No obstante, nuestro propósito principal no se centra en ese factor. Por eso, nuestra tarea de censar o de localizar las posibles tomas textuales efectuadas por Gace a Bernart ha ido más allá de señalar una coincidencia formal²². En efecto, en la medida de lo posible, intentamos profundizar en la conceptualización desempeñada por el exordio estacional. ¿Qué queremos decir con conceptualización? Sencillamente, observar cómo la referencia textual toma cuerpo en la poética del trovador y ver cómo se relaciona el exordio temáticamente con el resto de la composición y si refleja en sus versos la señal estilística del trovador. No hace falta insistir en el hecho de que mostrar todo el análisis es una tarea que reclamaría un marco mucho más amplio del aquí dispuesto por lo que ilustraremos nuestras observaciones con algunos ejemplos clarificadores.

En primer lugar tomemos como punto de referencia el análisis del exordio de las composiciones nº 5* y XLVII de Gace Brulé y el de las cansós nº 20 y 42 de Bernart de Ventadorn²³, que mantienen posibles relaciones de intertextualidad. Veamos en primer lugar los cuatro incipit de las composiciones:

20. Es interesante a este respecto poder consultar REGUEIRA FERNÁNDEZ (1984) sobre los exordios estacionales.

21. El número que va entre paréntesis indica su frecuencia.

22. En el apéndice damos una lista con las posibles muestras de intertextualidad localizadas en el cancionero de Gace Brulé.

23. Ver Apéndice.

- nº XLVII: “En tous tans ma dame ai chiere”
- nº 5*: “*Quant voi paroir la fueille en la ramee*”
- nº 20: “*Can l’erba fresc’ e·lh folha par*”
- nº 42: “*Can lo boschatges es floritz*”

De ellos se desprende que la nº XLVII es independiente de los otros tres que por su banda muestran una doble relación intertextual: una directa entre la nº 5* de Gace y la nº 20 de Bernart de Ventadorn y otra más difusa entre la nº 5* y la nº 42 de Bernart de Ventadorn. Tenemos que destacar en este punto que Gace Brulé presenta en sus incipit no menos de 10 posibles referencias textuales al trovador occitano. Esto sólo viene a darle la razón a Meneghetti (1984,124) que decía que los incipit constituían en sí una memoria rítmico-compositiva constituyendo el caso más sencillo de “riprese intertestuale”. Sigamos con nuestro recorrido y veamos cómo se estructuran los elementos estacionales: la nº XLVII sólo contiene “tous tans” en el primer verso e “yver” y “estey” en el segundo; la nº 5* posee “flor” y “ramee” en el primer verso, “douz tens d’ esté” en el segundo verso, “oysel” que “chantent si cler” en los “vergiers” en los versos tercero y cuarto; la nº 20 “erba fresch” y “folha” en el primer verso, “flor” y “verjan” en el segundo verso, “rossinhols” que “clar” “mou so chan” en los versos tercero y cuarto; la nº 42 contiene en el primer verso “boschatges floritz”, en el segundo “lo tems renovar”, en el tercero “auzels” y en el cuarto “rossinhols fai chan”. De nuevo comprobamos cómo la nº XLVII se mantiene, en principio, alejada de las otras. Sin embargo, las nº 5* de Gace y las nº 20 y 42 de Bernart se encuentran fuertemente emparentadas por cuanto la estructuración suele ser la misma y con prácticamente los mismos elementos: *argumentum a loco*, *argumentum a tempore* (ausente en la nº 20 de Bernart) y de nuevo *argumentum a loco* constituido por el pájaro. Hasta aquí parece claro que Gace construye su exordio con claras influencias de los de Bernart. Pero, antes de apresurarnos en una conclusión prosigamos con el análisis. Dejemos la nº XLVII para el final y sigamos diseccionando los otros tres exordios. En la nº 20 el sujeto lírico expresa que todos los elementos estacionales, en este caso primaverales, son fuente de *joi*: “joi ai de lui e joi ai de la flor /e joi de me e de midons major” (vv.5-6); en la nº 42 recoge la misma efusión de *joi*: “d’un gran joi me creis tals oblitz” (v.5); y la nº 5* de Gace “trop volentiers pensasse a leur douz criz” (v.5). Señala la primera gran diferencia entre la composición nº 5* de Gace y las dos de Bernart: la función que cumple el marco primaveral en el occitano es del tipo primario, es decir, la primavera es fuente de *joi*; mientras, en el de Gace, en un estilo condicional ya se nos expone un carácter disonante que se explicitará en los versos siguientes. Si continuamos veremos que la nº 20, en sus versos 7-8 sigue con el tema del *joi*, y que la nº 42

emplea una metáfora que será retomada por las nº 5* y también por la nº XLVII. Veamos cómo: La nº 5*, tras expresar su sujeto lírico (¿el yo amante-trovador?) su disonancia, recoge en los versos 6-8 la causa de esa disonancia: “Més je sui si d’autre chose entrepris/car me amor durement me travaille/si n’ai repos nuit et jor m’ asaille”, que se pueden identificar con los siguientes versos del poema nº 42 “que ves re mais no m posc virar./Noih e jorm me fai sospirar,/si m lassa del cor la razitz”. Vemos cómo del carácter, en cierto sentido, eufórico de la nº 42 pasamos al atormentado ritmo de Gace, lo cual constituye su característica poética, en cuyo cosmos no hay posibilidad para el *Joi*, al contrario de lo que parece suceder con Bernart de Ventadorn. Estos versos del poema nº 42 de Bernart son claves, nos ofrecen la posibilidad de captar cómo la intertextualidad se introduce en el estilo poético del trovador francés. Si la nº 5* constituye una disonancia, la nº XLVII va más lejos. Esta composición recoge en su exordio lo expresado en los versos 6 y 8 del exordio de la nº 42 ya referido. Lo hace de la siguiente manera: “Tous seus a sa volentei/se ne m’ an peus traire arriere/ke trop m’ i seus an bouteis;/mon cuer ait enrasineit” (vv.4-7). Es curioso observar cómo un mismo poema motivó por parte de Gace dos sugerencias, dos creaciones, y cómo se produce con éstas una gradación. Una gradación en el sentido en que si la nº 5* emplea una disonancia anímica del sujeto lírico, la nº XLVII constituye una total discordancia puesto que el exordio no limita el amor a una época del año. Así pues, si en el primero disiente con Bernart en el segundo se opone totalmente al considerar que la raíz de su corazón *siempre, eternamente*, se abriga en su amor. En este sentido sería interesante, o incluso necesario para nuestras hipótesis, que esta gradación lo fuera también cronológicamente hablando. Pero, tras verificar las composiciones datadas cronológicamente por Dyggve (1951, 457-458) pudimos comprobar que ninguno de los dos poemas de Gace analizados en este apartado figuraba entre ellas. Finalmente, nos preguntamos si no habría que considerar estas muestras como casos de diálogo entre trovadores.

La cansó nº 39 de Bernart de Ventadorn y la nº IX de Gace Brulé representan, a nuestro entender, otro claro caso de intertextualidad. Analicemos, por lo tanto, estos exordios²⁴ de un modo conciso y claro:

- 1a. El incipit de Gace coincide con el de Bernart desde el punto de vista temático y rítmico.
- 2a. El número de versos del exordio es de 8 en ambos casos.
- 3a. El poema de Bernart está estructurado en coblas doblas y el de Gace repite esta estructuración.

24. Los exordios en cuestión figuran en el apéndice.

4a. La esquema métrico-rítmico es “abab baab” en el trovador occitano y es “abab abba”. Comprobamos que tan sólo se origina una ligera variante rítmica. Los versos son heptasílabos en el occitano y decasílabos en el champañés lo que motiva, por parte de éste un enriquecimiento de léxico fácilmente comprobable sin ir más lejos en el incipit con la inclusión de un *argumentum a tempore*.

5a. Si Bernart hace uso de un artificio en su cansó como es el de repetir al principio de cada cobla de dos o tres palabras del final de la cobla precedente que recibe el nombre de *coblas capfinidas*²⁵, también Gace asegura la unión rítmica y, por supuesto temática, de sus coblas al repetir al final de cada par de la cobla dobla las dos últimas palabras de los dos últimos versos, por ejemplo la estrofa primera y segunda repiten “parage” y “vueille”.

6a. Las relaciones entre ambos textos se refuerza aun más si cabe con la utilización, por parte de Gace, de las mismas palabras-rima de Bernart:

Bernart	Gace
(v.1) “brolha”	“brueille” (v.1)
(v.6) “dolha”	“dueille” (v.5)
(v.6) “volha”	“vueille” (v.8)
(v.8) “volh”	“vueill” (v.5)

Estas son las palabras-rima correspondientes al exordio pero Gace también utiliza en la segunda estrofa otras dos:

(v.9) “acolha”	“acueille” (v.9)
(v.11) “orgolha”	“orgueille”(v.13)

Son demasiadas coincidencias por lo que hay que reconocer que Gace sí conoció la obra de Bernart de Ventadorn. Pero, lo que más resulta sorprendente es esa consciente utilización de un material con unos claros fines creativos y por lo tanto con nuevas ideas por comunicar. Si nos fijamos con detención en el contexto que rodea a la palabra-rima y, para nosotros, palabra-temática, nos daremos cuenta del talante poético de ambos trovadores. Veamos paso a paso estos contextos. En el caso de “brolha” nada que decir puesto que Gace no disiente en el aspecto anímico con Bernart de Ventadorn. Con “dolha” podemos decir que también coincide Gace con Bernart porque es en este verso donde ambos expresan su carácter antitético con respecto a la naturaleza; con “volha” y con “volh” es donde se produce la divergencia entre ambos trovadores. Gace, hábilmente, introduce en el seno del interior del verso quinto la palabra-rima que cerraba el exordio bernardiano, y lo hace cambiando la perspectiva. Nos explicamos: Gace con el verso “de Bone Amour vueill que mes cuers se dueille”

25. Bernart hace gala en su poema de un gran virtuosismo ya que, además de las *coblas capfinidas*, emplea en sus versos lo que se denomina *rims derivatius*.

une el dolor al deseo del trovador de sufrir por amor mientras que en el trovador occitano señalaba el deseo del trovador de amar a la Dama y que ésta le corresponda cuando para Gace existe la clara consciencia de que su sufrimiento no tiene solución ya que no es justo que la Dama le corresponda por su “haut parage”.

7a. Hemos comprobado nuevamente como la intertextualidad obedece a impulsos creativos, a necesidades comunicativas en el sentido en que, posiblemente, la propia creación de Gace generará una posterior intervención de otro trovador. A estos efectos nos acordamos del diálogo que mantuvieron Raimbaut de Vaqueyras, Chrestien de Troyes y el propio Bernart sobre “il tema della durata e della possibilitá di realizzazione dell’ amore cortese”²⁶.

Podríamos seguir ilustrando nuestros propósitos con más muestras pero, lo efectuado hasta ahora, creemos es suficiente para poder abordar una conclusión del tema que nos llevó a redactar esta comunicación. Sin embargo, antes de finalizar la misma, nos gustaría realizar unas pequeñas observaciones sobre la relación que el exordio mantiene con el resto de la composición en nuestros dos trovadores.

Una diferencia creemos se esboza entre uno y otro trovador en lo que refiere a este aspecto. La principal sería que en Gace los elementos estacionales siempre van acompañados de otros elementos que contienen en, dos, tres o más versos, la síntesis temática que baña la composición. En Bernart de Ventadorn, aunque esto, a veces, suele ocurrir, lo normal es que el exordio estacional no contenga la síntesis temática. Creemos que por una razón muy clara. Bernart considera el marco estacional no como un mero marco paisajístico al que se ve desde una ventana sino como una fuerza lo suficientemente poderosa para determinar el canto debido a que, normalmente es fuente de *joï*. Gace no lo considera así y por eso desde el exordio y, condensados en sus versos finales fusiona la temática que desarrollará unitariamente en las siguientes estrofas. Pero, quizás hay otra razón, igualmente determinante, por la que Bernart de Ventadorn rehusa el ceñir la temática en los versos del exordio estacional. La razón hay que buscarla no sólo en que cada cobla suele desarrollar un motivo diferente, pero que se abrigan bajo el mismo manto, *la fin’ amor*, sino en las acertadas consideraciones de Huchet (1987,195): “Les cansos de Bernart de Ventadorn nous semblent construites autour d’ un noyau central -les trois, quatre, ou cinquième strophe suivant les pièces- qui circonscrivent l’espace où va apparaître le corps de la Dame, corps le

26. Véase Meneghetti (1984, 139).

plus souvent suggéré par l'insistance du regard dont il est porteur. Ainsi, sur vingt-cinq cansos²⁷ évoquant le corps de la Dame, l'apparition de l'élément fascinant a lieu 10 fois à la troisième strophe, 6 fois à la quatrième et 5 fois à la cinquième". Todo esto está en estrecha relación con el estilo de los dos trovadores ya que en Gace en los exordios analizados en este estudio refleja en casi todos ellos su carácter antitético y su naturaleza oscilante entre vida y muerte, entre felicidad y dolor y entre deseo e insatisfacción, o como afirma Zaganelli (1982,102): la poesía de Gace Brulé representa "la descrizione forse piú grandiosa, piú inquietante e piú negativa della Fin' Amor, costruita sul ritmo martellante di DOLORE e di MORTE, sul richiamo alla passivita esistenziale assoluta dell' AMANTE, estenuato nella inerme ed immobile attesa". Toda esta riqueza antitética nos la encontramos ya en los exordios analizados, justamente por la síntesis temática ofrecida por el trovador. Bernart de Ventadorn espera, o, mejor dicho, juega de estrofa en estrofa con el combate que mantienen, en su cosmos poético, los distintos polos antitéticos²⁸.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Iniciábamos nuestra comunicación con una duda importante, pero necesaria, sobre la validez de la intertextualidad en tanto que factor de comprensión del proceso creativo del texto lírico cortés. Ahora, estamos en condiciones de afirmar que, en efecto, nos puede permitir el determinar cómo los elementos "heredados" son interpretados por el trovador-receptor con el fin de crear un nuevo discurso, en cierto modo, totalmente autónomo, que a menudo consiste en un razonamiento dialogado de aquello con lo que el trovador está de acuerdo o de aquello con lo que disiente. Pero, lo que se manifiesta, por encima de todo, es que, en ningún caso podemos hablar de imitadores cuando los materiales recibidos sufren una transformación, innovación, en función de la propia poética del trovador-receptor y de su entorno socio-cultural. Creemos haber demostrado, a través de claros ejemplos ilustrativos, que sí podemos hablar de que Bernart de Ventadorn ejerció una notable influencia en el trovador francés. Aunque siempre quedan las dudas

27. Hemos comprobado que de esas 25 cansos exactamente 13 coinciden con las que constituyen el tema de nuestra comunicación, lo que viene a corroborar, en cierto modo, nuestras observaciones. Concretamente, son las nº 10, 13, 17, 19, 22, 23, 26, 31, 38, 43, 44.

28. Sobre estos polos se pueden consultar los trabajos de BEC (1968-1969) y BEC (1971).

de si es directamente o indirectamente puesto que, según parece, Bernart de Ventadorn y Gace Brulé nunca llegaron a conocerse²⁹.

Xosé Xabier RON FERNÁNDEZ
Universidad de Santiago de Compostela

5. APÉNDICE

BERNART DE VENTADORN

Canso nº 6

*Lancan folhon bosc e jarric,
e'lh flors pareis e'lh verdura
pels vergers e pels pratz,
e'lh auzel, c'an estat enic,
son gai desotz los folhatz,
autresi'm chant e m'esbaudei (...)*

Canso nº 7

"Can vei la flor (...)

Canso nº 17

*"Lo gens tens de Pascor
(...)*

*per que tuih amator
son gai e chantador.*

Mas eu, que planh e plor (...)

Canso nº 20

*Can l'erba fresch' e'lh folha par
e la flors boton' el verjan,
e'lh rossinhols autet e clar
leva sa votz e mou so chan,
joi ai de lui, e joi ai de la flor
e joi de me e de midons major;
daus totas partz sui de joi claus e sens,
mas sel es jois que totz autres jois vens.*

Canso nº 23

"mas no sai de que ni de cui" (v.5)

Canso nº 24

*Can par la flors josta l vert folh
e vei lo tens clar e sere" (vv.1-2)*

Canso nº 29

GACE BRULÉ

"Lanque voi l'erbe resplandre" (XLVI, 1)

"que flours et fueille repaire" (1,3)*

"chascuns chanter et resbaudir" (XLIV,4)

"Et j'oi ces oiseillons tentir

el bois soz la ramee" (LXII, 3-4)

"Quant voi la flor boutoner" (III,1)

"Quant je voile douz tens venir" (LXIII,1)

"Quant voi renverdir l' arbroie" (LXIV,1)

"Quant voi paroïr la fueille en la ramee" (5,1)*

"Maiz li faigneant proieur

Dont ja dame n'iert amee

Ne chanteit fors qu'en Paschour

Lors se plaignent sanz dolour. (XL,5-8)

"Quant voi paroïr la fueille en la ramee

que li douz tens d'esté est esclarcis

que cist oïsel et soir et matinee

chantent si cler par ces vergiers floris

trop volentiers pensasse a leur douz criz

més je sui si d'autre chose entrepris

car me amor durement me travaille

si n'ai repos nuit et jor m'asaille." (5)*

"Més je ne sai dont resjoir me doie" (LVI,3)

"Quant voi le tans bel et cler" (VIII,1)

“Lancan vei per mei la landa
dels arbres chazer la folha” (vv.1-2)

Canso nº 31

“Meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no-m fon” (vv.7-8)

Canso nº 38

“Lancan vei la folha
jos dels arbres chazer”(vv.1-2)
(XIV,1-2)

Canso nº 39

“Bel m’es can eu vei la brolha
reverdir per mei lo brolh
e-lh ram son cubert de folha
e-l rossinhols sotz lo folh
chanta d’amor, don me dolh
e platz me qued eu m’en dolha
ab sol qued amar me volha
cela qu’eu dezir e volh”

Canso nº 42

Can lo boschatges es floritz
e vei lo tems renovar
e chascus auzels quer sa par
e-l rossinhols fai chans e critz,
d’un gran joi me creis tals oblitz
que ves re mais no m posc virar.
Noih e jorn me fai sospirar,
si-m lassa del cor la razitz.”

“Quant l’erbe muert, *voi la feuille cheoir*
que li vens fet jus *des arbres* descendre”
(XIV,1-2)

“Merveille moi com puis durer
qu’adés bee a moi grever” (VIII,5-6)

“Quant l’erbe muert, *voi la feuille cheoir*
que li vens fet jus *des arbres* descendre”

“*Lanque* fine feuille et flor
que voi la froidure entrer”(XX,1-2)

“*Lanque* voi l’erbe resplandre
par ces prez et renverdir”(XLVI,1-2)

“Biaus m’est estez que retentist la brueille
que li oisel chantent par le boschage
et l’erbe vert de la rousee mueille
qui resplandir la fait lés le rivage
de Bone Amour vueill que mes cuers se dueille
car nus fors moi n’a vers li ferme corage
Et nonporquant trop m’est de haut parage
Cele cui j’aim, n’est pas drois que me vueille”
(IX)

“En tous tans ma dame ai chiere;
en yver et en estey
m’est s’amours frache et premiere,
tous seus a sa volentei
se ne m’an peus traire arriere,
ke trop m’i seus ans bouteis;
mon cuer ait enrasineit, (...)” (XLVII,1-7)

“Quant voi paroir la feuille en la ramee
que li douz tens d’esté est esclarcis
que cist oisel et soir et matinee

chantent si cler par ces vergiers floris
trop volentiers pensasse a leur douz criz
més je sui si d'autre chose entrepris
car me amor durement me travaille
si n'ai repos nuit et jor m'asaille." (5*)

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKEHURST, F., (1967), *A comparative study of two twelfth century french prets, Bernart de Ventadour and Gace Brulé*, Ann Arbor.
- BEC, P., (1968-69), “La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadour” in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp.545-571 (1968) y pp.25-33 (1969).
- (1971), “L’antithèse poétique chez Bernart de Ventadour” in *Mélanges Jean Boutière*, I, pp. 107- 137.
- CARRARA, A., (1974), *Gace Brulé: temi e fonti della sua poesia*, Ann Arbor.
- DRAGONETTI, R., (1979), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève-Paris-Gex, Slatkine-Reprints.
- DRONKE, P., (1979), *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra.
- DYGGVE, H.P., (1951), *Gace Brulé, trouvère champenois*, Helsinki.
- GENETTE, G., (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GOYET, Fr., (1987), “Imitatio ou intertextualité?” in *Poétique*, nº71, pp.313-320.
- GUIETTE, R., (1990), “Di una poesia formale nel Medioevo” in *L. Formisano (ed.) La lirica*, pp. 137-143, Bologna, Il Mulino.
- HUCHET, J.Ch., (1987), *L’amour discourtois*, Toulouse, Privat.
- IBSCH, E., (1989), “La réception littéraire” in *Théorie littéraire. Problèmes et Perspectives* (sous la direction de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kuschner), pp. 249-271, Paris, P.U.F.
- JAUSS, H.R., (1986), *Experiencia estética y hermeneutica literaria*, Madrid, Taurus.
- JUNG, M.R., (1990), “Rencontres entre troubadours et trouvères” in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, III Congrès international de l’Association internationale d’études occitanes, pp. 991-1000.
- LAZAR, M., (1966), *Bernart de Ventadour. Chansons d’amour.*, Paris, Klincksieck.
- Meneghetti, M.L., (1984), *Il Pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi.
- REGUEIRA FERNÁNDEZ, X. L., (1983), *O exordio estacional na lirica galorrománica medieval*, Memoria de Licenciatura (inérita), Universidad de Santiago de Compostela.
- RIFFATERRE, M., (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- RIQUER, M. de, (1992), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- STEINMETZ, H., (1981), “Réception et interprétation” in *Théorie de la littérature*. Ouvrage collectif sous la direction de A. K. Varga, pp.193-209, Paris, Picard.
- ZAGANELLI, G., (1982), *Aimer, Sofrir, Joir. I paradigmi delle soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia.
- ZUMTHOR, P., (1989), *La Letra y la Voz. De la “literatura” Medieval*, Madrid, Cátedra.