



## Formalidad y emoción en la lírica trovadoresca

**Pau Gerez Alum**  
**UOC**

Uno de los lemas o eje central de este octavo *Medieval Meeting* de Lleida es el de las emociones en la Edad Media. Se trata de una propuesta que hay que visitar periódicamente, a pesar de que desde la Historia de las Mentalidades de mediados del siglo pasado ya se sentasen unas bases metodológicas consistentes acerca del estudio de los sentimientos y las emociones en distintas épocas, entre ellas, la Edad Media. Es por esto que se agradecen participaciones tan notables como la de B. H. Rosenwein sobre la historia de las emociones en este mismo congreso.

Dicha revisión, decimos, es necesaria porque en el imaginario colectivo actual perdura una imagen del mundo medieval monocromática, sin matices, sea cual sea la perspectiva historiográfica desde la que lo observemos. Nuestra experiencia docente en la Universitat Oberta de Catalunya, en el ámbito de la Literatura Románica, nos ha llevado desde hace algún tiempo a inaugurar la asignatura con unos prolegómenos dedicados a desmitificar esa época, a promover un “desaprendizaje” previo.

Al llegar al módulo dedicado a la poesía trovadoresca, nos encontramos con bastantes estudiantes que parten de una idea romántica, anacrónica, del trovador que puede condicionar su acercamiento a las obras y con un grupo no menos numeroso que, justo al contrario, hallan un desapasionamiento descorazonador (en este caso, después de la lectura) en unas composiciones monotemáticas, en numerosas ocasiones crípticas, estructuralmente repetitivas, con unas rimas consonánticas estrictas... aunque raramente lo suelen expresar en estos términos por pudor. A este panorama habría que sumar el acercamiento a estas obras a través de traducciones prosificadas.

Cabe remarcar que también algunos reputados romanistas han tildado estas obras de “monótonas en su contenido” (*sic*), como A. Jeanroy que, citando a F. Diez, concluye que parecieran todas ellas escritas por un mismo autor, o G. Paris que, al comparar la poesía cortés francesa con su antecesora provenzal, atribuye a la primera una “mayor naturalidad y frescura” debida a la influencia popular<sup>1</sup>. También C. Appel tildó los poemas de Bernat de Ventadorn de faltos de “interés novelesco (...) del elemento trágico, pues dicha poesía nace mucho menos de una pasión profunda que de una ocupación de sociedad... La poesía de Bernardo de Ventadorn no es diferente de la de los otros trovadores”<sup>2</sup>.

Aunque los términos *formalidad* y *emoción* no son excluyentes, sí se advierten ciertas connotaciones en uno y otro que pueden llevar a pensarlo. Esas connotaciones tienen que ver con la sujeción a la tradición y, en términos más generales, con la relación entre el producto y el productor que el *New Criticism* intentó borrar infructuosamente del mapa en los años cuarenta.

De entre los diferentes matices que puede adoptar el término “formalidad”, nos fijaremos en el del seguimiento de un canon o modelo. Éste puede proceder de una tradición previa, alejada en el tiempo y más o menos persistente o influyente. Lo llamaremos *canon extrínseco*, ligado al concepto de “largo alcance” de F. Braudel.

También puede constituirse como un nuevo armazón estructural que se repetirá en un conjunto de obras coetáneas de diferentes autores (*canon intrínseco*).

Evidentemente, tanto para uno como para el otro, es preciso que estemos hablando de una multiplicidad de obras y el corpus trovadoresco nos ofrece un número tan importante, que permite tratar ambos aspectos de la formalidad que, dicho sea de paso, no se aplica solamente a cuestiones métricas, sino a *topoi* y a relaciones temáticas también de carácter estructural; por ejemplo, a la relación entre amante y amada en términos feudales. No hay que olvidar que el trovador debía componer con cierta asiduidad; bien por cuestiones económicas, bien por el

---

<sup>1</sup>Fernández, N. de. (1968): *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*. La Plata, Instituto de Filología. p. 39 y 42. También en la misma línea: Kay, S. (1990): *Subjectivity in troubadour poetry*. Cambridge University Press.

<sup>2</sup>Fernández, N. de. (1968: 93)

propio carácter oral, ambulatorio y disperso de sus composiciones. La superproducción era valorada como un bien estético en si mismo.

En lo referente al que hemos denominado canon extrínseco, E. R. Curtius analizó en su *Edad Media Latina* la influencia de la tradición clásica en la literatura medieval, en un contexto político –el nacionalsocialismo alemán- en que se hacía necesario remarcar lo común que subyace en las distintas producciones literarias de todos los rincones de la Europa Occidental; esto es, la latinidad culta frente a la pujanza de los estudios progermánicos. E incluso, aunque bajo presupuestos completamente distintos, el propio E. Auerbach buscará también en la multiplicidad de formas literarias que tuvo cada época a la hora de figurarse la realidad, un nexo común; en su caso, el pulso del pueblo; precisamente, la lucha por liberarse de la retórica clásica.

Otra lectura muy distinta del devenir de la tradición es la de P. Burke, que incorpora al análisis literario los *schemata* de A. Warburg y E. Gombricht: “una visión dinámica de la tradición, en la que no sólo importan los elementos constantes de una representación, sino también los cambios, por imperceptibles que fueren, que cada generación o cada individuo incorpora a un legado clásico y moderno”<sup>3</sup>. También se centra en las individualidades P. Dronke en su *Poetic individuality in the Middle Ages*. Universidad de California, Clarendon Press, 1970.

Sea como fuere, en la poesía trovadoresca se hallan numerosos ejemplos del seguimiento de un canon extrínseco. Por citar uno solo de ellos, el amor de lejos de Jaufré Rudel (también de otros, como Raimbaud d’Aurenga) puede vislumbrarse en la cultura latina previa: en Ovidio, Propercio, en el *amore ex auditus* de San Agustín, en el *De amicitia* de Cicerón, en el árabe Ibn Hazm de Córdoba<sup>4</sup>, etc. Aunque también es cierto que habría que valorar hasta qué punto se hace un uso consciente de esa tradición o, simplemente, converge el tema de manera espontánea en distintos autores.

---

<sup>3</sup>Vega Ramos, M<sup>a</sup>. J. (2008): “Los estudios sobre tradición literaria y los métodos del comparatismo contemporáneo” Universidad Autónoma de Barcelona. *Propaladia*, 2.

<sup>4</sup>Este aspecto ha sido estudiado, precisamente, por los mencionados supra K. Vossler y P. Dronke. Vid Riquer, M. de (1983): *Los trovadores; historia literaria y texto*. Barcelona, Ariel. p. 151 y también Cherchi, P. A. (1976): “Tradition and topoi in Medieval Literature”, en *Critical Inquiry*, vol. 3 n<sup>o</sup> 2. p. 281 – 294.



El hecho de valorar negativamente la acomodación a un canon preexistente es fruto de una concepción prerromántica y romántica. Es sintomática la afirmación de Simon de Pelloutier (1694-1757): “La ignorancia y el desprecio de las letras son el verdadero origen de la poesía”<sup>5</sup>.

También podemos focalizar nuestra visión en el canon intrínseco, bien en una intertextualidad buscada entre diversos autores, escuelas o movimientos, bien en el uso inconsciente o espontáneo de unas mismas estructuras. Ya hemos citado anteriormente el caso de la traslación recurrente del pacto feudal al compromiso amoroso entre el amante y la amada; podemos tildar esta alegoría de “tradición trovadoresca”, fruto de la misma inmersión social de los trovadores. Por una parte, es original por cuanto no se había dado antes y, por otra, se conforma en canon trovadoresco o *doctrina*, en palabras de Serra-Baldó<sup>6</sup>.

Igualmente podemos recurrir al caso del aprovechamiento por parte de algunos trovadores de melodías de sus compañeros a las que adaptan una nueva letra; como por ejemplo, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens*, de Arnaut de Marueilh, de tanto éxito en su momento que otras dieciocho poesías provenzales siguen su mismo esquema y sus mismas rimas<sup>7</sup>. Solamente hace falta pasar rápidamente las páginas del *Repertoire métrique...* de I. Frank<sup>8</sup> para darse cuenta de esta intertextualidad *sui generis* en su vertiente métrica. M. L. Meneghetti escribe: “la poesia dei trovatori si presenta como caratterizzata da un marco atteggiamento endogenetico e automodellizante”<sup>9</sup>

Las composiciones trovadorescas beben, pues, de una tradición secular y se conforman a sí mismas en tradición. El problema aparece al no formar nosotros parte de esa tradición. Dice Serra-Baldó<sup>10</sup>: “Aquest estret formulari d’actituds està servit per una terminologia adequada, altament expressiva dintre la seva aparent

---

<sup>5</sup>Recogido por Curtius, E. R. (1999): *Literatura europea y Edad Media Latina* (vol 2). FCEM, Madrid. p. 564.

<sup>6</sup> Serra-Baldó, F. (1998): *Els trobadors*. Barcelona, Barcino.

<sup>7</sup> Riquer, M. de. (1983: 651)

<sup>8</sup> Frank, I. (1953): *Repertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris, Champion.

<sup>9</sup> Meneghetti, M. L. (1992): *Il pubblico dei trovatori*. Torino, Einaudi. p. 7.

<sup>10</sup> Serra-Baldó, F. (1998: 17)

simplicitat i que avui ens sembla monòtona perquè hem perdut la complexitat del seu concepte íntim”. Es el eco de la alteridad de Jaus<sup>11</sup>.

En la otra cara de la moneda, tenemos la *emoción*. La emoción es aquello que, según la RAE, implica una “alteración del ánimo intensa y pasajera (...) acompañada de cierta conmoción” del cuerpo. También es “el interés con que se participa en algo que está ocurriendo”. Y aquí se complica nuestro análisis; se incluyen dos términos absolutamente inconmensurables (*intensa y pasajera*) y otros dos conceptos que, aunque pudiesen ser mensurables, no nos son accesibles: la conmoción del cuerpo (más allá de lo que el propio autor nos diga) y lo que ocurrió siglos atrás.

Empezando por el final, podemos eliminar un porcentaje altísimo de la información sobre lo que ocurrió, sobre la biografía de los trovadores que nos proporcionan sus *vidas y razós* en los cancioneros, por fantasiosas. En este punto, es del todo recomendable el capítulo quinto del trabajo mencionado anteriormente de M. L. Meneghetti.

A pesar de ello, se conocen abundantes datos de un buen número de trovadores. Son muy notables las aportaciones de carácter histórico biográfico de M. de Riquer en las presentaciones de cada uno de los trovadores de su famosa recopilación. De estos datos contrastados sí se puede inferir el “interés con que se participa en algo que está ocurriendo”.

No nos cuesta dar crédito al nexo entre poeta y vivencia en los casos de los sirventeses de Guillem de Berguedà, cuya vida ha sido tan bien analizada por Riquer en el primer volumen de su edición de poesías del trovador de 1971 (Ed. Abadia de Poblet). El mismo Riquer utiliza términos bien elocuentes al hablar del *planh* dedicado a Ponç de Mataplana, después de haber dedicado un número considerable de sirventeses a ridiculizarlo en vida: “la mort d’aquest lluitant contra sarraïns impressionà i traspalsà el nostre trobador (...) i sentí un *autèntic penediment* (...) i es dolgué de la verinosa malícia dels seus versos (...) Confessar haver-se equivocat (“mespres”) és greu, però confessar haver mentit, en boca

---

<sup>11</sup>Jaus, H. R. (1991) “Alteridad y modernidad en la literatura medieval”. En: *Historia y Crítica de la Literatura Española, Edad Media*, vol 1 tomo 2. Barcelona, Crítica.

d'home tan altiu i intemperant com Guillem de Berguedà, constitueix un sorprenent acte d'humilitat i contrició”<sup>12</sup>.

En cambio, cuando nos centramos en las canciones amorosas, surgen las dudas sobre la autenticidad de la “alteración del ánimo”. Es quizás por eso, por esta dificultad, que Nydia de Fernández centró su excelente trabajo exclusivamente en este subconjunto de poesías trovadorescas.

¿Por qué el hecho de acudir a la tradición (extrínseca e intrínseca) desvirtúa la autenticidad, la emoción? Se trata, como hemos afirmado atrás, de un prejuicio de sesgo romántico, según el cual el sentimiento amoroso es una experiencia personalísima, única y, como tal, solamente se puede expresar de manera absolutamente original.

Como respuesta a esta visión, diversos críticos han defendido que las composiciones trovadorescas no cantan a *un* amor, sino *al* amor. A. Várvaro nos indica: “el trovador evitaba el riesgo más grave para el poeta medieval, el de dejarse fascinar por su propia situación individual y de quedarse atado a ella, víctima de un particularismo ocasional que a los hombres de la época se les antojaba absolutamente trivial y gratuito, inadecuado a la elaboración literaria”<sup>13</sup>. El destinatario (*lector implícito*, en términos de W. Iser) parece ser la amada pero, en realidad, es un colectivo de oyentes limitado; solamente aquellos capacitados para entender su estado de ánimo, su emoción.

Recuperando el análisis de Guillem de Berguedà, Riquer<sup>14</sup> refiere de *Qan vei lo temps camjar e refrezir*: “la seva impecable construcció i l'elegant exposició dels temes i motius més acceptats contribuïren sens dubte a la seva fama”. La búsqueda de ese reconocimiento en base a “motivos aceptados” (como el horizonte de expectativas de H. R. Jauss) no empaña una autenticidad que será retomada en versos de Dante Alighieri o Jordi de Sant Jordi, de cuya emoción poco se duda; la autenticidad se busca en el reconocimiento del semejante intelectual.

---

<sup>12</sup> Riquer, M. de. (1996): *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*. Barcelona, Quaderns Crema. p. 47. Aunque hay quien no ve clara esta interpretación en clave redentora, sino en clave irónica: Rossell, A. (2006): *Els trobadors catalans*, Barcelona, Dinsic. Publicacions musicals, 2006

<sup>13</sup> Várvaro, A. (1983): *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona, Ariel. p. 171.

<sup>14</sup> Riquer, M. de. (1996: 55)

Y del canon extrínseco sumado al canon intrínseco trovadoresco llegamos a la formación de un nuevo canon literario. Un canon de tal vigor que Denis de Rougemont dedicó un capítulo entero de su obra (textualmente) a la *invención del amor en el siglo XII*<sup>15</sup>.

También debemos tener en cuenta que nos encontramos ante un producto literario secundario. La poesía trovadoresca solamente fue “literatura” en una segunda etapa de su devenir histórico-literario. Quizás en el instante de su composición los versos se registrasen por escrito; hay ejemplos de poesías que recogen el momento de la composición sobre un soporte físico (*Vers es bos qui ben l’escriu*, en la tornada de Gavaudan) o -también en raras ocasiones- la transmisión por escrito de la poesía (Gavaudan):

...ela sap letras et enten  
et agrada·m qu’eu escria  
los motz, e s’a leis plazia,  
legis los al meu sauvament

o de Arnaut de Marueilh<sup>16</sup>:

Messatje·us tramet mout fizel:  
breu sagelat de mon sagel.  
No sai messatje tan cortes  
ni que melhs celes totes res (...)  
Er auiaz, domna, si vos plai,  
so que mos breus vos dira lai.

Pero su *performance* era acústica y eso condiciona enormemente su grado de formalidad. La letra debía adecuarse a un ritmo musical y el ritmo es repetición. Se repiten sonidos intercalados con silencios en estructuras paralelas.

Ante un texto escrito, la impresión de la letra sobre un soporte físico, palpable, permite la fijación de la información en la retina; podemos volver atrás palabra a palabra y recrearnos en el espacio de tiempo que queramos. En cambio, en la

---

<sup>15</sup>Rougemont, D. de (2002): *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós. p. 380 y ss.

<sup>16</sup>Textos y traducciones extraídos de Riquer M. de. (1983): “Ella sabe letras y las entiende, y a mí me gusta escribir las palabras, y si le placen, léalas por mi salvación” (texto de Gavaudan)/ “Os envío un mensajero muy fiel: una carta sellada con mi sello. No sé de mensajero tan cortés ni que mejor esconda todas las cosas (...) Oíd ahora, señora, si os place, lo que mi cartaos dirá allí” (Arnaut de Marueilh).



oralidad conviene la reiteración para conseguir el mismo efecto. De eso dan buena cuenta (para no alejarnos demasiado del período histórico en que nos encontramos) las tiradas de la épica románica, con sus amplificaciones, sus saltos argumentales adelante y atrás, las *laissez similaires*, las estructuras paratácticas o los epítetos formularios. Se trata de los “principios estético-sensoriales” a que hace referencia Nydia de Fernández (1968: 30 y ss.): fugacidad, repetición, dispersión y síntesis, algunos de ellos sucintamente comentados líneas atrás.

A pesar de todo lo afirmado, podemos encontrar entre las composiciones trovadorescas auténticas joyas filológicas que inducen a pensar en el desapego al canon en búsqueda de cierta originalidad, como nos lo advierten las dos primeras estrofas de esta composición de Gilhem de Montanhagol<sup>17</sup>:

Non an tan dig li primier trobador  
ni fag d'amor,  
lai el temps qu'era guays,  
qu'enquera nos no fassam apres lor  
chans de valor,  
nous, plazens e verais.  
Quar dir pot hom so qu'estat dig no sia,  
qu'estiers non es trobaires bos ni fis  
tro fai sos chans guays, nous e gent assis,  
ab noels digz de nova maestria.

Mas en chantan dizo-l comensador  
tant en amor  
que-l nous dirs torn'a fays.  
pero nou es, quan dizo li doctor  
so que alhor  
chantan no dis hom mais,  
e nou, qui ditz so qu'auzit non avia,  
e nou, qu'ieu dic razo qu'om mais no dis,  
qu'amors m'a dat saber, qu'aissi-m noyris,  
que s'om trobat non agues, trobaria.

---

<sup>17</sup>Riquer, M. de. (1983:1435-36): “Los primeros trovadores no han dicho ni hablado tanto de amor, en aquel tiempo que era feliz, para que todavía nosotros no hagamos, después de ellos, cantos de valor, nuevos, agradables y sinceros. Porque se puede decir lo que no ha sido dicho, pues de otro modo un trovador no es bueno ni perfecto hasta que hace cantos alegres, nuevos y bien compuestos, con palabras nuevas de nueva maestría.

Pero los principiantes cantando dicen tanto sobre amor que el nuevo decir se vuelve pesado. Pues es nuevo cuando los doctores dicen lo que de otro modo no se dijo nunca cantando, y [es] nuevo cuando uno dice lo que nunca había oído, y [es] nuevo cuando yo digo razones que nunca nadie dijo, porque amor, que así me crio, me ha dado tal ciencia que, si nadie hubiese trobado, yo trovaría” (traducción de M. de Riquer).

o los archifamosos de Arnaut Daniel<sup>18</sup>:

En cest sonet coind'e leri  
fauc motz e capuig e doli,  
e serant verai e cert  
quan n'aurai passat la lima...

También los sorprendentes versos de Peire Cardinal que reniega de los tópicos trovadorescos<sup>19</sup>:

ni dic qu'eu mor per la gensor,  
ni dic que-l bela·m fai languir,  
ni non la prec ni non l'azor,  
ni la deman ni la dezir,  
ni no-l fauc homenatge,  
ni no-l m'autrei ni-l mi sui datz,  
ni no sui seus endomenjatz,  
ni a mon cor en guatge,  
ni sui sos pres ni sos liatz,  
ans dic qu'eu li sui escapatz.

En conclusión; por una parte, el acercamiento a la producción trovadoresca debe hacerse desde la evidencia de una emoción emocionante y del sentido de una formalidad que, lejos de encorsetar el mensaje, lo configura y lo hace accesible. Por otra, debemos estar bien atentos a versos trovadorescos que permanecen agazapados esperando sorprendernos.

Lleida, 27 de junio de 2018

<http://www.internationalmedievalmeetinglleida.udl.cat/export/sites/MedievalMeeting/en/.galleries/Documents/Programa-definitiu.pdf>

---

<sup>18</sup> Riquer, M. de. (1983: 628): "En esta melodía graciosa y alegre hago palabras y [las] cepillo y desbasto, y serán verdaderas y ciertas cuando haya pasado la lima".

<sup>19</sup> [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=500](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=500): "...Ni digo que muero por la dama más gentil, ni digo que la más bella me hace desfallecer, ni la suplico ni la adoro, ni la solicito ni la deseo, ni le presto homenaje, ni me libro a ella, ni le soy dado, ni le estoy sometido a vasallaje, ni tiene mi corazón empeñado, ni soy su prisionero ni su atado, más bien proclamo que me he escapado de ella" (Traducción propia).