

DOS CLÁSICOS ROMÁNICOS PARA UNA NUEVA COLECCIÓN CLÁSICA:
BELLE DAME SANS MERCY Y *JAUFRE*.

La editorial Gredos presenta con la traducción, por primera vez al español, de la *Belle Dame sans mercy* de Alain Chartier y el anónimo *Jaufré* provenzal una nueva colección denominada *Clásicos Medievales*, que está llamada a ser punto de referencia obligada no sólo para los romanistas sino también para todas aquellas personas (estudiosos o aficionados) que les apasiona e interesa el mundo de la Edad Media. Colección, dirigida por Carlos Alvar, de la en que los primeros meses de 1997 se anuncia la publicación de otros tres títulos: *El Cantar de Igor*, traducido por Antonio Contreras, epopeya rusa del siglo XII (h. 1187); *Pedro el labriego* de William Langland, en la traducción de Pedro Guardiola, texto inglés del siglo XIV, y el anónimo *Cantar de Guillermo*, llevada a cabo por Joaquín Rubio Tovar, cantar de gesta en donde volvemos al ámbito del francés y los primeros decenios del siglo XII. Cinco títulos que vienen a marcar una característica que sorprende en el ámbito editorial hispánico y que aplaudimos y alentamos: la diversificación de géneros, de culturas y lenguas; desde el francés épico del siglo XII al lírico y amoroso del XV, desde el universo de las epopeyas rusas al mundo artúrico que se intenta rescatar en el *Jaufré* de finales del siglo XII y principios del XIII, sin olvidar la que ha sido considerada como la obra de más pretensiones y alcance

de la literatura inglesa medieval, la de William Langland. Obras que, en su mayoría, se traducen por primera vez al español. Ya sólo con estas dos características (tanto la diversificación genérica y lingüística como la originalidad de los títulos seleccionados) merecería el aplauso de todos aquellos que nos interesamos por los textos y la cultura de esta época. Pero además la colección de *Clásicos Medievales* viene a llenar un hueco —a nuestro entender increíble y sangrante— en el mercado editorial hispánico: la edición rigurosa y anotada de los textos del pasado (los clásicos griegos y latinos ya contaban con su colección en la misma editorial, cuya larga vida y necesaria consulta viene a demostrar la necesidad de similares empeños editoriales en otros momentos de nuestra historia literaria). De esta manera, la colección de *Clásicos Medievales* se presenta como el mejor medio para acercar a un público amplio las obras de la Edad Media que pueden considerarse esenciales para la Historia de la Literatura; no sólo se ofrece un texto bien traducido —como sucede también con diversos y meritorios empeños editoriales realizados desde otras editoriales—, sino que se pretende acortar la inevitable distancia que entre texto y lector existe; inevitable como el propio paso del tiempo. Una introducción en donde se analizan con la mayor claridad —sin pres-

cindir del rigor científico necesario— y un pertinente aparato de notas que viene a ser una utilísima guía de lectura del texto, constituyen sin duda el gran acierto de esta nueva colección; pero a ellos tendremos ocasión de referirnos después. Vaya por delante nuestra más encendida enhorabuena tanto al director como a la editorial Gredos por haber puesto en marcha este espléndido proyecto de edición de “Clásicos Medievales”; clásicos en el sentido más amplio del término, o sea, tal y como indica la Real Academia Española, obras que “deben ser tenidas por modelos dignos de imitación en cualquier literatura o arte”. Sin salir de esta acepción, también *clásica* ha de considerarse la propia colección.

1. Alain Chartier, *La bella dama despiadada*, trad. de Carlos Alvar, Madrid: Gredos, 1996, 104 pp.

Cuando la Guerra de los Cien Años llega a su ecuador, entre 1385 y 1395, debe situarse el nacimiento de Alain Chartier. En este ambiente de guerras, traiciones, hambre y enfermedades creció y se formó uno de los autores franceses más importantes del siglo xv. No sólo se trata de un hecho histórico que contextualiza a un autor, sino a una época. Su importancia viene remarcada por Carlos Alvar al inicio de su introducción. Época de crisis política y religiosa, pero “mientras tanto, el séquito del rey, y más aún, las cortes del Delfín y de los grandes señores, viven en medio de grandes fiestas y organizaban tribunales de amor, distanciándose cada vez más de la realidad, y entregándose a una vida dis-

luta, frecuentemente lejos de toda norma moral” (11).

La imagen que dibuja Carlos Alvar de este autor y de su obra no puede ser más acertada: hombre que nace en el seno de una familia acaudalada y vinculado como secretario a Violante de Aragón y al rey Carlos VII. Diplomático ante Segismundo, rey de Hungría y emperador del Sacro Imperio (1425), ante el duque de Borgoña (1426), ante el rey Jaime I de Escocia (1428). Pero más que los datos biográficos concretos, el gran acierto del traductor es situarlo en su ambiente y establecer lazos de unión con otros escritores de la época, con don Pero de Ayala, Diego de Valera o el catalán Bernat Metge: “Son muchos los puntos de contacto del escritor con otros autores del siglo xv: su actividad como secretarios reales o su nombramiento como miembros de embajadas a otros países son características comunes a los hombres de letras del prerrenacimiento. Y casi todos ellos aprovechan las misiones diplomáticas —largas y, al parecer, tediosas— para escribir o traducir [...] Todos ellos tienen como punto de contacto la proximidad a la figura del rey y el importante papel que desempeñaron tanto en la política de su momento como en el mundo de las letras, cultivando el latín o renovando estilísticamente su lengua” (16-17). La obra de Alain Chartier es abundante, aunque no así las que considera el mismo autor “alegres escrituras”, textos “de carácter amoroso, cuya «alegría» hay que buscar en el tema, poco elevado en comparación con los escritos sobre la situación de Francia o los discursos de diversa índole” (18). Entre estas “alegres escrituras” se encuentra la *Belle*

Dame sans mercy, pero otras más, si se tiene como elemento etiquetador el tema amoroso: *Lay de Plaisance* (“que es la obra más temprana del autor y en la que refleja todo el optimismo de la juventud”), el *Débat de Réveille-matin* (“diálogo de dos amigos sobre las penas de amor”), la *Complainte contre la mort* (“lamentación por la muerte de su amiga, y contra la crueldad del destino”) y el *Débat de deux Fortunés d’amour* (“que debe ser considerado como un manual en el que se recogen todos los aspectos que muestra el amor, sus características y sus efectos, lo que le merecería a su autor una gran fama de hombre conocedor de los sentimientos y pasiones que se albergan en el corazón”).

La bella dama despiadada, conociendo desde época temprana traducciones al catalán y al italiano, no fue una de las más difundidas de Alain Chartier, aunque como afirma Carlos Alvar, “es indudable que la obra que ahora nos ocupa fue una de las que mayor éxito tuvieron y, sobre todo, la que dio fama a su autor durante más tiempo” (21). Pero la *Belle Dame sans mercy* esconde todavía muchos misterios y enigmas, y a todos ellos se dedica un espacio en las páginas de la introducción: debate, compuesto de ochocientos versos octosilábicos agrupados en cien estrofas, en donde alternativamente una pareja va dedicando cada una de las estrofas a exponer sobre sus propios sentimientos amorosos. Pero no se trata de un simple debate retórico, sino que en él se va a producir un enfrentamiento real entre dos posturas: él, defensor de la tradición del amor cortés, y ella, que se muestra menos apegada a la misma; casi podríamos decir que más bien debe situarse en sus anti-

podas, “y de ahí surge el violento encuentro entre ambos interlocutores, que debaten tomando como punto de partida dos posiciones diametralmente opuestas” (22-23). Debate que termina con la muerte del amante —y con la acusación al propio autor en una de esas cortes de amor francesas tan comunes del momento—, pero en cuyas argumentaciones no hay nada de novedad, como indica Carlos Alvar: “Todas sus palabras, cada uno de los argumentos que utiliza, ya han sido escuchados por otras muchas damas en la larga tradición que lleva desde Guilhem de Peitieu y los primeros trovadores conocidos hasta Alain Chartier, pasando por los poetas sicilianos o los gallego-portugueses; no hay nada nuevo en su postura” (23). Tampoco en ella debe buscarse la originalidad: su visión realista la aproxima a las pastoras en el género de la pastorela (incluso en la primera de Marcabré), así como “a la escala de valores de la burguesía”. Es ahí donde aparece la incomunicación, el contraste entre ambos interlocutores. Tampoco en la métrica (analizada en las páginas 26-27), se ha de buscar una presunta originalidad: desde mediados del siglo XIV y durante el siglo XV la estrofa de ocho versos octosilábicos es común, aunque, también es cierto, que “el escándalo de ésta contribuyó a la difusión del esquema métrico, que no sólo sería utilizado por los imitadores de Chartier [...] según era previsible, sino también por Villon en las partes narrativas del *Lais* y del *Testament*” (27).

Un tercer apartado de su introducción lo dedica Carlos Alvar a la difusión de la obra. Si Alain Chartier hizo hablar en su debate a una “*Dame sans mercy*”, acabando el autor

con una estrofa en donde exhorta a las damas a no parecerse a ésta de su obra (“Vosotras, damas y doncellas/ en quien honor nace y se junta,/ no seáis nunca tan crueles/ solas o todas a la vez.// Que ninguna ya se parezca/ a ésta de la que os hablé,/ y a la que se llamará, creo/ LA BELLA DAMA DESPIADADA” (85), no menos despiadadas se mostraron tres damas con él, Catalina, María y Juana, que le acusaron de atacar con su obra la piedad de las mujeres, por lo que Amor debería entonces soportar numerosos daños. No le valió al autor nada la *Excusacion envers les Dames*, que se traduce como apéndice al libro (90-100), ya que fue condenado al destierro del amor. En cualquier caso, y como indica el traductor, “resulta difícil aceptar que *La Belle Dame sans mercy* es un ataque contra los hábitos de la corte y, más aún, que en la obra su autor recomienda a las damas que sean crueles y despiadadas, según la acusación que se vierte en la carta de los enamorados. Semejante interpretación es, en todo caso, el resultado de una lectura (si es que ha habido lectura) del texto excesivamente literal y con unos propósitos claros. Los que se llaman enamorados no son otros que los cortesanos —muy numerosos— que están beneficiándose de las relajadas costumbres del momento, en medio de una vida de disipación moral” (31). Y Carlos Alvar presenta un ejemplo de esta vida licenciosa, precisamente de una de las firmantes de la acusación de Alain, Catherine de l’Isle Bouchard. Merece la pena recordar su trayectoria personal: Catalina, condesa de la corte de la reina María de Anjou, al quedarse viuda, seduce a Pierre de Giac, quien abandona a su mujer

embarazada y, cuando queda viudo, se casa con la rica condesa. Un día, el señor de Trémoille, amante en ese momento de la condesa, entra en su casa, mientras que su marido, quien piensa que viene a acostarse con su mujer, le permite la entrada; pero sus intenciones eran otras: matar al marido de la condesa y, conseguido su propósito, se marchan a Poitou donde contraen matrimonio. Resulta muy sugerente la interpretación de Carlos Alvar sobre la mentalidad de este grupo de nobles que se sienten —falsamente— criticados por Alain Chartier. Estas son sus palabras: “son ellos los que consideran que el poeta ha hecho apología a favor de la crueldad de las damas; para acusarlo utilizan expresiones alegóricas y terminología tomada de los libros de caballerías (*Lanzarote y Tristán*, fundamentalmente); no dudan [...] en hacer creer que ellos son como aquellos héroes que iban en busca del Santo Grial, y las damas serán equivalentes a las que les ayudan a llevar a cabo sus aventuras y, por tanto, les están casi predestinadas. En definitiva, si Lanzarote y Ginebra y Tristán e Iseo mantuvieron una estrecha relación amorosa, a pesar de que las dos reinas estaban casadas, en la era de oro de la caballería andante, ¿por qué no iban a imitarlos? El engaño es claro y sólo podría convencer a quienes ya estaban convencidos; y el poeta es considerado un intruso en ese mundo, y como tal tiene que ser combatido” (31-32).

Pero al margen de su aceptación o de su censura, la verdad es que la *Belle Dame sans mercy* constituye un texto emanador de obras: una fuente directa o indirecta al texto de Alain Chartier, entre las que se comentan

las siguientes: *Parlamen d'Amour* de Baudet Herenc, *La Dame leale en amours*, *La Cruelle Femme en amours* de Achille Caulier, *Erreurs du fugement de la Belle Dame sans mercy* así como los *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne (32-34).

Las últimas páginas de la introducción, las dedica a estudiar la vinculación de Alain de Chartier y la *Belle Dame sans mercy* con España (34-38), en donde se hace mención a diferentes testimonios de nobles y escritores catalanes que conocieron el texto en francés (fra Bernat Hug de Rocabertí o mosén Pere Torroella), la traducción al catalán de Francesc Oliver (h. 1460), pasando por las referencias en Castilla, que pasan por la obra del Marqués de Santillana.

Guerra de los Cien Años y ese ambiente fingido de las cortes amorosas en donde todas las normas morales han desaparecido son los marcos en donde la *Belle Dame sans mercy* se ofrece con más claridad para nuestra interpretación. De este modo, y sólo así podremos con todos los argumentos y datos que se han ido desgranando en la introducción acercarnos mejor preparados a este texto, en donde, en contra de lo que sucedía en la poesía trovadoresca, la mujer va a tener su propia voz, y ¡qué voz independiente y libre la suya!

Las numerosas notas que acompañan a la traducción —que también merece un encendido elogio— permiten comprender mejor el contexto cultural con que el autor juega y que está en el horizonte de expectativas de sus oyentes. Así se van a ir presentando diversos testimonios paralelos en la poesía trovadoresca de los argumentos del enamorado. Tomemos algunos ejemplos al azar: en la

estrofa XXVII el enamorado implora compasión a su amada (“Puede ser que yo no merezca/ vuestra gracia por mi servicio;/ permitidme al menos que os sirva/ sin merecer vuestro desprecio...”), y así en nota: “Son muchos los trovadores que imploran compasión a su dama: Riguat de Berbezilh, Bernart de Ventadorn, Piere Vidal, Arnaut de Maruelh, Aimeric de Belenoi, Folquet de Marselha, Elias Barjols, etc.” (58); en la LIX, el enamorado le dice “Pensad, mi señora, que desde/ que Amor mi corazón os dio/ él no podría, ni yo puedo,/ de otro modo obrar mientras viva...”, que es contextualizado en nota por Carlos Alvar de este modo: “No es la única dama que tiene el corazón del poeta, e incluso algunos enamorados han llegado a descubrir el momento en que su corazón se dirige hacia la dama; bastará recordar a Aimeric de Belenoi: «Enves se mes, e de me se partic/ aun vos traixes la blanca man del guan,/ e remas lai, mos cors, don'en lian,/ rics e joyos, en vostra senhoriua»” (72). Estas notas que presentan el discurso del enamorado como una repetición de lugares comunes que en tantas ocasiones otras damas han escuchado, ya sea en provenzal, francés, siciliano o gallego-portugués, contrasta con el discurso de la dama: libre, sincero y firme. Libre se presenta la dama, libre frente a las ataduras del amor, de la necesidad de representar un papel en este escenario cortés. Frente a tantos suspiros literarios y a tantas quejas amorosas que él va desgranando, en ella prevalece su sinceridad y sus propios sentimientos, y así la estrofa XXXVI resulta un verdadero canto a la libertad, que no podemos dejar de recordar en estos momentos: “De amor no busco

pena o gozo,/ gran esperanza o gran deseo,/ y vuestros males no le placen,/ ni miro por vuestra alegría./ Escoja quien quiera escoger./ Soy libre y libre quiero estar,/ sin soltar mi corazón/ para que otro sea su dueño” (63). Si en las intervenciones del enamorado en varias ocasiones Carlos Alvar indica los referentes literarios que recuerdan sus lectores (u oidores), también serán abundantes —y muy interesantes— las notas en los parlamentos de la dama que fueron refutados o criticados por los seguidores de la obra, como sucede con esta estrofa en concreto, en cuya nota, se indica: “La declaración de la libertad y el deseo de independencia de la dama son uno de los aspectos más destacados de la obra, y no pasaron inadvertidos a los detractores: Baudet Herenc (*Parlament d’Amours*, estr. 39) y Cahille Caulier (*La cruelle femme en Amour*, estr. XLV) censuran a la dama y al autor de la obra. Sin embargo, no hay que pensar que se trata de ideas revolucionarias de Alain Chartier: Jean de Meun no siente recato en propugnar que la continencia no es una virtud (*Roman de la Rose*, vv. 19569 y ss.), siguiendo algunas de las ideas de Bernardo Silvestre; Alain de Lille y de la Escuela de Chartres” (63); lo mismo puede apreciarse —por poner otro ejemplo entre los abundantes que el lector encontrará en el libro— en la estrofa XXXII, la dama termina su parlamento con estas palabras: “Pero si acaso consideráis/ que un poco puede ser muy grato/ y vos os queréis engañar,/ no seré yo quien quiera hacerlo”, lo que se comenta de esta manera: “En estas palabras de la dama también tuvieron eco en algunos de los participantes en la querrela del libro; así Baudet

Herenc (*Parlament d’Amours*, estr. XXX) y Achille Caulier (*La Cruelle Femme de Amour*, estr. LXIV) se sorprende ante la acusación que hace la dama al enamorado de querer engañarse” (61). También son numerosas las notas en donde se indican las dificultades de traducción, así como los juegos retóricos que no se han podido mantener, así en la citada estrofa XXVII, se indica a pie de página: “Toda la estrofa descansa sobre un continuo juego de palabras, que da lugar a distintas figuras retóricas, que no he podido mantener en la traducción; en rima aparecen: *desserve, servir, serve, desservir, desservir, observant, asservir* y *servant*; en interior del verso se encuentra, además, *serviray*” (58). Este aparato de notas, que se coloca a pie de página, como ya habíamos indicado con anterioridad, resulta un gran acierto, ya que permiten comprender e interpretar el texto de una manera cómoda, sin tener que recurrir a un aparato de notas finales —siempre dificultoso y mucho menos cómodo—, que condena a la interpretación a un segundo plano, tal y como en otras colecciones de textos medievales se ha impuesto. La presentación de un texto —una buena traducción— debe acompañarse de una interpretación, que permita a un amplio número de lectores acercarse a estos textos, sin tener que ser eruditos, impidiendo que lo que a veces nos resulta aburrido por incomprensible, se convierta en entretenido cuando tenemos a mano claves para abrir el cofre de la interpretación.

A medida que el diálogo¹ avanza y los argumentos del enamorado van desgranando

¹ Nos atrevemos a llamar así este debate sólo por el hecho

un tapiz de suspiros y de sufrimientos, que chocan irremediabilmente con la fortaleza y la seguridad de la dama que, sobre todo, pretende defender su independencia y libertad, esas que —paradójicamente— el propio enamorado le otorga, el recuerdo del *Contrasto* siciliano de Cielo d'Alcamo del siglo XIII se vuelve cada vez más presente. Aún siendo tan abundantes las diferencias, también aquí se produce ese enfrentamiento entre dos mundos: el cortesano del enamorado —aunque irá modificándose hasta conseguir a su amada— y el realista de la dama. La *Belle Dame sans mercy* ante el discurso apasionado del enamorado, que tan sólo con ser aceptado como servidor de su dama lo cifra como la mayor de las alegrías (“Puede ser que yo no me merezca/ vuestra gracia por mi servicio;/ permitidme al menos que os sirva/ sin merecer vuestro desprecio./ Serviré en todo, sin faltar,/ y mantendré mi lealtad:/ para eso me hizo merecer/ Amor ser vuestro servidor”, estr. XXVIII, 58), ella contesta desdeñosa: “Señor, ¿tan loco pensamiento no os abandonará jamás? ¿No pensáis de ninguna forma/ dar paz a vuestro corazón?” (59). Como ya indicara Carlos Alvar en la introducción, “el primer hecho que llama la atención es la frialdad y la absoluta falta de idealización en las respuestas de la dama, que dejan patente que ambos interlocutores se encuentran en planos distintos, en los que resulta imposible

de que las estrofas se unan unas a otras gracias a la repetición de una o varias palabras en el último verso de una y en el inicio de la siguiente; se trata de la técnica que en terminología provenzal se designa como *coblas capfinidas*, y que el traductor comenta en numerosas de las notas al texto.

cualquier encuentro y, peor aún, en los que el idealismo del amor cortés queda arrasado por una visión de la vida sin concesiones —ni siquiera— a las metáforas idealizadoras” (25). Así tenemos el mismo inicio del debate entre enamorado y dama en el *Contrasto*: frente al lenguaje cortesano utilizado por él (“Rosa fresca aulentis[s]ima c’apari inver’ la state,/ le donne ti disiana, pulzell’e martitate...”), ella le responde desde un helado realismo, que intenta apagar esos “focora”, esos fuegos amorosos a los que también se ha referido: “Se di meve trabágliti follia lo ti fa fare”, y le siguen diversos ejemplos de adínaton: arar el mar, sembrar el viento, juntar todo el haber de este mundo; que antes el enamorado conseguirá que tenerla a ella. Frente a los requerimientos de amor de él, la promesa de matrimonio que ella espera (“Poi tanto traba gliàsti[ti], fac[c]ioti meo pregheri/ che tu vadi adomàn[n]imi a mia mare e a mon peri./ Se dare mi ti degnano, menami a mo mosteri,/ e sposami davanti da la jente;/ e poi farò le tuo conmannamente”), y con la que termina felizmente *Contrasto*. Diversos se presentan los referentes culturales, literarios y sociales; nada que ver la corte depravada de la Francia del XV con esa otra de Federico II, el gran rey sabio, que hizo de su señorío un fuego de prosperidad; fuego artificial, eso sí, fuego fugaz; pero hemos de suponer que eso no entraría en sus planes. En cualquier caso, mujeres que luchan por alzar su voz a través de estos debates que, como en las pastorelas, terminan por conocer mejor que los hombres los trucos y las trampas de la cortesía: sólo ellas consiguen vencer en el terreno de la ficción; en el de la realidad, los que han ven-

cido son los hombres que han escrito sobre ellas. Sobre la *Belle Dame sans mercy* se levanta su autor, Alain Chartier, que no tiene ningún inconveniente ni escrúpulo en rechazar su obra al final de su *Excursacion envers les dames*: se presenta sólo como un escribano: “Pues su mal se lo ha hecho decir,/ y después, por pasar el tiempo,/ yo he querido escribir sus quejas/ sin pasarme en una palabra,/ ¿debe todo el mundo juntarse/ contra mí sin razón y en vano,/ y destruir mi pobre libro/ del que no soy más que escribano?” (99). ¿Acaso debe ser el lector tan cruel como la *Belle Dame sans mercy* que mata al mensajero por hacerle llegar noticias que en nada aprecia? Si el dios Amor acoge de nuevo a Alain en su corte y devuelve su flecha al carcaj (estr. XXIX), ¿quién se atreverá entonces a oponerse al que, siendo un niño, es el más fuerte de los dioses? Por supuesto que nosotros, no.

2. *Jaufré*, trad. de Fernando Gómez Redondo, Madrid: Gredos, 1996, 317 pp.

El *romance* provenzal que relata las aventuras de *Jaufré*, hijo de Dovón (o Dozón), desde que es armado caballero por el rey Arturo hasta que consigue felizmente todas las aventuras que le son propias a un caballero de la Materia de Bretaña en sólo ¡cuarenta días!,² se

extiende a lo largo de caso once mil versos octosilábicos escritos en provenzal, más de un tercio de lo que suelen abarcar los *romans* de Chrétien de Troyes, el gran conformador de este universo. Fernando Gómez Redondo va desglosando en la introducción todos aquellos datos y aspectos que debemos conocer para poder adentrarnos en este curioso —y excelente— mundo literario: el contexto histórico (“la casa real de Aragón”), la fecha de composición (“la fecha más adecuada para enmarcar la composición de *Jaufré* se corresponde con los años 1169-1170 en el ámbito de una corte aragonesa estrechamente ligada con la cultura provenzal”), el problema de la autoría (“[En los últimos versos] se indica, con claridad, que el que comenzó el *romance* ha pasado ya a mejor vida, por lo que merece una oración mientras que para el que ha logrado terminar convienen premios de mayor consistencia, a fin de que pueda vivir ‘en este mundo’. Son dos seres distintos y no habría por qué creer que es un solo autor el que está hablando de sí mismo, fingiendo dos puntos de vista diferentes”), así como la tradición artúrica de donde proceden el héroe y su antagonista, en concreto “filtrada por los códigos ideológicos con que Chrétien de Troyes asumió estas relaciones argumentales”. Siguiendo su argumentación, Fernando Gómez Redondo establece los siguientes contextos de la obra: un primer estadio, concretado en la región de Languedoc, conformado por una serie de relatos independientes, “al estadio de

² Permítaseme un comentario marginal y en realidad casi sin ninguna relación con el texto. Cuarenta días que se relatan con toda exactitud, en donde *Jaufré*, como veremos, pasa de ser un desconocido a convertirse en el mejor caballero de la corte del rey Arturo —casi el único, en realidad—; cuarenta días que terminan con su matrimo-

nio con la señora Brunisén. ¿Tampoco duraba la vida de un caballero en este mundo ideal que el autor (autores) ha creado?

los *lais*", en donde aparecerían personajes pertenecientes al mundo artúrico ligeramente modificados: Tablante, el antagonista, que pasa a ser caballero paradigma de la soberbia, y el propio cambio de nombre del protagonista, que se identifica con el caballero artúrico Giflete, hermano de Galentivet y primo de Héctor, y con quien seguramente le unieran lazos de parentesco con el mismo Lanzarote del Lago. Un segundo contexto se encuadra en Aragón en donde un autor catalán recibiría el encargo del rey Alfonso II de contar la historia de Jaufré, con la intención de "asociar su imagen a la de un héroe al que por otro lado, se le podía sacar un notable provecho para magnificar el linaje del que él mismo venía". Un tercer estadio de la composición de la obra vendría propiciado por la imposibilidad de este primer autor de terminar su proyecto literario, por lo que —y ahora debemos situarnos al inicio del siglo XIII— un segundo autor recogería el material y a él "se debe la estructura y, lo que es más importante, el sentido, moral y doctrinal que se desprende del *romance*". ¿Trabajaría este segundo autor en la corte de Alfonso II o tal vez en la de su hijo Pedro II? El traductor más bien parece acercarse a esta segunda posibilidad: "Quizá el deseo del hijo de mantener el brillo y prestigio de la corte paterna le empujara a rematar una de las tareas literarias que su padre no pudo llevar a cabo. De ahí la añoranza que atraviesa el *Jaufré*, de que hubo un tiempo en el que la «cortesía» se fundamentaba en principios caballerescos sólidos y firmes" (20).

Estas primeras ideas permiten situarnos en una época y en unos contextos literarios con-

cretos, que serán de gran utilidad para comprender después el texto del *Jaufré*, y en especial, entender su gran singularidad: *roman* de materia artúrica escrito en provenzal en la corte aragonesa en un período que hemos de situar a finales del siglo XII y principios del XIII: época de especial importancia en la cultura provenzal y francesa; época que vive aún el apogeo de la poesía trovadoresca y época que verá nacer las prosificaciones de la materia artúrica, el gran hallazgo literario del siglo XIII.

Llegados a este punto, la atención debe centrarse en el propio texto. Dos son los aspectos que estudiará el traductor: la estructura narrativa (21-31) y el discurso ideológico (31-33). Fernando Gómez Redondo propone un *Jaufré* estructurado según dos ejes, tal y como es común en los *romances* de su misma naturaleza. Son especialmente claras y acertadas sus palabras: "A) hay una carencia inicial, de carácter colectivo, que mueve al caballero a iniciar un proceso de búsqueda, que va a coincidir, al mismo tiempo, con el período de la construcción de su identidad; B) configurada la personalidad caballeresca del héroe, éste puede ya acometer la empresa que persigue, tras lo cual emprende el camino de vuelta a la corte o al espacio del que partió. Esta dualidad de movimientos obtiene su sentido en el concepto de *aventura* [...] y determina los pasos con que ha de conformarse la singularidad personal del héroe: cada prueba superada implica la asunción de unas virtudes o de unos comportamientos (religiosos, morales, sociales) que conforman la trama ideológica que pretende transmitirse a los oyentes" (22). De este modo, en el primer eje

encontraríamos la descripción de una corte del rey Arturo en decadencia en donde ningún caballero puede defender la honra de la corte cuando Tablante de modo orgulloso y sin razón mata a un caballero a los pies de la reina; ante esta deshonra, y el anuncio de que se repetirá todos los años (66), “el buen rey agachó su cabeza, con pesar y preocupación” (67). Sólo Jaufré, a quien el rey le había prometido armar caballero, se ofrece a perseguir a Tablante de Ricamonte, por lo que le pide cumplir su deseo y, además, debido a las ofensas del senescal Keu (“Cuando hayáis bebido un poco más, soportaréis mejor el peso de las armas. Volved a vuestro sitio, que os diré con que armas podréis derrotar a los caballeros sin necesidad de combatiros con la afilada espada”, 67), se compromete a no comer con placer hasta no haberlo encontrado.³ Jaufré, novel, debe antes de poder enfrentarse con el orgulloso Tablante, conformar su identidad caballeresca: y así sucederán diversas aventuras que conseguirá terminar feliz-

mente en los días siguientes: vence al fiero y soberbio Estout de Verfeuil, “que no quiere otra cosa que combatirse con todo el mundo” (75), de quien obtiene la cota, el yelmo, el escudo y la espada; al Caballero de la Blanca Lanza, a quien deja colgado donde tantos otros caballeros habían encontrado la muerte de la misma manera; su comportamiento le había bajado de alto linaje a villanía (“¡Mientes por tu garganta! Que tú no eres caballero, antes eres villano y un patán. La nobleza y la caballería se pierde cuando se cometen felonías, y tú has hecho tantas que a mí no me será reprochada ninguna villanía que yo te haga”, 91); al guardián villano que cierra el paso de un sendero; al gigante leproso que quiere forzar a una doncella, así como supera la prueba de la casa encantada, que es en realidad la de su propia soberbia. Este episodio, el de la casa encantada (vv. 2640-3016), supone un punto de inflexión: el caballero ha conseguido gracias a estas victorias conformar su personalidad caballeresca, lo que el autor aprovecha para una digresión en donde defiende el verdadero valor de la caballería, atacada por la decadencia de las cortes, cuya descripción le lleva a contraponer la imagen del rey aragonés como contrapeso a la falsedad y la mentira que lo han llevado por un momento a querer interrumpir su relato: “Y me hallaba a punto de dejarlo todo, que jamás hubiera contado nada de Jaufré ni de su prisión, si no hubiera sido por el buen rey de Aragón a quien amo y a quien tanto quiero servir” (117).

Ahora es el momento de la conformación de la aventura amorosa: Jaufré llega al castillo de Brunisén, y allí es atrapado por cientos de

³ Y así lo recuerdan todos los caballeros a los que vence Jaufré y que llegan a la corte del rey Arturo a contar sus hazañas, como Estout de Vefeuil: “Aunque no pude vencerlo para que descansara ni siquiera en tiempo de comer; a pesar de que la comida estaba bien preparada, él dijo que no comería, que no recibiría gozo ni deleite, ni descansaría de grado, hasta que hubiera encontrado a Tablante, al que iba buscando con gran empeño” (86), o el enano del villano guardián: “se halla revestido de tal fortaleza que no quiere permanecer en ningún lugar hasta que, en vuestro nombre, pueda tomar venganza de la afrenta que el otro día os causó Tablante” (106); así como el propio narrador al final de cada aventura, como sucede cuando consigue vencer al Caballero de la Blanca Lanza: “hablemos ahora de Jaufré que por nada quiere detenerse, ni para comer ni para dormir, tanta es su voluntad de perseguir a Tablante” (94).

caballeros mientras duerme —antes ha vencido a dos de ellos en combate singular cuando han intentado llevarlo junto a su señora—, golpeado por la noche y huye del castillo de Monbrún, pero dentro ha quedado atrapado su corazón: Jaufré se convierte en caballero enamorado, amor —¡cómo no podía ser de otro modo!— lo atrapa con las redes de la visión: “comienza a contemplar con detenimiento su frente, su cuello y su rostro, que era fresco, blanco y luminoso, su boca y sus encantadores ojos, claros, amorosos y reidores, que se le grabaron en el fondo del corazón. Así queda él enamorado. Cuanto más la ve, más la desea” (140). En su búsqueda, se encuentra con el caballero Augier d’Essart, amigo entero del padre de Jaufré, quien le hospeda con todo tipo de cuidados, aunque también aquí será golpeado y perseguido cuando quiera saber la causa del gran dolor que a determinados momentos del día y de la noche sienten todos los que lo rodean. Lo mismo le había sucedido en el castillo de su amada Brunisén y por lo que huyó: sólo lo sobrenatural y extraño consiguen asustar al protagonista. Por fin, llega al castillo de Tablante, en donde se encuentra un caballero torturado, con la peor tortura que hombre pudiera imaginar, tal y como lo relata una dama al protagonista: “pero antes os contaré el orgullo y el gran pecado que ha cometido, y la gran desgracia de este caballero que está aquí, y el dolor que le tortura, que antes preferiría morir que sufrir esta angustia. Porque Tablante ha matado a su padre con gran injusticia y orgullo, y después de haberlo matado, prosiguió con éste la guerra y le quitó una gran parte de su territorio, matando a

buen número de sus gentes; y lo hirió malamente con la lanza, por medio del pecho, que le asomó por el lado de la espalda, señor, buen palmo; después lo trajo aquí prisionero, en donde lo tiene, desde hace siete años, así Dios me ayude, desde el primer San Juan del año. Y todos los meses del año lo tortura con crueldad, porque cuando se encuentra curado y sanado de sus heridas, ya restablecido, Tablante regresa; ordena a sus criados que lo aten y después le obliga a ascender por esta montaña, golpeándolo con unas correas, y cuando llega arriba, sus heridas vuelven de nuevo a abrirse, por delante y por detrás: tan agotado y extenuado se siente; y después le sube la fiebre, y veis el dolor en el que vive” (172). En este punto, como apunta Fernando Gómez Redondo, “se reúnen las dos líneas de intriga narrativa que han ido guiando las aventuras del héroe: el enfrentamiento contra Tablante no sólo restaurará la armonía en la corte de Arturo, sino que devolverá la alegría de Monbrún, donde ha conocido el amor” (27). Pero aún Jaufré ha de conquistar un último espacio antes de enfrentarse al soberbio Tablante: si ha conquistado tanto el espacio guerrero como el amoroso, le falta el espiritual: Jaufré ha de esperar ocho días antes de que Tablante regrese a su castillo; en ese tiempo se dirige a una ermita en un bosque y “de pronto, un caballero armado, tan negro como el carbón, avanza hacia Jaufré con toda decisión y lo golpea, según llega, con tanta fuerza que Jaufré cae al suelo” (178). Es el demonio. Jaufré no lo vence, pero tampoco éste consigue vencerlo a él.

Estos trece epígrafes —tal y como aparece en la traducción de Fernando Gómez Redon-

do— constituyen el primer eje de la obra; “el segundo eje temático ha de poner en juego las virtudes que el héroe ha adquirido en esta primera serie de aventuras” (27), y así vencerá al jayán que traía prisionera a la hija de su huésped Augier, hermano de aquel otro gigante leproso que había matado en una aventura anterior, y a Tablante de Ricamonte, a quien devolverá la cordura que le faltaba para ser un buen caballero (triunfo caballeresco), para dirigirse al castillo de Monbrún en donde conseguirá el amor de Brunisén (triunfo amoroso). De este modo, Jaufré ya está en disposición de volver a la corte del rey Arturo, pero antes le queda una visita a un espacio todavía no conquistado: el otro mundo. El hada de Gibel lo introduce con engaños en una fuente y así llega a su reino, devastado por un deforme caballero, Felón d’Auberúa, que pretende casarse con el hada. Jaufré que, enfrentándose a Tablante, había luchado contra la soberbia, ahora mostrará ser el mejor caballero del mundo venciendo al traidor, la deslealtad, el otro gran pecado capital de la caballería medieval. Así se llega al final del relato: la alegría de la corte del rey Arturo, aunque en medio del placer del banquete de bodas se ven atacados por un encantador—como había sucedido al inicio del relato— que, en forma de ave, rapta al rey Arturo sin que nadie, ni Juafré ni los famosos caballeros Lanzarote, Galván o Tristán, puedan hacer nada. Al final, desencantado el rey por obra del propio encantador, vuelven Jaufré y su nueva esposa Brunisén a su señorío, pero antes el hada de Gibel les hace entrega de unos dones sobrenaturales a todos ellos, con los que aventuras como las que acaban de

vivir en la corte del rey podrán fácilmente superar.

Pero esta cuidada estructura narrativa, que a lo largo del texto se llena de matices y curiosas apreciaciones gracias a la anotación del traductor, tiene sentido en su contexto ideológico. En *Jaufré*, siguiendo las palabras de Fernando Gómez Redondo, “son claros los valores que pretenden ser comunicados: por una parte, el modo correcto en que ha de suceder la formación de la conducta caballeresca (con la ascesis como proceso de guía casi espiritual), sólo alcanzada cuando el caballero logra vencer en su interior cualquier atisbo de soberbia [...] [por otro] hay una fuerte crítica contra la realidad cortesana, representada por Carduel, en donde los caballeros han olvidado las cualidades esenciales sobre las que se asienta su mundo y no se dedican más que a las murmuraciones, las envidias y el galanteo fingido [...] Por ello, solamente mediante su realización caballeresca podrá ganar el amor y ser merecedor de su dama” (32-33).

Por otro lado, la visión del amor que aparece en este *roman* provenzal se acerca a las posturas que en la corte de Aragón se defienden en estos momentos en la poesía trovadoresca. Si aceptamos el primer contexto de su creación en los años 1169-1170, estaríamos en el mismo momento en que Giraut de Bornelh y Alfonso II de Aragón discuten sobre un tema que en estos momentos preocupa sobremanera a los trovadores provenzales: “¿deben las damas conceder su amor a los hombres poderosos sólo por el mero hecho de serlo?” Se trata de la famosa tensó “Ben me pairia, senh’en rei” (Riquer, *Los Trova-*

dores, I, Barcelona, Ariel, 1983, 571-573). Giraut de Bornelh ("maestre dels trabadors") defiende que poco honor se puede conceder a una dama que acepte el amor de un hombre rico, ya que estos sólo buscan en el amor placer (22-23 "car vos, ric ome sobranser/ non voletz mas lo jauzimen", 37-38 "Mas vos, ric, car etz plus maior,/ demandatz lo jazzer primer"). Por su parte, al rey Alfonso II le toca defender la posición contraria, ya que, si el amante es verdadero, no entiende por qué ha de valer menos por tener más (12-14 "Pero be vos tenh a folor,/ sius cudatz que per ma ricor valha menhs a drut vertader!"). Por tanto, tanto uno como otro al final van a atacar a los hombres soberbios, a los ricos hombres que sólo buscan en el amor placer y en la cortesía un arte de fingir; incluso el propio rey Alfonso II se va a alejar de estos falsos amantes, por mucho que pertenezcan a su linaje: 45-48 "Silh ric se son galiador/ e tan non amon oi com er,/ da me non crezatz lauzenger,/ qu'eu am las bonas finamen".

Numerosos son los pasajes en *Jaufré* en donde se arremete contra estos falsos amantes, pero, más en relación con el tema de la *tensó*, aparece en el siguiente diálogo entre Jaufré y su amada Brunisén:

—Señora, así es, pero la nobleza que en ella habita me causa tal temor que yo no me atrevo a requerir su amor. No hay emperador en el mundo que se sintiera honrado de obtenerlo: tanta es su nobleza y su beldad, su linaje y su riqueza.

—Es locura eso que os oigo decir: porque los reyes y los emperadores tienen más derecho sobre el amor que ninguna otra persona cortes. Amor no tiene en cuenta las riquezas. El

mérito y las buenas cualidades, para los que puedan tenerlas, cuentan con más poder para el amor que la fortuna, las tierras o la alcurnia. Hay muchos hombres de alto linaje que valen menos que un haz de pajas, y algunos ricos, menos que un cuarto. Así que por eso, no mantengáis oculto vuestro corazón, porque cometeréis una locura: tenéis tanto mérito y valor, que cualquier dama, sea que sea, os debe conceder su amor y acogeros de modo conveniente.

(233)

De este modo, el contrapunto real al espacio literario que se ha creado en el *Jaufré* lo constituye el mundo de la corte aragonesa de Alfonso II y de su hijo, el rey Pedro II. Corte que aparece dibujada como la imagen invertida de esa corte del rey Arturo tan lejana de la que los *romans* franceses, las prosificaciones, las reelaboraciones, e incluso las interpretaciones románticas y las visiones de las películas de nuestro siglo nos han legado. Una imagen que ahora rescata con toda claridad Fernando Gómez Redondo para todos aquellos que nos interesamos por la memoria y nos oponemos al olvido, que —¡lamentablemente!— se impone como estética en estos tiempos.

Pero antes de acabar, una nota. Una nota a las quinientas notas que acompañan la traducción del *Jaufré*; en algunas de ellas se comentan las dificultades de traducción, ¿cómo de otro modo comprender las innumerables dificultades que tantos esfuerzos y sudores han costado al traductor y que ahora aparecen sepultadas bajo el texto en español? ¿Cómo, por ejemplo, traducir "*drudaría*"? ¿Un sentido amoroso o tal vez sexual? Así, al

inicio del relato, se describe la corte del rey Arturo, y se comenta que se entretienen los caballeros hablando “de drudaría”, que se traduce “hablan de amores”, indicando que “hablar de amores” “implica un grado de fingimiento de esta relación humana, enmarcada dentro de una tradición del amor cortés que arranca del tratado *De amore* de A. Capellanus” (53). Casi al final del *roman*, cuando Brunisén imagina lo que le dirá a su amado Jaufré, le dice: “Os doy todo el señoría sobre mi amor, sobre mi entendimiento amoroso” (228); *amoroso* que traduce “de ma drudaría”. Pero además de mostrar en estas notas el complejo proceso de traducción, en otros casos la información que se ofrece permite el mejor conocimiento de lo que se narra: se explica el armamento del caballero, algunas costumbres medievales que necesariamente no debe conocer todo lector, se concretan las líneas narrativas o ideológicas de las que se ha hablado en la introducción, se contextualizan algunos de los pasajes del libro con ejemplos de otras obras, ya sean éstas del ámbito provenzal o francés, como también castellano: especialmente interesantes nos han parecido la contextualización de las normas caballerescas y de gobierno con el texto de las *Siete Partidas* alfonsíes, lo que viene a mostrar cómo una misma filosofía, cómo una única conformación filosófica y

judicial se establece para el mundo feudal, al margen de variaciones cronológicas y de diferencias históricas. Por último, muy oportunas resultan las notas que recogen la información iconográfica de uno de los manuscritos que han conservado la obra, el ms. A (Bibliothèque Nationale de France: fr. 2164), de finales del siglo XIII, con doscientas cincuenta miniaturas que viene a ofrecer también la imagen de la transmisión del propio libro y cómo fue entendido y leído en la misma sociedad que lo impulsó. Quedémosnos con un ejemplo. Después de tantas aventuras, de tantos banquetes y de tantos triunfos, llega el momento de la soledad al final de la obra. Jaufré y Brunisén en el castillo de Monbrún, logran el mayor de sus sueños: dormir juntos. Y así el narrador lo cuenta: “Así yacieron aquella noche, sin que nadie les impidiera hacer nada de lo que deseaban” (303). Lo que anota Fernando Gómez Redondo, con su envidiable sentido del humor: “«Nadie» no. Un escrupuloso lector del ms. A, ante la miniatura (fol. 109v/b) que muestra a Jaufré y a Brunisén abrazándose, decidió borrar las caras de la pareja, unidas por un amoroso beso”.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad de Alcalá