

# TRADICIÓN Y CREACIÓN MITOLÓGICA EN LA POESÍA FRANCESA DE LOS SIGLOS XIV Y XV: EL *DIT* LÍRICO

**Ignacio Iñarrea Las Heras.**

Universidad de La Rioja.

A partir del segundo tercio del siglo XIV, se va a asistir en Francia a la creación y al desarrollo de un tipo de poemas que serán denominados e identificados como *dits* (o *dittiés*)<sup>1</sup> y presentarán cuatro elementos definitorios principales.

Primeramente, los contenidos de estas obras tienen un tono lírico, lo cual las vincula con el universo amoroso cortés. En segundo lugar, son creaciones de naturaleza fundamentalmente narrativa. Suelen desarrollar una aventura o peripecia, expuesta a menudo como un sueño alegórico. En tercer lugar, presentan una estructura en segundo grado<sup>2</sup>, basada en un montaje de géneros y de formas, es decir, en el uso alternado de géneros literarios y de tipos de discurso diferentes (verso y prosa)<sup>3</sup>. Por último, se caracterizan por un desarrollo extraordinariamen-

---

<sup>1</sup> Sobre la denominación dada a estos poemas, vid. Daniel Poirion, «Traditions et fonctions du *dit poétique* au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle», en *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Herausgeber: Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg: Carl Winter, 1980, p. 148; Jacqueline Cerquiglini, «Le clerc et l'écriture: le *voir dit* de Guillaume de Machaut et la définition du *dit*», en *ibidem*, pp. 159-160.

<sup>2</sup> Vid. *ibidem*, p. 158.

<sup>3</sup> Vid. Jacqueline Cerquiglini, «Le Dit», en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII, 1, Heidelberg: Carl Winter, 1988, p. 90.

te prolongado, que se sitúa, por lo general, entre los dos mil y los cinco mil versos<sup>4</sup>.

El *dit* lírico de los siglos XIV y XV contiene algunos elementos compositivos propios de la preceptiva retórica de las *Artes praedicandi*, cuya frecuencia de uso no es desdeñable. El más interesante en relación con el tema del presente trabajo está constituido por las digresiones narrativas o *exempla*<sup>5</sup>.

Tal influencia está en relación con el nivel social y cultural de los autores de *dits* líricos, así como con la intención que han querido darles a éstos. Tanto Guillaume de Machaut (1300-1377) como Jean Froissart (1333 ó 1337-1405) o Alain Chartier (1385-1435) pertenecieron al ámbito eclesiástico<sup>6</sup>. Recibieron, con toda seguridad, enseñanzas universitarias<sup>7</sup> que les llevarían a conocer los métodos de las *Artes praedicandi*.

<sup>4</sup> En relación con la media de extensión del *dit* lírico, vid. Jacqueline Cerquiglini, «Le clerc et l'écriture...», *op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>5</sup> La historia de la predicación medieval demuestra que los *exempla*, pequeños relatos introducidos por los clérigos en el desarrollo de sus sermones, fueron adquiriendo a lo largo de los siglos una importancia creciente. Por su eficaz contribución a la comunicación de los contenidos religiosos dirigidos a los fieles y por su buena aceptación entre éstos, su utilización fue cada vez más frecuente, recomendada incluso por los teóricos de la predicación en sus tratados, hasta el punto de convertirse en un recurso compositivo indispensable en todo sermón. Vid., al respecto, J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. La Tabula Exemplorum, secundum ordinem alphabeti*, Ginebra: Slatkine Reprints, 1973, reimpresión de las ediciones de París-Toulouse, 1927, p. 149.

Los otros recursos procedentes de la retórica de la predicación medieval, cuya influencia es apreciable en los *dits* líricos, son el *protoma* y la exégesis bíblica aplicada al sermón. La presencia del primero se puede rastrear en las introducciones, que con frecuencia son de una gran extensión y suelen presentar un profundo carácter reflexivo; además, tienen una densidad de contenidos considerable, que hace posible encontrar en ellos de forma anticipada diversos niveles de sentido, válidos para todo el *dit*. La influencia de la segunda permite también establecer, en el desarrollo de estos poemas, distintas posibilidades de interpretación de un *exemplum*, de una determinada imagen alegórica o de una personificación. Vid. Th.-M. Charland, *Artes praedicandi*, París-Otawa: Librairie philosophique J. Vrin-Institut d'Études Médiévales, 1936; Étienne Gilson, *Les idées et le lettres*, París: Librairie philosophique J. Vrin, 1955; Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, 3 vols, Madrid: Gredos, 1958-1959, vol. 2; Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Age*. Berna: Éditions A. Francke, 1971; Alberto Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona: Ariel, 1983; James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986; Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 4 vols., París: Desclée de Brouwer, 1993, reimpresión de la edición de París, 1959-1963.

<sup>6</sup> Vid. Guillaume de Machaut, *Œuvres de Guillaume de Machaut*, 3 vols., ed. Ernest Hœpffner, París: Firmin Didot, 1908, vol. 1, pp. XIX-XXI; Julia Bastin, *Froissart. Chroniqueur, romancier et poète*, Bruselas: Office de Publicité, 1948, p. 6; Daniel Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Ginebra: Slatkine Reprints, 1978, reimpresión de la edición de París, 1965, pp. 195, 206 y 259.

<sup>7</sup> Vid. *ibidem*, pp. 193, 206 y 258-259; Alain Chartier, *Poèmes*, ed. James Laidlaw, París: Union Générale d'Éditions, 1988, pp. 11 y 13.

Otro aspecto común a estos poetas es su vinculación profesional con la aristocracia y con la realeza<sup>8</sup>. Son buenos conocedores de los ambientes propios de las cortes señoriales, lugares donde encuentran a sus mecenas y a su principal público. A pesar de esta servidumbre, es muy alto y positivo el concepto que tienen tanto de sí mismos, en cuanto creadores, como de la labor comunicativa que pueden desarrollar gracias a sus producciones escritas.

La posición de Christine de Pisan (1365-1430) entre los autores de *dits* líricos es sumamente peculiar, por su condición de mujer y de seglar. No forma parte del clero y carece, por lo tanto, de formación universitaria<sup>9</sup>. Sin embargo, fue capaz de desarrollar una amplia e intensa labor de autodidacta que le permitió obtener una sólida formación de tipo histórico y literario<sup>10</sup>. También hizo de la escritura una profesión, con la que buscó en nobles y príncipes el apoyo económico suficiente para poder vivir y mantener a su familia<sup>11</sup>. De esta manera, la creación literaria fue para ella la vía que le permitió acceder al trato con los grandes de su época<sup>12</sup>. Comparte, además, con los otros autores de *dits* líricos el mismo interés por dar a conocer una enseñanza.

<sup>8</sup> Guillaume de Machaut estuvo al servicio de Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, y de su hija Bona, esposa de Juan, duque de Normandía, que más tarde llegaría a ser rey de Francia, conocido como Juan II el Bueno; además, mantuvo estrechas relaciones con Carlos II el Malo, rey de Navarra, con dos hijos de Juan II el Bueno, Carlos, futuro rey de Francia como Carlos V, y Juan, duque de Berry, y también con Pedro I de Lusignan, rey de Chipre y de Jerusalén. Vid. Guillaume de Machaut, *op. cit.*, pp. XIII-XLIII. Jean Froissart trabajó como poeta al servicio de los condes de Hainaut, de la reina de Inglaterra, Felipa de Hainaut, de Venceslao I de Luxemburgo, duque de Brabante, de Guy de Blois, señor de Beaumont y de Chimay, y también de Gastón III Febo, conde de Foix. Vid. Daniel Poirion, *op. cit.*, pp. 205-210; Julia Bastin, *op. cit.*, pp. 3-7. Por su parte, Alain Chartier fue secretario y notario del rey de Francia Carlos VI y estuvo al servicio del delfín, quien, una vez en el trono francés como Carlos VII, le nombró consejero real. Vid. Alain Chartier, *op. cit.*, pp. 11-13.

<sup>9</sup> «Son statut sur la scène littéraire et universitaire est hors norme. Elle n'a ni la formation des clercs ni le support institutionnel qui lui donne *autorité* et *notoriété*. [...] Christine est une parvenue de l'intellectualisme, formée sur le tard, en dépit d'un environnement favorable (son père était universitaire, astrologue et médecin).» Joël Blanchard, «Christine de Pisan: tradition, expérience et traduction», *Romania*, 441-442, 1990, p. 231.

<sup>10</sup> Vid. Marie-Josèphe Pinet, *Christine de Pisan*. Ginebra: Slatkine Reprints. 1974, reimpresión de la edición de París, 1927, pp. 42-51.

<sup>11</sup> Vid. *ibidem*, pp. 52-53; Suzanne Solente, «Christine de Pisan», en *Histoire Littéraire de la France*, t. XL, París: Imprimerie Nationale, 1974, pp. 340-343 y 348.

<sup>12</sup> Christine de Pisan contó con la protección de personajes de la talla de Juan de Francia, duque de Berry; Juan I de Borbón; Felipe el Atrevido, duque de Borgoña; Juan sin Miedo, hijo y sucesor del anterior en el ducado de Borgoña; Antonio, duque de Brabante; Felipe de Nevers; Margarita, condesa de Hainaut; el rey de Francia Carlos VI y su esposa Isabel de Baviera; Luis, duque de Orleáns; Luis de Francia, duque de Guyena; Carlos III el Noble, rey de Navarra; el condestable Carlos de Albret; Juan de Werchin, senescal de Hainaut. Vid. *ibidem*, pp. 344-347.

El origen de los relatos de los que se sirven los creadores de estos *dits* es fundamentalmente literario<sup>13</sup>. Aprovechan, entre otras fuentes<sup>14</sup>, la herencia de la Antigüedad, existente en historias mitológicas tomadas habitualmente de Ovidio<sup>15</sup>. Éstas son las que van a constituir el contenido principal del presente trabajo<sup>16</sup>.

Tales narraciones presentan tres grandes vertientes significativas, cuya existencia en los *dits* se justifica por la especial posición del poeta: le es imposible sustraerse al imperativo de la obligación profesional, pero tampoco puede ignorar sus propias aspiraciones como creador.

Los *exempla* presentan un primer elemento de contenido que cabría considerar como superficial, por cuanto está concebido y presentado para satisfacer las expectativas del público y del mecenas del poeta y, por lo tanto, su comprensión resulta mucho más sencilla. Conciernen directamente al universo cultural de las cortes señoriales y reales. Tiene, en este sentido, un carácter convencional.

La mayoría de los *dits* líricos presentan conflictos, problemas, controversias e inquietudes en relación con el amor y con la forma de entenderlo y de vivirlo propia de los nobles. Los *exempla* sirven aquí para ilustrar diversos aspectos de la concepción amorosa de la cortesía.

En *Le Joli Buisson de Jonece (El Hermoso Arbusto de Juventud)* de Jean Froissart hay un *exemplum* mitológico que cuenta los amores de *Ydrophus* y *Neptiphoras*. Durante el recorrido que el autor hace en sueños, guiado por el personaje de *Jonece*, por el jardín donde se encuentra el *Buisson de Jeunesse*, llegará a reencontrarse con la que fue su amada diez años atrás. Para su gran sor-

---

<sup>13</sup> También se da la presencia en los *dits* líricos de ejemplos que cabría considerar como de origen ajeno a lo literario, por cuanto han sido extraídos de la historia reciente de Francia o de la experiencia directa de la realidad.

<sup>14</sup> Los autores de *dits* líricos utilizan igualmente la materia narrativa aportada por la Historia Sagrada y por la literatura francesa medieval. Es posible también incluir aquí, en cuanto relatos literarios, aquellos que son producto de la capacidad creadora del poeta, que se erige así en fuente válida de *exempla*.

<sup>15</sup> El acceso a las obras de los autores clásicos ha podido llevarse a cabo de modo directo o por la mediación de alguna creación medieval. En el segundo caso, en lo que concierne a Ovidio, una de las vías más importantes de transmisión de su producción literaria ha sido la conocida con el título de *Ovide Moralisé*. Vid. *Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle*, ed. C. de Boer, 5 vols., Amsterdam: Académie royale de Hollande, 1915-1936.

<sup>16</sup> Los *exempla* mitológicos incluidos aquí proceden de una selección de *dits* que se ha considerado suficientemente representativa de un género poético compuesto en realidad por un número de obras mayor.

presa, el poeta comprueba que ella se conserva exactamente igual que en el pasado, sin ningún signo de envejecimiento, y tiene que preguntarle a *Jonece* cómo es posible que un prodigio como éste pueda llegar a producirse. Su acompañante se lo explica ayudándose del citado relato, cuyos protagonistas mantuvieron siempre, a pesar del paso del tiempo, la misma apariencia, sin sufrir alteración alguna:

Et Neptiphoras li afferme,  
 Qui l'amoit d'amour bonne et ferme:  
 « Ydrophus, de vous m'est otel,  
 Soie a le ville ou a l'ostel.  
 Ou que je soie et vous soiiés,  
 Je vous voie et vous me voiés,  
 Vous estes toutdis en un point:  
 Sur che n'i a de cange point ».  
 (*Le Joli Buisson de Jonece*, vv. 2036-2043)<sup>17</sup>.

Lo que verdaderamente no cambió en *Ydrophus* y *Neptiphoras*, debido a que el amor que se profesaban mutuamente era auténtico e inmutable, fue el estado de sus corazones, que vivían una juventud eterna. Aunque los cuerpos pudieran deteriorarse, como es natural, con la llegada de la vejez, las almas permanecían estables, unidas para siempre por un mismo sentimiento :

Chil doi coer estoient si fin,  
 Si gai, si jone et si nouviel,  
 Si abuvré de tout reviel  
 Et si garni d'aveulement,  
 Qu'il ne cuidoiert nullement  
 Enviellir, comment que li tamps  
 Ne fust point sus yauls arestans.  
 (*Le Joli Buisson de Jonece*, vv. 2071-2077)<sup>18</sup>.

*Jonece* continúa su exposición aludiendo a la historia de *Architelés* y *Orphane*. Ambos personajes se amaban, pero ella murió prematuramente. *Architelés* juró mantenerse siempre fiel a su memoria y no entregar su corazón a ninguna otra mujer. Gracias a la acción de Morfeo, pudo compensar su soledad viendo a su amada en sueños. De esta forma y mientras dormía, vivió con ella

<sup>17</sup> Jean Froissart, *Le Joli Buisson de Jonece*, ed. Anthime Fourrier, Ginebra: Droz, 1975, p. 117.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 118.

momentos de gran felicidad hasta el fin de sus días, y siempre la vio joven y alegre, tal y como era en vida. Pese a que *Architelés* envejecía físicamente, sus sueños y su amor por *Orphane* le permitían mantener su juventud interior:

Architelés encor afferme,  
 Qui de soi trop bien se ramembre,  
 Quoi que blechiet fuissent si membre  
 De maladie et de velleche,  
 S'estoit jones et en lieche  
 En dormant li siens esperis.  
 (*Le Joli Buisson de Jonece*, vv. 2189-2194)<sup>19</sup>.

La importancia de estos *exempla* en relación con la temática lírica del *dit* reside, pues, en que contribuyen a exaltar las virtudes del amor, que puede ejercer sobre los amantes el efecto benéfico de mantener sus corazones indefinidamente jóvenes.

El contexto cultural y profesional en el que los autores de los *dits* líricos tienen que desarrollar su actividad creativa les lleva a dar cabida también, en estos poemas, a unos componentes temáticos y a una orientación pragmática de naturaleza fundamentalmente moral. Muestran así una intención aleccionadora que hace del *dit* el vehículo de una sabiduría que tiene un valor colectivo, ya que viene a ser parte del patrimonio cultural de un determinado grupo social.

Así pues, este mensaje que se pretende dar a conocer está constituido por un conjunto de valores y de principios de vida que deben ser observados de modo muy especial por el público receptor, constituido por nobles y príncipes, a los cuales su rango y su responsabilidad les obliga a seguir un determinado comportamiento, aunque tales normas de actuación puedan tener en algunos casos un alcance universal.

*Le Confort d'ami*, (*El Consuelo de amigo*) de Guillaume de Machaut, es sin duda el *dit* en el que la vocación didáctica aparece de modo más acusado. Casi todos los *exempla* que contiene sirven para cumplir la finalidad general del poema, que es, como su propio título indica, aportar consuelo a la persona a la cual se destina, el rey de Navarra Carlos II el Malo. El autor pretende enseñarle

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 122.

y hacerle ver que en su situación de cautiverio<sup>20</sup> la esperanza es la mejor de las virtudes que puede practicar, la que más le va ayudar a no caer en el desaliento. En concreto, los *exempla* mitológicos<sup>21</sup> sirven para ilustrar un consejo fundamental dirigido a este monarca en relación con el comportamiento que debe observar en su calidad de amante separado de su dama. Ha de saber mantener la confianza en que llegará con seguridad el día en que conseguirá ser liberado y le será posible reunirse con su dama.

Las digresiones narrativas que el poeta utiliza para demostrar y dar solidez a la idea de la esperanza en el amor son tres: la historia de Orfeo y Eurídice, la alusión a los amores de Paris y Helena y el relato sobre Hércules, Deyanira y el Aqueloo. En la aventura de Orfeo se cuenta su viaje hasta los infiernos para rescatar a Eurídice<sup>22</sup>. De no haber tenido fe en el éxito de su empresa, Orfeo jamás habría podido culminarla. De la misma forma, Paris nunca se habría llevado a Helena a Troya, si no hubiera confiado en su amor, y tampoco Hércules<sup>23</sup> habría luchado contra el Aqueloo por Deyanira sin ánimos que le dieran fuerza para vencer:

<sup>20</sup> Carlos II el Malo fue hecho prisionero por su suegro, el rey Juan II el Bueno, con quien mantuvo una constante enemistad, entre otros motivos por su pretensión de ocupar el trono de Francia. «Le 5 avril 1356, à l'occasion d'un banquet donné par le dauphin Charles à Rouen, le roi de Navarre, Charles le Mauvais, fut fait prisonnier par Jean le Bon, roi de France. Sa captivité dura plus de dix-huit mois, jusqu'au 8 novembre 1357. *Le Jugement dou Roy de Navarre* [otro *dit* lírico de Guillaume de Machaut, compuesto también en honor de Carlos II el Malo], écrit quelques années avant cet événement, témoigne des bons rapports qui existaient alors entre Guillaume de Machaut et ce prince. Sa disgrâce pouvait donc et même devait suggérer au poète l'idée de l'encourager selon son pouvoir. C'est pourquoi il composa le *Confort d'ami*.» Guillaume de Machaut, *op. cit.*, vol. 3., p. I.

<sup>21</sup> Además de los relatos mitológicos, *Le Confort d'Ami* contiene igualmente otros procedentes de varios libros del Antiguo Testamento (vid. *supra*, n. 14). Se trata de la historia de Susana (*Daniel*, 13, 1-64), del ejemplo del horno ardiente (*Daniel*, 3, 1-100), de la visión de Baltasar (*Daniel*, 5, 1-31), del relato sobre Daniel arrojado a la fosa de los leones (*Daniel*, 6, 1-29), de la historia acerca de las desventuras del rey Manasés (*II Paralipómenos*, 33, 1-20) y de la alusión a Matatías (*I Macabeos*, 2, 49-54). Vid. *ibídem*, pp. II-III.

<sup>22</sup> Vid. Ovidio, *Metamorfosis*, 3 vols., texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, X, vv. 1-85; XI, vv. 1-66. Según C. de Boer, esta historia ha sido tomada por Guillaume de Machaut, del *Ovide moralisé*. Vid. C. de Boer, «Guillaume de Machaut et l'*Ovide moralisé*», *Romania*, 43, 1914, p. 348; *Ovide moralisé, op. cit.*, X, vv. 1-577; XI, vv. 1-286.

<sup>23</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, IX, vv. 1-272. En relación con el origen de los relatos del juicio de Paris y de Hércules, C. de Boer comenta: «Après avoir raconté la malheureuse fin de l'histoire de la descente d'Orphée et les aventures qui amenaient sa mort, Guillaume donne encore un résumé très court de l'histoire du jugement de Paris, puis un autre de l'histoire d'Hercule. Je n'insisterai pas sur ces récits trop courts pour qu'il soit possible d'en identifier la source directe; mais, ces récits se retrouvent plus détaillés dans l'*Ovide moralisé* et les noms latins s'y montrent francisés sous les mêmes formes que dans Guillaume: il est donc vraisemblable que celui-ci a puisé ici encore dans la vaste compilation.» C. de Boer, *op. cit.*, p. 350. Vid. *Ovide moralisé, op. cit.*, IX, vv. 1-346; XI, vv. 1242-2545; XII, vv. 11-1316.

Cuides tu qu'Herculès peüst  
Avoir, s'esperence n'eüst,  
Si belle et si noble victoire?  
Je ne di pas qu'on doie croire  
Qu'esperence dou tout le face,  
Mais elle conforte et solace  
Et donne cuer et hardement  
Par tout ou elle est vraiment.  
Et aussi estoit la presente  
La douce ymage cointe et gente  
De la bele Deyamire  
Ou Herculès souvent se mire.  
(*Le Confort d'ami*, vv. 2743-2754)<sup>24</sup>.

Dentro de la dimensión convencional de los *exempla* presentes en estas obras, es necesario ver un tercer aspecto. Junto a lo lírico y a lo didáctico y moralizador, existe un elemento que se podría considerar simple divertimento para el público receptor.

Hay, por lo tanto, narraciones cuya relación con la temática y con el tono general del poema en el que han sido insertados es muy leve e incluso nula. En este sentido, su presencia sería difícilmente justificable, si no fuera por el hecho de que desempeñan una función lúdica: lo convencional se muestra aquí bajo la forma del entretenimiento, que constituye una misión esencial del poeta de corte.

Sólo de esta forma es posible comprender que en *Le Confort d'ami*, durante el desarrollo del ejemplo de Orfeo y Eurídice, haya sido incluido el relato de Proserpina y su rapto por parte de Plutón, que la llevó consigo a los infiernos<sup>25</sup>. Su presencia en este poema no es necesaria, y el valor didáctico de la aventura de Orfeo no habría disminuido si el autor hubiera prescindido de él. Se diría que Guillaume de Machaut ha querido de alguna manera poner en antecedentes, informar a su destinatario sobre quién es Proserpina, tras haber hecho una breve alusión a ella mientras contaba cómo Orfeo con su música embelesó a todos los habitantes del infierno, incluido este mismo personaje:

---

<sup>24</sup> Guillaume de Machaut, *op. cit.*, p. 97.

<sup>25</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, V, vv. 346-408. C. de Boer considera que Guillaume de Machaut se ha inspirado también para esta historia en el *Ovide moralisé*: «En comparant ce récit avec le récit correspondant de l'*Ovide moralisé* au livre V [...] on se convainc aisément qu'ici encore Guillaume raconte d'après la moralisation [...]» C. de Boer, *op. cit.*, pp. 348-349. Vid. *Ovide moralisé*, *op. cit.*, V, vv. 1833-1996.

Trop s'en merveille Proserpine,  
 Qui d'enfer est dame et roïne,  
 Que li rois infernaus ravit  
 En un vergier ou il la vit,  
 Ou elle cueilloit des flourettes  
 Avecques pluseurs pucelettes.  
 Mais un po laissier ma matire  
 Vueil, pour toy dire tire a tire  
 Comment ot ceste roiauté  
 Proserpine pour sa biauté.

(*Le Confort d'ami*, vv. 2347-2356)<sup>26</sup>.

Los *exempla* de los *dits* líricos de los siglos XIV y XV no son portadores de una sola significación<sup>27</sup>. Hay en ellos una multiplicidad de facetas que los convierte en elementos útiles para la expresión de inquietudes que van más allá de la simple satisfacción de un mecenas.

Por lo tanto, los *exempla* se ofrecen a una segunda lectura, de comprensión menos sencilla que la convencional, pues no se sitúa en un plano de expresión tan claro. Además, el receptor al que se dirige es más amplio que el aristocrático, con lo cual el código cortés es insuficiente como base de conocimientos útil para comprender este otro mensaje. La perspectiva del lector ha de ser diferente, mucho más abierta.

Estos contenidos constituyen el fundamento de un didactismo especial, que surge de una voluntad comunicativa consciente por parte del autor, que ya no se ve únicamente obligado por imperativos profesionales, sino también impulsado por su deseo de dar a conocer a sus lectores una sabiduría propia.

Dentro del conjunto de los *dits* líricos, existen varios que se plantean y se desarrollan como un debate amoroso. Los que fueron compuestos por Christine de Pisan y Alain Chartier, tienen una característica de especial importancia. Sus finales son siempre abiertos, puesto que el debate no termina diciendo quién tiene razón. No hay, pues, un punto de vista que objetivamente sea el mejor. Esto puede ser considerado como reflejo literario de una situación real, que concierne a la evolución de las mentalidades en la época. La verdad sobre la vida y el mundo ya

<sup>26</sup> Guillaume de Machaut, *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>27</sup> Éste es un rasgo compartido con las introducciones y con aquellas partes de los *dits* en los que está presente la influencia de la exégesis bíblica. Vid. *supra*, n. 5.

no es algo que pueda ser establecido fácilmente y de forma definitiva. Por el contrario, durante los últimos siglos de la Edad Media se asiste a una profunda crisis en relación con la idea de lo que puede ser esta verdad y con la forma adecuada de expresarla, producto de las profundas convulsiones que a todos los niveles causó la Guerra de los Cien Años:

La tension est au cœur de l'expérience que vit le XIV<sup>e</sup> siècle: tension sociale, morale, religieuse. Le XIV<sup>e</sup> siècle se pense comme un temps de changement et de changement mauvais. [...] Le réel évolue, se transforme, et ne constitue plus un lieu stable où se fonderait la vérité des signes<sup>28</sup>.

La utilización de *exempla* en estos *dits* líricos tiene una gran importancia para poder definir cómo se establece en ellos dicha relación entre literatura y vida.

*Le Debat des deux amans* (*El Debate de los dos amantes*) de Christine de Pisan reproduce una polémica amorosa protagonizada por un caballero y un escudero. Este *dit* se plantea como una controversia acerca del fundamento mismo de la experiencia amorosa: mientras una de la partes la condena como fuente de males y sufrimientos, la otra la defiende, pues considera que es origen de felicidad y de honor.

Un aspecto de gran interés en *Le Debat des deux amans* es que el detractor del amor es el caballero. De acuerdo con la concepción tradicional, dos de las actividades que todo miembro de la nobleza debe cumplir son el ejercicio de las armas y el servicio a la dama dueña de su corazón. Sin embargo, es precisamente el caballero quien, en contra de estos imperativos sociales y morales, critica el amor:

C'est une riens [el amor] de quoy l'omme devient  
 Tout tresmué, si qu'il ne lui souvient  
 De nulle honneur ne de preu ne li tient;  
 Souventes fois  
 Oublier fait et costumes et drois,  
 Fors volenté n'y euvre en tous endrois.  
 C'est Sereine qui endort a sa vois  
 Pour homme occire.

(*Le Debat de deux amans*, vv. 453-460)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Jacqueline Cerquiglini, «Un engin si subtil». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Ginebra-París, Éditions Slatkine, 1985, pp. 159-162.

<sup>29</sup> Christine de Pisan, *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, 3 vols., ed. Maurice Roy, París: Librairie Firmin Didot, vol. 2, p. 63. En relación con esta desconfianza frente al amor, vid. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, «Voix et figures du lyrisme dans l'œuvre de Christine de Pisan», en *Contexts and continuities: proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pisan (Glasgow, 21-27 July 2000)*, published in honour of Liliane Dulac, 3 vols., ed. Angus J. Kennedy [et al.], Glasgow: University of Glasgow Press, 2002, vol. 1, pp. 190-197.

En cambio, el escudero, personaje que aparece en el poema alegre y feliz, no duda en elogiar el amor y en defenderlo frente al caballero, como vivencia dichosa y ennoblecedora. A pesar de no ser de un origen social tan elevado como el de su adversario en el debate, ha tenido acceso a la vida amorosa y su postura es paradójicamente mucho más acorde con la ética cortés:

Quant est de moy, je tiens et vueil tenir  
 Que d'amour viennent  
 Tous les plaisirs qui homme en joye tiennent  
 Et tous les biens qui aux bons apartiennent.  
 En sont apris et tout honneur retiennent  
 Li amant fin,  
 Qui loiaument aiment a celle fin  
 De mieulz valoir et d'avoir en la fin  
 Joye et plaisir.  
 (*Le Debat de deux amans*, vv. 1043-1051)<sup>30</sup>.

El marco en el que se desarrolla el debate es, pues, sorprendente, ya que en él aparecen un miembro de la aristocracia manteniendo un comportamiento contrario a lo que ordenan su educación y su mentalidad, y un escudero defendiendo aquello que su oponente debería sostener y demostrando su aptitud en algo para lo que, en principio y debido a la mayor modestia de su situación social, no está destinado, como es la vida amorosa cortés. Este planteamiento de *Le Debat de deux amans* es básicamente transgresor con respecto a la tradición caballeresca medieval, pero está mucho más cerca de la realidad de la vida tal y como se presenta en el final de la Edad Media.

La voz del caballero, que reniega del amor a causa de la tristeza que le produce, cuestiona el mundo de la caballería, porque la experiencia ha demostrado su declive, su incapacidad para adaptarse a la evolución de Francia en el siglo XV, que anuncia importantes cambios sociales y políticos<sup>31</sup>. Lo que el dolor de este personaje permite leer es el realismo de la autora en su visión de un univer-

<sup>30</sup> Christine de Pisan, *op. cit.*, p. 80.

<sup>31</sup> «Avec le temps, l'exaspération des esprits, l'amère leçon de l'expérience, la pression des événements politiques, tout ne tient plus si bien dans l'âme courtoise.[...] Parallèlement à cet élan passionné de la chevalerie française, qui cherche à rejoindre, par l'imitation des grandeurs légendaires, l'exaltation de la personne héroïque, la logique de la recherche et de la méditation fait lentement mûrir une pensée moderne dans la perspective de la construction sociale: on définit déjà de nouveaux rapports de la société et de l'individu, fondant l'existence humaine sur un système juridique et rationnel, et non plus sur un art du geste ou la force de la passion.» Daniel Poirion, *op. cit.*, p. 36.

so en decadencia, acentuada por los desastres que la Guerra de los Cien Años le obliga a vivir.

El acceso transgresor del escudero a la experiencia amorosa constituye también una representación, desde una perspectiva distinta de la aristocrática, de esa transformación que se produjo en el panorama histórico francés de finales del siglo XIV y de comienzos siglo XV, con el ascenso de la burguesía y de los intelectuales y juristas a un protagonismo social y político cada vez mayor.

Así pues, el debate amoroso de este *dit* sirve para dar forma al retrato crítico de una época que sufre importantes convulsiones de todo tipo: el caballero desdichado y el escudero feliz reproducen dos mundos distintos que van a conocer destinos igualmente diversos. El ámbito caballeresco y cortés es aquí corroído desde dentro por la presencia de la realidad, queda reducido al nivel de simple vehículo de unos contenidos que nada tienen que ver con sus concepciones tradicionales, pues bajo la discusión sobre el amor subyacen otras inquietudes, propias del autor.

Los *exempla* incluidos en esta obra sirven, en principio, como pruebas para dar mayor poder de convicción a las ideas defendidas por el caballero y el escudero. Sin embargo, y en relación con este segundo nivel de significación, constituyen buenas ilustraciones de lo que estos dos personajes representan en realidad para la autora. El primero de ellos, en su ataque contra la experiencia amorosa, cuenta, entre otros, los tristes destinos de célebres enamorados de la literatura antigua<sup>32</sup>. Habla, de esta forma, de Paris y Helena, Píramo y Tisbe<sup>33</sup>, Leandro y Hero<sup>34</sup> y Aquiles y Polixena<sup>35</sup>:

Et Achillès aussi pour Polixenne  
Ne morut il quant en promesse vaine  
Il se fia, dont mort lui fu prochaine?  
Ne fut donc mie

<sup>32</sup> De todos modos, el caballero menciona también a personajes de la literatura francesa (vid. *supra*, n. 14), como Tristán e Iseo, el castellano de Coucy o la castellana de Vergy: «Et du Vergy la très belle assouvie / Chastellaine, qui de riens n'ot envie / Fors de cellui a qui avoit plevie / Amour loyale; / Mais elle et lui orent souldée male / Par trop amer, car mort en ieurent pale.» Christine de Pisan, *op. cit.*, p. 72, vv. 769-774.

<sup>33</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, IV, vv. 53-166.

<sup>34</sup> Vid. Ovidio, *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, XVIII-XIX.

<sup>35</sup> Vid. Ovidio, *Metamorfosis*, *op. cit.*, XII, vv. 580-628; XIII, vv. 439-533.

<sup>36</sup> Christine de Pisan, *op. cit.*, p. 70.

Raison en lui bien morte et endormie  
 Quant il eslut pour sa dame et amie  
 Celle qui ert sa mortel anemie?  
 Mal lui en prist.  
 (*Le Debat de deux amans*, vv. 693-700)<sup>36</sup>.

El tratamiento pesimista que hace de estas historias implica un rechazo hacia una cultura, una mentalidad y una forma de entender el amor en la cual estos personajes eran verdaderos modelos de comportamiento para todo amante.

El escudero, en su réplica a las concepciones expuestas previamente por el caballero, procede a la utilización de un número mucho mayor de ejemplos. El origen de buena parte de ellos es también la literatura de la Antigüedad<sup>37</sup>, como es el caso de aquellos que cuentan los amores de Jasón y Medea<sup>38</sup>, de Teseo y Ariadna<sup>39</sup> o de Eneas y Dido<sup>40</sup>:

Et Eneas, après qu'ot esté arse  
 La grant cité de Troye, a qui reverse  
 Fu Fortune qui maint reaume verse,  
 Quant il par mer  
 Aloit vagant a cuer triste et amer  
 Ne ne finoit de ses Dieux reclamer,  
 Mais bon secours lui survint pour amer,  
 Car accueilli  
 Fu de Dido la belle et recueilli;

<sup>37</sup> El escudero tampoco olvida casos tomados de la literatura francesa como los de Lancelot, Tristán o Arturo y *Fleurance*: «Aussi Artus, qui fu duc de Bretagne, / Pour Fleurance, qui puis fu sa compaignie, / Il chevaucha et France et Alemaigne / Et maintes terres, / En mains beaulz fais et en maintes grans guerres, / Tout pour Amours qui le mettoit es erres / D'avoir honeur, pour ce empenoit ces erres». *Ibidem*, pp. 95-96, vv. 1553-1559.

En relación con la historia de Arturo y *Fleurance*, Maurice Roy señala: «Christine fait allusion au roman connu sous le nom de Petit Artus ou Artus le Restoré [...], qui a été plusieurs fois imprimé aux xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles.» *Ibidem*, pp. 307-308.

El escudero también sabe dejar lugar para experiencias extraídas de la historia reciente de Francia (vid. *supra*, n. 13) y vividas, por lo tanto, por personajes reales y próximos, tanto en lo cronológico como en lo geográfico: Bertrand du Guesclin, Boucicaud, el condestable de Sancerre, Oton de Grandson, Charles d'Albret, el senescal de Hainaut o Charles de Savoisy, entre otros. Vid. *ibidem*, vol. 1, pp. 302-304 y 306-307 y vol. 2, pp. 96-100, 303-304 y 308-311; Arthur Piaget, «Oton de Grandson et ses poésies», *Romania*, 19, 1890, pp. 237-259; Oton de Grandson, *Oton de Grandson, sa vie et ses poésies*, ed. Arthur Piaget, Lausana: Payot, 1941, pp. 9-104.

<sup>38</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, VII, vv. 1-403.

<sup>39</sup> Vid. *ibidem*, VIII, vv. 169-182.

<sup>40</sup> Vid. Virgilio, *Eneida*, introducción de Vicente Cristobal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid: Gredos, 1992, IV.

S'elle ne fust, esté eust maubailli,  
Dont ot grant tort quant vers elle failli.  
(*Le Debat de deux amans*, vv. 1481-1491)<sup>41</sup>.

Manifiesta así la posesión de una cultura literaria notable, quizá más propia de un intelectual que de alguien entregado al ejercicio de las armas.

De esta forma, *Le Debat de deux amans* presenta por las dos partes que protagonizan la polémica sendas series de *exempla* mitológicos cuyo verdadero valor es didáctico, en la medida en que dentro de ambos grupos es posible encontrar el reflejo de una época realmente compleja y de dos mundos y dos culturas que están corriendo suertes muy diversas. Tanto el caballero como el escudero están ofreciendo al lector unas enseñanzas diferentes, basadas en experiencias que producen en sus subjetividades efectos distintos, pero que no por ello dejan de tener una misma validez en cuanto testimonio, sabiduría y crítica. Por ello, es más consecuente que este *dit* presente un final abierto, sin juicios concluyentes ni vencedores definitivos: la decadencia de la caballería y el auge de la burguesía y de la intelectualidad clerical son distintos aspectos de una misma realidad que hay que conocer con objetividad, de una forma completa y fiel.

Christine de Pisan, al objeto de satisfacer las expectativas de su público, jamás rompe abiertamente con el ámbito de la cortesía. Por eso propone que sea el duque de Orleans quien dé solución al debate, ya que él es persona de alto linaje y muy capaz, por lo tanto, de resolver un debate amoroso:

Se le très hault noble duc, que j'entens,  
S'en veult chargier et estre consentens  
De ce juge estre,  
Bon juge arez, vaillant, sage et grant maistre,  
C'est le très hault, puissant, de noble encestre  
Duc d'Orliens, qui ait joye terrestre  
Et paradis.  
(*Le Debat de deux amans*, vv. 1954-1960)<sup>42</sup>.

Pero lo cierto es que dejar esta obra en su indefinición final es realmente una forma de no ser fiel a esta cultura, de liberarse de obligaciones profesionales y de

---

<sup>41</sup> Christine de Pisan, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 107-108.

dejar una puerta abierta a una lectura diferente, que haga posible el verdadero didactismo que la autora quiere desarrollar.

Guillaume de Machaut presenta en *Le Livre du Voir-Dit (El Libro del Verdadero Dicho)* su visión personal del amor y de la forma idónea de vivirlo<sup>43</sup>. El amor cortés sufre, desde la perspectiva del poeta, unas modificaciones que le dan un carácter renovado, más cercano al mundo. El hecho de que un clérigo pueda acceder a esta clase de vida amorosa constituye el factor principal de su apertura y comunicación con ámbitos sociales ajenos a la aristocracia.

El perfil definitorio de un amante como Guillaume de Machaut nada tiene que ver con el del caballero, entregado, como se ha dicho, a las armas y al amor. Su condición social y moral de eclesiástico no le permite, en principio, el acceso a estos dos ámbitos<sup>44</sup>. Llega incluso a aparecer definido en *Le Livre du Voir-Dit*, por sí mismo y también por otras personas, como *rudes, petis, lais, nyses, des-apris* o *mal gracieus*<sup>45</sup>. Estos adjetivos «renvoient, tous, à l'envers du monde courtois. Ils dénotent le manque d'aisance, le manque de finesse, le manque d'éducation, le contraire des qualités mondaines, en un mot»<sup>46</sup>. Péronne, por su parte, por el hecho de ser mucho más activa y resuelta que él, hasta el punto de ser capaz de decidirse a dar comienzo a su relación literaria y personal, así como por no ser todavía una mujer casada, tampoco responde con total exactitud a la caracterización habitual que la cortesía ofrece de la amada<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> *Le Livre du Voir-Dit* cuenta la relación amorosa y literaria, vivida sobre todo en la distancia, entre dos personajes: un Guillaume de Machaut ya anciano y una adolescente de noble familia, que el autor identifica con el nombre de *Toute-Belle*. Esta historia de amor está inspirada en la experiencia real de Machaut con una joven llamada, al parecer, Péronne d'Armentières. Vid. Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir-Dit*, ed. Paulin Paris, Ginebra: Slatkine Reprints, 1975, reimpresión de la edición de París, 1875, pp. I-XXXV; Paul Imbs, *Le Voir-Dit de Guillaume de Machaut. Étude littéraire*, París: Klincksieck, 1991, pp. 251-257.

<sup>44</sup> «La position du clerc est subalterne par rapport à celle des grands dans les deux domaines qui font la définition du chevalier: les armes et l'amour. [...] L'antinomie entre les clercs et la guerre paraît tellement évidente, à l'époque, qu'elle a donné naissance à une expression qui exploite cette contradiction: *parler de quelque chose comme clerc d'armes*. [...] Le clerc est aussi perçu comme celui qui "qui parle d'amour par oÿr dire", selon la belle formule d'Alain Chartier». Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, p. 115.

<sup>45</sup> Vid. Guillaume de Machaut, *op. cit.*, pp. 19 y 68.

<sup>46</sup> Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>47</sup> «La dame en question est une jeune fille, certes nubile [...] et non pas une (jeune) femme mariée comme le supposait le schéma de la tradition courtoise: cette dérogation constitue [...] une manière de retour en arrière, à Marie de France [...], où une jeune fille pouvait faire des avances à un chevalier de haut rang en séjour à la cour de son père; mais sans doute aussi et plus vraisemblablement s'agit-il d'une étape nouvelle dans l'émancipation de la (jeune) femme, accordée au climat général d'une société nouvelle avant que freine ses élans un état de guerre quasi permanent.» Paul Imbs, *op. cit.*, p. 26.

Además, tanto Guillaume de Machaut como Péronne demuestran tener un comportamiento que les humaniza y les aleja de paradigmas, pues son capaces de equivocarse y de ceder a sus debilidades. Ambos son dos personajes mediocres, ya que nada tienen de perfecto o de heroico. Son capaces de lo mejor y de lo peor, de amar, de padecer, de ocasionarse mutuamente gozo o sufrimiento, de separarse y de perdonarse. Los *exempla* de este poema, entre ellos los mitológicos, permiten conocer esta naturaleza compleja de los dos protagonistas. Péronne no es Semíramis, reina de Nínive y pacificadora de Babilonia<sup>48</sup>, ni Hebe, la diosa de la juventud, que fue capaz de rejuvenecer al viejo Iolao<sup>49</sup>:

Hebe déesse de Jouvente  
 Qui des cielz estoit boutilliere,  
 Rajouenist, à la priere  
 D'Ercoles, le vieil Yolus,  
 Dessus le mont de Tymolus;  
 Filz fu Carliore le sage.  
 Si n'i avoit signeur ne page  
 Qui ne se seingnast à merveille.  
 De ce fait chascuns se merveille  
 Et nés li dieu s'en mervilloient,  
 Quant pour certain dire l'ooient.  
 (*Le Livre du Voir-Dit*, vv. 4837-4847)<sup>50</sup>.

Pero tampoco es Coronis, infiel a Febo<sup>51</sup>, ni ninguna de las amantes que han sufrido desgracia por amor, como la castellana de Vergy, Helena, Hero o Tisbe<sup>52</sup>:

<sup>48</sup> Valerio Máximo, es probablemente la fuente de la que Guillaume de Machaut ha extraído la historia de Semíramis. Vid. Valerio Máximo, *Nueve libros de hechos y dichos memorables*, ed. Fernando Martín Acera, Madrid: Akal, 1988, lib. IX, cap. III, ext. 4.

<sup>49</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, IX, vv. 394-401. C. de Boer considera que Guillaume de Machaut se ha basado en el *Ovide moralisé* para la composición de este relato. Vid. C. de Boer, *op. cit.*, pp. 339-341; *Ovide moralisé*, *op. cit.*, IX, vv. 1382-1436.

<sup>50</sup> Guillaume de Machaut, *op. cit.*, p. 210.

<sup>51</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, II, vv. 542-632. En opinión de C. de Boer, no hay duda de que Guillaume de Machaut ha tomado esta narración del *Ovide moralisé*. Vid. C. de Boer, *op. cit.*, pp. 341-342; *Ovide moralisé*, II, vv. 2121-2454.

<sup>52</sup> «La culture vernaculaire de Guillaume de Machaut est elle aussi abondante. Elle transparait à travers des *exempla* sur les amoureux célèbres qui mêlent exemples antiques (l'histoire de Pyrame et Thysbé dont on connaît un récit du XIIe siècle et que l'on retrouve dans l'*Ovide Moralisé* (livre IV), l'exemplum de Hero et Léandre, que l'on rencontre également au livre IV de l'*Ovide Moralisé* et qui vient des *Héroïdes*, le couple Pâris et Hélène), des histoires venant de récits médiévaux et des *exempla* contemporains [vid. *supra*, n. 13 y n. 14].» Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Guillaume de Machaut. «Le Livre du Voir Dit». Un art d'aimer, un art d'écrire*, París: Sedes, 2001, p. 19.

Il [Píramo y Tisbe] furent enclos en .II. tours,  
 Si qu'il ne fu voie ne tours  
 Qui leur oeil péüst avoier  
 Pour euls ensemble esbanoier.  
 Trop leur desplaisoit cils demours,  
 Si que force & rage d'amours  
 Dont il estoient yvre & plain  
 Fist tant qu'il issirent ad plain,  
 Pour euls desduire & solacier,  
 Baisier, acoler, embracier:  
 Et en la fin en furent mort,  
 Ensemble de piteuse mort.

(*Le Livre du Voir-Dit*, vv. 6051-6062)<sup>53</sup>.

Péronne tiene algo de todos estos personajes, y por ello es más justo compararla con el halcón, que puede alejarse de la presa deseada por su amo, pero que también puede rectificar su falta, efectuando la caza que se le había encomendado y volviendo al lugar de donde había salido<sup>54</sup>. De la misma forma, Guillaume de Machaut oscila entre la alegría de la alabanza encendida a su dama (llega a equipararla precisamente con Semíramis y con Hebe<sup>55</sup>) y el sufrimiento que le causan las dudas sobre su posible infidelidad o los ataques de que es objeto por el deseo físico (que le llevan a evocar de modo pesimista varias historias conocidas de amantes desgraciados<sup>56</sup>). Sin embargo, es capaz también de hacer frente a la realidad, perdonando a Péronne si realmente ha sido desleal pero quiere corregir su conducta y seguir con él, o renunciando a ella y dando otro rumbo a su vida, en el caso de que persista en su mal comportamiento:

Et s'à raison ne se vuet mettre,  
 Ains se vuet de m'amour demettre,  
 Je l'en doy laissier convenir,  
 Puis qu'à raison ne vuet venir;  
 Et, sans plus plaindre ne crier,  
 L'en doy hautement mercier,

<sup>53</sup> Guillaume de Machaut, *op. cit.*, p. 270.

<sup>54</sup> El ejemplo del halcón tiene su origen en la experiencia directa de la realidad (vid. *supra*, n. 13), pues fue un noble amigo de Guillaume de Machaut quien se lo contó, basándose en su práctica de la cetrería, a la que era muy aficionado. Al parecer, se trata de Gastón III Febo. Vid. *ibidem*, p. 339, n. 1.

<sup>55</sup> Vid. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *op. cit.*, p. 42.

<sup>56</sup> «J'ay les oreilles & les temples / Toutes plaines de tels exemples / Pour ce di, & si n'en doubt mie, / Sans lober & sans tricherie, / Que s'à un en voy bien chéoir, / J'en voy à .XII. meschéoir». Guillaume de Machaut, *op. cit.*, pp. 272-273, vv. 6101-6106. Vid. Sylvie Bazin-Tacchella, Laurence Hélix y Muriel Ott, *Le livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly: Atlande, 2001, pp. 127-128.

Et li dire à chiere levée:  
“Puis qu’il vous plaist, forment m’agrée”.  
Car s’amour riens ne me vaudroit,  
Puis qu’en li loiauté faudroit.  
(*Le Livre du Voir-Dit*, vv. 8453-8462)<sup>57</sup>.

Esta nueva visión que del amor cortés ofrece Guillaume de Machaut implica proponer un tipo de experiencia amorosa que no es accesible únicamente para los miembros de la nobleza, y en la que tampoco hay que ceñirse con rigor al modelo de perfecto amante cortés. El poeta abre de esta forma una puerta por la que la tradición de la cortesía entra en contacto con el mundo y se convierte en vehículo de ideas nuevas, aunque muestra por esto mismo su inadecuación a la realidad del final de la Edad Media. Y así, desde una cultura dominante en el medio social en el que se desenvuelve, presenta una vivencia personal, si bien con una vocación de alcance mucho más amplio. Por lo tanto, Guillaume de Machaut lleva a cabo una transgresión que no consiste sólo en equipararse con el caballero como amante, sino también en utilizar un universo en decadencia para comunicar unos contenidos nuevos<sup>58</sup>.

Desde la verdad de su experiencia<sup>59</sup>, Guillaume de Machaut ofrece al lector una forma de entender el amor y la vida, una enseñanza que trasciende lo particular y que consiste en adoptar una actitud consciente ante el mundo y ante uno mismo. Hay que aceptar la realidad en sus imperfecciones, admitir que los defectos son parte de la naturaleza humana y que no han de ser un obstáculo para poder vivir una forma de felicidad que no es absoluta, pero sí plena en su modestia.

---

<sup>57</sup> Guillaume de Machaut, *op. cit.*, p. 341.

<sup>58</sup> «Par-delà le cas particulier de la relation amoureuse d’un clerc de grand renom et d’une jeune fille inconnue, mais de haute noblesse, c’est une formulation nouvelle et générale de la relation courtoise que recherche le roman; à mesure qu’il avance vers sa fin, sa portée universelle est de plus en plus manifeste; bien plus, c’est une éthique des relations humaines qui se dessine, en raison des valeurs qui sont “mobilisées” pour la solution du problème particulier qui se posait aux deux amants». Paul Imbs, *op. cit.*, p. 80.

<sup>59</sup> «L’originalité de Guillaume de Machaut consiste à tirer de son expérience personnelle les leçons qu’il veut communiquer à ses lecteurs: il n’enseigne que ce qu’il a éprouvé, il ne donne de réponse qu’à des questions qui se sont posées d’abord à lui-même, et la sagesse qu’il enseigne, même si elle a l’allure d’une sagesse ancienne et reçue du dehors, n’est assumée et enseignée que parce que l’expérience personnelle du poète en a confirmé la pertinence. [...] La didactique de Guillaume de Machaut est fondamentalement expérimentale et personnalisée, en quoi elle ressemble à sa lyrique, où singularité et universalité se donnent la main». *Ibidem*, pp. 214-215.

Por último, hay que señalar que los *exempla* de los *dits* líricos de los siglos XIV y XV no solamente cumplen una función al servicio de la transmisión de ciertos contenidos, convencionales o personales. También llegan a tener una naturaleza y un valor puramente literarios. De esta forma, es el propio relato el que se ofrece al lector como centro de interés. La creación artística deja de ser significativa subordinado al contenido, y pasa a convertirse en significado; se consigue así dar pleno desarrollo a la función poética. En este sentido, los *exempla* contribuyen a conferir al *dit* en el que se integran una total autonomía como objeto estético.

El poeta demuestra así que es consciente de su condición de artista de la palabra y del valor que tiene la obra literaria como producto de su talento. A pesar de las servidumbres profesionales, hay en él una preocupación por dar a sus creaciones una importancia que trasciende las condiciones concretas que condicionan su elaboración. En el final de la Edad Media se desarrolla de un modo especialmente importante la reflexión que el escritor hace sobre sí mismo y sobre la naturaleza de su trabajo:

Préciser l'identité de l'écrivain, circonscrire les conditions propres à l'émergence d'une écriture individuelle, telle est en son essence la double interrogation qui caractérise la littérature française de la fin du Moyen Age<sup>60</sup>.

En este sentido, algunos de los *exempla* mitológicos incluidos en los *dits* de Jean Froissart tienen un valor especial. Son producto de su propia creatividad (vid. *supra*, n. 14), lo cual le distingue de otros autores de *dits* como un rasgo de auténtica originalidad. Los ya mencionados relatos de *Ydrophus* y *Neptiphoras* y de *Architelés* y *Orphane* pertenecen a este grupo de narraciones<sup>61</sup>. Presentan un claro carácter mitológico, han sido elaborados y presentados en las ficciones de las que forman parte como si no se tratara de creaciones del poeta, quien en algunas ocasiones llega a atribuirlos explícitamente a Ovidio. Es lo que ocurre en *L'Espinette amoureuse* (*La Espina de amor*) con la historia de *Papirus* e *Ydoree*, ya que es presentada en su comienzo como obra de este autor:

Non pour quant ens ou mireoir  
Le pooie pour voir veoir.  
La disoie en moi: C'est fantomme!

<sup>60</sup> Kevin Brownlee, «Ovide et le Moi poétique « moderne » à la fin du Moyen Age: Jean Froissart et Christine de Pizan», en *Modernité au Moyen Age: le défi du passé*, eds. Brigitte Cazelles y Charles Méla, Ginebra: Droz, 1990, p. 153.

<sup>61</sup> Vid., al respecto, Jean Froissart, *Le Joli Buisson de Jonece*, op. cit., pp. 26-27.

Non est, car ja avint a Romme  
 De deus amans l'uevre pabelle  
 Tele; si n'est pas grant merveille  
 De ceste chi, quant bien m'en avise,  
 Ensi qu'Ovides le devise.  
 (*L'Espinette amoureuse*, vv. 2665-2672)<sup>62</sup>.

La misma situación se da en *La Prison amoureuse* (*La Prisión de amor*) con los amores de *Pynoteüs* y *Neptisphelé*, aunque con la particularidad de que al término de esta digresión narrativa se vuelve a nombrar a Ovidio:

Chi n'a mençonge ne erreur,  
 Car pour otel je le vous livre  
 Qu'Ovides le met en son livre,  
 Qui fu sages et grans assés,  
 Et croi qu'il n'euïst ja passés  
 Tels recors ne mis en memore,  
 Se vraie ne tenist l'ystore.  
 (*La Prison amoureuse*, vv. 1989-1995)<sup>63</sup>.

De todas formas, la composición de estos *exempla* no es llevada a cabo por Jean Froissart como si fueran productos nacidos enteramente de su imaginación. No sólo su tono mitológico es heredado de la cultura antigua, sino que muchos de sus elementos narrativos han sido tomados de esta misma fuente literaria. El relato acerca de *Pynoteüs* y *Neptisphelé* tiene indudables deudas con las narraciones mitológicas de Píramo y Tisbe, de Pigmalión<sup>64</sup>, de Orfeo, de Febo y Dafne y de Faetón<sup>65</sup>. La historia de *Bellorophus*, incluida también en *La Prison amoureuse*, se nutre de los mitos de Belerofonte<sup>66</sup>, de Perseo<sup>67</sup>, de Glauco, de Circe y

<sup>62</sup> Jean Froissart, *L'Espinette amoureuse*, ed. Anthime Fourier, París: Klincksieck, 1972, p. 127. Vid. asimismo *ibídem*, p. 38.

<sup>63</sup> Jean Froissart, *La Prison amoureuse*, ed. Anthime Fourier, París: Klincksieck, 1974, p. 103.

<sup>64</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, X, vv. 243-297.

<sup>65</sup> Vid. Jean Froissart, *op. cit.*, pp. 18-19; Douglas Kelly, «Les inventions ovidiennes de Froissart: réflexions intertextuelles comme imagination», *Littérature*, 41, febrero 1981, p. 89; Bernard Ribémont, «Froissart, le mythe et la marguerite», *Revue des Langues Romanes*, XCIV, 1, 1990, pp. 130-131; Laurence de Looze, *Pseudo-autobiography in the fourteenth century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart and Geoffrey Chaucer*, Gainesville: University Press of Florida, 1997, pp. 120-128. En relación con la fuente ovidiana del mito de Faetón, vid. Ovidio, *op. cit.*, I, vv. 750-779; II, vv. 1-400.

<sup>66</sup> Vid. C. Iulius Hyginus, *Historicus et mythographus*, Pisa: Giardini, 1976, p. 78; *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, 2 t. en 1 vol., edidit ac scholiis illustravit Georgius Henricus Bode Hildesheim-Zürich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1996, reimpresión de la edición de Cellis, 1834, t. 1, pp. 24, 119 y 252.

<sup>67</sup> Vid. Ovidio, *op. cit.*, IV, vv. 663-764.

Escila<sup>68</sup> y de Hércules<sup>69</sup>. Los amores de *Papirus* e *Ydoree* presentan, debido a la presencia del espejo que refleja la imagen amada, una cierta relación con el mito de Narciso e, incluso, con el de Pigmalión<sup>70</sup>:

Mais cette image dans le miroir correspond à l'image de la statue inventée et aimée par Pygmalion. Celle-ci peut se mettre à vivre, comme dans Ovide, et devenir l'occasion d'amours heureuses<sup>71</sup>.

Jean Froissart se muestra como un autor capaz de saber utilizar el legado literario proporcionado por otros autores, otros países y otras épocas para llevar a cabo la realización de una serie de pequeñas creaciones que no dejan de tener un valor novedoso. A partir de lo antiguo, sabe concebir algo original: «Froissart emprunte à Ovide ou ailleurs des matières qui se fondent et se cristallisent dans de nouveaux alliages, où pourtant l'on reconnaît toujours les traces des originelles»<sup>72</sup>.

La consecuencia más importante de este hecho es que el poeta rompe con la sumisión a los autores clásicos, hasta el punto de ser él quien los somete a ellos, al ponerlos al servicio de su propio trabajo creativo<sup>73</sup>. Jean Froissart muestra así un alto nivel de independencia y una gran personalidad como escritor. Él es cons-

<sup>68</sup> Vid. *ibidem*, XIV, vv. 1-74.

<sup>69</sup> «A qui correspond Bellerophon, qui repoussa les avances des filles de Phébus aussi bien que celles de Circé et de la «déesse des fontaines»? On nous dit que victime de Neptune, qui vengea ainsi sa sœur la naïade, il périt dévoré par une baleine. Scrutons Ovide, Hygin ou les mythographes, nous n'y trouverons rien de tel. Très vraisemblablement, nous sommes en présence d'une invention de Froissart. A y regarder de plus près, on saisit son procédé, que l'on retrouve ailleurs: c'est celui de la «contamination», de l'amalgame. Ici se mêlent les mythes de Bellérophon, de Persée, de Glaucus, de Circé, de Scylla et d'Hercule. C'est à partir de là qu'il a sans doute fabriqué son étrange histoire. En effet, Bellérophon, fils de Glaucus, dédaigne l'amour de sa belle-mère Sthénébée; Glaucus, dieu de la mer, - homonyme, mais distinct du père de Bellérophon -, dédaigne Circé, fille du Soleil, mais s'éprit de Scylla, fille du dieu marin Phorcys et de la nymphe Crataeis; Andromède, dont la mère s'était vantée de surpasser en beauté les Néréides, fut exposée à un monstre marin qui pouvait être une baleine et délivrée par Persée, parfois assimilé à Bellérophon, à quoi s'ajoute peut-être le souvenir biblique du prophète Jonas, à moins que ce ne soit celui d'Hercule dont certains racontaient aussi qu'il avait été englouti par une baleine, dans le ventre de laquelle il demeura trois jours et trois nuits et d'où il sortit sain et sauf, n'y ayant perdu que ses cheveux.» Jean Froissart, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>70</sup> Sin embargo, las influencias en este relato no se limitan a la Antigüedad, ya que también presenta reminiscencias de la literatura francesa medieval, procedentes de *Perceforest*, de los *Vœux du Paon*, del *Roman des sept Sages* o de *Cléomadès*. Vid. Jean Froissart, *L'Espinette amoureuse, op. cit.*, p. 38.

<sup>71</sup> Douglas Kelly, *op. cit.*, p. 88.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>73</sup> Anthime Fourrier hace notar «l'attitude singulière du poète à l'égard de la Fable. Il ne professe pas pour elle le respect qu'avait Machaut et qu'auront plus tard les auteurs de la Renaissance. Elle n'est pour lui qu'un magasin d'ornements poétiques dont il use avec une entière liberté au gré de sa fantaisie: il en prend, il en laisse et il en ajoute.» Jean Froissart, *La Prison amoureuse, op. cit.*, pp. 27-28.

ciente de sí mismo, de su obra y del valor de ésta, que de alguna manera viene a considerar como equiparable a la de los más destacados autores de la Antigüedad. Probablemente, ésta sea también la razón que permita explicar por qué atribuye a Ovidio algunos de sus relatos: es posible que al presentarlos como obra suya, quiera hacer ver que por su calidad bien podrían haber sido escritos por él. De este modo, lectores no suficientemente versados quizá llegarían realmente a creerlo así, pero aquéllos dotados de una cultura literaria lo bastante amplia para apreciar que Jean Froissart está operando una cierta superchería valorarían por ello mismo su capacidad creadora, no forzosamente inferior a la de Ovidio. La existencia de este segundo tipo de lectores lleva a creer que el público al cual Jean Froissart dirigía sus *dits* no estaba constituido únicamente por sus mecenas y por las personas que frecuentaban las cortes señoriales. Un nivel de recepción literaria como el que se acaba de indicar, atento a la personalidad creadora y a la calidad de su producción, es posiblemente mucho más fácil de encontrar en la clase intelectual a la que el propio poeta pertenece. El clérigo transgrede así los límites sociales que definen el ámbito de la elaboración y de la recepción del mensaje literario, y convierte el *dit* lírico en un producto estimable por sí mismo, en virtud de una calidad estética para cuyo disfrute es necesario la posesión de un considerable bagaje cultural previo.

Así pues, la invención de la que es capaz Jean Froissart, creando historias propias para las que aprovecha obras literarias anteriores, le define, por una parte, como un autor que conoce muy bien la tradición mitológica y que sabe respetarla, pues para él constituye un elemento válido y fiable para establecer la medida de sus propias cualidades como poeta, y, por otra parte, como dotado de un talento y de una originalidad para los cuales pretende reivindicar un reconocimiento:

La fonction du mythe froissardien se révèle attachée au seul souci de l'écriture: tissé dans la trame narrative, le mythe opère un décalage qui, tout en révélant l'art de l'écrivain, permet à ce dernier de demeurer au sein d'une tradition qui s'effrite<sup>74</sup>.

En este tipo de poemas se consigue expresar una temática de considerable amplitud, partiendo de la herencia de una literatura consagrada por la tradición.

---

<sup>74</sup> Bernard Ribémont, *op. cit.*, p. 136.

La lírica cortés, no muy adecuada para una realidad en progreso y transformación, ha de ser transgredida por el poeta, que consigue darle así una naturaleza nueva. La poesía del *dit* lírico es la de un cambio obligado por la necesidad de buscar una clase de desarrollo poético que aglutine lo profesional, lo personal y lo real, que permita, por lo tanto, decirlo todo. Los *exempla* contribuyen con su densidad temática a definir este propósito como una aspiración a captar la vida en su dimensión más propia: la temporalidad.

Por un lado, las inserciones narrativas, por la pluralidad de sus funciones y significaciones, expresan la idea de un presente compuesto de múltiples facetas simultáneas. Pueden servir para ilustrar la concepción amorosa cortés, aparecer como parte de un debate y constituir un testimonio válido de una época o ser demostraciones palpables del talento del poeta.

Por otro lado, las historias que sustentan normalmente los *dits* constituyen porciones de tiempo extraídas de la vida de sus protagonistas. Por medio de los *exempla* mitológicos, se modifica su desarrollo, pues se consigue abarcar más tiempo: al incluir estas ficciones, no sólo se mantiene una cierta forma de posesión de la literatura de otras épocas, sino que se confirma por medio de ella la eternidad del hecho artístico. Además, la creación original de relatos por parte del poeta es una demostración de su deseo de alcanzar gracias a su obra el mismo reconocimiento intemporal que otros grandes autores anteriores.

El creador de *dits* líricos quiere aprehender la totalidad de la vida en su dinamismo y diversidad. El tiempo lo es todo y el arte puede ser una forma de captarlo, por cuanto que, por una parte, puede reproducirlo en forma de una narración y, por otra, puede incluso superarlo, vencerlo, gracias a la consagración de la obra literaria como producto estético capaz de perdurar. El *dit* lírico es, de esta manera, un poema de la temporalidad total. La tradición mitológica, presente en las historias procedentes sobre todo de Ovidio, y apreciable también como material para la creación original de otros relatos, es un medio de especial importancia al servicio de la consecución de este objetivo.