

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Facultad de Filología

Departamento de Filología

Románica

POR OTRA LECTURA DE CHARLES
D'ORLÉANS : EL VALOR DE LA
IMAGEN

Juan Fco. García Bascuñana

Tesis presentada para la obtención del grado de Doc-
tor en Filología Románica

I N D I C E

0 - I N T R O D U C C I Ó N

0.1 Objeto de nuestro estudio (pág. 6)

0.1-1 Charles d'Orléans y la poesía del siglo XV :
su ubicación en la historia de la literatura

0.1-2 Características propias de la obra de Ch.d'O.

0.1.2-1 Entre la tradición y la renovación:
la imagen creativa

0.1.2-2 Ch.d'O. y el Renacimiento italiano

0.1-3 La obra de Ch.d'O. y la crítica actual

0.1.3-1 Sergio Cigada y su "Opera poetica di
Charles d'Orléans"

0.1.3-2 Los trabajos de Daniel Poirion. Una o-
bra clave : "Le Poète et le Prince"

0.1.3-3 La aportación de Alice Planche

0.2 Consideraciones previas en torno al concepto de ima-
gen literaria (pág. 52)

0.2-1 La imagen literaria y la crisis de la Retórica

- 0.2.1-1 La imagen poética moderna
- 0.2.1-2 El retorno de la metáfora y el resurgir de la Retórica
- 0.2-2 El concepto de imagen en la obra de Gaston Bachelard
 - 0.2.2-1 La complejidad de la imagen literaria (las "trampas" de la polisemia)
 - 0.2.2-2 La reivindicación de la imagen
 - 0.2.2.2-1 Sartre : de "l'Imagination" a "l'Imaginaire" (el fracaso de una tentativa de "reivindicación" de la imagen)
 - 0.2.2.2-2 "L'Imaginaire" de Gilbert Durand
 - 0.2.2.2-3 Nuestro itinerario particular (la aportación instrumental de Gaston Bachelard)
- 0.2-3 El concepto de imagen en la Edad Media
- 0.3 Imagen y alegoría (pág. 100)
 - 0.3-1 Significación de la alegoría
 - 0.3-2 Aproximación histórica al concepto de alegoría
 - 0.3.2-1 El auge de la alegoría a partir del siglo XIII. Su incidencia en el pensamiento, en el arte y en la literatura medieval
 - 0.3.2-2 La alegoría a finales de la Edad Media y su repercusión en la obra de Ch.d'O.
 - 0.3-3 Originalidad de la construcción alegórica en Ch.d'O.: el poder de las imágenes

1 - LA TRADICIÓN RETÓRICA (pág. 131)

1.1 La herencia cortés. Perfeccionamiento del poeta ("Retenue d'Amours"). El retrato de la dama (pág. 132)

1.1-1 La crisis de la lírica cortés a partir del siglo XIV

1.1-2 Los primeros años del poeta o la génesis de una "novela sentimental"

1.1.2-1 "La Retenue d'Amours"

1.1.2-2 "Escolier de Courtoisie" : el retrato de dama

1.1-3 El legado cortés fuente inagotable de inspiración creadora

1.2 El retorno estacional (entre la naturaleza y el paso del tiempo) (pág. 175)

1.2-1 El retorno primaveral : uso y variaciones

1.2.1-1 Presencia y significación de la fiesta de San Valentín

1.2.1-2 El Año Nuevo como variante del exordio primaveral

1.2-2 Significación y connotaciones del exordio estacional en Charles d'Orléans

1.2-3 Retorno estacional y paisaje en la tradición retórica (de la Antigüedad a la Edad Media)

1.2-4 La superación del tópico retórico : más allá del exordio estacional (originalidad de Ch.d'O.)

2 - EL MUNDO DEL POETA : POR UN IMAGINARIO DE
SU ENTORNO Y CIRCUNSTANCIAS (pág. 210 bis)

2.1 La imagen del bosque o la tentación de la soledad : más allá de lo social (pág. 211)

2.1-1 El bosque como imagen alegórica

2.1-2 Significación del bosque medieval

2.1-3 Los "diversos bosques" del poeta enamorado

2.1.3-1 En la "forest de Longue Actente" : entre el alegorismo místico y el poder evocador de las imágenes

2.1.3-2 La imagen del viaje a través del bosque y su simbolismo espacio-temporal

2.2 La imagen multiforme del agua (pág. 238)

2.2-1 Las aguas marinas

2.2.1-1 Significación del viaje marítimo

2.2-2 Las aguas fluviales

2.2-3 Significación última de la imagen del agua (la relación tierra-agua)

2.2.3-1 Las aguas inseguras (imágenes de la naturaleza "adversa"). La imagen del viento

2.2.3-2 El agua del "Moulin de Pensée"

2.2-4 Otras aguas (aguas que no llevan a ninguna parte). El agua fuente de vida

2.2.4-1 El agua y el fuego

2.2.4-2 Las aguas del cielo

2.2.4-3 Las lágrimas y el espejo (su valor metafórico)

2.2-5 Significación última del agua y de la materia
en movimiento

2.3 Las imágenes de la tierra : entre la permanencia y la
inesabilidad (el refugio como exponente de la nostal-
gia y objetivo supremo) (p. 315)

2.3-1 La imagen del refugio y las circunstancias per-
sonales del poeta (el paraíso perdido)

2.3.1-1 La prisión como prefiguración del refu-
gio (bajo el signo de la violencia)

2.3.1-2 La guerra como expresión máxima de la
violencia

2.3-2 Por un imaginario del "negocio" y del comercio
(el príncipe "administrador")

2.3.2-1 Los "negocios" del corazón (las vicisi-
tudes del amor)

2.3.2-2 Buenos y malos "negocios" ("Jeunesse"/
"Vieillesse")

2.3.2-3 El imaginario del "negocio" y la presen-
cia velada de la muerte

2.3.2-4 El difícil "negocio" de la vida

2.3.2-5 Los espacios del comercio : importan-
cia y significación del puerto medieval

2.3.2-6 La imagen "difuminada" de las ciudades

2.3-3 Las diversas moradas (del hombre) como exponente
último del refugio

2.3.3-1 La atracción por los espacios íntimos
(imágenes de la introspección)

2.3.3.1-1 "La maison de Douleur"

2.3.3.1-2 La ermita como refugio (la
protección de "Nonchaloir")

2.3.3.1-3 El sufrimiento como refugio : la presencia de "Merencolie"

2.3.3.1-4 La significación de la "ostellerie" (la vida como tránsito)

3 - CONCLUSIÓN (pág.465)

(Modernidad de Charles d'Orléans)

4 - BIBLIOGRAFÍA (pág. 483)

I - Obras de Charles d'Orléans (manuscritos y ediciones)

II- Estudios (libros y artículos) dedicados a la vida y a la obra de Ch. d'O.

III - Literatura medieval (especialmente poesía lírica) - obras y estudios -

IV - Historia y Civilización medieval

V - Lengua medieval

VI - Retórica y Poética

O - INTRODUCCIÓN

0.1. OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO

0.1-1 Charles d'Orléans y la poesía del siglo XV : su ubicación en la historia de la literatura

No es tarea sencilla y, sobre todo, tal vez pueda parecer superfluo el intentar un estudio en torno a la obra de Charles d'Orléans como el que nos hemos propuesto llevar a cabo a lo largo de las páginas que siguen. Para muchos es quizá un autor cuya obra no da más de sí, del que todo está dicho, tras los excelentes trabajos de investigación llevados a cabo sobre la obra y la figura de ese príncipe "oreu ou jardin seméde fleur de lis" (1), a partir de la década de los sesenta: entre los que cabe destacar a Sergio Cigada (2), y, sobre todo, los trabajos inigualables de Daniel Poirion (3), cuyo estudio se nos antoja insustituible para adentrarse en la obra de Charles d'Orléans, y finalmente el libro de Alice Planche (4), obra que no carece de cierto interés, sobre todo por sus sugestivas aproximaciones entre la poesía de Charles d'Orléans y la de ciertos poetas modernos, pero que no deja de ser un "catálogo", eso sí, lleno de buenas intenciones. De todos modos estas obras representan en primer lugar, un intento de sus autores por situar a nuestro poeta en sus justas proporciones, y, sobre todo,

(1) Charles d'Orléans : Poésies (2 vols.), edic. de Pierre Champion. Paris, Honoré Champion, 1923-24, "La Retenue d'Amours", v. 167. Es precisamente dicha edición crítica, establecida a partir del manuscrito O (Bibliothèque Nationale, an. fr. 25458) la que constituye nuestro punto de referencia constante a lo largo del presente estudio.

(2) Sergio Cigada : L'opera Poetica di Charles d'Orléans. Milano, Società editrice Vita e Pensiero, 1960.

(3) Entre los numerosos trabajos y estudios de Daniel Poirion en torno a la obra de Charles d'Orléans, que aparecen debidamente señalados en la bibliografía indicada al final de nuestra tesis, hay que señalar muy especialmente la incomparable obra Le poète et le prince. L'Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Marchaut à Charles d'Orléans (Paris, PUF, 1965).

(4) Alice Planche : Charles d'Orléans. La recherche d'un langage. Paris, Ed. Honoré Champion "Bibl. du XVe siècle", 1975.

por acabar, de una vez para siempre, con esa especie de "maldición" que pesaba sobre el siglo XV, que no pasaba de ser para la mayoría de los estudiosos de la literatura francesa una época de agotamiento total de la poesía, a la espera de tiempos mejores. En palabras de Alice Planche, que rechaza precisamente esa idea, dicho siglo aparecía hasta los años cincuenta de nuestro siglo "comme un temps d'étiage ou la poésie française, épuisée par les exercices d'école et dans l'attente d'un nouveau souffle, se résumait en un couple antithétique : le Prince et le Truand" (5). La verdad es que no habían faltado intentos dignos de encomio, como los de Pierre Champion principalmente, y de algunos otros de sus contemporáneos, pero que no habían pasado de ser eso, intentos plagados de buenas intenciones, sin llegar a imprimir un nuevo aliento, dar una nueva dimensión de amplio alcance a la literatura de ese siglo - y especialmente a su poesía - que cierra la Edad Media.

Pero pese a esa reacción apuntada, que ha servido para situar en su punto exacto la poesía del siglo XV, y en cierto modo, a Charles d'Orléans; hasta llegar a evidenciar que no estábamos ante un "tiempo de estiaje", sino ante unas aguas estancadas, a la espera de la mano que abriera las compuertas para que las aguas pudieran volver a discurrir abundantes por su cauce, se nos antoja que la figura del príncipe poeta está lejos de ser agotada, a pesar de la existencia de los trabajos de

(5) Op. cit. (introd.).

Daniel Poirion, a los que ya hemos hecho mención, y a los que hay que remitirse sin cesar, cuando se quiere profundizar en la obra del duque de Orléans. No obstante, hay también que agradecer a Alice Planche el que haya sabido cuestionar, recalcándolo con especial énfasis, esa idea preconcebida de penuria poética del siglo XV y haber hecho saltar en migajas el cliché del díptico antitético Charles d'Orléans-Villon, en el que éste siempre llevaba las de ganar, presentándonoslo como un poeta ya "moderno", mientras que el príncipe sería aún un vástago de la Edad Media, eso sí, con el que culminaba la poesía de ese período.

0.1-2 Características propias de la obra de Charles d'Orléans

Desde nuestros primeros contactos con la obra de Charles d'Orléans nos resistíamos a aceptar esa ubicación, sin matices, del príncipe-poeta entre el grupo de poetas que representan la última expresión de un lirismo ajado y agotado. Y a medida que penetrábamos en ese bosque frondoso que es la obra del príncipe de Blois, se hacía cada vez más evidente que aquella poesía no podía considerarse, en modo alguno, el último brote - y sólo eso - de la poesía lírica cortés. Precisamente lo

primero que nos saltó a la vista, en los primeros tiempos de acercamiento y profundización en la poesía de Charles d'Orléans, era el conjunto coherente que representaba su obra entera, en la que todos sus elementos participaban de un mismo carácter e intención.

Ahí estriba la modernidad - y no quiere verse este término como antitético de medieval - del príncipe poeta, en esa dimensión que hace de su obra un "libro", en el sentido más propio de esa palabra. No pretendemos negar en ello lo que la obra del duque de Orléans debe a la tradición poética medieval de carácter cortés, sobre todo en su primera parte, pero algo distinto se mueve en esos versos inquietos, reflejos de un drama interior, vivido desde los primeros años de la infancia, mucho antes ya de la aciaga jornada de Azcincourt, que apunta hacia los tiempos nuevos.

Por eso uno no puede dejar de considerar fuera de lugar esa dualidad antitética Charles d'Orléans-Villon, en la que la balanza siempre se inclina, como apuntábamos más arriba, del lado de "maitre François", considerado ya por muchos como un poeta verdaderamente moderno, en el sentido más positivo de dicho vocablo.

Sin pretender caer en las afirmaciones un tanto abusivas de Italo Siciliano (6) que considera la temática poética de Villon exclusivamente medieval, no podemos tampoco aceptar, sin más, la modernidad del autor del Testament, en detrimento del príncipe de Blois. Por

(6) François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age Paris, Librairie Nizet 1967

supuesto, no se puede negar que, de entrada, unos acentos que pueden parecer más sinceros recorren los versos de Villon, pero hay que rechazar afirmaciones como la del historiador de la literatura decimonónico Désiré Nizard (7) cuando se atreve a afirmar que Charles d'Orléans sería "le dernier poète de la société féodale", para "rematar su faena" con una frase que, a pesar de su intencionalidad negativa, puede resultar un elogio, por lo menos en su primera parte: " Il empruntait à Jean de Meung ses allégories et à Pétrarque ses idées, voilà pourquoi, il est si rare d'y trouver un accent vrai et une expression forte".

Llevando a nuestro molino las aguas de esa afirmación lanzada por su autor con ánimo peyorativo, desembocamos en lo que va a constituir el núcleo central de nuestra tesis, ver que Charles d'Orléans no es un poeta aislado ni la cara negativa de ninguna dualidad, sino que se trata de un autor que utilizando materiales poéticos anteriores a él - desde la poesía de los "trouveres" hasta la de sus predecesores Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Froissart, que han podido influir, en mayor o menor medida, en su obra, pasando por el Roman de la Rose; y sin descartar tampoco la producción de sus contemporáneos, sobre todo Oton de Granson y Jean de Garancières, e incluso la de Christine de Pisan y hasta posiblemente la de Alain Chartier y Jean Régnier, ese poeta borgoñón, siempre olvidado y mal cono-

(7) D. Nizard: Histoire de la littérature française, 4 tomes Paris, Firmin Didot, 1844-1864; (tomo 1, capit. 3, p. 202).

cido, cuya exigua obra poética y, sobre todo, su vida, a pesar de lo mucho que les separaba, presentan numerosas afinidades con las de nuestro poeta, que vale la pena tener en cuenta - ha sido capaz de elaborar una obra con peso específico propio, fruto de un contexto histórico, cultural y literario bien delimitado, que le llevará a intentar la puesta a punto de una síntesis portadora de valores propios, a caballo entre los valores intrínsecos de la poesía medieval - entiéndase, sobre todo, cortés tradicional - y los valores de ese nuevo orden que se va creando sobre las cenizas de la Edad Media que va tocando a su fin, y que en poesía aún no encuentra su camino aquende los Alpes; de ahí esas obras poéticas del siglo XV, que nos dan siempre la sensación de estar a medio acabar o de ser meros remedos, o de girar inútilmente sin saber por qué decidirse como el asno de Buridan. Es quizá por eso que la obra de Villon siempre nos ha parecido, en medio de ese mar de confusión, la única coherente y sincera, en el sentido poético del término, y que a través de ese patrón la producción del príncipe aparezca como difusa e inconcreta, incapaz de crear nuevas formas ni inventar nuevos contenidos, y también impropia para darle a la lengua un impulso renovador. Por eso tampoco puede extrañarnos - por medirlas precisamente con el mismo rasero - la poca fortuna que la historia literaria depararía hasta nuestros días a los llamados "grands

rhétoriqueurs", a los que se ha venido considerando única y simplemente como meros hacedores de versos, malebaristas del lenguaje, repetitivos y sin inspiración alguna, vástagos del interreino que separaba a un lirismo medieval agotado y vacío de las luces inspiradoras del nuevo lirismo que amanecería con el siglo XVI, y concretamente con la Pléiade. Así de simplistas eran las cosas, y, en muchos aspectos, así han seguido siéndolo hasta hace muy poco.

Pero centrémonos de nuevo en nuestro poeta. Queremos ya, desde estas primeras páginas aún balbuceantes de nuestro trabajo, desechar, de entrada, algunas ideas inexactas por no decir erróneas e injustas, formuladas con aires de reproche. Es verdad, como ya hemos dicho que Charles d'Orléans utiliza materiales ya en cierto modo gastados, y que, en principio, parece efectivamente no aportar nada nuevo en cuanto a la forma; pero no parece suceder otro tanto en lo que al contenido se refiere, por mucho que algunos autores se empeñen en sostener lo contrario, entre ellos P. Tucci (8), por no mencionar a autores anteriores, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX - entre ellos el ya mencionado Désiré Nizard -, cuyas atrevidas afirmaciones se derrumban, en la mayoría de los casos, por su propio peso. Nos parece insostenible para un lector atento afirmar que la obra de

(8) Cf. P. Tucci : L'uomo e l'opera Milano, Editrice Viscontea, 1970.

Charles d'Orléans no renueva el contenido de la poesía lírica que se venía haciendo hasta entonces, cuando sólo con leer una mínima parte de su obra, principalmente los Rondeaux y un cierto número de Ballades, uno tiene, por fuerza, que rendirse a la evidencia de que un soplo nuevo recorre la lírica francesa, que estamos ya lejos de esa poesía cortés decadente de los últimos tiempos del Medievo, carente de la frescura de épocas anteriores, sino que nos encontramos ante la obra de un poeta que fue capaz, gracias a su personalidad y partiendo de una experiencia individual única - porque única tiene que ser por fuerza la vivencia de quien es capaz de reunir en sí la doble condición de ser al mismo tiempo príncipe y poeta en los albores de un mundo nuevo (o más bien, diferente) que empezaba a apuntar, sobre todo, del otro lado de aquellos Alpes cubiertos de nieves perpetuas que atravesara el duque de Orléans al regreso de su fallida aventura italiana -, de encontrar en la creación poética un valor y una significación de todo punto universal. Por eso lo que hay que hacer como paso previo al abordar la obra del príncipe-poeta, y ésa ha sido precisamente nuestra primera tarea, es intentar hallar la relación existente entre los principales episodios de la vida del duque y las grandes etapas de su obra, que no puede explicarse sin esos episodios de una existencia sin par, marcada, sobre todo, por los siguientes hitos: experiencia del dolor y la muerte desde los primeros

años, exilio y prisión, liberación y retiro; y como telón de fondo de una gran parte de esa existencia que se proyectará en su obra literaria, el amor, pero sin abarcarlo todo, dándosele una nueva dimensión y, primordialmente, dejando de ser el tema único de su obra. Esto es lo que va alejar a Charles d'Orléans definitivamente de esa clasificación de mero poeta heredero de un lirismo agotado. Con ello no pretendemos significar que el amor no tenga peso específico propio en la obra de nuestro poeta, pues resultaría impensable una poesía lírica en la que la temática amorosa no fuera materia inseparable y consubstancial. Pero junto al tema del amor, cubriéndolo, a menudo, hasta hacerle pasar a un segundo plano, está el drama del poeta, un drama humano vivido hasta sus últimas consecuencias - que, por su puesto, también incluye el amor como parte integrante de ese drama -, que le hará exclamar, con versos desgarrados, en su retiro de Blois, desengañado de todo y de todos, con el único consuelo de la poesía, en aquella corte que tiene ya mucho de renacentista - aunque demasiado impregnada de nostalgia para serlo plenamente -, refugio de poetas y nobles sin ilusiones:

"Je n'ay plus soif, tarie est la fontaine" (9)

Pero volvamos a tomar el hilo de lo que veníamos diciendo, y volvamos a nuestra idea primera de

(9) Ballades, CXX, v. I.

rechazar el reproche hecho a Charles d'Orléans de no aportar nada nuevo a la poesía lírica tradicional ni en cuanto a la forma, ni al contenido ni a la lengua. Pretendemos volver sobre esta idea, a fuerza de pecar de reiterativos; y tras haber esbozado la aportación del prisionero de Azincourt en lo que a contenido se refiere - que pensamos matizar y demostrar de manera exhaustiva a lo largo de nuestro estudio - hay que referirse ahora a nuestro poeta enfrentado a la creación de formas nuevas y a la renovación de la lengua, campo en el que tampoco, según algunos estudiosos de la obra del príncipe (10) aportaría el menor asomo de savia renovadora. Es cierto - ya lo hemos repetido en varias ocasiones a lo largo de este prólogo - que Charles d'Orléans utiliza materiales poéticos anteriores a él, siguiendo la tradición lírica cortés, pero dicho recurso no significa, ni mucho menos, mero remedo repetitivo, carente de cualquier ánimo y prurito de renovación. Y ello no puede ser así, por el simple hecho de que un poeta eminentemente preocupado por su obra, como ya hemos apuntado - punto de vista que será uno de los pilares de nuestra tesis -, lo que le llevó, como mínimo en dos ocasiones (11), a dirigir personalmente la recopilación de sus poemas - tratando de elaborar un conjunto coherente y ordenado, lo que hace de su poesía una aventura intelectual - no podía dejar de preocuparse de los aspectos formales y, por supuesto,

(10) Cf. p. Tucci (op. cit.).

(11) Cf. P. Champion: Vie de Charles d'Orléans. Paris, H. Champion "Bibl. du XVe. siècle, 1910; y Poésies de Charles d'Orléans, op. cit., p. XVIII y sigu. (vol. 1).

lingüísticos; lo que ocurre es que el prestigio de la tradición lírica cortés - que en lengua de "oïl" arrancaba de los "trouvères" y cristalizaba, sobre todo en la primera parte del Roman de la Rose, contando con soportes teóricos de tanto prestigio como el propio Dante (12) - pesaba demasiado como para que alguien emprendiera en solitario, en época tan temprana - en lo que a Francia se refiere - tan descomunal tarea. Sin olvidar que el príncipe, educado en la más rancia tradición cortesana - en aquella corte única, dirigida por la incomparable Isabeau de Baviera; él mismo "sailly de la maison de France" (13), hijo de Louis d'Orléans (14), miroir de courtoisie", como le llama Christine de Pisan, y de la exquisita Valentina Visconti, hija Galeas Visconti, duque de Milán -, no tenía, en principio, interés alguno en renunciar al legado cortés. Es más, gran parte de su obra, la primera sobre todo, rezuma esa sensibilidad cortés, que sería su forma de protestar, de resistir a la decadencia del momento que le tocó vivir (15). Pero su propio devenir hizo que su poesía le llevara hacia derroteros con los que, seguramente, ni el mismo soñara; y ello le obligaría a no conformarse únicamente con las "alegoría de Jean de Meung" - como apuntara Nizard -, aunque más propiamente habría que hablar de las de Guillaume de Lorris, de tal modo que la imagen lírica

(12) Cf. De vulgari eloquentia, edic. M. Kovira y M. G. L. Madrid, Univ. Complutense, 1982.

(13) "La Retenue d'Amours", v. 166.

(14) Nos ha surgido la duda de dejar los nombres en su versión original francesa o traducirlos. Tras algunas vacilaciones y consultas, hemos optado por conservar el nombre original, excepto cuando hacíamos referencia a reyes, en cuyo caso hemos optado por traducirlo, siguiendo la costumbre. Nuestro criterio puede parecer arbitrario, pero nos ha parecido el más plausible, aunque aceptando de antemano todas las reservas y objeciones que se nos puedan hacer.

(15) Cf. D. Poirion, op. cit., la parte: "L'invitation à la poésie", p. 19 y sig.

tradicional - aunque más bien habría que hablar de metáfora - queda totalmente superada y el viejo cliché retórico se transforma en imagen creativa, convertida, por mor de dicha transformación, en supremo valor poético.

0.1.2-1 Entre la tradición y la renovación : la imagen creativa

Ahí radica la gran innovación - no nos atrevemos a llamar revolución-poética emprendida por Charles d'Orléans: aspecto que, desgraciadamente, hasta ahora ningún estudioso se había detenido a analizar, si exceptuamos a Daniel Poirion y, en cierto modo, a Alice Planche, que ha sabido intuirlo con suma delicadeza, mérito que hay que saber reconocerle, aunque sin acabar de adentrarse y profundizar en el tema todo lo que cabía esperar dado el planteamiento de su obra.

El valor poético de la imagen es el gran hallazgo literario de Charles d'Orléans; aunque no había llegado aún el tiempo en que un poeta de su extracción social pudiera hacer tabla rasa de la tradición lírica. De ahí que en cuanto al tipo de poemas se atenga a las formas en boga de la época, sobresaliendo en su producción la "ballade", el "rondeau", sin olvidar la

"chanson", y también - aunque utilizadas con menor frecuencia - la "complainte" y la "carole"- junto a dos largos poemas narrativos: "La Retenue d'Amours" y "Le Songe en Complainte". Pero en ese punto, el propio Villon, presentado ya como poeta "moderno", también se atiene al tipo de poema tradicional, recurriendo con bastante frecuencia a la "ballade". Quizá porque en realidad se trataba de un tipo de poema que dejaba amplio margen de libertad - de hecho la "ballade" no era un corsé rígido, existiendo numerosas "ballades" irregulares - para que la poesía que emanaba de un lirismo fresco y lleno de espontaneidad, surgido de las fibras más sensibles de un alma atormentada, pudiera encontrar en ella su expresión más adecuada.

De hecho el éxito de la "ballade", que aparece hacia el siglo XIV había sido grande, quizá porque representaba un punto de equilibrio - y sobre todo un modo de expresión más idóneo para el juego de las variaciones que iba buscando la poesía lírica a partir de Guillaume de Machaut - entre la mera repetición de la que hacía gala el lirismo popular y las formas demasiado rebuscadas de algunos poetas, siempre a la búsqueda de la invención pura y simple. Sin contar que a partir de Guillaume de Machaut y sobre todo con Eustache Deschamps, la "ballade" recibe un impulso que ya podríamos denominar literario y se convierte en el tipo de poema que utilizan tanto Charles d'Orléans como Villon, junto a otros poetas

de los dos últimos dos siglos de la Edad Media. En palabras de Poirion el éxito de la "ballade" hay que buscarlo en el hecho de que supo adueñarse de "tous les tours de la rhétorique, qu'elle peut d'autant mieux faire valoir qu'elle est plus éloignée de l'exécution musicale. Variation sur un thème donné, amplification, déduction: c'est l'esprit d'une époque où le règne du discours succède à l'empire de la chanson" (16).

Charles d'Orléans va a saber utilizar la "ballade" en una doble dimensión: encomendarle junto a una misión estrictamente amorosa, otra de aspecto más general, que podríamos llamar moral - entre ellas, las "ballades" en que el poeta desde su destierro inglés insta con insistencia en favor de la paz, del cese de las hostilidades entre Francia e Inglaterra, cuando la guerra de los Cien años va tocando a su fin.

Sin embargo, a su regreso del exilio el príncipe va a utilizar muy poco la "ballade", operando una ruptura en su producción poética y recurriendo al "rondeau" cada vez con mayor frecuencia. Lo que viene a redundar, a nuestro parecer, en lo que decíamos líneas más arriba de su preocupación por la forma. ¿pero por qué este cambio, el recurrir casi definitiva y exclusivamente al "rondeau"? Ningún estudioso de Charles d'Orléans ha dado hasta ahora una respuesta satisfactoria a una pregunta que nos parece menos baladí de lo que a primera vista puede parecer y esencial para comprender más en

(16) D. Poirion, op. cit., p. 367

profundidad la obra del príncipe. Porque limitarse a decir que esa presencia del "rondeau" en la última parte de la obra de Charles d'Orléans se produce pura y simplemente por la boga creciente de dicho género poético desde mediados de siglo XV no puede bastarnos; debiendo buscar más bien una explicación en el hecho de que los mecanismos llenos de gracia y artificio, en el sentido más noble de la palabra, que constituían los resortes del "rondeau", junto con una posibilidad de concentración mayor de ideas y sentimientos que en la "ballade" - de contornos a veces demasiado imprecisos - o la encorsetada "chanson" - apenas ya utilizada en la época - se combinan perfectamente con la mayor propensión de Charles d'Orléans al juego sutil de la "nonchalance" a medida que se iba obsesionando por la vejez - de hecho lo estuvo ya desde que cumplió treinta años.

La preocupación por la forma es evidente, pues, en Charles d'Orléans, aunque no se plasmara en grandes innovaciones o soluciones arriesgadas. Sin embargo, parecía haber atisbado ya las nuevas corrientes poéticas que circulaban por Italia, sobre todo a raíz de sus contactos con los poetas y humanistas italianos que frecuentaban la pequeña corte de Blois, especialmente con su secretario Antonio Astasiano, curioso personaje del que valdría la pena ocuparse con más detalle. Sin contar que el mismo Charles había tenido ocasión de entrar en contacto con Italia, ya desde su infancia, a través de su

madre que había abandonado la península para contraer matrimonio con Louis d'Orléans, cuando el "Quattrocento" italiano empezaba a vislumbrarse con todo su vigor y significación; sobre todo había podido palparlo directamente a raíz de su aventura trasalpina de 1447 - para hacer valer sus derechos hereditarios sobre la ciudad de Asti -, aventura de la que volvería con las manos vacías, pero sin duda con los sentidos llenos de mil experiencias gratificantes, y, tal vez también, "plein d'usage et raison" para retirarse a su pequeña corte a orillas del Loira y renunciar, de manera casi definitiva, a cualquier otra pretensión que no fuera la poesía, como si a pesar suyo el poeta hubiera acabado por imponerse al príncipe.

Y esa preocupación por la forma, de la que sólo hemos adelantado algunos detalles, nos lleva a hablar de la lengua de nuestro poeta (17), para nosotros un intento incuestionable - aunque tal vez inconsciente - de renovación del lenguaje poético, que había permanecido prácticamente inalterable desde la época de los "trouveres", y al que los poetas de los siglos XIV y XV

(17) Aunque no constituya objeto "per se" del presente trabajo, sino más bien referencia obligada al estudiar la evolución poética de nuestro autor

han aportado escasas innovaciones - especialmente en el terreno del vocabulario. Quizá, sin duda, porque, como apunta Poirion (18), nuestro poeta no se limita a un vocabulario abstracto - es decir ideológico -, propio de la tradición cortés, que es el que domina en aquellos poetas, sino que nos encontramos en la poesía del príncipe de Blois con un vocabulario más descriptivo, más concreto, acorde con lo que supone gran parte de su obra, y que otorga a su lengua - y de manera especial a su vocabulario - una fisionomía particular. En realidad ello no puede extrañarnos, si pensamos que una parte importante de su poesía, la que corresponde a la última parte de su obra, se aleja en gran medida de los cánones cortesés, de tal modo que el poeta necesita recurrir a una lengua, y sobre todo a un léxico, capaz de expresar esas nuevas realidades que intenta cantar; eso sí, guardando las distancias y teniendo sumo cuidado en no caer en los abusos de una lengua baja y vulgar, sino más bien sopesando cada una de las palabras y de las estructuras utilizadas, con el esmero exquisito, no exento de audacia - en una lengua que tiene ya algo de clásica "avant la lettre" -, de quien despliega ante nosotros una realidad que hasta entonces la poesía lírica nos había vetado, en gran parte, por exceso de abstracción o de preocupación ideológica. En Charles d'Orléans, ya lo hemos dicho, tampoco faltan dichos supuestos, inmerso como está en una tradición y en unos

(18) Op. cit., capit. VII, p. 271 y sigu.

hábitos lingüísticos de los que no puede - ni tampoco desea - prescindir, pero su realidad es otra; sin contar que en su época la lengua francesa se transforma radicalmente, a la espera del impulso capital del siglo XVI - sobre todo con la Pléiade - y antes de que en la centuria siguiente Malherbe "vienne" y se aplique a dar a la lengua su forma definitiva (19).

0.1.2-2 Charles d'Orléans y el Renacimiento italiano

Decíamos al referirnos a la lengua de Charles d'Orléans que su realidad era otra que la de los poetas que le habían precedido, y que los mismos avatares de su vida - que parte del binomio indestructible de príncipe-poeta, aunque a veces la balanza se incline de un lado o de otro - condicionan su poesía llevándole por la senda que le ponía en contacto con el humanismo, con el Renacimiento italiano, en suma. Pero en qué medida, cabe preguntarse, esas luces que Charles había vislumbrado a lo largo de su vida, a pesar de su dilatado exilio inglés - de hecho nunca estuvo totalmente cortado de contactos exteriores, ni a nivel político ni literario, y su estancia en Inglaterra hizo de él más un rehén de lujo que un exiliado político -, pudieron influir en su personalidad a la hora de tomar cuerpo y expresarse en su

(19) Sin olvidar que en aquel momento la lengua que priva es la de Turena y el Orleanésado, precisamente la usada por Charles d'Orléans, ya que la de París se consideraba demasiado contagiada de formas picardas.

poesía.

Para entender mejor esas relaciones Renacimiento italiano-Charles d'Orléans hay que sondear en la educación del príncipe, en su formación humanística. La que recibió de su maestro Nicole Garbet, bachiller en teología y buen latinista, parece que fue bastante completa. El maestro Garbet, pese a su prurito moralizante (20), dio una formación humanística importante a nuestro poeta, sobre todo en lo que se refiere al aspecto lingüístico, lo que hizo de Charles d'Orléans un buen conocedor del latín, como queda demostrado por la pericia de la que hace gala a la hora de utilizar dicha lengua - de lo que tenemos varios ejemplos a lo largo de su producción literaria (21). A partir de 1404, es decir cuando el príncipe contaba diez años, Garbet, que era secretario del duque Louis d'Orléans, padre de nuestro poeta, es nombrado "maistre d'escolle de Charles, Monseigneur, comte d'Angouleme, aisé fils de mond, seigneur et de Messeigneurs ses autres enfants" (22). ¿Cuáles fueron en realidad las enseñanzas impartidas por "maistre Garbet"? Ante todo debió enseñar a Charles y sus hermanos a leer, a escribir, a recitar el salterio. Y debió explicarles, con

(20) De ahí que no pueda extrañarnos que a los diez años el pequeño Charles se atreviera a dar los primeros pasos en el campo de la versificación, rimando su Livre contre tout péché - que a veces se atribuye erróneamente a su hermano Jean d'Angouleme -, lleno de ingenuidad, pero en el que ya asoma, a pesar de numerosas torpezas - acumulación innecesaria de comparaciones, alegorías moralizantes extraídas de la poesía mediolatina, exceso de rigidez, debido al propio tono moralizante - cierto soplo poético, tímido, pero evidente, que recurre esos casi cincuenta versos.

(21) Por ejemplo, aparte varios poemas en que el latín alterna con el francés, a veces con cierto tono no exento de humor, tenemos la "carole" IV, escrita íntegramente en latín.

(22) Bibl. Nationale, "Pièces orig.", 1277, citado por P. Champion, Vie de Charles d'Orléans, Paris, H. Champion, 1911, pp. 19-20

toda probabilidad, las obras que hacen referencia a la gramática latina, el Donat, el Doctrinal de Alexandre de Villedieu, e iniciarlos en la utilización del Catholicon; y seguramente les leería el Caton y el Catonet, tan llenos ambos de "buena doctrina" (23). Según Pierre Champion (24) la enseñanza de Garbet va a tener sobre todo, como eje fundamental, el aprendizaje de la gramática, base de las siete artes. De su importancia y necesidad nos da fe un contemporáneo de Louis d'Orléans, Jacques Legrant, en su Archiloge Sophie, dedicado precisamente al progenitor de nuestro poeta:

"L'art dit de grammaire apprend a parler latin,
Lequel trouva jadis le roi nommé Latin :
Ce langage est propice pour converser ensemble
Quand le parler de l'un a l'autre ne ressemble."
(25)

Pero, como asimismo señala Pierre Champion, además de dicha función universal, la gramática explicaba también el significado y las reglas de las palabras, las propiedades de las dicciones latinas, como declinaciones, nombres, figuras, géneros y varias cosas más, "lesquelles en français seraient de petit profit, car les règles de grammaire sont bien plus profitables en latin qu'en français" (26). Pero cabe preguntarse, si aparte de la

(23) Como señala P. Champion, op cit , p 20, dichos libros formaban parte de la librería de Louis d'Orléans

(24) Ibid , p. 21

(25) Ibid , p. 21

(26) Ibid , p. 21

gramática, nuestro príncipe fue iniciado en la lógica, que enseña la "manière d'arguer" y en la retórica que enseña a "bien et bel parler". Si hemos de creer al propio Pierre Champion es probable que Garbet impartiera al joven Charles enseñanzas referidas a ambas materias, y añade el autor de la Vie de Charles d'Orléans que "quant au parler de France, le langage "frais et joli" dont il usa par la suite, nul fort heureusement, ne s'avisa de le lui enseigner, c'était la l'office de la nourrice et l'usage mondain faisait le reste" (27).

Todo lo que acabamos de decir no puede extrañarnos, si tenemos en cuenta que Nicole Garbet era ante todo un buen latinista, como lo demuestran diferentes trabajos y estudios suyos referidos a dicha lengua: así ha llegado hasta nosotros la transcripción de Terencio (28) que explicó a sus alumnos. Con toda probabilidad, y también de cara a la instrucción de los hijos del duque de Orléans copió a sí mismo un Catilina (29) y un Jugurtha (30). Es, pues, sin duda, gracias a Garbet que Charles d'Orléans aprendió a leer latín sin dificultad alguna, gusto que iba a conservar durante el resto de su vida. Es dicho dominio del latín el rasgo más sobresaliente de una educación, que no acabará de completarse más que mucho más tarde, cuando los larvae

(27) P. Champion, op. cit., p. 21

(28) Bibl. Nationale, ms. lat. 7917

(29) Bibl. Nationale, ms. lat. 9684

(30) Bibl. Nationale, ms. lat. 5747. Hacia 1406 Charles d'Orléans y sus hermanos debían escuchar explicación relativa a esta última obra, según la miniatura que acompaña a dicho manuscrito, y que nos muestra a Salustio, representado mediante la figura de un rey barbudo y coronado, amonestar a los tres hermanos, vestidos con sus hopalandas verdes y coronados, a su vez con hojas

años de cautiverio dejen al príncipe tiempo suficiente para sumirse en continuas lecturas, a medida que su vocación poética se va haciendo cada vez más realidad, suplantando otras vocaciones a las que por su origen y condición parecía estar llamado.

La preocupación del príncipe por las lenguas, incluido el latín, es quizá uno de los rasgos más relevantes y característicos del perfil humanístico de nuestro poeta, lo que quedará reflejado en su obra. Dicha inquietud e interés por las lenguas le llevará, incluso, a escribir en inglés (31), idioma que conocía perfectamente tras su larga estancia en la isla. Probablemente en ningún otro poeta francés de los siglos XIV y XV encontramos, de manera tan evidente, esa faceta lingüística, excepción hecha de Guillaume de Machaut que escribió gran parte de su obra en latín, pero ese bilingüismo de hombre de iglesia, tiene mucho más de medieval que de propiamente humanista - a la manera italiana. Claro está que dicho aspecto no basta para atreverse, sin más, a catalogar a Charles d'Orléans como poeta más cercano al "Quattrocento" italiano que al mundo medieval, puro y simple. Lo que ocurre es que en el caso del príncipe, junto a la educación más tradicional impartida por Garbet, está sin duda, la educación italianizante debida a su madre. Es quizá a través de ella - y de sus contactos ininterrumpidos con la penín-

(31) En las "chansons" LXXXVIII y LXXXIX utiliza el inglés. Incluso se ha hablado de la posibilidad de una mayor producción en inglés, hasta sostener que muchos de los poemas que han llegado a nosotros en francés serían traducción de una versión original inglesa. Aunque, en realidad, se trata de argumentaciones que parecen del todo infundadas

sula - que le pudieron llegar al joven Charles ecos de la poesía italiana, y saber de Dante, de Bocaccio y, sobre todo, de Petrarca mucho antes de entrar él personalmente en contacto directo con Italia en 1447, y con los poetas italianos que frecuentarán la corte de Blois, a partir, sobre todo, de los años cincuenta del siglo.

Y aquí surge una cuestión que se ha venido planteando en relación con la poesía de Charles d'Orléans: ¿existe una presencia de la poesía de Petrarca en la obra del príncipe? Creemos que planteada así la pregunta podría contestarse afirmativamente, ya que el carácter autobiográfico de la obra del duque se inclina a ello. Ya Gaston Paris no sentía pudor alguno en colocar la obra del poeta francés junto a la del toscano, quizás porque no es demasiado frecuente (aunque esta afirmación puede parecer paradójica) en la historia de la literatura encontrarse con obras poéticas que tengan aparentemente perfiles autobiográficos tan nítidamente definidos. Pero, aparte de esas concomitancias autobiográficas en ambos casos, resulta obligado seguir ahondando en una posible influencia del poeta de Arezzo en el príncipe de Blois. Y aquí ya el terreno, por sus complejas características, se hace más resbaladizo, teniéndose que rechazar de lleno afirmaciones como la ya comentada de Nizard, en la que más que mala intención hay que ver ingenuidad, cuando no

desconocimiento del tema. Decir que Charles d'Orléans "emprunte ses idées à Pétrarque" es dar por sentado que la obra del duque adolece de originalidad y, por supuesto, no poner en duda, ni por un instante, que nuestro poeta conocía la obra del cantor de Laura. Si de hecho esto último ya resulta bastante arduo y complejo de demostrar - aunque rastreando en la vida del príncipe y conociendo sus lecturas, puede admitirse, con muchas posibilidades de estar en lo cierto (32) -, lo primero no puede admitirse sin más, y de hecho resulta una falacia hacer semejante afirmación, sin contar, que cabría preguntarse que entendía Nizard por "ideas". De hecho y llevando la cuestión a sus justas proporciones, lejos de la "boutade" y la afirmación sin matices, el tema resulta sumamente complejo, y de ahí que, en gran medida, la crítica haya optado, a menudo, por soslayarlo.

Por nuestra parte, creemos que ha de hablarse más bien de una influencia más propia de la época en sí que del conocimiento directo de la obra del poeta toscano; aunque, repetimos, dicho conocimiento muy probablemente existió. Es decir que en realidad la propia dinámica de la obra lírica conducía a nuestro poeta - a veces, de manera inconsciente - por los senderos de un nuevo lirismo, sobre todo a partir de las últimas "ballades" y de la mayoría de los "rondeaux". Aunque eso

(32) Sobre todo conociendo que en la librería del duque de Orléans existían algunas obras de Petrarca, concretamente De viris illustribus y las Epistole, y una tercera que aparece igualmente en la relación detallada de biblioteca de Blois, y que aparece anotada con la indicación "Pétrarque, traduction en français" Pierre Champion señala que se trabajaba en esta traducción en 1455 (Cf. La librairie de Charles d'Orléans, pp. 86-88).

no signifique, ni mucho menos, que se pueda establecer un paralelo en las obras de los dos poetas. Es más, las conclusiones a que se llega en ambos casos se pueden catalogar de opuestas. Es decir, es cierto que existe en Charles d'Orléans ese retrato de la dama que tiene ya un algo de renacentista - y utilizamos esta palabra aquí con el valor que tradicionalmente se le ha venido dado para designar lo que no es, de hecho, más que el último "renacimiento" de los varios que tuvieron lugar a lo largo de ese dilatado período que conocemos como Edad Media (33) -, un retrato complejo, por lo demás, pues no se trata de una dama única, a la manera de Petrarca (Laura) o, incluso, de Ronsard (Cassandre, Marie, Hélène), sino de un conjunto de retratos femeninos - que pueden fundirse literariamente en uno -, detrás de los cuales existe un nombre, y algunos son relativamente fáciles de adivinar, pero otros resultan prácticamente imposibles de descubrir - en este punto Charles d'Orléans guarda una discreción de todo punto cortés. Y ese retrato de la dama como en Petrarca - y también en Ronsard - corre paralelo al retrato del propio poeta, es decir que acaban por confundirse, en un único retrato, dama cantada y poeta que canta. Pero si en el Canzoniere de Petrarca (como en los Amours de Ronsard) el binomio dama-poeta recorre toda la obra y acaba en una sublimación y "divinización" del amor humano, lo que servirá al poeta para alzarse por encima de los demás mortales, en Charles

(33) Sin contar que uno no acaba de apreciar la palabra "Renacimiento", porque presupone una muerte que nunca llegó realmente a producirse

d'Orléans el retrato dama-poeta desemboca en el retrato único del poeta, sin que éste llegue a la "divinización", a esa superioridad sobre los demás mortales a través de la sublimación del amor, sino a través de la renuncia pura y simple para ser sólo "poeta", cantor de lo "humano"; sin que el príncipe de Blois sepa aún ser consciente de esa "misión sagrada" de la poesía. Podríamos decir que la poesía le sirve más para apartarse de los hombres que para alzarse por encima de ellos. Hay demasiadas ilusiones perdidas, demasiados desengaños en su vida y en su obra para que el duque de Orléans pueda creer en el papel "divinizador" de la poesía. Los encontramos, más bien, ante una poesía teñida de ese epicurismo propio de un buen lector de Horacio como fue el príncipe (34), un epicurismo moralizante que aún no se decide a desprenderse del lastre que ello representa.

Tiene, pues, la poesía de Charles d'Orléans muchas contradicciones, quizá por la propia condición de su autor (la de príncipe-poeta) (34 bis) ello unido a la época que le sirvió de marco. Sin embargo, habrá que reconocer un mérito incuestionable a esta poesía, como

(34) Cf. P. Champion: La librairie de Charles d'Orléans, pp. 55-56: De hecho la obra de Horacio se encontraba desde muy pronto en la biblioteca ducal. En un inventario de 1417, dos años después de Azincourt, estando ya el príncipe prisionero en Inglaterra la obra del poeta latino ya aparece inventariada, aunque señalada de modo muy escueto y casi de pasada: "Le livre d'Orace, semblablement couvert de cuir vert (L. Deslille: Le cabinet des Manuscrits, t. I, 1868, pp. 105-108, citado por P. Champion). Pero en un inventario más exhaustivo de la biblioteca ducal de Blois de 1427, cuando aún Charles d'Orléans continuaba en su forzado exilio, se dice de modo más detallado: "Le livre d'Horace avecques plusieurs sommes et traictiés de droit canon et autres vieilles choses, couvert de cuir vert, en lettre de forme ancienne, en latin." (Le Roux de Lincy: La Bibliothèque de Charles d'Orléans à son château de Blois en 1427, Paris, 1843, citado por P. Champion). El manuscrito se encuentra igualmente citado en un inventario posterior de la "librairie", concretamente en 1436. En realidad se trata de un manuscrito muy antiguo, del siglo XI para ser exactos, completado en el siglo XIII.

(34 bis) Aunque lo que en principio parece una contradicción, supone más bien la resolución de una de las grandes contradicciones de la lírica cortés.

podrá verse en las páginas que siguen: el que ha sido capaz de imponer un poeta original desde su discreción cortés. El que quizá no haya desembocado totalmente en ese nuevo universo poético que el príncipe intuía no le resta un ápice de mérito: Charles d'Orléans supo vislumbrar que una época tocaba a su fin y que el lirismo, la creación poética deberían encaminarse por nuevos derroteros, pero no era a él a quien correspondía llevar a buen puerto tal empresa; los "nuevos tiempos" no habían llegado aún, de ahí que su obra fuera a menudo mal interpretada cuando no ignorada, y durante mucho tiempo nuestro poeta tuviera que interpretar dentro de la historia literaria un pobre papel, el de ser considerado como un autor de "menues pièces sur de menus sujets" (35).

0.1-3 La obra de Charles d'Orléans y la crítica actual

Pero, a partir de mediados de este siglo la "fortuna" de la obra de Charles d'Orléans se va a ver modificada positivamente. Grand estudios en torno a la obra del príncipe empiezan a surgir, hasta llegar a los trabajos capitales de los años sesenta. Es cierto, que antes, como ya se ha apuntado, no habían faltado esfuerzos loables, entre los que cabe destacar por encima

(35) Cf. Robert Bossuat, "Le Moyen Age" in Histoire de la littérature française, dirigida por Jean Calvet, t. I, capit. 3, p. 255 Paris, Del Duca, 1955

de todo las diferentes obras consagradas por Pierre Champion (de hecho su edición crítica, centrada en el manuscrito O, mn. fr. 25458 de la "Bibliothèque Nationale", editada en 1923 en la colección "Les Classiques Français du Moyen Age", sigue siendo obra de obligada consulta, y ha constituido nuestro texto básico de trabajo, como ya ha quedado expuesto al inicio de esta traducción) en el primer cuarto de siglo, entre las que cabe destacar su completa biografía del duque de Orléans, así como la dedicada a su biblioteca ("librairie") personal (36). Mas, es con posterioridad a la segunda guerra mundial, cuando el interés sobre la obra poética de Charles d'Orléans va a aumentar considerablemente, especialmente con la publicación por parte de Gérard Ouy de su estudio "Un poème mystique de Charles d'Orléans, le "Canticum Amoris" (37), como expone P. Tucci en un "apéndice" de su obra Charles d'Orléans. L'uomo e l'opera, dedicado significativamente a la fortuna literaria del príncipe:

"... sia, in parte, di riflesso all'incalzante fama di Villon, sia per una certa dignità "della sua posizione di uomo posto a certi bivio della storia". La recente scoperta e pubblicazione da parte dell'Ouy del "Canticum Amoris" è un buon documento de questi nuovi studi, e li illumina di

(36) P. Champion: Vie de Charles d'Orléans, op. cit. y La librairie de Charles d'Orléans, op. cit.
 (37) In Studi Francesi, 7 1959, pp. 64-84. Y con anterioridad: "Un poème inconnu de Charles d'Orléans" in Les Lettres françaises, 30 juin-7 juillet, 1955, p. 9

nuovo prestigio". (38)

Y Tucci, en otras partes de su obra muy crítico respecto a la poesía de Charles d'Orléans, acabará calificándolo como el segundo gran poeta del "Quattrocento" francés, lo que no deja de ser poco, dado el prestigio de que Villon ha venido gozando, no sin merecimiento, por otro lado, en la historia de la literatura, desde hace mucho tiempo.

De hecho Tucci representa parte de ese interés existente allende los Alpes por la poesía francesa del siglo XV, y, en particular, por la de Charles d'Orléans (39). Interés al que, sin duda alguna, no son ajenas razones de tipo histórico, e, incluso de vínculos familiares y dinásticos, que no se han dado ^{entre} nosotros, y de ahí - aunque, por supuesto, esa no es la única causa, ni quizá siquiera la más importante - la escasez por no decir la inexistencia casi total de estudios referidos a la época y, por ende a Charles d'Orléans (excepción hecha de Villon) (40), en contraste con la importante bibliografía existente, referida a la literatura anterior a los siglos XIV y XV (41).

(38) P. Tucci, op. cit., p. 185.

(39) Basta citar las obras de E. Balmas (Aspetti della poesia francese Quattrocento, Milano, Viscontea, 1969) y F. Simone (Il Rinascimento francese (Torino, S.E.I., 1961); sin contar numerosos artículos en revistas especializadas.

(40) Por ejemplo la edición a cargo de Roberto Ruiz Capelán, publicada en la colección de textos bilingües "Erasmio" (F. Villon: Oeuvres-Obras, Barcelona, Bosch, 1981).

(41) Pensemos en los estudios del profesor Martin de Riquer en torno a los "Cantares de gesta", "el ciclo artúrico" y la "lírica provenzal", entre otros. De todos modos, queremos señalar la reciente publicación de una obra fundamental de la poesía francesa del siglo XV: La Belle Dame sans Merci, de Alain Chartier en edición a cargo del propio M. de Riquer (Barcelona, Ed. del Quaderns Crema, 1980, texto bilingüe francés-catalán)

0.1.3-1 Sergio Cigada y su "Opera poetica di Charles d'Orléans"

Pero en medio de ese interés italiano por la poesía francesa del siglo XV y, en concreto, por la de Charles d'Orléans, brilla con luz propia el estudio de Sergio Cigada, publicado con el título de L'Opera poetica di Charles d'Orléans (42), trabajo que representa una aproximación, digna de destacar, a la poesía del príncipe, situándose por meritos propios en un lugar destacado de la bibliografía que referida a dicha poesía se ha ido constituyendo en las últimas décadas, coincidiendo con ese renovado interés ya apuntado. Cigada ha tenido el enorme mérito de haber llevado a cabo el primer gran estudio de conjunto sobre nuestro poeta, al margen de las corrientes historicistas en que se situaban los trabajos de P. Champion. Por otra parte, habían aparecido no pocos artículos dispersos en diversas publicaciones filológicas y literarias (43) - el propio Cigada había publicado uno en 1958 - (44), pero faltaba, precisamente, una obra de proporciones más dilatadas que intentara una aproximación a Charles d'Orléans, más allá del dato puntual referido a tal o cual poema concreto (45) o a cualquier detalle de su biografía.

(42) Milano, Editrice Vita e Pensiero, 1960.

(43) Cf. Bibliografía al final de nuestro estudio.

(44) in Aevum, XXXII, 1958, pp. 509-519.

(45) Charles d'Orléans ha sido un poeta del que se han conocido unos cuantos poemas, siempre los mismos, insertos en todas las antologías de poesía del siglo XV, recogidos por los manuales de literatura y recitados, a veces, por los propios escolares. Pero su trascendencia poética no iba más allá.

Cigada ha intentado, pues, acotar la obra en cuestión a la luz de la crítica moderna, intentando evitar ciertos "excesos" de la filología positivista; pero, a nuestro parecer, preocupado por delimitar bien el campo que pretendía estudiar, se ha detenido demasiado en aspectos que no incidían siempre directamente en el hecho, poético. Lo que no es óbice para destacar el mérito incontestable del trabajo de Cigada. Su esfuerzo por reconocer en la creación literaria del príncipe esas "tre maniere" de "hacer poesía" significa, sin lugar a dudas, un punto de vista válido para enfrentarse a la obra en cuestión, aunque puede pecar en determinados momentos de demasiado rígido y esquemático, y supeditado en exceso a planteamientos cronológicos; el mismo exceso de clarificación y clasificación puede llevar a veces a situaciones sin salida, que no explican bien ciertas tendencias e inclinaciones del poeta. Las "tres maneras" que señala Cigada existen: es innegable que junto a una "primera manera" en la que el poeta se nos muestra en "conexión" con la tradición cortés, a la que se sentía ligado "irremediabilmente por educación y sensibilidad (es decir por su propia condición), nos encontramos con esas dos maneras que Cigada califica de "naturalismo prezioso" y "realismo psicológico", respectivamente.

Lo que ya no es tan evidente, y a veces sentimos que el propio Cigada es consciente de esa dificultad, es que ambas se sucedan de modo sistemático

en el tiempo. Detengámonos, por ejemplo, en lo que hace referencia a la "prima manera", es decir la que Cigada hace coincidir cronológicamente con los años que van desde Azincourt hasta la puesta en libertad del príncipe (1415-1440). Cigada intenta evidenciar, desde el principio la indiscutible individualidad poética del duque de Orléans a pesar de su vinculación a la tradición cortés, pero se ve obligado en aras de clarificación y sistematización - siguiendo la línea que se ha marcado - a considerar la poesía del príncipe en esa época como un todo, aunque sea "sacrificado" aspectos que se dan en la "creación" de esos años:

"Abbiamo definito la maniera cortese cui si collega Charles, e come nell'ambito di questa maniera venga determinandosi la sua prima espressione letteraria. Passiamo adesso a quello che vuole essere il fulcro della nostra ricerca, la definizione dei reali e individuali caratteri dell'arte di Charles. Studieremo ora la poesia del duca durante la prigionia d'Inghilterra, considerandola come un "unicum" poetico, sia per la difficoltà di distinzioni cronologiche all'interno di questo blocco, sia, soprattutto, per una sua effettiva unità stilistica complessiva. Vediamo dunque come il generico discorso cortese si condensi qui e si

sublimi, in alcune zone, in poesia". (46)

Y Cigada pasa a continuación a elucidar la progresión del príncipe desde su primitivo poseso cortés: cómo partiendo de la tradición la complica en aras de sus objetivos y necesidades poéticas, que, por supuesto, son muy diferentes de los de los poetas que le precedieron y de otros muchos contemporáneos suyos. Pero Cigada sacrifica demasiado a la cronología, y llevado por el excesivo carácter "evolucionista" que imprime a su obra, no acaba de ver que ese "unicum" poético que informa la "prima manera", al que apela no por razones que atañen sólo a la creación poética, sino también por necesidades meramente metodológicas, no se circunscribe únicamente a un periodo de la poesía del príncipe. De hecho, ese "unicum", desde su compleja diversidad irradia toda su obra plasmándose en ese "Livre de Pensée" al que alude el propio poeta.

Ahora bien, no pretendemos negar la evolución que se da en esa poesía; de hecho nosotros mismos tendremos que admitirlo más de una vez a lo largo de nuestro trabajo. Lo que ocurre es que una obra de las características de la de Charles d'Orléans se resiste, más que otras, a un "reduccionismo" demasiado "historicista", y ello paradójicamente en una obra que, en principio, parece tan marcada por la propia biografía de su autor. Pero, precisamente, como quedará demostrado

en su momento, la obra poética de Charles d'Orléans acaba constituyendo una reacción, casi un "antídoto" contra su propia biografía; y en cuanto a la propia evolución poética - que la hay - se sitúa más bien en unas coordenadas que ^{que} trascienden los niveles meramente estilísticos.

De todos modos, no pretendemos restar méritos - al contrario - a la importante obra de Sergio Cigada. L'Opera poetica de Charles d'Orléans representa un hito muy importante - punto de referencia obligado - en la moderna bibliografía relativa a la obra de nuestro poeta, al que, por cierto, ha sabido situar, dentro de esa nueva corriente de estudiosos de la poesía del príncipe, en un lugar de honor de las letras de finales de la Edad Media. Por ello queremos finalizar esta breve referencia al trabajo de Sergio Cigada, recurriendo a sus propias palabras (con las que pone término a su libro):

"Così quel capitolo vastissimo della cultura occidentale che fu la lirica amorosa cortese, passata come un immenso corteo poetico attraverso le cinque o sei maggiori lingue e letterature dell'Occidente, giungeva in Francia ad un'agonia lentissima, impiumata da un supremo gioco d'artificio tecnico nei "rhétoriqueurs" : il suo contenuto di sentimento era, in Francia,

già morto de cinquant'anni, attraverso la critica ironica del duca d'Orléans, che costituisce così il penultimo ganglio nella storia di questa tradizione letteraria; ora quella che era la sua suprema forza, una tradizione tecnica pluriscolare, veniva a fine in un frantumante gioco musivo, enfiagione tecnicistica corrusa di gioco intellettuale - certamente nient'affatto storicamente nulla, come molta storiografia s'e compaciuta di decretare.

E questo e, in un abbozzo sintetico (che certamente richiederà molta documentazione testuale), un tentativo di storicizzazione dell'opera di Charles d'Orléans, che fu troppo spesso ritenuto, a torto, un "isolato" nella storia delle lettere." (47)

0.1.3-2 Los trabajos de Daniel Poirion. Una obra clave:
"Le Poète et le Prince"

Em cuanto a la propia Francia, queremos señalar, sobre todo, como obra de máximo interés, capital no sólo para el estudio de Charles d'Orléans sino de toda la poesía lírica de los siglos XIV y XV, la tesis de

(47) S. Cigada, op. cit., p. 185.

Daniel Poirion Le Poète et le Prince. L'Evolution du lyrisme courtois de Guillaume de Marchaut à Charles d'Orléans (48) a la que ya nos hemos referido al inicio de esta introducción (49). En palabras de Alice Planche que califica dicha obra de "belle thèse", Le Poète et le Prince es "une poétique, une symbolique, une étude de mentalités et une "psycho-critique" (50), todo ello a la vez. La aportación de D. Poirion al estudio de la poesía de Charles d'Orléans y de la lírica de la baja Edad Media no se circunscribe, de todos modos, a Le Poète et le Prince; numerosos estudios referidos al tema constituyen una bibliografía de obligada consulta en la actualidad (51). Para nosotros los trabajos de Daniel Poirion, como podrá comprobarse a lo largo de esta tesis, han sido un punto de referencia constante. De hecho nuestro trabajo se ha orientado, en cierto modo, o, por lo menos ha pretendido hacerlo, en la línea que aquellos nos marcaban. La importancia de la aportación de D. Poirion a la lírica de la época por él estudiada - y centrada principalmente en la figura de Charles d'Orléans - es incontestable; habiendo sabido distinguir con discernimiento la evolución literaria de la época, representada por los diferentes climas espirituales que se van sucediendo, según las generaciones o las décadas que van jalonando esos casi dos siglos de historia. Pero el mérito de Poirion, a lo largo de sus diferentes traba-

(48) Op. cit.

(49) Cf. nota 3 de este mismo capítulo.

(50) A. Planche, op. cit., p. 807

(51) Cf. nuestras indicaciones biográficas al final del presente estudio.

jos, estriba, sobre todo, en haber sabido evidenciar que la lenta transformación de la visión del mundo que se refleja en la poesía lírica del momento no ha tenido lugar de manera continua, ni rigurosamente progresiva. Ya que una época que se rige bajo "el signo de la alegoría" en todas sus manifestaciones, no sólo estrictamente poéticas o literarias, sino artísticas en general, tiene que ignorar forzosamente todo lo que significa "progreso", sentido de la historia. Poirion ha sabido estudiar la lírica de finales de la Edad Media, y en particular la poesía de Charles d'Orléans, desde una óptica que renovaba en gran medida muchos postulados críticos referidos a la época y a "sus poetas". La nueva dirección que Poirion ha sabido imprimir a sus trabajos de estudio de la literatura medieval queda reflejada de alguna manera en el prefacio ^{de} Résurgences, su última obra, en la que estudia por cierto, otro período del Medioevo, el que él designa como "âge du symbole" (siglo XII) :

"L'écriture trace en surface des réseaux communiquant avec les profondeurs de notre mémoire. Qu'elle se contente de redoubler, en les prolongeant, les paroles dictées à un copiste, ou qu'elle mêle d'emblée son encre aux pensées d'un créateur de textes, elle joue avec des mots, des noms, évoquant des images, des scènes, comme dans le pur souvenir ou le rêve

impur." (52)

Es esa orientación plural que Daniel Poirion ha dado a sus investigaciones sobre la literatura de la Edad Media, principalmente de los siglos XIV y XV la que nos atrajo en el momento de emprender nuestra propia investigación. Porque de hecho la riqueza de Le Poète et le Prince procede de ser no un estudio estrictamente filológico ni una historia literaria de un período concreto - la poesía lírica de los siglos XIV y XV -, sino ^{que} para enfrentarse a un tiempo especialmente complejo, el trabajo de su autor ha debido instrumentarse en función de esa complejidad, y de ahí que, como señala con acierto Alice Planche, no estemos exclusivamente ante una poética. Poirion ha sabido elegir el camino que le señalaban otras opciones y que le llevaría a generar uno de los estudios más completos, por su riqueza de puntos de vista, dedicado a un período en que la bibliografía - excepción hecha, por supuesto, de Villon - solía ser escasa y no siempre demasiado generosa.

En Le Poète et le Prince está ya presente toda la orientación que Daniel Poirion ha venido dando desde entonces a sus investigaciones, centradas sobre todo en un intento de situar la poesía, la literatura de la Edad Media, y de modo especial la de los siglos XIV y XV - aunque tampoco falten trabajos sobre períodos anteriores, como lo demuestra, por ejemplo, Résurgences - bajo el

(52) D. Poirion: Résurgences "Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIIe siècle). Paris, PUF "écriture". 1986, p. 5.

"imperio" de signos que la caracteriza, el símbolo y la alegoría, y que la contraponen radicalmente a otras etapas de la literatura. En este sentido, un artículo de 1970, titulado precisamente "La Nef d'Espérance, Symbole et allégorie chez Charles d'Orléans" (53), al que tendremos que referirnos en repetidas ocasiones a lo largo de nuestra tesis, es ya harto significativo de la orientación que va dando cada vez más Daniel Poirion a sus trabajos que se plasmarán de manera que podríamos llamar "práctica" en el Précis de Littérature Française du Moyen Âge que, bajo su dirección y contando con la colaboración de un reputado grupo de medievalistas franceses, se publicó en 1983, y que le conducirá más tarde a Résurgences, cuyo subtítulo "Mythe et littérature à l'âge du symbole" es ya toda una "garantía" del punto en que se encuentran actualmente sus trabajos de investigación y que viene a poner de relieve el último párrafo de su introducción a dicha obra:

"... Cet ouvrage, conçu d'abord comme une réflexion personnelle en marge d'un livre collectif, le Précis de littérature française du Moyen Age, a bientôt pris l'allure d'une ébauche, utilisant certes d'autres travaux dont la bibliographie s'est beaucoup enrichie, ces temps derniers, dans le même domaine, mais en rapport surtout avec une entreprise collective

(53) In "Mélanges J. Frappier", 2 vol. Geneve, Droz, 1970, t II, pp. 913-928

qui s'amorce pour constituer une "Histoire de l'art littéraire au Moyen Age". On peut s'interroger sur la propriété des idées ici avancées. Jeu futile car en matière de critique, comme de cuisine, il est difficile de défendre sa recette. Voici ma "salade", comme Antoine de La Sale appelait, sans modestie, un de ses livres, au XV siècle. Les deux graines de mon séminaire (1974-1984), mythe et symbole, servent à apprécier cette mémoire littéraire dont le statut physique ou métaphysique est incertain, mais dont la présence est évidente, sauf à ceux dont le coeur s'est appesanti, dont les oreilles se sont fermées, qui ont des yeux et ne voient pas." (54)

0.1.3-3 La aportación de Alice Planche

Pero junto a la inigualable aportación de Daniel Poirion, de capital importancia para conocer desde nuevas perspectivas la literatura medieval, y la lírica de los siglos XIV y XV en particular - centrándose especialmente en la figura de Charles d'Orléans -,

no han faltado tampoco en los últimos veinte o treinta años otros trabajos dignos de tener en cuenta en la bibliografía dedicada al príncipe-poeta. Y tenemos que referirnos de modo particular al dilatado estudio de

(54) D. Poirion, *op. cit.*, p. 9

Alice Planche Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage (55), de hecho el único libro de cierta dimensión consagrado íntegramente a Charles d'Orléans, dejando al margen los puramente biográficos. Tenemos que admitir de entrada el mérito de ese trabajo que ha intentado acercarse a la poesía del duque de Orléans desde una perspectiva realmente "original". Alice Planche ha sabido vislumbrar, al contacto con esa poesía, que unas características marcadamente "individuales" latían tras esos versos que le daban forma. El subtítulo ("ou la recherche d'un langage") es ya una indicación que nos descubre las intenciones de su autora. Pero ésta, pese a innegables logros (la aproximación entre Charles d'Orléans y algunos poetas modernos - Verlaine, Baudelaire y, especialmente, Mallarmé - resulta singularmente interesante y atractiva), no acaba, contradiciendo, a nuestro parecer, sus propias intenciones, de descubrir ni la estructura de un imaginario ni captar la fórmula de un "nuevo arte". Y aunque ha pretendido abarcar la obra de Charles d'Orléans en todos sus aspectos, intuyendo - mérito que no hay que restarle - que constituía un "unicum", su estudio resulta, a menudo, impreciso; tal vez, le ha faltado concretar, desde el principio, sus definiciones instrumentales, para intentar más tarde reconstruir su plan en torno a ese proyecto. De todos modos, consciente de que el "secreto" ^{po} descubrir en la poesía del príncipe

(55) A. Planche, op. cit.

estaba ahí, ha tratado de definir esa especie de código que, "peut-etre sans le vouloir, mais non sans le savoir" Charles d'Orléans "s'est pourtant constitué" (56). Y en estrecha relación con esa idea, Alice Planche insiste en su certeza de que la obra de nuestro poeta constituye "... un ensemble cohérent dont tous les éléments, y compris les plus originaux et les plus fortuits participent d'un même climat mental" (57). Afirmación que nos parece realmente acertada y que de hecho ha sido uno de los pilares básicos de nuestro trabajo. Es lamentable, de todos modos, que la obra de Alice Planche tan meritoria en muchos aspectos haya acabado convirtiéndose en un catálogo - y lo decimos sin ánimo peyorativo. Pero es una obra, que quizá ha pretendido ser demasiado ambiciosa, con lo que comporta de alternancias de luces y sombras. Aunque el balance no es negativo, ni mucho menos. No podemos, por ejemplo, echar en el olvido algunas ideas ciertamente justificadas al final del libro referidas al símbolo y a la alegoría. No obstante, tenemos la impresión que a lo largo de la obra, su autora parece no discernir bien, entre ambos: el carácter simbólico que da a la poesía de Charles d'Orléans se basa en una perspectiva demasiado actual, más próxima de la poesía simbólica del siglo XIX que de la simbólica medieval.

Pero, se quiera o no, Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage constituye una obra fundamental en

(56) Ibid., p. 13.

(57) A. Planche, op. cit., p. 12

la actual bibliografía sobre el príncipe de Blois, obra, por otra parte cargada de sensibilidad y de gusto por la poesía, lo que dice mucho en favor de su autora. Uno no puede dejar de leer con el mayor agrado ciertos pasajes del libro, de lectura amena y sencilla - lo que no empaña, en modo alguno, la labor crítica e investigadora de Alice Planche -, como estas líneas pertenecientes al capítulo "Au centre des figures: l'image intérieure":

"Les plus riches des poèmes de Charles d'Orléans mettent en jeu l'imagination sensible, le sens musical, l'intelligence des symboles et la sympathie humaine. Un procédé éprouvé, privé de ses bases habituelles entre ainsi dans de nouvelles synthèses. On assiste vraiment à la recherche d'un langage, qui pallie l'incapacité du vocabulaire "moral" à saisir ce qu'a de mobile et d'un peu tremblé la vie en train de se vivre. La difficulté d'une telle oeuvre, sa séduction aussi, viennent de ce que, pour y pénétrer, il n'existe pas de passe-partout. Le recensement du matériel linguistique, des catégories de métaphores, des éléments sonores, est utile pour s'orienter, pour éviter des erreurs de direction; mais il est insuffisant pour comprendre une seule des pièces; si l'on tient à trouver des "structures", il faut en

chercher une pour chaque poème. Le lecteur est incité à faire humblement, le chemin de l'auteur. Charles d'Orléans est le type de l'artiste qu'on ne peut aimer sans tenter participer à la genèse de sa création. Parfois, la communion semble facile; plus souvent elle est lente, de résultat incertain. Cette incertitude est encore un moyen de rejoindre un poète qui, sous l'apparence du paresseux et du distrait, sut prendre le temps de "penser à (son) aise", hanté par la mise au point d'une de ses constructions allégoriques: à qui fera-t-on croire que la Nef d'Espérance, le Moulin de Pensée, la Maison de Douleur, aient surgi d'un jet des replis de la conscience? (58)

Tal vez pueda parecer ocioso este breve recorrido a través de algunas de las obras que en torno a Charles d'Orléans se han ido gestando en los últimos años, pero ello nos ha parecido necesario para, a partir de ahí, señalar nosotros nuestro propio itinerario y direcciones que vamos a seguir en esta tesis. En cuanto al reproche que se nos podría hacer de por qué no haber hecho referencia a otros trabajos y estudios existentes en torno a la figura del príncipe, hemos de indicar que, sin ignorarlos por supuesto - ¿cómo echar en el olvido la preciosa aportación de Gérard Ouy a un mejor conocimiento de la obra del príncipe con sus trabajos en torno a ese "valioso" poema místico de Charles d'Orléans, el

(58) A Planche, op. cit., pp. 730-731

"Canticum Amoris" (59) o sus "Recherches sur la librairie de Charles d'Orléans et de Jean d'Angoulême" (60) que vienen a completar otras investigaciones en ese sentido? -, hemos optado por los que nos parecían más completos, por no limitarse a estudiar tal o cual aspecto de la obra del príncipe, sino que han intentado abarcarla en conjunto con toda la complejidad que ello supone. Por lo demás nuestras indicaciones bibliográficas al final del presente estudio vendrán a completar debidamente estas páginas.

Creo que de las páginas que anteceden puede ya deducirse cual es nuestra posición crítica a la hora de aproximarnos a la obra de Charles d'Orléans. Nuestra opción del término (y concepto) imagen para profundizar en su poesía es ya de por sí un signo que evidencia de entrada qué orientación pensamos dar a nuestra investigación. En ese sentido reiteramos que los trabajos de Daniel Poirion serán punto de referencia continua, aunque nuestro quehacer investigador intentará elegir su propio camino, lo que no significa "apartarse" ni "alejarse", sino hollar "nuevos senderos", descubrir "nuevos territorios", aventura imposible, si no existieran otros "exploradores", otros "descubridores" que nos hubiesen precedido.

(59) Cf. nota 36 de este mismo capítulo introductorio.

(60) G. Duy "Recherches sur la librairie de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême pendant leur captivité, et étude de deux mss. autographes de Ch. d'O." Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions, 1955, pp. 273-287

Y ahora se trata de emprender nuestra propia ruta, no sin antes intentar delimitar adecuadamente nuestro itinerario, definiendo con precisión los instrumentos que vamos a utilizar. Para ello nada mejor que intentar acotar y definir en primer lugar el propio concepto de imagen (literaria), y por supuesto hacer una referencia explícita a la alegoría, sin olvidar otras referencias, puntuales e imprescindibles, por un lado a la metáfora y por otro al símbolo, respectivamente. Sin estas definiciones instrumentales, nuestra tarea estaría abocada al fracaso. Pero se trata a partir de ahí de saber integrar todos esos intentos de definición y delimitación en una definición única capaz de dar respuesta al "imaginario" que se desprende de esa obra de encrucijada que es la poesía de Charles d'Orléans.

9.3 CONSIDERACIONES PREVIAS EN TORNO AL CONCEPTO DE
IMAGEN LITERARIA

Pero ahora conviene centrarse en lo que ha sido, a nuestro parecer, la aportación por excelencia de Charles d'Orléans, y que va a constituir la parte esencial de nuestro estudio. La principal tarea por nuestra parte va a consistir en tratar de evidenciar con toda nitidez y sin equívocos lo que de original y propio tiene la poesía del príncipe, y el papel que desempeña en el contexto literario del siglo XV, mucho más rico y complejo, como ya se ha apuntado, de lo que la historia literaria ha venido señalando durante mucho tiempo.

Para nosotros si algo sobresale, sobre todo lo demás en esa poesía con motivos propios, que es la poesía del duque de Orléans, es, precisamente, lo que hemos dado en llamar "imagen"; término, por otra parte, especialmente equívoco, qué duda cabe, pero irremediablemente necesario para poder exponer con precisión nuestra aproximación a la obra del príncipe-poeta en estas aproximadamente quinientas páginas que constituyen nuestro trabajo.

No es tarea sencilla acotar un término eminentemente ambiguo de por sí por su propia

complejidad, y, sin embargo, resulta metodológicamente necesario y hasta imprescindible hacerlo. ¿Qué significa en realidad para nosotros el término imagen, cuyo valor nos vamos a esforzar en descubrir y señalar en la obra de Charles d'Orleans? ¿Qué entendemos exactamente por imagen, o, mejor, por imagen literaria?: son preguntas previas que se imponen y a las que resulta necesario responder para seguir adelante con nuestro trabajo

0.2-1 La imagen literaria y la crisis de la Retórica

La imagen literaria, tal como la entendemos nosotros, es un concepto eminentemente moderno a la hora de enfocar el hecho literario, especialmente poético, y, precisamente, no sólo como figura o tropo en sí, sino sobre todo como término meramente lingüístico. Lo que nosotros siguiendo la orientación de la crítica moderna, especialmente, hemos dado en llamar imagen, término ausente de la retórica, lo mismo que sucede con el término símbolo (excepto, en todo caso, como equivalente un tanto vago de hipótesis, en la terminología crítica), va a hacer fortuna coincidiendo con la aparente crisis de la retórica, y decimos aparente, porque "lo retórico", como inconsciente de la literatura, se mantendrá siempre vivo (1). Fue Voltaire el primero en usar el término en el sentido de tropo, a su vez asimilado a figura, en el artículo "éloquence" de la Encyclopédie:

(1) Cf. Dictionnaire des Littératures de Langue Française, de J. P. de Beaumarchais, D. Couty & a. Rey Paris, Bordas, 1984 (3 tomos). T. 3, pp. 1922-23

"Quiconque est vivement ému voit les choses d'un autre oeil que les autres hommes. Tout est pour lui objet de comparaison rapide et de métaphore: sans qu'il y prenne garde, il anime tout et fait passer dans ceux que l'écourent une partie de son enthousiasme. Un philosophe très éclairé a remarqué que le peuple même s'exprime par des figures; que rien n'est plus commun que les tours qu'on appelle tropes. Ainsi dans toutes les langues, le coeur brûle, le courage s'allume, les yeux étincellent, l'esprit est accablé, il s'épuise, le sang se glace, la tête se renverse, on est enflé d'orgueil, enivré: la nature se peint partout dans ces images fortes devenues ordinaires." (2)

Como puede verse, y siguiendo la tradición, Voltaire hace surgir la imagen del entusiasmo, pero como considera la elocuencia natural y anterior a la retórica, que no sería, de hecho, más que su codificación, atribuye en primer lugar el carácter figurado al lenguaje común, basándose en la existencia de metáforas estereotipadas o más bien estereotipos metafóricos (3). Es decir lo que Fontanier denomina "catacresis" (y en particular "catacresis de metáfora" -"catachrèse de métaphore"-). Este, tras admitir como Dumarsais que se trata de un tropo, nos da la siguiente definición de catacresis:

(2) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Art et des Métiers, t. XIII, art "eloquence".

(3) Cf. Dic. des Littératures Bordas, op. cit., p. 1923.

"La catachrèse, en général, consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée, le soit aussi à une idée nouvelle qu'elle-même n'en avait point ou n'en a plus d'autre en propre dans la langue." Y prosigue Fontanier: "Elle est, par conséquent, tout trope d'un usage forcé et nécessaire, tout trope d'où résulte un sens purement extensif; ce sens propre d'origine, intermédiaire entre le sens propre et le sens figuré, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second, bien qu'il ait pu être lui-même figure dans le principe. Or, les tropes d'où résulte un sens purement extensif, non-seulement sont au nombre de trois, comme les Tropes d'où résulte un sens figuré, mais ils sont déterminés par les mêmes rapports que ceux-ci: la correspondance, la connexion ou la ressemblance entre les idées; et ils ont lieu de la même manière: par métonymie, par synecdoque ou par métaphore. Par conséquent, trois espèces différentes de catachrèses, comme trois grandes pièces, ou, si l'on veut, comme trois genres de figures de signification: la catachrèse de métonymie, la catachrèse de synecdoque et la catachrèse de métaphore." (4)

(4) Pierre Fontanier: Les Figures du Discours. Paris Flammarion, 1968, pp 213-214
 Como puede comprobarse, ni aquí ni a lo largo de su obra, Fontanier se refiere de manera expresa a la "imagen" como figura del discurso

Sin embargo, el propio Marmontel, que completa los artículos "éloquence" e "imagination" de Voltaire, se referirá a "imagen" tomándola en sentido más restringido, como una especie de metáfora que para dar color al pensamiento y hacer que un objeto sea más o menos sensible, si no lo es bastante, lo pinta con rasgos que no son propiamente los suyos, sino los de un objeto análogo (5). Es evidente (6) según dicha definición, que la imagen, destinada siempre a la representación de lo sensible en el discurso -y en este punto, nuestro itinerario conceptual y metodológico coincide en gran medida, aunque con ciertas reservas, (7) con las observaciones de Marmontel-, comporta en este caso la idea complementaria de sustitución, basada en la analogía. Por lo que el poder de la imagen debería menos a su valor imitativo que a la llamada -y esto es lo importante, desde nuestro punto de vista, y se va a convertir en elemento esencial de nuestra tesis- que hace a la imaginación.

Pero, estamos aún lejos de la concepción moderna de la imagen, y del valor intrínseco que le hemos asignado en nuestro trabajo, siguiendo dicha orientación. A lo largo del siglo XIX sigue la tendencia poco clarificadora de no delimitar de manera tajante "imagen" y "metáfora": en el Dictionnaire du XIXe siècle de Pierre Larousse, se designa el término "image" como "métaphore, similitude, figure qui rend une idée plus vive, plus

(5) Op. cit., t. XVIII, art. "imagination".

(6) Cf. Dictionnaire des Littératures Bordas, p. 1923.

(7) Aunque sólo sea por la época a la que pertenece la obra poética que estamos estudiando

sensible, en prêtant à l'objet dont on parle, des formes, des apparences empruntées à d'autres objets". Dicha confusión o identificación sigue perpetuándose hasta nuestros días en los manuales de retórica: así Heinrich Lausberg en su Manual de Retórica Literaria al referirse al término "image" (sic, en francés) en su "índice de términos" remite directamente a "métaphore, similitude" (sic) en un primer apartado, y en un segundo caso la define como "représentation des objets dans l'esprit, dans l'âme" (8). Distinguiendo, por lo demás, el término francés del latín "imago" que define como "imagen mnemotécnica de la fantasía" y también en una segunda acepción como "imagen poética de la fantasía" (9). Lo que no hace más que evidenciar que para la retórica clásica la imagen literaria no existe como entidad autónoma, independiente de la metáfora o de la comparación, contrariamente a lo que nosotros hemos vislumbrado en la obra de Charles d'Orléans. En este punto la observación que se hace en el Dictionnaire des Littératures de langue Française (10) nos parece de todo punto oportuna:

"En fait, l'emploi du terme (11), en raison de sa valeur concrète, dissimule que l'aspect sensible se libère de sa fonction représentative, que le signifiant prend son autonomie par rapport au signifié. Les

(8) H. Lausberg: Manual de Retórica Literaria (trad. del alemán, 3 tomos) Madrid, Gredos, 1966, pp. 350-351.

(9) *Ibid.*, p. 106, t. 3.

(10) *Op. cit.*, p. 1923.

(11) Por supuesto, el término imagen.

rhétoriciens de l'âge classique et leurs successeurs recensaient les figures et offraient pour chaque exemple une traduction: "voile" est une synecdoque pour "navire". La traduction marquait l'écart entre le terme figuré et l'usage courant; et le nom de la figure assignait une forme précise à cet écart: ici, la partie pour le tout, description toujours discutable et d'ailleurs discutée."

0.2.1-1 La imagen poética moderna

Lo que se cuestionará en adelante es la legitimidad de esa traducción, lo que importa es saber que los poetas no quieren decir nada diferente de lo que han escrito, la letra del texto ha dejado de ser traducible. Oigamos si no a André Breton:

"Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie la table de quelques-unes des images que nous présente l'oeuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait: "Lendemain de chenille en tenue de bal" veut dire papillon. "Mamelle de cristal" veut dire: "une carafe". Etc. Non, monsieur, ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a

dit." (12)

Lo que es evidente, independientemente de afirmaciones que pueden parecer un tanto "provocadoras" como la de Breton, que al referirse a la imagen literaria en nuestros días ya no se nos puede remitir sin más a metáfora, aunque, por supuesto las fronteras sigan sin estar claramente delimitadas. De ahí que al plantearse la pregunta en torno a imagen y metáfora, nos encontremos con conclusiones - si es que puede hablarse verdaderamente de conclusiones - como la de Pierre Caminade (13), para quien el lenguaje actual de la poética, ya sea que vacila entre uno u otro de esos vocablos, ya sea que prefiere uno u otro, mantiene, o, al menos, parece mantener una confusión al respecto. Confusión que el propio Caminade no ha deseado en modo alguno perpetuar, sino que más bien ha intentado ver si era posible o no disiparla.

La primera conclusión a la que llega el autor de Image et métaphore (el título, de por sí, ya es significativo) (14) es que hasta estos últimos años - y ello desde la época romántica, sin duda como consecuencia de la caída en desgracia de la Retórica, a la que el término metáfora aparece irremisiblemente unido -, el término imagen dominaba, preeminencia sin duda debida, como añade Caminade, a la definición estricta que André Breton, siguiendo la vía abierta por Pierre Reverdy en un

(12) In Le point de jour, colección de artículos publicados entre 1925 y 1933 Paris, 1934

(13) Image et Métaphore. Paris, Bordas, 1970

(14) Ibid., p. 3.

artículo publicado en 1918 y titulado precisamente L'Image, había dado en 1924, en su Manifeste du Surréalisme. Pero veamos en primer lugar la definición de Reverdy, sin duda la de mayores pretensiones y vuelos de las que se han utilizado en nuestro siglo para definir la imagen en detrimento de la metáfora, y que comentada y retocada por André Breton, fue publicada de nuevo por el propio Reverdy en Le gant de crin (15):

"L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées."

Y añade Reverdy:

"Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique."

La imagen surrealista, propugnada por Breton en su Manifeste, no se alejará en demasía de la afirmación de Reverdy. Quizá, y seguimos el itinerario trazado por Pierre Caminade (16), la diferencia fundamental se encuentre al final del Manifeste, cuando su autor afirma que:

(15) Paris, Librairie Plon, 1926

(16) Op. cit., p. 32

"pour moi (l'image) la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage poétique." (17)

Es evidente, según Caminade, que la imagen de que nos habla André Breton, la imagen surrealista, difiere, sin duda alguna, de la de Reverdy, a pesar de su común origen, en un punto capital y definitivo: ésta, la de Reverdy, es "juste", aquella es arbitraria.

Sea como fuere, lo que es evidente es que a partir de entonces la imagen se había convertido, sino en la esencia de la poesía, si al menos en el agente principal de su dinamismo y de su modernidad, era "l'inconnu, l'épiphanie hors de ténèbres, le jaillissement de l'inconnu, l'accueil aux profondeurs..." (18), contrapuesta a la metáfora que aparecía como algo "figé, vieux, sclérosé, sans vie, ni vérité" (19), "retoño despreciable" de la Retórica, a la que no se vacilaba en identificar despectivamente con la "cocina" tal como Platón lo había hecho en Gorgias (20), recurriendo al momento del "diálogo" en que Polos interroga al maestro, al desear conocer qué clase de arte es en verdad la retórica:

"SOCRATES. - ¿Me preguntas qué clase de arte es

(17) A. Breton: Les Manifestes du Surréalisme. Paris, Ed. du Sagittaire, 1946, p. 64.

(18) P. Caminade, op. cit., p. 3.

(19) Ibid., p. 3.

(20) Platón: Diálogos "Gorgias", o de la Retórica. Madrid, Espasa-Calpe "Austral", 1975, pp 169-170.

la retórica a mi modo de ver?

POLOS.- Sí.

SOCRATES.- Si te he de ser franco, Polos, te diré que no la tengo por un arte.

POLOS.- ¿Por qué la tienes entonces?

SOCRATES.- Por algo que tú lisonjeas de haber convertido en arte en un escrito que leí ha poco.

POLOS.- ¿Y qué más todavía?

SOCRATES.- Por una especie de rutina.

POLOS.- ¿La retórica a tu modo de ver es una rutina?

SOCRATES.- Sí, a menos que tengas tú otra idea de ella.

POLOS.- ¿Y qué objeto tiene esta rutina?

SOCRATES.- Procurar agrado y placeres.

POLOS.- ¿No juzgas que la retórica es algo bello, puesto que pone en estado de agradar y procurar placeres a los hombres?

SOCRATES.- ¿No te he dicho ya lo que entiendo es la retórica para que me preguntes, como estás haciendo, si no me parece bella?

POLOS.- ¿No te he oído decir que es una especie de rutina?

SOCRATES.- Puesto que tanta importancia das a lo que se llama agradar y procurar un placer, ¿quisieras hacerme uno muy pequeño?

POLOS.- Con mucho gusto.

SOCRATES.- Pregúntame si considero a la cocina como un arte.

POLOS.- Consiento en ello ¿Qué arte es el de la cocina?

SOCRATES.- Ninguno, Polos.

POLOS.- ¿Qué es entonces? Habla.

SOCRATES.- Vas a oírlo: una especie de rutina.

POLOS.- Dime, ¿cuál es su objeto?

SOCRATES.- Helo aquí: agradar y procurar placeres.

POLOS.- ¿La retórica y la cocina son la misma cosa?

SOCRATES.- Absolutamente, no, pero las dos forman parte de la misma profesión.

0.2.1-2 El retorno de la metáfora y el resurgir de la Retórica

Pero las cosa no eran tan evidentes como los surrealistas se empeñaban en pregonar a los cuatro vientos, ni siquiera recurriendo al patronazgo de Platón - curiosa paradoja la de buscar apoyo en la autoridad de las afirmaciones del "viejo filósofo", por otra parte, sacadas de contexto -, y pronto, asistiremos al retorno de la noción de la metáfora, acompañada de un resurgir de la propia retórica. En este punto, por la que a Francia concretamente se refiere, la influencia de Valéry que lamentaba el abandono de la retórica, ya que ésta era

instrumento imprescindible a la hora de "someter el lenguaje" ("asservir le langage"), y de Jean Paulhan, que, en palabras de Caminade, "tente, en 1941, de surmonter le conflit de la terreur et des maintenances" (21), ha sido de todo punto, primordial, si no excesivamente llamativa.

Otras teorías más recientes se han dejado sentir con mayor influencia poniendo en entre dicho las firmes convicciones surrealistas (valga la paradoja) en relación al presunto anquilosamiento y muerte de la retórica y, por ende, de la metáfora. Caminade nos anuncia ese resurgir, que no resurrección, puesto que como ya se ha dicho en páginas precedentes, si la retórica se había eclipsado, "lo retórico", ese inconsciente de la literatura seguía estando presente, se quiera o no:

"A tel enseignement de la poétique, à telle fleurs de Tarbes se sont ajoutés les analyses de la linguistique et de la sémiologie, qui abordent, depuis peu aussi systématiquement, les problèmes de la rhétorique et du langage poétique et qui ont entraîné dans leur sillage telle école de psychanalyse : la conjoncture intellectuelle semble favorable à la métaphore, et le mot image tend à disparaître." (22)

Y continúa Caminade a renglón seguido:

(21) P. Caminade, op. cit., p. 4

(22) Ibid., p. 4.

"Cette mutation se précise, se développe, de 1958 à 1967, après qu'Alain Robbe-Grillet eut dénoncé la métaphore et le principe d'analogie comme expression d'un anthropomorphisme politiquement et moralement réactionnaire et stérile littérairement. Jean Ricardou lui succédait. Il condamne la métaphore expressive, locale, mais il défend le principe d'analogie et lui redonne vigueur en lui demandant de structurer le récit. Ainsi, pense-t-il, conciliant analogie, métaphore et description, nous supprimerons les frontières qui séparent de la prose la poésie." (23)

El retorno, pues, de la metáfora parece innegable, pero las cosas no son tan simples, como a primera vista pueda parecer. El que metáfora haya ganado terreno, y mucho, a partir sobre todo de los años cincuenta y sesenta (24), no implica, ni mucho menos, que la imagen se haya eclipsado, a su vez, definitivamente. Lo que en todo caso se ha visto cuestionado es la noción surrealista de imagen, pero sin suponer, ni mucho menos, la renuncia a la misma, que sigue siendo por su propia ambigüedad y complejidad elemento imprescindible para encarar aspectos esenciales del hecho literario, y, especialmente (si es que ambos aspectos pueden

(23) P. Caninade, op. cit., p. 4.

(24) Así tenemos el caso de un poeta como Michel Deguy (*Actes*, 1966) que sólo medita sobre la metáfora y otras figuras de retórica, y de G. Genette (*Figures I*, 1966; *Figures II*, 1969) y T. Todorov, esforzándose por reanudar vínculos con la retórica. Por otra parte conviene citar aquí un estudio que nos parece esencial a la hora de delimitar la concepción actual de metáfora; nos estamos refiriendo a la obra de Paul Ricoeur, *La métaphore vive* Paris, Seuil, 1975.

disociarse), poético. Es por ello que nuestra reflexión, a lo largo de este estudio, se ha vuelto hacia Gaston Bachelard; precisamente su enfoque y modo de abordar la imagen nos ha parecido particularmente rico, sin que por ello hayamos dejado de observar en él una cierta confusión entre imagen y metáfora, lo que para nosotros no perjudica, en modo alguno, su reflexión, y puede, incluso, llegar a enriquecerla. De todos modos, si dicha confusión existe puede tildarse de pasajera, y formaría parte de la propia esencia de ambas. Y estamos de acuerdo con Ferdinand Alquié cuando afirma que Bachelard basa su análisis de La poétique de l'espace a partir de la distinción fundamental entre metáfora e imagen:

"La métaphore est tenue pour volontaire et fabriquée. Elle n'a donc pas à être pensée, et cela parce qu'elle n'est pas une pensée. L'image, au contraire, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être."

(25)

0.2-2 El concepto de imagen en la obra de Gaston Bachelard

Es precisamente esta distinción - si es que la distinción es posible - lo que nos sedujo a la hora de acercarnos a

(25) F. Alquié : Solitude de la raison Paris, E. Loffeld, 1966, p. 40.

Bachelard para que nos sirviera de soporte metodológico - no exclusivo - de cara a introducirnos en el tejido poético de Charles d'Orléans; a pesar de que, de entrada la empresa podría parecer, como mínimo, audaz y desproporcionada. ¿Podría prestarse una obra, por más que se quiera, medieval, de unas características específicas bien definidas y, en cierto modo, alejadas de la poesía moderna a, semejante análisis? Pero el itinerario, la reflexión de Bachelard nos animaba a intentarlo. Su inicio de La poétique de l'espace era toda una invitación a una empresa que valía la pena intentar:

"il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image. L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des casualités psychologiques subalternes. Rien non plus de général et de coordonné ne peut servir de base à une philosophie de la poésie. La notion de principe, la notion de "base" serait ici ruineuse. Elle bloquerait l'essentielle actualité, l'essentielle nouveauté psychique du

poème." (26)

Era esta delimitación de la imagen, separada, o, mejor, distinguida de la metáfora a la que no suplantaba ni eliminaba, lo que nos atraía sobre todo del análisis de Bachelard, y nos empujaba a recurrir a él. Pero no hay que dejarse engañar ni queremos inducir a error. Nuestro itinerario metodológico no podía quedarse exclusivamente ahí, so pena de caer en un arbitrario de consecuencias imprevisibles y que podía llevarnos por derroteros que abocaran nuestro trabajo como mínimo a un callejón sin salida. Además, nuestro proceder metodológico no ha pretendido ni pretende basarse en una reflexión exclusivista y única, aunque sabemos de antemano que semejante posición puede redundar en detrimento del más elemental rigor, necesario para llevar a buen puerto un trabajo de las características del que aquí nos hemos propuesto. Sin contar que nosotros también, en un momento dado hemos sentido ese mismo malestar que apunta Caminade (27) ante ciertas contradicciones y confusiones del pensamiento de Bachelard, lo que, a veces, paradójicamente no deja de ser útil, por lo menos desde nuestro punto de vista, por su propia imprecisión. El que la imagen, sea estudiada y aplicada por Bachelard en su sentido más amplio no deja de constituir, pese a todo, una ventaja. Y el que la distinción teórica entre imagen y metáfora realizada por

(26) G. Bachelard : La poétique de l'espace Paris, PUF, 1974, p. 1.

(27) Op. cit., pp. 69-70

Bachelard no sea a menudo puesta en práctica tampoco resulta una incongruencia, forma parte como ya hemos insinuado con anterioridad, de la propia esencia de las cosas, precisamente porque la delimitación no es sencilla. De hecho, es el mismo reproche que se nos puede hacer a nosotros, ya que tras haber intentado acotarlas igualmente, a partir de una oposición muy próxima a la del propio Bachelard (la metáfora, figura de retórica, fabricada "a priori", opuesta a la imagen, viva y creativa, obra pura de imaginación), nos hemos visto a menudo traicionados por la propia imprecisión de la terminología.

0.2.2-1 La complejidad de la imagen literaria (las "trampas" de la polisemia)

Pero la dificultad no estriba en la metáfora, siempre que dejemos bien sentado que se trata, sin más, de una figura de retórica, sino en la complejidad de la imagen, partiendo ya de su propia polisemia. Veamos, por ejemplo, antes de seguir adelante y también, cómo no, de ir hacia atrás en el tiempo, las diferentes definiciones que da Henri Morier en su Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique (28) al referirse a la imagen literaria. Lleva éste a cabo una delimitación de la imagen enfocada desde diferentes puntos de vista; y así nos hablará en primer lugar de "imagen abstracta", definiéndola como:

"Terme abstrait indiquant de manière imagée

l'essence, l'état, la manière d'être, le mouvement de l'objet ou la disposition d'un ensemble d'objets."

(29)

Y Morier ilustrará su definición con oportunos ejemplos, oponiendo precisamente lo que él designa como imágenes "concretas" o "plásticas", tridimensionales, a la imagen "abstracta". Estamos, una vez más, en la órbita de lo que tradicionalmente se ha venido conociendo como metáfora, y por ello no puede extrañarnos que Morier nos remita a ella al final de su definición:

"Ainsi, par exemple, si le poète veut peindre par des images concrètes une disposition de nuages, il peut, comme Victor Hugo dans Soleils couchants, parler de "temples", de "palais", voire de "guerrier" qui pend aux poutres du plafond ses retentissantes armures", quand ce n'est pas de "crocodile":

"Puis voilà qu'on croit voir dans le ciel
balayé

Pendre un grand crocodile au dos large et rayé,
Aux trois rangs de dents acérées..."

Ce sont là des images "concretas" ou "plastiques", tridimensionnelles. Mais, si, pour dépeindre les états du jour, les yeux de lumière dans les nues, le poète s'était servi des mots "une paix de lumière", "une extase de lumière", "un rêve de lumière", il eût

eu recours à des images ou plutôt, ici, à des métaphores abstraites. Analytiquement, une "paix de lumière" signifie une lumière douce et tranquille, comme l'est un état de paix, comme un pays, ou peut-être un visage, ou peut-être un regard... paisible. On voit d'emblée que l'immense avantage de l'image abstraite est d'être plus ouverte à l'imagination: ses bords restent flous et son essence n'a pas reçu de forme définitive." (30)

Como podemos observar, e independentemente de la preferència de Morier per la imatge abstracta cuya "superioridad" poética parece, de entrada, incuestionable, lo que se pone en evidencia, una vez más, es una confusión o, si se prefiere una, identificación entre imagen y metáfora. Los perfiles de ambas siguen apareciéndonos poco delimitados, por más que el autor del Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique les dedique dos entradas diferentes; pero no deja de ser significativo que mientras que metáfora aparece introducida así, sin más, sin acompañamiento de adjetivo alguno, no encontremos una definición exclusiva de imagen, sin apelativo, y ello sin contar el espacio consagrado a ambas, ya que si los diferentes tipos de imagen - que no la imagen misma - los define en cinco páginas, dedica más de cincuenta a estudiar la metáfora, que Morier intenta, por otra parte, acotar estrechamente, intentando darnos

una definición que vaya más allá de la tradicional. Así tras definirla como lo había hecho la retórica clásica:

"La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison." (31)

Morier añade lo siguiente en un segundo apartado:

"La métaphore est le procédé de style qui confronte sans recourir à aucun signe comparatif explicite, l'objet dont il est question, le comparé (A), à un autre objet, le comparant (B), soit par opposition (A+B ou B+A), soit par juxtaposition directe dite aussi parataxe (AB ou BA), soit par assimilation de l'un à l'autre (A est B), soit par qualification du comparé par le comparant (A de B), soit par attribution au comparé de la vertu symbolique du comparant (B de A), soit enfin par effacement du comparé, le comparant représentant la substance imagée à l'état pur et laissant à deviner ce qu'il représente (b)." (31 bis)

Pero conviene ahora volver a la relación de imágenes que Morier nos va presentando. Tras hablar de imagen abstracta pasa a lo que él denomina "image

(31) Op. cit., p. 645.

(31 bis) Ibid., p. 646.

impressive":

"Image qui ne repose pas sur la comparaison objective, valable pour chacune de deux réalités connues, mais sur la comparaison subjective, établie entre un objet connu et un second objet sans rapport formel, de poids, de masse, ni de couleur avec le premier, mais qui produit sur la sensibilité de l'auteur une impression analogue à celle que produirait le premier."

Y Morier ilustra su definición con el ejemplo siguiente:

"Si Baudelaire écrit...

"La femme cependant de sa bouche de fraise..."

("Les métamorphoses du Vampire.")

...il établit un rapport objectif entre "bouche" et "fraise": chacun y trouvera des analogies: couleur, fraîcheur, saveur ou caractère fruité.

Mais si le même Baudelaire écrit: ...

Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis...
il n'existe plus de rapports directs entre "une citerne", profonde, à l'eau croupissante et noire, et les "yeux" d'une femme - du moins les yeux d'une femme tels que nous les aimons en général. Mais l'impression de l'objet A (les yeux) sur Baudelaire

est analogue à l'impression que fait sur lui l'objet B (la citerne). Impression de tristesse, de désespérance, sans doute; conscience de la misère humaine, du péché lié au désir, et du désir lié à la beauté." (32)

De hecho es este tipo de imagen, entre todas las que enumera Morier, la que nos parece más próxima a nuestra idea de "imagen creativa" opuesta a metáfora, como mera figura retórica (sin que ello implique ánimo peyorativo alguno por nuestra parte), y no es casual, ni mucho menos, el que al final de la entrada, el autor nos remita a símbolo y a mito, lo que no es óbice para que, dado que la demarcación, como ya se ha visto, entre imagen y metáfora no resulta evidente, también nos remita a esta última, concretamente a lo que Morier llama "métaphore affective" (33)

Morier nos habla aún de otros tipos de imágenes ("image incohérente", "image plastique", "image tangentielle"), debidas a un afán de clarificación y clasificación, pero que no vienen a elucidar, de modo especial, la noción de imagen.

La aproximación de Morier a la imagen - o, mejor, a las distintas imágenes que enumera - adolece de un excesivo formalismo, sin duda fruto de las propias características de la obra. El deseo de mantenerse en los

(32) Op. cit., p. 524.

(33) Ibid., p. 525.

límites eminentemente "informativos" y "pedagógicos" de un "Diccionario de Poética y Retórica", le lleva a respetar unos cánones preestablecidos y escrupulosamente rigurosos. De ahí sus "concesiones" a la metáfora, de rasgos nitidamente perfilados, en detrimento de la imagen, siempre de difícil identificación por su propia esencia. Morier mantiene la imagen (las imágenes) en el estricto marco de la "elocutio", y con ello no hace más que mantenerse fiel a la tradición retórica, convirtiéndola como máximo en feudataria de la metáfora, lo que sucede es que sin poder prescindir de ella dado el prestigio cosechado por el término a todo lo largo del siglo XIX y en la primera mitad del nuestro. Pero la imagen seguía buscando sus señas de identidad propias que ni el surrealismo por un lado ni Bachelard por otro, desde ópticas y perspectivas diferentes, habían podido proporcionarles de manera definitiva. Por eso otros acercamientos a la imagen no iban a faltar, y aquí tenemos que volvernos, por fuerza, hacia Gilbert Durand y sus intentos de abarcar la imagen y orientarla hacia la fecunda galaxia de lo que se ha dado en llamar "l'imaginaire".

0.2.2-2 La reivindicación de la imagen

La posición de Gilbert Durand referida a la

orientación que pretende dar a su reflexión en torno a la imagen - y por ende a su "imaginaire" - queda bien definida y expuesta ya desde las primeras líneas de su introducción a la que quizá puede considerarse su obra más representativa, Les structures anthropologiques de l'imaginaire (34), andanada en toda la regla contra el pensamiento occidental, y especialmente el francés por su "secular desconfianza hacia la imagen":

"La pensée occidentale et spécialement la philosophie française a pour constante tradition de dévaluer ontologiquement l'image et psychologiquement la fonction d'imagination "maîtresse d'erreur et de fausseté". On a remarqué (35), à juste titre, que le vaste mouvement d'idées que de Socrate, à travers augustinisme, scolastique, cartésianisme et siècle de lumières, débouche sur la réflexion de Brunschvicg, de Lévy-Bruhl, de Lagneau, d'Alain ou de Valéry, a pour conséquence de "mettre en quarantaine" tout ce qu'il considère comme vacances de la raison. Pour Brunschvicg toute imagination - fût-elle platonicienne! - est "péché contre l'esprit". Pour Alain, plus tolérant, "les mythes sont des idées à l'état naissant", et l'imaginaire est l'enfance de la conscience".

Y Gilbert Durand continua con su reivindicación de la

(34) Paris, Bordas "études", 1969.

(35) Gilbert Durand se refiere a una obra de Gusdorf, Mythe et métaphysique, p. 174

imagen - y de la imaginación:

"On pouvait espérer, semblait-il, que la psychologie générale soit plus clémente à la "folle du logis". Il n'en est rien. Sartre a montré que les psychologues classiques confondent l'image avec le doublet mnésique de la perception, meublant l'esprit de "miniatures" mentales qui ne sont que copies des choses objectives. A la limite l'imagination est réduite, par les classiques, à cette frange en deçà du seuil de la sensation, et que l'on nomme image rémanente ou consécutive." (36)

Y Gilbert Durand pasa a enumerar los distintos intentos de "imaginario" habidos a partir de concepciones más receptivas y que hacían gala de una mayor confianza respecto a la imagen, y en primer lugar cita el asociacionismo ("associationnisme") basada en ese imaginario devaluado que emana de esa imagen remanente a que hace referencia a Bergson, como eslabón importante en las reivindicaciones del imaginario, quien "a porté le premier des coups décisifs à l'associationnisme en creusant des dimensions nouvelles dans le continuum de la conscience" (37). Sin embargo, Durand reprochará a Bergson el no haber sabido el paso decisivo que lo llevaría a liberar la imagen de ese papel subalterno que le hacía

(36) G. Durand, op. cit., p. 15-16

(37) Ibid., p. 16

desempeñar la psicología clásica. Y Durand llega a Sartre, quien ha sabido erigir una sólida crítica tanto contra la teoría clásica de la imagen miniatura como contra la doctrina bergsoniana de la imagen recuerdo, como bien demuestra el autor de Les structures anthropologiques de l'imaginaire, "reprochant à l'une et à l'autre position de "chosifier" l'image et de rompre par là le dynamisme de la conscience en aliénant sa fonction principale qui est de connaître plutôt que d'être" (38). Y Durand recurre a una frase del propio Sartre como colofón a su argumentación:

"Sans doute on a remplacé les lourdes pierres de Taine par des légers brouillards vivants qui se transforment sans cesse. Mais ces brouillards n'ont pas cessé pour cela d'être des choses..." (39)

0.2.2.2-1 Sartre : de "l'Imagination" a "l'Imaginaire" (el fracaso de una tentativa de "reivindicación" de la imagen)

Pero uno podría preguntarse con Gilbert Durand si el propio Sartre ha mantenido las promesas críticas que apuntaban a una reivindicación sistemática de la imagen. Uno podría responder que hasta cierto punto no. De hecho las "promesas" de l'imagination se desvanecen en

(38) G. Durand, op. cit., p. 17. Durand hace referencia a la posición de Sartre en L'imagination. Paris, PUF, 1950 (1ª ed. 1936).

(39) Sartre, *ibid.*, p. 69, citado por G. Durand

L'imaginaire (40):

"...une image n'est rien autre qu'un rapport. La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas conscience de l'image de Pierre: Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image, mais sur un objet.

Ainsi dans la trame des actes synthétiques de la conscience apparaissent par moments certaines structures que nous appellerons consciences imageantes. Elles naissent, se développent et disparaissent selon des lois qui leur sont propres (...). Et ce serait une grave erreur de confondre cette vie de la conscience imageante, qui dure, s'organise, se désagregé, avec celle de l'objet de conscience, qui, pendant ce temps, peut fort bien rester immuable." (41)

La posición de Sartre respecto a la imagen queda suficientemente evidenciada con esta definición. Por mucho que se esfuerce en los capítulos siguientes en llevar a cabo la realización de un inventario completo de lo que él designa como "la famille de l'image" (42), lo que hemos dado en calificar con Gilbert Durand (43) de desconfianza de toda una corriente del pensamiento

(40) Jean-Paul Sartre: L'imaginaire Paris, Gallimard "idées", 1971 (1a ed., 1940)

(41) J.-P. Sartre, op. cit., p. 20.

(42) Ibid., p. 39 y sigu.

(43) Aunque nosotros somos menos categóricos al respecto que el ilustre antropólogo

occidental respecto a la imagen, queda bien patente una vez más. De hecho la sarta de epitetos y apelativos degradantes a que hace referencia G. Durand es bien sintomática (la imagen es una "ombre d'objet", "n'est même pas un monde de l'irréel", un "objet fantôme", "sans conséquence"; todas las cualidades de la imaginación no son más que "néant"; los objetos imaginarios son "louches, etc.) (44), pero el propio Gilbert Durand tiene que admitir el mérito - incontestable de Sartre por describir el funcionamiento específico de la imaginación, distinguiéndola del comportamiento perceptivo. Y yo diría más, ha intentado, dotar la imagen de identidad propia, aunque finalmente haya desembocado en una devaluación del imaginario. Las causas del aparente fracaso en lo que parecía una tentativa clara de Sartre con un objetivo bien definido - *por algo* la obra se titula L'Imaginaire - hay que buscarlas ante todo en la propia perspectiva en que se sitúa. El haberse limitado a una aplicación restringida del método fenomenológico, "ahogado" por el solipsismo psicológico lo alejaba irremisiblemente de la imagen en su sentido más profundo y "rico", "encasillándose", adrede o por "incapacidad" para poder ir más allá, en un "psicologismo" que va a pecar contra la fenomenología, pues como afirma, no sin razón, Gilbert Durand, "une phénoménologie de l'imaginaire doit avant tout se prêter^{avec} complaisance aux images..." (45). Y serán las palabras del propio Bachelard las que vendrán a

(44) Son afirmaciones que encontramos sobre todo la segunda parte de L'Imaginaire

(45) Op. cit., p. 20.

completar esta aseveración:

"Une philosophie de l'imagination doit (...) suivre le poète jusqu'à l'extrémité de ses images, sans réquiere jamais cet extrémisme qui est le phénomène même de l'élan poétique." (46)

Y el autor de La poétique de l'espace se apoyará, a su vez en Rilke:

"Les oeuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, de qui est allé jusqu'au bout d'une expérience, jusqu'au point que nul humain ne peut dépasser. Plus loin on pousse, et plus propre, plus personnelle, plus unique, devient une vie." (47)

para continuar afirmando:

"...Mais est-il nécessaire d'aller chercher le "danger" hors du danger d'écrire, du danger d'exprimer? Le poète ne met-il pas la langue en danger? Ne profère-t-il la parole dangereuse? A force d'être l'écho des drames intimes, la poésie n'a-t-elle pas reçu la pure tonalité dramatique? Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses

(46) La poétique de l'espace, p. 198

(47) R. M. Rilke, Lettres ("Lettre à Clara Rilke"). Paris, Stock, p. 167.

petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du "trouble de l'être". (48)

Es evidente que Sartre se ha movido en otra dirección, y que su particular concepción de la imagen le aleja de lo que ha pretendido ser nuestra reflexión conceptual y metodológica a lo largo de este nuestro trabajo, a la búsqueda constante de eso que hemos dado en llamar "imagen" ("imagen literaria"), a partir de un texto poético concreto. Las razones de este alejamiento las podemos encontrar, sin ir más lejos, en ^{las} palabras - no, precisamente complacientes hacia el autor de L'Imagination y L'Imaginaire. - de G. Durand :

"...On peut (...) se demander pour quelles raisons, dans ses deux volumes consacrés à l'imagination, Sartre a manqué (...) l'image. D'abord, nous semble-t-il, par une incapacité de l'auteur de l'essai sur Baudelaire à saisir le rôle général de l'oeuvre d'art et de son support imaginaire. L'art sartrien oscille lui-même constamment entre le jeu habile et insignifiant de la comédie de boulevard et la lourde tentative de réintégration totale du réel, dans laquelle on retrouve un hyper-naturalisme à la Zola doublé d'une philosophie dans le style de P. Bourget. Jamais l'art n'est considéré comme une manifestation originale d'une fonction

psycho-sociale, jamais l'image ou l'oeuvre d'art n'est prise dans son sens plein, mais toujours tenue pour message d'irréalité. D'où le caractère souvent inauthentique de l'oeuvre romanesque et théâtrale de Sartre qui tantôt est un brillant pastiche du théâtre bourgeois ou du roman américain, tantôt sort pesamment des cadres esthétiques pour aborder les interminables rivages de la description phénoménologique. Finalement l'esthétique sartrienne, elle aussi, est une "quasi-esthétique" et il ne faut pas s'étonner qu'un auteur fermé à ce point à la poétique ait à ce point manqué l'essence de l'image." (49)

Palabras rotundas y definitivas que parecen dejar zanjada la posición de Gilbert Durand frente a "l'imaginaire" sartriano, convertido al final en mera denominación, sin consistencia alguna. Pero, aunque sea tenue, queremos llevar a cabo una reivindicación en favor de Sartre, ya insinuada en líneas precedentes: su utilización exhaustiva de los términos "imagen", "imaginación" e "imaginaire", intentando dotarlos de características propias y definidas frente a la desconfianza secular que el pensamiento y la filosofía - o, por lo menos, una parte muy importante de éstos -

habían mostrado hacia ellos, aunque el intento haya resultado fallido en el terreno que a nosotros realmente nos interesaba, como acabamos de comprobar.

0.2.2.2-2 "L'Imaginaire" de Gilbert Durand

Pero frente a la degradación del saber que representa la imagen, relegada a mera representación de un "casi objeto", y reducida a la "insignificancia" en Sartre y en otros autores de posiciones igualmente "psicologistas", otros psicólogos llegarán a darse cuenta de un hecho capital: que en el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador y que es por ello que la imagen difiere totalmente del arbitrario del signo (50). Es en esta dirección que van a situarse Jung - que siguiendo el camino trazado por el psicoanálisis verá igualmente que todo pensamiento se apoya en imágenes generales, los arquetipos que dan forma inconscientemente al pensamiento (51) - y Bachelard - que, como ya ha quedado insinuado más arriba basa su concepción general del simbolismo imaginario en dos concepciones: la imaginación es dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación (52) -, y que va a llevar al propio Gilbert Durand a afirmar que "l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans

(50) Cf. g. Durand, p. 25.

(51) C. G. Jung: Les types psychologiques. Geneve Georg, 1950 p. 310 y sigu.

(52) A. Bachelard: L'air et les songes. Paris, José Corti, 1976, pp. 7-9.

lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modéler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement (...) les représentations subjectives s'expliquent "par les accomodations antérieures du sujet au milieu objectif" (53). El imaginario de G. Durand se constituiría, pues, a partir de imágenes como respuestas a los "mitologemas" que expresan la problemática de la condición humana, especialmente la angustia del ser ante la temporalidad y la muerte. Lo que nos interesa especialmente de la reflexión de G. Durand es que su método de exploración del imaginario se aplica primordialmente al mundo del arte y de la literatura por ser éstos espacios de concentración del imaginario con todo su poder simbólico, lo que desemboca en una clasificación isotópica de las imágenes. Partiendo de las imágenes que expresan "los rostros del tiempo y de la muerte", Durand distingue dos grandes regímenes del imaginario: el régimen diurno y el régimen nocturno de la imagen. Define el primero "comme le régime de l'antithese" (54), y agrupa estructuras que podríamos llamar heroicas. Las imágenes que lo constituyen se agrupan en torno a dos esquemas: el ascensional y el diairético, evocando idealización y lucha con la consiguiente victoria contra los rostros del tiempo y de la muerte. En cuanto al régimen nocturno Durand distingue dos estructuras diferentes: por un lado, "las estructuras místicas", cuyo principio de

(53) G. Durand, *op. cit.*, p. 37.

(54) *Ibid.*, p. 67.

justificación es el de analogía, siendo su reflejo dominante el digestivo; las imágenes se agrupan aquí en torno a dos esquemas: el de inversión y el de intimidad, y acaban con la asunción del paso del tiempo y de la muerte; por otro, "las estructuras sintéticas o dramáticas", cuyo principio de justificación es el de causalidad, siendo el reflejo dominante el copulativo. Las imágenes se agrupan aquí en torno a dos esquemas: el cíclico y el progresista, evocando repetición cíclica o progresismo de futuro, lo que supone la aceptación del paso del tiempo de cara a superar la muerte (55).

Como puede comprobarse, la reflexión de G. Durand, que le lleva a elaborar su método de análisis del imaginario, es verdaderamente minuciosa y precisa. Por ello puede resultar atractiva, aunque su estructuralismo latente no coincidía exactamente con lo que pretendíamos que fuera nuestro itinerario a la hora de abarcar y estudiar la obra poética de Charles d'Orléans. Nos parecía que la aplicación de dicho método, a pesar de su incontestable utilidad no respondía exactamente a los intereses y objetivos que nos habíamos propuesto. Dicha obra nos parecía irreductible, por su propia naturaleza a los esquemas de Durand, y por eso desechamos la aplicación pura y simple de dicho método; aunque sin renunciar a recurrir esporádicamente a algunos de sus postulados y aplicaciones, como instrumentos válidos de

exploración en puntos muy determinados y concretos.

0.2.2.2-3 Nuestro itinerario particular (la aportación instrumental de Gaston Bachelard)

En ese sentido la reflexión de Bachelard servía mejor, por su propia indefinición - tomado aquí el término en sentido positivo - a nuestros intereses. Partir de las imágenes referidas a los cuatro elementos nos parecía del mayor interés, sin ser, por otra parte, demasiado comprometido de cara a una obra poética concreta, en este caso bien definida y perteneciente, se quiera o no, a una época y a un código bien delimitados. En todo caso, el recurso nos parecía válido, aunque, en cierto modo, si no de rigidez, podía pecar de demasiado esquemático; pero una cita del propio Bachelard vino a disipar ciertas dudas y a demostrarnos que un determinado análisis de la obra de Charles d'Orléans, partiendo de las imágenes de los cuatro elementos de la materia, eso sí con ciertas correcciones y "libertades", era no sólo posible, sino pertinente. En su introducción a La poétique de l'espace afirma Bachelard lo siguiente:

"On nous demandera peut-être, pourquoi modifiant notre point de vue antérieur, nous cherchons maintenant une détermination "phénoménologique" des images. Dans nos travaux précédents sur

l'imagination, nous avons en effet estimé préférable de nous situer, aussi objectivement que possible, devant les images des quatre éléments de la matière, des quatre principes des cosmogonies intuitives. Fidèles à nos habitudes de philosophe des sciences, nous avons essayé de considérer les images en dehors de toute tentative d'interprétation personnelle. Peu à peu, cette méthode, qui a pour elle la prudence scientifique, m'a paru insuffisante pour fonder une métaphysique de l'imagination. A elle seule, l'attitude "prudente" n'est-elle pas un refus d'obéir à la dynamique immédiate de l'image? (56)

Era evidente, pues, que el propio Bachelard nos invitaba a una "aventura personal" en el estudio de la imagen en la obra poética de Charles d'Orléans. Pero, el punto de partida estaba, de todos modos, marcado. Y aunque la "prudencia" pueda perjudicar a esa "dinámica inmediata" de la imagen, según las palabras del propio Bachelard, no podíamos prescindir de ella, máxime ante una obra de perfiles tan característicos como la que nos habíamos impuesto estudiar. Por ello, podrá parecer paradójico y hasta contestable el hecho de que no hayamos analizado la imagen hasta ahora más que desde una perspectiva "moderna" y no hayamos vuelto la mirada todavía en estas

(56) G. Bachelard: La poétique de l'espace, pp 2-3.

consideraciones previas en torno al concepto de imagen literaria, hacia la época a la que pertenece la obra poética en cuestión. Es precisamente la tarea que vamos a emprender a partir de ahora. El que la hayamos aplazado hasta este momento ha sido fruto de nuestro propio quehacer metodológico. Nos parecía más pertinente y significativo arrancar del momento en que la imagen supera su propia etimología, sin romper nunca por ello con el cordón umbilical que le une a ella, y empieza a ser considerada desde la perspectiva - única y plural, al mismo tiempo - que acabamos de considerar en páginas precedentes.

0.2-3 El concepto de imagen en la Edad Media

Conviene, pues, ahora retroceder en el tiempo y situarnos en esas épocas que preceden a la afloración del concepto - y del término - de imagen literaria, coincidiendo precisamente, como ya se ha visto, con el eclipse de la propia retórica. Lo que procede es situarse en la perspectiva de la época en que se enmarca la obra de Charles d'Orléans. Y lo primero que nos llama la atención es la inexistencia misma de la imagen estrictamente literaria en la concepción medieval, lo que conlleva la ausencia del término de la terminología retórica. Sin embargo, pocos conceptos han

50

sido tan manidos en el pensamiento, en la reflexión medieval, aunque desde consideraciones que se mantienen al margen de lo que podíamos designar como postulados poéticos (literarios), que por lo que hacen a la época son esencialmente retóricos. Partiendo de su misma etimología ("figura, representación de una cosa", pasando de ahí a significar "representación mental de alguna cosa percibidas por los sentidos"), la imagen ("imago") se convierte en piedra angular del pensamiento, y, por ende, del arte ("plástico") medieval, aunque desde consideraciones (fruto de una mentalidad nueva, o, mejor diferente.) a menudo divergentes, y hasta, a veces contrapuestas a las de la antigüedad.

Estudiando la concepción que del arte - estrechamente ligado a la "imago" - tenía la Edad Media, Erwin Panofsky inicia el capítulo dedicado a dicha época en su conocida obra titulada Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte (57) con el siguiente comentario que no puede resultar más explícito:

"La concepción estética del Neoplatonismo - en clara oposición al verso de Morike "Pero lo que es bello posee la bienaventuranza dentro de sí"

("Was aber schon ist, selig es in ihm selbst") percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta a su vez, solamente el reflejo de la belleza absoluta. Esta concepción estética, tan notablemente análoga al carácter simbólico-espiritual que distingue el arte de la Antigüedad tardía del de la Antigüedad clásica, pudo ser aceptada sin ningún cambio por la primera filosofía cristiana. También San Agustín reconoce que el arte ofrece a la contemplación una Belleza que, muy lejos de ser sólo inherente a los objetos naturales y de poderse introducir en la obra de arte únicamente mediante la simple imitación de éstos, habita más bien en el espíritu del artista, y de manera inmediata es transferida desde aquí a la materia; pero también para él esta belleza sensible es sólo una débil imagen de la Belleza Invisible, y la admiración por las formas simples bellas, que el artista inspirado lleva dentro de sí y que, casi como un mediador entre Dios y el mundo, pone de manifiesto en sus obras, le eleva a la adoración de la única gran Belleza, que está "por encima de las almas". Las

"cosas bellas, que el artista puede abarcar en el espíritu y realizar con la mano, derivan de aquella única "Belleza" que no debemos admirar en las obras de arte, sino más allá de ellas..."

(58)

Y Panofsky recurre a una cita de San Agustín que corrobora la posición neoplatónica de la Antigüedad tardía, que pasada por el tamiz del pensamiento cristiano del obispo de Hipona (bastaba la sustitución del alma impersonal del mundo del neoplatonismo por el Dios personal del Cristianismo) iba a servir de norma para toda la Edad Media:

"Las ideas son prototipos (o principios originales de las cosas) inmutables y permanentes, que no han sido formados por sí mismos. Por tanto son eternas, perduran siempre iguales en un mismo estado y yacen encerradas en el espíritu divino; y mientras que ellas mismas no nacen y mueren, todo lo que nace y muere está, por así decirlo, hecho a su imagen y semejanza." (59)

Lo que nos interesa realmente aquí es la utilización que del término imagen utilizado sobre todo

(58) E. Panofsky, op. cit., p. 33.

(59) San Agustín: Liber octoginta trium quaestionum, qu. 46, citado por E. Panofsky, op. cit., p. 35.

en su concepción primera "figurativa" de "representación de una cosa", doblada de su segundo valor psicológico de "representación mental" seguía haciendo la Edad Media. La fidelidad a la etimología del término seguía estando presente, pese a que "imago" era cada vez más utilizado por el pensamiento medieval con la *consiguiente* ampliación polisémica. Pero el término, fue adoptado por la Retórica, por lo menos a nivel de la "elocutio", con muchas restricciones. Según los tratadistas de retórica medievales, por un lado están las imágenes (en plural) o "tropi", y por otro, las figuras o "colores rhetorici", y ambas sirven para dar brillantez a la composición. Y precisamente el estilo extraerá su brillantez y su esplendor de dichas figuras e imágenes. Pero la retórica medieval, que concede gran importancia al conocimiento y exacta denominación de los esquemas va a contraponer las figuras a las imágenes, considerando las primeras como simples conjuntos de palabras y expresión directa de los pensamientos, constituyendo un adorno fácil, "ornatus facilis" y produciendo una expresión clara y ágil, "sermo levis et planus"; por el contrario, las imágenes residen en el sentido analógico y exigen un esfuerzo, "ornatus difficiles", lo que lleva a los tratadistas medievales a considerarlas como propias de un estilo oscuro y misterioso, "sermo gravis, obscurus, clausus" (60). Pero independientemente de esta utilización de las imágenes emparentadas a los "tropi", la "imago" en sí parecía que

(60) De Bruyne, E., Estudios de Estética Medieval (Historia de la Estética, 2 vol.). Madrid, B.A.C., 1963.

p. 534-535

Y E. Faral : Les Arts poétiques du XII et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur les techniques littéraires du Moyen Âge. Paris, Champion, 1924, p. 102 y sigs.

no podía ir más allá de la "inventio", sin que los tratados de retórica medievales se preocuparan de ello y aprovecharan la riqueza esencial de que era portador el término por su propia etimología y polisemia; ya que el interés de la imagen en el pensamiento medieval reside precisamente en su contenido figurativo y espiritual (o mental) al mismo tiempo. Esta duplicidad de la imagen es la que el propio Panofsky pone de relieve al referirse a la tesis - ya sostenida por Aristóteles - de que el arte, en el sentido amplio del término (no limitado exclusivamente a las artes figurativas) no imita lo que crea la naturaleza, sino que obra del mismo modo en que ésta crea, "avanzando con determinados medios hacia determinados objetivos, realizando determinadas formas en determinadas materias..." (61):

"Las tres palabras: imagen, forma, figura, son una sola cosa. Aunque estén en el interior del alma la imagen, la forma y la figura de un objeto, como la imagen de una rosa, son sólo una, y ello se demuestra de dos maneras. La primera es que yo modelo ^{una} rosa en una bella materia según la imagen encerrada en el alma: de hecho, existe en el alma una imagen de la forma de la rosa. La segunda es que en la imagen interior de la rosa yo reconozco sin ninguna duda las rosas exteriores, incluso aunque nunca

(61) E. Panofsky, op. cit., p. 41. Dicha doctrina volverá, en cierto modo, en el Renacimiento, a finales de "Cinquecento", concretamente

tuviera que reproducirla, de la misma forma que llevo en mí la imagen de la casa que quizá no construiré." (62)

Según Richard de Saint-Victor las imágenes sensitivas van a ser empleadas por el hombre como trampolín para elevarse alegorizando hacia una realidad escondida, o bien, como paso previo, el hombre se entrega por completo a la intuición inmediata de las formas sensitivas bellas, o bien proyecta en su perfección las proporciones y números de un sistema musical, o la definición y causas de una filosofía. En estos dos últimos casos citados, que son previos, la contemplación se efectúa, según el propio Richard de Saint-Victor, "in imaginatione secundum imaginationem" e "in imaginatione secundum rationem", respectivamente. Mientras que el último caso - que nosotros hemos presentado en primer lugar - la contemplación se efectúa "in ratione secundum imaginationem". La imaginación, pues, resulta esencial en esa posición estética que viene a conciliar el formalismo con el simbolismo (63). Posición que, por otra parte, previa al auge de la escolástica, con toda lo que ella supuso (Richard de Saint-Victor murió en 1173), es fruto de esa "mística especulativa" de la que este prior de la célebre abadía parisina de la que tomó su nombre, fue uno de sus principales maestros, junto precisamente con su predecesor, Hugues de Saint-Victor, al que por cierto

(62) Maestro Eckart: Predigten, núm. 101, in "Deutsch Mystiker d. XIV Jahrh., ed. Pfeiffer, II, 1857, pág. 324, citado por E. Panofski, *ibid.*, p. 41

(63) Cf. De Bruyne: *op. cit.*, p. 567 y sigs.

volveremos a hacer referencia obligada más adelante. Pero el posicionamiento de Richard de Saint-Victor es no nos engañemos marcadamente "racionalista", compartido precisamente con esa base de acentuado carácter espiritual y místico que informa toda su obra. No en vano sus principales obras (De patrichis, Benjamin minor, De arca Moysi, De Benjamin minor) describen las ascensiones progresivas del alma hasta los más elevados grados de la contemplación y del éxtasis. Y lo que es de sumo interés para nuestro trabajo, los ecos espirituales de este teólogo - conocido también como exegeta, ya que nos ha dejado numerosos comentarios bíblicos, en que pone en práctica métodos de interpretación inspirados en los de Hugues de Saint-Victor - ejercerían una influencia considerable en la espiritualidad y la mística de finales de la Edad Media (64).

Lo que se pone en evidencia a lo largo de la época medieval, como se desprende de todo lo que acabamos de decir, es la constante identificación de la imagen en los posicionamientos estéticos medievales, pero siempre desde esa perspectiva eminentemente teológica que impregna todo el Medievo. De ahí la dificultad que entrañaba que la imagen pudiera verse liberada de esa pesada carga, fruto de la época e, incluso, de su propia etimología, mientras la concepción que del mundo tenía el

(64) De todos modos parece que la influencia de Richard de Saint-Victor fue menor en Charles d'Orléans que la de Hugues de Saint-Victor, por lo menos es lo que parece desprenderse de la inexistencia de obras del primero en la biblioteca ducal, al contrario de lo que sucedía con las del segundo, siempre numerosas en la "Librairie" de palacio.

hombre medieval no se modificara. Habría que esperar al Renacimiento - o lo que hemos dado en llamar Renacimiento, es decir el importante cambio de mentalidad que tiene lugar en Italia a partir del "Quattrocento", y que se amplía a toda Europa a partir del siglo XVI, y que de hecho supone el más decisivo de los diferentes renacimientos que jalonan la Edad Media - para que contraponiéndose a lo que había sido la base constante del pensamiento medieval se preconizara entonces que la misión del arte era la "imitación inmediata de la verdad" (65). La concepción artística del Renacimiento se opone así a la medieval, extrayendo en cierto modo el objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un "mundo exterior", sólidamente fundamentado de tal forma que establece una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto. La concepción artística del Renacimiento se caracteriza, por lo tanto, frente a la medieval, por una nueva concreción del objeto artístico y, por consiguiente, por una nueva personificación del sujeto artístico. Y ello servirá, "mutatis mutandis", para toda la conciencia cultural de la época, de modo especial para sus relaciones con la Antigüedad clásica; ya que si bien el arte y la literatura antiguas habían sobrevivido también en la Edad Media, en ningún momento se habían convertido en objeto "per se", sino sólo instrumento y en alimentode la actividad intelectual, lo que por otra

(65) Cf. E. Panofsky, op. cit., p. 25 y sigu. El autor de *Idea* hace referencia aquí a los conocidos postulados de Cennio Cennini en su *Trattato della pittura*.

parte tampoco conviene considerar con tono peyorativo.

El universo medieval se regía, por lo tanto - ello es innegable - por unos patrones derivados de la propia concepción que del mundo tenía el hombre de esos tiempos: para el hombre medieval el mundo no es sólo un signo y un símbolo, es una alegoría. De hecho no es una línea que se trunca definitivamente con los siglos XV y XVI, sino que, en cierto modo, llega hasta Goethe. Pero el pensamiento alegórico, con todo lo que comporta, se injerta de manera definitiva en el cuerpo medieval a partir del renacimiento del siglo XII. Para los autores de la Edad Media, el principio del alegorismo es universal. Es aplicable a la Biblia y a las letras profanas. Su auge definitivo en éstas tendrá lugar a partir del siglo XIII, con esa obra capital que es Le Roman de la Rose, para retornar con fuerza, tras un breve eclipse, en el último siglo de Edad Media, como se va a ver en las páginas siguientes.

Es precisamente la intersección imagen-alegoría lo que vamos a intentar estudiar precisamente a partir de este momento y antes de acabar con la aproximación al concepto de imagen literaria que estamos llevando a cabo en las presentes páginas. Por eso, y dada la importancia del tema, ya que el concepto de imagen literaria sale verdaderamente enriquecido al estudiarse desde la

perspectiva alegórica, aunque la recíproca es igualmente cierta y comprobable como se desprenderá de nuestra reflexión a lo largo de este trabajo, es por lo que dedicaremos capítulo aparte al binomio alegoría-imagen. Pues nos parece de todo punto imposible cualquier aproximación al concepto de imagen, sin tener en cuenta la importancia capital del fenómeno ^{alegórico} en la Edad Media. Sin partir del supuesto de que el pensamiento alegórico es la savia que nutre toda la estética medieval - religiosa y profana -, el estudio de la imagen literaria queda falseado desde su inicio y condenado al fracaso; sobre todo, a partir del siglo XIII, como ya hemos apuntado, y de manera especial con su "explosión" definitiva en el siglo XV, ya que la construcción alegórica caracteriza el período final de la Edad Media, que arranca del siglo XIII, del mismo modo que el símbolo caracteriza el estilo del siglo XII, antes justo de que aquélla se inicie (66).

(66) Cf. d. Poinson: Resurgences (Mythe et littérature à l'âge du symbole), op. cit.

0.3. IMAGEN Y ALEGORIA

0.3.1 Significación de la alegoría

Hay que señalar que coincidiendo casi puntualmente con la composición de la obra poética de Charles d'Orléans la alegoría, tras un breve eclipse en el siglo XIV - de todos modos relativo -, va a conocer en el s. XV un auge que en nada tiene que envidiar a épocas precedentes. Daniel Poirion compara su éxito en el siglo XV al de la mitología en el siglo siguiente: "Son succès (el de la alegoría) au XVe siècle est un fait aussi important que celui de la mythologie au siècle suivant. Le passage en matière de goût littéraire, de l'allégorie à la mythologie se fait progressivement, mais il faudra attendre le début du XVIe siècle pour que se dessine le triomphe de la mythologie classique" (1). Luego, el papel de la alegoría en la poesía de Charles d'Orléans no hay que verlo como exponente de una cierta decadencia del gusto, sino que se trata de hecho de un medio de expresión lleno de vigor. Lo que no haría más que contradecir a Johan Huizinga para el que en la última centuria de la Edad Media la alegoría había entrado en una verdadera decadencia hasta perder toda vigencia, sin contar que el erudito holandés no acaba de enmarcar y definir con precisión la alegoría medieval - o, mejor, la alegoría en sí misma - (2). Muestra de ello son unas par-

(1) D. Poirion : "La nef d'Espérance : symbole et allégorie chez Charles d'Orléans" in Mélanges Frappier. Geneve, Droz, 1970

(2) Cf. capit. XI "La decadencia del simbolismo" y más concretamente las págs. 319 y 320 en El otoño de la Edad Media, Madrid, Revista de Occidente, 1967

labras suyas, tomando como punto de referencia una celebre afirmación de Goethe, oponiendo símbolo a alegoría, en detrimento de ésta, y que no hace más que corroborar una concepción estrecha y superficial de la alegoría, concepción en la que los gramáticos de la Edad Media son tan responsables como los críticos contemporáneos:

"La alegoría es el simbolismo proyectado sobre la superficie de la imaginación, la expresión deliberada de un símbolo y, por ende, su agotamiento, la traducción de un grito de pasión en una correcta proposición gramatical. Goethe describe el contraste de la siguiente manera: "La alegoría convierte el fenómeno en un concepto y el concepto en una imagen, pero de tal suerte que el concepto siempre puede tenerse y mantenerse íntegro y definido en la imagen y expresarse con ella. El simbolismo convierte el fenómeno en idea y la idea en imagen, de tal suerte que la idea permanece siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen y, expresada incluso en todas las lenguas, resulta, sin embargo, inevitable.

La alegoría tiene, pues, ya en sí misma el carácter de una normalización escolástica y al mismo tiempo el de una condensación del

pensamiento en la imagen. La forma en que se introdujo en el pensamiento medieval, como brote literario de la Antigüedad en sus postrimerías, ante todo en las creaciones alegóricas de Marciano Capelle y de Prudencio, aumentaba su carácter escolástico y senil."

Aunque el propio Huzinga tiene que acabar admitiendo el papel significativo de la alegoría medieval:

"... Y no se crea, sin embargo, que faltasen originalidad ni vida a la alegoría y a la personificación medieval. Si no las hubiese poseído, ¿cómo las hubiese cultivado tanto tiempo y con tanto amor la cultura medieval?"
(3).

No menos sorprendente resulta la afirmación de Gilbert Durand, cuando, intentando precisar su vocabulario respecto a la terminología del imaginario, arremete, sin matizar en modo alguno sus rotundas palabras (apoyándose, por otro lado, en la autoridad de la primera lección de la Estética de Hegel), contra la alegoría en los siguientes términos:

"Nous laisserons également de côté l'allégorie
"symbole refroidi" comme le note Hegel,

(3) J. Huizinga, op. cit., pp 319-320

sémantique desséchée en sémiologie et qui n'a qu'une valeur de signe conventionnel et académique." (3 bis)

No puede dejar de llamarnos la atención que cuando Durand está llevando a cabo una precisión de su vocabulario pueda caer precisamente en "imprecisiones" tan notorias. Primero, no intentando referirse a la alegoría desde perspectivas más cronológicas, conociendo la importancia capital de la alegoría en el pensamiento, en la estética, o, aún más, tratándose de un antropólogo, en la civilización medieval. Uno, cargado de buenas intenciones, puede llegar a comprender que se refiere a la alegoría desde la perspectiva actual, pero ello no lo excusa, sobre todo conociendo el rigor del que hace gala con frecuencia el autor de Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Y en segundo lugar, cayendo en un error bastante frecuente a la hora de encarar la alegoría, su confusión con el símbolo, lo que constituye un error no menos grave.

0.3.2 Aproximación histórica al concepto de alegoría

La alegoría es un procedimiento que se remonta por lo que se refiere a la literatura profana a una prestigiosa tradición retórica, heredada de la

Antigüedad latina, que fue cultivada en las escuelas y certificada por los gramáticos. Como bien indica Jean Pépin (4), todos los autores son unánimes a la hora de definir la alegoría como la figura de retórica que consiste en decir una cosa para hacer comprender otra. De todos modos los límites de la alegoría no están nada claros si la comparamos con figuras afines. El propio Pépin afirma que "... Effectivement la définition comparative du mot "αλληγορία" incombe surtout aux grammairiens. Aussi bien, l'allégorie n'est pas une figure primaire, elle apparaît dès que l'on prolonge un certain temps la "méthaphore" ". De hecho, ya Quintiliano definía la alegoría como una "metáfora continua" (5). La metáfora no se distingue pues de la alegoría más que por una mayor brevedad, de ahí que Cicerón no las considere dos figuras distintas, sino más bien dos giros o variantes de una misma figura: "...Cuando existe una serie seguida de metáforas (translationes), el sentido se hace diferente; en este caso los griegos hablan de ἄλληγορίαι, desde el punto de vista etimológico es correcto; aunque desde un punto de vista lógico, vale más siguiendo a Aristóteles, colocar todas estas figuras bajo el nombre genérico de metáforas" (6). Y el ya citado J. Pépin concluye afirmando que "... image, métaphore, allégorie et énigme, les quatre figures, finalement, diffèrent peu, et se réduisent pratiquement au procédé plus général qui consiste à dire une chose pour signifier

(4) Mythe et allégorie. Paris, Etudes Augustiniennes, 1976 (Capit. I, pp. 88-89)

(5) De Institutione Oratoria IX, 2, 46, cit. por J. Pépin, op. cit.

(6) Orator XXVII, 94, texto traducido por H. Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1921.

une autre". Es decir que de hecho los límites entre imagen, alegoría y metáfora no se hacen del todo evidentes, si bien en la actualidad la duda se centra más bien en discernir la metáfora de la imagen, no existiendo apenas dudas a la hora de distinguir la alegoría (7), que, por otro lado, hay que guardarse bien de no confundir con la "personificación". Ya que unos rasgos comunes distinguen a las obras que podríamos llamar alegóricas, todos ellos destinados a la creación de un doble sentido: la afirmación explícita de la necesidad de leer más allá del sentido inmediato, y además la utilización, para designar el texto, de un vocabulario específico (letra y verdad, materia y sentencia) y de índices formales (inverosimilitud, insuficiencia del primer sentido). Como señala A. Strubel:

"Une oeuvre allégorique suppose un lecteur qui cherche derrière ce qui est dit un "vouloir dire "caché", plus cohérent, plus vraisemblable, plus profond. Elle est basée sur la séparation de deux instances dont la présence simultanée crée le sens: l'une constituée par le sens habituel des mots, par une combinaison d'images (plus exactement de figures de rhétorique du genre

(7) La conocida obra de la retórica de Pierre Fontanier (Les figures du discours, Paris Flammarion, 1968) distingue bien entre alegoría y metáfora, e introduce la noción de alegorismo como figura independiente y que vendría a ser una especie de metáfora continua, pero no menciona la imagen como figura retórica independiente.

En cuanto al Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique de Morier define la alegoría de la manera siguiente: "L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstraction personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles" (p. 65).

métaphore), l'autre par une déduction neuve qui relie le premier sens à un second dont il est le "signifiant". Un texte fait signe dans un autre et y introduit des indices de son existence. (7 bis)

0.3.2-1 El auge de la alegoría a partir del siglo XIII. Su incidencia en el pensamiento, en el arte y en la literatura medieval

La experiencia medieval y la presencia constante de la alegoría en su literatura a partir de un determinado momento han resultado de todo punto definitivas, para llegar a delimitar claramente sus perfiles, centrando sobre todo el concepto de alegoría en torno a la noción de relato. Y es curioso, sin embargo, que las Artes poéticas medievales, tanto por parte de Mathieu de Vendôme como de Geoffroi de Vinsauf, entre otros, no concedan especial importancia a dicha figura. Y además, encontramos una verdadera dificultad en distinguir en sus obras entre lo que ellos llaman "permutatio" (alegoría) y lo que denominan "translatio" (simple metáfora).

Será el siglo XIII el que verá el primer auge de la literatura alegórica profana, sin duda alguna gracias a la influencia de la exégesis bíblica y de su alegorismo mucho más sutil e intelectualmente más

refinado. No es casualidad que sea en esta época en la que asistimos a la eclosión de las grandes obras alegóricas en lengua vulgar, entre las que destaca por encima de todas con resplandores incomparables Le Roman de la Rose. Pero la alegoría no será únicamente un "ornamento difícil" de la retórica, sino una forma de imaginación característica y expresiva, una visión del mundo, que corresponde, ya desde los albores de la antigüedad clásica, a la propia evolución del pensamiento occidental. No debiendo ver en ella solamente, a la manera de ciertos gramáticos, un mero procedimiento de escritura, sino algo que va más allá, una forma de investigación e interpretación.

Pues no querer ver en la alegoría más que la pantomima de las personificaciones es desconocer la riqueza de sus creaciones y del pensamiento que subyace tras ellas. La alegoría es de hecho el resultado de dos corrientes coincidentes en el siglo XII: la herencia de la retórica antigua perpetuada en las escuelas y el trabajo de exégesis bíblica, enriquecido constantemente desde los tiempos de los Padres de la Iglesia (habiendo que destacar en particular a San Agustín).

Paradójicamente es a partir de la exégesis y contra ella que se constituye la alegoría en lengua vulgar. La alegoría suponía para la literatura profana, un medio de capital importancia para acceder a una credibilidad comparable a la de las lecturas del texto

sagrado (la Biblia), evitando así el reproche de frivolidad y mentira de que podía ser objeto. En los últimos años del siglo XII, asistimos al nacimiento de los esquemas de la doble lectura, en obras directamente inspiradas por las prácticas exegéticas. Más tarde, ya entrado el siglo XIII se va elaborando toda una imaginaria propiamente alegórica: así vemos como en Armeure du chevalier - título ya de por sí alegórico cuando se conoce el contenido de dicha obra -, Guiot de Provins asimila las piezas de la armadura del caballero a las virtudes cristianas. Y sobre todo, entre 1214 y 1215, Raoul de Houdenc compone la primera gran alegoría narrativa, Le Songe d'enfer, sueño de un itinerario en el más allá. Y en los años siguientes, entre 1220 y 1230 concretamente, asistimos al triunfo de la alegoría narrativa épica, con obras entre las que sobresale el Roman de Misereere (1229-1230) de Reclus de Molliens, prefiguración de Le Roman de la Rose: el vocabulario cortés servirá de metáfora a la relación del hombre con Dios, desarrollándose la aventura que nos presenta su autor en un jardín cerrado, que representa el Paraíso, en torno al alma representada como una casa que cuatro guardas protegen contra los cinco sentidos. Sin contar, lo que de alegórico encierran los Bestiaires numerosos durante los primeros años del siglo XIII: Bestiaires de Gervaise, de Guillaumele Clerc, de Pierre de Beauvais, de Richard de Fournival; la originalidad de éste último es

digna de tener en cuenta, pues el segundo sentido ya no es religioso, sino cortés (Bestiaire d'Amour). Y así llegamos a esa obra capital, verdadera encrucijada alegórica que es Le Roman de la Rose, obra que puede considerarse punto de llegada y de partida al mismo tiempo, y que con su doble y contrapuesta filiación, podríamos decir que cubre prácticamente todo el siglo XIII (1220-1240 y 1275-1280, respectivamente, por lo que a la parte de Guillaume de Lorris y a la de Jean de Meung se refiere). Y a partir de ese momento la invasión de la literatura por la alegoría no se hace esperar, cubriendo todo el siglo XIII, para llegar al eclipse ya apuntado en el siglo XIV, retornando con éxito en el siglo XV, convirtiéndose precisamente la obra de Charles d'Orléans, como tendremos la ocasión de comprobar a lo largo de nuestro estudio, en la culminación de la alegoría medieval.

La importancia y originalidad de la alegoría hay que buscarla en el hecho de constituir por sí misma una respuesta a un deseo de racionalización del universo, siempre a la búsqueda de vínculos entre la representación de la realidad y la abstracción. Y ha servido también para relacionar la literatura y las demás artes. Y, sobre todo, y ello es lo que nos interesa de modo particular y vamos a intentar reflejarlo en nuestro trabajo, la alegoría ha servido para modelar la imaginación medieval, constituyéndose en la solución que ha dado la Edad Media

a un problema importante planteado por el lenguaje y la literatura: utilizar la palabra para "hacer ver" algo, dar al significado una existencia palpable, colmando el abismo que se abría entre el texto y la imagen.

Por ello vale la pena poner de relieve la injusticia de que la alegoría ha sido objeto durante mucho tiempo por parte de la crítica, que acudiendo a prejuicios estéticos procedentes del siglo XVIII alemán - ya hemos visto como tanto J. Huizinga como G. Durand, desde ópticas dispares en su concepción misma y en el tiempo, recurren a la autoridad de Goethe y de Hegel respectivamente para poner en tela de juicio la validez de la alegoría como figura literaria - y del romanticismo, la ha opuesto sistemáticamente al símbolo, "práctica libre, abierta, poética, de la significación indirecta": mientras que la alegoría sólo sería una "técnica, rígida, fría y falsa", como afirmaba con ligereza Gaston Paris. En el fondo de estas afirmaciones, lo que aparece claramente es un dilatado malentendido, incapaz de insertar la alegoría en el universo al que se encuentra irremisiblemente ligada. Es lo que viene a exponer claramente Armand Strubel al final del capítulo que dedica a la literatura alegórica en el Précis de Littérature Française du Moyen Age, dirigido por Daniel Poirion:

"Il est évident (...) que l'allégorie médiévale n'est possible que dans un contexte intellectuel, une "mentalité" bien précise: celle qui fait du monde une superposition de niveaux d'être, chacun reflétant l'autre, et le tout renvoyant au Créateur. On ne retrouve plus, certes, les spéculations de la théologie symbolique (...) dans les oeuvres profanes, mais le procédé même de l'allégorie relève d'une transposition symbolique de l'expérience: en est-il le reliquat profane qui survit après l'effacement, sous la poussée de l'aristotélisme au XIIIe siècle, des théories de l'univers-livre, pendant à cet autre Livre qu'est la Bible? Imagination "verticale" et statique de l'univers, l'allégorie n'a pas de place pour la notion de temps, pour l'histoire, sinon dans la catégorie de la "typologie" dont Dante fut l'un des rares utilisateurs en littérature. L'événement n'a de vérité que dans le sens qu'il manifeste et confirme: le fondement de l'esprit historique, le sentiment de la différence ou de l'évolution, est l'antithèse de l'esprit allégorique." (7 ter)