

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

0.3.2.2. La alegoría a finales de la Edad Media y su repercusión en la obra de Charles d'Orléans

Pero cabría preguntarse en qué medida la influencia de la alegoría seguía estando presente en la poesía del siglo XV. Hasta qué punto la poesía lírica de la época tenía unas miras que podríamos considerar de orden teológico. Sería atrevidamente arriesgado afirmar que dicha preocupación tentaba a todo creador literario, especialmente a los poetas del siglo que cierra la Edad Media. Más bien se trata de una influencia sutil y en la mayoría de los casos sufrida involuntariamente. En palabras del propio Daniel Poirion ha podido "... jouer d'abord sur le mécanisme de la création poétique, l'auteur visant non seulement un "sens figuré" derrière le "sens littéral", procédé de toute fable profane, mais encore une signification allusive derrière le sens figuré. Et cette recherche de l'allusion a pu finalement orienter certains poètes vers des préoccupations plus philosophiques, plus spirituelles" (8).

De todos modos, esta orientación que podríamos llamar filosófico-espiritual, junto con la inclinación moralizante estaba ya implícita en el código de la época, formaba parte de sus aspiraciones más profundas, como ya

(8) "La nef d'Espérance ..." (p. 914)

ha quedado demostrado. Precisamente la poesía lírica tuvo que defenderse a lo largo de toda la centuria de esa tentación de la época y de la que muy pocos poetas pudieron evadirse. Tampoco Charles d'Orléans. De hecho sus lecturas - conocemos parte de su biblioteca gracias al excelente trabajo de P. Champion y al estudio de G. Guy (9) - le llevaban en dicha dirección; sólo con repasar la lista de los libros que el duque de Orléans se trajo de su exilio en Inglaterra nos damos cuenta de sus ideas y ocupaciones, y, sobre todo, gustos literarios durante su cautiverio. Las obras piadosas y de carácter religioso sobresalen sobre las demás, ya que sin duda le servían de alivio espiritual en aquella época de zozobra y angustia: no faltan <sup>las</sup> biblias, los salterios, los misales, los breviarios, las vidas de santos, las obras de San Agustín, las sumas diversas. Lo que de hecho puede comprobarse repasando la relación completa de las obras que constituían la biblioteca personal del príncipe durante el exilio, y que no nos resistimos a detallar íntegramente a continuación, según referencia de Pierre Champion (10). Y conforme al acta levantada el 5 de noviembre de 1440 en Saint-Omer por Hugues Perrier y Etienne Le Gout, secretario del duque, coincidiendo justamente con el regreso de éste del exilio:

"1. Premièrement ung livre en latin, couvert d'ais,

(9) P. Champion : La librairie de Charles d'Orléans, G. Guy : "Recherches sur la librairie de Charles d'Orléans et de Jean d'Angoulême pendant leur captivité en Angleterre . . ."

(10) Op. cit., p. XXV-XXIX

- nommé Canones des tables d'astrologie commençant: "Quoniam quisque."
2. Ung autre grand livre contenant les Croniques de la Bible qui se commencent: "Quant Dieu ot fait le ciel".
  3. Ung autre des Proprietés des Choses commençant: "A tres hault et tres puissant prince."
  4. Ung autre du Gouvernement des roys et princes en françoys commençant: "A son especial seigneur."
  5. Ung autre appelé Estiques commençant: "En la confiance de l'aide de Nostre Seigneur."
  6. Ung autre en latin que fist Saint Augustin (de Spiritu et anima) commençant: "Cur querandum."
  7. Ung autre contenant les Croniques Martinien- nes commençant: "Ou commencement du monde."
  8. 9. Ung Messel en deux volumes non communes.
  10. Ung livre de medecine commençant: "Maladie est une mauvaise /disposition/.
  11. Ung autre contenant l'Office de Saint/e/ Clotildis.
  12. Ung autre livre en pourtraicture de l'eschequier.
  13. Ung autre livre de Geometrie commençant: "Omnia quidem."

14. Ung autre de Genealogie des Rois de France.
15. Ung autre de neuf juges commençant: "Celestis circuli."
16. Ung autre en françois sur la Bible commençant: "Au commencement fist Dieu le ciel."
17. Ung autre livre des Vices et des Vertus dessus escript.
18. Ung autre contenant les Inquisitions de Saint B/r/andant commençant: "Deus omnipotens."
19. Ung autre livre appellé la Somme Remon qui commence: "Quoniam ut ait generibus."
20. Ung autre livre d'Oroisons qui commence: "Domine Jhesu Criste."
21. Ung autre a Fermaillés d'argent doré, aux /armes/ de monseigneur contentent l'Orloge de Sapience.
22. Ung autre petit livre contenant Consolation a ung seigneur estant en tribulacion, a deux fermaulx d'argent doré aux /armes/ de Monseigneur.
23. Ung autre contenant la Somme des Vices commençant: "Fractus."
24. Ung autre livre a fermaulx d'argent doré contenant plusieurs oroisons commençant: "Sancta Trinitas."
25. Ung autre contenant la Creation des Eages commençant: "Au commencement crea Dieu toutes

choses."

26. Ung autre a fermaulx d'argent doré contenant la Bible et saint Jerome commençant: "/Frater/ Ambrosius."
27. Ung autre livre contenant huit parties d'oraisons devottes commençant: "Euvangelica clamat."
28. Ung autre contenant les Epistres de maistre Pierre de Blois commençant: "Rogatus a vovis."
29. Ung autre a fermaulx d'argent doré aux /armes/ de Monseigneur commençant: "Quicumque Christo fixus sum concisus."
30. Ung autre a l'usage de Paris, a deux fermaulx d'argent doré, aux armes de France. (Signé: Ferrier, Le Goust).
31. Ung autre de medecine commençant: "/Tacuinum/ sanitatis."
32. Ung autre livre, a ung fermail d'argent, /nommé/ Boece de Consolation.
33. Ung autre petit livre commansant: "La signification de ce sacre."
34. Ung autre, en papier, de Balades commençant. "Une fois chevauchant pensoie."
35. Ung autre contenant l'Histoire de Saint Firmin.
36. Ung autre en pappier contenant les Commande-

- ments de Dieu commençant: "Le /prime/ qui a donet."
37. Ung autre livre contenant certaine Epistre et autre chose commençant: "Secundus sicitur."
38. Ung autre livre contenant les Distinctions sur le Psaultier commençant: "Facies michi geniorum."
39. Deux quayers de plusieurs Balades.
40. Deus quayers d'orosiions sans relyer.
41. Ung autre livre ou riens n'est escript.
42. Ung autre livre en parchemin contenant Deplo-ration par cité ou rewgion commençant: "Vo-cate clamamus."
43. Ung petit livret en pappier contenant les Questions d'Amours.
44. Item quatre feuillets ou /son/ plusieurs chansons notées.
45. Item plusieurs quaiers et papiers contenant les receptes de Pierre Regnier, Jacques Bou-cher et autres.
46. Ung autre livre appellé "Canticordium" commençant: "Deus canticum novum."
47. Ung autre petit livre contenant plusieurs oroisons commençant: "Pictura hec."
48. Ung autre livret en papier contenant plusieurs Enseignemens qui commence: "Carol/o/ illus-trissimo principi."

49. Ung autre quayer en parchamin du commencement du livre de la Passion de Saint Alban.
50. Ung autre petit livre contenant la Description de la V/o/ie de Nostre Seigneur qui commence: "Quo affectu."
51. Ung tablier de eschiés.
52. Item une layette de bois ou sont plusieurs Lettres closes.
53. Ung roolle escript de la main de Monseigneur Contenant Hymnes et devociens.
54. Item une petite layete ou sont petites paternostres, las et houppes de soye.
55. Ung petit sac ou sont grosses paternostres de gest noir (Signé: Perrier, Le Goust).
56. La Cronique Martienne en latin et en parchemin couvert de velours noir, a cinq cloux de cuivre à chanque cotez.
57. Ung autre petit livre couvert d'ais et de cuir commençant: "Liber iste qui Stimulus amoris."
58. Ung autre petit livre couvert d'ais, escript de lettres englesches qui commence: "/Ave verbum/."
59. Ung autre petit livre couvert d'ais a une chemise de cuir cermeil et un fermail d'argent doré ouquel est la figure de Saint François, commençant: "Inter alia virtus."



60. Ung Ordinaire de la Chapelle du Roy commençant: "Sabatto in adventu Domini", couvert d'ais.
61. Item ung petit Psaultier.
62. Ung autre petit livre en papier, escript tant en vers comme en prose, faisant mention de plusieurs matieres.
63. Ung petit livret en parchemin contenant les Orosions du Psaultier et l'Exposition des Songes.
64. Ung livret en papier, escript de la main de Monseigneur contenant plusieurs Orosions.
65. Plusieurs Kaiers de parchemin, nouvellement escripts et enluminez, apportez d'Angleterre, qui ne sont point reliez.
66. Ung petit pappier couvert de cuir noir contenant Inventoire des besoignes de Monseigneur et autres menues choses.
67. Ung Breviaire a /l'usage/ de paris, a deux fermouers d'or semez de fleurs de lis, dont l'un est aux armes de France et l'autre aux armes de Monseigneur.
68. Deux chemises a livres, l'une noire et l'autre de drap d'or vermeil (11).

Es evidente, pues, que el cautiverio despertó

(11) Como bien indica Pierre Champion al final de su relación, dicha lista de libros nos revela las ideas y las ocupaciones de Charles d'Orléans durante su cautiverio (Cf. P. Champion, opus cit., p. XXIX).

en el príncipe el gusto por los libros piadosos y lo convirtió en una persona devota, devolviéndole a su infancia, cuando bajo la égida de su piadosa madre y de su preceptor tuvo aquellos arrebatos místicos que le habrían llevado a escribir - aunque no está demostrada su paternidad - Le livre contre tout péché.

Pero junto a esas obras de carácter no sólo piadoso, sino teológico, si seguimos repasando la relación de obras presentes en la biblioteca de Charles d'Orléans, una vez ya de regreso del exilio e instalado en Blois, nos encontramos con los libros de mayor interés para la definición del alegorismo místico (12). Y sobre todo las obras del maestro en este campo, Hugues de Saint-Victor: además del Didascalion, se encontraban en la biblioteca del príncipe varias obras importantes de dicho teólogo: Liber de Arca Noe, De Trium rerum speculatione, De modo orandi, De septem peccatis mortalibus, De amoris sponsi ad sponsam. Curiosamente no se menciona en la relación de obras existentes entre los manuscritos de la biblioteca, aunque probablemente el príncipe debía conocer, el vasto tratado De sacramentis fidei christianae que tanto influyó, como toda la obra de Hugues de Saint-Victor, no sólo en la teología de su tiempo, sino en la de finales de la Edad Media, que es lo que aquí nos interesa; sin contar que su influencia va a llegar hasta la época moderna.

Es decir que, sin duda alguna, la influencia

(12) "Alegorismo", tal como es utilizado aquí, no corresponde a la definición dada por P. Fontaier, en la que dicha palabra sólo sirve para distinguir una figura de retórica diferenciada de la "alegoría", como ya se ha visto

del alegorismo místico "rondó" siempre la obra de Charles d'Orléans, y de hecho, en muchos aspectos, la obra del príncipe sería como un teatro alegórico, un inmenso escenario, sin límites de espacio y tiempo, poblado de una iconografía también ilimitada, como si todo el mundo - el real y el imaginario - estuvieran presentes en esos algo más de seiscientos poemas que constituyen, a pesar de sus proporciones, ese libro de toda una vida.

### 0.3.3 Originalidad de la construcción alegórica en Charles d'Orléans: el poder de las imágenes

Aunque, no hay que dejarse engañar. Como bien ha sabido poner de manifiesto Armand Strubel (13), lo que va a sobresalir en la corte de Charles d'Orléans, y por lo tanto en su poesía, es la importancia de esa vida imaginaria que acompaña a la vida real - como apuntábamos líneas más arriba -, animando reflexiones y discusiones con personajes y decorados graciosos y pintorescos, pero sobre todo cargados de sugerencias analógicas; lo que llevará a establecer una especie de correspondencia, no ya metafísica, sino por así decir física, entre los acontecimientos o las leyes de la vida cotidiana, práctica y familiar, y los sentimientos o los pensamientos de la vida espiritual, íntima y contemplati-

(13) Précis de littérature française du Moyen Âge, dirigida por D. Poirion Chap VIII: "La littérature allégorique", p. 236 y sigu.

va. Así el poema alegórico se extiende sobre dos o tres planos - y a veces más - en una visión que acabará instruyéndonos y que nos hará descubrir semejanzas que sugieren la unidad, y por lo tanto la razón de las cosas de este mundo: tras el sentido literal, en muchos aspectos autobiográfico, estaría el sentido figurado, propio de toda creación poética, y más allá de este sentido figurado una significación alusiva, más propiamente simbólica. Quizá ha sido una vez más Daniel Poirion el que ha intentado profundizar en dicho aspecto de la obra del príncipe y no faltan ejemplos de esta tentativa. Por eso no podemos resistirnos a recordar <sup>su</sup> su breve estudio en relación a la imagen de la "nave" (14), en la que el prestigioso medievalista trata de demostrar como dicha imagen, asociada a la idea de esperanza, acaba orientando su reflexión hacia metas de orden espiritual, todo ello sin olvidar el recurso contante a los datos concretos de su entorno y de su biografía.

Muchas imágenes - ya que de hecho se trata de imágenes y no de temas - irán asociadas a esa múltiple lectura: la imagen del bosque, del agua, del fuego, e, incluso, de los cuatro elementos, las estaciones del año, las numerosas moradas que pueblan el paisaje de nuestro poeta ... Todo un alegorismo simbólico reposaría, pues, en el transfondo de dicha poesía, en el que el mundo visible sería un signo del mundo invisible, pero sin que esa entidad que le es propia se diluya en esta otra

(14) "La nef d'Espérance", art. ya citado

realidad que lo informa. De ahí que estudiosos como Alice Planché hayan pensado de inmediato en la modernidad que dicho planteamiento representaría y hallan vuelto su mirada hacia un Baudelaire, un Mallarmé o un Verlaine. Acaso no nos dice Baudelaire, cuya "correspondencias" serán puestas a menudo al servicio de una "moralidad" del mal, que:

"La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec des regards familiers" (15)

Es decir que el alegorismo místico que en muchos casos supuso un grave obstáculo al normal desarrollo del lirismo del siglo XV, al que pocos poetas, por otra parte, pudieron escapar, en Charles d'Orléans se va a convertir en algo enriquecedor que aportará a la poesía del príncipe una dimensión de modernidad que no siempre se ha querido aceptar de buen grado. Basta comparar el uso que de la alegoría hace su contemporáneo y amigo, René d'Anjou, el "buen rey René" de muchas crónicas de la época, cuya aportación, por lo demás, al arte y a las letras del siglo XV es digna de ser destacada. René d'Anjou concibe una obra de vastas proporciones alegóricas al gusto de la época, Le livre du Cœur d'Amours Espris (16), escrito en 1457, justamente ocho

(15) Les Fleurs du Mal in Œuvres Complètes Paris, Seuil "L'Intégrale", 1970, p. 46

(16) René d'Anjou: Le livre du Cœur d'Amours Espris Paris, U.G.E. "10/18", 1980

años antes de la muerte de Charles d'Orléans. Susan Wharton define esta obra del Rey René como una novela de caballería alegórica (17). De hecho se trata de una de tantas obras que proliferaron en los dos siglos siguientes a Le Roman de la Rose, sin aportar nada nuevo. Pero, de todos modos, hay un aspecto que no toda la crítica ha sabido señalar y Susan Wharton apunta perspicazmente, y que, en realidad, es lo que da un valor definitivo a la obra: Le livre du Cœur d'Amours Espris no nos presenta sólo una historia alegórica, sino una "quête", análoga a la "quête" del Grial.

Es cierto que en La Retenue d'Amours Charles d'Orléans tampoco se muestra demasiado "innovador" y no hace más que acogerse a la fórmula acuñada por Le Roman de la Rose, y hasta podría afirmarse que el Rey René le supera en ingenio e inventiva con su Livre du Cœur d'Amours Espris. Pero hay que tener en cuenta que la Retenue no representa más que una parcela mínima en la obra del duque y no es, en modo alguno, lo más representativo de su obra. Pensamos, como se apunta en otro capítulo, que Charles d'Orléans intenta seguramente no llevar a cabo más que un ejercicio de escuela a la manera de Le Roman de la Rose, libro que nuestro poeta conocía sin duda muy bien, ya que no en vano hubo como mínimo, según el catálogo de Pierre Champion en relación con la biblioteca del príncipe, dos ejemplares de dicha

(17) Le livre du Cœur d'Amours Espris, texte présenté et édité par Susan Wharton. Paris, U G E "10/18", 1980, pp. 15 y sigs. René d'Anjou escribió también otras dos obras: Livre des Tournois escrito hacia 1450; y Mortiffement de Vaine Ploissance, que data de 1455

obra al alcance de Charles d'Orléans (18).

Pero con todo, qué duda cabe que no hay en la obra de René d'Anjou, pese a sus pretensiones alegóricas profundas, esa dimensión que apuntábamos más arriba al referirnos a la poesía de Charles d'Orléans. El alegorismo del rey de Provenza no muestra ese hábito poético de que hacen gala los versos del duque de Orléans, sin duda porque no sabe jugar con la multiplicidad de planos necesaria, por lo que aquél carecerá de espontaneidad y adolecerá de torpeza y de falta de plenitud poética. René d'Anjou lo que demuestra es conocer muy bien la literatura que le ha precedido y sabe utilizarla en beneficio de su obra. Pero las toscas imágenes que pueblan sus versos no pasan de ser meros clichés repetitivos, obsesionado el poeta como está en constituir las en piezas de su ensamblaje alegórico. Pero en ningún momento las metáforas utilizadas adquieren lustre propio. Tomemos como ejemplo los versos siguientes extraídos de la primera parte de Le livre du Cœur d'Amours Espris:

"... Tu avras des maulx a foison  
 Telfoiz que ne sera raison,  
 Car Amours seult ainsi partir  
 Ses biens et ses maulx repartir,  
 Soit a desserte ou sans desserte,  
 Ne lui chault qui ait gain ou perte.

(18) P. Champion, opus cit., p. 95

En la forest de Longue Actente  
 Tu entreras selon m'entente.  
 En la fontaine de Fortune  
 Buras, qui n'est pas a tous une,  
 Et de la pourras bien passer  
 Par le val de Parfond Penser.  
 Le fleuve passeras de Lermes,  
 Avant que viengnes a tes termes.  
 Au tertre Devee de Liesce  
 Sçay bien que tu prendras t'adresce,  
 Et ou pré de Dure Responce  
 Pestra ton cheval plus d'une once  
 D'erbe moult forte a avaller,  
 Mais par ce pas te fault aller ..." (19)

No puede ponerse en duda que se trata de un cuadro variopinto el que pone ante nuestros ojos el rey René a la hora de presentarnos el intrincado paisaje por el que deberán adentrarse "Cuer" según el consejo de "dame Esperance" ya que esto es lo que reserva a "Ceux .../ Qui ont voullenté d'acquerir / Ce que tu penses conquerir". Sin embargo, es un paisaje que adolece de gracia y de frescura; las imágenes alegóricas de la "forest de Longue Actente", de la "fontaine de Fortune", del "val de Parfond Penser" o el "fleuve de Lermes" tal como se nos presentan por parte de su autor completan una geografía de cartón piedra, en que tanto la imagen - si

(19) Op. cit., pág. 33, se trata de parte de las palabras de la dama llamada "Esperanza" encontrada por "el Corazón" al inicio de su "queste"



se puede hablar propiamente de imagen - como el alegorismo simbólico que pretende encerrar no acaban de ensamblarse debidamente y la imagen se diluye irremediablemente y sólo nos quedan unos lugares comunes, pretendidamente alegóricos, dispersos que a la larga no dejan de constituir un todo alegórico, pero cuyas piezas no acaban de encajar. Lo que no deja de ser curioso en una obra que presenta una unidad temática y argumental, a pesar del doble plano en que se mueve y que apuntábamos más arriba: obra alegórica a la manera de Le Roman de la Rose y "queste" análoga a la del Grial (20).

Por el contrario, la obra de Charles d'Orléans, configurada a base de poemas sueltos y que, en principio, no parecen presentar un nexo temático, constituye una realidad múltiple e indisoluble al mismo tiempo. El gran teatro de enormes proporciones del que hablábamos más arriba, en el que se ha abolido el espacio y el tiempo en el sentido clásico, pero en el que la "acción" permanece una en su multiplicidad, y esa unidad proviene sin duda de la simbiosis de la imagen y de la alegoría, en que la primera nunca se borra, ni siquiera se difumina y permanece inalterable a lo largo del poema - de los poemas, de la obra entera. Lo que dará lugar a un imaginario, reflejo del mundo interior y exterior del poeta, ambos inseparables en la obra que nos ocupa. La

(20) Como si René d'Anjou hubiera querido dejar claro el doble carácter de su obra alterna el verso (parte escrita a la manera de Le Roman de la Rose) con la prosa (la "queste" propiamente dicha)

obra de Charles d'Orléans constituye, lo hemos reiterado en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio, una unidad indisoluble, en la que todas las partes contribuyen a un equilibrio sostenido por imágenes que a primera vista pueden parecer dispares, pero que participan de una indiscutible coherencia.

Es todo esto lo que hemos pretendido poner al descubierto a lo largo de nuestra tesis, intentando penetrar en los diferentes grupos de imágenes esencialmente espaciales - lo que no significa negación del tiempo, sino afirmación (21) -, que nutren ese imaginario arriba apuntado; y ver como esos grupos de imágenes se superponen a su vez para constituir una imagen única y necesaria, y afanosamente buscada - de manera inconciente o no - por el poeta.

Partiendo de la imagen tan frecuente del bosque - prefiguración del refugio anhelado por el poeta -, paradigma de la soledad y el rechazo de lo eminentemente social, imagen no esencialmente estable, ambivalente, generadora a la vez de angustia y de serenidad, de opresión y simpatía, que separa de los hombres y de los lugares en los que habitan, pasamos a la imagen en muchos aspectos semejante del agua. Pero las aguas de Charles d'Orléans son esencialmente marinas, y unen más que separan. Llevan a los hombres a sus "moradas", a la tierra, imagen rutilante de vida, de libertad y de intercambios humanos, pero también de rechazo y, por

(21) ¿Acaso la esfera del reloj no nos ayuda a medir el tiempo con especial precisión?

último, de renuncia. Y será en definitiva la imagen de la renuncia, del retiro, encarnado en un refugio múltiple, lo que configura un imaginario original y, en muchos aspectos, eminentemente moderno.

Pero antes de pasar a lo que constituye el núcleo central de nuestro trabajo, queremos detenernos en la parte de la obra de Charles d'Orléans más en conexión con el lirismo tradicional, más en deuda con la tradición retórica. Nos estamos refiriendo a esa vertiente de la poesía del príncipe, que responde, de alguna manera, a lo que Sergio Cigada califica de "prima manera". Es esa parte más irreductible a nuestros esquemas, y que no responde, de modo exclusivo a criterios cronológicos, aunque es innegable que se produce en los primeros años de creación poética, los que se sitúan principalmente entre el período inmediatamente anterior a Azincourt - pese a la imposibilidad de distinguir con precisión los poemas que pertenecen a dicha época - y los primeros tiempos de prisión.

Nos parecía esencial dedicar una parte de nuestro estudio a señalar ese aspecto, que de hecho no niega, sino al contrario reafirma la unidad y cohesión de la obra, ya que como indica acertadamente Cigada (22), en esos primeros brotes, ligados a la "tradición lírica cortés", están ya presentes los rasgos que la configurarán y le darán sus perfiles definitivos. De ahí, por lo tanto, los dos capítulos que siguen, en los que

(22) Cf. S. Cigada, op. cit., p. 95 y sigs.

vamos a intentar poner de relieve el mensaje propiamente cortés que se desprende del que hacer poético de Charles d'Orléans, articulado, sobre todo, en torno al tema amoroso - incidiendo en el particular tratamiento que éste recibe y que se integra ya en ese "unicum" al que se orienta desde los años de exilio la poesía del duque; y seguidamente estudiaremos de manera puntual el tratamiento dado a uno de los tópicos más frecuentes de la tradición retórica; nos estamos refiriendo al exordio estacional (particularmente primaveral), que en Charles d'Orléans, como veremos, reviste características especiales y que acaba constituyéndose en algo más que en "ornatus" retórico .

1 - LA TRADICIÓN RETÓRICA

1.1 LA HERENCIA CORTES. - PERFECCIONAMIENTO DEL POETA  
("RETENUE D'AMOURS") EL RETRATO DE LA DAMA

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

El lirismo cortes había entrado en un período de crisis a partir de Guillaume de Machaut. Dicha crisis se prolongará durante todo el siglo XIV y no acabará ya nunca de resolverse, aunque, a primera vista, pueda parecer que lo hace momentáneamente (1) precisamente con Charles d'Orléans, por el hecho de reunir en su persona la doble faceta - que en la época pudiera parecer, por mor de las circunstancias, contradictoria - de príncipe y poeta. Desde el momento en que el papel de los moralistas e intelectuales empieza a cobrar importancia en la corte - o, más propiamente, en las cortes principescas - su particular personalidad se verá enfrentada - a menudo a pesar de ellos - a la colectividad aristocrática, quebrándose de ese modo la armonía cortes que hasta entonces había imperado, con lo que las convenciones rituales serán puestas en entredicho. Literatura - que ya no es sinónimo de poesía, sobre todo de poesía lírica - y aristocracia se convierten cada vez más en nociones antitéticas y de imposible reconciliación. Paradójicamente, la parte más importante de la poesía lírica del momento - precisamente la que se vincula a la

(1) Cf. Daniel Poirion, op. cit., p. 11 y sigs. (Le Poète et le Prince).

tradición cortés - se dirigirá a un público cuyos gustos, costumbres, principios y valores son aristocráticos.

De todas maneras, no puede negarse una cierta supervivencia en las formas, las ideas y las pasiones que se prolongará artificialmente en la poesía lírica de los siglos XIV y XV. No obstante, son evidentes los síntomas de una decadencia del gusto y del pensamiento dentro del caso general de la civilización cortés, que corre pareja con la crisis de la caballería, del mundo feudal; lo que tampoco significa su final, ni mucho menos. Pero una evolución general se va perfilando, que acarreará una mutación fundamental : la corte del príncipe se convertirá en el crisol capaz de hacer perdurar los viejos valores aristocráticos, ya que como dice Daniel Poirion (2) "le monde seigneurial a évolué dans le sens d'une concentration autour de la "maison" de quelque prince". El aristócrata será en adelante más hombre de corte que caballero, lo que tampoco significa, como ya se ha dicho, que la figura del caballero deje de existir. La importancia de la corte - de las cortes; sobre todo a partir del primer tercio del siglo XV - y, por lo tanto, del príncipe es primordial para entender la evolución no sólo de las ideas, sino también de esa sensibilidad que se irá plasmando en el arte y en la literatura, y, en particular, en la poesía. Y esa importancia de la corte principesca - como último refugio de la aristocracia que va emergiendo a medida que se erosiona el poder real como consecuencia de la guerra de los Cien años, cuando la caballería francesa salta hecha añicos tras los desastres de Crécy y Poitiers, y, sobre todo, de Azincourt - se pone claramente de manifiesto mediante su fidelidad a los valores corteses, lo que no sería de hecho más que una postura de rechazo, de revuelta en suma ante

(2) Op. cit., p. 21.

una realidad banal y brutal que cada vez gusta menos. Dichas tendencias se pondrán, sobre todo, de manifiesto, como bien indica el ya citado Poirion (3), a finales del reino de Carlos V, en que una reacción general de la aristocracia tendrá lugar, tras una época de sometimiento general de ésta, en que la poesía misma ha tenido que doblegarse ante el auge creciente de moralistas y pensadores. Es decir que la reacción que podríamos llamar cortés de los primeros años del reino de Carlos VI - ligada a la figura de la corte del príncipe - iría en cierto modo contracorriente de una concepción de la literatura en la que la poesía lírica de tradición cortés no desempeñaría más que un papel insignificante. La tendencia general de la época, que ya había cuajado allende los Alpes, y que en Francia - principalmente en la corte de Borgoña, con todas las reservas que puedan hacerse - empezaba a evolucionar tímidamente en el mismo sentido - que podríamos considerar el sentido "lógico" de la historia -, era la plasmación de un nuevo ideal que tomaría cuerpo definitivamente con el Renacimiento. Sin embargo, la reacción apuntada de finales del siglo XIV y principios del XV supondrá un freno a dicha evolución. Ello acarreará numerosas contradicciones a la poesía de la época, pero en medio de esas contradicciones algo emerge que será decisivo: la poesía escrita se acabará imponiendo en ese mar de confusiones y, sin duda, será capaz en mayor medida que el lirismo cantado de proponer-

(3) Op. cit., p. 27



nos en términos más exigentes las alternativas de la existencia.

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

Charles d'Orléans, por su educación, por su posición personal como hijo de un hermano del rey de Francia, llamado, pues, a participar en los avatares de la Corte, en todas sus vertientes, desde la política hasta la artística y literaria, se verá inmerso en ellos desde sus primeros años; sin olvidar que su padre, Louis d'Orléans, personaje intrigante en el plano político - lo que a la larga provocará su muerte - aparece como uno de los animadores de esa renovación caballeresca y cortés a la que antes hacíamos referencia (4). Y es que por mucho que se diga, el amor y las hazañas caballerescas no han dejado todavía de ser incompatibles en aquellos años turbulentos del reinado de Carlos el Loco.

Es en ese ambiente cargado de contradicciones - en que ciencia, cortesía, piedad y una cierta relajación se dan la mano - fruto de una época sin norte - en el que Charles d'Orléans dará sus primeros pasos en la vida - pasos, por otro lado, nada fáciles - y velará sus primeras armas poéticas. ¿Y hacia dónde va Charles d'Orléans en ese aspecto, sino hacia la cortesía? Quizá porque, como ya hemos dicho, sería su forma de protesta

(4) A pesar de haber dedicado paradójicamente gran cantidad de dinero a financiar obras humanistas e, incluso, piadosas y morales

personal contra los excesos de la época, o quizá porque su instinto más íntimo le empujaba hacia ello. Son los años que corresponden a sus primeras creaciones anteriores al desastre de Azincourt, época ya de grandes dramas personales, pero también repleta de "ilusiones", en contacto directo con el amor, que se plasmará en esa realidad de dos matrimonios consecutivos - frutos más bien de intereses políticos - cuando apenas ha cumplido los veinte años. Las obras que corresponden a estos años de adolescencia y primera juventud no las conocemos con certeza; parece que en realidad deben ser muy pocas: probablemente las primeras "ballades" y "chansons" que aparecen en el manuscrito O (5) y que presentan un paralelismo innegable, comienzo de esa obra en cierto modo "autobiográfica" - que en algunos aspectos tiene mucho de "novela sentimental" - a la que el poeta daría impulso definitivo en su prisión al otro lado del Canal. La mayoría de las "ballades" del mencionado manuscrito deben haber sido escritas en Inglaterra, así como también La Retenue d'Amours, en la que en un tono próximo al Roman de la Rose, Charles d'Orléans canta en forma alegórica su "sometimiento al amor"; o, para hablar con más propiedad, del descubrimiento de ese Amor que le llevaría a bordar en la manga de uno de sus vestidos, una canción - escrita seguramente en 1414 - que no ha llegado hasta nosotros y que, según Pierre Champion (6), empezaba con el siguiente verso: "Madame, je suis plus joyeux",

(5) Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 25458

(6) Oeuvres complètes de Charles d'Orléans, vol. I, intro. p. xliii

que probablemente estaba dirigido a su segunda esposa, Bonne d'Armagnac.

Toda la primera parte de las "ballades" - entre las que hay de forma fija e irregulares - constituye una unidad. Se trata de las setenta y tres primeras, a las que hay que añadir La Retenue d'Amours el Songe en Complainte, así como la mayoría de las "chansons". Emerge aquí un lirismo de factura cortés, que muestra una asimilación completa por parte de Charles d'Orléans de dicha tradición y que se pone en evidencia claramente en los primeros poemas, escritos poco antes de Azincourt. Por otra parte, es difícil precisar el número exacto de "ballades" de esta primera época, pero se pueden cifrar aproximadamente en nueve (7), exactamente las que en el manuscrito O aparecen entre las páginas 17 y 27, y el resto habrían sido escritas en Inglaterra. Encontramos entre unas y otras una cierta línea de continuidad, lo que muestra que nuestro poeta empieza a concebir desde muy pronto la idea de la creación de esa "novela sentimental", de ese "libro" que se irá perfilando a medida que su obra avanza (8).

(7) Seguramente que otras escritas también en esa época Charles d'Orléans las consideró indignas de aparecer en la recopilación de 1453, sin contar un cierto número de ellas que se quedaron entre sus papeles en Francia, en el momento del exilio, y se perdieron definitivamente.

(8) Es precisamente en la "ballade" 10 cuando se produce una ruptura que nos hace pensar que el poeta se encuentra lejos de su amada.

Por cierto que antes de seguir adelante queremos hacer referencia aquí a una cuestión planteada frecuentemente por cierta crítica especialmente inglesa y que R. Steele sugiere en la nota introductoria a su edición de los poemas ingleses de Charles d'Orléans, a partir del manuscrito Brit. Mus. Harl. 682 (manuscrito E) - The English poems of Charles of Orléans (8 bis). Se refiere Steele a la posible existencia de una versión en lengua inglesa, que sería la original, de gran número de los poemas a los que nos estamos refiriendo, y que más tarde el propio Charles d'Orléans habría traducido al francés.

Cuestión difícil de dilucidar, pero que no puede descartarse, si tenemos en cuenta que el prisionero de Azincourt llegó a conocer bien el inglés como muestran las "chansons" LXXXVIII y LXXXIX que aparecen en el mn. fr. número 25458 de la "Bibliothèque Nationale" de París (manuscrito O) redactadas en dicha lengua, y que seguramente llegó a cortejar a más de una dama durante ese largo período que arranca de 1415, y que tuvo, con frecuencia más de exilio que de prisión propiamente dicha; situación que probablemente podría haberse plasmado literariamente, generando algunas creaciones poéticas, según nos lo dice "él mismo" a través de los versos de su buen amigo el Rey René :

"De Charies Quint de France, roy vertueux et saige,  
Fu filz du filz nommé Loys par droit usaige,

(8 bis) Early English Text Society, Num. 215 (1941) y 220 (1946).

Cf. sobre este punto D. Poirion, artículo citado en (8), p. 186.

Qu'en son temps pour sa part tint vraiment l'heritage  
 D'Orléans la duchié. Voirë en apasnaiqe  
 Après l'ay possidee, puis par mon hault couraige  
 Tins pié coy en bataille, dont souffry maint dommaige,  
 Car prins fuz des Anglois et mené en servaige,  
 ET tant y demouray qu'en aprins le langaige,  
 Par lequel fus acoint de dame belle et saige  
 Et d'elle si espris qu'a Amours fis hommaige,  
 Dont mains beaux ditz dictié bien prisez davantage."

(8 ter)

De todos modos, la existencia de esa primitiva versión, más bien improbable, no incidiría en nuestro análisis, y de hecho nos resulta un detalle que no aporta nada de particular, desde el punto de vista estrictamente literario, a un mejor conocimiento de la etapa inglesa de Charles d'Orléans. Más significativos nos parecen los versos del Rey René por el hecho de asociar el tema del cautiverio precisamente al tema del amor, rasgo eminentemente cortés que en el caso del príncipe responde a una realidad vivida, por lo menos por lo que hace referencia al hecho objetivo de la prisión, y elevada a nivel literario - aunque probablemente también fue una realidad - por lo

(8 ter) René d'Anjou, op. cit., p. 126.

que al amor concierne. En una sociedad que seguía rigiéndose - a pesar de la crisis de valores generadas por la guerra - por estrictas normas de cortesía (quizá por que es en el ocaso cuando ciertos colores resaltan más), el destino del príncipe, confundándose con su propia obra poética - ya que gran parte de ésta parece responder a los postulados de aquella e integrarse en su contexto - iba a ser "recuperado" por sus contemporáneos para responder a intereses concretos, no exclusivamente literarios. De ahí que el Rey René no dude en colocar sus "blasones" de enamorado entre las inscripciones del "cymetiere" de la "isle du Dieu d'Amours, junto a supuestos grandes enamorados de la historia, que se codean para siempre por encima del tiempo y de la propia realidad : personajes históricos de la Antigüedad (Julio César, Marco Antonio, Augusto), héroes mitológicos (Teseo, Eneas, Aquiles, Hércules), héroes legendarios literarios (Lancelot, Arturo), y tampoco faltan los poetas (Guillaume de Machaut, Petrarca, Alain Chartier, Jean de Meun) y los personajes contemporáneos, fallecidos (el propio padre de Charles, Louis d'Orléans) o no (entre ellos, incluso Luis XI - Le livre du Cuer d'Amours espris data de 1457) (8 quat.).

Uno está tentado de preguntarse ya desde el principio, al entrar en contacto con la obra de Charles d'Orléans, por lo que hubiera sido ésta, qué derroteros habría tomado sin que hubieran mediado la aciaga jornada de Azincourt y los años de prisión en Inglaterra :

(8 quat.) Cf. René d'Anjou, op. cit., p. 120 y sigu.

¿se hubiera convertido el príncipe en el poeta que conocemos? ¿hubiera adquirido su obra los perfiles que en realidad posee? Es difícil contestar a dicha pregunta, pero lo más probable es que no. Los años de exilio obligado lejos de Francia producen una ruptura de proporciones dramáticas, pero al mismo tiempo proporciona al poeta una serenidad y, sobre todo, unas perspectivas y - ¿por qué no? - un tiempo para la creación, para la elaboración de su obra con los que nunca hubiera podido contar de haber continuado en Francia, inmerso en la atmósfera de pasión y desasosiego de las últimas décadas de la guerra de los Cien años. Ese "par-dessus de la mêlée" - aunque sea muy a pesar suyo - le hará ver las cosas de muy distinta manera y, lo que es más importante, podrá disponer de tiempo para dedicarlo a "Pensée" y a reflexionar sobre esa obra que irá surgiendo de su pluma, y a la que desde muy pronto, se preocupará por darle ese carácter de "libro personal" en el que probablemente ya pensaba Charles d'Orléans cuando escribía sus primeros versos (9).

En ese conjunto unitario que constituyen las setenta y tres primeras "ballades", La Retenue d'Amour, el Songe en complainte y la mayoría de las "chansons", Charles d'Orléans se nos presenta como un profundo conocedor de las técnicas inherentes a la lírica cortesa. Aunque hay que señalar que las pocas "ballades" anteriores al exilio inglés muestran de una manera más

(9) La influencia del poeta Garancières, muerto precisamente en Azincourt, en esos primeros años merece ser señalada.

evidente esa influencia (10), contrariamente a las "ballades" escritas en Inglaterra, en las que nuestro poeta hace gala de una mayor originalidad.

#### 1.1.2-1 "La Retenue d'Amours"

Vale la pena, antes de seguir adelante, referirse a La Retenue d'Amours, largo poema de 457 versos (11), que en la edición de 1453 el propio Charles d'Orléans colocó como prólogo a sus poesías. El duque hace en dichos versos balance sentimental de su infancia y adolescencia y pone ante nuestros ojos un acto de sumisión - "retenue" - al Amor, representado éste por Cupido y Venus. El príncipe se nos muestra aquí, más que en ninguna otra parte de su obra, como un buen lector y conocedor de Le Roman de la Rose, más discípulo de Guillaume de Lorris que de Jean de Meun, aunque sus versos carezcan de esa espontaneidad y lozanía que caracterizan a aquél. Pero los versos de La Retenue resumen unas dosis de ironía - tan propias de Charles d'Orléans - que convierten el poema en una parodia más que en una alegoría. El duque hace gala de una ironía, de un humor eminentemente aristocrático, consciente de su propia condición pese a las circunstancias del momento, lo que le hace situarse en un plano muy particular que

(10) Es sin duda alguna de todas maneras, en La Retenue d'Amours y en las "chansons" donde nuestro poeta se muestra menos innovador.

(11) Según el manuscrito O (Bibl. Nationale Ms. fr. 25459).



poco tiene que ver con las culpas del crimen de los enamorados. Hasta la representación alegórica de la infancia se asienta en la realidad de los primeros años de la vida de ese príncipe "sailly de la maison de France" (12), que recibió una esmerada educación propia de su condición "sans point souffrir Soing ou Merencolie" (13). De hecho, su infancia sería más dramática de lo que los versos del poeta hacen suponer, pero la lejania en el tiempo y el espacio idealizan esos años de su niñez, en que al lado de una educación sin par y los desvelos de una madre volcada en él tuvo que sufrir en su propia carne los avatares de aquel personaje voluble e intrigante que fue su padre. Pero nada de todo esto va a aparecer en La Retenue, como de hecho tampoco aparece de una manera evidente en el resto de su obra, ya que en realidad la obra de Charles d'Orléans tiene más de relato sentimental que de confidencia biográfica directa. Sin duda, la realidad está ahí, el carácter autobiográfico de la obra es innegable, pero consciente de su propia dignidad, un cierto pudor viene siempre a velar cualquier tentación de extroversión del poeta.

Como toda poesía tributaria de Le Roman de la Rose en La Retenue no faltan las personificaciones alegóricas, que pueblan el poema: partiendo de la personificación de la propia naturaleza "Ou temps passé, quant Nature me fist" (14) - . se pasa a la de las primeras etapas de la vida - "Enfance" y "Jennesse" - que

(12) La Retenue d'Amours, v. 166

(13) Ibid, v. 7

(14) La Retenue d'Amours, v. 1

son las que están presentes a lo largo del poema, especialmente la segunda, época en la que el joven príncipe deberá rendir vasallaje al Dios Amor - "Roy souverain". Pero lo más sobresaliente es ese desfile ante nuestros ojos de un sinfín de personajes alegóricos que parecen escapados de los versos de Guillaume de Lorris y que forman la corte del "Dieu d'Amours" - cuyos destinos rigen Cupido y Venus: "bel Accueil", "Plaisance", "Compaignie", "Plaisant Beauté", "Bonne Foy", "Loyauté", "Espoir", "Mondaine Liesse", "Gracieux Desir", "Plaisirs Mondains". Sólo dos personificaciones se refieren en todo el poema a estados de ánimo frutos del sufrimiento o el desasosiego: "Soing" y "Merencolie", y además para negar su presencia durante la infancia del duque. No aparecen esos personajes que capitaneados por "Dangier" combaten contra el amor (15), aquí es más bien la deserción amorosa la que no tiene ni merece justificación alguna:

"Venez avant, dist il, Plaisant Beaute, (16)

Je vous requier que, sur la loyauté

Que me devez, le venez assaillir:

Ne le laissez reposer ne dormir

Ne nuit, ne jour, s'il ne me fait hommage.

Aprivoisiez ce compaignon sauvage". (17)

Se trata en realidad de un acto de vasallaje, de sumisión, pero a algo tan dulce y deseable como el

(15) Cf. Le Roman de la Rose

(16) Es el Amor quien habla

(17) La Retenue d'Amours, v. 201-206

Amor. Las horas de infortunio vendrán más tarde, hasta llevar al poeta a ese momento amargo y al mismo tiempo sereno de la "Deportie" (18), que será su "Testament" particular, menos dramático y sincero que el de Villon, pero pieza fundamental para comprender ese "libro" de una vida que es la obra de Charles d'Orléans.

Junto a esa pléyade de abstracciones que representan las personificaciones alegóricas, sólo vemos aparecer dos personajes (19) que podríamos llamar - si se nos permite - de carne y hueso: nos estamos refiriendo a los personajes bíblicos Sansón - "Sampson" - (20) y Salomón - "Sal(e)mon" - (21), que se nos presentan como conquistados por el poder de la belleza femenina y sometidos a ella, con lo que el poeta quiere significar que hasta la fuerza y la sabiduría han de doblegarse y rendir pleitesía al Amor. Es de las raras veces en que personajes bíblicos son citados directamente por Charles d'Orléans, ya que sin duda una característica digna de tener en cuenta en nuestro poeta - contrariamente a otros autores de los siglos XIV y XV - es el poco peso que tienen en su obra los nombres propios, ya sean personajes bíblicos, históricos o mitológicos.

### 1.1.2-2 "Escolier de Courtoise": el retrato a la dama

(18) Se trata de una de las partes, quizá la más significativa, del Songe en Complainte

(19) La propia Venus aparece más como mera abstracción que como la diosa que encarna en su cuerpo sin par, como la veremos representada en el ya cercano Renacimiento, la belleza y el amor

(20) La Retenue d'Amours, v. 207

(21) Ibid., v. 208

Las "ballades" anteriores al Songe en Complainte (22), escritas todas ellas con anterioridad a la liberación del poeta y su regreso a Francia, forman en realidad, a pesar de no constituir una unidad monolítica, un conjunto de poemas con un denominador común: el amor cortés, que parece proyectar la imagen de una dama única que domina completamente la escena lírica del poeta, pero que de hecho responde a una realidad constituida por más de una mujer. En este punto, Charles d'Orléans, haciendo gala de una discreción que emana precisamente de la tradición cortés, silencia toda referencia a un nombre concreto. El único rostro que parece emerger con perfiles más definidos es el de su segunda esposa, Bonne d'Armagnac; y sin duda es a ella a quien llora en esas "ballades" de desconsuelo y renuncia que preceden al Songe en Complainte en el manuscrito O (23), y que finalmente le conducirán a los versos amargos de la "Departie":

"Helas! sire, pardonnez moy,  
 Se dis je, car toute ma vie,  
 Je vous assure par ma foy,  
 Jamais n'auray dame n'amie.  
 Plaisance s'est de moy partie  
 Qui m'a de liesse forolos.  
 N'en parlez plus, je vous supplie,

(22) Se trata de 71 "ballades" más el propio "Songe" y también las "ballades" LXXII y LXXIII.

(23) Se trata de las "ballades" LXXII y LXXIII, principalmente dirigidas al poeta en la segunda de las "ballades": "Fuis ne Mort a prins ma maistresse, / Que sur toutes amer souloye. / Mourir ne convient en tristesse: / Certes plus vivre ne pourroye. / Pour ce, par deffaute de joye, / Tresmalade, mon testament / J'ay mis en escript doloireux / Lequel je presente humblement / Devant tous loyaux amoureux." (v. 1-9)

Le suis bien loing de ce pourpas." (14)

Si comparamos las nueve primeras "ballades" que, a nuestro parecer, fueron escritas con anterioridad al encarcelamiento del poeta en Inglaterra con las siguientes - es decir, de la X a la LXXIII - vemos que ambos grupos de poemas están separados por un detalle altamente significativo: en el primer caso, el alejamiento del poeta con relación a la dama - manteniéndose completamente en la línea de la lírica cortés - es de orden psicológico, es decir por una serie de factores o de razones que tienen mucho de invención poética, el poeta se mantiene a distancia de la amada, mientras que a partir de la "ballade" número 10, escrita ya seguramente en Inglaterra, esta lejanía es real, por lo que el problema de la separación se plantea entonces de modo diferente: la dama no rechaza al poeta ni lo desdeña, ni tampoco se muestra altiva o esquiva, sino que más bien son unas circunstancias tangibles - en este caso de índole geográfico - las que hacen imposible que el poeta pueda reunirse con la amada que, de ningún modo, parece mostrarse remisa a la hora de evidenciar su amor por él. Lo que queda demostrado en la "ballade" XXXVI en la que el poeta nos presenta unos versos extraídos de una reciente misiva de la dama, que de hecho parece copiar literalmente:

(14) *Songe en complainte*: "Deportie" . 139-140.

"Je ne vous puis ne esjay amer,  
 Ma Dame, tant que je voudroye:  
 Car escript m'avez pour m'oster  
 Ennuuy qui trop fort me guerroye:  
 "Mon seul amy, mon bien, ma joye,  
 Cellui que sur tous amer veulx,  
 Je vous pry que soyez joyeux  
 En esperant que brief vous voye."" (25)

Por el contrario, si estudiamos las primeras "ballades" - de la 1 a la 9 - nos encontramos con un Charles d'Orléans en la línea de la más rancia tradición cortés, conocedor de todos los recursos de dicha poesía que utiliza con sabia maestría, pero sin mostrarse innovador en modo alguno. Tomemos como ejemplo la "ballade" que abre la larga lista de poemas de ese género; el poeta se nos muestra vacilante a la hora de mostrar sus sentimientos hacia la persona amada. El joven príncipe, con toda su dignidad y la seguridad en sí mismo que le proporciona su propia condición aristocrática, aparece como el amante tradicional de la lírica cortés, que se siente indigno de su dama e incapaz de expresar sus sentimientos hacia ella; la amada, que aparece adornada con todas las cualidades, y a la que el poeta - haciendo caso omiso de su rango privilegiado y presentándose pura y simplemente como amante indigno - no se atreve a confesar sus sentimientos amorosos:

"Belle, bonne, nompareille, plaisant,

Je vous suppli, veuillez me pardonner,

Se moy, qui sui vostre grace attendant,

Viens devers vous pour mon fait raconter." (26)

Como podemos ver, lo primero que salta a la vista en esta invocación a la dama - que se inicia mediante una enumeración, que es el modo más frecuente de comenzar un elogio - es su belleza física. La amada cantada por el poeta nos deslumbra ya desde el primer verso de la primera "ballade" con todo el esplendor de su belleza sin par - "la grand beauté que vous avez sans per" (27) -, belleza a la que el poeta seguirá cantando en los poemas que siguen inmediatamente a base de tópicos surgidos de la tradición cortés, y en los que los ojos van a representar un papel muy principal. Charles d'Oléans recurrirá también a la enumeración en la "ballade" 9, en la que el elogio de la dama se extiende a lo largo de toda la primera estrofa. Esta enumeración no va a limitarse a algunos adjetivos al principio de la estrofa, sino que nos encontramos con un ritmo muy particular y, sobre todo, con un amplio abanico sintáctico, lo que hace que dicha enumeración - que desarrolla un retrato ideal de la dama - gane especialmente en vigor y riqueza:

"Fresche beauté, tresriche de jeunesse,

Riant regard, trait amoureusement,

(26) "Ballade" núm. 1, v. 1-4

(27) Ibíd. v. 13

Plaisant parler, gouverné par sagesse,  
 Port femenin en corps bien fait et gent,  
 Haultain maintien, demené doucement,  
 Accueil humble, plain de maniere iye.  
 Sans nul dangier, bonne chiere faisant,  
 Et de chascun pris et los emportant;  
 De ces grans bien est ma Dame garnie." (28)

La enumeración, cuyo empleo se debe sin duda a una influencia de la escolástica - de hecho es el método que ésta utiliza para describir el mundo interior - es muy frecuente entre los poetas corteses cuando se trata de hacer el panegírico de la dama. Ejemplos de dicho proceder los encontramos con frecuencia en la poesía de los "trouvères":

"Frans cuers, gens cors, cler ris, biaux front,  
 Gorge qui n'est pas froncie  
 Vermeille bouche, biaux mentons." (29)

Uns gens cors lons, grailles, cras,  
 Chier blont, col blant comme lis,  
 Biau front, vaires ex, plaisans ris,  
 Blans dens rengiez par compas,  
 Les mains droites, li long bras." (30)

(28) "Ballade" IX, v 1-9

(29) Gautier de Dargies R. 2036. V. 41, citado por R. Dragonetti: La technique poétique des trouveres dans la chanson courtoise Genève, Slatkine Reprints, 1979

(30) Ibid. Moniot d'Arras R. 382. II 18, cit. por R. Dragonetti, *Ibid.*



La enumeración seguirá unida al panegirico de la dama en todas las expresiones de la lirica cortés mucho tiempo después, y poetas como Guillaume de Marchaut o Froissart no dudarán en hacer uso de ella cuando la ocasión así lo requiere.

Por otra parte, no puede extrañarnos - teniendo en cuenta que se trata de elogios dirigidos a una dama - que nuestro poeta insista en dicho aspecto; esto era algo consubstancial con la lirica amorosa, la base misma de dicha poesía, como bien indica Matthieu de Vendôme (31) : "Amplius in femineo sexu approbatio formas debet ampliari". Y para obtener efectos hiperbólicos nuestro poeta recurrirá al tópico siguiente: la dama cantada está adornada con tanta belleza que más que una simple mortal parece una diosa:

"Elle semble, mieulx que femme, deesse;  
 Si croy que Dieu l'envoya seulement  
 En ce monde pour moustrer la largesse  
 De ces haultz dons, qu'il a entierement  
 En elle mis abandonnement." (32)

De ahí que en tanto que diosa se nos presente como única, sin parangón; modelo inimitable que todos se esfuerzan en alcanzar. Charles d'Orléans usará de dicho tópico en más de una ocasión, a la espera de que el Renacimiento lo utilice con profusión a lo largo y ancho de su poesía:

(31) Cf. E. Faral, Les Arts Poétiques du XIIe et XIIIe siècles (Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age) Paris. Champion, 1923. p. 124

(32) "Ballade" IX, v. 28-32

"Tous la suient, jeunes et vieulx,  
Dieu scet qu'elle n'est pas sans presse;  
Chascun dit : C'est une deesse  
Qui est descendue des cieulx ..." (33)

Ejemplos de este t3pico los encontramos en gran n3mero en toda la poes3a cort3s a lo largo de la Edad Media, pero su uso adquirir3 proporciones considerables en la poes3a renacentista. As3, Ronsard al cantar a Cassandre (34) - esa mujer de belleza sin par, pero, al fin y al cabo, humana la eleva al rango de diosa, que no es ni m3s ni menos que la expresi3n de la idea plat3nica sobre la mujer, reflejo de la belleza divina; y as3 nos aparece adornada con todos los atributos divinos que le han sido otorgados:

"Quan au premier la Dame que j'adore  
Vint embellir le sejour de noz cieulx,  
Le fils de Rh3e appella tous les Dieux.  
Pour faire encor d'elle une autre Pandore.

Lors Apollin richement la decore,  
Or, de ses raiz lui fa3onnant les yeulx,  
Or, luy donnant son chant melodieux,  
Or, son oracle & ses beaulx vers encore.

Mars luy donna sa fiere cruault3,

(33) "Chanson" X, v. 9-12

(34) Amours de Cassandre soneto XXXI: Ed. de F. Lavignier, t. IV, p. 35

Venus son vis, Diane sa beaulte,

Peithon sa voix, Ceres son abondance.

L'aube ses doigtz & ses crins deliez,

Amour son arc, Thetis donna ses piedz.

Cleion sa gloire, & Pallas sa prudence."

De todos modos, en el momento de llevar a cabo la aproximación mujer / diosa, Ronsard se sitúa en una perspectiva diferente a la de Charles d'Orléans. Para el poeta renacentista, esa mujer semejante a una diosa acabará convirtiéndose - por el hecho de ser diosa y por lo tanto única, inimitable - en personaje, en ideal literario, lo que, por otra parte, tendrá como consecuencia elevar al poeta como creador de dicho personaje - como su demiurgo que es - por encima de los demás mortales; ya que la superioridad del personaje literario, incluso sobre la misma diosa, estriba en que si ésta se convierte en mito para el común de los humanos, aquél lo es para el hombre "iniciado", el "hombre culto". Por el contrario, el duque se sitúa en una posición de inferioridad manifiesta - muy propia de la lírica cortés - frente a su dama, evidenciando su humildad - que por muy literaria que sea no deja de ser sincera, pese a que en todo momento Charles d'Orléans es consciente de su rango - de manera clara y directa:

"Elle n'a per plus ne say que je dye:  
 Pour foul me tiens de l'aler devisant,  
 Car moy ne nul n'est a ce soufisant;  
 De ces grans biens est ma Dame garnie." (35)

Pero la superioridad de la dama (36) no procede únicamente de su belleza física, sino que como <sup>la</sup> Cassandre de Ronsard está adornada de todos los atributos divinos, tal como indicábamos más arriba, y entre ellos sobresale la bondad de alma. La dama cantada por el príncipe es "bonne" - tal como señala en la "ballade" I - , es decir que el ideal femenino cantado por el poeta - y encarnado, sin duda, en una mujer real (37) - no es sólo cuerpo, sino también energía espiritual: pensemos en la

(35) "Ballade" IX, v. 33-36

(36) Cuya altivez y desdén harán sufrir - tal como mandan los cánones inherentes a la cortesía - al poeta enamorado que se lamenta de su suerte en más de una ocasión y que le hacen exclamar en la "ballade" VII: "De jamais n'amer par amours / J'ay aucune fois le vouloir. / Pour les ennuyeuses dolours / Qu'il ne fault souvent recevoir" (v. 1-4)

(37) Aunque Charles d'Orléans, fiel una vez más a la tradición cortés, no nombra a la dama cantada. Como señala Roger Dragonetti: (opus cit., p. 248) el público cortés "attendait un poème et non point des aveux"

importancia de los ojos en toda la poesía cortés, importancia que se acentuará en el Renacimiento no sólo en poesía, sino sobre todo en pintura. La perfección divina de la que hablábamos con anterioridad se refleja en la dama no sólo por su belleza física, sino también mediante su bondad.

El retrato de la dama cantada por Charles d'Orléans en las "ballades" - sobre todo en las primeras - y "chansons" se inspira en un canon poético cuyos clichés el duque buen conocedor de la poesía cortés - y, por supuesto, de su técnica - sabrá explotar con acierto. Esos clichés no hacen referencia exclusivamente a la belleza física, sino también a las cualidades morales e, incluso, mundanas de la dama. De todos esos tópicos referidos al retrato de la dama y que *constituyen* su panegírico a lo largo de sucesivos poemas, resulta un modelo femenino ideal que partiendo de los mismos presupuestos de la lírica cortés no acaba, a pesar de ello, de coincidir con el que propugna ésta.

El retrato de la dama cantada por Charles d'Orléans resulta, sin duda alguna, mucho más difuminado y vago que el que suele encontrarse en muchos de los poetas cortesanos que le han precedido. La belleza física de la dama se nos presenta siempre en la poesía del príncipe a través de una serie de adjetivos y sustantivos abstractos que quedan lejos de cualquier insinuación o indiscreción sensual y erótica. La única concreción en

ese aspecto lo tenemos en la expresión "gent corps" (38) - usual en la lírica cortés - , que nuestro poeta utiliza en repetidas ocasiones, con diferentes variantes: "corps bien fait et gent" (39), "gent corps, plaisant et gracieux" (40), "tresgracieux corps gent" (41), "gent corp, tresgracieux" (42). El cuerpo femenino se manifiesta aquí con todo su encanto, puesto en evidencia por el adjetivo "gent", que no sólo insiste en el atractivo físico, con todo lo que ello comporta, sino también en la finura, delicadeza y galanura de ese cuerpo sin par. El adjetivo que acompaña a "gent" - "bienfait", "plaisant", "gracieux", "tresgracieux" - incide en cada uno de los aspectos a los que acabamos de aludir. Eustache Deschamps, casi contemporáneo de Charles d'Orléans presenta, a su vez, con un cierto aire desenfadado, un retrato femenino completo; con la particularidad que es la propia dama la que hace su descripción:

"Sui je, sui je, sui je belle?  
 Il me semble, a mon avis.  
 Que j'ay beau front et douls vis  
 Et la bouche vermeillette  
 Dittes moy se je suis belle.  
 J'ay vers yeulx, petits sourcis.  
 Le chiet biont, le nez traitis

- (38) "Ballade" II, v. 20  
 (39) "Ballade" IX, v. 4  
 (40) "Ballade" XI, v. 6  
 (41) "Ballade" LXVII, v. 25  
 (42) "Chanson" XLIV, v. 14

Sont menton, blanche gorgette;

Sui je, sui je, sui je belle?

L'ai dur sein et hault assis,

Longs bras, gresles doys aussis

Et par le fault sui greslette;

Dites moy se je suis belle.

J'ai bonnes rains; ce m'est vis,

Bon dos, bon coeur de Paris,

Cuisses et jambes bien faites;

Sui je, sui je, sui je belle?

J'ai piez rondes et petiz,

Bien chaussaus et biaux habiz,

Je sui gaye et joliette;

Dites moy se je suis belle." (43)

Las diferencias al hacer la descripción física de la dama son obvias entre un poeta y otro: frente a la discreción de Charles d'Orléans nos encontramos con la picardía y el desenfadado de un realismo a veces demasiado espontáneo como el que brota de los versos de Eustache Deschamps. No encontramos, por el contrario, en la poesía del duque ningún dato concreto a partir de los adjetivos ya señalados - que venga a revelarnos con toda evidencia la belleza de la dama o damas - cantada. Sabemos, eso sí,

(43) E. Deschamps, *Virelai d'une pucelle*, v. 1-21. In *Anthologie poétique française du Moyen Age*, vol. 2, p. 143. Paris, Garnier Flammarion, 1969.

que es "belle" y "jeune", porque así lo manifiesta el poeta en repetidas ocasiones (44); es más, incluso es "tresbelle" (45), de modo que llega a ser considerada como "la plus belle de France" (46), pero ninguna descripción viene a precisar los rasgos concretos de esa belleza. Ignoramos, por ejemplo, el color de su tez, pues ninguna referencia directa al rostro - ni a ninguna otra parte del cuerpo (47) - de la dama cantada aparece a lo largo de la obra del duque, excepción hecha de los ojos y la boca. Ninguna otra alusión, por lo que nos quedaremos sin saber cómo es la dama cantada, al contrario de la celebración cortés en que como resultado de todo un conjunto de tópicos el retrato de la dama aparece con los siguientes perfiles, según resume Roger Dragonetti (48) :

"... le visage clair et coloré a la fraîcheur de la rose et du lis; les yeux sont "vairs" et riants, les cheveux blonds comme l'or fin, le front est clair qui glace, la bouche vermeille et bien faite découvre des dents parfaitement rangées, plus blanches que le lis et l'argent; le nez est droit, le menton beau, le cou a l'éclat de la neige ou du lis, la gorge est polie, les bras sont longs et cependant bien fournis, les mains sont tendres, et les doigts sont délicats, son sourire, la manière de saluer, son commerce avec les autres, en un,

(44) En numerosas "ballades" y chansons", empezando con el ya citado verso 1 de la primera "ballade".

(45) "Ballade" 11, v. 1; "Chanson" 30, 2; 34, 2y8 y 46.

(46) "Ballade" 37, 7 y 50, 2.

(47) Compárese con el "virelai" de E. Deschamps.

(48) Opus cit., 251-252. Dragonetti obtiene dicho retrato a partir de ejemplos extraídos de diferentes "trouvers" que cita e impresamente.



mot tout son comportement respire la douceur..." (49).

La dama cantada por el duque d'Orléans también respira esa "douceur", pero ésta se presenta de manera vaga e inconcreta, y siempre asociada a términos abstractos y de contornos imprecisos: "doulce beauté sans per" (50), "doulx maintenant" (51), "doulce amie" (52), "vostre douceur" (53), "doulce compaignie" (54), "si plaine la saye de douceur" (55), "par se tresgrant grace et douceur" (56), "mon reconfort, mon doulx penser" (57), etc. Pero una vez, en la "chanson" LI (58), la "douceur" aparece vinculada a "regard" - "doulx regard" -, referencia directa a la parte del rostro a la que Charles d'Orléans concede importancia capital, aludiendo a ella de manera especial y casi absoluta. La importancia de los ojos en la poesía del duque es notoria y digna de tener en cuenta (59).

Con la "ballade" X se produce esa gran ruptura a la que hacíamos referencia en líneas precedentes; la separación, la lejanía de la dama se convierte en algo real - dejando de ser un elemento, un recurso literario - en imposibilidad física propiciada por la distancia geográfica, lo que el poeta pondrá de manifiesto desde la

(49) Así la dama cantada por Thibault de Champagne es "bele et blonde et coloree" (I, v. 9-16) *Poetes et romanciers du Moyen Age: "Ezeli de la Plerade"* (texte établi et annoté par Albert Pauphilet), p. 671, Paris, 1939) y "son vis cler" (*Fastourelle*, ibid. p. 676-679).

(50) "Ballade" XI, 28

(51) "Ballade" IX, 9

(52) "Ballade" XIV, 28

(53) "Ballade" XII, 9

(54) "Ballade" XV, 11

(55) "Chanson" VIII, 9

(56) "Chanson" XXIV, 4

(57) "Chanson" XLII, 2

(58) Verso 1

(59) Dicha importancia ya se manifiesta desde el primer verso de la segunda "ballade": "Voulez vos yeulx emprisonner / Et sur moy plus ne les grettes"

primera estrofa en la mencionada "ballade" :

"A ma Dame je ne scay que je dye,  
Ne par quel bout je doye commencer,  
Pour vous mander la doloureuse vie  
Qu'Amour me fait chascun jour endurer.  
Trop mieulx vaulsist me taire que parler,  
Car proufeter ne me peent mes plains,  
Ne je ne puis guerison recouvrer,  
Puis qu'ainsi est que de vous suis loingtains." (60)

El verso que sirve de estribillo y que por lo tanto vuelve repetidas veces a lo largo de la "ballade" - "Puis qu'ainsi est de vous suis loingtains" (61) - insiste pues en la lejanía entre el poeta y su dama, angustiosa realidad que se hace más reiterativa en sucesivos poemas. El adjetivo "loingtains" que, repetimos, posee aquí todo su verdadero valor semántico de lejanía efectiva - geográfica - y no figurada - aunque más exacto sería hablar de alejamiento psicológico, literario en suma - como tal a serlo en la lírica cortés-tradicional toda, aparecerá a lo largo de poemas posteriores, encontrándose precisamente ya en la primera estrofa de la dos "ballades" que siguen inmediatamente en el manuscrito O (62).

(60) "Ballade" X, v. 1-8

(61) En la segunda y tercera estrofa la primera persona del presente de indicativo del verbo "être" aparece bajo la forma "suy" en el manuscrito O.

(62) De hecho el motivo del alejamiento del enamorado con relación a la amada - por la superioridad manifiesta o el desdén o la ignorancia de esta - es una constante de la poesía amorosa en general.

(63) "Ballade" XI - "Loingtain de vous, ma tresbelle maistresse" - "Ballade" XII - "Puis qu'ainsi que loingtain de vous suis".

Por mucho que se quiera, y a pesar de la presencia cierta de la tradición cortés en la poesía de Charles d'Orléans, es innegable que la realidad de la vivencia, de la situación personal del príncipe subvierte completamente, alterando de manera absoluta las relaciones enamorado (= poeta que canta) / dama cantada, que constituían la base casi siempre idéntica e inalterable de la poesía cortés. Con el prisionero de Azincourt esa relación de inferioridad (=poeta-enamorado que canta) / superioridad (=dama cantada) fundamental se quiebra; el poeta ve su amor correspondido en casi la mayoría de la "ballades" (64) a las que nos estamos refiriendo (65) y sólo la adversidad de un destino adiago que se plasmará en un alejamiento físico real alzará obstáculos a ese amor que singularmente se ve correspondido por parte de la dama que sólo espera - impaciente y turbada - el final de la separación (66).

Pero si en esa composición de corte novelesco (67) que constituye el bloque de poemas anteriores que median entre Azincourt y el regreso a Francia se van configurando ya los elementos que darán la coherencia definitiva a la obra de Charles d'Orléans, constituyéndolo-

(64) De la X a la LXXIII. A partir de la "ballade" LXXIV la poesía del duque se modifica substancialmente y emprende una singladura que la aparta de la que le precede - que en realidad, como hemos venido estudiando, está constituida por dos partes a su vez: 1) de la "ballade" I a la IX y un número bastante numeroso de "chansons"; 2) de la "ballade" X a la LXXIII.

(65) Excepto en unas cuantas que hacen figura de poemas aislados, y en las que, sin duda, el príncipe cantaría a otra dama, probablemente una dama - ¿o damas? - conocida durante su largo exilio inglés.

(66) Se trataría con toda probabilidad de Bonne d'Armagnac, la segunda esposa del duque, fallecida entre 1430 y 1435 y a la que el poeta honrará amargamente (Cf. "ballades" LXXIX-LXXIII, incluido el Songe en complainte).

(67) Cf. O. Poinsin: "Création poétique et composition novelesque dans les premiers poèmes de Charles d'Orléans".

la que se quiera o no - en obra "singular" e insustituible, como insinúa con razón Sergio Gigada (68), la recíproca no es menos cierta. La "manera cortés", ese espejismo que, por mucho que se quiera, siempre rondará al poeta aparece significativamente en poemas muy posteriores al exilio, e, incluso, de los últimos años de su vida; alternando eso sí, con otras que representan la reacción "anticortés" de ese otro yo que, en realidad, es *facto* de la particular condición de Charles d'Orléans en cuanto hombre y poeta, y príncipe.

Pero en realidad puede decirse que los destellos "corteses" que se dan en los "rondeaux" están ya muy lejos del tiempo de las "ballades" inglesas; la fe en la "courtoisie" y, por ende, en el amor, se ha trocado en un escepticismo de resabios hedonistas, al que de todos modos el poeta parece resistirse, en medio de aquellos poetas jóvenes que pululan en "su" corte de Blois y que parecen empujarle hacia un pasado imposible:

"Four nous contenter, vous et moy,  
De bon cuer et entier povoir,  
Ne s'espargne Leal Vouloir,  
Viengne avant sans se tenir quoy.

Commandez moy je ne say quoy,  
Vous verrez se feray devoir,  
Pour nous contenter, vous et moy

(68) Op. cit., p. 95, sig.

De bon cuer et entier pover.

Se faultz, par l'amoureuse loy,

Mis en fossé de Monchaloir

Soye sans grace recevoir;

Baillez la main, prenez ma foy,

Pour nous contenter, vous et moy." (69)

### 1.1-3 El legado cortés fuente inagotable de inspiración creadora

Qué lejos estamos de los "ballades" de los años de prisión en este "rondeaux" de ecos religiosos, y entrecortado de una sensualidad latente, "amalgama" de sentimientos y reacciones tan al gusto de Charles d'Orléans en esta última etapa de su vida y de su obra. Y, no obstante, unos acentos que nos retrotraen al pasado, a etapas anteriores se deslizan de entre esos breves y precipitados versos que componen el "rondeau". Junto a esa llamada explícita al goce, que tal vez encierra ese "pou nous contenter, vous et moy", nos encontramos con un vocabulario emanado de esa tradición corte que nunca acaba de extinguirse en la poesía del príncipe; a lo que contribuye tal vez el propio clima de la corte de Blois, donde los poetas que rodean al príncipe intentan mantener a toda costa una tradición que paradójicamente ellos traicionan sistemáticamente y que sólo se mantiene viva - a pesar suyo o, tal vez, como ración - en el propio Charles d'Orléans. Basta leer

algunos de esos poemas pertenecientes a toda una pléyade de poetas "bien intencionados" y que se encuentran en el propio manuscrito O (ms. fr. 25458) para corroborar nuestra afirmación. No nos resistimos, pues, a insertar aquí algunos de esos ejemplos. Veamos en primer lugar unos versos, firmados por Fraigne, miembro de una familia noble del Borbonesado, al servicio de los duques de Borbón, y que, según Pierre Champion, "rimaba con talento" (70):

"Mon oueil, je te prie et requier  
 Que tu n'ayes plus en pensee  
 D'aler voir ma tant desiree,  
 Ou tu me naiz en grant dangier.

Et si te dy, pour habergier  
 Que c'est ma mort toute jurée,  
 Mon oueil, je te prie et requier!

Quant tu la verras au moutier,  
 Ou quelque part a la passee,  
 Ne te mez pas en sa visee:  
 Car perilleux est tel archier,  
 Mon oueil, je te prie et requier!" (71)

Estamos, sin duda, ante unos versos "bien rimados", pero uno puede comprobar a la primera lectura lo lejos que nos

(70) P. Champion, *Poésies de Charles d'Orléans*, t. II, p. 610.

(71) *Ibid.*, p. 628.

encontramos de la poesía de Charles d'Orléan, ya sea el de las "ballades" y "chansons" anteriores a 1440, ya sea el anfitrión de Fraigne en Blois, autor por esos años de "rondeaux" de factura semejante a la del CCCXVIII.

Algo parecido podríamos decir de Meschinot, autor de varios poemas que se encuentran en el mismo manuscrito de Charles d'Orléans. Autor sobre todo conocido por su autobiografía alegórica, Les Lunettes des princes, se nos muestra en los "rondeaux" que han llegado hasta nosotros como un hacedor de versos sofisticado que se caracteriza por el recurso constante a las repeticiones, a la antítesis, a los juegos de rimas. Lo que acerca a este poeta de la corte de Bretaña a los "rhétoriqueurs" borgoñones. Meschinot debió pasar una temporada en Blois en el año 1458 (72) probablemente, ya en los últimos años de la vida de Charles d'Orléans. Y sus versos son un ejemplo más del abismo que separaba la poesía del príncipe de la de sus "huéspedes". Así canta Meschinot a "su" dama con versos "bien" contruidos, pero que poco tienen que ver con la poesía de Charles d'Orléans, como una lectura precipitada podría hacer pensar (73):

"Les biens de vous, honneur et pris,

M'ont tant espris

De vous amer, ma gente Damme,

Qu'il n'est pas en puissance d'amme

(72) Cf. P. Champion op. cit., p. 623

(73) De hecho, según Champion (ibid., p. 599) dicho "rondeau", así como otros que aparecen en el ms. fr. 25458 (9) fueron atribuidos un tiempo a Charles d'Orléans

Ne tourner ailleurs mes loys pris.

C'est a moy trop hault entrepris.

Com mal apris.

Mes blames en, s'il y a blame,

Les biens de vous, honneur et pris.

Donc, puis qu'Amour ainsi m'a pris

En son pourpris,

Et que tant loyaument vous ame,

Amez moy, je prens sus mon ame

Que jamés n'en seront repris

Les biens de vous, honneur et pris." (74)

Los ejemplos podrían multiplicarse, lo que no hace al caso, y no forma parte de nuestra tarea llevar a cabo un estudio comparativo entre la poesía de Charles d'Orléans y la de los poetas que frecuentaron la corte de Blois, sobre todo entre 1450 y 1460 aproximadamente - y entre los que sí se contaba un poeta de excepción, François Villon que debió visitar la pequeña corte principesca en 1457 o en 1460 (75). Pero queremos todavía proponer otro ejemplo que viene a reforzar más el caso nuestra argumentación. Se trata de un "rondeau" igualmente de contenido amoroso, que recuerda en cierto modo la primera época de Charles d'Orléans. Pero llama particularmente la atención el que fuera escrito en una

(74) *Ibid.* pp. 532-533

(75) *Cf. ibid.* p. 630



época en que los intereses poéticos de este eran muy otros, sin haber renunciado por ello - como ha quedado demostrado en páginas precedentes, al referirnos al "rondeau" CCCXVIII -, de manera definitiva a lo que podríamos calificar de "legado cortés". Así canta, pues, su "dolor" de enamorado el duque de Borbón:

"Prenez l'ommage de mon cuer,  
En recevant sa feaulté,  
Et il gardera loyaulté,  
Comme doit leal serviteur.

S'il se fortait en vous servant,  
Et qu'il soit clerement cognu,  
Ne le tenez plus pour servant,  
Banny soit comme descongneu.

Mais, ce pendant, toute douceur  
Lui soit faicte, sans cruaulté,  
Attendant que vostre beaulté  
Ait pouveau a sa grant douleur.  
Prenez l'ommage de mon cuer." (76)

Volviendo, pues, a Charles d'Orléans y a lo que constituye el núcleo del presente capítulo, cabe decir que es innegable que existe, sin lugar a dudas, una "manera" - para utilizar el término de Cigada - eminente:

mente abierta a la tradición cortés, poesía de fuerte influjo retórico, y que coincide esencialmente con una etapa capital de la vida del poeta. Pero si esa "manera" - de hecho un estilo poético concreto - se agota en aras de un designio de mayor alcance que se va forjando muchas veces a pesar, o en contra, del propio poeta, la sensibilidad queda, una sensibilidad que no se apaga y que se filtra por entre las mallas de ese imaginario que se va desprendiendo de una poesía cada vez más personal más íntima - aunque ciertos destellos cortesanos, generados por la propia condición social del poeta y sus constantes relaciones y contactos en su "corte-refugio" de Blois a partir, sobre todo, de 1450 parezcan indicar lo contrario. Pero no nos engañemos sobre esas relaciones "mundanas" de los últimos años del príncipe: su estado de ánimo al respecto queda reflejado en uno de los últimos "rondeaux" del poeta:

Des soucis de la court  
J'ai acheté au jour d'uy;  
De deux bien garny f'en auy.  
Quoy que mon argent soit court.  
  
A les avoir chascun court  
Mais quant a moy, je m'en iuy.  
Des soucis de la court,  
J'ay acheté au jour d'uy.

Je deviens viel, sourt et lourt;  
 Et quant me trouve en ennuy,  
 Non chaloir est mon apuy,  
 Qui maintesfoiz me secourt  
 Des soucis de la court." (77)

La huella cortés, no se borrará, pues, nunca de la poesía del príncipe, y a veces uno no puede menos de sorprenderse a la vista de un "rondeau" que nos retrotrae súbitamente a los primeros años de su quehacer poético, a los tiempos de joven enamorado, rendido a los ojos "implacables" de "su" dama:

"Quant ung cueur se rent a beaux yeulx,  
 Criant mercy piteusement,  
 s'ilz le chastient rudement,  
 Et il meurt, qu'en valent ilz mieulx?

Batu de verges de Beaulté,  
 De lui font sang par tout, courir,

Mais qu'il ne fait desleaulté,  
 Pitié le devoit sejourir,

S'il n'a point hauté entre tieulx  
 Qui ne s'acquittent loyaument;  
 Loit estre tel pugnissement,

A mon advis, en autres lieux,  
 Quant ung se rent a beaux yeulx". (78)

Nos encontramos aquí con todos los recursos de la tradición retórica inherentes a la lírica cortés: "el corazón vasallo" que se rinde ante los "bellos ojos" que "castigan" y "matan". Pero en literatura - como en el arte en general - nada se perpetúa repitiéndose indefinidamente so pena de caer en el puro mimetismo, sino proyectándose en el propio devenir del poeta - que es algo más que mera evolución. Esos elementos retóricos apuntados se combinan de la mano de un poeta experto - y no quiera verse en el término una simple alusión a la técnica de Charles d'Orléans - con otros más emparentados con ese "naturalismo" que a veces aflora de los versos del príncipe, pero que se mantiene dentro de unas proporciones que nunca llegan a quebrar el equilibrio estilístico del poema. Ese corazón "batu de verges de Beaulté" que "lui font sang par tout courir" no va más allá de los límites que el poeta "discretamente" le ha fijado. Charles d'Orléans huye siempre de la exageración - ante todo porque su propia sensibilidad así se lo impone - recurriendo únicamente a imágenes "impresionantes" cuando la propia dinámica significativa del poema así lo requiere.

De todos modos, conviene no olvidar un detalle que se nos antoja elemental en esta etapa creativa del

poeta, posterior a 1440 y centrada sobre todo en la década de los cincuenta. Los poemas de mayor influjo retórico (y no usamos este término con ningún ánimo negativo, sino que responde a una comprobación meramente crítica) responden, en la mayoría de los casos a circunstancias puntuales, fruto de los contactos sociales y literarios del príncipe, y giran siempre en torno a los tópicos más usuales del amor cortés ("les yeux qui tuent", "le coeur non payé", "La prison d'amour, etc.). Charles d'Orléans se sumará, a menudo, con sus composiciones a certámenes e intercambios "de compromiso". De ahí que frecuentemente se codeen en su obra poemas de muy diferente hechura.

Volvamos, por ejemplo, al "rondeau" CCCLIX. al que hemos hecho referencia más arriba para ilustrar nuestra argumentación. La génesis de dicho poema hay que buscarla en otro anterior del duque de Borbón (exactamente el "rondeau" CCCLVII del manuscrito O, es decir que ambos poemas aparecen prácticamente juntos) en que éste expone sus desventuras amorosas - "maux d'amour" más literarios que reales - al duque de Orléans que le responde, a su vez, con el "rondeau" CCCLVIII que es más un documento epistolar que un poema.

Y es precisamente, a partir de ese intercambio epistolar rimado (79), que surge el "rondeau" CCCLIX, ya más personal, aunque no acabe de integrarse (como ocurre con otros "rondeaux" de circunstancias) en el sistema creativo que el príncipe "se ha impuesto" por esos años. De ahí que enseguida el poeta se vuelva hacia sus preocupaciones y necesidades vitales y literarias, como lo corrobora toda una serie de "rondeaux" - que estudiaremos más en detalle en posteriores capítulos - del período que abarca aproximadamente los quince últimos

(79) Así canta (o, mejor, relata) el duque de Borbón sus "maux d'amour":

"Je gis au lit d'aertume et doulleur,  
 Livré a mort, par faulte de secours,  
 Et si ne scay quant finira le cours  
 De mon aspre et immortel malheur

Priez pour moy, car je m'en voy mourir,  
 Mes bons amis, aiez en souvenance;  
 On ne me veult au besoing secourir,  
 Requerez en, après mes jours, vengeance

Si vous n'aimez Car c'est pour la vailleur  
 D'une sans per, qu'ainsi nest au decours  
 Ma povre vie, sans repit ne recours;  
 Pour estre tant son loyal serviteur,  
 Je gis au lit d'aertume et doulleur "

("Rondeau" CCCLVII del ms. fr. 25458 (10) de Ch. d'O.  
 Veamos ahora la respuesta de Charles d'Orléans:

"Comme parent et aiyé  
 Du duc Bourbonnois a present  
 Par ung rondeau nouvellement  
 Me tiens pour requis et payé

Par une, gist malade mis  
 Du lit d'aertume et grevance.

Requerant tous ses bons amis,  
 S'il meurt, qu'on demande vengeance

Quant a moy, j'ay ja deffié  
 Celle qui le tient en tourment,  
 Et après son trespassement,  
 Par moy sera bien hault cryé,  
 Comme parent et aiyé!"

("Rondeau" CCCLVIII)

años de la vida del duque de Orléans. Pero entre tanto, asistimos a una "última" "departie d'Amours", quizá más sincera o, por lo menos, más resignada que la del tiempo de sus "ballades" inglesas; "despedida" que ya se prolongará indefinidamente - aunque siempre interrumpida por esos poemas de circunstancias a los que ya hemos hecho alusión - hata el último "rondeau":

"Amours, vous ne chault de moy,  
 N'a moy de vous, c'est quicte et quicte;  
 Ung vieillard jamais ne proffite  
 Avecques vous, comme je croy.

Puis que suis absolz de ma foy,  
 Et Jeunesse m'est interdite,  
 Amours a vous ne chault de moy,  
 N'a moy de vous, c'est quicte et quicte.

Jeune, sceu vostre vieille loy;  
 Vieil, la nouvelle je deppitte,  
 Ne je ne crains la mort subitte  
 De Regard. Qu'en dictes vous? Quoy?  
 Amours, a vous ne chault de moy! (80)

Quizá pueda dar la impresión que nos hemos excedido en este último apartado del presente capítulo,

dedicado a mostrar la vertiente cortés de la poesía de Charles d'Orléans. Es evidente que es, sobre todo, en la primera parte de la obra - como ya se ha demostrado -, la que abarca las primeras sesenta "ballades" aproximadamente - que de hecho responden a una composición, por así decir, de corte "romanesque", según expresión de D. Poirion (81) - y la mayoría de las "chansons", donde descubrimos la presencia incontestable de ese "legado cortés", pero no es menos cierto que sus ecos se prolongan indefinidamente en la pluma - pues ahora la "pluma" se impone a la "lira" (82) - de Charles d'Orléans, para hacer de él el "último poeta cortés", lo que no es un reproche, sino un elogio, porque ese "último" no tiene carácter conclusivo, sino de apertura hacia una nueva sensibilidad poética, que sólo podía venir - lo que no es contradictorio - de la mano de alguien que hubiera asimilado adecuadamente la tradición.

(81) Cf. "Création poétique et composition romanesque dans les premiers poemes de Charles d'Orléans"

(82) De hecho, desde el siglo XIV la poesía se hace cada vez más para ser "leída". Sin duda que la labor de Guillaume de Machaut fue en este punto decisiva con su doble faceta de "compositor musical" y "poeta".



## 1.2 EL RETORNO ESTACIONAL. (Entre la naturaleza y el paso del tiempo)

### 1.2-1 El retorno primaveral: uso y variaciones.

Cuando Charles d'Odéans canta al amor unido al despertar de la naturaleza en primavera - en la mayoría de los casos representada por el mes de mayo - no hace, en principio, más que recurrir a una tradición que, sin duda alguna, conocía bien. De ahí, esa impresión ficticia y artificial que pueden producir, en un primer momento, esas fórmulas que se repiten en sucesivos poemas y que, casi siempre, se inician de la misma manera. Seis "ballades", dos "chansons" y cinco "rondeaux" (1) de nuestro poeta tienen el mismo punto de partida: el mes de mayo - sobre todo, el primer día de dicho mes - como representación de la nueva estación, de la primavera. No obstante, el poeta también recurre a otras fórmula para anunciar la llegada del buen tiempo, aunque en más contadas ocasiones que las que incluyen el mes de mayo, exponente de la primavera, por antonomasia. No faltan las perífrasis a base de epítetos como "saison jolie" (2), "nouvelle saison" (3) y su variante "saison nouvelle", "temps nouveau" (4) para referirse tanto a la primavera como al verano (5); por otra parte, la primavera es

(1) "Ballades" XVII, XLII, XLVIII, LIII, LXI y LXII "Chansons" I y XI "Rondeaux" XXXVIII, XXXIX, CLXXVIII, CLXXIX y CCLVII

(2) "Ballade" LXXVIII En la misma "ballade" aparece más tarde explicitada con los meses de abril y mayo

(3) "Chanson" LXXIII

(4) "Rondeau" XXXIV

sustituida en dos ocasiones por la principal fiesta religiosa de la estación, la Pascua (6) - sinécdoque frecuente entre los poetas líricos medievales al utilizar el exordio primaveral; en este punto Charles d'Orléans se atiende también a la tradición, recurriendo a un material anterior que todo poeta lírico - cortés o no - tenía a su disposición. Por el contrario, nos encontramos con que el invierno - el otoño no aparece mencionado ni una sola vez y más bien suele confundirse con el invierno - es designado en más de una ocasión de manera directa (7), aunque también en este caso el poeta recurre a veces a otras fórmulas, sin designarlo tampoco por su propio nombre (8).

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

Capítulo aparte merece la fórmula con la que se inicia gran número de exordios, y que es, sin duda, una característica muy a tener en cuenta dentro de la poesía de Charles d'Orléans. Nos estamos refiriendo al día de San Valentín, que siempre aparece vinculado al amor, como fiesta que era de los enamorados en Francia y, sobre todo, en Inglaterra, lo que no es un detalle menor a la hora de explicar la frecuencia con que aparece en la poesía del príncipe - hasta diez veces aparece en otros

(6) "Rondeaux" XVIII y CCCIII

(7) "Ballade" LXXVIII "Rondeaux" CCCXXVIII y CCCXLVIII El verano también es designado directamente en estos dos "rondeaux" - así como en el "rondeau" XIX -, pero es más bien presentado como consecuencia de la primavera, sobre todo en los "rondeaux" CCCXXVIII y XIX

(8) "Rondeau" XIX:

tantos poemas (9). En ningún otro poeta lírico francés anterior o contemporáneo de Charles d'Orléans, encontramos una influencia tan considerable de dicha fiesta, si exceptuamos a Oton de Granson, con el que por cierto nuestro poeta presenta bastantes puntos de coincidencia.

La importancia que San Valentín tiene en la poesía de Charles d'Orléans, casi siempre ligado al exordio primaveral - no hay que olvidar que la fiesta de San Valentín mártir se celebraba el 14 de febrero, coincidiendo precisamente con el inicio de la primavera en la antigua Roma - deriva, sin duda alguna, de su larga estancia en Inglaterra donde parece ser que era una fiesta muy popular, aunque por supuesto, como ya se ha dicho, tampoco era ignorada en Francia. Pero basta ver que en la primera parte de la obra del príncipe San Valentín sólo aparece en tres ocasiones (10), mientras que en los "rondeaux", escritos precisamente a su regreso de Inglaterra, cuando Charles d'Orléans se había convertido ya, tras su estancia de más de veinte años, en un conocedor profundo de las costumbres, la idiosincrasia y, por supuesto, la lengua y la cultura del país que lo retuvo tantos años contra su voluntad, la presencia de dicha fiesta se hace mucho más palpable en sus versos.

San Valentín, por sus especiales características de fiesta del amor, situada en esa época

(9) "Ballade" LXVI. "Rondeaux" III, LXI, CX, CLXI, CLXIII, CCXVII, CCXLVIII, CCLXXVI y CCCLV. Mas dos ocasiones en La Retenue d'Amours (v. 24 y 453), sin contar el "rondeau" CCIV, probablemente del hermano del duque, Jean d'Angoulême.

(10) Dos en la Retenue d'Amours y una en la "ballade" LXVI.

del año que empieza a anunciar el final del invierno, pero sin que aún el buen tiempo se decida a hacer acto de presencia de manera definitiva - coincidiendo, por otro lado, con frecuencia, con el carnaval y el principio de la cuaresma - se convierte en tema indiscutible de exordio, casi siempre banco de pruebas de las confrontaciones que desgarran el alma del poeta que nos aparece casi siempre en dicha fiesta bajo el signo de "Ennuieuse Pensee" o de renuncia al amor. La antítesis entre lo que representa la fiesta - el amor - y la situación del poeta - pérdida de la amada (11) o renuncia (12) - preside, casi siempre, dicho día en la poesía del príncipe, independientemente de que unas veces sea el carácter primaveral de la fiesta lo que predomine - "le beau soleil de Saint Valentin" - (13) o más bien su vertiente invernal - "pluye, vent et mauvais chemin" (14). Rara vez, pues, San Valentín, como fiesta del amor, aparece vinculado a la alegría, al placer, a la felicidad. En este punto, dicho día recibe el mismo tratamiento que el exordio primaveral en particular y el retorno de las estaciones en general.

#### 1.2.1-2 El Año Nuevo como variante del exordio primaveral

Finalmente, cabe señalar, dentro del exordio del retorno de las estaciones, la presencia, formando

(11) "Ballade" LXVI

(12) Casi todos los "rondeaux"

(13) "Ballade" LXVI

(14) "Rondeau" CX

parte de dicho tópico, del Año Nuevo (15). En realidad, habría que preguntarse si se trata del Año Nuevo en el sentido literal del término, tal como lo entendemos normalmente, es decir el inicio oficial de un nuevo período de tiempo, o se trataría más bien de un empleo en sentido figurado y sería una variante más del exordio primaveral. Creemos que esto último podría ser el caso de la "ballade" LXXVIII, en que, además, el retorno de la primavera y el final del invierno aparecen unidos a las fiestas de carnaval, lo que imprime a todo el poema un tono de despreocupación que sugiere una invitación al placer, a la alegría, que contrasta con el de las "ballades" precedentes, marcadas por el dolor del poeta ante la muerte de la amada al otro lado del mar, en la patria cada vez más anhelada a medida que los años de prisión van transcurriendo. Hay en el mencionado poema como un despertar del poeta, un intento de volver a los días "felices del amor", tras la renuncia de la "Départie", aunque con ese tono burlesco, cargado de ironía del que a menudo hace gala el duque; un cierto aire festivo recorre toda la "ballade", como si el poeta deseara en el fondo restarle solemnidad a la situación y, sobre todo, como si no creyera en demasía en esa "invitación al amor" que parece pregonar:

En acquittant nostre temps vers Jeunesse,

Le Nouvel an et la saison jolie,

(15) "Ballades" LIX y LXXVIII, y "rondeau" LIX

Plains de plaisir et de toute liesse,  
 Qui chascun d'eulx chierement nous en prie,  
 Venuz sommes en ceste mommerie,  
 Belles, bonnes, plaisans et gracieuses,  
 Prestz de dancier et faire chiere lie,  
 Pour resveillier voz pensees joieuses.

Or, bannissiez de vous toute peresse,  
 Ennuy, soussy avec merencolie,  
 Car froit yver, qui ne veult que rudesse,  
 Est desconfit et couvient qu'il s'en fuye;  
 Avril et May amainent doulce vie  
 Avecques eulx; pour ce, soyez soingueuses  
 De recevoir leur plaisant compaignie  
 Pour resveillier voz pensees joieuses.

Venus aussi, la tresnoble Deesse,  
 Qui sur femmes doit avoir la maistrie,  
 Vous envoye de confort a largesse,  
 Et Plaisance de grans biens enrichie,  
 En vous chargeant que de vostre partie  
 Vous acquittiés sans estre dangereuses:  
 Aidier vous veult, sans que point vous oublie,  
 Pour resveillier vos pensees joyeuses!" 16r

Por el contrario, en la "ballade" LIX y el "rondeau" LIX cuando se habla de Año Nuevo pensamos que hay que

interpretarlo de una manera más literal, ya que en ambos casos se habla de los regalos que se solían hacer por esa fecha - "les estrenes". Las fórmulas "commencement de l'annee" / "jour de l'annee" sirven al poeta para introducir el tema de la ausencia o la lejanía de la dama, por lo que ésta no puede ser objeto de ningún presente en fecha tan señalada:

"Je me souloye pour penser  
Au commencement de l'annee,  
Quel don je pourroye donner  
A ma Dame la bien amee :  
Or suis hors de ceste pensee,  
Car Mort l'a mise soubz la lame,  
Et l'a hors de ce monde estee :  
Je pry a Dieu qu'il en ait l'ame." (17)

"Ad ce premier jour de l'annee  
De cueur, de corps et quanque j'ay,  
Priveement estreneray  
Ce qui me gist en ma pensee.

C'est chose que tendray cellee  
Et que point ne descouvrer ay  
Ad ce premier jour de l'annee.

Avant que soit toute passee

L'annee je l'aproucheray,  
 Et puis a loisir conteray  
 L'ennuy qu'ay quant m'est eslongnee,  
 Ad ce premier jour de l'annee. " (18)

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

Podemos, pues, afirmar que Charles d'Orléans se sitúa en la línea tradicional del exordio estacional, pero dándole una nueva dimensión, preocupándose por variar la forma y el acento de los motivos impuestos. Lo primero que resalta es el efecto de contraste entre la nueva estación llena de alegría - en el caso del exordio primaveral - en que la naturaleza despierta, y el estado de ánimo del poeta. En este punto Charles d'Orléans se atiende a las reglas de la lírica cortés: de tal manera que casi nunca la primavera - sólo una vez es designada por su nombre (19) - se nos muestra asociada a la alegría del amor. Gace Brulé - por citar un ejemplo - canta unos dos siglos antes que el príncipe de Blois que a pesar de la llegada del buen tiempo y de la alegría que la naturaleza irradia por doquier, su corazón sufre por culpa de la mujer amada:

"Li biau estez se resclairre,  
 Que naist l'erbe verdoians,

(18) "Rondeau" LIX

(19) "Ballade" LXXXI



Que flours et feuille repaire  
 Dont deusee estre joianz  
 Mais por cele sui dolanz  
 Qui il n'a riens que reprendre." (20)

Asímismo nuestro poeta nos dice :

"En ce joyeux temps du jour d'uy  
 Que le mois de may ce commence,  
 Et que l'on doit laissier Ennuy,  
 Pour prandre joyeuse Plaisance,  
 Je me treuve, sans recouvrance,  
 Loingtain de Joye conquerer,  
 De Tristesse si bien renté  
 Que j'ay, je m'en puis bien vanter,  
 Le rebours de ma voulenté." (21)

Antes de seguir adelante, hay que señalar que llama la atención en los versos de Charles d'Orléans la ausencia total de indicaciones referidas a la naturaleza: en todo el poema no aparece ningún elemento que la introduzca, en contraste con los versos de Gace Brulé, aunque la naturaleza que éste nos presenta no sea más que un estereotipo al que tanto la lírica cortés como popular recurre sin cesar. El príncipe pone ante nuestros ojos la llegada del buen tiempo, con todo lo que ello significa, mediante una breve pincelada repleta de términos abstractos:

(20) Citado por Roger Dragonetti: *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale) Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 185.

(21) "Ballade" XVII, v. 1-6.

tos. Se trata sobre todo de resaltar el estado anímico en que se encuentra el poeta por culpa de su amor sin contrapartida. De hecho toda la "ballade" es una sucesión de términos abstractos, exponente de sus sentimientos de enamorado, que acaban convirtiéndose en verdaderas personificaciones. El mismo tono aparece en la "ballade" XLIII, en que la llegada de la primavera, el renacimiento de la naturaleza se nos presenta con las siguientes palabras :

"Ce premier jour de May, plain de liesse, ..." (22)

El poeta encierra toda la significación de la primavera en ese "plain de liesse". Lo que interesa es poner de relieve, como en la "ballade" anterior, el estado en que se encuentra su alma de enamorado - que sabe que es amado, pero cuyo amor no puede ser correspondido debido a la distancia infranqueable que le separa de su dama -, desgarrada por su propia situación de prisionero alejado de la patria, con todo lo que ello comporta. De ahí ese "partage" del poeta, seguro de su amor - "Que, Dieu mercy, j'ai loyalle maistresse" - e incapaz, al mismo tiempo, de poder hacerlo realidad - "Et si me fait demourer en soussy, / Loings de celle par qui puis recouvrer / Le vray tresor de ma droite esperance" - (23).

Pero en otra "ballade" de sus años de exilio

(22) "Ballade" XLII, v. 1

(23) "Ballade" XLII, v. 4 y v. 16-20

como la anterior, el t6pico del exordio primaveral - de nuevo representado por el primer d'ia de mayo - enlaza plenamente con la tradici6n, apareci6ndonos unos escuetos rasgos referidos a la naturaleza, que est6n lejos de ser una descripci6n y que sirven para poner m6s claramente en evidencia, siguiendo la tradici6n l'rica, el contraste entre la naturaleza "alegre" que renace con la primavera y el coraz6n del poeta que sufre, en este caso no por el desd6n de la amada, sino a causa de una separaci6n motivada por razones de indole estrictamente pol'itica :

"Trop long temps vous voy sommeillier,  
Mon coeur, en dueil et desplaisir;  
Veuillez vous, ce jour, esveillier;  
Alons au bois le may cueillir,  
Pour la coustume maintenir.  
Nous orrons des oyseaux le glay  
Dont ilz font les bois retentir,  
Ce premier jour du mois de May.

Le Dieu d'Amours est coustumier,  
A ce jour, de feste tenir,  
Pour amoureux coeurs festier  
Qui desirent de le servir;  
Pour ce fait les arbres couvrir  
De fleurs et les champs de vert gay,  
Pour la feste plus embellir,

Ce premier jour du mois de May.  
 Bien sçay, mon cueur, que faulx Dangier  
 Vous fait mainte paine souffrir;  
 Car il vous fait trop eslongier  
 Celle qui est vostre desir.  
 Pour tant vous fault esbat querir;  
 Mieux conseillier je ne vous sçay  
 Pour vostre douleur amendrir,  
 Ce premier jour du mois de May.

Ma Dame, mon seul souvenir,  
 En cent jours n'auroye loisir  
 De vous raconter, tout au vray,  
 Le mal qui tient mon cueur martir,  
 Ce premier jour du mois de May!" (24)

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

A través de estos versos, Charles d'Orléans - como ya hemos apuntado - no hace más que vincularse a toda una corriente poética que, pasando por los poetas del siglo XIV conecta con la lírica cortés de los siglos XII y XIII y se integra en una tradición retórica mediolatina. Como señala R. Dragonetti (25) esta tradición se encuentra en las antipodas de la concepción romántica del sentimiento de la naturaleza: "... autant le langage de celui-ci de

(24) "Ballade" XLVIII

(25) Op. cit., pp. 190-191

sentiment romantique de la nature) est anti rhétorique ou prétend l'être, c'est à dire est le prolongement d'une émotion ou d'une perception directe des objets, autant est "rhétorique" et veut l'être, la tradition précitée (médiolatine). Nous voulons dire par là que, lorsque le poète courtois parle de la nature, inspiré ou non par elle, il communique des émotions et des images dans une forme qui rappelle la tradition et correspond, par le truchement du cliché, à une vision et à une sensibilité communes. La beauté est dans le style, et le style est l'art de combiner les clichés de manière que chaque chanson renouvelle les émotions typiques".

Con relación a dicha tradición retórica mediolatina referida a la descripción del paisaje y el retorno de las estaciones, convendría ver de cerca lo que indican los tratados de retórica tanto de la Antigüedad como de la Edad Media. En primer lugar, que la función del tópico depende del género; es decir que a veces tiene un valor poético propio, y otras un valor de argumento utilizado con fines "persuasivos". Así, si miramos al género judicial, Quintiliano expone cierto número de medios de argumentar, entre los cuales menciona los tópicos de la descripción, que se subdividen en dos especies de argumentos: los primeros, extraídos de la descripción de la persona (nacimiento, nación, patria, edad, belleza exterior, condición, carácter, etc.), los segundos, extraídos de las cosas. "... in quibus, maxime

sunt personis illustrata..." (26).

Según el propio Quintiliano, toda acción origina siempre las preguntas siguientes: ¿por qué ha sido hecha?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué medio? Reconocemos el "argumentum a loco" y el "argumentum a tempore". El tópico extraído del tiempo es por ejemplo: "aestate" ..., "hieme" ... (27). En el género poético - Quintiliano se refiere en este caso al "genus demonstrativum", el género panegírico - la acción descriptiva del tópico referido al paisaje y al tiempo es diferente, su función es de celebrar. Además, los paisajes y las estaciones son materia privilegiada del panegírico: "... est laus et operum..." - escribe Quintiliano - "... est et locorum, qualis Siciliae apud Ciceronem: in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis, planis, amoenis..." (28). El panegírico conoció gran éxito durante el periodo de la segunda sofística. Dragonetti señala que dicho género estaba estrechamente vinculado al ceremonial de la vida de los emperadores, convirtiéndose por ello en género de retórica oficial, permitiendo a los retores de renombre hacer brillar sus talentos. Conviene recalcar que si nos acercamos a los tratados de la época, podremos comprender la importancia e influencia que supuso la literatura demostrativa; los retores concedían a dicho género una atención realmente notable, hasta llegar a precisar y

(26) *Institutio oratoriae*, V, X, 32. Ed. Ludovicus Radenwacher. Leipzig, Teubner, 1907, citado por R. Dragonetti, op. cit.

(27) *Idem*, V, X, 42.

(28) *Idem*, III, VII, 27.

clasificar con minuciosidad, y lo que es más importante y digno de tener en cuenta, aumentar considerablemente los "lugares" del elogio y sus modos floridos de elocución (29).

En el capítulo consagrado a la descripción Hermógenes - siglo II - nos dice que los objetos que más se prestan a ser descritos son las personas, las cosas y - esto es lo que importa aquí - los lugares y las estaciones. Para las estaciones tendremos, por ejemplo, una descripción de la primavera o del verano (30).

En el siglo V, Prisciano escribe: "Fiunt autem descriptionem tan personarum quam rerum et temporum et status et locorum et multorum aliorum ... : temporum autem, ut veris vel aestatis ... (31).

En el género propiamente poético, lo que nos interesa sobre todo con vistas a nuestro estudio, la descripción de los tópicos de lugares y estaciones produce múltiples efectos cuya acción va estrechamente vinculada al argumento y a su modo de elocución. Hay, por ejemplo paisajes y estaciones "encantadores" en el sentido más propio de la palabra. El mismo Hermógenes se refiere a ello, con todo tipo de detalles en un capítulo de su tratado consagrado al discurso suave (32). Ese estilo suave proporciona un placer de calidad elevada en el que se mezclan dulzura, serenidad y una cierta euforia de los sentidos que producen un estado de dicha. En ello

(29) E. R. Curtius: Literatura europea y Edad Media latina (2 vol.) México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (p. 126 y sigu., vol. I)

(30) Citado por R. Dragonetti, in op. cit. p. 164

(31) Citado por R. Dragonetti, in op. cit. p. 165

(32) Citado por R. Dragonetti, in op. cit. p. 165

estriba, ni más ni menos, la significación estética del cliché paradisiaco, del "locus amoenus" representado por Virgilio, que es una plasmación ideal de la naturaleza como lugar de delicias, bosque encantador que despierta el sentimiento amoroso.

Aunque es cierto que la significación poética del cliché virgiliano pudo variar a lo largo de la Edad Media, sobre todo en las literaturas en lengua vulgar, según el temperamento de los escritores y las exigencias estéticas de la época, permanece inalterable, no obstante, una manera común de ver y sentir la naturaleza. Así, un autor del siglo XI, Ekkehard IV, enumera en su De legen dictamen ornandi los diferentes motivos "suaves" que pueden servir para crear la imagen paradisiaca:

"Qui pulcher visus locus, effice sit paradysus  
 Delicilis plena locus appelletur amoenus  
 Sic etiam pratu, silvae, pomperia, strata,  
 Hortus et hic rivo propior fonti quoque vino,  
 Verbaque cognata sociabis et ante locata." (33)

En el siglo XII, Mathieu de Vendôme - cuya obra consideramos de capital importancia entre las artes poéticas medievales - en su Ars versificatoria proporciona un modelo descriptivo:

"Si collative quaque notata notes.

(33) Citado por E. Faral, Les Arts poétique du XII et du XIII Siècle (Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age) Paris: Champion, 1923, p. 104



Unda juvat tactum, gustum sapor, auri amica  
 Est volucris, visus gratia, navis odor,  
 Non elementa vacant, quia tellus concipit, aer  
 Blanditus, fervor suscitatur, humor alit.  
 Praedicti sibi fontes aquam, sibi floris amicat  
 Blanditius, genii virgo, studentis opus.' (34)

Todos estos tópicos se utilizan tanto en la descripción de un lugar suave como en la descripción de una estación, prestándose de esta manera, sucesivamente, al desarrollo de un "argumentum a loco" o de un "argumento a tempore". En este último caso, que es el que aquí nos interesa especialmente, la elección de los tópicos versará más bien sobre motivos florales, como muestra el ya mencionado Mathieu de Vendôme en los modelos descriptivos que propone de las estaciones. Así, sobre la primavera tenemos la siguiente descripción:

Ver roseum tenero lascivit flore, laborat  
 Picturare Ream floridi ore coma." (35)

Mientras que la descripción del verano - presentado a menudo por los poetas medievales, tanto en latín como en lengua vulgar, como una variante de la primavera - es la siguiente:

"Solis amica calet aestas aestuque redundans

(34) Citado por Faral, op. cit., p. 149

(35) Citado por Faral, op. cit., p. 146

Nititur in tempus nominis esse sui." (36)

Y el mismo Mathieu de Vendôme describe escuetamente las dos estaciones, a las que acabamos de referirnos, con las siguientes palabras:

"Ver florum genitor, aestas nutricula fructus."  
(37)

En un autor anterior a Mathieu de Vendôme, Marbode de Rennes, que escribió en el siglo XI, encontramos asimismo un poema dedicado a la descripción de la belleza de la primavera, que pone de relieve, junto a los motivos florales, el de los pájaros que cantan con la llegada del buen tiempo:

"Gramineum vellus superinduxit sibi tellus,  
Distingunt flores diversi mille colores,  
Fronde vivere nemus et fructificare videmus,  
Aurioli, merulae, graculi, pici, philomenae  
Certunt laude pari varios cantus modulari ...  
Egrediente rosa viridaria sunt speciosa." (38)

Esta fórmula del retorno de las estaciones - sobre todo el de la primavera - fue tratado abundantemente en la literatura mediolatina hasta acabar pasando a la poesía lírica en lengua vulgar, tanto a la

(36) Citado por Faral, op. cit., p. 146

(37) Citado por R. Dragonetti, in op. cit. p. 167

(38) Citado por R. Dragonetti, in op. cit. p. 167

propriadamente cortés como a la de carácter popular, aunque con utilización de efectos muy diferentes. Sin embargo, dicha fórmula es rara - como bien apunta Dragonetti (39) - en la Antigüedad clásica, aunque aparece con cierta frecuencia en los poetas de la latinidad posclásica - Ausonio y, sobre todo, Fortunato. El tópicodel retorno primaveral, que se presta, por cierto, a todo tipo de combinaciones, aparece en Fortunato no sólo como tema de descripción propriadamente dicha, sino también como medio de introducción, presentando un paralelismo entre el despertar de la naturaleza con la llegada de la primavera y el matrimonio, o la resurrección de Cristo (40). Muchos himnos religiosos, que imitan a Fortunato, se inician con una celebración de la primavera; así mismo dicho motivo se utiliza al comienzo de ciertos himnos marianos. Mientras que en los panegíricos profanos, se compara a la persona celebrada con la belleza y la alegría que proporciona la nueva estación. Finalmente, y esto es lo que nos interesa, el exordio primaveral puede servir como fórmula introductoria a una canción de amor. El género será cultivado, sobre todo, en la época de la latinidad posclásica y, después de un período de eclipse, resucita en el siglo X, principalmente gracias a dos canciones latinas del manuscrito de Cambridge: "Jam dulcis amica, venito, ..." y "Levis exurgit Zephirus et sol procedit tepidus ..." (41). El paso de los principales tópicos de estas descripciones a la poesía lírica en lenguaje vulgar

(39) Cf. R. Dragonetti, op. cit., p. 168

(40) Faral, p. 147.

(41) Cf. R. Dragonetti, op. cit., p. 168-169

no se hará esperar, hasta llegar a convertirse en elemento inseparable de aquélla, a pesar de todas las reservas con que se les utiliza en la lírica cortés - contrariamente a la popular en la que su uso se convierte en pieza imprescindible.

**1.2-4 La superación del tópico retórico : más allá del exordio estacional (originalidad de Charles d'Orléans)**

Pero, aunque convenimos con Daniel Poirion en que Charles d'Orléans se sitúa en la línea de la tradición lírica - y la utilización que hace en un principio del exordio del retorno de las estaciones está en la línea de esa tradición -, poco a poco, y a medida que su obra avanza, el tópico estacional toma otra dimensión; la naturaleza, en un principio fosilizada en mero tópico, va teniendo entidad propia hasta llegar a independizarse totalmente del vago exordio estacional, convirtiéndose en motivo con peso específico propio. No es demasiado frecuente en la poesía anterior o contemporánea de nuestro poeta encontrar una presencia tan evidente de la naturaleza - que a veces abarca todo el poema. En este punto, Charles d'Orléans sigue un camino opuesto a la lírica cortés - sobre todo, en lengua de oïl -, preocupada esencialmente por reducir la importancia de los motivos primaverales - y estacionales, en general -, conscientes, a su modo de ver las cosas, de que el amor

es el único tema digno de inspirar sentimientos poéticos, por lo que el retorno de las estaciones no representa a sus ojos más que un preludio para introducir el tema principal - y único: el amor - sin mediatizarlo en modo alguno.

La evolución ya es palpable en la "ballade" LIII, escrita, sin duda alguna, por Charles d'Orléans hacia finales de los años treinta del siglo - es decir en su época de exilio -, poco antes de la muerte de la dama del poeta (42). Hay que partir por eso de una realidad nada desdeñable - en la que no nos cansaremos de insistir -, y es que el amor cantado por el poeta se plantea de una manera poco frecuente en la lírica cortés: el poeta no se dirige a una dama inaccesible, que en la mayoría de los casos hace oídos sordos a sus requerimientos, sino que en este caso - y en muchos otros a lo largo de la obra del duque -, éste se dirige a una dama que le suele corresponder - tratándose la mayoría de las veces de su propia esposa. (43)

Decíamos, pues, que la evolución del exordio primaveral en la poesía de Charles d'Orléans es ya evidente en la mencionada "ballade" LIII, en la que el contraste es notorio, si se la compara con tres "ballades" anteriores introducidas de la misma manera. Pero en esta última "ballade", Charles juega a otro nivel con el tópico del exordio estacional; la antítesis no se produce entre el renacer de la naturaleza en primavera -

(42) Bonne d'Armagnac, muerta hacia esa época, en plena juventud

(43) Charles d'Orléans contrajo matrimonio en tres ocasiones, como se sabe

con el clásico cliché del gorreo de los pájaros, los campos cubiertos de flores, etc. - y el corazón herido del poeta enamorado, sino dentro de la propia naturaleza. Es el mes de mayo, pero no nos encontramos en ese tiempo agradable, propio de la estación, sino que el invierno parece prolongarse, como si deseara ponerse al unísono con el estado de ánimo del poeta que sufre:

"Le premier jour du mois de May  
S'acquitte vers moy grandement;  
Car, ainsi qu'a present je n'ay  
En mon cuer que dueil et tourment,  
Il est aussi pareillement  
Troublé, plain dee vent et de pluie;  
Estre souloit tout autrement,  
Ou temps qu'ay congneu en ma vie." (44)

Se nos podrá objetar que ya en la lírica de los siglos XII y XIII, encontramos precisamente esa transformación de la naturaleza por mor del gozo o el sufrimiento emanados del amor, ya que el enamorado fiel llevaría cada estación - según su estado de ánimo - en el corazón. Pero en Charles d'Orléans, creemos que se produce justamente lo contrario, porque su perspectiva es otra, como se irá demostrando a medida que su obra avanza. La naturaleza es independiente del corazón del poeta, que no lleva ni la naturaleza ni las estaciones en su corazón, sino que

puede modificarse en función de *estar*, que le son ajenas y con las que trata de comunicarse. De ahí el agradecimiento - fruto de un sentimiento inconfesado de suave melancolía - del príncipe: "Le premier jour du mois de May / S'acquitte vers moy grandement". Ahí estriba, pensamos nosotros, la originalidad de Charles d'Orléans: en el tratamiento que da al retorno de las estaciones - y por ende, a la naturaleza -, hasta entonces muy poco utilizado - o por lo menos no de un modo tan consciente - por la poesía lírica. Los tópicos estacionales, tal como se venían utilizando hasta entonces, procedía, como ya se ha dicho, de una tradición retórica mediolatina; tradición que hay que situar en las antípodas de la concepción que sobre el sentimiento frente a la naturaleza encontramos en el Renacimiento y principalmente, más tarde, en el siglo XIX, con los poetas románticos. Tanto en uno como en otro caso - pese a que las diferencias aquí también son notables, como veremos más adelante -, nos encontramos con un lenguaje antiretórico - o, por lo menos, pretende serlo - que es la prolongación de una emoción o de una concepción (45) directa de los objetos, mientras que la tradición mediolatina, de la que es heredera la lírica cortés, es ante todo retórica y, lo que es más importante, no pretende dejar de serlo. Es decir, que cuando el poeta cortés habla de la naturaleza - tanto si está inspirado por ella como si no lo está - comunica emociones e imáge-

(45) En el caso del Romanticismo habría que hablar más bien de emoción, mientras en lo que se refiere a los poetas renacentistas sería más exacto hablar de percepción

nes en una forma que recuerda la tradición y corresponde, mediante el uso del tópico, a una visión y a una sensibilidad comunes. La belleza deriva del estilo, y el estilo resultará del arte de combinar los tópicos de manera que cada canción - o poema - renueve las emociones típicas.

En realidad, como ya se ha afirmado, en un principio Charles d'Orléans no se apartaría de esa tradición, y de hecho los tópicos primaverales más corrientes aparecen, de manera especial, en la primera parte de su obra. Los pájaros que cantan, las flores - sobre todo, las rosas - que crecen con la llegada del buen tiempo, los bosques frondosos, las hojas verdes, el sol resplandeciente y el despertar de la naturaleza en general no están ausentes de la poesía del duque, pero éste, a partir de dichos tópicos, y a medida que su obra avanza, se eleva, a través de la imagen certera y ajustada y, sobre todo, creativa, hasta convertir en tema lo que en la poesía lírica anterior a él no dejaba de ser mero tópico y cliché. Tomemos, por ejemplo, el conocido "rondeau" XXXI - escrito probablemente, teniendo en cuenta su orden en el manuscrito, poco después de su regreso de Inglaterra, hacia los años cuarenta del siglo: a pesar de que no faltan ciertos lugares comunes de la



lirica tradicional - "soleil luyant", "oiseaux qui chantent en leur jargon" -, podemos afirmar que nos encontramos con toda <sup>una</sup> serie de imágenes de nuevo cuño, que se van entrelazando de manera natural, incorporando asimismo los tópicos presentes en el poema, hasta integrarse de manera armónica en el conjunto y dar todo ello como resultado una metáfora única y continua que presenta también un motivo único, el final del invierno y la llegada del buen tiempo con el correspondiente despertar de la naturaleza. Un tema tradicional se ha convertido, de la mano de un poeta artista, en una pieza única que pese a su aparente sencillez muestra ya a las claras los perfiles nuevos que poco a poco va adoptando la poesía del príncipe de Blois:

"Le temps a laissié son manteau  
De vent, de froidure et de pluye,  
Et s'est vestu de brouderie,  
De soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste, ne oyseau,  
Qu'en son jargon ne chante ou crie :  
Le temps a laissié son manteau!

Riviere, fontaine et ruisseau  
Portent, en livree jolie,  
Gouttes d'argent d'orfaverie,

Chascun s'abille de nouveau :

Le temps a laissié son manteau. " (46)

Nos hallamos, pues, antes un poeta que no utiliza el exordio primaveral como mero pretexto introductorio de lo que realmente interesa cantar: el amor. Charles d'Orléans, por el contrario, imprime al poema un carácter particular, al hacer que la naturaleza tenga entidad y autonomía suficientes para erigirse por sí misma en tema con peso específico propio.

Al lado del referido poema, uno de los "rondeaux" más conocidos y repetidos de Charles d'Orléans - a veces en demasía -, hasta llegar a eclipsar otros dignos también de ser tomados en consideración, nos encontramos igualmente con una pieza de parecidas características - aunque en este caso la llegada del buen tiempo está representada de manera realmente original: la primavera no sería en realidad más que una especie de precursor del verano, encargado de preparar su venturosa llegada (47). Es un "rondeau", pues, muy *semejante* al anterior - la personificación del tiempo está presente en varios poemas -, aunque se mueve aún (48) dentro de la corriente retórica tradicional que impregna la poesía lírica cortés, ya que Charles d'Orléans no se atrevió nunca - o no supo - cortar de manera definitiva el cordón umbilical que le unía a ella:

(46) "Rondeau" XXXI.

(47) Se trata justamente del "rondeau" XIX.

(48) Lo que marca una cierta distancia entre ambos poemas.

Les fourriers d'Esté sont venus  
Pour appareillier son logis,  
Et ont fait tendre ses tappis,  
De fleurs et verdure tissus.

En estandant tappis velus,  
De vert herbe par le pais,  
Les fourriers (d'Esté sont venus.)

Cueurs d'ennuy pieça morfondus,  
Dieu mercy, sont sains et jolis;  
Alez vous ent, prenez pais,  
Yver, vous ne demourrés plus  
Les fourriers (d'Esté sont venus!) (49)

Pardóticamente las imágenes, por su espontaneidad y frescura, no son inferiores, ni mucho menos, a las del anterior "rondeau" - al que precisamente antecede inmediatamente en el manuscrito -; y ese "Esté", a cuyos criados vemos preparando debidamente la morada ante la inminencia de la llegada del dueño de la casa - a través de una hábil personificación que se impone a lo largo del poema - no puede menos que recordarnos al propio Charles d'Orléans, gran señor, en una escena que debía serle bastante familiar cuando se trasladaba a una de sus residencias - Blois, Orléans, Amboise ... - a orillas del Loira. El príncipe convierte la vivencia personal en ima-

gen poética que deja en segundo plano el tópico tradicional, que sólo le va a servir de mero punto de apoyo para poder utilizarlo a su antojo y según sus intereses creativos. Así vemos, por ejemplo, como, contrariamente a la tradición cortés el duque no recurre al tópico del contraste entre llegada del buen tiempo y la pesadumbre y desaliento del poeta, sino que establece un paralelismo en el que el ciclo de las estaciones - la naturaleza, en suma - y la situación anímica, el mundo interior se corresponden, algo más propio de la poesía lírica popular en la que el buen tiempo va parejo con el regocijo, con la alegría.

No obstante, no hay que olvidar que las imágenes del "rondeau" XXX - que nos recuerdan esas escenas tan típicas de los tapices de la época - superan, en muchos aspectos, a las del "rondeau" XXXI, a pesar de que, como se ha dicho, el poeta no ha sabido sustraerse al influjo del tópico estacional, y aunque sea desfigurándolo ha sucumbido una vez más bajo el peso de la tradición. El paso definitivo de crear un poema en que el pretexto del exordio primaveral quede marginado, lo dará en el "rondeau" siguiente - el estudiado con anterioridad -, en el que por primera vez, como ya hemos visto en líneas precedentes, nuestro poeta será capaz de crear un poema en el que el motivo único sea la naturaleza: las vacilaciones de anteriores piezas han dado paso a una realidad que se perfilará más tarde - en

el Renacimiento, antes de la revolución definitiva del Romanticismo - y a la que Charles d'Orléans habrá contribuido, incluso de manera inconsciente. El exordio estacional - primaveral, principalmente - va a perder su razón de ser como fórmula introductoria, a pesar de ciertas concesiones que todavía tendrá que hacer a la tradición, pero ello es algo que no puede extrañarnos en una obra de las características de la de Charles d'Orléans, siempre en constante tensión, no exenta de contradicciones, fruto del propio carácter del poeta y, sobre todo, de su situación personal. Pero se puede decir que con él - tal como canta en el "rondeau" XXX - "les fourriers d'Esté sont venus pour appareillier son logis", la morada de una nueva dimensión de la poesía, capaz de revelarnos algo que hasta entonces la poesía medieval no había sabido descubrir: el valor intrínseco de la naturaleza como objeto poético por sí mismo, desligado de cualquier otra connotación o influencia (50).

Es también dicho punto de vista el que se impone en el "rondeau" CCCXXIII, en el que partiendo del tópico del retorno invernal - rara vez presente en la obra de nuestro poeta -, una serie de imágenes se van entrecruzando a lo largo del poema hasta encontrarnos con un cuadro de parecidas proporciones a los de los "rondeaux" XXX y XXXI, en que se cantaba la llegada del buen tiempo, de la primavera - a veces confundida con el verano. La naturaleza aquí también está presente en todo

(50) De todos modos no hay que pensar que Charles d'Orléans abandona totalmente, a partir de esta época la utilización del exordio primaveral vinculado al tema del amor (Cf. "rondeau" XIXIV, posterior a los dos que acabamos de estudiar.)

el poema a través del invierno, presentado como contrapunto del verano. Una vez más en Charles d'Orléans la síntesis no se realiza mediante el tópico tradicional de la naturaleza - con su periplo estacional - opuesta al estado de ánimo del poeta, sino entre diversos aspectos de la propia naturaleza.

El poeta se dirige al invierno - personificado - mediante la invocación, rasgo que encontramos en numerosos poemas de Charles d'Orléans (51) y que debe tenerse muy en cuenta al estudiar la poesía de nuestro poeta. El tópico de invocación a la naturaleza, que originariamente tenía un sentido religioso, fue muy utilizado en la antigüedad y en la antigüedad tardía, pasando más tarde a la poesía cristiana. Pero como señala Curtius (52), la poesía medieval - tanto en latín como en lengua vulgar - no supo desplegar vitalmente del tópico, sin duda porque tenía demasiadas trabas para hacerlo. El tópico heredado de la tardía antigüedad pagana está lejos de la poesía bucólica de dicha época, y tendrá que esperar al Renacimiento para recuperar su vitalidad e impregnar la obra de poetas como Ronsard. Por ello es digna de destacar la aportación de un Charles d'Orléans, capaz de utilizar el tópico con cierta maestría hasta integrarlo dentro de su poesía y ser pieza fundamental de poemas como el que estamos comentando. Los poetas no habían sabido hasta entonces - en la mayoría de los casos - sacar partido al enorme caudal poético que representaba

(51) Por ejemplo, el tantas veces mencionado "rondeau" XXI

(52) Opus cit., p. 139 y sigu.

la invocación a la naturaleza, y no habían pasado del tópico de la invocación a la dama, eso sí, cargado de todo el patetismo que encerraba en sí mismo.

Una vez más, el exordio estacional ha servido a Charles d'Orléans para mostrarnos en un poema concentrado - en el que los tópicos tradicionales no faltan: el invierno y el verano son representados mediante instantáneas escuetas y precisas: "Yver (est plain) de nege, vent, pluye et grezil" // "Esté revest champs, bois et fleurs de sa livree de verdure et de maintes autres couleurs" (53) - toda su capacidad poética no exenta de originalidad, a partir de materiales que podríamos calificar de tradicionales. No hallamos aquí la originalidad de ciertas imágenes de otros poemas estudiados, y, sin embargo, el conjunto del "rondeau" posee tal equilibrio que incluso las metáforas más usadas presentan una lozanía que no las hace superfluas, ni mucho menos:

"Yver, vous n'estes qu'un villain,  
Esté est plaisant ey gentil,  
En tesmoig de May et d'Avril  
Qui l'accompaignent soir et main.

Esté revest champs, bois et fleurs,  
De sa livree de verdure

(53) Cada una de estas instantáneas estacionales va acompañada de unos epítetos que sirven para designar cada estación y se corresponden simétricamente: "Yver" = "villain" / "Esté" = "plaisant et gentil". Ello representa una personificación quizá más viva y natural que otras que aparecen en la obra de nuestro poeta

Et de maintes autres couleurs,

Par l'ordonnance de Nature.

Mains vous, Yver, trop estes plain

De nege, vent, pluye et grezil;

On vous deust banir en essil.

Sans point flater, je parle plain,

Yver, (vous n'estes qu'un villain!" (54)

Esa alternancia de las estaciones, representada en este caso por la oposición "invierno/verano" va a servir al poeta para mostrar su especial sensibilidad a la hora de entrar en contacto con esa naturaleza que impregna sus versos, y que en los últimos años del poeta se hace más presente: una muestra de ello es el "rondeau" CCCXLVIII. Un hedonismo evidente recorre la última parte de la obra del príncipe; aunque más que de hedonismo, habría que hablar de epicurismo. A medida que Charles d'Orléans va perdiendo las ilusiones, conforme se acerca a la vejez - a esa vejez que de hecho siempre le obsesionó - y se echa en los brazos de "Merencolie" y "Nonchaloir", un cierto gusto por el momento presente, por vivirlo con todas sus consecuencias pende de sus versos; el gran lector de Horacio que parece que fue el duque desde sus primeros años de formación (55) tuvo, sin duda, mucho que ver, y la influencia del poeta latino fue creciendo en proporción directa a los sinsabores y pesa-

(54) "Rondeau" CCCXXXIII

(55) Como parecen probarlo los volúmenes de dicho autor, que formaban parte de su biblioteca personal (Cf. Pierre Champion in La bibliothèque de Charles d'Orléans Paris, Champion, 1910.)



res que la vida iba deparándole. Esa filosofía del gusto por los pequeños placeres y dichas que proporciona la vida, la naturaleza en suma, nos aproxima ya - aunque guardando ciertas distancias - a esa sensibilidad inseparable de la poesía y del arte en general, que florecerá con el Renacimiento. Una vez más, el retorno estacional estará al servicio de un motivo concreto dentro de la obra de Charles d'Orléans; un motivo que en este caso no será el amor (56), sino la naturaleza por sí misma, presentada a través de una sensibilidad que se aleja cada vez más de los clichés tradicionales. Basta acercarse al referido "rondeau" CCCXLVIII para cerciorarse de lo que acabamos de decir, todo ello expuesto mediante imágenes extraídas de la realidad más cotidiana y con el soporte lingüístico de unas expresiones y términos de los más usuales y concretos:

(56) Comparemos con el tratamiento dado por Thibault de Champagne al tópico estacional; en realidad, no se trata más que de un pretexto para introducir la temática amorosa que es lo que realmente interesa al poeta. El contraste es manifiesto si cotejamos los versos del rey de Navarra y los del duque de Orléans pertenecientes al "rondeau" que estamos estudiando. Así canta Thibault de Champagne al invierno - o más bien al amor: "Por mau tens ne par gelee / Ne par froide matinee / Ne por nule autre riens nee / Ne partirai ma pensee / D'amors que j'ai / Que trop l'ai auee / De cuer verai. / Valara!" (I, v. 1-8 - op. cit. "Bibl. de la Pléiade", p. 671). Y más tarde nos dice en otro poema: "Contre le tens qui devise / Yver et pluie d'esté / Et le nauvis se debrise / Qui de lonc temps n'a chanté / Feraï chanson. car a gré / Ne vient que j'ai en pensé / Amors, qui en moi s'est mise / Bien n'a droit son dart geté" (III, v. 1-8, ibid., p. 674).

"En yver, du feu, du feu, (57)

Et en esté, boire boire,  
C'est de quoy on fait memoire,  
Quand on vient en aucun lieu.

Ce n'est ne bourde, ne jeu,  
Qui mon conseil voudra croire:  
En yver, (du feu, du feu,  
Et en esté, boire, boire.)

Chault morceaulx faiz de bon queu  
Fault en froit temps, voire, voire;  
En chault, froide pomme ou poire  
C'est l'ordonnance de Dieu:  
En yver, (du feu, du feu!)" (58)

(57) E Deschamps también nos dirá en su "ballade" titulada "Cinseils contre l'hiver" - el título ya es significativo por sí mismo - cómo protegerse de los rigores del invierno; pero el tratamiento dado por éste a dicho tema difiere del de nuestro poeta. Su manera de presentar la estación invernal dista de la de Charles d'Orléans: carece - aparte de la viveza potenciada por la espontaneidad de las imágenes empleadas de la que hace gala el duque - de esos tintes de hedonismo que podríamos calificar de "prerrenacentistas" y se limita a ser eso, una lista de consejos útiles de alguien que no es príncipe y para quien el invierno con sus rigores comporta unas connotaciones muy concretas, por lo que la "ballade" acaba convirtiéndose en una tímida requisitoria contra los poderosos que no tienen por qué temer al frío, ya que poseen los medios necesarios para protegerse de las inclemencias del tiempo. Así se inicia la "ballade": "Alarme! Alarme! Yvers est descendus / Sur le pais, a froide compaignie: Il en ja mains mors et enfondus / Armez vous tost pour sauver vostre vie, / Car nulz ne tient contre s'artillerie." Y finaliza de la siguiente manera: "...Prices, yvers les povres gens guerrie, / Les mau vestus er les chetis escrie, / Perdre leur fait planche, pont et barriere; / Les riches non, car chascun estude / Contre le froit, et, quoy que nulz vous die, / Garnistez vous, avant qu'yver vous fiere (Op. cit. "Bibl. Pléiade", p. 709-710).

(58) "Rondeau" CCCXVIII.

El espíritu del poeta es evidente, sin necesidad de mayores aclaraciones, y viene a corroborar lo expuesto en el "rondeau" que le precede en el manuscrito, en el que esa sensibilidad nueva que recorre la última parte de su vida - se plasma, sin recurrir al retorno estacional en esta ocasión, en unos versos ricos en color. Nos hallamos ante un cuadro que nos ayuda a entender mejor lo que sería la vida de un gran señor de una de esas pequeñas cortes del centro de Francia - principalmente a orillas del Loira -, que se van formando hacia finales de la guerra de los Cien años, antes de que Luis XI emprenda su tarea centralizadora, que será el primer paso importante antes de la culminación definitiva de dicho proceso con Luis XIII y, sobre todo, con Luis XIV:

"Souper ou baing et disner ou bateau,  
 En ce monde n'a telle compaignie,  
 L'un parle ou dort, et l'autre chante ou crie,  
 Les autres font balades ou rondeau.

Et y boit on du viel et du nouveau,  
 On l'appelle le desduit de la pie.  
 Souper ou baing (et disner ou bateau,  
 En ce monde n'a telle compaignie.)

Il ne me chault ne de chien ne d'oyseau;  
 Quant tout est fait, il faut passer sa vie

Le plus aise qu'on peut, en chiere lie.  
 A mon advis, c'est mestier bon et beau,  
 (Souper ou baing et disner ou bateau.)" (59)

Esta invitación a gozar de los pequeños detalles de la vida, a asirse al tiempo que pasa del hombre cargado de años y desilusiones, consciente de la fragilidad de las cosas, de la vida misma, es el contrapunto - o quizá, paradójicamente, su complemento - de "Nonchaloir", de "Merencolie", de ese tiempo que pasa erosionándolo todo, como cantara el poeta años antes desde su prisión inglesa, con versos dignos del mejor Ronsard:

"Il n'est fueille ne fleur qui dure  
 Que pour un temps ..." (60)

Invitación al goce, conciencia del tiempo que pasa, presencia de la naturaleza con peso específico propio; toda una serie de rasgos que separan a Charles d'Orléans de la tradición cortés y conducen su poesía hacia nuevos horizontes. El exordio estacional queda definitivamente superado en la poesía del príncipe; de ser mero pretexto, la naturaleza ha pasado a ser una realidad tangible, pieza imprescindible para poder escrutar mejor la capacidad creadora y, por ende, la aventura personal del duque de Orléans.

(59) "Rondeau" CCCXLVII

(60) "Ballade" LII, v. 34-35