

# La cesura épica en los *trouvères*: intervención de copistas y editores

Gema Vallín

*Universidade da Coruña*

[g.vallin@udc.es](mailto:g.vallin@udc.es)  
<https://orcid.org/0000-0001-8563-0076>

Received: 19/01/2022; accepted 25/03/2022  
DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.9.23664>

---

## Epic caesura in the *trouvères*: intervention of copyists and editors

### ABSTRACT

The usually called epic caesura constitutes an exception within the troubadour decasyllable; therefore, editors of this lyric manifestation have shown approaches not always respectful of the manuscript tradition in order to avoid it. In the best of cases, they felt forced to justify verses including epic caesura as an editorial option; but in the most extreme case they chose to suppress it and modify the codex's *lectio*, when unique, *ope ingenii*.

In these pages I offer just a sample of this editorial—even scribal—approach out of some of the numerous editions published from the nineteenth century on, on thirteenth-century *trouvères*' texts. The best example of the reservations in adopting this type of caesura (not so exceptional), in my view, is to be found in the lyrical corpus of the troubadour Thibaut de Champagne, published on numerous occasions, the latest version of which dates from 2018.

### KEYWORDS

*Trouvères*; epic caesura; metrics; graphic representations; critical editions; Thibaut de Champagne



*Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 9, 2022, 303-315.

<http://ojs.uv.es/index.php/MCLM>

ISSN 2386-8295

---

## RESUMEN

Dada la excepción que representa en el decasílabo trovadoresco la denominada cesura épica, los editores de esta manifestación lírica han mostrado actitudes no siempre respetuosas con la tradición manuscrita con el objeto de evitarla. En el mejor de los casos, se han sentido obligados a tener que justificar como opción editorial los versos con cesura épica, pero en el más extremo de ellos han optado por suprimirla, para enmendar luego la lección del códice, cuando es única, *ope ingenii*.

En estas páginas me ciño a ofrecer solo una muestra de este proceder editorial –e incluso amanuense– a partir de alguna de las numerosas ediciones que desde el siglo xix se han publicado sobre los textos de los troveros del siglo XIII. En particular, me ha parecido que el mejor ejemplo respecto al escrúpulo mostrado a la hora de adoptar este tipo de cesura (no tan excepcional) se encuentra en el corpus lírico del trovador Thibaut de Champagne, editado en numerosas ocasiones, y cuya última versión es del año 2018.

## PALABRAS CLAVE

Troveros; cesura épica; métrica; representación gráfica; edición crítica; Thibaut de Champagne

Marina Navàs Farré. 2022. 'Un poema inédito de Joan Sist en honor de Blanca de Sicilia', *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 9: 303-315, DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.9.24243>





Es una creencia muy extendida que la cesura épica representa una excepción y, en definitiva, una rareza métrica en las canciones de *trobadors* y *trouvères* cuando aparece en alguno de sus versos, de modo que los editores de la lírica trovadoresca, en el mejor de los casos, han encontrado todo tipo de excusas para adoptarla como solución textual cuando la tradición manuscrita no ofrece una alternativa mejor. Un ejemplo paradigmático de esto que digo lo representa D'Arco Silvio Avalle (1960: 224) en su edición del trovador Peire Vidal. En el famoso *gap* *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier*, donde el poeta tolosano pide a su protector, seguramente Alfonso II de Aragón,<sup>1</sup> que le regale un corcel para poder llevar a término todo tipo de hazañas y ser admirado por las damas, en el mismo íncipit, y también en los versos 2 y 9 del poema, edita la solución textual con la cesura “caratteristica del decasillabo épico”, es decir, con una quinta sílaba átona en el primer hemistiquio que no computa, o “soprannumeraria” (ibid.: 224 n. 1). Dicen así las dos estrofas donde aparecen los versos en cuestión, que reproduzco según las edita el propio Avalle:

I Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier,  
 en fol plag foran intrat tuich mei guerrier:  
 qu'aqui mezeis quant hom lor mi mentau  
 mi temon plus que cailla esparvier,  
 e no prezon lur vida un denier, 5  
 tan mi sabon fer e salvatg'e brau.

II Quanta i vestit mon fort ausberc doblie  
 e seint lo bran que m det En Gui l'autrier,  
 la terra crolla per aqui on ieu vau;  
 e non ai enemich tan sobrancier 10  
 que tost no m lais las vias e l sentier,  
 tan mi dupton quan senton mon esclau.

El editor vidaliano justifica su elección por dos razones. En primer lugar, porque le parece que “sea poco verosimile che più amanuensi abbiano agitato independentemente gli uni dagli altri la “coupe italienne” nello stesso modo” (ibid. 224 n. 1); en segundo lugar, porque reconoce que los versos en cuestión “s'inquadrano agevolmente nel tono *épico* di questo componimento” (ibid.). Respecto a la primera consideración, vemos que Avalle rechaza la lectura minoritaria del primer verso, “Drogoman senher, s'agues bon destrier” (ADIK, *se agues* Q), que es la que adoptaron los editores anteriores a él, esto es Paul Meyer (1873: 425) y Joseph Anglade (1923: 40), frente a “Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier”, que es la que transmiten siete (CMNRTce) de los doce testimonios que nos han llegado de la canción; y que del mismo modo desecha la que solo traen cuatro códices (seguida por ACMe e igualmente por Meyer y Anglade), pues, como puede observarse, se decanta por la lectura que ofrecen la mayoría de los manuscritos, esto es: “en fol plag foran intrat *tuich* mei guerrier” (DIKNQRTc).

1. Sobre la identidad de los personajes históricos a los que alude el trovador a lo largo de la composición y las diferentes propuestas que se han vertido al respecto, véase Riquer (1975, 2: 874-875).

En cuanto al segundo de los argumentos esgrimidos por el romanista italiano, se ha de decir que apunta en concreto a la versión con cesura épica del verso noveno, esto es “la terra crolla per aqui on *ieu* vau”, pese a ser, en esta ocasión, la que solo traen cuatro de los doce testimonios, pues la mayoritaria concuerda con la lección “la terra crolla per aqui on vau” (ACDMNRTe, Meyer y Anglade). Es decir, su cambio de criterio en este caso responde a que, como señalaron Martín de Riquer (1956: 251) y Ramón Menéndez Pidal (1959: 162), la imagen de “la terra crolla” guarda similitud con el verso del *Ronsasvals* provenzal “Que lay on passa fay la terra crollier”.<sup>2</sup>

Piertro Beltrami (1986: 76) observó que el endecasílabo italiano “escluye la cesura epica già nella fase più antica e più direttamente legata ai modelli galloromanzi”. Una ausencia que a su entender se debe principalmente a que dicha cesura “é rara anche nella poesia provenzale”, y que ejemplifica tomando como única muestra de análisis los textos reunidos en los tres tomos de *Los trovadores* de Martín de Riquer (1975). De ahí que solamente pueda aislar siete piezas con cesura épica en alguno de sus versos. Entre las mismas ocupa un lugar destacado el citado *gap* de Peire Vidal y la *Epistola epica* de Raimbaut de Vaqueiras, en donde “I versi con cesura epica si addensano invece (e non sarà per caso)”. Es decir, dos composiciones que por su contenido vendrían a corroborar su hipótesis. No obstante, conviene remarcar que no es este el carácter de las otras cinco, porque encontramos en esta breve muestra versos de tono moral, como los de la canción marcabruniana *Aujatz de chan, com enans'e mellura*, o cuyo contenido es estrictamente amoroso, como los de *Ma bella donna, per vos dei esser gais* de Folquet de Romans, o también un sirventés de elogio a la guerra y llamada a Ricardo I de Inglaterra para que intervenga en ella; me refiero a la conocida pieza de Bertran de Born *Ar ve la coindeta sazós*. En cambio, Beltrami destaca quince canciones de la antología de Riquer en donde la cesura épica “è annullata dalla sinalefa tra i due emistichi (casi in cui mss. e/o editori elidono la vocale finale del primo emistichio), o, in presenza della vocale finale del primo emistichio, annullabile in una lettura/ricezione che si mantenga stretta al principio dell'elisione (o sinalefa) dopo vocale atona” (1986: 77). Lo cual le lleva a concluir que si estas elisiones eran practicadas por los manuscritos, o por estos y los editores, en los autores provenzales “gli imitatori della poesia trobadorica si trovavano dunque di fronte pochi esempi di cesura epica, e di questi molti con una sillaba elidibile, e quindi facilmente assimilabili a quegli altri versi con cesura poi detta italiana”. Tras lo cual añade: “Si aggiunga che la tendenza all'eliminazione della cesura epica è un fatto anche francese, avviene cioè anche nella tradizione linguistica da cui prende origine, come mostra chiaramente Verrier”, del cual toma la siguiente afirmación:

Peu à peu, presque tout de suite plutôt, c'est seulement avant une voyelle, c.à.d. avec elision, que la chanson courtoise admet en cinquième syllabe du premier hémistiche un *e* féminin sans le ‘compter dans le mesure’. Elle en arrive donc à rejeter la césure épique. Sauf dans la chanson de geste, dont la production s'arrête au commencement du xv<sup>e</sup>, c'est la même tendance qui se manifeste plus ou moins partout (Beltrami 1986: 78).

Pero, como veremos más adelante, Paul Verrier (1931-1932, 2: 125) no estaba del todo en lo cierto sobre el rechazo frontal de la cesura épica por parte de los troveros. Con todo, este tipo de cesura, con una quinta o séptima sílaba femenina átona que se elide delante de vocal, denominada *césure féminine* élidée por Mölk y Wolfzettel (1972: 18) o *césure accentuelle* por Dragonetti (1960: 495), es bastante utilizada por los *trouvères* y aparece en todo el corpus lírico francés de la época. En el *Repertoire* métrique de los primeros autores citados vemos que es la dominante en 70 piezas, con

2. A valle, aunque no lo edite, acepta la posibilidad de interpretar con cesura épica los versos 11, 17, 21 y 30 de la pieza de Peire Vidal *Tart mi veiran mei amic en Tolzan* (Avalle 1960: 151 n. 11), un texto con nulas reminiscencias épicas, pues es una canción dedicada a su dama “Na Raimbauda”.

presencia total o parcial de versos decasílabos, y aparece combinada con la cesura lírica en 191 más, amén de en otras 71 donde se combinan ambas y la cesura medial, es decir, con el corte después de la quinta sílaba. Así, por señalar un ejemplo, en el *trouvère* Guiot de Dijon encontramos varios casos de, como dice su editora Maria Sofia Lannutti, “cesura epica risolvibile mediante sinalefe tra i due emistichi” (1999: 181); lo vemos en la *chanson* del trovero *A l'entre dou douz commencement*, en el verso “qui est ma dame et ma tres douce amie” (con sinalefa entre “dame” y “et”), o en este otro: “qu'Andriu me rende et mon seigneur d'Arsie” (entre “rende” y “et”).

No obstante, la preponderancia de la cesura lírica en el corpus de oíl es incuestionable. Según vemos en el *Repertoire métrique*, un total de 188 textos se articulan por medio de ella, es la cesura habitual del decasílabo. También la encontramos combinada con la cesura medial en 59 piezas, aparte de encontrarla en las 191 con *cesure féminine élidée*, y en las otras 71 con cesura media que acabo de mencionar.

La cesura épica, en cambio, tiene una presencia menos relevante porque la cifra de textos compuestos exclusivamente con ella no traspasa la decena. Con todo, a mayores, encontramos 28 piezas que combinan cesura épica con cesura lírica, 12 composiciones en donde aparece junto a la *cesure féminine élidée*, 39 en donde la épica y esta última se mezclan con la cesura lírica, 16 en donde a su vez hace acto de presencia la cesura medial junto a las otras tres (épica, lírica y femenina elidida) y, por último, habría que añadir a este cómputo 5 piezas más que combinan cesura épica, lírica y medial. Me parece necesario subrayar que no son composiciones que presenten la especificidad de la *Epistola epica* de Raimbaut de Vaqueiras, pues entre ellas encontramos canciones a la virgen, sirventeses, *jeux-partis*, *ballades*, *chants historiques*, *romances*, *pastourelles* y canciones amorosas. De hecho, en un trabajo posterior y más riguroso que el de Verrier, Georges Lote (1949, I: 210-211) observó que este tipo de cesura “ne soit point particulière à l'épopée”, pues “se reconte dans toutes sortes de vers”, y además “elle décline déjà au XIV siècle, chez Froissart, où elle est pourtant représentée”. Es decir, está presente en toda la tradición lírica francesa medieval, no reviste, por tanto, un carácter esporádico ni tan excepcional como se le ha venido atribuyendo.

Ahora bien, si este recuento nos informa de que la presencia de la cesura épica no es anecdótica en el verso francés, y que un nutrido grupo de los textos en que aparece son *chansons* compuestas en decasílabos, se ha de tener en cuenta que este recuento no es en absoluto exacto, y no porque Mölk y Wolfzettel hicieran mal el cálculo. La mayoría de los troveros fueron editados por filólogos decimonónicos o de principios del xx, quienes por regla general rechazaron la cesura épica para enmendarla, en el peor de los casos, *ope ingenii*. Los autores del *Repertoire métrique* se han guiado por ellas, y como es natural han confeccionado el manual sin contar con las ediciones críticas aparecidas después de 1972, más respetuosas con la tradición manuscrita en esta cuestión. Me limitaré a ilustrarlo con una pequeña muestra de ejemplos, aunque creo que lo suficientemente ilustrativa al respecto, si bien el asunto merece, en mi opinión, una revisión exhaustiva por las relevantes implicaciones estéticas y de carácter ecdótico que entraña este proceder.

Uno de los editores más conspicuos de la literatura francesa medieval, Gédéon Huet, responsable entre otras de la primera edición de Gace Brulé (1902), dejó constancia de su aversión hacia la cesura épica en dos composiciones de Gautier de Dargies, pues también se ocupó de la obra de este poeta. Así, en *Ainc mais ne fis chançon jour de ma vie* (Huet 1912: 1) encontramos una divergencia notable de criterio entre la solución que adopta para el verso 19 y la que toma la última editora del *trouvère*, Anna Maria Raugei (1981: 191-192). Dice así la estrofa donde aparece este verso (que reproduzco por la edición de Raugei):

III Ainc vers Amours ne fis jour trecherie,  
ainz ai touz jours de mout fin cuer amé

la grant, la gente, la bele, l'eschavie,  
 a vis riánt et fres et colloré; 20  
 seur toutes est roïne de biauté,  
 s'est debonaire et sage et envoisie,  
 maiz ce m'ocit qu'ele m'a eschivé  
 et tout ades par desdaig esguardé.

Mientras la filóloga italiana adopta la lectura de M y T, dos cancioneros de gran factura del siglo XIII –en particular M, el lujoso *Chansonnier du Roi* (Spanke: 1943)– muy próximos entre sí, Huet prefiere seguir la del cancionero de Berna o C. Según vemos, MT traen la lectura “La grant, la gente, la bele, l'eschavie” (“la grande, la gentil, la bella, la esbelta”), mientras que C copia “La tresvaillant, la blonde, l'eschavie” (“la desbordante”, etc.), que es la lección elegida por Huet. Raugei es fiel a MT en virtud de tres razones: por ser la *lectio difficilior*; por adaptarse al *usus scribendi* del género, en cuanto a que repite la cascada de epítetos asociada a la belleza de la dama, cuya acumulación en “la grant, la gente, la belle” se atestigua en numerosos poetas y en el propio Gautier, y porque, atendiendo al contexto del mismo poema, “l'epiteto blonde (...) si caratterizza per una concretezza maggiore che mal si accorda con l'immagine della dama ancor vaga ed astratta che Gautier sembra voler delineare in questo verso” (Raugei 1981: 196-197). Es decir, ha primado la coherencia argumental del discurso que ahí desarrolla el trovero sin contravenir en ello a la propia tradición manuscrita, que en este caso se muestra dividida en dos ramas bien diferenciadas, esto es, MT por un lado y C por otro, un testimonio este último que en general se ha venido revelando como poco fiable en sus lecturas, como han señalado muchos editores.<sup>3</sup>

El siguiente ejemplo lo encontramos también en el verso 19, en este caso de la canción *En icel tanz que je voi la fredour*, cuya estrofa donde aparece dicho verso edita así Raugei (1981: 264):

III Qui ke m'en blasme, jou i ai grant honour  
 d'estre loiaus, si m'en tieig a pluz sage, 20  
 mais tout avant en ai jou le pïour,  
 quar pris m'en sui a crüel seignourage,  
 si m'i sui touz otroiez en servage;  
 las! g'i cuidai trouver si grant douçour,  
 quant je l'oï tenir a la meillour, 25  
 maiz ne savoie pas bien son usage:  
 g'i ai trouvé felenie et outrage.

Viene copiada en cuatro manuscritos que pertenecen a dos ramas de la tradición muy alejadas entre sí, esto es, MT por un lado y CU por el otro.<sup>4</sup> No obstante, la estrofa no ha sido transmitida por los dos últimos códices. La lectura de M es: “Qui con blasme, jou ai grant honour” y la de T “Qui

3. Véase el estudio material del códice, y la edición de los textos que contiene, en Unlandt 2011.

4. Según la clasificación de los testimonios manuscritos en tres ramas principales elaborada por Schwan (1886), MT pertenecen a la denominada S<sup>I</sup> y CU a S<sup>III</sup>. Los dos primeros tienen un lugar destacado en el grupo ADMTa + R, una rama de la tradición muy cohesionada y cercana a la koiné literaria, donde MT se muestran especialmente rigurosos con las lecciones léxicas y con la métrica, mientras que el grupo donde están CU (+V + HZa), de proveniencia oriental, no presenta, en general, la misma fiabilidad y coherencia que S<sub>I</sub>. Para la descripción material del cancionero de Berna (C) remito al trabajo de Moreno (1999); y para la edición de los textos y su relación textual con los otros testimonios manuscritos donde están presentes, a Unlandt (2011). Respecto al cancionero U, cabe destacar que es uno de los más antiguos y conservadores en sus lecturas, como señala Tyssens (1991).



ke m'en blasme, jou i ai grant honour". Raugéi edita la versión de T, porque entiende que es la que justifica "il maldestro rimaneggiamento intervenuto nella tradizione di M" (1981: 269), un códice donde se ha forzado la eliminación de la cesura de tal modo que nos hemos quedado sin el sujeto. Por su parte Huet (1912: 269), aunque se guía por T, reduce en una sílaba el segundo hemistiquio al eliminar la partícula "i", lo que hace más abstracta la interpretación y el sentido de todo el pasaje. Vemos aquí, pues, que la hipercorrección se ha llevado a cabo no solo por los editores sino también por parte de uno de los copistas.

Pero no todos los editores modernos de los trovadores del norte de Francia se han guiado por parámetros de apego y fidelidad a las lecciones manuscritas. La contención como norma caracteriza el proceder de Luca Barbieri, autor de *Le liriche di Hugues de Berzé*. Barbieri (2001: 54-55) opta por proscribir la cesura épica con la excusa de que "tale tipo di cesura non è mai maggioritario ed è sempre contrastato da altre forme meno rare in alternativa (lirica, con elisione, accentuale all'italiana)". Añade asimismo que elige siempre "l'alternativa faciliore" dada la cautela "dai metricisti" a la hora de elegir este tipo de cesura, aunque esta es más bien una postura adoptada por los antiguos editores de las composiciones líricas. Así, rechaza las lecciones con cesura épica incluso cuando reconoce que son las más acertadas para la comprensión del texto. Recojo uno de los numerosos ejemplos que reporta su edición. En el verso 10 de la canción *Ausi com cil qui cuevre sa pesance* edita la versión de ADMT "Ains que ma dame eüst sor moi puissance", que suprime el pronombre de primera persona para permitir la elisión entre "dame" y el verbo "eüst". Desecha, en cambio, la de COU "Ains que ma dame m'eüst en sa puissance", pese a admitir que "appare molto più naturale" que la del otro grupo de manuscritos, que es más artificiosa "e costruita proprio per risolvere il problema della cesura". A ello hay que sumar que la cesura épica viene avalada por dos ramas distintas de la tradición, S<sup>II</sup> (O) y S<sup>III</sup> (CU), mientras que la versión que decide editar solo está presente en códices del grupo S<sup>I</sup>. No obstante, Barbieri se muestra escrupuloso con la tradición manuscrita cuando esta es unánime. Es decir, cuando le resulta "impossibile da eliminare" una cesura épica no altera la lectura, como en "ne fui je onques en tel maniere sire", el verso 48 de *Encor ferai une chançon perdue*, cuya estrofa solo viene copiada en HZ<sup>a</sup>. Pese a todo, especula con la posibilidad de suprimir "onques" o editar "ainz" en su lugar para obtener una cesura diferente.

Aunque es un editor riguroso y competente, lo cual puede apreciarse en su libro *Les chansons de Thibaut de Champagne*, Axel Wallensköld no muestra ningún reparo a la hora de modificar un verso con tal de esquivar todas las cesuras épicas presentes en la extensa obra del *trouvère* champañés. De hecho, solo admite la posibilidad de un caso de este tipo de cesura en el verso tercero de la canción amorosa *De grant joie me sui toz esmeüz* (1925: XLVIII n. 1 y 121), pero aun así la desecha y modifica la lección que aportan todos los testimonios, esto es "*Dès que* ma dame m'a envoié saluz" (KXVOSMT; "*Puis que* ma" R). Edita el verso como "*Quant* ma dame m'a envoié saluz", y justifica su modificación con el argumento de que "la source immédiate de tous ces mss. avait introduit une leçon fautive, p. ex.: *Dès que* pour *Quant*". La alteración textual más notoria que lleva a cabo es la que afecta al *jeu parti* que el soberano compuso junto a Girart d'Amiens.<sup>5</sup> El texto nos ha llegado a través de un solo testimonio copiado en el siglo XIV, el cancionero R, que contiene trece *unica* (carentes de *envois*) de este género tan genuinamente francés (Långfors *et al.* 1926: XXIII-XXVI);<sup>6</sup>

5. Este *partenaire* podría ser el mismo autor que redactó los *romans* de *Escanor* y *Meliacin* (datados en las décadas finales del siglo XIII), en cuyo caso su intervención junto a Thibaut nos obliga a datar la pieza en los últimos años de vida del monarca, esto es, a comienzos de la década de los cincuenta, y desde luego a partir de 1234, cuando accede al trono de Navarra, puesto que el mismo Girart se dirige al trovador por el apelativo de "Roy de Navarre"; véase al respecto el trabajo de Sánchez Palomino y Vallín 2017.

6. Para las características y la especificidad de este género dialógico remito a los trabajos de Gally 1986 y 2004, así como a su estudio sobre los *jeux-partis* de Thibaut de 1987; en cuanto a la comparación que establece con la *tenso*

una circunstancia que lleva al filólogo finés a modificar sustancialmente el texto sin ni tan solo poderse orientar por la versión de otros testimonios. Así es como lo edita (1925: 156-158):

- I –Girart d’Amiens, Amours, qui a pouoir  
 sor toutes gens, vous et un autre esprendre  
 fait de son feu –dont mieus devez valor–  
 d’une dame ou il n’a que reprendre.  
 Se vous voulez, tantost, sans plus atendre, 5  
 ou vous plaira avecques vous l’avrez,  
 mais bien sachiez: de li haïs serez;  
 ou, en tel point que je vos di, l’avra  
 autre avec lui, et el vous ainmera.
- II –Roy de Navarre, il doit bien mescheoir 10  
 a tout honme qui le bien n’osse prendre,  
 puis qu’il le puet, sans lui mesfaire, avoir;  
 car nus amis ne porroit tant mesprendre  
 que de sousfrir, s’il le pouoit desfandre,  
 c’autres fust ja de sa dame privés; 15  
 par coi le bien qui m’iert abandonnez  
 par tel eür ne refusserai ja,  
 n’autres, mon gré, nul jour n’i partira.
- III –Girat d’Amiens, huimais puis parcevoir  
 que vous le cuera vez et fol et tendre 20  
 a un tel fait desloial concevoir,  
 si vueil que vous, pour la folie entendre,  
 sachiez qu’amis n’est pas chilz qui engendre  
 riens dont il soit haïs ne disfamés  
 de la dame don’t il seroit amez, 25  
 s’il li plessoit, et don’t haïs sera,  
 quant tout premiers, son gré, la decevra.
- IV –Pour pis que mort ne rage recevoir,  
 Sire, ne puis connoistre ne aprendre  
 qu’il m’en peüst nesun bien escheoir. 30  
 comment pourroie a plus grant dolour tendre  
 que de lessier tant ma dame souprenre  
 qu’autres eüst de li ses volentez?  
 Plus ne pourroie estre desesperés,  
 s’elle me het. Amours pourchacera 35  
 qu’amés en ier si tost que li plera.
- V –Girart d’Amiens, quant plus vous voy mouvoir  
 d’ensi parler, plus m’est vostre sens mendre.

---

occitana, véase el de 1999, y para la influencia del género en los debates de la poesía cancioneril véase Vallín 2012.



- Nus hons n'entant sa dame a decevoir  
 ne deserve que l'en le doie pendre. 40  
 Se mes eürs fait ma dame descendre  
 a un tel fait, n'en vueil estre encombrés;  
 s'amer me vueut, plus me proufitera;  
 c'uns tieulz deduiz jamais ne vous vaudra.
- VI –Sire, ne puis en pensee mannoir 45  
 c'uns teus profis se puist en bien estandre  
 dont li amis cherra en desesper,  
 qu'il n'osse en riens qu'il parçoive contendre;  
 par quoi ja jour ne me quier vaincu rendre,  
 que mieus ne vueille ensi joïr assez 50  
 de celle a cui je sui touz que de lés  
 reveingne autres qui en exploitera.  
 Honnis soit cilz qui ce otrïera!

Este *jeu*, así como el dilema que plantea aquí Thibaut a su joven *partenaire* (“que vous le cuer avez et fol et tendre”, y véase n. 3 de la edición), es el que menos relación guarda –tanto por argumento como por la opción que él mismo defiende– con los otros ocho que compuso junto a poetas desconocidos o caballeros de su entorno social, como su íntimo amigo Philippe de Nanteuil (Vallín 2018). Aunque tener que optar por abstenerse de disfrutar el amor de una dama virtuosa o dejar que sea el otro amante quien lo haga (“vous et un autre esprendre / fait de son feu”) no sea un planteamiento original en este género, sí lo es el modo cerebral y en exceso discursivo en que ambos trovadores resuelven el dilema, sobre todo si le comparamos con los otros *jeux-partis* del monarca, confeccionados con versos más ágiles y un léxico casi coloquial, que en ocasiones roza lo procaz. De aquí que el texto presente una sintaxis más compleja de lo habitual, y sea necesario respetarla en lo posible si queremos alcanzar a comprender el sentido global del discurso, pues resulta un tanto enrevesado y de difícil interpretación.

No obstante, los sucesivos editores, a la zaga de Wallensköld, han considerado conveniente modificar varios de sus versos para evitar en lo posible la cesura épica en las cinco ocasiones en que aparece según la versión que trae el testimonio único.<sup>7</sup> La primera modificación afecta al verso 36, cuya lectura “qu'amés en *iere* si tost qu'eürs plera” procura una sílaba de más. Tanto el filólogo finés como los autores del *Recueil général des jeux-partis* (Långfors et al. 1926: 45-47) la suprimen, cambiando “iere” en “ier”, pese a tratarse de una solución léxica y sintáctica perfectamente factible. La siguiente afecta al verso 40: “qui ne deserve que l'en le doie pendre”. Wallensköld elimina “qui”, aduciendo que esta partícula “doit être sous-entendu au debut du vers”. De igual modo, en el verso 43, prescinde de “trop”: “J'ain *trop* mieus qu'autre que moy en soit blasmés”. Asimismo, es arbitraria la modificación al verso 51 (“que miex ne vueille, *mon vueil*, joïr assez”), pues sustituye “mon vueil” por “ensi”, bajo pretexto de cacofonía, aunque su intención es eliminar de nuevo la cesura épica. Pero la secuencia es correcta desde el punto de vista sintáctico y semántico, e incluso puede entenderse como un juego de palabras; ejemplos similares, aunque con un grado mayor de elaboración, aparecen en autores de la talla de Guillaume de Machaut: “Et dist: Je ne vaurrai jà pis, / De dire ce que dire vueil: / Et si vueil accomplir mon vueil” (*Le Livre du Voir-dit*, v. 1792). Asimismo,

7. Como sucede en todas las ocasiones en que los editores suprimen las cesuras épicas, el *Répertoire métrique* de Mölk y Wolfzettel (1808: 9) tampoco recoge las de esta pieza, pese a ser un claro ejemplo de alteración textual.

es difícil concordar con la intervención que realiza en el verso 53, que trae así el manuscrito; “reveingne *uns* autres qui en exploitera”, pues elimina el artículo indefinido “uns” para corregir la cesura épica y transformarla en cesura lírica al producirse la sinalefa entre “reveingne” y “autres”, lo cual comporta una modificación importante del texto.

Varias de estas cesuras épicas aparecen en las estrofas en que habla Thibaut (vv. 40 y 43); sin embargo, este editor afirma en el prólogo de su edición al trovero de Champagne que “Quant à la césure, elle n’est jamais épique” (Wallensköld 1925: XLVIII), añadiendo en nota al pie que los editores anteriores del texto que admitieron cesuras épicas en la obra de Thibaut se fundaban en malas lecturas “qu’un critique attentive ne saurait attribuer au Roi de Navarre”. El antiguo editor pertenece a una tradición ecdótica donde las intervenciones textuales no causaban empacho, por ello resulta sorprendente la actitud que adoptan en esta cuestión los últimos y recientes editores del corpus teobaldiano, Grossel, Callahan y O’Sullivan (2018: 488-491 y 813-814), pues se han limitado a seguir al pie de la letra al editor decimonónico, reproduciendo las mismas modificaciones operadas por él, y sin ofrecer ninguna explicación al respecto.<sup>8</sup>

Dice Lote en su *Histoire du vers français* (1949, I: 207-208) a propósito de la *césure épique* y la *rime féminine*, que ambas son “une création originale et proprement romane”, y recalca: “On ne connaît pas le nom du versificateur genial qui a imaginé, d’une façon tout empirique, de rejeter hors de tout hémistiche la syllabe féminine qui suit les toniques des mots placés à la césure et à la rime”; aunque, a la luz de los ejemplos mostrados, resulta obvio que tal genialidad de orden práctico no ha sido entendida siempre así, pese a que –y cito de nuevo a Lote (212)– ambas presenten “l’avantage de permettre aux poètes d’utiliser tout le vocabulaire que la langue mettait à leur disposition”. Una explicación que se antoja más real cuando entendemos lo injustificado y prejuicioso que resulta la consciente manipulación de las lecturas originales por parte de editores y amanuenses frente a una solución métrica que incluso en la práctica podía solventarse sobre el mismo pentagrama.<sup>9</sup>

Las *chansons* de los troveros han sido editadas en su mayoría por los primeros romanistas que, como hemos visto, no dudaron en reconstruir *ope codicum* las lecturas originales de los manuscritos, convencidos de poder presentar un texto diferente del transmitido, como había hecho Gaston Paris con el *Alexis*. Wallensköld, el antiguo y hasta la fecha mejor editor del rey de Navarra, en el *avant-propos* de la edición (1925: ix) dice haber “osé entreprendre cette tâche difficile” por consejo de su amigo Joseph Bédier. Aunque este último sea más respetuoso con la tradición manuscrita que Gaston Paris, lo cierto es que la labor crítica de Bédier (en particular en el *Lai de l’ombre*) ha sido superada hace tiempo por las nuevas orientaciones del neolachmannismo que, nacidas en Italia tras los trabajos desarrollados por Giorgio Pasquali (1952), han dado como fruto ediciones modernas y rigurosas, como hemos podido observar en el caso de la lírica de los *trouvères* a través de una cuestión métrica de importante calado ecdótico.<sup>10</sup> De hecho, sobre la antigua costumbre de

8. Sí es fiel a la versión manuscrita Brahney (1989: 198-200 y 290), si bien es cierto que esta editora ofrece una edición sin apenas notas, como también comprobamos en las escasas indicaciones que presenta para la comprensión de esta pieza del monarca.

9. “Elle ne présente qu’un inconvénient, c’est que, pour une mélodie donnée, lorsque celle-ci doit être appliquée à une série de vers dont les premiers hémistiches sont en majorité masculins, il faut trouver une note applicable à la syllabe qu’à doubler le signe écrit pour la césure normale” (Lote 1949: 208). Para esta cuestión, véase el análisis que a partir de los pentagramas manuscritos ofrece Sangiovanni 2020, quien no parece verlo tan claro, si bien se guía fundamentalmente por las cesuras que registra el repertorio métrico de Mölk-Wolfzettel (1972), que, como he señalado, no refleja las cesuras épicas que los editores han suprimido.

10. Una labor comenzada en buena medida por Formisano en su edición de Gontier de Soignies (1980).

introducir correcciones textuales aplicando normas que no eran las de la época ya había llamado la atención Franca Brambilla (1984: 142): “la pretesa di adattare testi antichi a norme costituitesi in progresso di tempo e affermatesi definitivamente soltanto più tardi”. Con todo, y a la luz de los ejemplos expuestos, la reticencia para respetar el verso con cesura épica sigue estando vigente entre algunos editores modernos, y merece, cuando menos, una revisión más exhaustiva de la que ofrezco en estas páginas. Solo así podremos hacernos una idea exacta del uso y la presencia que adquirió en el endecasílabo de los *trouvères*, que, sospecho, fue mucho más fructífera de la que creemos.

## Obras citadas

- Anglade, Joseph (ed.). 1923. *Les poésies de Peire Vidal* (Paris: Champion) <<https://go.uv.es/oNRSkee>>
- Avalle, D'Arco Silvio (ed.). 1960. Peire Vidal *Poesie*, 2 vols (Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi)
- Barbieri, Luca (ed.). 2001. *Le liriche di Hugues de Berzé* (Milano: Edizioni C.U.S.L.)
- Beltrami, Pietro G. 1986. 'Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante', *Metrica*, 4: 67-107
- Brahney, Kathleen J. (ed.). 1989. *The Lyrics of Thibaut de Champagne* (New York: Garland)
- Brambilla Ageno, Franca. 1984. *L'edizione critica dei testi volgare* (Padova: Antenore), 2nd edn
- Callahan, Christopher; Gossel, Marie-Geneviève; O'Sullivan, Daniel E. (ed.). 2018. Thibaut de Champagne *Les Chansons: Textes et melodies* (Paris: Champion)
- Dragonetti, Roger. 1960. *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* (Brugge: De Tempel)
- Formisano, Luciano. 1980. Gontier de Soignies *Il canzoniere* (Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi)
- Gally, Michèle. 1986. 'Disputer d'amour: les Arrageois et le jeu-parti', *Romania*, 107: 55-76 <<https://doi.org/10.3406/roma.1986.1777>>
- Gally, Michèle. 1987. 'Jeux-partis de Thibaut de Champagne, poétique d'un genre mineur', in *Thibaut de Champagne, prince et poète au XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. by Yvonne Bellenger and Danielle Quéruel (Lyon: La Manufacture), pp. 89-97
- Gally, Michèle. 1999. 'Entre Sens et no sens: Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois', in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini: atti del convegno internazionale, Losanna 1997*, ed. by Matteo Pedroni and Antonio Stäuble (Ravenna: Longo Editore), pp. 223-235 XXXX
- Gally, Michèle. 2004. *Parler d'Amour au puy d'Arras: Lyrique en jeu* (Orleans: Paradigme)
- Huet, Gédéon (ed.). 1902. *Chansons de Gace Brulé* (Paris: STAF) <<https://go.uv.es/ZTBj8pZ/>>
- Huet, Gédéon (ed.). 1912. *Chansons et descorts de Gautier de Dargies* (Paris: STAF) <<https://archive.org/details/chansonsetdescoogaut>>
- Långfors, Arthur; Jeanroy, Alfred; Brandin, Louis (ed.). 1926. *Recueil general des jeux-partis français*, 2 vols (Paris: Champion)
- Lannutti, Ana Sofia (ed.). 1999. Guiot de Dijon *Canzoni* (Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo)
- Lote, Georges. 1949. *Histoire du vers français*, 3 vols (Paris: Éditions Boivin)
- Menéndez Pidal, Ramón. 1959. *La 'Chanson de Roland' y el neotradicionalismo: orígenes de la épica románica* (Madrid: Espasa Calpe)
- Meyer, Paul. 1873. 'Explication de la pièce de Peire Vidal *Drogoman seiner s'agues bon destrier*', *Romania*, 8: 423-436 <<https://doi.org/10.3406/roma.1873.6656>>
- Mölk, Ulrich; Wolfzettel, Friedrich. 1972. *Répertoire métrique de la poésie lyrique des origines à 1350* (München: Wilhelm Fink)

- Moreno, Paola. 1999. '*Intavolare*': *Tables des chansonniers romans, II: Chansonniers français: 3 C (Bern, Burgerbibliothek 389)* (Liège: Université de Liège)
- Pasquali, Giorgio. 1952. *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze: Le Monnier)
- Paulin, Paris, Guillaume (ed.). 1875. Guillaume de Machaut *Le livre du Voir-dit* (Paris: Société des Bibliophiles François) <<https://go.uv.es/L6oCiPV>>
- Raugei, Anna Maria (ed.). 1981. Gautier de Dargies *Poesie* (Firenze: La Nuova Italia)
- Riquer, Martín de. 1956. 'La antigüedad del *Ronsasvals* provenzal', in *Coloquios de Roncesvalles, agosto 1955* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza), pp. 189-199
- Riquer, Martín de. 1975. *Los trovadores: historia literaria y textos*, 3 vols (Barcelona: Planeta)
- Sánchez Palomino, María Dolores; Vallín, Gema. 2017. 'El entorno literario de Thibaut de Champagne en sus *jeux-partis*', in *De lagrymas haciendo tinta... Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, ed. by Virginie Dumanoir (Madrid : Casa de Velázquez), pp. 195-208 <<http://books.openedition.org/cvz/3422>>
- Sangiovanni, Fabio. 2020. 'La cesura epica come problema lirico', *Textus & Musica*, 2 <<https://go.uv.es/tlu5Llh>>
- Schwan, Eduard. 1886. *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine literarhistorische Untersuchung* (Berlin: Weidmann) <<https://go.uv.es/6SVMEXL>>
- Spanke, Hans. 1943. 'Der Chansonnier du Roi', *Romanische Forschungen*, 57: 38-104
- Tyssens, Madeleine. 1991. 'Les copistes du chansonnier français U', in *Lyrique romane médiévale: La Tradition des chansonniers, actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. by M. Tyssens (Liège: Université de Liège), pp. 379-397
- Unlandt, Nicolaas (ed.). 2011. *Le Chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne: Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes* (Berlin: De Gruyter) <<https://doi.org/10.1515/9783110263459>>
- Vallín, Gema. 2016. 'De los *jeux-partis* franceses a los debates de la poesía cancioneril', *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 65-66: 307-318 <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3837>>
- Vallín, Gema. 2017. 'Sobre el corpus lírico de Philippe de Nanteuil, vasallo, amigo y contrincante literario de Thibaut de Champagne', in *Estudis sobre pragmàtica de literatura medieval-Estudios sobre pragmática de literatura medieval*, ed. by G. Avenoz, M. Simó and L. Soriano (València: Universitat de València), pp. 309-319
- Verrier, Paul. 1931-1932. *Le Vers français: Formes primitives, développement, diffusion*, 3 vols (Paris: Bibliothèque de la Société des Amis de l'Université de Paris)
- Wallensköld, Axel (ed.). 1925. *Les Chansons de Thibaut de Champagne* (Paris: Champion)