

LAS CANCIONES DE CRUZADA DE THIBAUT DE CHAMPAGNE*

María Dolores Sánchez Palomino

RESUMEN

Como conde de Champaña y de Brie y rey de Navarra, Thibaut de Champagne tuvo una participación activa en importantes acontecimientos de su tiempo, en particular en la sexta cruzada. Ello se reflejó en su variada producción poética, que incluye una serie de canciones de cruzada. En este trabajo se analizan estas piezas situándolas en su contexto histórico y literario, con objeto de señalar su contribución al género y las principales características del poeta en lo que se refiere a este tipo concreto de composiciones.

PALABRAS CLAVE: canciones de cruzada, Thibaut de Champagne, Edad Media.

ABSTRACT

As count of Champagne and of Brie and king of Navarre, Thibaut de Champagne had an active participation in important events of his time, especially in the sixth crusade. It was reflected in his varied poetical production, which includes a series of songs of crusade. In this work these pieces are analyzed placing them in their historical and literary context, in order to indicate their contribution to the genre and the principal characteristics of the poet regarding this concrete type of compositions.

KEY WORDS: Songs of crusade, Thibaut de Champagne, Middle Ages.

1. THIBAUT DE CHAMPAGNE, PERSONAJE HISTÓRICO INFLUYENTE

A la par que destacado poeta, reconocido por sus contemporáneos y por las generaciones sucesivas hasta nuestros días¹, Thibaut de Champagne, en razón de su posición y de su estirpe, participó en relevantes acontecimientos históricos, entre ellos las cruzadas.

Thibaut IV el Poeta o el Póstumo (1201-1253), conde de Champaña y de Brie y rey de Navarra, fue hijo de Thibaut III y de Blanca de Navarra. Estuvo casado en primeras nupcias con Gertrudis de Metz, de quien no tuvo descendencia; en segundas con Agnes de Beaujeu, con quien tuvo a Blanca, y en terceras con Margarita de Bourbon-Dampierre, que le dio siete hijos. Dos de los hijos habidos con esta última, Thibaut V y Enrique III, gobernarán también los destinos de Champaña y Navarra (entre 1253-1270 y 1270-1274, respectivamente).

Como indica uno de sus sobrenombres, Thibaut vino al mundo tras el fallecimiento de su progenitor, lo que supuso un largo período de regencia para su madre (1201-1222), hasta que él hubo alcanzado la mayoría de edad. Blanca, que demostrará grandes dotes políticas, sabía que necesitaría el apoyo real para gobernar un condado que no había tenido tiempo de conocer lo suficiente. Felipe Augusto, padrino de Thibaut, se lo concede con ciertas condiciones, entre ellas que no se volviese a casar sin su consentimiento y que Thibaut fuese criado en la corte de Francia. Entre los problemas no menores con los que tuvo que enfrentarse Blanca, se encontró el de la reivindicación de sus derechos sobre el condado por parte de Filipina, primogénita del conde Enrique II, para lo que se valió de la ayuda del rey de Francia y del papado.

Thibaut pasó, pues, los primeros quince años de su vida en la corte francesa, donde se encontraba su prima Blanca de Castilla, esposa del futuro Luis VIII, y donde tuvo la ocasión de escuchar a importantes trovadores, como Gace Brulé. Con Blanca de Castilla se le va a relacionar sentimentalmente en vida; una parte de los críticos e historiadores darán crédito a este amor y considerarán a la castellana como inspiradora de sus canciones de amor, si bien no parece que haya nada definitivamente probado al respecto².

El 27 de julio de 1214, con tan sólo trece años, encabezó ya a su ejército de Champaña, aunque sin entrar en combate, en la célebre batalla de Bouvines, que supuso una importante victoria de los Capetos sobre los Plantagenet. En 1222 fue nombrado caballero y tomó las riendas del condado. Durante los primeros años, la actitud de Thibaut fue de lealtad hacia el rey de Francia, pero en lo sucesivo sus cambios de posición le granjearán bastantes enemistades entre la nobleza y una cierta fama de volubilidad³ a los ojos de los historiadores. Como quiera que fuera, a favor o en contra de uno u otro bando, tuvo una parte activa en los conflictos surgidos entre los grandes señores feudales y la dinastía capeta.

* Este trabajo se encuadra en el proyecto de investigación «Cancionero de Thibaut de Champagne», de la Universidade da Coruña, que recibió la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (DGICYT) y los fondos FEDER (ref. BFF2000.0759.C03.02). En el marco de dicho proyecto, en el que también participa la profesora Gema Vallín, se está preparando la edición de los poemas del *trouvère* champañés.

¹ V. WALLENSKÖLD (1925: LXXXIII-XCV). Aunque traduzcamos muchos de los nombres que aquí aparezcan utilizaremos normalmente el nombre de Thibaut en francés, por estar muy extendido entre los estudiosos.

² Así ocurre, por ejemplo, con TAITTINGER (1987ab), quien, a decir verdad, noveliza la historia de Thibaut y considera su amor por Blanca fruto del complejo de Edipo; afirma incluso, sin ánimo de crítica por su parte, que Thibaut pudo haber cambiado la historia de Francia si no hubiera actuado movido por el amor, de manera que probablemente se perdió un hombre de Estado pero se ganó un poeta (1987a: 33-34). WALLENSKÖLD (1925: XVI) y DIJKSTRA (1995: 116, núm. 157, 117), en cambio, se muestran escépticos ante ese amor (más allá de la convención poética).

³ Explicable una vez más, según TAITTINGER (1987a: 30), por su amor hacia Blanca de Castilla.

Junto al rey de Francia participó en 1224 en el asedio de La Rochelle, que el monarca inglés Enrique III utilizaba como base marítima y núcleo de sus comunicaciones con el continente; la victoria francesa acabaría temporalmente con el dominio inglés sobre la región. Pero los problemas entre Thibaut y la monarquía francesa aparecerían ya con motivo de su participación en la cruzada contra los albigenses en 1226⁴. Thibaut acompañó a Luis VIII en el asedio de Aviñón pero, una vez cumplidos los cuarenta días de servicio obligatorio (el 30 de julio), regresó a Champaña, dejando solo al rey, no sin antes haber intentado convencerle para que levantase el asedio. Se dio la circunstancia de que el rey murió pocos meses después, lo que desencadenó la especie de un posible envenamiento por parte de Thibaut a causa de su supuesto amor por la esposa de aquel. Lo cierto es que, aunque las relaciones entre Thibaut y Luis VIII no eran buenas, la teoría del asesinato parece más fruto de una conspiración que de la realidad, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido entre la partida de uno y la muerte del otro, así como el desarrollo ulterior de las relaciones entre la regente y el conde (*v.* Wallensköld 1925: xvi ss., Dijkstra 1995: 116-117, Taittinger 1987b: 129 ss.). Luis VIII debió de morir de disentería. Lo que ocurrió es que, en realidad, Thibaut no aprobaba la finalidad solapada de la cruzada, que era la anexión a la corona de Francia del Languedoc, donde gobernaba su primo Raimundo VII.

Estas sospechas pudieron ser la causa de que la Curia real prohibiese la asistencia de Thibaut a la coronación de Luis IX en Reims (coronación ritual pues, al tener sólo doce años, Blanca continuará siendo regente). Humillado por este hecho⁵, Thibaut se sumó a una liga de barones contra el rey, de la que formaban parte nobles de la talla de Pedro Mauclerc, duque de Bretaña; el conde de la Marche, Hugo de Lusignan; el conde de Bar; el conde de Tolosa y el mismo rey de Inglaterra, descontentos, entre otras cosas, por la creciente política de exclusión de los grandes barones por parte de la monarquía. Pero los barones se sintieron traicionados por Thibaut, que sirvió de puente a Blanca de Castilla para imponerles el Tratado de Vendôme (1227) y más tarde le advirtió de su plan de raptar al rey. La liga se volvió entonces contra Thibaut (1229-30). Champaña fue asaltada, sus ciudades incendiadas... Derrotado en Provins, Thibaut se salvó gracias a la llegada de Blanca de Castilla con el joven Luis IX, lo que evitó la destrucción del condado.

⁴ Recordemos que la cruzada contra los albigenses fue convocada por Inocencio III en 1208 y que, a diferencia de las demás, fue una cruzada realizada en suelo occidental. Con el pretexto de acabar con la herejía cátara, el reino de Francia fue consiguiendo el dominio de una buena parte de los prósperos territorios meridionales. La cruzada sufrió un receso en la segunda década del siglo XIII, lo que hizo recuperarse a los heréticos. Ello permitió que en 1226 se celebrase el Concilio Cártaro de Pieuze, en el que se decidió la creación de un nuevo obispado cátaro. Esta fue la razón última de que Luis VIII hiciese un nuevo llamamiento a la cruzada.

⁵ Esta parece la versión más verosímil, y no la de quien dice que Thibaut se negó a asistir y se coaligó contra la regente, por considerarla extranjera. En cuanto a la participación de Thibaut en la conspiración, algunas fuentes históricas lo dan como promotor de la misma; sin embargo, parece que a la cabeza de la rebelión estuvieron el bretón Pedro Mauclerc y Enrique III de Inglaterra.

Pero los barones no cejaron en su animadversión hacia Thibaut y alentaron (1233) las reivindicaciones de una antigua pretendiente al condado de Champaña, Alix de Chipre, prima de Thibaut. Además, Thibaut, que en un intento de limar asperezas había anunciado su intención de casarse con la hija del duque de Bretaña, se doblegó al veto real y papal y lo hizo finalmente con Margarita de Borbón, lo que soliviantó aún más los ánimos. En 1234 Thibaut se convierte en rey de Navarra, al suceder a su tío materno Sancho VII el Fuerte, fallecido sin descendencia legítima. Mientras está en su nuevo reino, se firma la paz con Alix. Para afrontar los pagos que han de hacerle a cambio de la renuncia a sus reivindicaciones, los representantes de Thibaut venden a Luis IX los derechos de los condados de Blois, Chartres, Saucerre y Châteaudun. Cuando el conde intenta recuperarlos en lo que entiende había sido un empeño y no una venta, se encuentra con la oposición del rey. Este hecho marca el inicio de un nuevo distanciamiento entre Thibaut, que se considera engañado por el rey, y la corona francesa. El conde se vuelve a acercar a Pedro Mauclerc y pacta el matrimonio de su hija Blanca con Juan, hijo de aquel, matrimonio que se produce en 1235. El rey acusa entonces a Thibaut de haber casado a su hija sin su autorización. Las intervenciones del papa Gregorio IX y de Blanca de Castilla permiten al año siguiente la reconciliación de Vincennes, que será ya definitiva.

El enfrentamiento de Thibaut con el papado y la dinastía capeta a causa de la cuestión albigense se había zanjado en 1229 gracias a la firma del Tratado de Meaux entre los representantes de los legados y de la regente y Raimundo VII de Toulouse. Este tratado, beneficioso para la corona de Francia, había sido posible por la mediación de Thibaut, que seguramente quiso preservar también al condado de Tolosa de un fin semejante al de Aviñón y otras ciudades del sur. Sin embargo, diez años más tarde, Thibaut tendrá que enfrentarse de nuevo al problema en sus propias tierras, y esta vez su comportamiento será distinto. Empujado por el papa y el inquisidor general Robert le Bougre (al que se abrirá después una investigación por supuestas irregularidades en el proceso), hará quemar a 183 herejes el 13 de mayo de 1239.

Si ese fue su papel en la cruzada albigense, su participación en la sexta cruzada⁶ estuvo marcada por serios reveses. En la familia de Thibaut ya había habi-

⁶ No todos los historiadores coinciden en la consideración de determinados movimientos como cruzadas y, por lo tanto, en su numeración, ni en el tratamiento de algunos hechos. Normalmente la intervención de Thibaut se enmarca en la sexta cruzada (TAITTINGER 1987: 368 se refiere a ella como «sexta cruzada bis»), que iría desde 1228 hasta 1239, aunque en algún caso se ha tomado como preludio de la séptima (1248-1254) e, incluso, hay quien considera la cruzada de 1228 como la quinta (LOSTE 1990: 76 ss.). Algunos no mencionan siquiera la expedición de Thibaut y se limitan a hablar de los sucesos en torno a Federico II, que en 1215 se había comprometido a tomar la cruz. Sin embargo, los años pasaban y el emperador, ocupado en afianzar y extender su poder en Italia, y enfrentado por él con el papado, no acababa de partir. El nuevo papa, Gregorio IX, vuelve a instar a Federico a cumplir su promesa. Por entonces, este se había casado ya con Isabel de Brienne, hija del rey de Jerusalén, de manera que sus intereses habían cambiado. Así, en 1227 sale de Brindisi en



do varios cruzados (su propio padre había sido designado para encabezar la cuarta cruzada, aunque había fallecido poco antes de embarcar para Tierra Santa), de manera que no es de extrañar que en su momento se le eligiese para encabezar una nueva expedición. La salida se fue retrasando porque el papa Gregorio IX prefería intervenir en el Imperio Latino de Oriente, amenazado por los griegos. Por fin, la expedición salió de Marsella en agosto de 1239, y en ella Thibaut se vio acompañado por los condes de Nevers y de Forez, de Bar, de Macon, el condestable Amaury de Montfort, Robert de Courtenay y el conde de Borgoña, de ahí que se denominase también a esta expedición como la «cruzada de los barones». Llevaba más de ciento cincuenta navíos y unos diez mil combatientes, entre ellos bastantes navarros. Parece que Thibaut había decidido negociar con el sultán de Egipto, aunque los barones no le secundaban. Llegados a San Juan de Acre el primero de septiembre, el ejército cruzado se puso en camino hacia Jaffa, pero el desentendimiento y la indisciplina llevaron al desastre de Gaza (13 de noviembre), en el que murieron doscientos hombres y otros muchos fueron capturados (como el propio Amaury de Montfort, que capitaneó la incursión, y Felipe de Nanteuil).

Sobre el resultado de la cruzada de Thibaut, existe diversidad de opiniones, desde los que la consideran un gran fracaso (Bellenger 1987: 136, Dijkstra 1995: 118) y destacan que supuso un descrédito para el champañés, hasta los que creen que el balance no fue tan negativo, ya que, además del rescate de sus hombres, Thibaut habría conseguido la devolución de Jerusalén y algún otro territorio (Régnier-Bohler 1997: XXIII, XLIX). No obstante, hay quien pone esta negociación con el sultán de Egipto (Tratado de Áscalon, 1241) en el haber de Ricardo de Cornualles, y no de Thibaut de Champagne (*v.* al respecto Taittinger 1987: 265). En 1244 el sultán volverá a tomar Jerusalén, con la ayuda de los khwaresmianos; ello dará pie para la séptima cruzada, la de San Luis, en la que participará Thibaut v.

dirección a Siria, pero una epidemia entre sus hombres lo obliga a regresar a Italia. El papa, que ve en ello otra disculpa para postergar su compromiso, lo excomulga. En 1228 Federico vuelve a partir para Tierra Santa, ya sin el aval del papa, de ahí el nombre de «cruzada de los excomulgados» por el que también se conoce a esta expedición. Según LOSTE (1990: 78), llevaba una pequeña escuadra de cuarenta navíos y un ejército de quinientos caballeros, de modo que la vía militar no ofrecía demasiadas garantías. Ello y sus dotes como negociador le hicieron inclinarse por el camino de la diplomacia, con la intención de establecer un condominio cristiano-musulmán en la zona. El 29 de febrero de 1229 firmó con el sultán egipcio Al-Kamil el Tratado de Jaffa, válido por diez años, mediante el cual los cristianos obtenían Jerusalén, Belén, Nazareth y un corredor entre el puerto de Jaffa y la Ciudad Santa, a cambio de que las mezquitas de Omán y al-Aqsa quedasen en manos musulmanas y de que el emperador apoyase al sultán contra sus enemigos. Federico II se aut coronó rey de Jerusalén, aunque actuó como regente de su hijo Conrado IV. El tratado soliviantó aún más al papa, que lo excomulgó de nuevo, si bien a su regreso ambos firmaron la Paz de San Germano. Con todo, el emperador será objeto de otra excomunión en 1239. Por la forma de desarrollarse, al margen del papa y mediante negociaciones, así como por sus consecuencias, fue esta una cruzada muy importante. La actuación de Thibaut se produce, pues, al cabo de esos diez años. *V.* interpretación de DIJKSTRA (1995: 117-118).

De Tierra Santa trajo Thibaut la rosa de Damasco, así como un fragmento de la cruz de Cristo que depositó en la iglesia de Saint-Laurent-des-Ponts de Provins, rebautizada iglesia de la Santa Cruz. Vivió desde su regreso entre Champaña y Navarra, donde tuvo problemas con las autoridades eclesiásticas y, según dicen, se mostró bastante autoritario con sus súbditos. Todavía asistió a Luis IX en dos batallas contra los ingleses (Taillebourg y Saintes, 1242) y fue vencido en Gascuña por el senescal del rey de Inglaterra (1244). Llevó a cabo una importante labor de mecenazas, fundó diversos monasterios y entre 1249 y 1250 emprendió un viaje de penitencia a Roma. Murió en Pamplona en julio de 1253.

A su fallecimiento, fue regente su esposa Margarita, dado que el futuro Thibaut V sólo tenía quince años. Este se casaría con Isabel, hija de Luis IX, sellando así definitivamente la reconciliación con Francia (1257). Thibaut V no se opuso a la pérdida de ciertos privilegios a favor de la corona de Francia, como el control de la justicia y la moneda champañesas. Tras el corto reinado de tres años de su hermano, Enrique III, y la regencia de su esposa Blanca de Artois, el linaje de los condes se extinguió. Champaña se integró en el reino de Francia por el matrimonio de Juana de Navarra (hija de Blanca y Enrique) con el futuro Felipe IV el Hermoso en 1284. Esta unión puso fin a más de tres siglos de existencia del condado de Champaña.

2. THIBAUT DE CHAMPAGNE, «TROUVÈRE». LAS CANCIONES DE CRUZADA

En el conjunto de los *trouvères*, Thibaut de Champagne destaca sobremedida, y no sólo por lo que se refiere a la elaboración del texto, sino también por su manejo magistral de la música (Räkel 1987). La transmisión misma de su obra, a través de un elevado número de manuscritos, es un indicio inequívoco de la difusión y reputación que alcanzó. Sin entrar ahora en detalles sobre la cuestión, ya que no pretendemos realizar aquí una edición de sus poemas, conviene recordar que, aunque el número de manuscritos que nos han legado en mayor o menor medida la obra de Thibaut llega a treinta y dos, los más importantes suelen agruparse en dos grandes familias: MT, por una parte (en M se recoge en dos lugares y momentos diferentes, y por manos distintas), y KNOPXV, por otra; la mayor parte de estos manuscritos recogen el *corpus* poético casi completo de Thibaut o en una proporción muy elevada. La edición de Wallensköld de 1925 se basó en el ms. M, con la grafía de K, y más recientemente, el trabajo de Brahney (1988) se apoyó en los mss. K y M, según los casos.

A menudo se ha ponderado la labor de Thibaut como autor de canciones de amor; de hecho, es considerado uno de los maestros del *grant chant courtois*. Supo recoger la tradición meridional y, a la vez, darle una modulación original en numerosos aspectos: desde el temático (escasez de *lausengiers*, tratamiento de ciertos motivos...), hasta, sobre todo, el retórico (versificación, riqueza de lenguaje, empleo de alegorías...), pasando por el tono de las composiciones, en las que sabe mezclar la ternura y la ironía, la gravedad y el humor, sin renunciar a la sátira, e incluso, como queda dicho, por el plano musical. Thibaut es un poeta culto, distin-



guido, aristocrático, y esto se refleja tanto en sus referencias como en algunas imágenes o en el uso ya mencionado de la alegoría, que refleja la influencia del *Roman de la rose*. Su tendencia al refinamiento roza a veces el preciosismo (Micha 1991: 12).

Otra característica de la obra de Thibaut es su amplitud y diversidad. Además de treinta y seis canciones de amor, dos pastorelas, seis debates y nueve *jeux-partis* (el de Champaña fue uno de los primeros en cultivar este género), Wallensköld le reconoce una serie de ocho composiciones de asunto religioso: tres canciones dedicadas a la Virgen, un serventesio⁷, un lai y tres canciones de cruzada⁸. A estas últimas dedicaremos nuestra atención en las páginas que siguen.

Thibaut de Champagne probablemente empezó a escribir antes de 1230, aunque para muchas de sus composiciones no se pueda ofrecer una fecha aproximada. Esta es una de las ventajas que presentan las canciones de cruzada: al tener como puntos de referencia hechos históricos concretos, su fecha de composición puede concretarse más y de forma más verosímil. Las tres canciones que nos ocupan tienen claramente como fecha tope agosto de 1239, en que la expedición de Thibaut salió de Marsella para participar en la sexta cruzada. En cada caso particular, veremos si es posible concretar aún más el momento de la composición.

El *corpus* de las canciones de cruzada de los *trouvères* abarca unas treinta piezas⁹, compuestas mayoritariamente entre los siglos XI y XIII (hay una anónima del siglo XIV) bajo la influencia de géneros como las canciones de peregrinación, las predicaciones y la epopeya. De algunas de ellas fueron autores importantes *trouvères* (Conon de Béthune, el Castellano de Coucy, el propio Thibaut) pero tampoco faltan las anónimas o de autoría desconocida. Aunque alguno haya podido dudar de la existencia de un género en torno a esta clase de composición, en general se acepta la existencia de un tipo convencional, si bien de carácter fuertemente híbrido y heterogéneo. Así, Bédier (1909: x) afirma que las canciones de cruzada confor-

⁷ Este serventesio, *Deus est ensi comme li pellicanz*, tiene un tono próximo al de las canciones de cruzada. Su punto de arranque se relaciona precisamente con este tema: la polémica que tuvo lugar entre el papa Gregorio IX y Federico II, entre 1236 y 1239, sobre el destino de los cruzados. Mientras que el emperador sostenía que debían ir a Palestina, el papa pensaba que debían hacerlo a Constantinopla, para defender el Imperio Latino de Oriente. Thibaut, que compartía la opinión del emperador, llama al papa y a sus aliados «mauvais oiseaux qui portent du poison dans leurs becs» (v. 54), lo que no deja de sorprender, y ofrece una visión pesimista del mundo.

⁸ BÉDIER & AUBRI (1909) incluyen en su repertorio, con el número XVIII, la canción *Li douz penser et li douz souvenir*, igual que DIJKSTRA (1995). Para WALLENSKÖLD (1925: 64) no se trata de una canción de cruzada, sino de amor.

⁹ El número varía de una recopilación a otra. BÉDIER & AUBRI (1909) incluyen veintinueve (aunque el primero ya decía: «je crains bien d'avoir commis plus d'une omission», *ib.*: XIII); SCHÖBER (1976), veintisiete, y DIJKSTRA (1995) eleva el número a treinta. Ello es indicio de los contornos difusos que tiene este género. Por otro lado, aunque el cultivo de la canción de cruzada tuvo especial relevancia en lengua de oïl (no olvidemos que las cruzadas fueron un fenómeno de impronta francesa), existen también canciones de cruzada en latín, en lengua de oc, en medio alto alemán e incluso dos en italiano. Para la caracterización que sigue, v. BÉDIER & AUBRI (1909), FRAPPIER (1966), BEC (1977-1978), GUIDA (1992abc, 2001) y DIJKSTRA (1995).

man un grupo «très composite, assurément, mais non tout à fait artificiel». En la misma línea se manifiesta Dijkstra (1995: 2), quien ha llevado a cabo una caracterización tipológica de las canciones de cruzada desde el punto de vista temático y las considera un género «hautement hybride» que «jouit d'un statut spécial à l'intérieur de l'ensemble de la lyrique médiévale».

Para Bec (1977: 151 ss.) se trata igualmente de un género híbrido, que constituye uno de los casos más interesantes de «interferencia de registros»¹⁰: si, por lo que toca estrictamente al contenido, habría que enmarcarlas en el género piadoso, lo cierto es que se sitúan en la órbita de tres géneros exógenos, como son el serventesio, la cansó y la *chanson de femme*, lo que comporta al mismo tiempo una interferencia entre el registro aristocratizante y el popularizante. Por un lado, la canción de cruzada es una especie de sermón y serventesio religioso a la vez, pues, al igual que este, tiene como punto de partida un suceso histórico concreto y objetivo, localizable en el tiempo y en el espacio; en este sentido, su entramado textual y semántico es bastante homogéneo, denso y estable, y puede derivar en una sátira moral o política. Este sería, sin duda, el primer elemento común a las canciones de cruzada. Para que exista canción de cruzada, la referencia al hecho histórico debe ser importante, y no simplemente una referencia de pasada. Pero el suceso histórico es vivido también de forma existencial y subjetiva y, por lo tanto, suscita una reacción lírica, auténtica o no. Por otro lado, el marco formal de la composición es el de la *cansó*, lo que supone una renovación de este género. El hibridismo se manifiesta, por tanto, a todos los niveles, tanto en el fondo y en el tono como en la forma.

Además de su valor intrínsecamente literario, las canciones de cruzada tienen un valor histórico y social, en tanto canalizaron un estado de ánimo, un *corpus* de creencias, y reflejaron una determinada situación histórica, política y social. De este modo, no sólo se constituyen como testimonios individuales, sino también como testimonios colectivos¹¹.

Otro elemento de complejidad se nos aparece en su propia diversidad tipológica. Bédier (1909) fue el primero en clasificar las canciones de cruzada en dos grupos, aparte de un reducido número de piezas de circunstancia: las exhortaciones a tomar la cruz y las canciones de amor o de *départie*, esto es, de separación (por parte de la dama, del caballero, o de ambos), aunque algunas serían las dos cosas. Entre las primeras, Frappier (1966: 79-90) distinguía las piezas compuestas por propagandistas de la cruzada, probablemente clérigos y juglares, de aquellas compuestas por auténticos cruzados, generalmente grandes señores poetas, con un tono más personal y dramático y mayor interés psicológico. Bec (1977-1978) recoge y amplía en cierto modo la clasificación de Bédier: las canciones de cruzada

¹⁰ Interferencia de la que carecen las treinta y cinco canciones de cruzada en lengua de oc, en su mayor parte serventesios compuestos por grandes señores, que no aceptan ni el amor ni la tristeza de la separación y apenas presentan rasgos popularizantes (BEC 1977: 157).

¹¹ Contra la idea de que este tipo de composiciones refleja un estado de opinión general se manifiesta SIBERRY (1988), que es contrarrestada por GUIDA (1992c).

pueden ser exhortaciones a tomar la cruz o sermones en verso (serventesios religiosos), cuyo modelo pudieron ser ciertos poemas de circunstancias en latín, y *cansós* o canciones de *départie*, ya sean de sujeto masculino (aristocratizante) o femenino (*chanson de femme*, con elementos popularizantes).

Es importante señalar la evolución que se observa en las canciones de cruzada y que, de alguna manera, refleja la evolución misma del hecho histórico. Las primeras canciones se centraban más en el aspecto militar y religioso pero, desde mediados del siglo XII, se aprecia un paso del caballero feudal al caballero cortés, que atiende no sólo al amor divino, sino también al de la dama. Esta evolución hacia la *cansó*, sobre todo a partir de la tercera cruzada, no sólo se manifiesta en la inspiración amorosa y en los motivos y tópicos cortesés, sino también en la versificación culta y otros aspectos formales, como la ausencia de refrán después de cada cobla (Bec 1977: 152). Precisamente en ese momento en que la canción de cruzada alcanza su apogeo, cuando se vuelca cada vez más en los moldes de la *cansó*, es cuando menos importa la autenticidad lírica o la verdad humana, ya que entramos en el terreno de la convención (Bec 1977: 155).

Pero, aún dentro de estas canciones de inspiración amorosa, se percibe otra línea de evolución: si bien al principio el deber de la cruzada sale neto vencedor, la duda se va instalando progresivamente en el poeta hasta llegar incluso a la protesta por la propia cruzada. Hay, pues, un descenso de la tensión espiritual, que en parte debía de responder a un incremento de la desconfianza en los líderes y a cierta decepción religiosa por el comercio con las indulgencias (Guida 1992: 30-33, Dijkstra 1995: 121-122). Las canciones de cruzada irán evolucionando hacia un cierto realismo e, incluso, una cierta ironía.

Analizaremos a continuación cada una de las canciones de cruzada de Thibaut de Champagne, para ver en qué medida responden a lo expuesto hasta el momento. Tomamos como base la edición de Wallensköld, variando la numeración de los versos, y prescindimos de aquellos elementos que sólo tendrían interés con vistas a una edición crítica. Del mismo modo, señalamos únicamente aquellas ediciones de los textos que tienen un interés especial.

W LIII, PP. 183-186 (R 6)¹²

Mss.: K, p. 1 b; M, fol. 13 vº a; N, fol. 1 vº a; O, fol. 127 rº b; S, fol. 316 rº b; T, fol. 2 vº; V, fol. 2 vº a; X, fol. 8 vº a.

Rúbrica: KNX, *Li rois de Navarre*¹³

Música: KMNOVX

¹² Se indica el número que lleva la pieza en la edición de WALLENSKÖLD (1925: 183-186) y en el repertorio de RAYNAUD (1884).

¹³ Según WALLENSKÖLD (1925: XXXIII, núm. 4), en T la pieza carece de rúbrica por negligencia, pero ha de contar como atribuida a Thibaut.

Ediciones: La Ravalière, II, p. 132 (núm. 54); Tarbé, p. 124 (núm. 80); Meyer, II, p. 370; Bartsch & Horning, col. 384; Clédat, p. 223; Bédier & Aubry, pp. 169-174 (núm. xv); Cremonesi, p. 200; Riemann, p. 575; Brahney, pp. 226-229 y 297 (núm. LIII); Rosenberg, pp. 360-362.

Versificación: 10 a b a b c c b. Cinco *coblas doblas* con siete decasílabos y un envío de tres versos.

Lengua: Rimas puras en *-is*, *-iez* e *-oir*; cuatro rimas en *-ance*. La palabra *mont* se repite dos veces en las rimas de la misma estrofa (v. 16 y v. 22).

- I Seigneurs, sachiez: qui or ne s'en ira
 En cele terre ou Deus fu morz et vis
 Et qui la croiz d'Outremer ne prendra,
4 A paines mès ira en Paradis.
 Qui a en soi pitié ne remembrance,
 Au haut Seigneur doit querre sa vengeance
 Et delivrer sa terre et son país.
- II 8 Tuit li mauvès demorront par deça,
 Qui n'aiment Dieu, bien ne honor ne pris;
 Et chascuns dit: «Ma fame, que fera?
 Je ne leroie a nul fuer mes amis.»
12 Cil son cheoit en trop fole atendance,
 Qu'il n'est amis fors que cil, sanz dotance,
 Qui pour nos fu en la vraie croiz mis.
- III Or s'en iront cil vaillant bacheler
16 Qui aiment Dieu et l'eneur de cest mont,
 Qui sagement vuelent a Dieu aler,
 Et li morveus, li cendreus demorront;
 Avugle sont, de ce ne dout je mie.
20 Qui un secors ne fet Dieu en sa vie,
 Et por si pou pert la gloire du mont.
- IV Deus se lessa por nos en croiz pener
 Et nos dira au jor ou tuit vendront:
24 «Vous qui ma croiz m'aidastes a porter,
 Vos en iroiz la ou mi angre sont;
 La me verroiz et ma mere Marie.
 Et vos par qui je n'oi onques aïe
28 Descendroiz tuit en Enfer le parfont.»
- V Chascuns cuide demorer touz hetiez
 Et que jamès ne doie mal avoir;
 Ensi les tient Anemis et pechiez
32 Que il n'ont sens, hardement ne pouoir.
 Biaus sire Deus, ostez leur tel pensee
 Et nos metez en la vostre contree
 Si saintement que vos puissions veoir!

vi 36 Douce dame, roïne coronee,
Prïez pour nos, Virge bone eüree!
Et puis après ne nos puet mescheoir.

Notas de interés relativas a la edición o a la comprensión del texto:

- i-1. Bédier entiende que *sachiez* rige la subordinada, por lo que no introduce puntuación. –2. Aunque Wallensköld considera la secuencia *ou Deus fu morz et vis* como un *hysteron-proteron*, con los hechos cronológicamente invertidos, concordamos con Guida (1992a: 328-329) en que, a la vista de secuencias análogas, se puede entender el verbo *vivre* en sentido figurado («resucitar»). –6. Bédier prefiere ligar el primer hemistiquio al verso precedente («Qui a en soi pitié et souvenir du haut Seigneur doit...»); ni Brahney ni Rosenberg sitúan tampoco la coma al final del verso.
- ii-18: *ceudreus*. Bédier comenta que se trata de una metáfora basada en personajes de los cuentos populares y de las canciones de gesta que pasan su infancia junto a las cenizas del hogar, sin ser capaces de actuar. Por su parte, Guida (1992a: 329) señala el paralelismo entre estos personajes y los mencionados por Marcabré en el sirventés *Pax in nomine Domini*, que son objeto del mismo desprecio. –19 Wallensköld liga este verso, contrariamente a Bédier, al verso precedente, para no tener que corregirlo contra todos los mss. (Bédier lee *Avugles est...*). Para el editor francés se trata de una falta común a todos los mss. –21. *Et* introduce aquí, según Wallensköld y Guida (1992a: 329), la proposición principal.

TRADUCCIÓN¹⁴

- i. Señores, sabedlo: quien ahora no vaya a esa tierra en la que Dios murió y vivió y quien no tome la cruz de Ultramar, difícilmente entrará en el Paraíso. Quien tiene en sí piedad y memoria, debe procurar vengar al Altísimo y liberar su tierra y su país.
- ii. Todos los cobardes permanecerán aquí, que¹⁵ no aman a Dios, ni el bien, ni el honor ni la gloria; y alguno dice: «Mi mujer, ¿qué hará? No dejaría por nada a mis amigos». Esos han caído en preocupación demasiado vana, pues no

¹⁴ Hacemos una traducción lo más fiel posible a la estructura original y a la edición seleccionada, con vistas al análisis que sigue. De ahí, por ejemplo, la traducción de los vv. 5-7, aunque pueda ser discutible. Para una versión en francés moderno más literaria, pero por momentos bastante alejada del original, v. RÉGNIER-BÖHLER (1997: 12-13), quien, por ejemplo, en los versos mencionados, aun siguiendo la edición de Bédier, interpreta «Celui qui s'en souvient et éprouve de la compassion doit chercher à venger le noble Seigneur...».

¹⁵ *Que* no causal, sino relativo.



hay más amigo que Aquel, ciertamente, que por nosotros fue puesto en la verdadera cruz.

- III. Ahora se irán esos jóvenes valientes que aman a Dios y el honor de este mundo, que juiciosamente quieren ir a Dios, y los perezosos, los cobardes se quedarán; ciegos están, no tengo duda de ello. Por tan poco pierde la gloria del mundo quien no socorre a Dios en su vida.
- IV. Dios se dejó torturar en la cruz por nosotros y nos dirá el día en que todos vendrán: «Vosotros que me ayudasteis a llevar mi cruz, vosotros iréis allí donde están mis ángeles; allí me veréis y a mi madre María. Y vosotros de quienes nunca tuve ayuda descenderéis todos a las profundidades del infierno».
- V. Algunos creen que permanecerán muy felices y que nunca hayan de pasar mal¹⁶; de tal manera los poseen el enemigo¹⁷ y el pecado que no tienen juicio, coraje ni fuerza. Buen señor Dios, ¡quitadles tal pensamiento y acogednos en vuestro país¹⁸ tan santamente que os podamos ver!
- VI. Dulce dama, reina coronada, ¡rogad por nosotros, Virgen bienaventurada!, y después nada malo puede sucedernos¹⁹.

En cuanto a la fecha de composición de esta pieza, hay que recordar que Thibaut se había comprometido a tomar la cruz en 1230, mediante una cláusula del tratado de paz con sus enemigos (el papa lo había apoyado frente a los invasores de Champaña), pero no fue realmente hasta 1235 cuando empezó a ocuparse de esta promesa, como consecuencia de la encíclica del 17 de noviembre de 1234 por la que Gregorio IX anunciaba su deseo de llevar a cabo una cruzada. De ahí que tanto Bédier como Wallensköld opinen que el período más verosímil para la composición debe de ser entre 1235 y agosto de 1239, fecha en que la expedición de Thibaut salió para Oriente. Según ambos autores, a los que se suma Guida (1992a: 104), podría pensarse incluso en un período de tiempo menor: el transcurrido entre el regreso de Thibaut de su reino de Navarra, en septiembre de 1238, y la salida para Tierra Santa. Para Dijkstra (1995: 118-119), en cambio, ningún elemento de la canción permite precisar nada, más allá del período entre 1230 y 1239.

Esta canción constituye un ejemplo claro de exhortación a la cruzada, en los términos de Bédier y Bec ya aludidos. Según la clasificación temática realizada por Dijkstra (1995: 44-45), prevalece la categoría relativa al material propagandístico de carácter religioso (acentuación del momento propicio: «quien ahora...»), llamada

¹⁶ Aunque literalmente se trate de un singular, traducimos en plural porque se acomoda mejor al sentido y a la frase siguiente.

¹⁷ El demonio. El miedo al demonio era algo atávico en la sociedad medieval.

¹⁸ El Paraíso.

¹⁹ En una nota al final de su traducción, BRAHNEY (1989: 229) apunta que la escena del juicio final está en condicional pero que ella lo ha modificado por el futuro. En realidad, se trata de futuros.

que emana de Dios, *passio Christi*, venganza divina, *conversio morum*, juicio final, *visio Dei*, promesa de salvación...), aunque también se dan cita otros motivos, como la *haereditas Domini*, mediante la referencia a Tierra Santa como el lugar donde Dios vivió y murió. La motivación religiosa domina, pues, por completo y, aunque ello la convierta al decir de muchos autores en modelo de este tipo de composición exhortativa, no quiere decir que esté exenta de ciertos elementos originales mediante los cuales Thibaut acierta, una vez más, a imprimirle su sello personal.

La exhortación se hace evidente desde el comienzo mismo de la canción, en que aparece un vocativo que puede ser objeto de diferentes interpretaciones. Por un lado, el término *Seigneurs* era un apelativo común entre los trovadores para dirigirse al público en general²⁰, como también lo era en los sermones que se dirigían al pueblo (Guida 1992a: 19, 328, y 1992c: 49). Pero también es posible ver en él una llamada más específica a los señores en el sentido feudal del término, es decir, a aquellos que tenían dinero y armas para afrontar la cruzada (Dijkstra 1995: 120). A partir de aquí toda la pieza se convierte en un intento de convencer para tal empresa a base de repetidos juegos de oposiciones, todas ellas condensables en una: quien toma la cruz realiza un acto de valor (es decir, caballeresco) y de fe, y tendrá como recompensa la gloria en este mundo y el Paraíso en el otro²¹; los que no lo hagan, demostrarán bajeza y cobardía y arderán en el infierno.

Obsérvese, además, cómo la concepción feudal del mundo se refleja a lo largo de la composición en las imágenes y el vocabulario utilizados, igual que se plasma en la relación entre el amante cortés y su dama. Así, en los vv. 5-6 es posible ver un traslado al «Señor», es decir, a Dios, del servicio al «señor»: como este, Aquel debe ser objeto de vasallaje, y ello incluye auxilio y venganza por parte del vasallo si es atacado o humillado. La imagen retorna en el v. 20: *Qui un secors ne fet Dieu en sa vie*, donde vemos, de nuevo, a Dios tratado a la manera de un señor feudal. En consecuencia, los que no toman la cruz no aman a Dios (v. 9), lo que implica la ausencia de una auténtica fe en el plano religioso, pero tampoco aman el honor y la gloria de este mundo que se asocian a la cruzada y, por lo tanto, no son caballeros²². El buen vasallo corresponde al sacrificio de su máximo Señor²³, quien a su vez se lo reclama pero sabe recompensarle con el Paraíso. La condición nobiliaria de Thibaut de Champaña es un elemento que pesa, sin duda, en estos versos.

²⁰ Se dirigían «nello stesso tempo e indistintamente a *milites, mediocres et rusticis*» (GUIDA 1992c: 46).

²¹ En 1095 el papa Urbano II había proclamado en el Concilio de Clermont la remisión inmediata de los pecados para todos aquellos que muriesen en la cruzada. Por otro lado, la gloria alcanzada en este mundo no era sino parte de la recompensa con que Dios hacía justicia ya en la tierra a los que respondían a su llamada.

²² GUIDA (1992a: 20) apunta cómo, en la mente de estos caballeros, su misión en la cruzada se asociaba a la de los héroes en los cantares de gesta. Ya en el acto de homenaje, la simbología convertía al caballero en soldado de Dios.

²³ DIJKSTRA (1995: 119) percibe una vaga reminiscencia de la *imitatio Christi* en el cruzado, en el sentido de que participa de la Pasión.



Mencionemos algunas de las numerosas oposiciones que concurren al objetivo final: el Paraíso (*Paradis, vostre contree*) frente al infierno (*Enfer le parfont*) y, por lo tanto, el ascender frente al descender (*descendre*), la salvación frente a la condenación y Dios frente al diablo; permanecer (*demorrer*) frente a marchar (*s'en aller*)²⁴; la muerte en contraposición a la vida (ya desde el v. 2); el honor frente a la vergüenza; el valor frente a la cobardía; el mundo celeste frente al terrenal; la sabiduría o la prudencia frente a la locura; incluso la ceguera de quienes no se atreven a tomar la cruz contrasta con la visión celestial de la que gozarán los que sirven a Dios (Dijkstra 1995: 120). Algunos paralelismos sintácticos sirven también al mismo fin: *Qui n'aiment Dieu, bien ne honor ne pris* (v. 9) vs. *Qui aiment Dieu et l'eneur de cest mont* (v. 16).

Totalmente contrapuestas son asimismo la figura del cruzado y la del que no se decide a tomar la cruz: si el primero es un dechado de virtudes (a él se asocian elementos como *pitié, remembrance, vaillant, sagement*), el segundo es un cúmulo de defectos: *mauvès, fole (atendance), morveus, cendreus, avugle*.

Thibaut se nos aparece, pues, como un maestro de la retórica en el tratamiento de los elementos o *leitmotiv* más o menos comunes de las canciones de cruzada, en concreto de las de exhortación. Pero, aun dentro de un «subgénero» tan cerrado, es capaz de introducir algún elemento que dinamice la composición. Ya Dijkstra (1995: 119-120) destacó el recurso al diálogo en la segunda estrofa. Ese estilo directo que pone las palabras en boca de sus propios emisores es empleado justamente para hacernos llegar de forma más eficaz sus vacilaciones, sus temores, incluso su apego al mundo terrenal. Esta parte en la que se muestran emociones²⁵ (junto a otros elementos, como las exclamaciones del final del poema) contribuyen a dar cierto toque lírico a un tipo de piezas en las que solía predominar un tono más narrativo. Frente al mundo de los afectos terrenales, Thibaut sitúa el plano divino, único auténtico: *Qu'il n'est amis fors que cil, sanz dotance/Qui pour nous fu en la vraie croiz mis*. ¿Acaso no pidió Dios a sus discípulos, como nos recuerda Guida (1992: 11) que dejasen todo, bienes y familia, para seguirle? Sin embargo, no se ha destacado bastante, a nuestro parecer, la reaparición del estilo directo en los vv. 24-28 nada menos que para escenificar el juicio final. El momento se vuelve más real y dramático: *Vous qui ma croiz m'aidastes a porter.../Et vos par qui je n'oi onques aïe...* Recordemos que la idea del juicio final estaba muy viva en la época medieval, y era alimentada por múltiples movimientos religiosos y herejías. Thibaut sabía sin duda que el temor a este *dies irae*, procedente de la literatura latina anterior al año 1000, era una poderosa arma de convicción, como también lo era, por lo menos por lo

²⁴ Fijémonos en cómo, en este caso concreto, uno de los miembros de la oposición es colocado al principio de un verso y el otro al final (vv. 15 y 18), en lugares estratégicos que destacan aún más el contraste.

²⁵ Después de Thibaut, un trovador como Raimon Gaucelm (*Qui vol aver complida amistansa*) se expresa en términos parecidos, también en estilo directo (*apud* GUIDA 1992: 270 y 37, núm. 63).

que se refería a la pequeña nobleza, la posibilidad de adquirir riquezas. Dijkstra (1995: 119) ha querido ver en los vv. 33-35 otro elemento novedoso: por primera vez se haría referencia a una necesidad de cambiar de actitud antes de emprender la cruzada, necesidad que reaparecerá con más fuerza en *Au tens plens de felonie*. Es posible que así sea, aunque en esta estrofa predomine la advertencia hacia quienes no quieren tomar la cruz por estar muy apegados a la comodidad terrenal y creerse a salvo de todo (*memento mori*). A ellos se les recuerda la vanidad de este mundo, el carácter pasajero que tienen en él la felicidad y la salud²⁶. Se trata de una situación transitoria, de una felicidad ilusoria con la que nos engañan el diablo y el pecado. La auténtica felicidad y la auténtica vida sólo se obtienen con la contemplación divina en el Paraíso. Y, sin embargo, aunque se predique la garantía del Paraíso para los que respondan a la llamada y la superioridad de la gloria celeste sobre la terrenal, prevalece un cierto tono sombrío en la composición.

Unas palabras finales para mencionar el papel de la Virgen en esta composición. No sólo aparece en el envío como mediadora o intercesora entre Dios y los hombres, y como protectora, a través de invocaciones e imágenes conocidas («douce dame», «roïne coronee»...), sino también como parte de esa visión celestial que colma de gozo, al lado de Dios: *La me verroiz et ma mere Marie*. El culto a la Virgen estaba muy extendido en el siglo XIII y había dado lugar incluso a un tipo específico de canciones, de las que el propio Thibaut compuso tres.

En resumen, toda la estructura de la canción está perfectamente pensada para contribuir a la doble aspiración que manifiesta el poema: la personal (la propia salvación) y la general (defender la fe):

- Estrofa I: exhortación a tomar la cruz y exposición inicial del motivo por el que se ha de hacer (introducción).
- Estrofa II: dedicada a los cobardes y villanos y a su forma de pensar.
- Estrofa III: se abre con una referencia a los valientes cruzados, que se oponen a los anteriores; la oposición continúa a lo largo de la cobla.
- Estrofas IV-V: aunque las estrofas anteriores se iban salpicando con la alegación de algún motivo para tomar la cruz y las consecuencias de hacerlo o no, estas dos se centran en esta cuestión.
- Envío: invocación a la Virgen para que interceda por nosotros y nos proteja.

W LIV, PP. 186-189 (R 757)

Mss.: K, p. 19 b; M, fol. 64 rº b; O, fol. 34 rº b; P, fol. 154 vº b; S, fol. 315 rº b; T, fol. 8 rº; V, fol. 75 rº a; X, fol. 20 vº a.

²⁶ Los vv. 29-30 pueden interpretarse de estas dos maneras, en virtud del doble significado de las palabras *hetiez* («felices / sanos») y *mal* («desgracia / enfermedad»).

Rúbrica: KTX *Li rois de Navarre.*

Música: anotada en KMOVX.

Ediciones: La Ravalière, II, 137 (núm. 56); Ménil, p. 755; Tarbé, p. 115 (núm. 74); Bédier & Aubry, pp. 189-195; Brahney, pp. 231-233.

Versificación: 10 a b a b a b a. Cinco *coblas doblas* de ocho decasílabos cada una con un envío de cuatro versos.

Lengua: Rimas puras en *-iz* y en *-oie*; ocho rimas en *-anz* y rima de *jame* (gemma), v. 39 en *-ame*. Rimas idénticas: *durer* (vv. 9 y 11; además, hay *endurer* en el v. 3), *joie* (vv. 18 y 28) y *puissans* (vv. 37 y 41). Rima equívoca u homónima: *voie* (vv. 20 y 23).

1 Dame, ensi est q'il m'en couvient aler
Et departir de la douce contree
Ou tant ai maus apris a endurer;
4 Quant je vous lais, droiz est que je m'en hee.
Deus! pour quoi fu la terre d'Outremer,
Qui tanz amanz avra fet desevrer
Dont puis ne fu l'amors reconfortee,
8 Ne ne porent leur joie remembrer!

II Ja sanz amor ne porroie durer,
Tant par i truis fermement ma pensee,
Ne mes fins cuers ne m'en let retourner,
12 Ainz sui a li la ou il veut et bee.
Trop ai apris durement a amer,
Pour ce ne voi comment puisse durer
Sanz joie avoir de la plus desirree
16 C'onques nus hons osast merci crier.

III Je ne voi pas, quant de li sui partiz,
Que puisse avoir bien ne solaz ne joie,
Car onques riens ne fis si a enviz
20 Con vous lessier, se je jamès vous voie;
Trop par en sui dolenz et esbahiz.
Par maintes foiz m'en serai repentiz,
Quant j'onques voil aler en ceste voie
24 Et je recort voz debonaires diz.

IV Biaux sire Deus, vers vous me sui guenchiz;
Tout lais pour vous ce que je tant amoie.
Li guerredons en doit estre floriz²⁷,

²⁷ Respecto a la expresión «guerredon flori», BÉDIER especula con una alusión a las «santas flores del paraíso» o bien con un significado del adjetivo próximo al que tiene en «almosne florie», según recoge del suplemento del diccionario de GODEFROY, s.v. *almosne*.

- 28 Quant pour vous pert et mon cuer et ma joie.
De vous servir sui touz prez et garniz;
A vous me rent, biaux Peres Jhesu Criz!
Si bon seigneur avoir je ne porroie:
- 32 Cil qui vous sert ne puet estre traiz.
- v Bien doit mes cuers estre liez et dolanz:
Dolanz de ce que je part de ma dame,
Et liez de ce que je sui desirranz
- 36 De servir Dieu, qui est mes cors et m'ame.
Iceste amor este trop fine et puissanz,
Par la couvient venir les plus sachanz;
C'est li rubiz, l'esmeraude et la jame
- 40 Qui touz guerist des vius pechiez puanz.
- vi Dame des cieus, granz roïne puissanz,
Au grant besoing me soiez secorranz!
De vous amer puisse avoir droite flame!
- 44 Quant dame pert, dame me soit aidanz!

TRADUCCIÓN

- I. Dama, así es que debo irme y abandonar el dulce país donde he aprendido a soportar tantos sufrimientos; al dejaros, es justo que me odie a mí mismo. ¡Dios! ¡Por qué existió la tierra de Ultramar, que habrá obligado a separarse a tantos amantes, por lo que no tuvieron consuelo de amor desde entonces ni pudieron recordar²⁸ su gozo!
- II. Ya sin amor no podría²⁹ vivir, con tanta fuerza pongo en él mi pensamiento, ni mi corazón leal me permite apartarme de él; al contrario, soy suyo allí donde quiere y desea. Me he acostumbrado duramente a amar, por eso no veo cómo pueda seguir viviendo sin tener el gozo de la más deseada, a quien ningún hombre osaría nunca suplicar merced.
- III. No veo que pueda tener bien, ni consuelo ni gozo, cuando estoy separado de ella³⁰, pues nunca hice nada tan a mi pesar como dejaros, si no os vuelvo a

²⁸ Según BRAHNEY (1989: xxxii), para Thibaut la memoria es un foco central de la experiencia de amor.

²⁹ Por el sentido, se podría traducir por un futuro.

³⁰ Tanto BÉDIER como MICHA (1991: 133) utilizan fórmulas desprovistas de referencia temporal: «séparé d'elle» y «loin d'elle», respectivamente. El problema es que se puede entender como un hecho habitual en presente o pasado («cuando me separo / estoy separado de ella») o como hecho puntual («ahora que estoy separado / me he separado de ella»), lo que repercute en la comprensión general de la pieza y en su posible fecha de composición.



ver³¹. Por ello estoy muy triste y afligido. Muchas veces me arrepentiré, cuando evoco vuestras dulces palabras, de haber querido emprender este viaje³².

- IV. Buen señor Dios, me he vuelto hacia vos; por vos dejo todo lo que tanto amaba. Mi recompensa por ello debe ser rica, pues por vos pierdo mi corazón y mi gozo. Para serviros estoy completamente dispuesto y pertrechado³³; ¡a vos me entrego, buen Padre Jesucristo! Tan buen señor no podría tener: quien os sirve no puede ser traicionado.
- V. Bien debe mi corazón estar alegre y afligido: afligido, porque me separo de mi dama, y alegre porque estoy deseoso de servir a Dios, a quien pertenece mi cuerpo y mi alma. Este amor es muy noble y poderoso; esta vía es preciso que tomen los más sabios; es el rubí, la esmeralda y la gema que a todos cura de los viles pecados malolientes³⁴.
- VI. Dama de los cielos, gran reina poderosa, ¡socorredme en la gran necesidad³⁵! ¡Que pueda tener la llama auténtica de vuestro amor! ¡Ya que pierdo a una dama, que otra Dama venga en mi ayuda!

Tanto Bédier como Wallensköld, que sigue su teoría, consideran que la fecha de composición de este poema debe de corresponder a un momento en que la salida para Tierra Santa era inminente (vv. 1-3), aunque, como hemos visto (v. *núm.* 31), en otros pasajes podría entenderse que la separación de la dama se ha

³¹ Esta parte del verso encierra cierta dificultad. BÉDIER entiende «j'en jure sur mes chances de vous revoir un jour», aplicando a la dama la fórmula de juramento «se je ja mès Dieu voie», y MÍCHA (1991:133) «si jamais je vous vois un jour». También RÉGNIER-BÖHLER (1997: 12, núm. 1) recoge esta dificultad y, por su parte, interpreta: «vous que j'espère revoir».

³² Para entender esta parte hay que sortear un poco la sintaxis. De todas formas, hay algún elemento complicado, que incide una vez más en la comprensión general del poema: si interpretamos literalmente «muchas veces me habré arrepentido de querer (de haber querido) emprender este viaje», podríamos entender que la partida ya se ha producido; si entendemos como futuro simple («me arrepentiré»), la separación puede estar produciéndose o a punto de producirse. La fluctuación verbal no nos permite concretar más en cuanto al tiempo en que se mueve el sujeto poético; en presente están: *il m'en couvient aler* (v. 1), *je vous lais* (v. 4); en presente o pasado *quant de lui sui partiz* (v. núm. 32), en pasado *ne fis si a envie* (v. 19) y en futuro perfecto *m'en serai repentiz* (v. 22), lo que en cierto modo inclinaría esta estrofa hacia el pasado. Pero inmediatamente vuelve el presente: *tout lais* (v. 26), *pour vous pert* (v. 28), *je part* (v. 33), *je sui desiranz* (v. 35, parece indicar que todavía no ha llegado a Tierra Santa o, al menos, no ha entrado en acción), *dame pert* (v. 44). DIJKSTRA (1995: 161) habla de empleo de *quant* en lugar de un hipotético *si*. Para las referencias a la cruzada como viaje o peregrinación (valor que también puede tener la palabra *voie*), v. GUIDA (1992a: 8-10, 1992b: 405-6).

³³ *Garni* puede tener el doble valor de «preparado» y «equipado, armado».

³⁴ El mal olor hay que relacionarlo con la impureza y el mal; se trata, una vez más, de una imagen típica medieval.

³⁵ *Besoin* también podría entenderse como «lucha, combate» (v. GREIMAS 1980: s.v.), en correspondencia con los vv. 29-30; aquí le damos, no obstante, el sentido más amplio de «cuando más lo necesito» o «cuando más lo necesite».

producido ya. Proponen el período de tiempo comprendido entre finales de junio de 1239, en que Thibaut dejó Champaña para ir a Lyon, donde estaban reunidos los cruzados, y la salida de Marsella en agosto de 1239.

Desde el punto de vista formal, aparte de ciertas repeticiones en la rima, por lo demás no infrecuentes en Thibaut, cabe destacar la riqueza de vocablos empleados para referirse, por ejemplo, a un concepto clave como es la separación de los amantes: *s'en aler* (v. 1), *départir* (v. 2), *laisser* (v. 4, v. 20, v. 26), *desevrer* (v. 6), *partir* (v. 17, v. 34).

El tono y el contenido de esta canción son muy distintos a los de la anterior. El único elemento que se podría entender como exhortación a tomar la cruz (más bien, invitación o consejo) aparece al final del poema (*Par la couvient venir les plus sachantz*) y, aunque en el verso anterior hubiera alguna alusión al «servicio» a Dios, en ese punto concreto se refiere al amor de Dios, más que a la lucha por una liberación o una venganza, como ocurría en *Seigneurs, sachiez*. Parece, pues, que poco tiene que ver esta composición con la precedente. No es esta la canción de un hombre que anima a participar en una cruzada más o menos lejana, sino la de quien ya está inmerso en ella y sufre la amargura de la separación de su amada. La presión del dolor obliga a otro tono, a otras reflexiones también.

La pieza se abre con un vocativo diferente al de la canción anterior. En una pieza en que predominaba la idea de la obligación de prestar servicio a Dios, el vocativo inicial era «Seigneurs»; aquí es sustituido por «Dame», lo que presagia ya un desarrollo ulterior muy diferente. Poco importa, como se ha discutido, si este «dame» se refiere o no a Blanca de Castilla. Se trata de la amada, una amada que responde a la convención literaria del amor cortés y es caracterizada como bella, de elevada posición (vv. 15-16: *la plus desirre c'onques nus bons osas merci criier*), tierna (v. 24: *vos debonaires diz*). La primera estrofa comienza con la alusión al deber de partir para Tierra Santa, pero acto seguido el poeta se lamenta de la existencia de ese lugar, no por cuestiones políticas o religiosas (porque haya sido ocupado por los musulmanes, por ejemplo), sino por razones de amor: su existencia ha separado a muchos amantes; podría apreciarse incluso una alusión a la posibilidad de una separación definitiva, si muere el cruzado (vv. 8 y 20). Esta queja era impensable en la canción que analizamos anteriormente. La situación ha cambiado y el yo poético también ha evolucionado. El dramatismo de este lamento, casi una protesta, viene acrecentado por la forma en que se realiza, elevándolo directamente a Dios (*Deus! Pour quoi fu la terre d'Outremer...*, v. 5).

La segunda estrofa se centra en la idea de que el amante no puede vivir sin amor. Su vida está centrada en él, a él dedica su pensamiento y ante él doblega su voluntad. Esto nos hará ponderar más aún la renuncia que vendrá después. La idea de no poder vivir sin amor no sólo inicia la estrofa sino que se repite con insistencia en el interior de la misma (v. 14), prácticamente con idénticas palabras. La estrofa tercera tiene como motivos principales el gozo ligado a la presencia de la dama frente a la tristeza que acompaña la separación de la misma, y un elemento fundamental, igualmente novedoso e impensable en la composición anterior: el arrepentimiento que puede acompañar al amante por haber decidido tomar la cruz. La cuarta cobla marca un punto de inflexión. Si la pieza se abría con una invocación a



la dama, aquí tenemos ya una invocación a Dios, porque las ideas centrales son la entrega a Él y la esperanza de obtener un buen galardón. Como consecuencia de lo expuesto en las dos estrofas anteriores, la v muestra los sentimientos enfrentados que ocupan el corazón del amante-cruzado: alegría y tristeza al mismo tiempo. Por último, la pieza se cierra de la misma forma que empezó: con un vocativo «Dame», en este caso dirigido a la Virgen, al igual que en la canción anterior.

Analicemos ahora algunos de los elementos esbozados hasta aquí con más detalle.

Toda la pieza gira en torno a la tensión entre el deber y el amor. Desde el primer verso se presenta la partida como una obligación (*il m'en couvient aler*) y en lo sucesivo se volverá a aludir a este aspecto de diferentes maneras (el concepto de entrega a Dios, los términos ligados al servicio); el atender esa obligación comporta pérdidas (la alegría, lo que más se quiere...). Frente a ello, al amor le corresponden el gozo (la palabra *joie* se repite cuatro veces), el bien, el consuelo, el *fins cuers*, aunque también es cierto que Thibaut hace alguna alusión a que su experiencia en el amor ha sido de sufrimiento³⁶. Sin embargo, hay una nota positiva relacionada con la obligación que no debe pasarnos desapercibida porque constituye, al mismo tiempo, su justificación: el galardón. La recompensa que se espera ha de ser grande y, aunque no se especifica su naturaleza, seguramente haya que entenderla en la doble dirección que se nos anunciaba en la canción anterior: honor en este mundo, salvación en el otro. Sólo la esperanza en este galardón levanta el ánimo del poeta. A partir de ese momento ocurre algo muy importante, y es que lo que hasta entonces era obligación se convierte ahora también en amor (estrofa v), un amor *trop fine et puissanz* (v. 37, fijémonos en cómo se le aplica el mismo adjetivo que describe por antonomasia el amor cortés, igual que se emplea el término *guerredons*, ligado normalmente al servicio amoroso³⁷), un amor por el que deben optar los más sabios y que salva de los pecados. Es el triunfo del amor divino sobre el terrenal. Ahora es el amor divino el que causa la alegría en el corazón: *Dolanz de ce que je part de ma dame, Et liez de ce que je sui desiranz De servir Dieu* (vv. 34-36). Si en el v. 12 el poeta manifestaba que le pertenecía al amor (*Ainz sui a li la ou il veut et bee*), tras su entrega a Dios (v. 30) a Este pertenecerán su cuerpo y su alma (v. 36)³⁸.

³⁶ *Trop ai apris durement a amer* (v. 13) podría entenderse en este sentido. Más enigmático resulta el v. 3, donde parece aludirse a Champaña como *douce contree Ou tant ai maus apris a endurer* (¿desgracias amorosas? ¿desgracias políticas?). La alusión a Champaña con el adjetivo *douce* está documentada en varias ocasiones aunque, forzando la interpretación, quizá se podría incluso entender la *douce contree* como la dama, en cuyo caso sólo cabría la referencia al amor.

³⁷ Por eso, más que pensar en una transformación del amor humano en divino, como hace DIJKSTRA (1995: 164), nos parece que se produce de alguna manera el proceso inverso: es el amor divino el que adquiere los atributos del terrenal. FERRAND (1987: 78) señala también que la canción religiosa substituye el objeto de amor profano por el sagrado en sus mismos moldes.

³⁸ Algunos editores y estudiosos prefieren aquí una versión con «corazón» y «alma», lo que variaría un tanto el sentido, ya que el corazón aparecía ligado a la dama (v. 28). Desde el punto de vista del contenido, la entrega «en cuerpo y alma» está más establecida que la de «corazón y alma»,

Sucede sin embargo que, más allá del conflicto de sentimientos, la tensión entre un amor y otro pone en juego la condición caballeresca del yo poético. Si el amor a la dama se entiende como un servicio, también lo es el amor a Dios. Ante la circunstancia de la cruzada, el caballero-vasallo debe decidir entre el servicio a dos señores: la dama y Dios. Es el servicio a Dios el que se pondera en la pieza y el que va a acabar triunfando, porque es posible que de la dama no obtenga «guerredon» e incluso que esta lo traicione, pero Jesucristo es el mejor señor posible, *cil qui vous sert ne puet estre traïz* (v. 32). La idea del servicio vasallático relacionada con la guerra, que es lo que supone la cruzada al fin y al cabo, quedaría englobada en la secuencia *De vous servir sui touz prez et garniz*, donde optamos por la traducción de *garniz* como «armado, pertrechado», por realzar precisamente ese aspecto. Todo ello no se produce, como es lógico, sin dolor, y tal vez ese odio hacia sí mismo que siente el poeta (v. 4) pueda relacionarse también con una flaqueza en el servicio a la dama.

Ese es el gran drama del caballero-amante: no puede vivir sin el amor a su dama, pero ha de dejarlo por otro amor superior; se debe a su dama, pero ha de desatender este servicio por atender otro que se sitúa en un plano jerárquico más elevado. Sólo por ocuparse de ese deber supremo el amante dejaría de lado a su dama (vv. 19-20). Si en la canción anterior quienes vacilaban y daban paso al mundo de los afectos (la esposa, los amigos...) eran los cobardes y perezosos, aquí vemos vacilante al propio Thibaut, aunque, como era de esperar, venza al final su sentido del deber. La duda llega a tal extremo que Thibaut sabe que se arrepentirá varias veces de haber tomado esa decisión.

Por eso la pieza se abre con una invocación a la dama y, cuando va a dar el giro, se produce la invocación a Dios, para terminar, como ocurría en la canción precedente, con una llamada a la Virgen, a la que el poeta pide que lo socorra y lo llene de su amor. El último verso expresa de forma muy bella el trueque que tiene lugar y resume de algún modo toda la composición: ya que pierde a una dama, que otra ocupe su corazón. La interferencia de temas y registros que mencionaba Bec llega aquí a su punto máximo y aparece condensada en ese juego en torno a la palabra «dame». Es, en efecto, el refrán, el lugar donde se produce una mayor interferencia, a menudo acompañada de una ruptura a todos los niveles (sintáctico, estilístico, léxico, prosódico y melódico) (Bec 1977: 42, 1978: 99).

Se trata, por lo tanto, de una canción de cruzada diluida con respecto a *Seigneurs, sachiez*. Aunque la referencia al hecho histórico se produce ya en los primeros versos, durante la mayor parte de la composición sirve más bien como base para el juego literario-amoroso de Thibaut. Ni siquiera en la exhortación final, cuando ya ha manifestado su entrega a Dios en cuerpo y alma, puede olvidarse de la dama. Esto, y los arrepentimientos que el poeta está seguro de que tendrá, indican que se trata de un conflicto mal resuelto. Tan sólo la estrofa v parece estar dominada

aunque no se puede descartar que el amante entregue su corazón a Dios en ese peculiar canje de amores. V. sobre el particular DIJKSTRA 1995: 162, núm. 62.



por la idea del servicio a Dios a través de las armas. Bédier la consideró en un primer momento una canción de amor, pero a continuación la situó entre las que son a la vez predicaciones y canciones de amor (1909: IX-X). Por su parte, Dijkstra (1995: 146-165) la incluye entre las «chansons de départie à sujet masculin».

W LV, PP. 189-194 (R 1152)

Mss.: K, p. 25 b; M, fol. 74 vº b; O, fol. 2 rº b; R, fol. 182 vº; T, fol. 12 rº; V, fol. 13 vº a; X, fol. 24 vº a.³⁹

Rúbrica: KTX *Li rois de Navarre*.

Música: anotada en todos los mss. salvo en T.

Ediciones: La Ravalière, II, p. 134 (núm. 55); Tarbé, p. 112 (núm. 72); Bédier & Aubry, pp. 175-186 (núm. XVI); Brahney, p. 234 (núm. LV).

Versificación: 7a 7b 7b 7a 7b 8c 8c 7b 7b. Cinco *coblas doblas* con un envío de cuatro versos. Cada estrofa tiene nueve versos, de los cuales el sexto cuenta, según Bédier, con ocho sílabas, y los otros con siete. El cómputo del verso 7 difiere en Wallensköld y Bédier a causa de las distintas opciones de cada uno en la edición; así, en la primera estrofa, Wallensköld opta por una forma con diéresis, en la segunda por los mss. con el pronombre *il*, en la tercera por los que presentan el adverbio *ja*, en la cuarta añade por su cuenta *or*, en la quinta ambos editores hacen el cómputo de forma diferente y en el envío ocurre lo mismo con el v. 47. En los dos estudiosos sorprenden algunos hechos: así, la diéresis que a efectos métricos coloca Wallensköld en el v. 7, iría en detrimento de la rima (*-ier / -iër*), y sólo con los mismos fines se justifica su añadido personal de *or* en el v. 34; en el caso de Bédier, choca el cómputo de 7 sílabas en los vv. 42 (*l'amors qui si m'assaut souvent*) y 43. Algo despistado debía estar Bédier cuando señala como fórmula métrica ababbccbb, cuando es evidente que se trata de ababccbb.

Lengua: Rimas puras en *-ie*, *-oie*, *-is* y *-oir*; cuatro rimas en *-ent*, *amendon*, 1ª. pers. pl. v. 12, rima en *-on*; *aviez* v. 27. Rima algo pobre en los vv. 24-25 (*avoir-voir*) y rima de participios (*chatis-apris*). Rima equívoca u homónima: *non* (vv. 14 y 17).

1 Au tens plain de felonnie,
 D'envie et de traïson,
 De tort et de mesprison,
 Sanz bien et sanz cortoisie,
5 Et que entre nos baron
 Fesons tout le siecle empirier,

³⁹ BÉDIER debió cometer un error al enumerar los mss. que incluyen la canción, pues cuenta entre ellos a U que, según el cuadro de WALLENSKÖLD (1925), no la trae y, sin embargo, no menciona el X.

- Que je voi esconmeniër
 Ceus qui plus offrent reson,
 9 Lors vueil dire une chançon.
- II Li roiaumes de Surie
 Nos dit et crie a haut ton,
 Se nos ne nos amendon,
 Pour Dieu! que n'i alons mie:
 14 N'i ferions se mal non.
 Deus aime fin cuer droiturier,
 De teus genz se veut il aidier;
 Cil essauceront son non
 18 Et conquerront sa meson.
- III Oncor aim melz toute voie
 Demorer el saint païs
 Que aler povre, chetis
 La ou ja solaz n'avroie.
 23 Phelipe⁴⁰, on doit Paradis
 Conquerre par mesaise avoir,
 Que vous n'i trouverez ja, voir,
 Bon estre ne geu ne ris,
 27 Que vous aviez appris.
- IV Amors a coru en proie
 Et si m'en maine tout pris
 En l'ostel, ce m'est a vis,
 Dont ja issir ne querroie,
 32 S'il estoit a mon devis.
 Dame, de qui Biautez fet hoir,
 Je vous faz or bien a savoir.⁴¹
 Ja de prison n'istrai vis,
 36 Ainz morrai loiaus amis.
- V Dame, moi couvient remaindre,
 De vous ne me qier partir.
 De vous amer et servir
 Ne me soi onques jor faindre,
 41 Si me vaut bien un morir
 L'amors qui tant m'asaut souvent.
 Adès vostre merci atent,

⁴⁰ Se trata de Felipe de Nanteuil, que reaparece en otras composiciones de Thibaut. Estuvo implicado en el desastre de Gaza y volvió a la séptima cruzada con San Luis.

⁴¹ BÉDIER apunta que este verso falta en todos los mss., incluido R, que, sin embargo, lo trae, conforme indica WALLENSKÖLD. Por consiguiente, no lo traduce, pero tampoco traduce, salvo el vocativo, el verso anterior, que declara no entender.



- 45 Que biens ne me puet venir,
 Se n'est par vostre plesir.
- VI Chançon, va moi dire Lorent⁴²
 Qu'il se gart bien outreement
 De grant folie envair,
49 Qu'en lui avroit faus mentir!

TRADUCCIÓN

- I. En este tiempo lleno de felonía, de envidia y de traición, de injusticia y de ultrajes, sin bondad y sin cortesía, y en el que entre nosotros, los barones⁴³, hacemos que el mundo entero empeore, en el que veo excomulgar a aquellos que son más sensatos, quiero decir⁴⁴ una canción.
- II. El reino de Siria nos dice y grita en voz alta que no vayamos allí, ¡por Dios!, si no nos enmendamos: allí sólo causaríamos mal. Dios ama el corazón leal y justo, de tal gente quiere recibir ayuda; esos exaltarán su nombre y conquistarán su morada⁴⁵.
- III. Sin embargo, aún prefiero permanecer en Tierra Santa⁴⁶, que ir pobre, infeliz, allí donde no tendría ya consuelo. Felipe, se debe conquistar el Paraíso a fuerza de privaciones, pues allí no encontraréis, ciertamente, ni las comodidades ni los juegos ni las risas a los que estabais acostumbrado.
- IV. Amor se lanzó a la caza y me lleva bien preso a la morada, de donde, según creo, no intentaría ya salir, si fuese por mi gusto. Dama, a quien Belleza hizo su

⁴² Según apuntan WALLENSKÖLD y BÉDIER, *Lorent* debe de ser el mismo personaje al que se dirige Thibaut en la canción *Je me cuidoié partir* (W. xvii) donde, por cierto, vuelve a aparecer Felipe de Nanteuil. También podría ser el mismo al que se dirige Gace Brulé en otro poema, *Cil qui d'amor me conseilie*, es curioso que en estos versos se aluda igualmente a la mentira: «Beau Lorent, felon, d'envie, Vos fisent joie esloignier. Mainte douce compaignie Ont a lor tort depertie A mentir et a trechier, Ne nus ne s'en puet gaitier» (DYGGVE 1951).

⁴³ BRAHNEY (1989: 235) interpreta curiosamente «nos» como posesivo: «And when our barons Make the whole world grow worse».

⁴⁴ «Decir» o «entonar», cualquiera de estos dos verbos incidirían sólo en una parte de lo que realmente era una «canción», esto es, texto y música.

⁴⁵ Según WALLENSKÖLD y GUIDA (1992: 330), esta «casa» o «morada» es Palestina; MICHA (1991: 136, núm. 3) la interpreta de forma más restringida, como el Santo Sepulcro. Dándole un doble sentido, podría referirse incluso al Paraíso.

⁴⁶ WALLENSKÖLD entiende que Thibaut quiere quedarse en Palestina, lejos de su dama, antes que reunirse con ella para sufrir con su dureza. Bédier ofrece otra lectura que hace variar significativamente el texto: «en son pays»; ello le obliga a interpretar que esos versos estarían en boca de otra persona distinta de Thibaut: «'Pourtant, mieux vaut encore, dira-t-on, rester dans son pays qu'aller pauvre, misérable, où il n'y a plaisir ni joie.' —Philippe, c'est par des privations endurées...». Aunque intenta justificar su elección, esta tiene en su contra el tratarse de una versión única, que trae sólo el ms. R. El mismo BÉDIER acaba reconociendo que también se podría aceptar el texto con la variante «el saint pais».



heredera, ahora os lo hago saber: de prisión ya no saldré vivo, antes moriré como amigo leal.

- v. Dama, es preciso que me quede, de vos no me quiero separar. De amaros y serviros nunca he sabido abstenerme, y así⁴⁷ me duele como una muerte el amor que tan a menudo me asalta. Siempre aguardo vuestra merced, pues no puedo recibir ningún bien si no es por vuestra voluntad.
- vi. ¡Canción, ve a decirle de mi parte a Lorenzo que se guarde por completo de emprender una gran locura, pues entonces daría paso a la mentira!⁴⁸.

Es posible delimitar bastante el período de composición de esta pieza gracias a la referencia de los vv. 7-8, en los que se alude a la excomunión lanzada por el papa Gregorio IX contra Federico II el 20 de marzo de 1239 y anunciada a toda la cristiandad por una encíclica del 7 de abril del mismo año (Bédier & Aubry 1909: 178-181; Oeding 1910: 48-49, Guida 1992a: 104-105, y ya en La Ravalière), aunque el plural podría aludir a la amenaza de excomunión que el agente del papa en Alemania, Alberto de Bohemia, dirigió un poco después a todos los que no estaban de acuerdo con el pontífice en dirigir a los cruzados en auxilio del Imperio Latino de Constantinopla. Así pues, la canción pudo ser compuesta entre el 20 de marzo de 1239 y el primero de agosto del mismo año, en que los cruzados abandonaron Marsella. Si, además, se toma al pie de la letra la afirmación de Thibaut (vv. 37-38) de que prefiere quedarse con su dama antes que ir a Palestina, probablemente habría que situar la composición antes del día en que fue elegido para encabezar la cruzada, en la asamblea de Lyon de julio de 1239, ya que tal afirmación hubiera resultado inconveniente después.

Bédier resume los hechos que explicarían la irritación de Thibaut, visible ya en el comienzo de la canción: durante mucho tiempo, no pudo hacer efectivo su compromiso de tomar la cruz por el enfrentamiento entre el papa y el emperador, ya que el primero quería romper la tregua pactada por el segundo y enviar a los cruzados a Tierra Santa; más tarde, Gregorio IX cambia de opinión y considera prioritario acudir en auxilio del Imperio Latino de Constantinopla, amenazado por los griegos. Durante más de dos años, a partir del 9 de diciembre de 1236, intentó

⁴⁷ BÉDIER da un valor adversativo al nexo *si* («pourtant»), MICHA (1991) opta por no reflejarlo en su versión moderna y GUIDA (1992: 113) le da un sentido causal, más próximo al nuestro («por ello»).

⁴⁸ El significado de este envío es oscuro para BÉDIER, que deja sin traducir el último verso. Ya lo era, según indica, para LA RAVALIÈRE, que cambió «mentir» por «martir» sin mejores resultados. Tampoco lo vio claro WALLENSKÖLD (1925: 194), quien afirma: «Vers peu clairs. Thibaut paraît exhorter Lorent à ne pas s'adonner à un amour déraisonnable, puisqu'il ne pourrait pas s'abstenir de mentir». En versiones modernas, encontramos: «qu'il se tienne strictement sur ses gardes pour ne pas céder à une grande folie Puisqu'alors il tomberait dans le mensonge» (MICHA 1991: 136); «Di guardarsi bene Dal lasciarsi prendere da grande follia, Perché altrimenti dovrebbe inventare menzogne!» (GUIDA 1992: 113); «That he guard himself most carefully From undertaking the great folly Of being found to be false» (BRAHNEY 1989: 237). Todo esto no pone sino de manifiesto que Thibaut no es un poeta de lectura fácil.



convencer a los cruzados para que renunciasen a la expedición a Tierra Santa y se embarcasen para Constantinopla, pero Thibaut fue de los que permanecieron fieles al proyecto primitivo. Cuando, a punto de expirar la tregua, Federico ya había sido prácticamente convencido para encabezar la cruzada, le llegó una nueva excomunión del papa (marzo-abril de 1239). Thibaut dejó Champaña seguramente el 24 de junio en dirección a Lyon, para alcanzar desde allí el puerto de embarque. Al saber el papa que los cruzados llevarían como jefe a su enemigo, mandó un legado con una bula para los caballeros que cesasen en su empeño, al tiempo que el agente del papa en Alemania amenazaba con la excomunión a los que querían partir para Tierra Santa.

Una larga enumeración de elementos negativos, entre ellos la ausencia de *cortoisie*, término emblemático de la poesía trovadoresca, sirve para presentarnos en la primera estrofa un panorama pesimista del mundo, del que el mismo Thibaut, como barón, parece inculparse parcialmente. Esta inculpación nos muestra a un Thibaut nada autocomplaciente que podría estar realizando así un llamamiento a la concordia. Recordemos que la unidad del mundo cristiano se cimentaba no sólo en la comunión de fuerzas de cara a la cruzada sino también en la búsqueda de la paz entre los distintos pueblos y señores cristianos. Thibaut es consciente de la culpa, pero también del carácter «casi sagrado» (Guida 1992: 25-26) de la clase nobiliaria, como elegida para encabezar la peregrinación armada y establecer el orden social. Aunque, sin duda, entre esos culpables también habría que incluir a los dignatarios religiosos que, en otros lugares (*Deus est ensi com li pellicanz*), son objeto de la crítica de Thibaut por alentar la discordia y la desconfianza en lugar de fomentar la paz y la unión. Este elemento es un reflejo inequívoco de la evolución del movimiento de las cruzadas, que comporta al mismo tiempo una evolución en las canciones que surgen a partir de ellas.

La primera estrofa es, pues, una estrofa de introducción en la que se nos explica el motivo de la canción que sigue. En la segunda se plantea la necesidad de un cambio en la manera de vivir y de pensar antes de emprender la cruzada; es la *conversio morum* a la que hacen referencia algunos autores, y que se mostraría aquí por primera vez de manera explícita (Dijkstra 1995: 121-122, Guida 1992: 330). Más que necesidad, aparece incluso planteada como «exigencia», a juzgar por la insistencia con que se reclama: *nos dit et crie a haut ton* (v. 11). La degeneración en ideas y costumbres podría responder a la decadencia que se venía produciendo en las cruzadas, no sólo en el sentido de los resultados, sino en el aspecto moral (bulas, pagos para librarse de los votos...), de manera que se llegó a pensar que, si la cruzada fracasaba, era por los pecados de los propios cruzados, que no iban con la disposición de ánimo adecuada, y se habló incluso de «buenos» y «malos» cruzados⁴⁹. El motivo del arrepentimiento o, por lo menos, de la penitencia (Payen 1968: 275),

⁴⁹ Sobre la idea, que se fue extendiendo, de que la cruzada debía reservarse a aquellos realmente idóneos, por su actitud, pero también por su poder y su capacidad económica, v. GUIDA (1992: 29-30).

tanto individual como colectiva, es claro en esos versos; ello pone de manifiesto, como dice Guida, que las cruzadas representaban una ocasión de purificación (1992: 10-14), aunque sus motivaciones fuesen múltiples, no sólo de carácter espiritual. ¿En qué sentido ha de hacerse esa conversión? En el que Dios quiere: el de un *fin cuer droiturier* (v. 14). Los que poseen este corazón son los elegidos por Dios para prestarle socorro, ensalzar su nombre y conquistar su tierra; la cruzada se nos aparece aquí como un hecho que responde a la voluntad de Dios.

La tercera estrofa se abre con unos versos no muy claros. Es preferible permanecer en Tierra Santa antes que ir adonde no se tendrá consuelo. Si este «lugar» es la dama, tal y como se ha interpretado, el poeta nos estaría indicando que los sufrimientos del amor son mayores que los de la cruzada. Porque inmediatamente nos dice que el Paraíso hay que ganarlo con privaciones, en lo que podría suponer una vuelta del motivo de la imitación de Cristo. Se establece así una oposición entre el bienestar (*bon estre, geu, ris*) y las penalidades (*mesaise*). Continúa parcialmente el tema de la cruzada, pero con una modulación muy distinta a la de la estrofa anterior, con la que no parece tener mucho que ver. Por otro lado, si el «permanecer en Tierra Santa» se hubiese de tomar en sentido real y no hipotético, podría entrar en conflicto con la afirmación de los vv. 37-38.

En la cuarta estrofa la desconexión con las precedentes parece mayor. Su contenido es únicamente amoroso y responde a diferentes tópicos de la poesía cortés: la dama como personificación de la belleza: el yo poético «preso de amor» y encerrado en una cárcel de la que no quiere salir; el hecho de preferir la muerte de amor antes que dejar de amar (el amante es un «loiaus amis»)... En la imagen del amor en busca de presa podemos ver un reflejo del mundo caballeresco (la caza), aunque ya desde la época clásica se representaba a Cupido con su carcaj y las flechas. La diferencia, según Ménard (1987: 73), estriba en que la alegoría del amor personificado transforma al niño Cupido en un señor feudal.

En la quinta estrofa reaparece el vocativo *Dame* (la composición incluye cuatro vocativos). Continúa el tema del amor, con la prevalencia del amante, que prefiere quedar, sobre el cruzado, a quien corresponde el partir. El amante plantea que nunca flaqueó en amar y servir (de nuevo este término que ya ha sido analizado en las piezas anteriores) a la dama. El amor lo ocupa todo; es tan hondo y persistente que equivale a una muerte. Otros motivos y expresiones recurrentes del léxico cortés se muestran aquí, como el «esperar merced» de la dama, de quien proceden todos los bienes. Recordemos que esta idea aparecía también en la pieza anterior, y ofrece la imagen de un amante totalmente sometido a la voluntad de la dama.

Tampoco el envío parece hilvanarse de forma coherente con las estrofas anteriores. En él aparece la mentira como algo detestable para el poeta.

Como vemos, sólo las dos primeras estrofas se refieren realmente a la cruzada; en menor medida, ya que los contenidos aparecen mezclados, la tercera. Ninguna mención se advierte en la cuarta y, si la hay en la quinta, más bien es de pasada. Dudoso es que exista, asimismo, en el envío. Si a todo ello le añadimos el carácter aparentemente inconexo de las estrofas y los problemas en la comprensión de algunos versos y referencias, habremos de concluir que se trata de una pieza difícil de entender y, por tanto, de clasificar. Las imágenes que se suceden son en buena

medida lugares comunes en la poesía trovadoresca, con la excepción, si acaso, de la alegoría del amor personificado, por la importancia que esta figura tiene en la lírica del champañés; aunque también se advierte una cierta tendencia preciosista en toda la composición. Para Bédier (1909: 180, *cf.* también Brahney 1989), Thibaut se conforma con yuxtaponer el tema amoroso y el político sin incardinarlos; ni se funden ni se oponen como en otras ocasiones, de modo que no se establece un juego fecundo entre ellos. Llega incluso a observar un paralelismo con la incoherencia de pensamiento que, según recoge de Gaston Paris, sería típica de la poesía provenzal. No obstante, sitúa la composición entre las canciones que exhortan a tomar la cruz (1909: IX).

3. TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LAS CANCIONES DE CRUZADA DE THIBAUT DE CHAMPAGNE

Thibaut de Champagne, que en sus canciones de amor ha elevado el género a sus cotas más altas de delicadeza y virtuosismo, ha de ocupar sin duda un lugar especial en la lírica medieval por lo que se refiere también a las canciones de cruzada. El hecho de cultivar los dos géneros, el religioso y el profano, es ya en sí mismo un hecho original, que no exclusivo, dentro de los *trouvères*, y se podría entender como un intento de conciliación de ambos (*v.* Toury 1987: 78). Al componer canciones de cruzada, cuyo molde hemos visto que era el mismo de las *cansós*, ha contribuido a una actualización y a un rejuvenecimiento del gran canto cortés.

Pero, además, Thibaut ha sabido introducir elementos nuevos en el mismo género de la cruzada, de por sí difícil por sus connotaciones y su carácter pluridimensional (Bec 1977: 157). Desde el punto de vista formal, hemos podido observar cómo cada canción, aun dentro del modelo de la *cansó*, ofrecía un esquema diferente. Pero, sobre todo, Thibaut muestra sus grandes dotes retóricas a través de un rico vocabulario y de una sintaxis trabajada para una mayor eficacia expresiva (paralelismos, empleo o ausencia de nexos...), así como mediante el establecimiento de juegos de oposiciones, de imágenes y alegorías que muestran una influencia del *roman*, de variaciones de ritmo. Por lo que se refiere al contenido, sin perder de vista los elementos básicos, los clichés inconfundibles de la lírica trovadoresca, Thibaut los actualiza con componentes novedosos, frescos, que en ocasiones aportan realismo, en ocasiones lirismo, o ambos aspectos en una misma pieza. Por ello podríamos decir que en Thibaut, quizá más que en ningún otro trovero, la tradición y la innovación van de la mano, alimentándose mutuamente.

Por otro lado, las canciones de cruzada de Thibaut de Champagne son un reflejo de la diversidad y la evolución del género. En ellas no sólo hay lugar para lo puramente religioso, sino también para lo afectivo y lo amoroso, para la política y la crítica. No sólo caben el ideario y el imaginario colectivos, sino también la vacilación personal. Encontramos desde un ejemplo claro de exhortación o sermón y, por lo tanto, una pieza que se sitúa en el ámbito del serventesio religioso, hasta una *chanson de départie* de voz masculina, que pertenece al ámbito de la *cansó*, pasando por una pieza de difícil tipificación, por más que Bédier y Bec la hayan incluido

también entre las exhortaciones. De una canción que carece de referencias corteses a otras que combinan amor y predicación. Payen (1968: 274-275) se plantea qué crédito puede otorgársele a quien escribe, por una parte, encendidos sermones a favor de la cruzada y, por otra, duda o renuncia abiertamente a partir y prefiere el amor de la dama. ¿Se trata de una «confusión de valores», como apunta ese estudio, o principalmente de un juego literario, de carácter bastante culto? Si bien es cierto que lo religioso y lo profano se van mezclando a medida que avanza el siglo XIII, no hay que olvidar lo que de convención tiene el género, que nos ha de llevar más allá de un juicio sobre la autenticidad o no de los sentimientos.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES Y REPERTORIOS (CON RELACIÓN A LAS CANCIONES DE CRUZADA DE THIBAUT)

- BARTSCH, Karl Friedrich & Adolf HORNING (1887), *La langue et la littérature françaises depuis le IX^e. jusqu'au XIV^e. siècle*, París, Maisonneuve & Leclerc.
- BÉDIER, Joseph & Pierre AUBRY (1909), *Les chansons de croisade avec leurs mélodies*, París, Champion (reimpr. Ginebra, Slatkine Reprints, 1974).
- BRAHNEY, Kathleen J. (ed.) (1989), *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, New York & London, Garland Publishin, Inc.
- CLÉDAT, Léon (1892), *Chants de croisade en vieux français*, en *Revue de philologie française et provençale*, VI.
- CREMONESI, Carla (1955), *La lirica francese del Medio Evo*, Milán/Varese.
- LA RAVALIÈRE, Levesque de (ed.) (1742), *Les poésies du Roy de Navarre*, París.
- LEROUX DE LINCY (1841), *Recueil des chants historiques français depuis le XII^e. jusqu'au XVIII^e. siècle*, I, París, Ch. Gosselin.
- MÉRIL, É. du (1844), compte rendu de l'ouvrage de Leroux de Lincy en *Journal des Savants de Normandie*.
- MEYER, Paul (1877), *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, 2^e. partie, París.
- OEDING, Friedrich (1910), *Das altfranzösische Kreuzlied*, Rostock.
- RAYNAUD, Gaston (1884), *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e. et XIV^e. siècles*, 2 vols., París, Vieweg.
- RIEMANN, Hugo (1909-1910), *Die Beck-Aubrysche «modale Interpretation» der Troubadourmelodien*, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XI.
- ROSENBERG, Samuel N. & Hans TISCHLER (1995), *Chansons de trouvères. Chanter m'estuet*, París, Librairie Générale Française.
- TARBÉ, Prosper (ed.) (1851), *Chansons de Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie, roi de Navarre*, Reims, Regnier.
- WALLENSKÖLD, Alex. (1922), «En fornfransk lyriker, Thibaut av Champagne», *Finsk Tidskrift*, XCIII.
- (1925), ed., *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, París, Libr. Ancienne Édouard Champion éditeur.



- BANITT, M. (1966), «Le vocabulaire de Colin Muset. Rapprochement sémantique avec celui d'un prince-poète: Thibaut de Champagne», *Romance Philology*, 20, pp. 151-167.
- BARTHEAU, Françoise (1984), «Mais à quoi songeaient donc les croisés? (Essai sur quelques chansons de Thibaut de Champagne, Conon de Béthune, Gui de Coucy)», *Revue des langues romanes*, 88, 1, pp. 23-38.
- BALARD, Michel (1987), «La croisade de Thibaut IV de Champagne», en *Les champenois et la croisade*, Paris, 8, pp. 85-95.
- BEC, Pierre (1977-1978), *La lyrique française au moyen âge (XI^e. et XIII^e. siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I: *Études*, vol. II: *Textes*, Paris, Picard.
- BÉDIER, Joseph (1906), «Deux chansons de croisade», *Romania*, 35, pp. 379-393.
- BELLENGER, Yvonne & Danielle QUÉRUEL (dirs.) (1987), *Thibaut de Champagne. Prince et poète au XIII^e. siècle*, Lyon, La Manufacture.
- BENDER, Karl-Heinz & Hermann KLEBER (1986), *Le premier cycle de la croisade. De Godefroy à Saladin: entre la chronique et le conte de fées (1110-1300)*, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, III, 1/2, 5, Heidelberg.
- BRAHNEY, Kathleen J. (1976), *The poetry of Thibaut de Champagne: a thematic study*, Michigan.
- BOUTET, D., E. GAUCHER & E. LALOU (eds.) (2001), *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV^e. siècle. Prose narrative-Poésie-Théâtre*, Paris, Champion Électronique.
- BRÜCKER, Charles (1982), «Conventions, variations et innovations stylistiques dans la poésie lyrique du XIII^e. siècle: Thibaut de Champagne», en *Le génie de la forme. Mélanges de langue et littératures offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 27-40.
- BUR, Michel (1982), «Rôle et place de la Champagne dans le royaume de France au temps de Philippe Auguste», en Robert-Henri Bautier (ed.), *La France de Philippe Auguste*, Paris, CNRS, pp. 237-254.
- CHAMPAGNE, Thibaut de (1991), *Recueil de chansons*. Traduction, présentation et notes par Alexandre Micha, Paris, Klincksieck.
- DELARUELLE, Étienne (1980), *L'idée de la croisade au Moyen-Âge*, Turin, Bottega d'Erasmus.
- DIJKSTRA, Cathrynke Th.J. (1994), «Les chansons de croisade: tradition versus subjectivité», en Donald Maddox & Sara Sturm-Maddox (eds.), *Literary aspects of courtly culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (1992)*, Rochester, NY, Boydell and Brewer, pp. 95-103.
- (1995), *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman.
- DOLLY, Martha R. & Raymond J. CORMIER (1978), «Aimer, souvenir, souffrir: les chansons d'amour de Thibaut de Champagne», *Romania*, 99, pp. 311-346.
- DRONKE, Peter (1978), *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral (1^a ed. 1968).
- DUPARC-QUIOC, Suzanne (1955), *Le cycle de la croisade*, Paris, H. Champion.
- DYGGVE, H. Petersen (1951), *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, XVI.



- FERRAND, Françoise (1987), «L'obsession du mal à la mort du chant», en Yvonne BELLENGER & Danielle QUÉRUEL (dirs.), pp. 77-88.
- FRAPPIER, Jean (1966), *La poésie lyrique française aux XII^e. et XIII^e. siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- GODEFROY, Frédéric (1891-1902), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e. au XV^e. siècle*, Paris (reimpr. Ginebra/Paris, Slatkine, 1982).
- GOSMAN, M. & C.Th.J. DIJKSTRA (1995), «Poetic fiction and poetic reality: the case of the romance crusade lyrics», *Neophilologus*, 79, pp. 13-24.
- GREIMAS, Algirdas J. (1980), *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e. siècle*, Paris, Librairie Larousse.
- GUIDA, Saverio (al cuidado de) (1992a), *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche Editrice.
- (1992b), «Le canzoni di crociata francesi e provenzali», en *'Militia Christi' e crociata nei secoli XI-XIII. Atti dell'Undicesima settimana internazionale di studio (Mendola 28 agosto-1 settembre 1989)*, Milán, Vita e pensiero, pp. 403-442.
- (1992c), «Canzoni di crociata ed opinione pubblica del tempo», in *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche. Atti del Colloquio internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 41-52.
- (al cuidado de) (2001), *Canzoni di crociata francesi e provenzali*, Milán, Luni Ed.
- JEANROY, Alfred (1925), *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, Champion.
- LADERO QUESADA, Miguel Á. (1968), *Panoramas de la literatura universal. 14. Las cruzadas*, Bilbao, Ediciones Moretón.
- LASTE, M^a. Antonia (1990), *Las cruzadas*, Madrid, Anaya.
- LAVIS, Georges & M. STASSE (1981), *Les Chansons de Thibaut de Champagne. Concordance et Index établis d'après l'édition de A. Wallensköld*, Lieja, Institut de Lexicologie Française de l'Université de Liège.
- LINKER, Robert White (1979), *A bibliography of old french lyrics*, Mississippi, University.
- MARTIN, Dorothea C. (1984), *The crusade lyrics: Old Provençal, Old French and Middle High German, 1100-1280*, Michigan.
- MÉNARD, Philippe (1987), «Le dieu d'amour, figure poétique du trouble et du désir dans les poésies de Thibaut de Champagne», en Yvonne BELLENGER & Danielle QUÉRUEL (dirs.), pp. 65-76.
- MICHA, Alexandre (1991). *V. CHAMPAGNE, Thibaud de* (1991).
- OLDENBOURG, Zoé (2003), *Las cruzadas*, Barcelona, Edhasa (1^a ed. Paris, Gallimard, 1965).
- PAYEN, Jean-Charles (1968), *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Ginebra, Droz.
- (1974), «'Peregris': de l'amor de lonh' au congé courtois. (Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade)», *Cahiers de civilisation médiévale*, XVII, 3, pp. 247-255.
- PICOT, Guillaume (1975), *La poésie lyrique au Moyen Âge*, 2 vols., Paris, Larousse.
- RÄKEL, Hans-Herbert S. (1987), «Le chant du roi, le roi du chant. L'invention mélodique chez Thibaut de Champagne», en Yvonne BELLENGER & Danielle QUÉRUEL (dirs.), La Manufacture, pp. 57-64.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.) (1997), *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XII^e.-XVII^e. siècle*, Paris, Robert Laffont.

- RIQUER, Martín de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ PALOMINO, María Dolores & Gema VALLÍN (2005), «Una antología selecta de Thibaut de Champagne», en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS i Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Univ. d'Alacant, 16-20 de setembre de 2003)*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1461-1472.
- SÁNCHEZ PALOMINO, María Dolores (en prensa), «Notas para una edición de los poemas de Thibaut de Champagne», en V. BELTRÁN (ed.), *Actes del Congrés Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Prof. Dr. Martín de Riquer (Univ. de Barcelona, 27-29 d'octubre de 2005)*, Barcelona, Ed. Abadía de Montserrat.
- SCHÖBER, Susanne (1976), *Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts. Temporalibus aeterna... praeponenda*, Viena.
- SIBERRY, E. (1988), «Troubadours, trouvères, minnesingers and the crusades», *Studi medievali*, 3ª s., XXIX, pp. 19-43.
- TATE, Georges (1999), *Las cruzadas*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, Biblioteca de Bolsillo CLAVES (1ª ed., París, Gallimard, 1991).
- TAITTINGER, Claude (1987a), «Thibaut IV, comte de Champagne, victime de l'amour courtois», en Yvonne BELLENGER & Danielle QUÉRUEL (dirs.), pp. 29-34.
- (1987b), *Thibaut le Chansonnier, Comte de Champagne*, París, Librairie Académique Perrin.
- THIOLIER-MEJEAN, Susanne (1978), *Les poésies satiriques et morales des troubadours*, París, Nizet.
- (1980), «Croisade et registre courtois chez les troubadours», en Jean Marie D'HEUR & Nicoletta CHERUBINI (eds.), *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Lieja, pp. 295-307.
- THROOP, Palmer A. (1940), *Criticism of the crusade: a study of public opinion and crusade propaganda*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger (reimpr. Filadelfia, 1975).
- TOJA, Gianluigi (1966), *Lirica cortese d'oïl. Sec. XII-XIII*, Bolonia, Patron.
- TOURY, Marie-Noëlle (1987), «Les chansons de Thibaut de Champagne: l'écriture et le dire», en Yvonne BELLENGER & Danielle QUÉRUEL (dirs.), pp. 45-56.
- TROTTER, David A. (1985), *The treatment of crusading themes in French literature from 1100 to 1300*, Oxford.
- (1988), *Medieval french literature and Crusades: 1100-1300*, Ginebra, Droz.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Fr.-W. (1960), *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlín, De Gruyter.
- WISNIEWSKI, Roswitha (1984), *Kreuzzugsdichtung: Idealität und Wirklichkeit*, Darmstadt.
- ZAGANELLI, Gioia (1982), *Aimer soffrir joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Florencia, La Nuova Italia.
- ZUMTHOR, Paul (1963), *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI^e.-XIII^e. siècles)*, París, Klincksieck.
- (1972), *Essai de poésie médiévale*, París, Seuil.
- (1980), *Parler du Moyen Âge*, París, Éditions de Minuit.
- (1984), *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, Presses Universitaires de France.