







CIEN BALADAS
DE
AMANTE Y DAMA

Christine de Pisan

la  lucerna
poesía





Título original:
Cent balades d'amant et de dame

©De la traducción y el estudio: Evelio Miñano Martínez
©De esta edición: Ed. La Lucerna
www.lalucerna.net
info@lalucerna.net

Realización: Ed. La Lucerna
Diseño de portada: Marco Spinazzola
Depósito Legal: PM-1630-2011
ISBN: 978-84-933808-3-0

Palma, noviembre de 2011





**CIEN BALADAS
DE
AMANTE Y DAMA**

de
Christine de Pisan

Traducción y estudio
de
Evelio Miñano Martínez







Cent balades d'amant et de dame: una polifonía lírica cautivadora

A mi maestra Elena Real

La obra y la vida de Christine de Pisan suscitan un gran interés desde hace años. Redescubierta durante los siglos XIX y XX, con interpretaciones a veces contrapuestas y no exenta de juicios negativos¹, se ha convertido en un importante objeto de investigación desde los últimos decenios del siglo XX². El hecho de que una mujer a finales del siglo XIV y principios del XV tuviera en Francia un papel reconocido como escritora e intelectual, participando en sonoros debates de la época, no podía sino llamar la atención en nuestros tiempos. La amplitud y calidad de su obra, que abarca desde la poesía lírica a la reflexión sobre los males morales y políticos que aquejaban entonces Francia, así como su notoria difusión, atestiguada por los numerosos manuscritos conserva-

-
1. Gustave Lanson la considera: «la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité» (Lanson, 1979: 167).
 2. Así lo ha señalado de forma exhaustiva Simone Roux en un reciente estudio sobre la autora, uno de los más completos y equilibrados a nuestro entender (Roux, 2006).

dos y sus traducciones al inglés, flamenco y portugués ya en el siglo XV (Roux, 2006: 183), han contribuido a materializar ese interés de los últimos años en una pluralidad de investigaciones. Desgraciadamente son muy pocas hasta la fecha las obras que, por lo que hemos sabido, se han traducido al español. Esta es la primera traducción de una obra propiamente poética completa de Christine de Pisan al español, y la segunda a una lengua moderna, según los datos de que disponemos, tras la que realizó Anna Slerca al italiano en 2007. No nos cabe duda de que, si hemos estado a la altura de la tarea y conseguimos despertar el interés de lectores y estudiosos, otras obras poéticas y narrativas deberían seguir.

Un recorrido completo por la vida y obra de Christine de Pisan excede el espacio de esta introducción. Sin embargo, hay elementos de una y otra que resultan útiles para la lectura de las *Cent balades d'amant et de dame*. Y es que, además, la lírica solo es una parte de la obra de Christine de Pisan³, poco presente en los aproximadamente 160 manuscritos que se conservan de sus obras (Roux, 2007: 181-183) y a la que, además, en más de una ocasión la propia autora dice preferir otras tareas intelectuales. Así pues, hemos de ver los poemas como parte de una actividad más amplia que incluye escritos morales y didácticos – como el *Livre de paix*, de consejos al príncipe Louis de Guyenne, o *L'Epistre Othea*⁴ –, algunos con un importante componente

3. De hecho, la obra que traducimos solo figura en el manuscrito para la reina Isabeau de Bavière, Londres, British Library, Harley 4431. Ha sido minuciosamente descrito, con interesantes aportaciones para el sentido de la obra por James Laidlaw (2000).

autobiográfico como *L'Avison Christine* o *Le Livre de mutation de Fortune*–, otros centrados en la política –como *Le Livre du corps de policie*–, historiográficos –*Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*–, algunos de ellos con largas exposiciones de una sapiencia medieval que no siempre se adaptan a nuestros hábitos de lectura, como es el caso del *Chemin de longue estude*. Y es imprescindible recordar obras dedicadas a la defensa de las mujeres y la reflexión sobre el amor. Estas obras se presentan con varias formas: como epístola –*L'Epistre au Dieu Amours*–, utopía simbólica –*Le Livre de la cité des dames*– o debate –*Le Dit de Poissy*, *Le Livre des trois jugemens* o *Le Debat des deux amans*–, etc. Así pues, la autora que compone las *Cent balades d'amant et de dame* es una intelectual cabal para la época que ha tratado multitud de temas profanos. Pero tampoco ha limitado su creación literaria a la poesía ya que es autora de debates y de dos narraciones en verso que resultan sumamente interesantes para desentrañar los enigmas de las *Cent balades d'amant et de dame*: el *Dit de la pastoure* y *Le Livre du duc des vrais amans*⁵.

4. Edición facsímil reciente con traducción al español del manuscrito de la Haya: Eikon Editores, 2010.
5. Citamos las obras de Christine de Pisan con arreglo a las siglas siguientes: *Cent balades* (Pisan, 1886): CB; *Cent balades d'amant et de dame* (Pisan, 1896): CBAD; *Le Chemin de longue estude* (Pisan, 2000): CLE; *Le Dit de la pastoure* (Pisan, 1891): DP; *Le Livre de la cité des dames* (Pisan, 1996): LCD; *Le Livre du duc des vrais amans* (Pisan, 1896): LDVA; *Virelays* (Pisan, 1886): V. Las obras en verso se citan indicando el número de los versos o, en su caso, el número de la composición y de los versos dentro de la misma.



Ciertamente, las obras no literarias están lejos de las baladas que aquí traducimos. Christine de Pisan, con la extensa cultura de que dio prueba en otros escritos, no ha cargado las *Cent balades d'amant et de dame* de excesivas citas librescas y eruditas, contribuyendo de ese modo a la ilusión literaria de que quienes hablan en ese librito son una dama y un caballero. Otras obras sí están muy conectadas, en particular los primeros libros de poemas, las narraciones, los debates y sus textos en defensa de las mujeres. De ahí el dilema que se le presenta a este investigador: leer las *Cent balades d'amant et de dame* a la luz de esos otros escritos, desentrañando sus silencios a través de lo que dice explícitamente la autora en otras partes; o, por el contrario, aun sin olvidar el eco de otras obras –aunque solo fuera por el parecido del título: *Cent balades*, por ejemplo, compuestas unos diez años antes de las *Cent balades d'amant et de dame*– cultivar los enigmas e incertidumbres de la obra, sin sucumbir a la tentación de buscar coherencia con otras manifestaciones explícitas de la autora. Y es que, para nosotros, lo que hace de las *Cent balades d'amant et de dame* una obra cautivadora son precisamente sus silencios y ambigüedades, algo poco habitual en la época y que no sabríamos decir si son fruto del azar o de una inequívoca intención como piensan otros estudiosos (Laidlaw, 2000: 62).

La rueda de Fortuna

Christine de Pisan nace en Venecia hacia 1364, hija de Tommaso da Pizzano, un boloñés que se ha puesto al servi-

cio de la República de Venecia. Son buenos tiempos para la familia pues el rey sabio, Carlos V de Francia, acoge la familia en 1368 haciéndola gozar de su favor a cambio de las variadas tareas que realiza Tommaso de Pizzano en su entorno como consejero, médico o astrónomo. Christine de Pisan conoce pues la lengua italiana, lo cual le permite acceder a obras de escritores italianos antes de que sean traducidas, algunas de ellas especialmente interesantes por sus relaciones con las *Cent balades d'amant et de dame* (Slerca, 2007: 36-38, Zimmermann: 1995) y, además, ha vivido desde su infancia en un ambiente culto, con un padre que no pensaba que el conocimiento la perjudicara, sino que se alegraba de comprobar su buena disposición para las letras (LCD, 1996: 180). Por otra parte, los trabajos de su padre le hicieron conocer la corte en su juventud, lo cual supuso un caudal de experiencia y relaciones que le serían más tarde de gran ayuda cuando decidió vivir de su pluma. Pero no solo eso, en tanto que joven de rango es muy posible que se iniciara entonces en los juegos literarios cortesés en los que participan las damas aristocráticas (Roux, 2006: 48). Ciertamente la literatura cortés es muy mayoritariamente masculina, sin embargo también la cultivan por aquel entonces, sobre todo en su modalidad poética, las damas aristocráticas. Prueba de ello Margarita de Escocia (1424-1445), la joven esposa del hijo de Carlos VII, rodeada de un círculo de poetisas, fallecida unos años después supuestamente como consecuencia de una *enfermedad poética* (Müller: 2000). Así pues, el universo literario de las *Cent balades d'amant et de dame* que Christine de Pisan compone cuando ya es una



consumada escritora hunde sus raíces en una práctica femenina de la escritura cortés en la juventud, cuando la familia Pizzano goza del favor del rey y tiene relaciones con la corte.

Sin embargo la rueda de Fortuna girará bruscamente. En 1380 fallece Carlos V, en 1389 Tommaso di Pizzano y en 1390 el joven esposo de Christine de Pisan, Étienne Castel, que gozaba de un oficio de notario real, súbitamente contagiado por la peste. Las tribulaciones familiares que vive Christine de Pisan –pues la pérdida del favor real y la muerte del esposo merman considerablemente los ingresos– parecen acompañarse con las que vive en esos momentos Francia, donde la situación se complica a medida que las crisis de demencia del nuevo rey Carlos VI se suceden y se desatan las ambiciones de las dos ramas aristocráticas que compiten por controlar el poder: Armañacs y Borgoñones. Christine ella misma nos ha relatado parte de lo que vive en esos años y en concreto sus dificultades económicas agravadas por el hecho de que es una joven viuda cabeza de familia, lo cual en una sociedad que discrimina la mujer complica su situación y la hace presa fácil para los aprovechados que sacan partido de su indefensión. Aunque, como expone Simone Roux (2006: 84), conviene relativizar, al menos en parte teniendo en cuenta la situación general que vive entonces el país, ese retrato de viuda desgraciada y en precarias condiciones que la propia autora ha dado de sí en sus obras, pues no aparenta haber perdido su rango ni siquiera cuando fueron más intensas sus tribulaciones.

Pero he aquí que tiene lugar un hecho sorprendente: al



cabo de unos años, en 1403, Christine afirma haber compuesto obras que, en su conjunto, suponen setenta cuadernos de gran volumen (Pernoud, 1982: 81). Y es que no hizo lo que más se podía esperar de ella: volver a casarse o entrar en un convento. Por el contrario, durante la década de 1390, con una intensa vocación intelectual, se ha dedicado al estudio, con amplias lecturas de diversa índole, hasta conseguir vivir de su trabajo intelectual. Ya fuera porque hiciera, como se dice, *de tripas corazón* aprovechando su temprano contacto con la cultura en el ambiente familiar, porque tuviera la necesidad absoluta «d'avoir ainsi un domaine privilégié, un refuge, un remède, ce qu'elle ne trouve nulle part dans la vie courante» (Pernoud, 1982: 59), o encontrara así una mayor felicidad en la creación literaria y filosófica (Roux, 2006: 58), el caso es que en los albores del siglo XV Christine de Pisan es una intelectual consumada con una amplia obra, cuyos manuscritos son adquiridos por la alta nobleza. Conviene no olvidar esa doble vertiente de su escritura: es una forma de ganarse el sustento pero también de disfrutar o, al menos, de olvidar los males que la aquejan como fueron su precariedad económica, su desamparo de joven viuda y su tristeza por haber perdido a su joven marido, de la que se muestra aún profundamente enamorada.

Una intelectual reconocida

Varios hechos ponen de manifiesto que Christine de Pisan es, aunque no le falten detractores, una intelectual reconocida a principios del siglo XV. Durante los años de apaci-



guamiento del conflicto anglo-francés, el rey usurpador Enrique IV de Lancaster le ofrece acogerla en su corte y, poco después, lo mismo hace el duque de Milán. Pero además, en 1404, por encargo del duque de Borgoña Philippe le Hardi, acaba de relatar la historia del reino del difunto rey sabio Carlos V, por el que Christine siente una profunda admiración. Lo inusitado que una mujer recibiera ese encargo, cuya trascendencia política es evidente para la situación que vive el reino, da prueba de la notoriedad intelectual que había alcanzado la autora.

Y es que Christine de Pisan participó en la disputa del *Roman de la Rose*, situándose en un enfrentamiento de posturas que tuvo amplios ecos en los medios universitarios y la nobleza. Christine se encuentra entre los que indigna la segunda parte del famoso *Roman de la Rose*, compuesta por el universitario Jean de Meung y en la que se pierde la magia del universo cortés de la primera, obra Michel de Lorris. Simone Roux resume así las ideas de Christine sobre el *Roman de la Rose* de Jean de Meung: es un texto obsceno que usa un vocabulario crudo, incita al pecado porque denigra la castidad de las mujeres y propugna la promiscuidad sexual y la lujuria, al tiempo que es difamatorio por denigrar el valor del matrimonio y el amor sincero de las esposas honestas (Roux, 2006: 156). Christine de Pisan participa en la disputa con *L'Epistre au Dieu Amours* en 1369, obra a la que pronto seguirá una traducción abreviada al inglés, refutando planteamientos misóginos y haciendo de Jean de Meung, entre otros, objeto de sus críticas. Los apoyos y ataques que recibió entonces de intelectuales de la época la



pusieron en primera fila del combate de ideas, lo cual contribuyó a aumentar su notoriedad como escritora. Era excepcional que una mujer participara con lo más granado de la intelectualidad del momento en un debate de altos vuelos como este.

Pero la participación de Christine de Pisan en esa disputa no es un hecho aislado en su trayectoria. Se ha señalado que, dentro de la sorprendente variedad de su obra, el hilo conductor más sólido es su defensa de las mujeres (Roux: 2006: 130) y que la frescura de su obra se debe, precisamente, a que escribe desde un punto de vista femenino (Le Gentil, 1951: 4; Kenneth: 1965: XVI). Esto la hace reflexionar sobre las relaciones entre los sexos, el matrimonio y el amor, en particular el amor como pasión que impregna el universo lírico cortés. Así, en el llamamiento que hace a las mujeres al final del *Livre de la cité des dames*, uno de los más completos alegatos contra la misoginia medieval, Christine defiende el matrimonio, aconseja incluso paciencia a las que son maltratadas –pues sus almas serán recompensadas– y exhorta las jóvenes a que no se dejen engañar por seductores hipócritas, pues perderán honor y reputación, y rehuyan esa loca pasión que exaltan ante ellas: nada bueno les pueden traer esos amores ya que, aunque el *juego* sea agradable, ellas acabarán siendo las perjudicadas (LCD: 277). Anteriormente, la autora había dado numerosos ejemplos de cómo, frente a lo que se dice, las mujeres son entregadas y constantes en el amor, fieles incluso hasta la muerte. Sin embargo, a continuación les desaconsejaba la pasión amorosa:



Mais ces exemples touchants et tous ceux que je pourrais te donner ne doivent pas encourager les femmes à se lancer sur la mer périlleuse et condamnable de la passion, car cela se termine toujours mal, et porte préjudice et nuisance à leurs corps, à leurs biens, à leur honneur et –chose encore plus grave– à leur salut. Celles qui auront assez de bon sens pour l'éviter suivront la voie de la sagesse, car il ne faut point écouter ces hommes qui sans cesse cherchent à duper celles qui sont prêtes à s'abandonner à la passion. (LCD: 226)

He aquí una reflexión de suma importancia para desen- trañar los enigmas de las *Cent balades d'amant et de dame*. Todo parece indicar que su historia de amor entre una dama y un caballero es una esas locas pasiones extramatrimoniales que Christine de Pisan desaconseja a las mujeres. Y efectivamente, su trágico desenlace puede verse como una ilustración, en el universo de la ficción, de cómo las damas son burladas y finalmente perjudicadas por entrar en ese engañoso *juego* del amor dominado por los hombres. Sin embargo, el hecho de que Dido, Iseo o la castellana de Vergy sean ejemplos para ella en *La Cité des dames* de la fidelidad que ponen las mujeres en el amor hasta la muerte, revela que sigue existiendo un poderoso atractivo por ese amor. Y precisamente ese paradójico rechazo de lo que no deja de atraer es lo que en nuestra opinión alimenta las incertidumbres del universo lírico de las *Cent balades d'amant et de dame*, que no creemos meramente reductible a las explícitas defensa del matrimonio y condena de la pasión amorosa que hace la autora en otras obras.



Pero Christine de Pisan no es una intelectual comprometida con su tiempo solo por tomar posición en ese debate sobre la mujer. Sus compradores y mecenas son la nobleza de los círculos del poder, por lo que de algún modo también se siente concernida por la situación política que atraviesa Francia: el peligro de la guerra interrumpida pero no acabada con los ingleses, la incapacidad de un rey enfermo y las ambiciones que se desatan entre quienes lo rodean, propiciando el clima conducente a la guerra civil, cuyo momento crucial será el asesinato del duque de Orléans por los sicarios del nuevo duque de Borgoña, Juan sin Miedo, en 1407. Ya en 1405, Christine ha escrito una misiva a la reina Isabeau de Bavière en que muestra su preocupación por la situación que atraviesa Francia, donde la discordia es alimentada por los círculos del poder. Y también dejará constancia de esa preocupación en obras como *Le Livre du corps de policie*, donde tratará de política y buen gobierno con referencias a la historia pasada y presente de su país. No es que sus ideas fueran especialmente originales en ese debate –como de hecho tampoco son aisladas las que mantiene sobre la mujer–; su aportación más grande fue, como expone Simone Roux (2006: 152), que una mujer interviniera en un debate político de altos vuelos.

Hemos de señalar que ese contexto de crisis política corresponde con una período fecundo para su obra, truncado en 1418 cuando, en plena guerra civil, con París ocupado por los borgoñones, se retira al monasterio de Poissy donde se encuentra su hija. Pero durante esa época Christine de Pisan no solo escribe obras de reflexión sobre las mujeres,

morales o políticas. Las *Cent balades d'amant et de dame* fueron compuestas en ese período, aunque los estudiosos no coinciden en las fechas propuestas, que sitúan entre 1405 y 1410 (Willard, 1981b: 168; Cerquiglini, 1982: 8; Laidlaw, 2000: 54, Slerca: 2000: 13). Lo que significa que, ya fuera por voluntad propia o por encargo, como afirma la autora en los preliminares de esta obra, Christine de Pisan puede abstraerse de sus preocupaciones políticas y morales para adentrarse en el universo lírico y cortés de las *Cent balades d'amant et de dame*. Pero tal vez convenga precisamente no olvidar esas otras preocupaciones que tiene la autora cuando leamos los poemas. Y es que, a nuestro entender, aunque no lo parezca debido a las voces interpuestas de la dama y el caballero que ocupan casi la totalidad de la obra, la autora está presente pero callada en ese universo lírico. Aunque sea por encargo, el tesón con que se ha dedicado a componer la obra nos sugiere que ha disfrutado con ella, liberándose precisamente de penas y preocupaciones –y de hecho señala que esa es una de las funciones de la literatura–, acaso sucumbiendo algún tiempo a los espejismos de la pasión amorosa. Sin embargo, penas y preocupaciones sin manifestarse explícitamente como tales, afloran en el texto en la medida en que su universo de ficción se torna inquietante y no da un nítido juicio moral sobre la conducta de los personajes, aun cuando incite el lector a hacerlo. *Cent balades d'amant et de dame* es pues una ficción lírica amorosa que sale de una conciencia poética preocupada por el mundo que la rodea y, en particular, por la misoginia y los peligros que se ciernen sobre las mujeres, incluso en discursos como

el cortés donde en principio los hombres están a su servicio. Añadir a nuestro universo lector de las *Cent balades d'amant et de dame* esa tensión entre una atracción por la utopía amorosa cortés y su rechazo cimentado sobre hondas preocupaciones en relación con los tiempos que corren y, en concreto, la situación de la mujer, no puede sino enriquecerlo, dando a nuestra lectura mayor profundidad y aventura.

Christine permanecerá el resto de su vida en el monasterio de Poissy, donde se refugia hacia 1418 cuando los horrores de la guerra se recrudecen. Fueron sin duda años de decepción para ella constatando lo poco que habían logrado los esfuerzos porque imperara la sensatez y se evitara el enfrentamiento civil. También son años de silencio literario, solo interrumpido por dos obras devotas, las *Heures de contemplation sur la Passion de notre Seigneur* y la *Epistre de la prison de la vie humaine*, que hacen si aún cabe más variada su trayectoria. Sin embargo, Christine de Pisan iba a encontrar una inesperada satisfacción en los últimos meses de su vida. Fallece hacia 1430 conocedora de las proezas de Juana de Arco, cuya acción fue decisiva en 1429 para que los franceses comenzaran a invertir el curso de la guerra. Su última obra es precisamente un poema en honor a Juana de Arco: *Le Dictié de Jeanne d'Arc*. Después de haber defendido a las mujeres, poniendo de manifiesto no solo la amplitud de sus cualidades positivas sino también su capacidad para conocer y actuar similar a la de los hombres, es imaginable la satisfacción que le produjo el que una joven donce-

lla fuera determinante para cambiar el curso de la guerra.

Es probable que, durante esos años, muy lejos quedarán en su mente la escritura esmerada e intensa, hacia principios de siglo, de esas *Cent balades d'amant et de dame* con las que, poniendo un broche final a su quehacer poético profano, había creado un universo de ficción cortés que la atraía pero al mismo tiempo criticaba y rechazaba.

Cent balades d'amant et dame: el interés de la obra.

La obra que aquí traducimos solo se conserva en un manuscrito, lo cual sugiere que no consiguió el éxito ni la amplia difusión de otras creaciones de la autora⁶. De hecho, se tuvo que esperar hasta la publicación de las obras poéticas completas de Christine de Pisan por el erudito y filólogo Maurice Roy (Pisan, 1896), a finales del siglo XIX, para tener una edición completa de las *Cent balades d'amant et de dame*. Si sumamos a esa escasa difusión manuscrita el que la propia Christine pareciera tomarse poco en serio su trabajo poético (Willard, 1981b: 164), indicando a menudo que actuaba por encargo en contra de su voluntad e inclinaciones, así como algunos juicios poco elogiosos sobre su poesía, se pone de manifiesto el punto de inflexión que supuso, a mediados del siglo XX, la afirmación de Pierre Le Gentil de que, aunque no consiguiera renovar positivamente las fuentes del lirismo de su tiempo, Christine «surtout en parlant en

6. Véase la nota 3.

femme, au nom des femmes incomprises et sacrifiées, elle a donné à sa voix des accents de chaleur et de détresse dont la sincérité et, partant, l'originalité, servies par un remarquable talent, ne sauraient être mises en doute» (Le Gentil, 1951: 9). Desde entonces varios estudiosos han subrayado el interés y la originalidad de esta poesía escrita desde un punto de vista femenino (Paupert, 1993: 1057). Es el caso, en particular, de las *Cent balades d'amant et de dame*, que han despertado repetidamente la curiosidad de los investigadores, ya sea por su estructura polifónica, la dimensión narrativa de sus baladas, la relación con las posiciones de la autora respecto a la mujer y la pasión amorosa o las incertidumbres de su universo lírico y de ficción.

De hecho, no pensamos que la historia que se desprende de las baladas sea en sí misma original. Plenamente inserta en el universo lírico cortés, las cosas que cuentan no podían sorprender demasiado a quienes fueran lectores de esa literatura. Que un caballero enamorado de una dama consiga finalmente su amor, pese a la resistencia que esta le opone, que siga a continuación un período de plenitud amorosa y que al final este se trunque por diversas razones poniendo en peligro la vida de la dama que se siente engañada, ni nos resulta ni debía resultar muy sorprendente. Ahora bien, el hecho de que esa historia, con la excepción del poema inicial puesto en boca de la autora, no fuera propiamente narrada sino exclusivamente construible a partir de las baladas escritas por la dama y el caballero, ambos defendiendo su inocencia durante la crisis amorosa sin que la voz del narrador interviniera para dar la razón a una u otro, eso sí resul-



taba y nos resulta más sorprendente. Aún más cuando, precisamente, Christine de Pisan es en otras obras mucho más explícita sobre estos asuntos. La lectura que proponemos de esta obra no se centra tanto pues en una historia, bastante común a fin de cuentas, como en las incertidumbres y las tensiones de su universo lírico y de ficción, unas incertidumbre que, fueran voluntarias o fruto del azar, son propicias para que los lectores activos del siglo XXI encuentren aquí un renovado interés.

Antecedentes

No conocemos una obra anterior cuyo universo lírico y de ficción sea igual al de las *Cent balades d'amant et de dame*. Sin embargo, como han apuntado varios estudiosos, tiene antecedentes ya sea en obras de otros autores –algunas sin duda conocidas por Christine de Pisan– o de ella misma que, al término de su creación poética profana, parece haber felizmente recogido y fundido aquí elementos anteriores propios y ajenos.

En primer lugar Christine de Pisan debió de tener conocimiento de una obra cuyo título es muy parecido: *Le Livre des cent balades*, compuesta a finales del XIV, con la participación de señalados caballeros de la época (Willard, 1981b: 169). Esta obra relata cómo un joven caballero es aconsejado sobre el amor por otro maduro y experimentado y debate después con una dama sobre cuestiones de la misma índole, rechazando la posición que esta mantiene. Como no llegan a un acuerdo acaban sometiendo la cuestión fundamental –

si el caballero debe siempre permanecer fiel a su dama aunque no obtenga nada de ella o por el contrario debe ser más pragmático– a otros caballeros, los cuales contestan con sus propias baladas en uno u otro sentido. *Le Livre des cent balades* es pues polifónico como la obra que aquí traducimos aunque, ciertamente, hay una gran diferencia entre el desequilibrio de su polifonía y la de las *Cent balades d'amant et de dame* en que se alteran, de un modo casi perfecto, las intervenciones de las dos voces. Además, también deja el juicio final sobre la cuestión planteada en suspenso, dado que no hay ninguna voz –y menos situada en un nivel narrativo superior– que la zanje, algo paralelo a lo que ocurre en las *Cent balades d'amant et de dame* en que la voz de la narradora no vuelve a intervenir desde el poema preliminar, en tanto la dama y el caballero mantienen su desacuerdo. Christine pudo pues conocer una obra compuesta de cien baladas –a las que habría que sumar las respuestas de los caballeros–, que contaba una pequeña historia, polifónica y sin juicio final: tres elementos que, transformados, volveremos a encontrar en las *Cent balades d'amant et de dame*.

Anna Slerca ha puesto de manifiesto puntos comunes entre esta obra y otras de la literatura francesa que seguramente Christine de Pisan conocía (Slerca, 2007: 33-36)⁷.

7. Anna Slerca recuerda también que en el prólogo de sus *Fables*, Marie de France expone su deseo de dedicarse a obras de mayor enjundia, en contra de lo que le pide su señor (Slerca, 2007: 35), como lo hace Christine de Pisan en las *Cent balades d'amant et de dame*.



Ha encontrado en diversas obras de Guillaume Machaut, reconocido maestro de la lírica por aquel entonces, elementos en los que podría haberse inspirado Christine de Pisan: la dimensión lírico-narrativa de un conjunto de composiciones poéticas –*La Louenge des dames*–, la presentación de una obra como reparación solicitada por lo que se ha afirmado en otra –*Le Jugement du Roy de Navarre*–, o la terminación de esta misma con un lamento femenino, «Lay de Plour», en el que, aun cuando por motivos diferentes a los de nuestra obra, la dama manifiesta el deseo de morir. Además, Machaut era autor del *Voir dit*. Esta obra, que trataba de los amores finalmente desgraciados entre un anciano poeta y una joven noble interesada por su poesía, conjugaba la narración en verso, las misivas en prosa y las composiciones poéticas de formas variadas, escritas por uno y otro personaje. Los poemas de uno y otro se ponían así al servicio de la narración en una historia de amor desgraciado y desencuentro final. Como en esa obra, los poemas de las *Cent balades d'amant et de dame* también tienen una dimensión narrativa y ponen de manifiesto habilidades poéticas en el caballero y la dama. Formalmente, en relación con *Le Voir dit*, es como si Christine de Pisan hubiera prescindido del marco de la narración en verso y las cartas en prosa para que la construcción de la historia solo descansara sobre las composiciones poéticas de los amantes, al tiempo que todas ellas eran de un mismo tipo: baladas.

Tanto Anna Slerca como Margarete Zimmermann han explorado las relaciones de las *Cent balades d'amant et de dame* con obras señeras de la literatura italiana. Sabido es

que Christine de Pisan conocía la lengua italiana y obras recientes de esa literatura: a modo de ejemplo, indica en más de una ocasión en *Le Livre de la cité des dames* que su fuente es Boccaccio y alude directamente al *Infierno* de Dante en *Le Chemin de longue estude* (2000: 1128 sq.), obra que también tiene la estructura de viaje iniciático. Margaret Zimmermann ha puesto de manifiesto la relación entre la *Fiammetta* de Boccaccio y esta obra: Fiameta se parece a nuestra dama, ya que como ella es una joven esposa noble que se lamenta evocando sus amores desgraciados con un amante infiel y desaconseja a las damas amores tales. La similitud temática es evidente pero también las diferencias, en particular debido a la escasa polifonía de esta obra frente a las *Cent balades d'amant et de dame*, por lo que la investigadora, a la espera de otros datos, se limita a no excluir a priori el conocimiento por Christine de la *Fiammetta* (Zimmermann, 1995: 337).

Anna Slerca por su parte se ha centrado en *La vida nueva* de Dante y el *Cancionero* de Petrarca. Considera que la obra de Dante es una fuente probable de nuestro texto, como ponen de manifiesto las coincidencias temáticas entre sonetos de *La vida nueva* y baladas de esta obra (Slerca, 2007: 36-37). Además, el texto de Dante también supone la inserción de las composiciones poéticas en una narración; ciertamente, siendo todas ellas obra del narrador –aunque se alude en algún momento a las respuestas que obtuvo de algún soneto– estamos muy lejos de la polifonía nivelada entre dama y caballero de las *Cent balades d'amant et de dame*. Por otra parte, el narrador explica sus poemas y los



comenta en *La vida nueva*, lo cual contrasta con la actitud de la narradora propiamente dicha de las *Cent balades d'amant et de dame*, que solo interviene en la balada preliminar y, precisamente, se calla para no dar su juicio sobre la historia de amor. Así, si no es descartable la influencia por las relaciones temáticas, queda claro que si Christine de Pisan tuvo conocimiento de *La vida nueva* procedió a una profunda reestructuración de su universo literario, y no solo formalmente pues el amor por Beatriz difiere del que el caballero siente por la dama en la obra francesa. En cuanto a Petrarca, llamativas similitudes entre sonetos del *Canzonero* y baladas de las *Cent balades d'amant et de dame* hacen concluir a Anna Slerca que Christine se inspiró en ese texto (Slerca, 2007: 38).

Tuviera o no conocimiento directo o influencia de estas obras, resulta evidente que la originalidad de Christine de Pisan en las *Cent balades d'amant et de dame* radica no tanto en la invención como en la feliz conjunción de elementos que le proporcionaba el universo literario de su tiempo. Y de hecho, también podemos apreciar cómo muchos de esos elementos también aparecen en sus obras anteriores, ya sean poéticas, narrativas o de debate. La aproximación a los aspectos más sugerentes de nuestra obra nos lo mostrará.

Cien baladas de amante y dama: obra de límites inciertos

Los enigmas de la obra afectan a sus límites mismos. Así, *Cent balades d'amant et de dame* se compone no de cien sino de ciento una baladas, pues los poemas de los dos personajes

son precedidos por una balada preliminar de la autora; además le sigue a la obra un «Lay de dame» sobre cuya pertenencia o no a la misma los estudiosos no están todos de acuerdo.

Tras el anuncio «Cy commencent Cent balades d'Amant et de Dame» la autora interviene, también en forma de balada, como si de un prólogo se tratara, exponiendo la gestación y el objeto de la obra. No tenía intención de escribir poemas de amor, pues en otros asuntos «de trop greigneur estude» estaban centrados sus pensamientos; sin embargo para agradar y complacer a quien se lo ha solicitado –un persona de alto rango suponemos– va a escribir «Cent balades d'amoureux sentement» (CBAD, I: 8). La autora se sitúa pues en un tiempo de la escritura anterior al cumplimiento de ese encargo. Y lo que es aún más significativo: va a escribir esa obra, contando la historia de amor de una dama y un caballero, para reparar el haber afirmado en otro lugar que toda dama de honor debe apartarse de amorosos pensamientos. ¿Forma parte de la obra este prólogo? Por una parte, todo indica que no lo hace en propiedad y se situaría en su paratexto, prescindible para darle sentido. Anuncia las causas y el objeto de una obra, pero como lectores podemos obviar ambas cosas y no condicionar nuestra interpretación a esas afirmaciones. Y de hecho, el desenlace no se ajusta a la finalidad indicada, ya que la anunciada muerte de la dama parece un triste reclamo para el amor. Sin embargo, la balada introductoria se sitúa tras el explícito anuncio de que «Cy commencent Cent balades d'Amant et de Dame». La voz extradiegética del autor se presenta pues no del todo separada del universo lírico y de ficción que van a construir



las voces intradieéticas de los dos personajes, pues esa balada sobrante se presenta dentro de las *Cent balades d'amant et de dame* y no fuera de ellas. Si es así, no deberíamos olvidar durante la lectura de los poemas de la dama y el caballero el silencio de esa voz de la autora que no ha querido separarse plenamente del universo de ficción de sus personajes. En otras palabras, podemos ensanchar nuestra lectura de una aventura desgraciada de amor a las tensiones de una voz narradora entre el objetivo que se ha marcado y otro contrario que va a trocar progresivamente por el primero a medida que la historia se acerca a su fatal desenlace. La incertidumbre de las fronteras iniciales de la obra contribuye pues, desde nuestra perspectiva, a dar una misteriosa presencia a la voz del autor en el universo lírico de sus personajes.

De hecho la autora interviene también al comienzo de anteriores obras literarias, por lo que no se trata de algo nuevo en esencia para ella. Así, en la primera balada de las *Cent balades*, de modo similar a como lo hace en esta obra, manifiesta que escribe para satisfacer un encargo aun cuando, por la tristeza que siente debido a la muerte de su esposo, no se siente capaz de escribir «diz de soulas ne de joye» (CB, I: 10). Sin embargo, igual que no cumple con el objetivo propuesto en las *Cent balades d'amant et de dame*, tras las conocidas baladas relativas a su viudez, incluirá un número importante de baladas de amor en la obra. Pero existe una importante diferencia entre las baladas introductorias de las dos obras: la de las *Cien Baladas* está numerada como la primera y su voz no desaparece en el resto de la obra ya que otras composiciones, en particular las relativas a la viudez,

son atribuibles a ella, cosa que no ocurre en las *Cien Baladas de amante y dama*.

La comparación con el *Dit de la pastoure* resulta reveladora. En su introducción, la autora confiesa que ya ha escrito poemas para aliviar un poco la pena que nunca dejará de sentir por la muerte de su amado y que ha compuesto esta obra «A requeste de personne Dont par le mond le nom sonne, Qui bien me puet commander Et son bon vouloir mander» (DP: 17-20). A partir de ese momento la autora cede la palabra a la pastora quien cuenta su desgraciada historia de amor, que pretende ser ejemplar para que las damas se aparten de ese sentimiento (DP: 52-55). El hecho de que el narrador extradiegético dé paso al intradiegético no plantea aquí ningún problema ya que eso se da en la continuidad formal de la sucesión de pareados en que está escrita la narración. Y además, tampoco la historia acabará oponiéndose a ningún designio inicial de las voces extradiegética o intradiegética.

El comienzo del *Livre du duc des vrais amans* es similar. La autora nos indica que escribe aun cuando no tenía intención de tratar del amor pues «en aultre affaire Ou trop plus me delittoye Toute m'entente mettoye» (LDVA: 4-6). Sin embargo va a escribir una historia de amor ajeno porque se lo pide un señor a quien debe obedecer; y así lo hace dando paso al relato enmarcado de ese personaje a la primera persona. Contará «Le fait si qu'il le raisonne» (LDVA: 40), es decir sin apartarse de la historia transmitida y respetando, por propia petición, el anonimato de su fuente. Y efectivamente así ocurre.



En conclusión, no es raro que Christine de Pisan comience sus obras con su propia voz, mostrando el estado de ánimo en que se encuentra e indicando las razones por las que escribe, casi siempre un encargo que acepta aunque su inclinación natural sería otra. En las tres obras examinadas esas declaraciones se producen formalmente sin solución de continuidad –lo cual hace difícil determinar si esas introducciones son texto o paratexto– dando paso ya sea a una polifonía desordenada de voces, como en las *Cent Balades*, en que vuelve a sonar la voz misma de la autora, o a una voz intradieгética estable, como en el *Dit de la pastoure* y el *Livre du duc des vrais amans*, que no se confunde con la voz de la autora pero puede introducir a su vez otras voces intradieгéticas. ¿Qué han añadido a todo eso las *Cent balades d'amant et de dame*? Un cierto enigma al incluir la balada introductoria dentro de la obra pero fuera de su cómputo, tornando así borrosos los límites entre la voz extradieгética e intradieгética, y, sobre todo, al no cumplir con el objetivo enunciado, lo cual apunta a la existencia de tensiones internas en la propia voz de la autora.

En cuanto al «Lay de dame», varios estudiosos han señalado la ambigüedad de su situación. James Laidlaw, que ha realizado una precisa descripción del único manuscrito conservado, indica que este poema se encuentra tras la nítida indicación «Explicit les *Cent balades d'amant et de dame*» pero que, en cambio, el hecho de que el lai comience no con una gran letra adornada sino una letra florida y que no figure en el índice apuntan a que no es una obra independiente. El lector se pregunta así si debe identificar la voz femenina

del lai con la de las baladas, pero la poetisa no contesta pues «Christine sait très bien exploiter l'ambiguïté poétique» (Laidlaw, 2000: 50, 62). Geri Smith ha reflexionado en el mismo sentido señalando además la radical oposición del lai por la forma y el tono elevado con las baladas –a lo que habría que sumar su abundancia de alusiones a amantes clásicos (Willard, 1981: 362)–, concluyendo que podría muy bien tratarse de una obra independiente. Françoise Paradis va incluso más lejos señalando que la voz del lai ya no es del todo la de la protagonista del relato polifónico: «capable de faire l'historique de sa destinée et d'en tirer en suivant les règles d'une savante rhétorique et de l'érudition leçons et sujets de méditation», se pregunta si no es más bien el doble de la mujer autora del prólogo (Paradis, 1990: 135). Todo parece pues indicar que las fronteras últimas de la obra también resultan inciertas.

No es el único caso en las obras de Christine de Pisan. La edición de Maurice Roy muestra que tras un claro «Explicit le livre appelé Le Duc des vrais amans» (LDVA, pág. 188) la autora, continuando con los heptasílabos pareados del relato, llama la atención de los escritores sobre la dificultad que le ha supuesto componer la obra en rimas leoninas. Y a continuación figuran unos poemas agrupados por género hasta que, tras la «Complainte» final de la dama, vuelve a constar: «Explicit Le Duc des vrais amans» (LDVA, pág. 208). ¿Forman parte o no esas composiciones poéticas de la obra, las cuales incluyen al final un lamento de la dama parecido al «Lay de dame» que sigue las *Cent balades d'amant et de dame*? Todo indica que se produce un fenómeno similar de

límites difusos en ambos casos. Sin embargo, a nuestro entender, hay una diferencia por la que el «Lay de dame» está menos ligado a las *Cent balades d'amant et de dame*. En el *Livre du duc des vrais amans* (3501-3514) se menciona que durante los diez años que duraron sus tribulaciones los amantes escribieron e intercambiaron poemas de varios géneros. Los poemas añadidos podrían muy bien ser esos: no se habrían integrado en la narración porque, como la autora transmite fielmente lo que le cuentan, no lo hizo así el propio personaje. No encontramos, en cambio, ninguna referencia de este tipo a una composición en *Las Cent balades d'amant et de dame*, al tiempo que el «Lay de dame» por su forma y su estilo, supone un cambio importante en relación con lo que la precede en el manuscrito. Pero además hay dos motivos muy claros en nuestra opinión para no incluirla en esta obra, pese a las ambigüedades formales de manuscrito señaladas por James Laidlaw: no es una *balada* en una obra llamada *Cent balades d'amant et de dame* y, por otra parte, rompe el equilibrio de las voces dando un peso específico, aun cuando solo fuera por la extensión, a la percepción que tiene la dama de la historia. Es más, no aporta nada propiamente nuevo a la historia puesto que la última balada ya nos muestra la dama a punto de morir de amor desesperado. Pero es que, además, constatamos por la edición de Maurice Roy (Pisan, 1896: 317) que tras esta composición lo que consta es «Explicit Lay Mortel» y no «Explicit les *Cent balades d'amant et de dame*», como ocurría con el *Livre du Duc des vrais amans*.

Esta es la razón por la que nos arriesgamos a no incluir el «Lay de dame» en nuestra traducción, considerando como



lo hace Anna Slerca que se trata antes bien de «un poema separato dalle cento ballate precedenti, piuttosto che una semplice continuazione», pese a sus elementos narrativos comunes (Slerca, 2007: 21) Resulta evidente, empero, que los límites difusos de algunas obras de Christine de Pisan son una invitación a continuar leyéndola, del mismo modo que, en el caso de las *Cent balades d'amant et de dame*, los silencios del autor y las ambigüedades del universo lírico-narrativo son una invitación a continuar reflexionando.

Una voz próxima al silencio

La obra, compuesta de baladas a dos voces, con la excepción de la introductoria atribuible a la voz de la autora y otra de Amor respondiendo al lamento de la dama, carece propiamente de marco narrativo. Se da, como dice Liliane Dulac (1987: 134), la paradoja de una historia sin relato, construible tan solo a través de los poemas que intercambian los personajes. La voz de la autora en su balada introductoria podría haber detallado el marco de esa historia; sin embargo, salvo indicar que será exhaustiva contando los amores pasados de los dos personajes, se centra en las motivaciones y el alcance de su creación. Unas declaraciones de la autora que, puestas en relación con otras obras suyas, nos permiten captar mejor el sentido de su gesto creativo.

La balada introductoria aporta tres datos fundamentales: la escritora no tenía intención de escribir poemas de amor «Car autre part adès suis apensée» (CBAD: I, 3) pues de hecho hubiera preferido dedicarse a otro asunto «De trop

greigneur estude» (CBAD: I, 19); escribe además para obedecer y complacer a alguien que no nombra y para reparar el haber afirmado antes que «traire En sus se doit d'amoureux pensement Toute dame d'onneur» (CBAD: I, 21-23). Esa tensión creativa ya se había manifestado en varias ocasiones a lo largo de la obra de Christine de Pisan. La escritura por encargo que choca con las inclinaciones de la creadora en ese momento aparece, como ya vimos, en el prólogo de las *Cent balades* y del *Livre du duc des vrais amans*. Y no son raras las piezas poéticas en que la voz muestra la tensión que padece por tener que escribir manifestando unos sentimientos que no son los suyos:

Je chante par couverture,
Mais mieulx plourassent mi oeil,
Ne nul ne scet le travail
Que mon povvre cuer endure. (V: I, 1-4)⁷

Sin embargo a veces esa tensión creativa se presenta de otro modo: la autora confiesa que escribe poemas alegres o de amor ya sea porque son los que el público aprecia (CB: L) o porque, de ese modo, consigue evadirse de sus penas:

Et se le cuer dolent é
Il ne m'est mie legier
Joyeux ditz faire a plenté,

7. Véanse también el *virelay* XV y los *rondeaux* VII, XI y LV.

Mais pour un pou alegier
La doulor qui m'est prochaine
Je les fais communement
Joyeux, trestout ensement,
Comme se je fusse saine
De meschief, d'anui, de peine. (V: XV, 14-22)

Situemos pues las *Cent balades d'amant et de dame* en esa tensión creativa: la poetisa escribe contra su inclinación –ya sea emotiva o intelectual– pero al mismo tiempo alivia sus penas al sumergirse en el universo cortés. Ahora bien, Christine de Pisan ha añadido un importante detalle del que no encontramos ecos en sus anteriores obras: escribe para desdecirse de haber desaconsejado anteriormente a las damas de honor la pasión amorosa, por lo que supuestamente la conclusión de esta obra debería ir en sentido contrario. Se ha señalado al *Livre du duc des vrais amans* como la obra anterior aludida (Cerquiglini, 1982: 16) ya que, efectivamente, contiene una larga misiva del personaje llamado la Dame de la Tour en que se argumenta, con muchas razones, ese rechazo de la pasión amorosa, incluso cuando se propone ser *pura* y, por lo tanto, no tocar propiamente al honor de las damas. Además, esa obra acaba mostrándonos al personaje masculino desasosegado, aún intensamente enamorado, asegurando que siempre lo estará, y sin esperanzas de volver a ver su dama. Y también encontramos, como hemos visto, un rechazo de la pasión amorosa tanto en el *Dit de la Pastoure* como en el *Livre de cité des dames*. Sin embargo, es evidente que la autora no ha cumplido con su compromi-

so inicial en las *Cent balades d'amant et de dame*: el desentendimiento de los amantes, con el sufrimiento y enojo que produce en ambas partes, y la anunciada muerte de la dama por amor desesperado más bien desaconsejan a las damas de honor la pasión amorosa. La tensión creativa inicial de la autora no era pues solo emotiva o intelectual sino que afectaba a sus convicciones sobre el amor; a lo largo de la obra esa tensión se ha resuelto no a favor del encargo recibido sino de las propias convicciones. Y tal vez por eso, para minimizar en la medida de lo posible esa transgresión del propósito anunciado, la autora no vuelve a intervenir tras la balada preliminar dejando que, en todo caso, cada lector saque sus propias conclusiones. Aunque, una vez terminada la lectura, las palabras de modestia del inicio podrían haber sido un indicio de los resultados inesperados de esa tensión creativa: «Prince, bien voy que il se vouldroit mieux taire Que ne parler a gré» (CBAD, I: 25-26): ¡mejor es callar que no hablar de buen grado!

La declarada falta de implicación emotiva, trocada a veces en mera evasión, así como el incumplimiento puntual de un encargo han suscitado el interés de los estudiosos de Christine de Pisan. ¿Puede ser un encargo, incluso contrario a las inclinaciones del poeta, un acicate creativo? Anna Slerca encuentra que la distancia entre la creadora y su obra que pone de manifiesto la balada preliminar tiene un resultado «sdrammatizzante, almeno parzialmente» y que «forse, si potrebbe perfino leggere una qualche traccia di ironia in alcuni passi del testo.» (Slerca, 2007: 13). Pero Daniel Poirion, que recuerda además cómo el propio Machaut ma-



nifiesta en sus poemas la distancia que hay a veces entre los propios sentimientos y el poema que se debe escribir, subraya que el poeta de esa época es un artesano para el que el encargo es un impulso positivo y no negativo (Poirion, 1965: 128), por lo que concluimos que esa tensión entre el encargo y la inclinación personal encuentra vías para generar energía creativa en el poeta. Más aún cuando, como afirma Jacqueline Cequiglini (1982: 15-16), la autora mediante una astucia de escritora transforma lo que presenta como una obligación en una incitación, permitiendo que la creación se engendre de sí misma y que, al final, el *Livre du duc des vrais amans* no sea rectificado sino corroborado.

De todos modos, llama poderosamente la atención que la voz de la autora no vuelva a intervenir en toda la obra. Solo hablarán la dama y el caballero, dando cada uno su particular visión de los hechos durante la crisis amorosa, con mutuas acusaciones, sin que se sancione una u otra postura. Ahora bien, podemos encontrar antecedentes de ese silencio de la voz narradora en otras obras. En el *Dit de la pastoure* la narradora daba paso a la perspectiva del personaje femenino y en el *Livre du duc des vrais amants* a la del masculino sin interferirlas: en las *Cent balades d'amant et de dame* reúne una perspectiva masculina y femenina –la de los dos amantes– y continúa sin interferirlas o, mejor dicho, dejando que solo se interfieran ellas mismas. Y la ausencia de juicio final también se puede encontrar en obras de Christine de Pisan con forma de debate. *Le Livre des trois vertus*, *Le Debat des deux amans* y *Le Dit de Poissy* finalizan, tras la exposición y debate sobre cuestiones de amor,



con el envío de los casos a un gran señor para que emita su juicio, sin que este conste en la obra. Christine de Pisan había pues utilizado ya el procedimiento tradicional de dejar abierto el juicio sobre los asuntos tratados. De algún modo lo que hizo con las *Cent balades d'amant et de dame* fue aplicar ese procedimiento silenciando la voz de la autora en una serie polifónica de poemas que construían una historia de amor. Eso sí, aportando un pequeño matiz que daría un relieve especial: a nadie en concreto se enviaba el texto para que juzgara, lo cual era implícitamente una poderosa llamada a la reflexión al propio lector.

Un universo de ficción lírico-narrativo

Cent balades d'amant et de dame es un libro de poemas en el que no relata nadie propiamente una historia pero el lector puede reconstruirla, al menos en parte. También carece, como hemos visto, de una voz extradiegética que indique claramente las coordenadas temporales o espaciales de esa historia y complete lo que dicen los personajes. El hecho pues de que las baladas sean ante todo expresión de ideas y sentimientos casi siempre buscando una reacción del otro personaje y de que la voz extradiegética esté callada hace que la reconstrucción de la historia por el lector no sea segura. No sabríamos pronunciarnos sobre si esas incertidumbres, que nos cautivan como lector, han sido intencionadamente buscadas o son el resultado de una disposición en secuencia narrativa de los poemas exentos de todo marco narrativo. Pero sí constatamos que narración y poesía ya habían sido

anteriormente interrelacionadas por Christine de Pisan de diversos modos, con antecedentes de otros autores como vimos, hasta llegar a las *Cent balades d'amant et de dame*.

En el *Dit de la pastoure* el personaje femenino relata sus amores desgraciados con un caballero incluyendo a veces canciones y poemas relativos a momentos de la historia de amor, pero sin que se produzca polifonía ni intercambio propiamente de composiciones poéticas. No ocurre así en *Le Livre du duc des vrais amans*, donde se dan importantes pasos en dirección de la polifonía lírico-narrativa de las *Cent balades d'amant et de dame*. En esta obra, la voz narradora intradieética del personaje masculino comienza incluyendo numerosas composiciones poéticas en las que expresa sus sentimientos en relación con las vicisitudes por las que pasa. Al principio nada nos hace pensar que esas composiciones poéticas, aunque se dirijan a la dama, lleguen a ser leídas por esta. Pero llega un momento en que el caballero acompaña sus misivas a la dama con baladas. Al principio la dama las lee cuando recibe las cartas pero más adelante el caballero la visita llevando una nueva balada y, además, regresa con otra de respuesta compuesta por ella. La polifonía se ensancha aún más cuando la dama de la Torre, en la misiva en que desaconseja la pasión amorosa a la joven, incluye una balada en ese mismo sentido compuesta por otro poeta. Más adelante, el caballero alude a los numerosos poemas que escribieron e intercambiaron los amantes durante sus diez años de tribulaciones:

Si fu mainte chançon faite,
Puis de deuil, puis de repos,
De nostre fait ; a prepos
De divers cas je disoie
Balades que je faisoie,
Lais, complaintes, autres diz,
Dont un joyeux entre dix
Doloureux avoit: c'est guise
De fol cuer qu'Amours desguise,
Ma dame m'en renvoioit
A son tour quant lui seoit. (LDVA : 3504-3513)

Poemas de dama y caballero que figuran, como vimos, tras el primer *Explicit* de la obra, con alternancia de voces de poema en poema o en un mismo poema. Lo esencial de la polifonía de las *Cent balades d'amant et de dame* se encuentra al menos en germen en esta obra; es como si, a continuación, Christine de Pisan hubiera decidido suprimir la voz del marco narrativo del caballero para dejar únicamente las composiciones poéticas de uno y otro amante al mismo nivel.

Varios estudiosos han señalado, además, secuencias narrativas sin marco alguno en los libros de poemas anteriores de Christine de Pisan. Así, las *Cent balades* contienen un primer ciclo (de la XXI a la XLIX) en el que las composiciones «se succèdent de manière à former un petit roman d'amour, dans lequel s'exprime exclusivement ce que l'on pourrait appeler le *point de vue féminin*» (Le Gentil, 1951: 4), y un segundo, de límites más difusos, en el que se percibe un diálogo entre la dama y el caballero (Willard, 1981b: 172).

También se ha señalado otro ciclo narrativo en los *Rondeaux*, que incluye diálogo entre los amantes (Varty, 1965: xxiv-xxv; Willard, 1981: 359). Todo parece pues indicar que desde el principio Christine de Pisan tuvo en mente la virtualidad narrativa que tenían los poemas hábilmente dispuestos, ya fuera con o sin marco narrativo. Como si, tras diversas experimentaciones, hubiera dado felizmente, cuando ya era una escritora consumada, con la impactante fórmula de las *Cent balades d'amant et de dame*: ausencia de cualquier marco narrativo orientador de la lectura y intercambio equilibrado de baladas entre los amantes, a lo largo de una historia de amor desde sus comienzos hasta su triste desenlace.

Esta fórmula tiene consecuencias importantes en la historia de amor vislumbrada. Ciertamente, las baladas permiten reconstruir lo esencial de esa historia, desde el enamoramiento del caballero hasta el desencuentro final de los amantes que lleva a la dama al borde de la muerte. Ahora bien, la información no fluye del modo regular y esperado. En primer lugar porque las baladas no se siguen en estricta proporción con los acontecimientos que se desarrollan: dos baladas que se suceden pueden corresponder a dos momentos de la historia próximos o lejanos. Pero es que además a toda balada pueden corresponder varios actos y momentos de la historia: escritura, envío, lectura –ya sea por el autor, por el receptor o ambos– cuando no recitación a solas o en presencia del otro, a lo que hay que sumar el tiempo que transcurre por el envío de la balada, si es que ha sido enviada. Al no haber marco narrativo, no sabemos a qué corresponde cada balada: ¿está el autor leyendo su balada?, ¿la está leyen-

do el destinatario?, ¿dice realmente lo que piensa o lo que le conviene para sus propósitos? A veces, no parece que la balada se haya escrito para que la lea el otro, pues se deduce que el personaje habla para sí mismo y nada nos indica que haya sido enviada. Además, en numerosas ocasiones la balada se dirige explícitamente no a la dama o al caballero sino a un «Príncipe» sin más, como es característico en algunos géneros líricos medievales. ¿Se dirige realmente a un tercero o es un mero respeto a la tradición literaria? Y la balada que el caballero dirige a Amor (CBAD, IX): ¿la ha leído la dama? Y la que Amor dirige a la dama (CBAD: X): ¿ha tenido conocimiento de ella el caballero? Existe pues un enigma sustancial en este universo lírico-narrativo: no sabemos exactamente a qué situación y momento corresponden todas las baladas ni a quién se dirigen con exactitud. François Paradis lo ha puesto de manifiesto con un exhaustivo estudio de la polifonía de la obra, indicando así mismo que el intercambio epistolar de baladas –pues se ha asimilado esta obra a una narración epistolar– no es imaginable en los casos de las baladas dialogadas al presente entre los amantes (Paradis, 1990: 130).

La particular construcción polifónica de la obra ha suscitado el interés de los estudiosos. Daniel Poirion había apuntado un riesgo de esta construcción –«Le poète ne fait plus entendre sa voix que pour donner la parole aux autres ou pour les juger, et il risque de priver ainsi son œuvre de toute résonance lyrique» (1965: 251)– que no parecen compartir los estudiosos más recientes. Se ha señalado, en cambio, el hecho de que esta obra lleva a su término una tendencia en

germen en autores de los siglos XIV y XV jugando con «la mise en narration du lyrisme et avec la pluralisation de ses voix» (Cerquiglini, 1982: 19) y sitúa los dos personajes al mismo nivel apartándose del punto de vista centrado en el hombre de la lírica cortés (Mc Webb, 1998: 180). Esa intensa dualidad de voces a un mismo nivel carga el texto de ambigüedad, lo cual precisamente lo diferencia del modelo que podría haber sido para él la *Fiammetta*, centrada casi exclusivamente en la perspectiva del personaje femenino, con la excepción de unas pocas intervenciones enmarcadas de la vieja aña (Zimmermann, 1995: 342).

¿Pero se trata realmente de las voces de los dos personajes? ¿Se distinguen una de otra no solo por lo que dicen sino por cómo lo dicen? No encontramos respuesta segura a estas dos cuestiones, lo cual contribuye a reforzar la ambigüedad de este universo lírico-narrativo. Como decíamos, la voz de la autora no vuelve a intervenir explícitamente desde la balada preliminar en que nos ha anunciado que: «ay empris a parfaire D'un amoureux et sa dame ensement, Pour obeïr a autrui et complaire Cent balades d'amoureux sentement» (CBAD, I: 5-8). En el mundo real sabemos que Christine de Pisan ha sido quien ha escrito esas baladas de un enamorado y su dama; pero la limitada intervención de la autora al primer poema no nos permite saber si en el universo de ficción –que no tiene por qué ser una fiel reproducción del real– la dama y el personaje escriben baladas, lo cual sería parangonable al universo real, o sencillamente hablan así, como lo pondrían de manifiesto sus diálogos al presente en forma de balada, lo cual alejaría el universo de ficción del



universo real. Lo esencial para nosotros no es que sea una u otra cosa sino la duda que así se crea y da una mágica ambigüedad a este universo lírico-narrativo. Ciertamente, será el lector quien, en función de sus propia aventura lectura, aporte los elementos que faltan para que universos de ficción y real se aproximen o se alejen en relación con este aspecto. Así, las baladas dialogadas al presente podrían haber sido escritas a posteriori por uno o ambos amantes y alguien de ese universo de ficción –¿la dama?, ¿el caballero?, ¿un testigo desconocido?– habría ordenado todas ellas del modo en que las leemos. Más aún, podría ser que, como ocurre en el *Livre du duc des vrais amans* en que la autora se declara mera transmisora de las confidencias de quien le encarga el libro, que ese amante y su dama pertenecieran al mismo universo que la autora, la cual conociendo por alguna misteriosa vía los hechos, los habría relatado en forma de intercambio de baladas. En suma, los silencios de la autora alimentan paradójicamente la aventura del lector.

Ahora bien, busquemos o no una convergencia entre el universo real y el de la ficción lírico-narrativa, las relaciones entre la voz de la poetisa y la de los personajes son complejas. Este hecho ha atraído poderosamente la atención al menos de dos estudios. Geri Smith, centrándose en el *Dit de la pastoure*, muestra cómo a veces nos preguntamos si es la pastora quien habla o la narradora, que fusionaría así su voz con la suya (Smith, 2000: 658). Anne Paupert, por su parte, también ha mostrado cómo en algunos momentos «la voix du personnage imaginaire se trouve alors en quelque sorte doublée et renforcée par celle d'un "je" plus "personnel" dont



le lecteur reconnaît les accents», una voz que no es sino la de la autora, por lo que prefiere hablar no de identificación entre la voz del personaje y de la autora sino de superposición o interferencias (Paupert, 1993: 1065-1066). Ya sea pues sustitución, identificación, superposición o interferencia, lo evidente es que la voz resulta ambigua pues no sabemos hasta qué punto se ha sobreimpuesto la capacidad poética de la autora a las palabras o los poemas de los personajes, en particular en baladas como la XXIX del caballero o la XXXIV de la dama donde se ponen de manifiesto las acrobacias rítmicas de la voz poética. Algo pues que contribuye a tornar más misterioso este universo lírico-narrativo, en particular para los lectores que quieren participar activa y creativamente en su construcción. Y siempre nos queda la duda de si esa riqueza es el resultado de una intención de la autora o de la dimensión narrativa que ha dado a los poemas secuenciándolos, al tiempo que callaba para dejar fluir sin marco la polifonía de los personajes.

De hecho esa ambigüedad se traslada a los acontecimientos esenciales de la historia que motivan la crisis, su desenlace y constituyen, por tanto, la base del juicio que se puede tener sobre la pasión amorosa tal y como se presenta en esa obra. Sabido es que Christine teme sobre todo el amor cortés que se presenta como *puro*, es decir sin relaciones sexuales plenas, por lo inocente que puede parecer a las damas, cuando en realidad suele ser un engaño que acaba perjudicándolas (Le Gentil, 1951: 7). La conocida misiva de la dama de la Torre, en el *Livre du duc des vrais amans* (pp. 161-171), que además figura con pocas diferencias en el *Livre*

des trois vertus (Willard, 1981: 363), desarrolla amplia y contundentemente estas ideas. Surgen inevitablemente dos preguntas: ¿es de ese tipo el amor de que tratan las *Cent balades d'amant et de dame*?, ¿es igualmente condenado por esta obra? La falta de respuestas definitivas a ambas preguntas contribuye a la mágica ambigüedad de esta obra.

Los textos corteses suelen ser parcos en detalles sexuales por la norma de decencia que aplican en este campo, lo cual supone una dificultad añadida. Ciertamente, las baladas de entrega amorosa sugieren que, pese a gestos sensuales, no se consuma la relación sexual. Así, en la balada dialogada XXXII, el caballero aceptaba explícitamente los límites al contacto físico marcados por la dama, respetando su honor, en una escena similar a otras del *Dit de la pastoure* (1634-1646, 1697-1719) y del *Livre du duc des vrais amans* (pp. 133, 136 y 147):

- Vous plaira il ainsi sans saouler?
 - Quoy ? maistresse, de mon bien la lumiere.
 - Qu'ayez baisier sans plus au long aler.
 - Il me souffit vo volenté plainiere.
 - Amis, grant foy me portez.
 - Proumis vous ci a estre telz.
 - Si vous feray assez de bien.
 - Grant mercis, belle, or amons bien.
- (CBAD, XXXII: 17-12)

Posteriormente, en otra balada dialogada, el reencuentro amoroso tras una dura separación acaba con un abrazo y

fusión de alientos muy sensuales pero sin indicación de que el contacto sexual fuera más lejos:

– Doulz ami, mon cuer se pasme
En tes bras ; t'alaine entiere
Me flaire plus doulz que basme,
Baisiez moy, douce amour chiere.
(CDAB: XXXIX : 28-31)

El hecho de que en la balada siguiente la dama celebre tener una amante que guarda su honor (CBAD, LX: 10), corroboraría que la relación sexual no se ha consumado. Sin embargo, pensamos como Anna Slerca (2007: 32) que este aspecto queda finalmente indeterminado en el texto. Y es que otros datos apuntan en sentido contrario. La dama de la Torre ya advertía que ninguna dama se sintiera tan segura «de garder toujours mesure en si faitte amour» (LDVA: p. 167), por lo que perfectamente los límites marcados al juego erótico podrían haber sido traspasados. Como en otras ocasiones, la falta de aclaraciones por una instancia superior a la de los amantes, sumada al decoro cortés, no nos permite estar seguros. Aunque nos cuesta pensar que un adulterio meramente *espiritual* (Le Gentil, 1951: 7) pueda hacer que el desencuentro entre los amantes conduzca a la dama hasta las puertas de la muerte. Más sentido tiene esa reacción si la dama ha perdido su honor, resultando que ella misma se reía al principio, cuando estaba libre de pasión amorosa, de aquellas que sucumbían al amor afirmando que más les valdría «querre Pour soy tuer ou coustel ou espée, Car perdu a du

tout honneur sur terre» (CBAD, VIII: 19-20). Así pues, la profundidad de la dimensión erótica es otro de los misterios de este universo de ficción, que apela a la imaginación y creatividad de sus lectores.

Finalmente esta ambigüedad también afectará a los hechos fundamentales que precipitan la crisis amorosa. Llega un momento en que los amantes no se entienden y sospechan uno de otro: el caballero retrasa sus visitas porque según él las malas lenguas acechan y debe proteger el honor de su dama. Esta interpreta sus retrasos como una prueba de desamor y así se lo hace saber, a lo cual el caballero contesta que esa injusta acusación no tiene más objeto que ocultar el propio desamor de la dama. Se suceden baladas de una tremenda acritud al término de las cuales la dama, en el último poema, mortalmente enferma de amor desesperado, tras proponerse como ejemplo a las demás damas para que no caigan en amores como el suyo, pronuncia unas palabras que anuncian su muerte inminente: «Je m'en vois sans attendre, Car ja me deffault li cueurs! (CBAD, C: 27-28). ¿Cómo interpretar este desenlace?

Varios investigadores han señalado que no podemos saber con claridad quién está en lo cierto: ¿miente el caballero para ocultar su desamor?, ¿está verdaderamente enamorado de la dama y no consigue hacerle comprender que si no va a verla es por proteger su honor?, ¿se ha dejado llevar la dama por unos celos sin fundamento propiciando ella misma la enfermedad que está a punto de costarle la vida? Ciertamente, otros escritos de Christine de Pisan nos podrían hacer pensar que este caballero es uno de esos que seducen a las

damas con el ideal de amor cortés puro para, una vez obtenido lo que deseaban, dejarlas: «il ne faut point écouter ces hommes qui sans cesse cherchent à duper celles qui sont prêtes à s'abandonner à la passion» (LCD: 226). Varios investigadores han señalado sin embargo que esa ambigüedad no puede ser resuelta y nuestras preguntas permanecen sin respuesta (Cerquiglini, 1982: 21, Laidlaw, 2000: 61-62; Slerca: 2007: 23). En realidad este desenlace parece tener antecedentes en el *Dit de la pastoure* y el *Livre du duc des vrais amants*. Al término de la primera obra quedaba sola la pastora, desesperadamente enamorada y angustiada pues carecía de noticias del caballero que marchó hace más de un año a la guerra. Y, de un modo similar, el caballero de la segunda sigue al final profundamente enamorado de su dama pero sin poder verla porque debe protegerla de las malas lenguas. En ambos casos no intervienen ni el narrador extradiegético ni el otro amante, por lo que también podemos tener dudas sobre lo que realmente le ocurre al ausente. Todo indica que en las *Cent balades d'amant et de dame* Christine de Pisan ha reforzado esa incertidumbre poniendo a un mismo nivel los discursos de los dos amantes mientras ha silenciado al máximo su voz de autora.

¿El hecho de que la dama anuncie su inminente muerte de amor desesperado le da la razón? En ningún caso lo creemos: podría perfectamente haber sucumbido al espejismo de los celos. ¿El hecho de que la balada final del amante sea una acusación a la dama, triste pero sin muestras de una enfermedad de amor irreversible, significa que el hombre finge o es un traidor? Tampoco lo creemos. Ciertamente, la



diferente reacción de uno y otro pone de manifiesto una mayor vulnerabilidad de la mujer al fracaso amoroso. Pero eso no significa una condena taxativa del amor cortés, al menos sin matizaciones. Nos muestra más bien que es un ideal inalcanzable, que atrae y arrastra pero que no puede resistir a la presión social de los maledicentes, pues obligan a una férrea disciplina amorosa que se torna contra el amor mismo. Y, por supuesto, cabe la posibilidad de que uno o ambos amantes no estén a la altura de aquello a lo que se han comprometido. Geri Smith ha señalado cómo las *Cent balades*, el *Livre du duc des vrais amans*, el *Dit de la pastoure* y las *Cent balades d'amant et de dame* forman parte del proyecto de la autora de «*démystifier le code courtois*» (2000: 651); sin embargo nos cuesta pensar que, junto a ese propósito consciente, la autora no sucumba, aun cuando sea parcialmente, al ensueño cortés. Difícilmente podemos imaginarla escribiendo las bellísimas baladas de entrega amorosa que hemos citado mas permaneciendo siempre distante con ellas mismas, sin ceder a su atractivo. Nuestra lectura no difiere así en esencia de la ya formulada hace más de cincuenta años por Pierre le Gentil:

Et pourtant, c'est un beau rêve, même s'il doit finalement se révéler illusoire. Incapable de résister à sa séduction, mais en même temps sensible aux enseignements de la sagesse et de l'expérience, Christine hésite. Et sans doute, est-ce cette indéfinissable inquiétude qui donne à tant de ses poèmes cette ferveur douloureuse et passionnée qui nous émeut encore aujourd'hui. L'homme, et surtout la

femme, ne s'attachent-ils pas d'autant plus à leurs mirages qu'ils en sentent davantage la fragilité? (Le Gentil, 1951: 9)

Las *Cent balades d'amant et de dame* serían algo así como las *Flores del mal* de la lírica cortés: la pasión amorosa rechazada en la conciencia no deja de tener sus flores, su belleza que seduce y atrae, al tiempo que es condenable. Y tal vez esa tensión esté en la clave de las incertidumbres de un universo poético que sugiere pero no afirma claramente una postura frente a los hechos contados. Como si, tal vez, la ambigüedad de sentido se resolviera en la certidumbre artística de las baladas, como si Christine de Pisan compensara la vulnerabilidad de su personaje femenino o sus propias incertidumbres sobre el amor con su contundente afirmación de mujer poetisa. Al tiempo que, a la vista de cuántos investigadores hemos sido seducidos por esta obra, el debate que deja abierto el libro sobre sus personajes y el amor se ha prolongado en debate e investigaciones sobre su universo poético.

Nuestra traducción

Nuestra traducción se basa en la edición de Maurice Roy (Pisan, 1896), aunque hemos tenido en cuenta algunas aportaciones de la edición más reciente del mismo manuscrito que ha realizado Jacqueline Cerquiglini. En los contados casos en que hemos preferido esta última edición porque nos resultaba más comprensible, figuran en nota las transcripciones de los dos editores.

Traducir poesía tiene sus enigmas y sus riesgos, traducir



poesía medieval, habida cuenta de la distancia cultural entre el autor y el traductor, si cabe aún más. El texto castellano que tiene en sus manos el lector ha pasado por un traductor el cual, por mucho que haya intentado evitarlo, algo habrá dejado de sí en ese tránsito. Por esta razón, para que el lector pueda vislumbrar la distancia entre lo que lee y el texto original, consideramos imprescindible revelar algunas claves de nuestro trabajo y, en particular, cómo nos hemos enfrentado a los problemas más importantes que a nuestro juicio se nos planteaban.

En primer lugar el lenguaje poético cortés nos resulta con el paso del tiempo a veces excesivamente repetitivo y tópico, incluso artificioso y demasiado refinado. Hemos combatido nuestra tendencia a rehuir ese lenguaje poético, una tendencia bastante natural teniendo en cuenta lo que ha cambiado la poesía desde entonces. Lo hemos hecho hasta donde hemos podido porque, por mucho que no lo queramos, seguimos siendo escritor y lector de poesía del siglo XXI. Hemos tenido más de un quebradero de cabeza cuando el poema decía en francés medio cosas que no nos acababan de gustar y sentíamos un imperioso deseo de mejorarlas o cambiarlas. Pero traducir es estar dispuesto a sentirse derrotado muchas veces. De ahí, tal vez, lo extraño que sonará este lenguaje poético: es de otros tiempos pero lleva la huella del tiempo del traductor.

El ritmo merece una especial consideración. Para nosotros es un elemento esencial de las *Cent balades d'amant et de dame*. Como decíamos, Christine de Pisan compensa la incertidumbre de su universo lírico-narrativo con las pe-



queñas certidumbres de su esmerado arte poético. Obviar el ritmo habría supuesto una gran pérdida pues el lector habría dejado de percibir buena parte de la intensidad del trabajo de la autora, su claridad formal que contrasta con la niebla de los hechos y la interpretación de esta desgraciada historia de amor. Pero no hemos respetado todos los elementos del ritmo. Cuantas más obligaciones rítmicas contraemos en nuestra traducción más estamos obligados a alejarnos del texto original y recomponerlo. Llega un momento en que esa obligación supera nuestras fuerzas o, simplemente, nos conduce a escribir una obra cuyas relaciones con el original se reducen hasta el punto que dudamos de que se trate de una traducción. Por eso nos hemos limitado a respetar el cómputo silábico, escribiendo así unas baladas sin rima. También hemos cambiado el número de sílabas de los versos. Sabido es que las palabras españolas suelen ser más largas que la francesa, por lo que habitualmente un verso francés no encaja en un verso español de las mismas sílabas. De ahí que hayamos sumado a veces una o dos sílabas métricas a cada verso o hemistiquio, homogéneamente en cada composición, del original francés: así el decasílabo francés cesurado [4 + 6] ha sido transformado en endecasílabo, dodecasílabo o incluso alejandrino, planteándose a menudo el problema de que no encajaba o sobraba el verso francés en el español. Y aunque hemos intentado respetar los acentos canónicos de los versos de arte mayor españoles, tampoco nos hemos obsesionado, habida cuenta entre otras cosas de que la métrica de las *Cent balades d'amant et de dame* tampoco es perfecta. Por otra parte, observaciones de



varios investigadores nos han invitado a respetar, en la medida que nos ha sido posible y con la transformación indicada, la métrica del original. Así, se han señalado relaciones entre los cambios de metro y el desarrollo de la historia (Laidlaw, 2000: 59-60), entre el ritmo y los estados de ánimo del personaje autor (Paradis, 1990: 134) y el hecho de que, en algunos casos, el poema es una ocasión para que la autora pruebe su habilidad técnica (Varty, 1962: XXIX). Por lo que, prudentemente, hemos pensado que no podíamos renunciar al ritmo, siempre que respetarlo no implicara mayores riesgos que ventajas. Con lo cual, libremente asumida esta servidumbre al ritmo nos hemos vistos compelidos en más de una ocasión a apartarnos ligeramente –al menos así lo entendemos – del texto; confiamos en nuestro buen criterio para que esas pequeñas traiciones permitan, paradójicamente, acercar mejor el lector al rumor de la voz original. Así, no siempre hemos podido reproducir todas las figuras retóricas y, por el contrario han aparecido otras que no estaban en el original. Pero en todos esos casos, después de convivir unos meses con una voz ajena, hemos intentado hacer como si la autora hubiera tenido que escribir ese verso en nuestra lengua, con los mil condicionantes que el resto del poema traducido imponía. Ciertamente, nuestra voz de traductor se torna así híbrida y enigmática, sorprendiéndonos. Y tampoco, por alguna luz que la reflexión traductológica nos aporte, sabríamos decir a ciencia cierta cómo nace ese poema nuestro pero *nada nuestro* de las profundidades.

Al cabo de esos meses de trabajo nos preguntamos qué misteriosa fuerza ha hecho que le dedicáramos tantas horas

a esta traducción. Sabiendo además que, como mucho, el lector podrá atisbar a través de nuestro trabajo el esplendor del original. Asumiendo que, a la fuerza, seríamos derrotados. Si hemos conseguido que el lector imagine que hay unas *Cent balades d'amant et de dame* esperándolo en francés medio, de cuya belleza habremos recogido como mucho algún resplandor, nos sentiremos satisfecho. Si además las incertidumbres de este universo lírico le han proporcionado una aventura lectora apelando a sus propios juicios y sentimientos, aún tendremos un mayor motivo de satisfacción.

Evelio Miñano Martínez
Universitat de València

Bibliografía

- Altmann, B. K. (1995) «L'art de l'autoportrait littéraire dans les *Cent Ballades* de Christine de Pizan», en *Christine de Pisan. Une femme de lettres au Moyen Âge, études autour de Christine de Pisan*, Liliane Dulac y Bernard Ribemont eds., Orleans, Paradigme, 327-336.
- Cerquiglini, J. (1982) «Présentation», en Pisan (1982), 7-30.
- Dulac, L. (1973) «Christine de Pisan et les malheur des «vrais amans», en *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*, París, S.E.D.E.S, 223-233.
- Dulac, L. (1987) «Dissymétrie et échec de la communication dans les *Cent balades d'Amant et de Dame*» de Christine de Pizan, *Lengas*, 22, 133-146.

- Favier M. (1967) *Christine de Pisan, muse des cours souveraines*, Lausana, Rencontres.
- Laidlaw, J. (2000) «*Les Cent balades d'amant et de dame* de Christine de Pisan», *L'analisi linguistica e letteraria*, 1-2, 48-63.
- Lanson, G. (1979) *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 43^a edición.
- Le Gentil, P. (1951) «Christine de Pisan, poète méconnu», en *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1-10.
- McWebb, Ch. (1998), «Lyrical Conventions and the Creation of Female Subjectivity in Christine de Pizan's *Cent ballades d'Amant et de Dame*», en *Christine de Pizan and Medieval French Lyric*, Earl Jeffrey Richards ed., Gainesville, University Press of Florida, 168-183.
- Paradis, F. (1990) «Une polyphonie narrative: pour une description de la structure des *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pisan», *Bien dire et bien apprendre*, 8, 127-140.
- Paupert, A. (1993) «Le "je" lyrique féminin dans l'œuvre poétique de Christine de Pisan», en *Et c'est la fin par quoy sommes ensemble : Hommage à Jean Dufournet*, Jean Claude Aubailly ed., Paris, Champion, 1057-1071.
- Pernoud, R. (1982) *Christine de Pisan*, Paris, Calmann-Lévy.
- Pisan, C. de (1886) *Œuvres poétiques*, edición de M. Roy, Paris, SATF, t. 1.
- Pisan, C. de (1891) *Œuvres poétiques*, edición de M. Roy, Paris, SATF, t. 2.

- Pisan, C. de (1896) *Ceuvres poétiques*, edición de M. Roy, París, SATF, t. 3.
- Pisan, C. de (1982) *Cent ballades d'amant et de dame*, edición y presentación de Jacqueline Cerquiglini, París, 10/18.
- Pisan, C. de (1996) *Le Livre de la cité des dames*, traducción e introducción de É. Hicks y T. Moreau, París, Sotck.
- Pisan, C. de (2000) *Le Chemin de longue estude*, edición, traducción y presentación de Andrea Tarnowski, París, Le Livre de Poche.
- Poirion, D. (1965) «Le poète et le prince», París, P.U.F.
- Roux, S. (2006) *Christine de Pizan. Femme de tête, dame de cœur*, París, Payot. Traducción al español por Antoni Domènech, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009.
- Slerca (2007) «Introduzione», en Christine de Pisan, *Cento Ballate d'Amante e di Dama*, Introduzione e traduzione di Anna Slerca, Roma, ARACNE editrice.
- Slerca, A (2004) «Christine de Pizan et Pétrarque : l'influence des Rimes sur les Cent balades d'Amant et de Dame», *Studi Petrarqueschi*, 17, 161-179.
- Smith, G. L. (2000) «De Marotele au *Lai mortel*: la subversion discursive du code courtois dans deux ouvrages de Christine de Pizan», en *Au champ des escriptures*, Eric Hicks, Diego Gonzalez y Philippe Simon eds., París, Champion (*Études Christiniennes*, 6), 651-661.
- Varty, K. (1965) «Introduction», en *Christine de Pisan's Ballades, Rondeaux, and Virelays: an Anthology*, traducción e introducción de Kenneth Varty, B. A., Leicester University Press, vii-lx.

- Willard, Ch. C. (1981) «Christine de Pizan's *Cent ballades d'amant et de dame*: Criticism of Courtly Love», en *Court and Poet. Selected Proceeding of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, Glyn S. Burgess ed., Liverpool, Francis Cairns, 357-364.
- Willard, Ch. C. (1981b) «Lovers' Dialogues in Christine de Pizan's Lyric Poetry from the *Cent ballades* to the *Cent ballades d'amant et de dame*», *Fifteenth-Century Studies*, 1, 167-180.
- Zimmermann, M. (1995) «Les *Cent balades d'amant et de dame*, une réécriture de *L'Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace?», en *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Liliane Dulac y Bernard Ribémont eds., Orleans, Paradigme, 337-346.