

Entre el rito y el juego: la fiesta cortés

Elena MOLTÓ

Universitat de València

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 79-88, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Con la lírica occitana nos enfrentamos a una situación comunicativa muy particular: las obras de trovadores y trobairitz, la primera lírica europea en lengua romance, sólo alcanza su objetivo artístico cuando tiene lugar la celebración, la fiesta, cuando después de cenar se retiran los bancos y los asistentes se disponen a disfrutar del espectáculo. Desde el punto de vista de la historia literaria, creo que no exagero si digo que en tierras del sur de las Galias, de Cataluña y norte de Italia, durante los siglos XII y XIII parece producirse una autentica fiebre festiva. Para que casi cuatrocientos trovadores escribieran la cantidad de poesías que tenemos, unas dos mil quinientas (muy poco de lo que se debió componer), hace falta que hubiera unas condiciones muy particulares que favorecieran la celebración de fiestas. Seguramente se celebraban con mucha frecuencia para conmemorar o hacer públicos toda suerte de eventos: reuniones familiares, enlaces matrimoniales, pactos políticos, o simplemente, banquetes en honor del señor del lugar, que se desplazaba, como cada año, a comprobar el estado de su acuerdo con tal o cual vasallo.

Lo que llama la atención en estos productos culturales es precisamente que vean la luz en el seno de una celebración tan especial y ritualizada. De hecho tiene mucho de teatral: el trovador, en la intimidad del círculo de acogidos en la corte, toma la palabra para expresar, por lo general, el placer o el dolor que le supone el contacto con el ser amado. Los asistentes perciben la obra poética como auténtica, una obra que expresa sentimientos que ellos han experimentado o que quisieran experimentar. Un ideal amoroso, la fin'amors, pero también un ideal estético. Porque tanto los trovadores como sus mecenas están muy preocupados por la forma. Pero a diferencia del teatro, aquí el público participa en la elaboración del resultado. Se puede decir que la comunidad cortés es el verdadero autor del producto artístico. En su estudio sobre *Il pubblico dei trovatori*¹

¹ Meneghetti, M^a Luisa, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 20 y ss. Ya en el primer capítulo se plantea la fiesta de la corte como la situación comunicativa en la que la poesía es co-producida.

M^a Luisa Meneghetti realiza un sugerente análisis sobre la situación de co-producción que se da entre los asistentes a la fiesta cortés. En esta situación se produce una ilusión igualitaria colectiva, dado el particular proceso de identificación estética por parte del destinatario:

Si potrebbe arrivare a dire che la poesia cortese è questa egualitaria *performance* collettiva, nel senso che tale poesia realizza pienamente le sue finalità comunicative solo nel momento in cui diventa il veicolo di un sia pur artificiale ed effimero livellamento di tutti i componenti del gruppo che prende parte al rito.²

De esta relación estrecha nos hablan autores como el que conocemos bajo el nombre de Monje de Montaudon. A Raimon IV de Tolosa le envía este trovador una composición que acaba con esta tornada:

Messatgiers, vai t'en, te ta via
al comte, cuy Dieus benezia,
que te Toloza en baylia;
s'y a ren qu'a lui desplayria
ieu suy selh que'l ne ostaría.

[Mensajero, vete y emprende el camino
hacia el conde, a quien Dios bendiga, que
tiene Tolosa en dominio; y si aquí hay algo
que pueda disgustarle, yo soy quien lo quitaría.]³

Y es de señalar que la pieza nos ha llegado incompleta. Por el género a que pertenece serían de esperar tres versos más. Parece que el conde de Tolosa le tomó la palabra al autor.

Las obras en las que quizá se advierta mejor el carácter festivo de la lírica occitana son precisamente aquellas que parecen ir contra el rito. Pero cuando los trovadores hablan de amor es curioso observar que el propio código cortés permite el cuestionamiento del sistema. En la producción occitana tienen cabida parodias más o menos humorísticas, más o menos cáusticas, que demuestran un gran sentido lúdico de la labor creadora y una gran amplitud en las expectativas del público. Los destinatarios de estas composiciones debían gozar, como en todas las épocas, de las bellas historias de amor, y de relatos más subidos de tono, como algunas ramas del *Roman de Renard*, o cierto tipo de fabliaux, por poner un ejemplo. La suerte que tenemos nosotros es que estas composiciones de los trovadores más conocidos, se han conservado en cancioneros medievales y todas no han podido ser atribuidas a anónimos compositores de costumbres más o menos licenciosas. De hecho, cuando las poesías conllevan un marcado carácter paródico

² *Ibid.*, p. 62.

³ Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos* [1975], 3 vol., 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1989, p. 1033.

co o sensual, la crítica no suele valorarlas con el mismo entusiasmo que otras composiciones más clásicas de la *fin'amors*. No quiero decir que las composiciones más burlonas o crudas, que vamos a ver, deban considerarse desde el mismo punto de vista que las poesías calificadas como más elevadas. Pero precisamente, porque los mismos trovadores que son capaces de componer un ideal amoroso tan digno, tan *fino*, también crean otro tipo de composiciones más desmitificadoras, sería interesante tenerlas en cuenta.

Ya el primer trovador conocido por nosotros, Guilhem de Peitieu, inicia su producción con unas obras que le merecieron por sus contemporáneos el calificativo de «iocundus» y «facetus» y de quien afirmaban que era de gracia histriónica y frecuentador de tabernas. Como veremos, no es ni mucho menos el único que parodia lo más serio, el amor cortés, en una clara actitud satírica. Y es innegable que el público asistente debía aplaudir con ganas piezas como *Farai un vers, pos mi sonelh*. En ella, el poeta establece una oposición frontal entre el amor que una dama puede sentir por un laico y por un clérigo. Ganando el laico, por supuesto. Y es que no es de extrañar una postura así, teniendo en cuenta el poco aprecio que tenía hacia los representantes eclesiásticos en general el duque de Aquitania. Todo parece empezar como una típica canción de problemática cortés. Pero pronto entramos en el terreno del fabliau: el trovador relata su aventura con la mujer de Garí y la de Bernat. Disfrazado de peregrino, se las encuentra y finge ser mudo. Para comprobarlo, ellas hacen que un gato le arañe la espalda. Guilhem afirma haber superado estóicamente la prueba. Convencidas de la mudez, por tanto, de la imposibilidad de que desvele lo que allí va a pasar, las dos mujeres se encierran en casa con el protagonista, durante ocho días, dedicándose a frecuentes prácticas amatorias. La parodia humorística de Guilhem se asemeja al *gap* de Olivier en el *Pèlerinage de Charlemagne*, y como allí, es difícil negar el placer que el trovador experimenta con la situación burlesca y las alusiones subidas de tono:

Ueit jorn ez encar mais estei
az aquel torn.
Tant las fotei com auzirets:
cent et quatre-vinz et ueit vetz,
que a pauc ni-i rompei mos corretz
e mos arnes;
e no-us puesc dir los malavegz,
tan gran m'en pres.

[Estuve ocho días, y aún más, en aquel ambiente. Las follé tanto como vais a oír: ciento ochenta y ocho veces, que por poco rompo mi correa y mi arnés; y no puedo decir la gran enfermedad que cogí. Monet, por la mañana y de mi parte, llevando mi verso en el zurrón, irás directamente a la mujer de Garí y a

Monet, tu m'irads al mati,
mo vers portaras al borssi,
dreg a la molher d'En Guari
e d'En Bernat:
e diguas lor que per m'amor
aucizo·l cat.

la de Bernat, y diles que, por mi amor,
maten al gato.]⁴

Curiosamente, otro gran señor, trovador y a su vez protector de trovadores como Raimbaut d'Aurenga nos ha dejado lo que podríamos llamar el *gap* o la parodia contraria. Se trata de una pieza sorprendente, dedicada a la condesa de Rodés, en la que se lamenta, evidentemente de broma, por haber sido emasculado. Pero tal desgracia, piensa él, ha de tener sus compensaciones. Los maridos deberían estar menos preocupados con las visitas que hace a sus mujeres:

D'aisso vos fatz ben totz certz:
qu'aicels don hom es plus gais
ai perduto, don ai vergoigna;
e non aus dir qui·ls me trais;
et ai ben cor vertadier
car dic tant grand encombrier.
Mas per so sui tant espertz
de dir aisso que er plais
car voill leu gitar ses poigna
totz los maritz de pantais
e d'ira e de conssirier,
don moutz m'en fan semblant nier. [...]
A dompnas m'en soi profertz
e datz, per que m'en ven jais;
si noc'ai poder que·i joigna
en jazen, ades enfrais
solament del desirier
e del vezer, qu'als non quier.

[Os aseguro totalmente esto: que he perdido aquellos por los que el hombre está más contento, por lo que tengo vergüenza; y no oso decir quién me los arrancó; y es bien veraz mi corazón quando revelo tan gran calamidad. Pero si me apresuro tanto a revelar lo que ahora deploro, es porque quiero, sin tardanza, apartar a todos los maridos de angustia, de tristeza y de preocupación, ya que muchos me ponen negro semblante [...] Me he ofrecido y entregado a las damas, de quienes me viene contento; si nunca más tengo poder para juntarme con ellas yaciendo, ahora engordo únicamente con el deseo y la vista, pues no pretendo otra cosa.]⁵

A Marcabré le gustan también las palabras crudas, las alusiones sorprendentes, sobre todo cuando las composiciones son de temática amorosa. En la siguiente poesía satírica el trovador se complace en presentar a la dama como liviana y coqueta, aunque el enamorado tampoco presenta los rasgos del amante cortés. Se intuye la búsqueda de la sorpresa creando un elemento de distorsión, porque a veces parece que estamos en plena canción tradicional:

⁴ *Ibid.*, pp. 134-138.

⁵ *Ibid.*, pp. 442-444.

Non sai s'aissi-s fo fadada
 que no m'am e si'amada;
 c'ab una sola vegada
 fora grans la matinia
 si'll plagues
 ni volgues
 qu'o fezes;
 per un mes
 n'agra tres,
 aqui es
 de sa companhia (...)
 Del deslei
 que me fei
 li fauc drei,
 e'il m'autrei,
 mas sotz mei
 aplat sei,
 qu'ela-m lass'e-m lia.

[No se si fue hechizada de tal modo que no me ame y sea amada; pues una sola vez sería grande la propina si le gustara y quisiese que se lo hiciera. Aquí mismo conseguiría un premio triple por su compañía. (...) Tiene una flor multicolor de leal amor deseado más que cualquier otra prostituta. (...) Le hago gracia de la injuria que me hizo y me entrego a ella, pero que, echada debajo de mí, me enlace y me estreche.]⁶

Pero de hecho, la mezcla de estilos, de géneros, la intertextualidad misma está en la base de la lírica occitana. Si los *ensenhamens* cortesés establecían férreas normas para los enamorados, el mismo Raimbaut d'Aurenga replica con una contundente parodia en la que da consejos a los enamorados sobre cómo conducirse con las damas. Consejos que incluyen darles puñetazos en las narices. Es la otra cara de los suspiros de amor cortesanos que él también profiere a veces:

Si voletz dompnas guazanhar,
 quan querretz que-us fassan honors,
 si-us fan avol respos avar
 vos las prenetz a menassar;
 e si vos fan respos pejors
 datz lor del ponh per mieg sas nars;
 e si son bravas siatz braus!
 Ab gran mal n'auretz gran repaus.

[Si queréis conquistar damas, cuando pretendáis que os concedan favores, si os dan una respuesta inicua y hostil, poneos a amenazarlas. Y si os contestan peor todavía, pegadles un puñetazo en medio de las narices; y si son bravas, sed bravos. A fuerza de mucho mal conseguiréis gran reposo.]⁷

El trovador Gausbert Amiel nos ha dejado una insólita manifestación «anti-cortés», si seguimos al pie de la letra el tópico. Pero de hecho ni es violenta, ni especialmente subida de tono. Gausbert sólo afirma que su dama no es de alta

⁶ *Ibid.*, pp. 211-215.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

condición. Frente a los trovadores «ricos» que aman a damas «ricas», en el sentido de poderío feudal, el poeta ironiza, probablemente sobre el tópico más frecuente en la poesía amorosa:

Las ricas c'una non calaing
lais als rics donadors cortes,
c'una basseta m'a conques,
tal que de Paris tro al Groing
gensser no es ni mieills no ·ill vai
a nuilla de fin pretz verai
ab lo poder qui·l ten en pes.
Ad aquesta soplei e joing
mas mans per referre merces,
que la benansa on m'a mes
mi val mais e ges no·m vergoing
si trop rica sompna non ai,
que·l sens e la beutatz l'estai
tant aut que paucas li son presl.

[Las ricas, a ninguna de las cuales aspiro, dejo para los ricos dadivosos cortes, pues me ha conquistado una bajita tal que, desde París hasta Logroño, no hay otra más gentil ni que la supere en verdadero mérito con el poder que la mantiene en buen estado. A esta suplico y junto las manos para implorar merced, pues la felicidad en que me ha puesto me vale más, y no me avergüenzo de no tener dama muy rica, pues el juicio y la hermosura se hallan en ella en tan alto grado que pocas le están cerca.]⁸

La intención burlona y el gusto por la parodia se llevaba a cabo con respecto a cualquier tema, los más serios incluidos. Y esto lo hacían trovadores de gran renombre, trovadores profesionales o anónimos creadores. La siguiente poesía es una de esas composiciones que ha llegado hasta nosotros sin identificación de su autor. Merece la pena por ser una canción amorosa (de *fin'amor*, v.16) basada en hábiles juegos de palabras y en metáforas retóricas. Imaginamos lo que disfrutarían, por ejemplo, los estudiantes del trivium. Pero de hecho, debían entenderla perfectamente todos aquellos que hubieran recibido un mínimo de educación gramatical:

E s'ieu ja, bella, tan vail
ch'amdui siam conjuntiu
nostre cor ferm optatiu,
pois non prezarai un ail
cels, c'ab voluntat activa
pauzan contra mi eror
e pugnon che disjuntiva
si'a nostra fin'amor(...)
Quan sera copulativa
cartenguda nostr'amor,

[Y si yo, hermosa, valgo tanto que consigo que ambos seamos conjuntivos y nuestros corazones optativos (anhelosos), entonces no apreciaré en un ajo a los que con voluntad activa me ponen en congoja y procuran que en nuestro leal amor haya disyuntiva. [...] Cuando nuestro apreciado amor sea copulativo, ya no será pasivo (sufriente) de mal. Digo la verdad; ¿por qué tengo miedo? Y pues sois nominativa (renombrada), qui-

⁸ *Ibid.*, pp. 1670-1671.

ja non er de mal passiva.
 Ieu dich ver; per chai por?
 E car es nominativa
 volgr'aver un genitiu
 de vos, chi es emperativa

siera tener un genitivo (hijo) de vos que
 sois imperativa (excelente).]⁹

Todo el ritual que tiene lugar durante la fiesta cortés tiene mucho que ver con el juego y con su negatividad constitutiva: el juego suspende las obligaciones diarias, oponiéndoles un universo lúdico y heterogéneo en el cual los participantes, dotándose de unas reglas libremente aceptadas, van creando un orden más perfecto.¹⁰ Y estamos hablando de unas composiciones de lo más alambicado técnicamente hablando. No es de extrañar que la tiranía de la forma produzca resultados tan sorprendentes como los que se dan en el *sirventés*. En principio se trata de un género moral o de crítica de los más diversos temas. Pero para alcanzar mayor popularidad, para facilitar que el público recuerde mejor estas piezas de circunstancias, el *sirventés* suele servirse de la música de una canción muy conocida, adaptándole un nuevo texto, por lo general satírico. Se lo ha comparado con el efecto que produce nuestro espectáculo del cabaret, en el cual, intencionadamente, se adaptan melodías célebres a corrosivos textos de ocasión. En el espectador se produce pues un efecto de vivo contrapunto, una distancia expresionista que hace resaltar la naturaleza satírica de la referencia intertextual.¹¹ Y es quizás en el *sirventés* donde mejor se observa ese gusto por la intertextualidad, ese placer en manipular lúdicamente la forma hasta hacerle producir efectos llamativos. Existen unos 200 *sirventeses* que retoman el esquema métrico, melodía y rimas de canciones precedentes, supuestamente de gran éxito. Pero por lo que respecta a las rimas, a veces el modelo sólo es seguido en parte. Es famoso el *sirventés* de Bertran de Born compuesto siguiendo la estructura métrica y las rimas de una poesía de Arnaut Daniel que contaba con seis estrofas y una tornada. Pero las rimas originales eran tan «caras» que Bertran de Born sólo compone cinco estrofas afirmando con cierta ironía en la segunda tornada que se ve incapaz de encontrar más rimas y que ha modificado su texto respecto al modelo:

⁹ *Ibid.*, pp. 1707-1708.

¹⁰ Meneghetti, *Op. cit.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

Vai, Papiols, ades tost e correns,
a Trainac sias anz de la festa;
di-m a-N Rotgier et a totz sos parens
qu'ieu no trop mais «omba» ni «om» ni «esta».

[Papiol, en seguida, pronto y corriendo,
ve a Trainac antes de la fiesta; y di de mi
parte a Rogier y a todos sus parientes
que yo ya no encuentro más rimas en
omba ni en *om* ni en *esta*.¹²

Tenemos muy bien documentada la vida accidentada de Guillem de Berguedà, gran amigo de Bertran de Born, y quizás el autor de los sirventeses más cáusticos y ácidos de la lírica occitana. En 1175 Guillem asesinó a traición al vizconde Ramon Folc de Cardona, poderoso magnate catalán. El trovador tuvo que refugiarse en la corte de Arnau, vizconde de Castellbó, barón rebelde al rey Alfonso II y al obispo de Urgell. Se puede entrever aquí una lucha típicamente feudal entre el poder de los laicos y de los religiosos. Al obispo de Urgell, por ejemplo, le amenaza con emascularlo porque le atribuye enormes crímenes y violaciones de hombres y mujeres. Pero es que el obispo de Urgell era un feroz enemigo del vizconde de Castellbó, un reconocido cátaro y protector del trovador. A su vecino, Pere de Berga, Guillem le dedica las descripciones más humillantes: lo presenta como tacaño traidor y como marido consentido. Este último aspecto, señala Riquer, queda magistralmente subrayado porque el poeta le dedica a su esposa, Estefanía de Berga, las más finas muestras de amor cortés. Oigamos un sirventés dedicado a ella. Cabe subrayar que a su dama Estefanía la llama «Sogra», y a Pere de Berga, «Sogre»:

E car me fetz plorar
Ma Sogra, q'es bell' e bona,
Dampnedieu prec que'l cofona
o'l lais ab mi encontrar.
Mout es cobes de manjar
e plens de gelosia,
per que no'l deu amar
midonz N'Estefania;
faria lo menar
en la cort de Barsezona,
que de Tortoz'a Narbona
de traicion non a par.
E pois ren no'm val reptar
qe'il fassa de bausia,

[Y ya que me hizo llorar a Mi Suegra,
que es bella y buena, ruego a Nuestro
Señor que lo confunda o que lo deje
encontrarse conmigo. Es muy ávido en
comer y está lleno de celos, por lo que
no debe amarlo mi señora Estefanía. Yo
lo haría conducir a la corte de Barcelona,
pues de Tortosa a Narbona no tiene par
en traición. Y pues de nada me vale que
lo haga retar de traición, lo dejaré hasta
un día que lo mate. Suegra, no os debe
pesar si bien miráis su persona, porque el
día que se lo entierre podréis mejorar
cien veces más.]¹³

¹² Riquer, *Op. cit.*, p. 730.

¹³ *Ibid.*, p. 525.

laiszar m'o ai estar
tro un jorn que l'aucia.
Sogra, no-us deu pesar
si ben gardatz sa persona,
qe-l dia c'om lo repona
poiretz cent tans meillurara.

Da la sensación, en efecto, que Guillem de Berguedà sólo celebra su belleza para escarnecer al marido. La tornada de uno de sus sirventeses dice:

A vos m'autrei, bona dompna de Berga:
vots etz aurs, e vostres maritz merga.

[A vos me entrego, buena dama de
Berga: vos sois oro puro y vuestro
marido merga.]¹⁴

Desfigura pues la palabra que todos sabemos para hacerla consonar con su odiado linaje de Berga y producir con ello la estrepitosa carcajada de los naturales del Berguedà que debían aplaudir divertidos y sorprendidos por lo punzante de la referencia.

Es de destacar el hecho de que gran parte de este cuestionamiento carnavalesco, desde el mismo núcleo del sistema, irá desapareciendo, probablemente debido a las duras condiciones a que se verá sometida la creación artística, en tierras occitanas, tras la cruzada contra los cátaros. Incluso dejará de realizarse allí donde la lírica cortés se va a convertir en un modelo a seguir, como ocurrirá a partir de entonces, al norte del Loira.

Este cambio de óptica en territorio de oïl podría deberse a una diferencia de sensibilidad del público, o, también a una probable incompreensión. Se ha dicho que es como si supieran utilizar la máquina de la concepción cortés pero desconocieran sus engranajes, con lo que no podrían modificar su funcionamiento¹⁵. Como si en la Francia del norte hubieran escogido únicamente unos cuantos temas referidos a los lugares más comunes, a los tópicos de la tradición lírica occitana.

Aunque por los avatares de la historia, estos tópicos hayan sido privilegiados, no deberíamos olvidar que los creadores del modelo cortés, los trovadores y sus mecenas, llevaban a cabo una creación artística muchísimo más rica de lo que puede parecer en un principio. Como hemos visto por este despliegue lúdico-fes-

¹⁴ *Ibid.*, p. 522, nota nº 8.

¹⁵ Meneghetti, *Op. cit.*, p. 14.

tivo, en la lírica cortés tienen cabida toda suerte de agudezas intelectuales, desde la broma formal más sutil hasta las parodias más subidas de tono. Todo, incluso los temas que parecen más serios, como el amor cortés, pueden ser presentados al público de la manera más divertida e ingeniosa posible. A veces, incluso no queda clara la frontera entre lo que debería ser considerado cortés o anti-cortés. Este gusto por la manipulación del ritual pone en evidencia, en definitiva, la extrema flexibilidad del propio código cortés occitano. Desde dentro del sistema y frente al mismo público que disfruta y se identifica con las más sentidas canciones de la *fin'amors*, los autores occitanos nos han dejado pruebas fehacientes de que el rito no encorseta su particular ideal estetico-amoroso. Mediante el juego, mediante la búsqueda constante de la variación temática y formal, de la intertextualidad, el público que asiste a la fiesta cortés ratifica con su aplauso esta especial e inteligente colaboración artística.