

LÍRICA TROVADORESCA VERSUS NOVELA ARTÚRICA: UNA APROXIMACIÓN.

RAFAEL MÉRIDA

(Universidad de Barcelona)

A lo largo del siglo XII numerosas cortes francesas fueron el motor de una renovación económica y espiritual que, poco a poco, se extendió por toda Europa. El origen de este "renacimiento" (término adaptado por Ch. H. Haskins para esta época) es fruto común del dinamismo de la nobleza feudal y del poder de las nuevas órdenes monásticas, que se asentaron en la herencia carolingia, y que nos permiten asistir durante esta centuria al brillante desarrollo de las artes y de las ciencias, así como al nacimiento de las primeras literaturas vernáculas: la lírica de los trovadores en lengua de oc y la novela artúrica en lengua de oïl, representadas por los grandes dominios feudales de Aquitania y Normandia, respectivamente.

La novela artúrica nace como una reacción a la cultura eclesiástica por parte de ciertos grupos laicos en rápida ascensión social. Esta nueva cultura feudal y laica recogió y transformó los sustratos folklóricos al ser éstos la única alternativa que los señores podían si no oponer, sí al menos imponer junto a la cultura clerical, tal como ha mostrado Jacques Le Goff. Con este fin los novelistas de la época -y muy especialmente Chrétien de Troyes- tomaron motivos de folklore céltico y de tradición clásica que ya habían sido utilizados anteriormente por la Iglesia -con el objeto de eliminar supersticiones, como el decreto del obispo Burchard de Worms (hacia el año 1000)- o por otros autores cortesanos -como María de Francia en su lai Lanval (hacia 1165)- y constituyeron la imagen del hada tal como hoy la conocemos.

En este sentido debemos recordar la importancia de los personajes femeninos en la literatura del siglo XII, en la que si bien la mujer no aparece caracterizada de manera realista -ideal estilístico ajeno, por otra parte, al espíritu medieval- sí que posee un notable valor: es el símbolo de los problemas filosóficos y psicológicos que preocupan al mundo masculino. En un magnífico ensayo, la profesora Joan M. Ferrante, observa cómo tanto en la exégesis bíblica como en los corpus alegóricos latinos y en la literatura cortesana, la mujer personifica las fuerzas cosmológicas de la naturaleza o los ideales, aspiraciones y valores de la sociedad masculina. Desde esta perspectiva comprueba que "el mundo de ficción en el que se mueve el héroe del siglo XII, está dominado, para bien o para mal, por mujeres".

El hada representará, además, las ambiciones e insatisfacciones del grupo de jóvenes nobles que propiciaron esta renovación cultural que perdurará, aunque con diverso signo, hasta finales de la Edad Media: el hada será amante (como Morgana, "the Fairy Queen of Arhurian legend" según Lucy A. Patón) cuando se ataquen las rígidas normas que impiden una relación satisfactoria entre hombre y mujer; el hada será maternal (como la Dama del Lago con Lancelot) cuando el ataque se dirija a las instituciones familiares; el hada será feudalizante (como la Melusina de Jean d'Arras) cuando su actuación sea utilizada para reafirmar unas estructuras sociales.

Esta explicación es válida para las cortes normandas y para aquellas otras que giran culturalmente alrededor de su floreciente ducado. Pero, ¿qué sucede al sur, en Aquitania? Este gran dominio feudal también contaba con ricas cortes y en su idioma, el provenzal, se había creado una corriente lírica de importancia fundamental en la literatura europea de los siglos posteriores: la poesía de los trovadores.

Nos encontramos, así, con dos ricas literaturas. Pero nos encontramos también con dos concepciones diversas del mundo, con dos espíritus diferentes: al norte la búsqueda, al sur la contemplación. Las hadas nos van a servir para comprender un poco más estas hermosas literaturas y las sociedades que las generan; por esta razón creo que no será baladí preguntarse: ¿por qué no hay hadas en la lírica trovadoresca?

Porque lo que resulta evidente es que el hada es un elemento absolutamente extraño en la lírica provenzal. No hay apenas menciones en todo el corpus trovadoresco a este personaje tan apreciado por los novelistas del norte y tan utilizado en el "roman" hasta el siglo XV. Más aún, la raíz latina "fatum" de la que procede nuestra "fata" y que ha producido diversas soluciones en todas las lenguas romances apenas es usada, y quienes la usan son, sorprendentemente, los primeros y más clásicos poetas, y no en cambio los trovadores de finales del siglo XII o inicios del siglo XIII que pudieron estar más en contacto con los señoríos en lengua de oïl y con las obras de la Materia de Bretaña.

El primer trovador es Guilhem de Peitieu (1071-1126), duque de Aquitania y conde de Poitiers, que en su famosa *Farai un vers de dreit nien* (*Haré un verso sobre absolutamente nada*), tras decirnos en la cobla o estrofa inaugural que su obra "no será sobre mí ni sobre otra gente" (verso 2), se expresa de la siguiente manera en la cobla II:

*No sai en qual hora.m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no.n pueisc au
qu'enaisi fui de nueitz fadatx*

sobr'un pueg au 1.

Fijémonos en el penúltimo verso: *porque así fui hechizado de noche, fadatz, hadado*. El duque de Aquitania no habla de quién realizó esa acción ni en qué momento de su vida, pero sin duda se trata de una cualidad adquirida de manera involuntaria que le sirve para justificar su estado (cuatro primeros versos). Una nota curiosa es que fue hadado *sobr'un pueg au, sobre una alta montaña*. La localización geográfica puede resultarnos una clave útil para interpretar el *fadatz*. Las colinas y cerros son por excelencia las zonas preferidas para realizar cultos a las divinidades paganas. En un *pueg au y de nuetz (de noche)* se puede celebrar tanto un aquelarre como la invocación a las "Tria Fata", las Parcas. De esta forma podríamos comprender nuestro hechizo: la tradición romana asociaba el culto a estas deidades del destino a aquel otro del nacimiento, pues se consideraba esencial este momento para conocer el futuro y los condicionantes de la vida del recién nacido (culto que se mantiene en nuestra sociedad: ¿qué otra cosa son si no las cartas astrales?). Esta creencia podría ser frecuente en las clases aristocráticas feudales que todavía no sustentaban un poder por "gracia divina" y que estaban sujetas a una existencia en la que la "Fortuna" (otra divinidad de origen grecorromano) podía intervenir, notemos, sin previo aviso. La invocación y consulta a las "Fatae" sería en los siglos XI y XII lo que, salvando las distancias, para nosotros un horóscopo actualmente. Así podríamos entender esta cobla: *soy de esta manera y no de otra -porque, además, no puedo ser de otra-, porque mi hado, que en muchos casos es un hechizo, no me permite serlo* (recordemos en este punto la gran burla que supone esta composición).

La idea sin duda tuvo éxito, no sabemos muy bien si por la popularidad del culto a las Parcas o por la personalidad del noveno Duque de Aquitania; pero como toda imagen de éxito y moda perdió parte de su contenido original; así nos la encontramos en Jaufré Raudel (...1125-1148...), al parecer influido por Guilhem, en *Lanqand li jorn son lonc en mai (Cuando los días son largos en mayo)*:

*Ver ditz qui m'apella lechai
ni desiran d'amor de loing,
car nuills autre jois tant no.m plai
cum jauzimens d'amor de loing.
Mas so qu'ieu vuoill m'es tant ahis
q'enaissi.m fadet mos pairis
q'ieu ames e non fos amatz!
Mas so q'ieu vuoill m'es tant ahis!
Totz sia mauditz lo pairis
qe.m fadet q'ieu non fos amatz!* 2

1 "No sé en qué hora nací, no estoy alegre ni triste, no soy arisco ni sociable, ni puedo ser de otro modo porque así fui hechizado de noche sobre una alta montaña". Todas las traducciones proceden de la obra de Martín de RIQUER señalada en la Bibliografía, ahora p.115.

2 "Dice verdad quien me llama ávido y anheloso de amor de lejos, pues no hay otro placer que tanto me guste como el amor de lejos. Pero lo que quiero me está tan verdad porque

Pero lo que quiero me está tan vedado porque mi padrino me hechizó de modo que amara y no fuera amado (versos quinto a séptimo). Aquí vemos ya cómo la imagen de obstáculo se ha popularizado, cómo cada vez es menos hado, predicción divina objetiva, y más hechizo, predicción individual subjetiva. En este sentido cabe entender la alusión al *pairis, padrino*: aunque Rita Lejeune consideraba que "Guilhem de Peitieu pudo ser realmente el padrino de bautismo de Jaufré Rudel, con quien éste compartía su destino", yo creo que se trata del uso de una metáfora afortunada que vincularía a Rudel con Guilhem y que por su "romántico" lirismo resolvería felizmente -no olvidemos que estos versos son el final de la cansó- un tema muy querido por Jaufré y que se hará tópico tras su obra: aquel del *amor de loing* (*amor de la lejanía*).

El tercer y último ejemplo de interés nos lo ofrece Marcabré (...1130-1149...), "hijo de una pobre mujer que se llamaba Marcabrúna", tal como nos relata su Vida I, en una de sus composiciones más deliciosamente sarcásticas: *Estornel, cueill ta volada* (*Estornino, emprende el vuelo*). Esta poesía, que en ciertos aspectos ironiza sobre temas de Peire d'Alvernia y Jaufré Rudel, tiene una cobla segunda que nos interesa:

*No 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.¹*

El plagio es ya absoluto (*No sé si fue hechizada de tal modo que no me ame y sea amada*), no hay encubrimientos ni pistas ocultas: cuando alguien escuchara divertido estas palabras en boca del juglar sabría perfectamente el modelo utilizado y entendería rápidamente la voluntad desacralizadora del autor. Hemos pasado del suspiro de un Rudel a la carcajada de un Marcabré, de la lenta agonía de un amor *ses vezer* (*sin contemplar*) a la irónica caracterización de una *viella volps cassada* (*vieja zorra perseguida*, verso 35 de este mismo poema).

Observemos ahora en su conjunto estas tres composiciones, ya que vistas globalmente nos proporcionan dos reflexiones muy útiles para nuestros propósitos: la primera es de orden estrictamente literario y se refiere a la

mi padrino me hechizó de modo que amara y no fuera amado. ¡Pero lo que quiero me está tan vedado!... ¡Maldito sea el padrino que me hechizó para que no fuera amado" (pp. 165-166).

¹ "No sé si fui hechizada de tal modo que no me ame y sea amada; pues una sola vez sería grande la propina si le gustara y quisiera que se lo hiciera; aquí mismo conseguiría un premo triple por su compañía" (p.212).

evolución que sufre un motivo poético en el Medievo. Guilhem de Peitieu introduce el tema del "hechizo" en la lírica trovadoresca; aunque su poesía tenga una actitud burlesca, él es todavía fiel a una costumbre social como miembro destacado de la alta nobleza conservadora, nos encontramos todavía con una "imagen" curiosa. Jaufré Rudel va más lejos, pues convierte esta "imagen" en una "metáfora", el hechizo no es ya una nota circunstancial que sirve de justificación pasajera, sino que se convierte en obstáculo, elemento motor de toda una variante de la estética cortés: la del "amor de loing". Si Guilhem aporta la imagen, Jaufré la literaturiza, la transforma en poesía. ¿Y Marcabré? Marcabré ya no es duque de Aquitania ni señor de Blaya, como Rudel, él es sin duda un hombre de condición humilde y sabe reírse muy bien de todo. Con Marcabré llegamos a la destrucción lírica: el motivo ya no se vincula a lo real (Peitieu) ni a lo ideal (Rudel) sino a lo puramente literario. Marcabré recoge la tradición y le da la vuelta, en una muestra de ingenio y sarcasmo sin precedentes.

La segunda reflexión a la que hacíamos referencia es la que nos ha empujado a llegar hasta aquí: los trovadores conocen al menos una parte de los rasgos que configuran al hada medieval (la de su poder de predecir el destino) pero en seguida la rechazan y parecen desaprovechar cualquier otro tipo de atributos. Más aún, cuando las hadas ya sean populares y su imagen se haya difundido gracias al "roman", la lírica trovadoresca ignorará de manera casi absoluta sus posibilidades literarias. ¿Qué factores influirán en que esta situación perdure con tal insistencia?

Tal vez se me haga una objeción a todo lo dicho hasta ahora y es aquella tan evidente de la lengua: nos encontramos con dos literaturas que nacen en geografías diferentes y en diferentes idiomas. En efecto, así es, aunque tenemos pruebas claras que demuestran la "intertextualidad" entre estos dos ámbitos literarios. A mi entender la ausencia de las hadas no debe entenderse exclusivamente a partir de esta oposición, en extremo simplificadora, sino a partir de otros planteamientos: en el corpus trovadoresco no encontramos hadas porque, en definitiva, la sociedad que mantenía esta poesía era "contraria" a su presencia. Porque la diferencia no estriba en que unos autores utilicen sencillamente un motivo más que otro: la diferencia estética es, al mismo tiempo, ética.

Segunda objeción: la influencia de la mitología céltica, ¿cómo utilizar hadas si éstas no existen en el folklore provenzal y el ámbito celta queda alejado de la zona en la que surge la poesía en lengua de oc? Pero nosotros tampoco podemos olvidar la tradición grecolatina que antes señalábamos. La ausencia de las hadas en la lírica trovadoresca no se puede deber a una falta de sustrato: si los novelistas de la materia artúrica contaban a su favor con la presencia del folklore céltico, nuestros trovadores no podían haber olvidado la herencia clásica de las "Tria Fata" romanas; tengamos presente que nos encontramos en Provenza, la "provincia" latina por excelencia, en la que más arraigó la civilización romana. En este sentido podríamos suponer que más que una falta de sustrato de lo que disponía este área cultural y geográfica era de un exceso de tradición. Así podría explicarse por otra vía la ausencia

de estas figuras: las "Tria Fata" seguían siendo divinidades relacionadas con el nacimiento y con el destino y no habrían evolucionado hacia nuestra imagen del hada, por su implantación con su función originaria (entenderíamos así mucho mejor el *fadatz* de Guilhem o de Jaufré).

Y es que la lírica trovadoresca es ante todo poesía de corte, poesía aristocrática, y en tanto que aristocrática es fruto de un patrimonio procedente de un honor y de unas virtudes individuales y de grupo. El amor que presenta es un "amors" que no premia el momento del gozo carnal (ideal burgués) sino la ceremonia, la convención. Frente a la "rapidez" del criado, la casi morbosa "delectación". El proceso, las fases de esta ascensión en pos de la "domna" son tan capitales como el final y se hacen independientes de él en muchas ocasiones -por otra parte porque, en tanto que adúltero, era imposible su consumación la mayoría de las veces. Las hadas, consiguientemente, estorban, porque distorsionan esta "lírica gineolátrica". Nos encontramos, así, con una poesía elitista y ritualista que, además, está cerrada en sí misma. Este estado no puede admitir elementos exteriores tanto a su conformación y tradición como a la estética que propugna. Las hadas, por ello, no son aquí posibles.

El amor que presenta la obra de los trovadores es un "love in progress" (recordemos los pasos: "fenhedor", "pregador", "entendedor" y "drutz"), una relación que en muchos aspectos se constituye como una moral de construcción personal y ególatra, que no deja lugar ni puede permitir la intervención de una "ayuda" ajena a esta frágil edificación que únicamente puede ofrecer cobijo a dos, porque, claro, sólo quiere dar cobijo a dos (aunque la dama deba ser, en tanto que dama, mujer casada y, por tanto, el diálogo, con frecuencia, se torna triángulo polifónico).

Tal como observó Joan M. Ferrante, "la mujer que el poeta ama es un espejo en el que éste contempla su ser ideal, aquel que le gustaría ser". En la exégesis bíblica nos encontramos a mujeres reales o de ficción tratadas como abstracciones y en la literatura alegórica medieval, abstracciones tratadas como mujeres. En la literatura cortés nos enfrentamos a una confusión de ambas, con una mujer real que a menudo parece ser prácticamente un símbolo. La dama de la lírica sería, desde esta óptica, una especie de "super-personificación" que representaría tanto el ideal que adora el poeta como la mujer real a la que el poeta desea poseer, "porque su amor es tanto un deseo sexual como un placer mental que encuentra su satisfacción en contemplar la imagen que ha formado". Para bien o para mal la imagen de la "domna" existe en la mente del poeta y no en el mundo que le rodea porque lo que el poeta adora, de hecho, es "Amors", la abstracción proyectada sobre la mujer (en este sentido comprendemos la casi nula descripción individualizada de la amada, que casi siempre es "bela", "doussa", "genta" y colmada de "pretz" y "cortezia"). El juego cortés puede ser definido por ello, tal como hizo Zumthor, como un "ejercicio de ficción".

Pero nos encontramos con un texto-espejo que refleja no de manera pasiva sino inscrito en una dialéctica de transformación. ¿Cómo entender esta posibilidad de transformación en una sociedad jerárquicamente organizada

como la feudal?. Muy claramente nos responde a esta pregunta Andrés el Capellán, cuando en su *Tratado sobre el amor* insiste en que "la nobleza de todo hombre procede más de sus costumbres que de su sangre". Esta idea no debe conducirnos a malentendidos: no se trata, ni mucho menos, de una valoración "democrática", sino más bien de todo lo contrario: lo que hace Andrés al negar la nobleza de nacimiento es crear otra más difícil y tiránica, como la nobleza de espíritu, perfecta para el medio que la ve nacer. En ella, por supuesto, tampoco puede intervenir el hada.

La lírica cortés presenta un amor feudal porque esta poesía es producto de la sociedad feudal, y así la relación del trovador con su dama es paralela a la del vasallo con su señor: fidelidad, protección y ayuda. La esencia de la poesía trovadoresca es la "domna", y esta "domna" es el símbolo por excelencia de esta poesía vasallática que no admite mediación de terceros y que es cantada a la dama y a su séquito. ¿Cómo introducir, entonces, un tercer elemento, que además es 'femenino' y 'maravilloso'? La *cansó* posee, como cualquier género medieval, su público específico: frente al contenido laico y folklórico del primer "roman", que se dirigirá a su público cada vez más amplio, la canción mantendrá una estética cortesana e individualista dirigida a un grupo concreto y cerrado.

Tenemos, además, que la tradición en la Edad Media suele ser conservadora y repetitiva, pero que en el s. XII la tradición creadora comienza a ser impulsada en ciertos grupos humanos. Desde este presupuesto ya he apuntado cómo las hadas folklóricas se recuperan en las cortes normandas como respuesta a una situación social y por oposición a la cultura eclesiástica. Podemos afirmar, así, que mientras el "roman" se rebela contra ciertos poderes, la lírica se mece en ellos y de ellos toma las bases que sustentan su construcción. Llegamos, pues, a la conclusión de que mientras las hadas son re-creadas para contribuir a esa ruptura en la sociedad de la novela artúrica, en la sociedad de la lírica trovadoresca su ausencia es fruto del marco aristocrático y del sistema feudal al que, por esencia, se oponen estas mujeres maravillosas durante el s. XII. Por consiguiente, el que no haya hadas en la lírica trovadoresca no es fruto del azar, sino que es una muestra más del tejido social que propicia el nacimiento de la estética de la canción cortés.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid, Alianza, 1981.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1987.

- CREIXELL, Inés (ed.), CAPELLANUS, Andreas, *De amore*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985.
- CUENCA, Luis Alberto de (ed.), MARÍA DE FRANCIA, *Los lais*, Madrid, Siruela, 1987.
- FERRANTE, Joan M., *Woman as Image in Medieval Literature*, New York, Columbia University Press, 1975.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984.
- LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983.
- PATON, Lucy A., *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York, Franklin, 1960.
- RIQUER, Isabel de, "El caballero hechizado en los lais anónimos", en A.A.V.V., *Narrativa breve medieval románica*, Granada, Ediciones TAT, a988, pp. 45-61.
- RIQUER, Martín de, *Los trovadores* (3 Vols.), Barcelona, Ariel, 1983.
- RUIZ DOMENEC, José Enrique, *La mujer que mira*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.