



JUEGO, SIMULACIÓN Y CORTESÍA: PERSONAJES HISTÓRICOS EN TEXTOS LITERARIOS FRANCESES DEL SIGLO XIII*

PLAY, SIMULATION AND COURTLINESS:
HISTORICAL CHARACTERS IN THIRTEENTH-CENTURY
FRENCH LITERARY TEXTS

Meritxell Simó
Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVM)
Universitat de Barcelona
msimotor@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0002-9043-9134>

Recepció: 21/09/2023 – Acceptació: 19/10/2023

Resumen

La presencia de personajes históricos camuflados entre seres de ficción es característica de diversos *romans* franceses del siglo XIII. Se trata de un fenómeno interesante que invita a analizar cómo es percibida la relación entre ficción y realidad desde la óptica de la aristocracia caballeresca que protagoniza estas obras. El estudio del fenómeno me ha permitido diferenciar dos corrientes contrastadas. Por una parte, algunos novelistas sitúan el ideal cortés en el plano de las representaciones simbólicas desvelando su naturaleza de orden puramente textual y transformándolo en un juego de sociedad; en el extremo opuesto, otros autores, contemplan nostálgicamente la literatura del siglo XII como espejo de un glorioso pasado histórico que invita a la mimesis.

Palabras clave

Literatura francesa, historia medieval, cortesía, torneo.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PID2019-108910GB-C21 y en el SGR2021 SGR 00538.

Abstract

The presence of historical characters among fictional beings is characteristic of several French romans of the 13th century. It is an interesting phenomenon that invites us to analyse how the relationship between fiction and reality is perceived from the point of view of the chivalric aristocracy who are the protagonists of these works. The study of the phenomenon has allowed me to distinguish two contrasting currents. On the one hand, some novelists place the courtly ideal on the plane of symbolic representations, revealing its purely textual nature and transforming it into a game of society; at the other extreme, other authors nostalgically contemplate twelfth-century literature as a mirror of a glorious historical past that encourages mimesis.

Keywords

French medieval literature, medieval history, courtly behavior, tournament.

I. UN ESPACIO DE INTERSECCIÓN ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD: LA FIESTA CORTESANA

Una de las características de la literatura francesa del siglo XIII que ya presagia el “otoño edad media” es la difuminación de las líneas cada vez más lábiles que separan vida y literatura. La presencia de personajes históricos camuflados entre seres de ficción en muchas obras de este período es, como veremos, un síntoma llamativo; no lo es menos la afirmación de la mimesis lúdica de modelos literarios como distintivo de clase que pauta la conducta de la aristocracia cortesana. El juego confiere una dimensión performativa al ideal cortés y por consiguiente otorga un estatus de realidad a la ficción. Emblemáticos y en cierto sentido complementarios resultan desde esta perspectiva los dos *Roman de la Rose* que produjo el siglo XIII francés: el de Guillaume de Lorris, y el de Jean Renart. El difícil encaje del ideal cortés en la realidad se adivina ya en el primero, que lo desplaza al alegórico jardín de *Deduit*, un espacio imaginario aislado del mundo por muros infranqueables cuya llave custodia la bella Ociosa, entregada con esmero, como sus aristócratas invitados, a una actividad desinteresada pero fervorosa y constante: acicalarse, jugar, bailar... Declinando en clave cortés el ideal del *otium* monástico, Guillaume de Lorris no solo situaba el ideal de vida de la nobleza en el plano de las representaciones simbólicas sino también al margen del mundo. Con estrategias literarias distintas, afirmaba lo mismo Jean Renart, impulsor del mal o bien llamado “roman realista” (Lejeune, 1978). La etiqueta obedece a la substitución del decorado fabuloso de la materia bretona por escenarios reco-

nocibles, verosímiles y cotidianos; o al gusto por introducir como personajes secundarios caballeros históricamente documentados, que aparecen con motivo de fiestas y torneos. Con todo, ya el mismo Jean Renart, bien consciente al elegir su nombre literario de que nada tenía que envidiar al talento de falsario del mítico zorro del *roman* homónimo, se encargó de disipar la ilusión mimética recurriendo a un sofisticado juego literario: la inserción en el *roman* de composiciones líricas conocidas cantadas por los personajes. Como demostré en otra sede, el argumento del *Roman de la Rose* (c. 1210) no es más que la dramatización de situaciones y motivos contenidos en dichas canciones (Simó, 1999, pp. 27-126). El que los personajes de este *roman* se vean involucrados en situaciones extraídas del repertorio lírico de moda, bien conocido por el público, da idea de su naturaleza puramente textual dejando claro que si el *roman* es *rose* es, como sugirió M. Zink, porque imita la literatura (las canciones) y no la vida gris (1979). El gran tema de la obra, que “conte d’armes et amours / et chante d’amedeus ensemble” (vv. 25-24),¹ no es otro, en realidad, que el de la fiesta cortesana. Configurado como una sucesión de bailes y banquetes, el *Roman de la Rose* realiza el viejo binomio armas-amor a través de justas deportivas, y de danzas y canciones que celebran lo que, en palabras de P. Zumthor, llamaríamos la *bonne vie* y la *possession joyeuse de l’amour* (1959). El singular grito de guerra con el que, tras mandar bien lejos a celosos y *trouble-fête*, el emperador germánico protagonista del relato da inicio a las celebraciones, “Ça chevalier, as dames!” (v. 233), traduce con ironía el mismo ideal que plasman en un registro lírico los siguientes versos de Colin Muset:

Ancontre le tens novel
 Ai le cuer gai et inel
 A termine de Pascor:
 Lors veul faire un triboudel,
 Car j’ain mult tribu martel,
 Brut et bernaige et baudor,
 Et quant je suis en chaistel
 Plain de joie et de rivel,
 Lai veul estre et nuit et jor.
 Triboudaine et triboudel!
 Deus confonde le musel
 Ki n’aime joie et baudor!
 E toute joie m’est bel,
 Et quant j’ai lou flàihutel

¹ Cito por la edición de F. Lecoy (Jean Renart, 1962).

Soneir avec la tabor,
 Damoiselles et donzel
 Chantent et font grant rivel,
 Chascuns ait chaipel de flour,
 Et verdure et brondelz
 Et li douls chans des oixels
 Me remet en grant badour.
 Triboudainne, triboudel!
 Plux seux liés, per saint Marcel!
 Ki bien broiche lou poutrel
 Et tient l'escut en chancel
 A comencier de l' estor
 Et met la lance en estel,
 Por muelz vancre lou sembel
 Vait assembleir a millour,
 Cil doit bien avoir juel
 De belle dame et anel,
 Per druerie s'amor.
 Triboudainne, triboudel,
 Por là belle a chief blondel,
 Ki ait frexe la color
 Ke teils ait chaistel ou to (vv. 1-36)²

Dando cuerpo al motivo de la fiesta cortesana, Jean Renart construye un espacio donde sí es posible la intersección de pasado y presente, vida y literatura. Convirtiendo el intercambio de canciones en un pasatiempo aristocrático que excluye al *vilain* (“vilains nel porroit savoir”, v. 15), el ideal cortés que evocan las canciones deja de ser una mera fantasía, ya que se manifiesta en formas reales de la vida social, como la ceremonia o el juego.

2. PERSONAJES HISTÓRICOS EN OBRAS DE FICCIÓN: EL ARTE DE LA SIMULACIÓN

Ya el siglo XII nos ha dejado un retrato literario de la condesa María de Champaña, cuyo carácter polémico y controvertido, probablemente se atenúa apostando por una lectura en clave irónica y lúdica. Si bien su presencia velada en *Le chevalier de la charrette* también se presta a una interpretación de este tipo, no volveré sobre esta obra que ya traté en otros trabajos a los que remito (Simó 2021; Simó, 2023, pp.

² Cito por la edición J. Bédier (Colin Muset, 1938).

140-146). Me circunscribo ahora a llamar la atención sobre las pinceladas de ironía presentes en obras donde la condesa aparece como personaje de pleno derecho. Es el caso del *De Amore* de Andrés el Capellán, escrito en el último cuarto del siglo XII, donde María de Champaña, presidiendo una corte de preciosas *avant-la-lettre* entre las que se cuenta su madre Leonor de Aquitania, es retratada como árbitro y garante de los preceptos del amor cortés. Hibridando el legado de las antiguas artes amatorias, la mentalidad escolástica clerical y la concepción amorosa trovadoresca, la obra se presenta como un tratado de amor estructurado en tres libros. El primero de ellos teoriza sobre los diferentes tipos de amor y cómo obtenerlo; el segundo, sobre cómo mantenerlo y sobre los preceptos éticos a los que debe acogerse; el tercer libro es una palinodia que me inclino por leer en clave antifrástica en el contexto de una concepción paródica del conjunto de la obra.³ Tanto si la obra surgió en la corte de Champaña como en la de Francia, el personaje de la condesa ocupa una centralidad incuestionable, como referente de la conducta cortés. Su posición preminente, frente a las otras damas, se manifiesta cualitativamente en el tipo de cuestiones que ha de dirimir y también cuantitativamente (la condesa emite el veredicto de siete de los 21 casos que se plantean: los juicios 1, 3, 4, 5, 14, 16, 2). En el primer libro ella es la autoridad encargada de resolver el debate amoroso más largo de todos y que incumbe a personajes de más alto rango, un caballero y una dama que discuten si

³ Cabe recordar, en este sentido, el carácter polémico de la recepción crítica del *De Amore*. A la cuestión de si hay que atribuir al libro un tono serio o paródico vienen a añadirse las de si hay que adscribirlo a la corte condal de Champaña o a la corte real de Francia, y si hay que entender los retratos de la condesa y de su madre, Leonor de Aquitania, que en él aparecen en clave de adhesión o de burla, en un ambiente hostil a los Plantagenet y a María (Calin, 1980: 32-48). Todo ello complicado por la misteriosa identidad de Andrés el Capellán, nombre que incluso se ha leído como un pseudónimo inspirado en un personaje literario (Dronke, 1994). La hipótesis que sitúa el autor en la órbita de María de Champaña, ya sugerida por P. Rajna en 1891, G. Paris (1833: 518-19) y L. A. Vigneras (1935), fue respaldada documentalmente por J. F. Mahoney (1958) que identifica a Andreas Capellanus con el capellán de la condesa Andreas de Lueriis. La identificación de Andreas Capellanus con Andreas de Luyeres, canónigo de Saint Etienne (1159-86), propuesta por Mahoney (1958) ha sido defendida también, entre otros, por J. Mc.Cash, que atribuye, con poca base, las diatribas misóginas del libro III a una presunta caída en desgracia que explicaría la desaparición de su nombre en la documentación vinculada a la corte de Champaña a partir de 1186 (1985: 243). o André de Luyeres, un eclesiástico de la diócesis de Troyes documentado entre 1158 y 1199. La hipótesis, sin embargo, ha sido contestada por quienes ubican la obra en la corte real, para los que Andreas no sería el capellán (*capellanus*) de María sino el chambelán (*cabellanus*) de Felipe Augusto (Karnein, 1978), y su tratado sería esencialmente un texto de carácter clerical y escolástico condenatorio de las concepciones amorosas forjadas en un ambiente cortés y feudal. No han faltado tampoco las posturas conciliadoras de quienes reconocen en la trayectoria de Andrés una primera etapa en Champaña y una posterior en la corte francesa, desde donde dedicaría la obra a la condesa. *Vid.*, entre otros estudios, Schlösser, 1960; Karnein, 1978; Ruffini, 1980; Dronke, 1999.

puede existir amor en el matrimonio y si los celos tienen justificación alguna. Tras tratar largamente del asunto bajo un pino, paisaje épico del *consilium* que aquí podría revestir una intención cómica, deciden trasladar la cuestión mediante una epístola a la condesa, que responde con otra carta, fechada el primero de mayo (fecha simbólica asociada a los rituales amorosos en la literatura cortés) de 1174. La primacía de la condesa es igualmente notoria en la célebre corte de damas que reúne Andrés en el capítulo VII del segundo libro para dirimir cuestiones de casuística amorosa.⁴ El distanciamiento irónico, palmariamente notorio en las cuestiones que atañen a Leonor de Aquitania, madre de la condesa (Simó, 2021: p. 59), no es imperceptible en los casos que ha de resolver María. Algunos plantean situaciones ridículas, incluso desde los parámetros de la cultura cortés, como el primer juicio, donde se expone el dilema de un caballero cuando oye que critican a su dama, pues esta le ha prohibido elogiarla; o el último, una rocambolesca enumeración de prendas de amor y de códigos simbólicos y rituales orientados a preservar secreto de la relación amorosa.⁵ Interpretaciones recientes sugieren incluso un tratamiento irónico del cuento bretón que sigue a los juicios de amor proponiendo una lectura en clave obscena del mismo a la luz del hipotexto ovidiano (Heneveld, 2012).⁶ En este contexto, distendido y lúdico, el retrato que traza Andrés de María ha de entenderse como un ejercicio literario perfectamente equiparable al que lleva a cabo el *trouvère* y novelista Chrétien de Troyes cuando, con una ironía deliberadamente ambigua, proyecta sobre el personaje de la reina Ginebra la personalidad de la mecenas que le había encargado *Le chevalier de la charrette*, esto es, María de Champaña (Simó, 2023, pp. 140-146). Pese a que el *De Amore* alimentó la creencia romántica, defendida aún hoy en día por algunos estudiosos (Le Nan, 2021, pp. 91-92), en las cortes de amor, su más que probable inexistencia no va en detrimento como ha pretendido Benton⁷ de que la obra surgiera en un entorno próximo a María de Champaña. Igual que el arquetipo literario de la Ginebra *midons* que construye Chrétien quiere

⁴ Las damas interpeladas son María de Champaña, Leonor de Aquitania, la condesa de Flandes Isabel de Vermandois, Ermengarda de Narbona y una corte de damas gasconas.

⁵ Discrepo de la interpretación de P. Bourgain, para el que Andrés habría pretendido ridiculizar con esta obra las modas literarias que triunfaban en cortes feudales como las de Flandes o Champaña.

⁶ A. Heneveld hace notar que la aventura ocupa la misma posición en el tratado que la descripción física del acto sexual en el tratado de Ovidio, al final del libro dos, y propone la interpretarla como una dilatada metáfora del acto sexual, donde el guante y el halcón representarían respectivamente los genitales femeninos y masculinos (2012).

⁷ “Many modern critics are suspicious of existence of courts of love; if Andrea’s account is fictional, then his familiarity with Marie’s court may have been more imagined than real.” (Benton, 1962: 471-472)

ser un espejo ficcional de la condesa María, la mujer entendida y juez en materia amorosa que construye Andrés también es antes que nada una convención literaria de la cultura cortés. La encontramos en ámbito occitano, en *vidas y razos*, amén de en diversas *tenso*s; en ámbito francés, en *romans* líricos como *Meliacin* o *Clemadès*; e incluso, con connotaciones claramente distintas, en el Dante lírico. La corte de amor femenina del *De Amore* no reproduce circunstancias vividas o conversaciones sostenidas, sino el espíritu de la sociedad cortés champañesa, un espíritu refinado fundamentado en el conocimiento de las últimas novedades artísticas y literarias (Evergates, 2019) y en la capacidad de explotar lúdicamente este conocimiento, jugando a difuminar por unos instantes la frágil línea que delimita la frontera entre ficción y realidad. La posibilidad de que la corte de María de Champaña se elevara con una ficción en la que aparecieran como personajes la propia condesa y su entorno con una finalidad puramente festiva la corrobora la contemporánea construcción de un mundo imaginario en cierta medida análogo en el *Tournoiement des dames* del *trouvère* Huon d'Oisy, otra obra, escrita hacia 1189, donde la condesa también aparece como personaje.⁸ El *Tournoiement*, que comparte con el *De Amore* una clara intencionalidad paródica, es la descripción de un torneo donde las damas no se limitan a admirar el espectáculo como en las novelas de Chrétien sino que son las que se batan en el terreno. Organizado por la condesa de Vermandois, Leonor de Crespi, y Alix de Dreux, señora de Coucy, el torneo nos traslada a Lagny, entre París y Meaux, y reúne a treinta y cuatro damas históricas, entre las que se cuentan la misma reina Isabel de Hainaut y la condesa María de Champaña.⁹ La paródica sustitución que opera el *De Amore*, poniendo en el lugar de un tribunal masculino encargado de administrar justicia a damas que condenan a los infractores de la cortesía, es perfectamente asimilable a la que lleva a cabo el *Tournoiement*, donde las damas reemplazan a los caballeros asestando golpes de lanza. A. Pulega (1972) concibe la posibilidad de que la obra contemplara además la representación dramática. Siendo la danza la actividad femenina que acompañaba a las justas en fiestas y celebraciones aristocráticas, tanto reales como ficticias, no sería extraño que uno de los principales atractivos del juego consistiera en que las damas mimaran con pasos de baile las “gestas” descritas en los versos de Huon.

⁸ Otras muestras del género son R1044a de Richard de Sémilly, una inserción lírica del *Roman de la Rose* de Jean Renart, un texto anónimo en octosílabos pareados de mediados del siglo XIII, y el *Carros* de Raimbaut de Vaqueiras BdT 392, 32 compuesto en occitano en la misma década. El tono irónico es denominador común de estos textos, también del de Huon d'Oisy, que sirve de pretexto no solo para alabar a las nobles damas sino también para satirizar la falta de brío de unos hombres poco implicados en el reclamo de la cruzada.

⁹ Para la identificación de las damas *vid.* P. Dyggve, 1935.

Es precisamente el torneo el motivo en torno al que cristalizan en muchas obras del siglo XIII los aspectos más interesantes de la intersección entre realidad y ficción que nos ocupa. Como es sabido, el torneo es una imagen literaria creada por Godofredo de Monmouth. El cronista anglonormando introdujo la mirada femenina en lo que era un entrenamiento militar masculino fijando así la imagen iconográfica del amor como estímulo de la proeza heroica. Las novelas de Chrétien desarrollarían ampliamente la imagen y sin duda ejercieron la función mediadora que llevaría a convertir el combate deportivo en un ritual simbólico en el que cimentar la identidad de la caballería cortesana. Fusionando ambos referentes, el torneo histórico y el literario, Jean Renart instituyó el motivo del torneo pseudohistórico acentuando en su configuración los aspectos simbólicos asociados a la escenificación de un ideal de vida colectivo. El mejor ejemplo es sin duda el torneo de Saint-Trond (Bélgica) que aparece en el *Roman de la Rose*, que congrega nobles históricos, alemanes y franceses, junto a los seres de ficción;¹⁰ y otorga a las mujeres un papel importante, que mantendrán en la tradición posterior. No son ahora meras espectadoras de las justas, su rol habitual en el *roman* bretón, sino instigadoras, coreógrafas y protagonistas de los cantos, danzas y rituales festivos que acompañan la celebración.

El torneo pseudohistórico, presente en otros *romans* de estética realista a los que me referiré más adelante, aparece también como tema independiente en obras como *Le Roman de Hem* de Sarrazin (1278), o *Le Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel (1285). El primero, que quiere ser el relato de un torneo celebrado en Le Hem en 1278, alterna la descripción de las justas con interludios teatrales en que caballeros, damas y cómicos disfrazados de personajes artúricos representan escenas inspiradas en las obras de Chrétien y en el ciclo del *Lancelot en prose*. El mimetismo de la ficción ocupa también un lugar destacado y primordial en *Le Tournoi de Chauvency* al que merece la pena dedicar unas líneas.

El poema de Jacques Bretel es la crónica de un torneo histórico que tuvo lugar en Chauvency en octubre de 1285¹¹ bajo los auspicios de Louis de Looz, conde de Chiny. La obra, estructurada en función de los cinco días que dura la fiesta, describe las justas así como los bailes, danzas y cantos que amenizaron la celebración. Los estribillos de canciones de danza que los nobles asistentes se intercambian espontáneamente en el curso del baile dan lugar en ocasiones a teatralizaciones y estructuras más elaboradas, lo que les confiere un peso específico importante en

¹⁰ Para la identificación de los personajes históricos del torneo de Saint-Trond vid. Baldwin, 1990.

¹¹ La redacción de la obra es contemporánea a los acontecimientos narrados por el autor (Delbouille, 1932: LVIII-LX). Para un estudio del contexto histórico, cultural, artístico y literario de la obra vid. Chazan y Regalado, 2012.

el conjunto de la obra. Es el caso de juegos de sociedad como el *Jeu du chapelet* o el *Jeu du robardel*, este último una danza mimada en la que no intervienen las canciones. Pese a que los hombres también cantan y participan en los bailes, se trata de una actividad, que, configurada como contrapunto del torneo, confiere a las mujeres un papel protagónico y reduce a los hombres a la condición de espectadores que, igual que hacen las mujeres en el torneo, comentan las performances y qué dama ejecuta mejor los pasos de baile o las notas de una canción:

Les dames main a main se tienent,
 Et tout ainsi com ellez vienent,
 Se prent chascunne a sa compaigne
 Ne nus hons ne s'i acompaigne;
 Ainsi s'en vont faisant le tor,
 Et bachelier lour vont entor,
 Qui les **esgardent** volontierz.
 Et parolent endementierz
Et li uns a l'autre consoille:
 Ceste est blanche, ceste est vermoille,
 Ceste est plaisans, ceste cortoise
 Et cele volentiers s'envoise. (vv. 3101-3112)¹²



Fig. 1.
Jeu du robardel.
 Ms. Oxford,
 Bodleian Library,
 Douce 308, f. 123r.

¹² Las citas proceden de la edición de Delbouille (Jacques Bretel, 1932).

En el *Jeu du chapelet* es la aristócrata Béatrix de Luxembourg quien “lleva la voz cantante” y dirige la coreografía del juego, mientras que en el *Jeu du robardel* (vv. 2533-2604) solo participan damas: Agnès de Florenville y Jeanne de Boinville, travestidas de pastora y pastor respectivamente, bailan al son de la música que toca la doncella Perrine d’Esch.

La danza reviste un carácter marcadamente sensual a la vez que cómico por lo ficticio de la situación. Con movimientos sensuales e insinuaciones corporales que se superponen al ritmo de la melodía, la dama disfrazada de pastor logra robarle dos besos a la que hace el papel de pastora (“au retourner deus fois la baise”, v. 2574) para regocijo de toda la audiencia congregada (“adont commença la risee”, v. 2576). La escena ilustra además perfectamente el uso aristocrático de los géneros de registro “popularizante”. La recreación del universo pastoril se inscribe así en el mismo plano de recepción que los estribillos que cantan los caballeros de camino a las justas fingiendo batirse por amor; o aquellos que las damas interpretan convirtiendo a través de la danza y de una gestualidad teatral la escenificación de la alianza entre armas y amor en un refinado juego de sociedad. Como declara Jacques Bretel al heraldo Bruiant:

Nus ne doit aler par karole
 S’il n’est chevalier ou tex hom
 Qu’il le puist faire par raison;
 Si le tient o a vilonnie
 A home de basse lignie. (vv. 290-296)

La cortesía es un juego y, con maliciosa ironía, Jacques Bretel nos recuerda una y otra vez que lo que presenciamos no es más que una simulación. Cuando un caballero y una dama se declaran su amor intercambiándose canciones de amor, Bretel no tarda en hacernos notar que lo que expresa el canto no corresponde a los sentimientos de los intérpretes. Así lo indica también la expresión corporal alegre y jovial de los ejecutantes que desmiente eficazmente las penas de amor que lamentan sus canciones:

Par le doi tint Renaut de Trie
 Qui n’estoit pas mains biaux de li.
 Il comença de cuer jolli
 A chanter sans trop grant proiere,
 Ne ne paroit mie a sa chiere
 Qu’il eüst point le cuer tourblé:
Hé, tres douce Jehannette,
 – *Vos m’avéz mon cuer emblé!* (vv. 2448-2454)

Otras veces, Jacques Bretel nos recuerda que todo es falso riéndose de su ingenuidad al tomar por un momento por realidad lo que es puro teatro de apariencias. Así, a propósito de la escenificación del mencionado *Jeu du Robardel*, el autor pregunta a un paje acerca de la identidad del pastor que en realidad no es otro que la aristócrata Jeanne de Boinville disfrazada. La pregunta despierta al momento la hilaridad del paje que “comença forment a rire” (v. 2583) antes de revelar la verdad (“elle est file, non pas fis”, v. 2592; C’est Jehennete de Boinville, v. 2595), ante la atónita incredulidad de Jacques Bretel: “Tu me gables” – “Non fas por voir!” (v. 2593).

La cortesía es un juego de falsas apariencias; es más, el mismo Jacques Bretel nos advierte de que para adaptar el relato de un acontecimiento real a los parámetros de la literatura cortés ha tenido que cambiar alguna cosa, lo que en modo alguno equivale a mentir:

Et s'on m'en tient a **manteor**
 Pour les **biaus mos** que g'i ajouste
 Ce poise moi et plus me couste; (vv. 2130-2132)
 Et pour ce ne lairai je point
 A dire ce c'an cuer me point
 Sans corrous et sans vilonnie;
 Et puis qu'**il n'ia vilonnie**
 Et cuers s'en puet esleecier
 Et cuers valoir et essaucier,
 Dont i doi je avoir provaige
 S'il i a nul **cortois mesaige**,
 Car qui **bel dit bel doit oïr**,
 Et si l'en doit on conjoïr
 Pour resourt que **del bien bien die**
Et le mal laist par cortoisie
 Or oïez dontque je dirai [...] (vv. 2151-2163)

Defendiendo una verdad que se cimienta sobre lo simbólico, no sobre la realidad, a través de mecanismos que analicé en otra ocasión (Simó, 1999, pp. 213-260), Jaques Bretel eleva el juego y el arte de la simulación a la categoría de valor fundamental de sociedad cortés. El ideal amoroso de matriz trovadoresca se torna asequible reconducido al regocijo colectivo de la carola, igual que la proeza heroica, convenientemente redimensionada en el plano del ocio y del *deduit*. La ideología del *Tournoi* transcurre así acorde a los parámetros que orientan la recepción de la lírica cortesana en la región lorrena donde se sitúa su redacción. Lo corrobora el bello manuscrito Douce 308 de la Bodleian Library de Oxford que

nos ha conservado una de las copias de la obra. En esta versión, el *Tournoi* precede una nutrida y representativa sección de lírica francesa integrada por 500 piezas entre las que prevalecen *ballettes*, *stampies* y *jeu partis*, géneros que conocieron un gran cultivo en el Norte de Francia en esta época. Un punto de engarce entre las canciones de danza y el *jeu parti* es sin duda el espíritu lúdico, festivo y mundano que tan bien se materializa en el *Tournoi*. Inherente al *jeu parti* es la complicidad con un público culto que más que buscar la verdad última en términos de ética amorosa se complace en jugar con la tradición, llegando incluso a subvertir preceptos canónicos del amor cortés con una ironía provocadora y distendida. Una maniobra que, como afirma M. Gally « transforme la parole amoureuse en jeu de société », en un « fragile équilibre entre respect et irrespect de la tradition » (2004, p. 154).

3. EL *ETHOS* CORTÉS Y EL RECHAZO DE LA CULTURA DE LAS APARIENCIAS

La presencia de este tipo de escenas realistas que canalizan el ideal de la cortesía a través de la celebración colectiva del ocio mundano es característico del *roman* francés del siglo XIII. En este contexto es interesante el testimonio de algunas obras que retoman el motivo literario de la fiesta cortesana, que aúna el torneo y las canciones de danza que lo celebran y acompañan, para denunciar la falsedad de una teatralización que desvirtúa y traiciona la verdadera ética cortés.

La primera de la lista es el *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (1235), inmediato imitador de Jean Renart. El *roman* se inspira directamente, y en abierta polémica, en el *Roman de la Rose*, como denota el mismo título; el argumento, centrado en torno al motivo folclórico de la *gageure*; la presencia del torneo pseudohistórico; y la inserción de una cuarentena de composiciones líricas interpretadas por los personajes. El motivo de la fiesta cortesana, al que Gerbert de Montreuil otorga una función inaugural, de obertura del *roman*, marca desde los primeros versos el posicionamiento con relación al modelo urdido por Jean Renart. En el festival campestre que inaugura el *roman* de Jean Renart damas y caballeros de la corte imperial se solazan en el bosque cantando canciones que ponen en escena hombres y mujeres que, como ellos, se entregan a los juegos amorosos en un paraje bucólico. La idílica coincidencia entre ficción y realidad anuncia ya el tema y el final feliz del *Roman de la Rose*, cuyo protagonista, el emperador alemán Conrad, acabará casándose con una mujer de la que le enamoró el parecido con un personaje literario (Simó, 1999, pp. 66-77). Por el contrario, el cuadro festivo que inaugura el *Roman de la Violette* será el detonante del conflicto

y de la crisis que sufrirá Gerart de Nevers, el caballero protagonista. La corte reunida se solaza entre juegos y cantos y, en una escena perfectamente análoga a las que hemos visto en el *Tournoi de Chauvency*, una dama invita a cantar a Gerart, que accediendo interpreta en público unos estribillos de tema amoroso. La indiscreta exhibición de sus sentimientos en un contexto festivo, y frívolo a la luz de la ideología del *roman*, a petición de una dama que no es su enamorada, traerá consecuencias, acarreándole la pérdida del amor de esta última que solo recuperará tras una dolorosa penitencia. Significativamente, en este arduo camino de retorno el joven volverá a cantar por amor pero siempre en solitario o en un contexto privado. Además no serán ya estribillos de canciones de danza lo que interprete sino canciones trovadorescas que desempeñan una función de sincero y emotivo monólogo lírico claramente alejado del contexto festivo.

También el canto público es el detonante del conflicto en el *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* de Jakemes (c. 1300), inscrito como los anteriores en la categoría del *roman* realista. La presencia de *effets de réel* reposa aquí en el detallado marco geográfico y social y en recursos como el mencionado torneo “pseudohistórico”, donde los personajes de ficción se mezclan con caballeros históricos que participaron en la tercera cruzada. La intersección entre vida y literatura cobra, de todos modos, en esta obra una nueva dimensión. En primer lugar, el torneo no solo se inspira en unas justas reales celebradas en La Fère entre 1176 y 1181 sino que, como hizo notar Delbouille (Jakemes, 1936), Jakemes reproduce para describirlo pasajes enteros del *Tournoi de Chauvency*, crónica, como se ha dicho, de un torneo real. En segundo lugar, el *roman* tiene por protagonista a un personaje histórico, el *trouvère* conocido como Châtelain de Coucy. Jakemes relata los amores clandestinos entre el célebre *trouvère* y un personaje ficticio, la Dama de Fayel, y actúa como los autores de las *vidas* y *razos* trovadorescas al pretender reconstruir con su *roman* el contexto que determinó la composición de las canciones del Châtelain histórico, que se incorporan en el relato a modo de inserciones líricas. La obra traza una neta línea de separación entre, por una parte, estas composiciones que el protagonista compone por amor a su dama en la intimidad de su cámara y las cartas que le hace llegar clandestinamente para darle a conocer sus sentimientos; por otra, las canciones de danza de temática amorosa que se interpretan en un contexto público y festivo. No solo eso, sino que, como en la obra precedente, este tipo de lirismo colectivo es connotado negativamente asociado a la falsedad, la envidia y la traición. Prueba de ello es que las canciones interpretadas en un contexto festivo también serán, como en el *Roman de la Violette*, el detonante del, aquí trágico, conflicto. La situación nos traslada a una fiesta en Vermandois que reúne a la aristocracia local con los protagonistas del

roman. La dama de Vermandois, secretamente enamorada del Castellano advierte una mirada cómplice entre la Dama de Fayel y este, que no puede evitar dejar escapar un suspiro. Sospechando la relación que les une, envidiosa y ansiosa de granjearse los favores del caballero, la Dama de Vermandois pregunta al Châtelain sobre los motivos de su lamento. Cuando él le responde con evasivas, ella le da a entender que su fingimiento es inútil pues bien sabe que el amor es el origen de su inquietud, con estas palabras:

–“Ciertes, sire, ne vous croi point
Que de teil mal vous doiïés plaindre,
Mais sagement vous savés faindre
Pour mieus couvrir vostre maniere” (vv. 3822-3825);

y con el *rondeau* que interpreta a continuación:

*Cescuns se doit esbaudir
Mignotement,
Qui vit amoureusement;
Sans plaindre et faire souffrir.
Cescuns se doit esbaudir.
Car Amours par son plaisir
Ami aprent,
Si qu'il est de maintien gent.
Cescuns se doit esbaudir
Mignotement,
Qui vit amoureusement.* (vv. 3832-3842)¹³

A esta canción, a la que responden cantando colectivamente todos los presentes (“A ceste chanson hautement / Canterent tout et respondirent, vv. 3843-3844) se le presume un valor emotivo y festivo pero en modo alguno expresivo, lo que juega a favor de la dama a la hora de dejar ir insinuaciones solo perceptibles por el castellano en función de la conversación privada que han mantenido. Amparándose en esta ambigüedad del canto en una escena pública en la que confluye la audiencia colectiva y un destinatario cómplice, para el que reviste un valor comunicativo adicional, la propia Dama de Fayel abre la carola interpretando secretamente para su amigo el siguiente *rondeau*:

¹³ Cito por la edición de M. Delbouille (Jakemes, 1936).

*J'aim loiaument,
 Et s'ai biel ami
 Pour cui di souvent
 J'aim bien loiaument;
 Je le sai de fi:
 J'aim bien loiaument,
 Et s'ai biel ami.* (vv. 3857-3864)

Teniendo así la confirmación de sus sospechas, la despechada Dama de Vermandois advertirá al marido de la Dama de Fayel del adulterio de su esposa. Este se vengará cruelmente al final del *roman* asesinando al Châtelain y dándole a comer su corazón con engaño a la dama para desvelarle después con fría crueldad la naturaleza del succulento plato.

La última obra a la que me referiré curiosamente encarna este espíritu mundano de la cortesía denostado como frívolo y falaz en la figura de la condesa María de Champaña. La aristócrata del siglo XII con la que empezábamos el recorrido, una de las principales introductoras en el Norte de Francia del espíritu cortés forjado en las cortes occitanas, se convirtió, como se ha visto, en personaje literario en obras de géneros diversos surgidas de su inmediato entorno cultural.

Sone de Nansay, atribuida al *clerc* Braque y fechada hacia mediados del siglo XIII, relata la ascensión social del caballero Sone, que de ser un simple escudero llegará a rey de Noruega y guardián del grial, para acabar coronado emperador y guardián del Santo Sepulcro. La obra se sitúa en una interesante encrucijada entre dos tradiciones literarias: la tradición clerical del *roman* artúrico en prosa, de donde procede la temática del grial convertido en reliquia e insertado en la historia a través de un relato genealógico; y la tradición cortés del *roman* realista, rico en cuadros festivos e inserciones líricas que ayudan a plasmar el refinado estilo de vida de la cortesía a través de juegos y de dos actividades simbólicas, que ya confluían en el *Tournoiement de dames*: las justas y la danza.

El doble horizonte literario del relato encuentra un trasunto ficcional en el doble itinerario sentimental del joven protagonista que gravita en torno a dos mujeres de naturaleza antagónica: Yde de Doncheri, una refinada *belle dame sans merci* por la que Sone profesa una desesperada y, durante mucho tiempo infructuosa; devoción; y la humilde, sincera y abnegada Odée, princesa de Noruega, vinculada a la genealogía de los guardianes del grial. Las dos mujeres pertenecen a dos universos literarios que aquí entran en contradicción: el primero asociado a la cortesía y las glorias mundanas; el segundo a la proeza caballeresca y a la aventura espiritual del grial. Como avanzaba, el universo cortesano en el que se mueve

Yde lo articula y representa emblemáticamente un personaje que pretende recrear literariamente la figura histórica de la condesa de Champaña (Lachet, 2012). La condesa viuda, no solo gobierna con mano firme sus tierras, sino que es el alma de la vida social de la aristocracia. Adornada con todas las virtudes cortesas, conoce al detalle todos los rituales de los juegos marciales y amorosos. Organiza torneos y designa a los vencedores de las justas, celebra lujosos banquetes, orquesta bailes, interpreta canciones para amenizar las fiestas y actúa como mediadora en los juegos amorosos a los que dan lugar estos encuentros sociales.

Pese a que todo ello implicaría para algunos autores un retrato laudatorio (Lachet 2012), pienso que la ideología vehiculada por el *roman* pasa claramente por la descalificación del personaje y de todo lo que representa connotado como falso, superficial y contrario a los preceptos de la ética cortés.

En primer lugar, la condesa de Champaña actúa en todo momento como mediadora entre Sone e Yde, esto es, la mujer que acabará siendo caracterizada como aquella a la que no estaba destinado el héroe. Los dos jóvenes se enamoran en el decurso de una fiesta, cuando la condesa abre la danza uniendo sus manos para invitarles a bailar juntos:

Dont s'est la contesse levee.
 A sa diestre main Sone prist,
 A l'autre Ydain, et si lor dist :
 I vonvient nous trois commenchier
 Le chanter pour fieste essauchier.
 Ceste canchonnette canta,
 Telz y ot qui il em pesa :

« *Main se leva bielle Aëlis,
 Nus ne fu plus loyals amis ;
 Prions tout pour la bielle Ydain,
 Nus ne fu plus loyals amis
 Que chilz que je tieng par le main.* » (vv. 10388-10399)¹⁴

Es también la condesa quien logra enternecer a la dura Yde hasta lograr que la doncella declare pública y veladamente su amor por Sone, interpretando una canción de danza y jugando con el simbolismo de los códigos cromáticos de la lanza que le entrega antes del torneo. Pese a todo lo que ha sufrido por la indiferencia de Yde, la declaración amorosa tan ansiada no tendrá efecto alguno

¹⁴ Cito por la edición de Lachet (2014).

sobre Sone. Se adivina que la actitud de la joven es la causa de la indiferencia del caballero por la reacción positiva que tiene este cuando Odée le declara también su amor pero de un modo muy distinto. La joven noruega compone un lai, en el que sin equívocos, metáforas ni ambages, recuerda todas las experiencias vividas junto a Sone y las presenta como el fundamento del amor sincero e intenso que le profesa, hasta el punto de desear la muerte si sus sentimientos no son correspondidos. El lai, recitado públicamente por la jugleresa Papagai, tendrá un efecto tan decisivo como el *rondeau* pero de signo contrario: si la ambigua y teatralizada declaración de Yde ha apagado la pasión de Sone; el mensaje de Odée le llevará hasta Noruega, donde contraerá matrimonio con la doncella.

El *rondeau* o canción de danza se asocia así a lo que en el *roman* connota el espacio de la fiesta cortesana. Definida en términos de simulación y mimetismo de la ficción, la cortesía deviene un ideal de conducta vacío, basado en una frívola, y no pocas veces peligrosa, disipación de los confines entre ficción y realidad. La misma condesa de Champaña, encarnación de este universo mundano, lo experimenta en sus carnes, pues también ella alberga una secreta pasión por el protagonista, que solo sabrá expresar de forma ambigua y velada, en términos hipotéticos:

Je sui contesse de Canpaingne,
Mais je n'aorie mie engage,
Se uns telz chevaliers [Sone] m'amoit
Et aucunne fois m'en prioit.» (vv. 9593-9596);

o, camuflada bajo la ambigüedad inherente al galanteo de la danza cortesana. Cuando Sone, insensible a sus requerimientos, abandone la corte para marchar a Noruega al encuentro de Odée, la condesa encontrará nuevamente en la danza y el canto la máscara bajo la que ocultar sus verdaderas emociones:

Mais la contesse de Campagne,
Cui amors destraint et mehagne,
Estoit au cuer fourment iree,
Mais n'en a pas chiere moustree,
Car tant de bien en li avoit
Que nus pensers ne le dechoit.
Ains dist : Sire rois, karolons... » (vv. 16322-16328)

He querido mostrar en este itinerario cómo el motivo de la fiesta cortesana tan característico de la literatura realista francesa del siglo XIII ilustra dos actitu-

des claramente diferenciadas con relación a los ideales caballeresco-cortesanos forjados por la literatura de la centuria precedente. En la estela del *Roman de la Rose* de Jean Renart, algunos novelistas sitúan el ideal cortesano en el plano de las representaciones simbólicas convertido en un juego de sociedad, un refinado ritual de corte que permite a la clase aristocrática exhibir su conocimiento de la tradición literaria y musical; otros autores, sin embargo, desmarcándose del manierismo y la falsedad de este mundo de oropeles y apariencias, contemplan nostálgicamente la literatura del siglo XII no como una realidad de orden puramente textual, sino como el reflejo de un glorioso pasado histórico que invita a la mimesis. Lejos de buscar una evasión de la realidad imitando la literatura en la esfera del juego, obras como el *Roman de la Violette*, el *Roman du Castellain de Coucy* o *Sone de Nansay* intentan anular la fisura que separa la ficción poética de la realidad extrayendo de la literatura un modelo ético válido para el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Baldwin, J., 1999: "Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond : une conjonction de l'histoire et de la littérature", *Annales*, 45-3, pp. 565-588.
- Benton, J. F., 1961: "The court of Champagne as a literary center", *Speculum*, 36, 4, pp. 551-591.
- , 1962: "The evidence for Andreas Capellanus re-examined again", *Studies in Philology*, LIX, pp. 471-478.
- Bourgain, P., 1986: "Aliénor d'Aquitaine et Marie de Champagne mises en cause par André le Chapelain", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29, pp. 29-36.
- Calin, W., 1982: "Defense and illustration of Fin'Amor. Some polemical comments on the Robertsonian approach", Smith, N. B. y Snow, J. T. (eds.). *The Expansion and Transformation of Courtly Literature*, Athens, University of Georgia Press, pp. 32-48.
- Chrétien de Troyes, 1992: *Le chevalier de la charrette ou Le roman de Lancelot*. Édition critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Librairie générale française.
- Colin Muset, 1938: *Les Chansons*. Joseph Bedier (ed.). Deuxième édition corrigée et complétée, Paris, Champion.
- Chazan, M. y Regalado, N. F. (eds.), 2012: "Lettres, musique et société en Lorraine médiévale. Autour du *Tournoi de Chauvency*", Paris, Droz.
- Dronke, P., 1999: "Andreas Cappellanus", *Journal of Medieval Latin*, 4, pp. 51-63.

- Evergates, Th., 1999: *Aristocratic Women in Medieval France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- , 2019: *Marie of France: Countess of Champagne*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Galy, M., 2004: *Parler d'amour au puy d'Arras: lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme.
- Gerbert de Montreuil, 1928: *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*, D. L. Buffum (ed.), SATF, Paris, Champion.
- Heneveld, A., 2012: "The Falcon and the Glove or How the Courtly Exemplum Teaches Love in Andreas Capellanus *Tractatus De Amore*", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, pp. 49-60.
- Jacques Bretel, 1932: *Le Tournoi de Chauvency. Édition complète*, M. Delbouille (ed.), Paris, Droz- Liège, Vaillant-Carmanne.
- Jakemes, 1936: *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, Maurice Delbouille y John E. Matzke (eds.), SATF, Paris, Paillart.
- Karnein, A., 1978: "Auf des Suche nach einem Autor: Andreas Verfasser von *De amore*", *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 59, pp. 1-20.
- Lachet, C., 2012: "Un modèle de courtoisie: la comtesse de Champagne dans *Sone de Nansay*", *Moyen Âge, livres et Patrimoines. Liber Amicorum Danielle Quéruel*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp. 25-42.
- Lejeune, R., 1978: "Jean Renart et le roman réaliste au 13ème siècle", *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/I, Heidelberg, Carl Winter, pp. 400-453.
- Le Nan, F., 2021: *Poétesses et écrivaines en Occitanie médiévale: La trace, la voix, le genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Mahoney, John F., 1958: "The evidence for Andreas Capellanus in re-examination", *Studies in Philology*, 55:1, p. 1-6.
- McCash, J. H. (1985). "Marie de Champagne's *cuer d'ome et cors de fame*: aspects of feminism and misogyny in the twelfth century", T. Burgess (ed.). *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society* (pp. 234-245), Cambridge, Brewer.
- Paris, G., 1888: "Les cours d'amour du moyen âge", *Journal des savants*, pp. 664-675 y 727-736.
- Petersen Dyggve, H., 1935: "Personnages historiques gurant dans la poésie lyrique française des XIIIe et XIIIe siècles. III. Les dames du 'Tournoiement' de Huon d'Oisi", *Neuphilologische Mitteilungen*, 36, no. 2, pp. 65-91.
- Pulega, A., 1972: *Ludi e spettacoli nel medioevo. Tornei di Dame*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliarda.

- Ruffini, G., 1980: *Andrea Cappellano De amore*, a cura di Graziano Ruffini. Milano, Guanda.
- Schlösser, F., 1960: “Die Minneausfassung des Andreas Capellanus und die zeitgenössische Ehelehre”, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 79, pp. 266-284.
- Simó, M., 1999: *La arquitectura del “roman courtois” con inserciones líricas*, Bern, Peter Lang.
- , 2023: “Projeccions literàries de la midons: retrats literaris de quatre dames dels segles XII-XIII”, *Estudis Romànics*, 45, pp. 139-169. <<https://doi.org/10.2436/20.2500.01.360>> [consulta: 31 de julio de 2023]
- Sone de Nansay*, 2014: *Sone de Nansay* édité par Claude Lachet, Paris, Champion.
- Vigneras, L. A., 1935: “Chrétien de Troyes rediscovered”, *Modern Philology*, 32, pp. 341-342.
- Zink, M., 1979: *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet.
- Zumthor, P., 1959: “Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, pp. 420-427.