

ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matière de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.

Marqués de Campo Sagrado, 16

08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

La utilización del lenguaje y de situaciones cortesas en *Courtois d'Arras*

Camilo Flores
Universidad de Santiago

El teatro todavía carecía, en el siglo XIII, de la autonomía e independencia que le permitiesen expresar mediante un mensaje lingüístico apropiado y característico la situación dramática. Al texto teatral medieval le es imposible, frecuentemente, narrar sin tener que recurrir al discurso narrativo, describir desde dentro sin apoyo de los procedimientos del discurso demostrativo, sugerir sin utilizar referencias a otros géneros o a otros textos característicos.

Se puede, incluso, decir que sin el recurso a referentes o a lenguajes literarios bien conocidos «la *situation interne* produite par les références propres du texte pourrait n'être plus perçue»¹ por el público del teatro medieval. Todavía más, sin la utilización de un lenguaje prescrito por la tradición retórica y estereotipado según las características de los diferentes géneros, el autor dramático no sabría cómo escribir y su público, con toda probabilidad, no lograría entender su mensaje.

Estos dos hechos explican, a nuestro parecer, algunas de las características no sólo de *Courtois d'Arras* sino también de todo el teatro francés de fines del siglo XII y de todo el XIII. En efecto ya en el *Jeu d'Adam* vemos que «le diable tentant Eve emploie le doux langage d'un héros de roman mondain» y que «Dieu s'exprime en prélat prédicateur».² En el *Jeu de saint Nicolas* encontramos escenas calcadas sobre temas, motivos y personajes estereotipados de los cantares de gesta, además de un *cri du vin* elaborado con clichés característicos de la *chanson à boire* goliardesca de origen escolar o clerical. Más tarde, Adam de la Halle, en el *Jeu de la Feuillée*, utiliza, por ejemplo, el lenguaje de la *descriptio puellae* para el retrato de

Maroie joven y su antítesis para el de la Maroie envejecida, lo que le lleva de paso a unas reflexiones sobre el amor conformes con la preceptiva. También trata el conflicto entre «l'état de mariage et l'état de clergie»,³ siguiendo la tópica del *debate* y del *jeu-parti*. Además emplea elementos folklóricos y bretones, personajes como *Hellequin* y *Morgue*, que Jean Frappier relaciona con la novela cortés⁴ e inserta un *congé*, género característico arrasiano.

La utilización de temas, motivos, situaciones y lenguajes estereotipados de todo origen y la potencialidad dramática de toda o casi toda la literatura medieval favorecen el desarrollo de un teatro inspirado no sólo de los géneros narrativos sino también de los lírico-narrativos y se llega, incluso, a tomar de ellos la trama argumental. Zumthor ha destacado que «dès la seconde moitié du XIII^e siècle tout est devenu virtuellement dramatisable»⁵ y propone como ejemplo el caso del famoso *Jeu de Robin et Marion*, trasposición dramática de la trama característica de la pastorela. Pero hay más, el *cri* da lugar al monólogo dramático, como en el caso del *Dit de l'Herberie* escrito por Rutebeuf; más tarde del sermón nacerá el *sermon joyeux*, habrá testamentos en forma de sermón o de farsa, etc.⁶

Lo que, en el *Jeu de Robin et Marion* es evidente por depender de un sólo género, se difumina en *Courtois d'Arras* pero no por ello es menos patente. El autor anónimo de esta versión dramática de la parábola del hijo pródigo no puede escapar a la influencia ni a la referencia de la literatura y de la ideología cortesas. ¿Cómo imaginar una escena de amor o de seducción sin el lenguaje de la *requête courtoise*? ¿Cómo retratar a una prostituta sin recurrir a algún tipo de contraste con la *dame* cantada por los *trouvères*?

El título y los personajes

Los manuscritos nos han conservado estos títulos de nuestra obra: *Li lais de Courtois* (A), *De Courtois d'Arraz* (B, D) y *De Cortois d'Artois* (C). Tras alguna reticencia, su editor, que sigue fundamentalmente el ms A, decidió subtítularlo *jeu du XIII^e siècle* porque en el siglo XVI la parábola fue representada, porque existen fragmentos narrativos en otros textos dramáticos medievales y porque «dans *Courtois* les tirades sont liées entre elles par la rime de la même façon que dans les productions scéniques de la même époque. Ces raisons confèrent à l'hypothèse d'un drame à plusieurs acteurs une certaine autorité».⁷ Hoy parece que nadie pone en duda el carácter teatral de la pieza.

Por otra parte, todos los manuscritos coinciden en dar al hijo pródigo el mismo nombre de *Courtois*, hecho significativo, porque «l'auteur n'a pas choisi ce nom sans ironie à l'égard du jeune homme avantageux, gaspilleur, freluquet de village qui sottement se croit déjà initié aux belles et nobles manières».⁸ Darlo

como natural del Artois, es decir, de la campiña arrasiana, parece más lógico y más conforme con el texto ⁹ que hacerlo vecino de la ciudad de Arras. El título sería pues *Courtois d'Artois*, como en el ms C, siendo el nombre de la ciudad simple referencia al lugar donde se concibió y, sin duda, se representó la obra ^{9 bis}.

Courtois no es ni noble ni burgués, sino el hijo de un *manant*, de un campesino rico que, en lugar de apacentar las «vakes, brebis, kievres et pors» (v. 2) de su padre, sólo piensa en beber y jugar a los dados —«boit e jue au tremeriel» (v.26)—, mientras su hermano trabaja obedientemente. A pesar de su nombre, irrumpe de manera grosera, maldiciendo y jurando, presumiendo de no tener «soing de pelue aumaille» (v. 45).

Su *desroi* o ruptura del orden campesino completa la presentación de su hermano y, mediante el elogio del *sec argent*, anticipa la perfecta definición que de él nos dará Pourette: «Nous avons trové fel vilain! Ba! il fait li cortois vilain!» (v. 247-248). Desprovisto de cualquiera de las virtudes nobles, *Courtois* se lanza al mundo, creyendo que su dinero nunca se acabará: «Dieus! tant escot de sols et maille / Quant avrai jou tout ce gasté?» (v. 95-96). Si fuese un verdadero *courtois*, sabría que el *pris* y el *mérite* no se logran con el dinero y que el *amor* se alcanza con el sufrimiento y el servicio caballeresco. El *courtois* debe observar el principio de *garder mesure* y ser discreto en todo, pero el hijo pródigo se deja emborrachar y descubre que lleva la bolsa bien repleta (v. 184). Mientras el caballero adora a una sola dama, nuestro *Courtois* declara «femme ne hai jou onques» (v. 159) y sugiere —«encore soie jo or tous seus / ne puis je pas entre vous deus?» (v. 181-182)— que podría servir a las dos. Nunca es consciente de que el amor que le ofrece Pourette es el amor venal, un amor fácil, sin pruebas ni dificultades, ni es capaz de percatarse de lo ilusorio de unos *boens* conseguidos «sans oevre faire» (v. 171). Como dice la ramera, «il cuide avoir trové beloces» (v. 249), sin percatarse nunca del doble sentido de sus palabras y de las de *Manchevaire*. Creyéndose *courtois* y siendo *vilain*, el joven campesino se ve *sage* aunque sea un *foubiert* (v. 258), lo contrario, por ejemplo, de *Oliver*. Su *folie*, advertida ya por el padre, le hace además ser manirroto en lugar de liberal. Su *largesse* no es la del caballero, sino la *folle largesse* del fabliau, gasto inútil, confianza ingenua. Podríamos seguir aún con la enumeración de los defectos de *Courtois* y con la exposición de otros detalles similares, pero como todo remite al mismo esquematismo y a las mismas antítesis entre lo que el personaje cree ser y lo que es, pasaremos a resumir en pocas palabras la conveniencia y lo irónico de su nombre. De hecho tal ironía no se expresa solamente como antífrasis, pues en el texto se dice explícitamente que el héroe es un *courtois vilain*, un *vilain*, un *foubiert* y un *sot*. Lo que es más interesante es que bajo el nombre de *Courtois*, tal vez por esa circunstancia, el espectador puede percibir claramente el sentido moral de la parábola. Porque el oxímoron *courtois vilain* tiñe de virtualidades diversas la concepción del héroe por el autor y

su comprensión por el público medieval, dado que los dos términos tienen o pueden tener a la vez un sentido social y un sentido moral. De este doble juego que la temática del *courtois* y del *vilain* pueda someterse «à d'infinies variations». ¹⁰ Obsérvese que la reversibilidad de los epítetos *courtois* y *vilain* es confirmada por la variante del verso 247 en el manuscrito B, en el que en lugar de *nous avons trové fel vilain* hallamos *car nous avons trové Gavain*. Es evidente que el hecho de aplicar el nombre del caballero cortés más característico y más ambiguo al joven pródigo es algo más que una simple ironía. ^{10 bis}

Frente a la dama desdeñosa, sañuda, cruel distante y altiva o hermosísima, limpia de pensamiento y sabedora de todo bien hallamos, en *Courtois d'Arras*, dos prostitutas Pourette y Manchevaire de evocadores nombres. *Pourrir* recuerda en cierta medida la prostitución, el asco moral de la unión venal, mientras Manchevaire es un nombre que «suggère l'hypocrisie du personnage». ¹¹ Estamos ante una imagen negativa de la dama, ante dos mujeres que hablan el lenguaje de la cortesía para embaucar al incauto aldeano (vv. 163-179 y 186-195 especialmente), aunque no lo logren, pero para *Courtois* vale de sobra ese lenguaje (vv. 239-243). Frente al amor limpio que raramente llega a la *druerie* tenemos la lubricidad y las prisas por desnudar al pobre pródigo; frente a la fe, la lealtad y la palabra, la astucia y el engaño; frente al desinterés o a la búsqueda del etéreo *guerredon*, la venalidad y el robo. Por otra parte, el rasgo de carácter más claramente subrayado por el autor del *jeu*, la astucia, la *ruse* —esa vieja palabra tan del gusto de La Fontaine— nada tiene que ver con la concepción caballeresca del amor y es condenada en los *jeux-partis* de los trovadores por ser contraria al amor que nace de la fe y de la lealtad inmutable. Además pocos son los héroes que triunfan gracias a alguna estratagema. Tristan y Guillaume d'Orange, por ejemplo, se valen del engaño, pero son los más débiles. Por el contrario, en la literatura paródica contemporánea, *Fabliaux* o *Roman de Renart*, cantan la astucia como contrapunto de la fuerza y del valor y ella sustituye al heroísmo caballeresco como motor de la acción. No es de extrañar, por tanto que el *courtois* sea comparado a Isangrin y su falsa amiga a Renart: «plus set Porrete de Renart / que vous ne savés d'Isangrin» (vv. 360-361).

Lequet y el posadero representan el halago, la llamada de la tentación casi tanto como las dos ramerías, pero no son unos personajes típicos del ambiente cortesano, aunque sus elogios del vino y del lujo de la posada recuerden las habilidades retóricas que se les suponen a los *losengiers*. No en vano el nombre del criado pudiera traducirse por 'embaucadorcito' pues *leche* significa 'cebo'. El dueño de los cerdos no tiene relieve. ¹²

Mientras el hermano mayor es eso y además resulta incomprensible para un occidental, ¹³ el padre recuerda en cierta medida a algún personaje romancesco. En la despedida, previene al hijo con el característico *chastoïement* tan del gusto de Chrétien y de sus continuadores; al final, acoge al famélico *Courtois* con palabras

que pudieran ser las de tantos personajes, sobre todo *chastelains*, de las novelas bretonas y caballerescas.

El periplo del héroe

En las novelas caballerescas cada salida del héroe supone un regreso a la corte tras la superación de una serie de etapas o pruebas que ocurren frecuentemente en castillos, en pasos peligrosos o al borde de alguna fuente encantada. Aquí, la corte es sustituida por el hogar paterno y la aventura lleva a Courtois no a un *chastel aventureux* ni a una *lande perilleuse* sino a una *taverne* y a una *couture*. El castillo es el lugar privilegiado para el encuentro del caballero y de la dama o damisela, un lugar favorable al amor donde el caballero es sometido a alguna prueba y de donde sale muchas veces triunfante de la carne y amado. Por el contrario la taberna es un lugar de perdición y antecámara del infierno. En efecto, las tabernas del *Jeu de saint Nicolas* y de *Courtois d'Arras* se contraponen al Palacio, la primera, y al lugar de la aventura amorosa, la segunda. Mientras en aquél guarda al mismo tiempo el simbolismo del refugio de libertad para los ladrones, en *Courtois* llega a ser lugar de servidumbre, de degradación y de castigo. Evidentemente ninguna interpretación simplista es perfecta y, habiendo varios niveles de simbolismo acumulados en la obra, conviene recordar que nuestra taberna se opone a la casa del padre, que a nivel alegórico es quizás el cielo. Pero, si queremos tener una visión más completa, hemos de tener en cuenta que la taberna es el gran tema de una buena parte de la literatura goliardesca y que el autor de *Courtois* era ciertamente un *clerc*. En los goliardos la taberna tiene, por lo menos, dos sentidos claros: es, por un lado, un lugar de libertad y de igualdad donde están abolidas las diferencias sociales; pero, por otra parte, ese lugar de perdición es, al mismo tiempo, la puerta del infierno, la embocadura del abismo que lleva a la autodestrucción.¹⁴

Antes de regresar a la morada familiar, el joven pródigo expía al pecado en una *couture*, guardando cerdos. Difícil sería ver en esta etapa de su periplo algo semejante a las *errances* de los caballeros bretones. Tampoco recuerda su situación dramática la de los pastores o de las *porqueiras*. Aunque el *pain bis* y la simbólica *machue* sean dos típicos *argumenta* de la pastorela y que los *pois en cosse* (vv. 534-545) sean deplorados sin perder de vista los elogios de las buenas viandas características de la poesía de la buena vida de un Colin Muset, por ejemplo, el autor de *Courtois* no necesita aquí valerse de referentes cortesés para sus fines y solamente se vale de ciertos elementos muy puntuales para destacar la indigencia del héroe. Es el caso de los versos «Se jo revenisse a cheval, / bien vestus d'une reube vaire» (vv. 568-569) que expresan un ideal de tren de vida dan lugar a muchos debates entre señores y trovadores de baja condición social.

Es evidente que ninguno de los puntos que hemos analizado hasta ahora es propiamente paródico, de no ser por contraste o por referencia indirecta. Courtois, las dos ramerías, la taberna, la comida que recibe aquél son el polo opuesto de lo noble de una o de varias maneras. Courtois es un *vilain*, las dos *damoiselles* son dos prostitutas, el ideal de lujo y de buena vida se vuelve *pois en cosse* y desnudez, es decir, hay constantemente una contradicción de los valores y de las actitudes cortesas o una utilización contrastiva de ellos para destacar el drama del pródigo, convertido en *fols larges*.

La parodia explícita

Convendría distinguir la utilización intencional del lenguaje cortés, como lenguaje de seducción o de contraste irónico, de la utilización ocasional de elementos dispersos sin valor particular para la interpretación moral del texto.

Desde el comienzo de la obra se advierten algunos tópicos claramente literarios que no desempeñan función alguna al nivel ejemplar de la obra. Parece más bien como si se tratase de algo automático o ineludible. El autor, que tiene que presentar a un hijo trabajador y a otro disipado, parece recurrir al exordio primaveral por un imperativo inexcusable para presentar a aquél (vv. 1-9):

Jetés, jetés vos biestes fors;
vakes, brebis, kievres et pors
piech'a deuissent estre as chans.
Or est l'erbe arosee et tenre;
li losegnos et li chalendre
ont piech'a commencié lor chans.
Or sus, biaux fieus, trop as geü:
ja deüssent avoir peü
ti agnelet l'erbe menue.

Algo similar ocurre para presentar al hijo disoluto, sus defectos coinciden con dos motivos característicos de la taberna goliardesca o con dos de los tópicos defectos de los juglares (vv. 25-27):

Bien a son tans et son meriel
qui boit et jue au tremeriel
chou ke nous gaagnons andui!

Naturalmente, en el primer caso, el exordio pastoril conviene perfectamente al tema tratado y es, quizás la única manera literaria capaz de hacer coincidir la imaginación del autor con la de su público. En el segundo, el tópico no es sólo

característico de la poesía de burlas cortesana o de la goliardesca sino que es también un lugar común de la literatura moralizante eclesiástica, por ello tal vez tenga una singular fuerza para la imaginación del público.

Algo más intencional es la utilización de elementos tópicos en el pregón del vino y en el del *ostel* o taberna. El primero presenta curiosas coincidencias con la literatura goliardesca, con la *chanson à boire* y con una escena parecida del *Jeu de saint Nicolas*.¹⁵ En el segundo, se mezcla un lujo de novela idílica con una mención de una sensual *toilette* muy aristocrática y nada jeronimita (vv. 103-113 y 128-141):

Chaiens est li vins de Soissons!
Sor l'erbe verde et sor les jons
on i boit a hanap d'argent;
çaiens boivent tote la gent,
chaiens boivent et fol et sage,
e se n'i laisse nus son gaje!
Ne l'estuet fors conter la dete:
tesmoing Mancevaire et Pourete,
qui çaiens mangüent et boivent
et s'acroient qanqu'eles doivent,
n'en paient vaillant un festu.

.....
.....
.....

Hui main fu perciés et forés,
le vent on sis deniers le lot;
mais nus n'en boit ki ne s'en lot.
Se chaiens a riens ki vous haite,
commendé le, si sera faite.
Çaiens sont trestout li delit,
cambres pointes et soef lit
haut de blanc fuerre et mol de plume,
fait a le françoise coustume,
covertures bieles et netes
et oreillers de violetes,
et si a tout, a la parclose,
laituaires et iaue rose
por laver sa bouche et son vis.

No es de extrañar que el ingenuo joven, tras tratar a su padre de *fols naïs*, exclame (vv. 124-125):

C. FLORES

Or Dieus i viegne et Dieus i soit!
Çaiens fait plus biel k'an mostier!

Creo que los engañosos atractivos de este mundo cobran un alto relieve en la actitud de Courtois, deslumbrando ante la taberna, más que nada por comparación con Perceval, deslumbrado ante los primeros caballeros armados que ha visto en su vida. Sólo así se comprende el personaje. Véanse los versos inmediatos.

Más intencionales son los numerosos pasajes en los que se utiliza, paradójicamente el lenguaje de la requête courtoise como lenguaje de la seducción y del engaño. El clérigo que puso en verso esta escena identificó, sin duda alguna, cortesía y pecado y el público, burgués en su mayoría, debía de reaccionar de manera similar ante un lenguaje y una moral eróticos de la aristocracia. Destaca la fingida declaración de Pourrete, precedida de un elogio de la cortesía y buen entendimiento de Courtois, elogio que tiene todas las características de una *captatio benevolentiae* (vv. 164-166):

Ciertes vilains ne senblés mie;
ains croi bien en mon cuer et pens
q'an vous ait cortoisie et sens.

Siguen ya declaraciones, encubierta la de los versos 167-170:

Car pleüst or a saint Remil
que j'eüsse ausi biel ami!
Par un covent, ne rois ne quens
n'orent onques tant de lor buens,

manifiestas la de los versos 188 («ele vos ainme par amours») y 214-217:

... vostre amie et vostre ancielle,
qui bien vous ainme de cuer fin,
vous done par amors le vin
et, saciés, pas ne vous dechoi,

El mismo sentido tienen las palabras elogiosas de Manchevaire cuando retrata así a su compañera (vv. 191-195):

je vous creant et aseür
que vous avés trové eür,
biele dame mignote et cointe,

Je n'en ferai ja tant l'aver,
Ains verserai a plainne coupe.
Porre, vieus tu faire una soupe?
S'atenderas mieus le souper.

Obsérvese que la rusticidad de las sopas de caballo cansado choca con las pretensiones de aristocrática liberalidad de los dos versos anteriores.

Concluimos señalando que, además de los ejemplos citados, existen numerosos detalles puntuales de utilización paródica o irónica del lenguaje y de las situaciones características de la literatura cortés, pero que quizás sea la idea general de representar al hijo pródigo como un *vilain courtois* lo más significativo de este *jeu* arrasiano. Para el clérigo del siglo XIII que vive en una ciudad burguesa e innovadora, los ideales aristocráticos de la cortesía son *folie* o, de no ser así, él y su público no conocen mejor encarnación de la *folie*, del pecado y de la *niaiserie* que la pretensión de hacerse el cortés. Así tenemos que las virtudes aristocráticas evocadas por Courtois al obrar locamente corresponden de hecho graves pecados en la moral cristiana: a la liberalidad del noble, la ciega prodigalidad del villano; a la medida aristocrática en la relación con los demás o en la mesa, la desmesura confiada y estúpida y la glotonería que conduce a la borrachera; a la continencia y espera en amores, la obcecada ansia de placeres y de lujuria.

Pero hay algo que es casi tan interesante, en *Courtois d'Arras*, como la utilización y la parodia de lo propiamente cortés. A nuestro parecer, la mezcla de estos elementos con otros típicos de la literatura goliardesca no es casual. El juego, el vino y las prostitutas de las canciones tabernarias mediolatinas tienen en esta obra el mismo relieve o más, si cabe, que lo aristocrático y cortés. Por todo ello, el autor de este *jeu dramatique* tuvo que ser un clérigo buen conocedor de las literaturas cortés y goliardesca. Se sirvió de ellas para transmitir una moral con palabras e imágenes que hablaban claro a la fantasía de su público.¹⁶

Notas

1. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, París, 1972, p. 431.
2. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 437.
3. J. Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Age*, C. D. U., París, s.d., p. 84.
4. J. Frappier, *op. cit.*, pp. 98-99.
5. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 446.
6. Véase la tesis de J. C. Aubailly, *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, H. Champion, París, 1976.
7. E. Faral (editor), *Courtois d'Arras. Jeu du XIIIe siècle*, 2ª ed., H. Champion, París, 1922, p. III. Todas las citas de versos se refieren a esta edición crítica.
8. J. Frappier, *op. cit.*, p. 55.
9. En el verso 160 el personaje dice: «Je suis d'Artois».
- 9 bis. El texto ha sido editado por G. Macrí con el título: *Lilais de Courtois*, siguiendo el manuscrito a, Adriatica Editrice Salentina, Lecce, 1977.
10. J. Ribard, *Un ménestrel du XIV^e siècle: Jean de Condé*, Droz, Ginebra, 1969, p. 131.
- 10 bis. Véase aparato crítico, E. Faral (editor), p. 27.
11. J. Frappier, *op. cit.*, pág. 62, nota 1.
12. No acertamos a comprender la razón que lleva al editor a apuntar que se trata de un burgués. Nada de eso hay en el texto.
13. El primogénito de ruin condición, celoso de su hermano y maltratado en la historia es un personaje muy de la Biblia: Caín, Esaú. El hermano menor bueno o privilegiado por los padres o por los relatos bíblicos es también característico: Abel, Jacob, José.
14. Ese sentido es claro en el *Estuans intrinsecus* del Archipoeta.
15. Para la *chanson à boire*, véase mi comunicación en las *Actas de la Segunda Reunión de Estudios Clásicos*, Santiago, del 14 al 16 de Septiembre de 1984, en prensa.
16. No hemos abordado, en esta comunicación, la utilización de elementos característicos de las obras de inspiración moral y religiosa como los señalados por J. Frappier, en la página 57 de la obra citada, porque sobrepasaríamos los límites que nos hemos propuesto.