

El sirventès i l'herència de Bertran de Born*

Stefano Asperti

El 1124 Enric I Beauclerc, rei d'Anglaterra, condemnà el cavaller Luc de la Barre, rebel i intrigant, a ser ençegat «pro derisoris cantionibus et temerariis nisibus [...] indecentes de me cantilenas facetus coraula composuit, ad iniuriam mei palam cantavit, malivolsque mihi hostes ad cachinos ita saepe provocavit», és a dir per haver compost i cantat públicament cançons de befa contra ell, que provocaven les riallades dels seus enemics. Un segle i mig més tard, el 1269, a Perugia es prohibiren, sota penes severes, les cançons contra Carles d'Anjou, ocupat amb la repressió de les insurreccions antiangevines al Regne de Sicília. La contundència que podien arribar a tenir aquestes cançons ens la fa ben avinent el trobador català Guillem de Berguedà en els seus atacs contra el bisbe d'Urgell, el seu parent Pere de Berga o el vescomte Hug de Mataplana. Entre els més suaus, encara avui són ben coneguts els versos que el vescomte de Berguedà fa «del traïdor de Mataplana, / q'és d'engan farsitz e ples. / A, Marques, Marques, Marques, / d'engan etz farsitz e ples».¹

El cant satíric, la befa i l'atac personal són alguns dels aspectes més comunament associats al sirventès occità, però per entendre com el sirventès va esdevenir un dels grans gèneres trobadorescos, tal com testimonia la seva presència als tractats retoricogramatials del segle XIV, haurem d'examinar un altre model. Segons la definició de les *Leys d'amors*, per exemple,

*Sirventes es dictatz que·s servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, l'autra cant al so [...] E deu tractar de reprehensio, o de maldig general per castiar los fols e los malvatz, o pot tractar, qui·s vol, del fag d'alguna guerra.*²

El defineix, en resum, com una peça que calca l'estructura mètrica i la melodia d'un vers o d'una *chanso* (dos dels gèneres codificats a la poesia trobadoresca), i amb una temàtica compresa dins de la repressió dels malvats del món, on sovint es fa referència a la guerra. Només a la producció del llemosí Bertran de Born, i a l'herència que va deixar en la tradició trobadoresca, podrem trobar la justificació d'aquesta integració del sirventès al cor de la lírica cortesana.

Vegem-ne un exemple. Al final de la dècada de 1240, Carles d'Anjou, el nou comte de Provença, havia abandonat el seu comtat per anar a la croada. Bertran d'Alamanon, un senyor provençal al servei comtal, adreça un violent sirventès contra el bisbe d'Arles: «De l'arçivesque mi sa bon» (BdT 76,4). La identitat dels dos contrincants i el continuat servei de Bertran al comte de Provença —recompensat posteriorment amb un alt càrrec durant l'expedició siciliana— ens suggereixen que no es tracta d'una confrontació personal entre poeta i bisbe, sinó més aviat que el motiu del sirventès és una confrontació política entre el poder eclesiàstic i el laic. Bertran es fa portaveu del malestar contra l'arquebisbe i el clergat d'Arles, i els interessos i valors que expressa són laics. Fixem-nos que el trobador tria per al seu sirventès una forma complexa, calcada de cèlebre cançó mariana de Lanfranc Cigala, «En chantan d'aquest segle fals» (BdT 282,2), al seu torn probablement adaptada d'un model de tipus francès. Bertran adopta un model en el qual el preciosisme formal, en el pla mètric i estilístic, s'acompanya d'una ela-

La definició de les *Leys d'amors* és: «del traïdor de Mataplana, que és farcit i ple d'engany. ¡Ah, Marquès, Marquès, Marquès, sou farcit i ple d'engany!».

* Les línies fonamentals d'aquest article estan basades en dos treballs previs (Asperti 2000 i Asperti 2004), on trobareu una discussió detallada d'alguns aspectes que es tracten aquí, així com una bibliografia més completa.

1. Són els vv. 5-7 de «Cansoneta leu e plana» (Riquer 1996, 172-79): «del traïdor de Mataplana, que és farcit i ple d'engany. ¡Ah, Marquès, Marquès, Marquès, sou farcit i ple d'engany!».

2. Vegeu el comentari a les definicions de la *Doctrina de compendre dictatz* i de les *Leys d'amors* a Riquer 1975: I, 53-56.

boració original del tema religiós. Per tant, el trobador no només participa en la pràctica habitual del sirventès polític del XIII (l'ús de l'esquema melodicomètric d'una composició preexistent), sinó que tria un model d'especial complexitat i, als ulls del públic contemporani (els laics que són el seu públic immediat), també d'especial dignitat per les seves característiques tècniques. Així, doncs, per entendre què és un sirventès i quina recepció tenia, no ens hem de fixar només en el contingut polític o satíric, sinó també, i potser sobretot, en la forma. Com es diu és tan important a l'hora d'interpretar un sirventès com què es diu.

El naixement de la «forma sirventès»

El gènere sirventès, definit en termes temàtics i formals com els que apunten les *Leys d'amors*, neix entre 1170 i 1180 amb Guillem de Berguedà i Bertran de Born. Cal precisar que ni Bertran ni Guillem no es poden considerar inventors del cant satíric dedicat a temes profans i privat de connotacions religioses i morals, és a dir els inventors d'una poesia política i d'actualitat sobre temes majoritàriament feudals. En termes generals, és evident que aquesta actitud devia ser corrent a la societat feudal i no falten testimonis precisos en aquest sentit, fins i tot independents de les escoles reconegudes de lírica vulgar, com hem vist al començament de l'article.



Altres trobadors, com ara Raimbaut de Vaqueiras, fan servir la guerra com a metàfora amorosa, un motiu recurrent a l'Edat Mitjana: vegeu una representació del setge al Castell d'Amor (British Library, Londres).

La novetat de la producció satírica en el darrer quart del segle XII és la consolidació d'un discurs polític de to

elevat, bastit en part sobre el patró de la lírica moral de la generació precedent (principalment els vers morals de Marcabru) i que es distribueix en dos vessants complementaris (que sovint conviuen dins la mateixa peça): l'exaltació militar i cavalleresca i la reflexió moral i doctrinal. Amb aquest nou discurs satíric conviu també la poesia satírica d'un nivell formalment més baix, pel lèxic, pel contingut i per les formes mètriques. Les figures principals en el desenvolupament d'aquestes dues tendències dins la poesia trobadoresca del segle XII són Guillem de Berguedà i Bertran de Born.

El vescomte català Guillem de Berguedà va començar a compondre cants satírics i d'atac personal almenys una dècada abans de l'inici de l'activitat documentada de Bertran de Born, a qui va conèixer durant el seu exili llenguadocià. La sàtira de Guillem té un estil càustic, directe i personal, farcit d'insults i vituperis. Si el que busquéssim fossin injúries de caire sexual, de la més crua obscenitat, el catàleg seria inacabable. Abans hem recordat el refrany insidiós contra Hug de Mataplana; vegem ara un altre atac contra el mateix enemic, aquest cop vantant-se de la derrota que va infligir-li en un torneig:

*Amics Marques, enquera non a gaire
q'ieu fi de vos coinda cansson e bona,
mas ancar n'ai en talan d'autr'a faire,
puois mos cosseills m'o autrej'e m'o dona;
q'a Sailforas viron mie i enemig
l'anta q'ieu's fi e-l afan e-l destric,
qu'el camp N'Albert laissezt l'elme per tasca:
si fossetz calvs tuich vos virant la rasca.
(vv. 1-8, Riquer 1996: 196)*

[Amic Marquès, encara no fa gaire vaig fer de vos cançó graciosa i bona, però encara tinc intenció de fer-ne una altra, puix el meu seny m'ho atorga i m'ho consent; perquè a Sentfores veieren els meus enemics la vergonya, l'afany i el dany que us hi vaig fer; car al camp de N'Albert deixàreu l'elm per tribut: si fóssiu calb tots us haurien vist la tinya]

Cap a l'any 1184, veiem els efectes de l'estil de Guillem en l'obra del seu amic llemosí. La influència estilística del trobador català s'intueix en els dos sirventesos satírics de Bertran de Born contra Alfons II d'Aragó: dues peces a cavall de l'aspror polèmica i el vidriol derisori. Després del característic exordi primaveral, Bertran diu d'Alfons que només es preocupa de menjar i beure al Rosselló («q'el non a soing mas que s'engrais

/ e beva per Rosseillones») i més endavant el tracta de perjur, posant per testimoni «els de Vilamur» («Q'a Vilamur, en Tolsa-l tenon per perjur»). Tots dos sirventesos tenen l'origen a les xafarderies i maledicències difoses per Guillem de Berguedà i reprenen judicis negatius sobre el rei. El primer no té destinatari; el segon va dirigit a un grup de nobles navarrocastellans (el rei de Navarra, la família Azagra, entre els quals es compta el poderós senyor d'Albarracín), als quals devia arribar segurament a través del mateix Guillem. Es dibuixa així un àmbit ibèric de contactes i de circulació de textos poètics, que es complementa amb un altre sirventès de Bertran de Born («Quan la novela flors par verdejan», BdT 80,34), compost immediatament després, i adreçat explícitament a Guillem de Berguedà («mon Fraire de Berguedan») i a altres personatges de la noblesa catalana.³

En la resta dels seus sirventesos, en canvi, Bertran apunta a objectius que van més enllà de la denigració i de la sàtira de l'adversari, cercant —i atenyent, crec— valors no només, o no principalment, personals. Mitjançant una tria textual molt característica (com anirem veient), sovint situada al temps mític de la primavera, Bertran concreta un nucli temàtic que projecta els valors del grup cavalleresc i feudal al qual ell mateix pertany: el mèrit, el coratge, la joventut entesa al mateix temps com a metàfora de vitalitat i d'ascensió social, i, per contra, menysprea les activitats econòmiques, i els *engigns* de tota mena (l'ús de maquinària de guerra que impedeix el combat cos a cos). Aquest resultat s'aconsegueix gràcies a una estructura formal elevada i al



Una catapulta en acció (Bíblia de Maciejowski).

3. Els poemes contra Alfons estan editats a Gouiran 1985: 451-498 i l'adreçat a Guillem a les pp. 407-429.

recurs, no a la lògica i a l'argumentació, sinó a una evocació directa, expressada a través d'imatges, visions, proclames i, si convé, fins i tot fatxenderia: un repertori de fórmules variades darrera del qual es reconeix la seva individualitat d'escriptor.

Així, la veu de Bertran se'ns presenta sovint formulada no en forma singular (*ieu*), sinó de grup (*nos*). Un grup definit al mateix temps sobre bases humanes —un cercle d'amics, dels seus iguals— i sobre bases socials —un cert nivell d'aristocràcia, capaç de defensar les seves posicions davant de poders «superiors». De vegades, fins i tot un conjunt més indistint de cavallers, identificat per la simple connotació militar; afí a la noblesa només per la pràctica de les armes i de la guerra, és a dir per uns valors militars i aristocràtics no necessàriament cortesos. En aquest sentit, només cal recordar les fórmules d'inspiració èpica com *veirem*, que assenyalen, imitant la solidaritat entre joglar i oients de les *chansons de geste*, una especial connivència entre el trobador i el públic seleccionat.

Entre l'obra de Guillem i la de Bertran hi ha també diferències formals que convé valorar en conjunt. Guillem de Berguedà usa moltes vegades formes simples, estructures de cantilena de matriu joglaresca o «popularitzant», assenyalades per anàfores i refranys, i que associem per defecte al nivell de la cançoneta, fàcil de recordar i d'àmplia difusió.⁴ El recurs a aquest estil compositiu es confirma en boca del propi autor, a la seva famosa «Cansoneta leu e plana / leugereta ses ufana» (vv. 1-2, Riquer 1996, 172-179). Aquestes formes poden donar-nos una idea de quina devia ser la pràctica, de llarga tradició, dels cants d'escarni, que Guillem devia reprendre o remodelar, potser amb la intenció crear una forma apta per a la difusió. Tanmateix, no em sembla una casualitat que declari en una ocasió que compon segons un *so viell antic*, com també afirma Marcbu al principi de «Lo vers comensa»: és una tria volgutament passada de moda, d'un gust diguem-ne precortès. Hem de considerar en aquesta mateixa línia l'ús d'un altre model que als anys d'activitat de Guillem de Berguedà ja devia semblar arcaic i, per tant, superat: la cançoneta satírica «Cavalier, un chan-

4. Vegeu, per exemple, «Cansoneta leu e plana» (BdT 210,8), «Un sirventes nou vuoll far en rim' estraïna» (BdT 210,21), «Un tri-chaire, prestre laire» (BdT 210,22), o «Joglars, no't desconortz» (BdT 210,12).

tar cortes» (BdT 210,6a) es basa en «Un vers farai, pos me someill» del comte de Poitiers (BdT 183,12).⁵

És en aquest nivell formal on trobem una diferència fonamental entre l'obra dels dos trobadors, que atorgarà a Bertran de Born el paper decisiu en la reformulació de la «forma sirventès» a la tradició trobadoresca, és a dir al naixement del sirventès canònic, tal com quedarà cristal·litzat a la tractadística. Bertran és el primer trobador que compon «sirventesos en forma de cançó» de manera continuada (i crec que també és el primer en termes absoluts), a partir del *contrafactum*: és a dir la tècnica de la represa i reutilització d'una estructura mètrica i melòdica preexistent, ideada per a un text cortès amorós. És el primer, doncs, a assumir de manera sistemàtica uns models que calca exactament en la melodia i l'estructura metricoestròfica i a triar aquests models entre els exemples de la nova forma canònica de la cançó, que s'aferma a partir del tercer quart del segle XII i que està destinada a substituir ràpidament el *vers*, l'únic gènere cultivat pels trobadors més antics. Contràriament a Guillem de Berguedà, Bertran de Born aprofita de manera molt evident el gust del seu temps: la selecció de models formals per als seus sirventesos apunta claríssimament als autors de referència del moment (Raimbaut d'Aurenga, Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Guilhem de Saint-Didier, Peire Raimon de Tolosa, Folquet de Marselha, Raimon de Miraval i, probablement, el francès Conon de Bethune). Amb aquesta tria, Bertran també delimita (a diferència del vescomte de Berguedà), un públic lligat a la tradició compositiva de la lírica d'oc, que participa en el corrent formal i de gust que s'està afermant, encara amb molta potència innovadora.

Des d'aquest punt de vista, els *contrafacta* poden ser interpretats també com una decisió de «compondre a la manera (musical, mètrica, estilística) de» i per tant —en la fase d'inici de la tradició— com un acte deliberat, a través del qual la poesia profana d'actualitat es col·loca al mateix pla que l'expressió elevada de la lírica amorosa, i amb una mateixa dignitat.

5. És evident que el model és desusat a l'època de Guillem de Berguedà: aquesta és una de les dues úniques imitacions formals de Guilhem de Peitieu que es poden confirmar dins la tradició trobadoresca en els termes rigorosos, definits per Marshall (1980), els únics que considero pertinents.

La finalitat del sirventès

Per mirar d'establir amb quina finalitat es podia compondre el sirventès «cortès», voldria reprendre aquí una observació de Topsfield (1974) a propòsit de l'assimilació d'aquest gènere amb el *genus demonstrativum* de la retòrica. Seguint la definició clàssica de Lausberg (1966-67: I, §61,3), l'oratòria epidíctica (el *genus demonstrativum*) no tendeix, a diferència de la judicial i la política, a buscar un canvi de la situació sinó a «confirmar —jutjant-la (amb la lloança o el blasme)— una situació que es considera inalterable». La definició de Lausberg té la virtut de coincidir alhora amb la documentació antiga (sintèticament a Quintilià, *Inst. orat.*, 3, 7, 1: «constat laude ac vituperatione») i amb la definició de sirventès proposada en alguns tractats occitans i en les referències contingudes en algunes *vidas* trobadoresques.

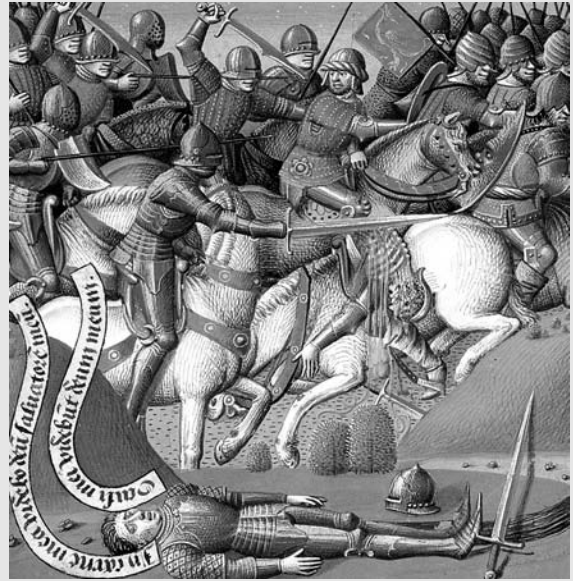
Vegeu les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà («si tu comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprenimen o de lausors [...]», Marshall 1972, H.33) i la *Doctrina de compondre dictatz* («si vols far sirventez, deus parlar de fayt d'armes, e senyalladament o de lausor de senyor o de maldit o de qualsque feyts qui novellament se tracten [...]», Marshall 1972: 28). De forma encara més precisa, trobem correspondència amb certes expressions de les biografies antigues dels trobadors, per exemple la de Bertran de Born («fetz son sirventes [...] de blasmar los rics», Boutière, Schulze & Cluzel 1973, XI.B.6); de Peire Guillem de Toloza («fez sirventes [...] de blasmar los baros», Boutière, Schulze & Cluzel 1973, LXVI, 2); de Guillem Augier Novella («lausava [!]os uns, e blaslava los autres», Boutière, Schulze & Cluzel 1973, LXXIII.2); de Falquet de Romans («fez sirventes joglaresc de lausar los pros e de blasmar los malvatx», Boutière, Schulze & Cluzel 1973, LXXXI.3).

En substància, el sirventès en la seva forma canònica tendeix a desvincular-se d'una finalitat política concreta, encara que, innegablement, faci referència als fets d'actualitat. Presentat en els termes que proposo, com a forma precisament de tipus epidíctic, el sirventès resulta un gènere o una tipologia formal que no difereix en la seva

natura més profunda de la cançó cortesa i, com a tal, és interpretable de manera semblant en termes simbòlics. La funcionalitat del gènere, definit com a epidíctic, va més enllà dels objectius pragmàtics, que són majoritàriament de polèmica a petitíssima escala o d'atac personal, tot sovint sobre qüestions tan mínimes i locals que es resisteixen a les recerques històriques més minucioses.

Gérard Gouiran (1985: LX) va definir el sirventès de Bertran com la «*mise en pratique* d'una moral», que li serveix de punt de referència per jutjar el seu temps. Afegiria només que la *mise en pratique* s'ha d'entendre com la composició dels seus cants, però també la seva difusió i l'execució. Les categories de la lloança o del blasme esdevenen principis organitzadors dels valors fonamentals i posen a disposició del trobador un repertori ordenat i connotat. Això, independentment dels resultats que s'obtinguin, de l'efecte sobre personatges a qui, en la ficció textual, s'imagina de poder influir, dirigint-ne l'acció. La fórmula de crítica, el consell i l'admonició, és necessària per a la realització del text, però no vol dir que el trobador pensi que tindrà un efecte real com a conseller.

Des d'aquesta perspectiva, crec que també troba una explicació l'ús freqüent del futur de Bertran de Born. Els gloriosos passats remots poden ser evocats a través de referències a personatges de llegendes literàries, fins i tot de l'àmbit vernacle (Artús, herois èpics, etc.). En canvi, no susciten cap mena d'entusiasme en la seva poesia (amb l'única excepció d'episodis trets de l'epopeia de les croades),⁶ ni el present ni el passat recent, o sigui tot l'arc de temps que pertoca a la memòria històrica viva i que és, precisament, el terreny propi de la sàtira. L'atenció de Bertran es dirigeix cap al futur; quasi diríem refugiant-s'hi, es concentra en l'expectativa, no desmentible i sempre renovable. En aquest joc de plans temporals, que lliga memòries antigues —mítiques— i expectatives de futur, hi convergeixen dues visions del món, assenyalades agudament per Gouiran (1985: LXII): la més agressiva i dinàmica dels *iuvenes* i una altra «també aristocràtica, però més antiga i que s'havia expressat literàriament a les epopeies del període precedent. En Bertran, la *prouesse* (el coratge), en la qual s'ha de realitzar la joventut [...] no és més que la continuació dels fets dels herois èpics d'altre temps, d'un món carolingi idealitzat».



La cruesa de la guerra en una escena de la *Histoire Roland* (Musée Condé, Chantilly).

Respecte de la dicotomia entre Bertran i Guillem que hem esbossat, observem una proximitat més gran d'aquest esquema de l'oratoria a la manera de fer del primer que no pas a la del segon. Això no implica un judici de valor sobre la qualitat formal de les obres, que no es poden comparar punt per punt perquè tenen registres i estils totalment diferents, però tanmateix delimita una jerarquia respecte de la tradició. Així, la forma del cant cortès de Bertran de Born serveix també d'instrument cultural d'autoreconeixement del grup social de nobles i cavallers, que són el seu públic primer; i que troben en els seus textos l'expressió d'una identitat estructurada «en forma de cançó», segons els màxims cànons compositius del temps i connotada positivament. Si bé el món medieval profà i laic avui ens sembla indissolublement lligat a la cavalleria i a la vida cortès, recordem que no es pot assumir com a evident el judici positiu sobre els valors cavallerescos cortesos: als testimonis medievals, els cavallers sovint tenen associada una imatge molt negativa, ben comprensible en una societat dominada per valors d'inspiració religiosa i moralista, contraris a la violència, a l'orgull, i a l'afirmació del coratge com a principi no reglamentat de fortes categories ètiques i espirituals.

Més enllà de l'excel·lència formal, un altre paràmetre que ajuda a precisar la posició de Bertran de Born dins de la tradició trobadoresca el situa en la línia del seu predecessor Marcabru. Tots dos són laics

6. És el cas de *Golfier de la Tor*, heroi de la primera croada, recordat a BdT 80,37, v. 59.

(tot i que ideològicament molt diversos) que prenen la paraula en vulgar i a través d'una forma textual elevada, gràcies al poder de la qual tracten temes i problemes corrents en allò que avui definiríem com a «societat civil» laica. Dos laics que transfereixen al discurs líric la seva visió del món, la seva cultura, la seva memòria (no només individual), proposant, gràcies a aquesta forma de discurs estructurat, un conjunt coherent de valors culturalment marcats: feudals i cavallerescos a Bertran de Born, morals i religiosos a Marcabru.

A l'època de Marcabru, i encara amb més raó a l'últim quart del segle XII, amb Bertran de Born, la forma lírica elevada es presenta com un vehicle privilegiat per a un discurs laic i en vulgar sobre els esdeveniments del món. Haver-la adoptada pot semblar a *posteriori* una tria obligada, en una perspectiva de valoració de conjunt de l'escola trobadoresca, però cal dir que aleshores no es podia donar per descomptada, ni sobre el pla de l'expressió, ni sobre el dels continguts, com demostra l'exemple ben evident de Guillem de Berguedà. Fent aquest salt qualitatiu, adequant el sirventès a la lírica amorosa a través de l'adopció de la «forma de cançó» que s'associa històricament a l'afirmació a nivell europeu de l'escola trobadoresca, Bertran de Born obre el camí a la poesia política i d'actualitat de finals del segle XII i de tot el segle XIII, amb l'adopció formal implícita del registre sencer de la cançó cortès, quasi com a estructura expressiva que «autoritza» el discurs profà d'actualitat, que li confereix la dignitat necessària, i li permet, exactament com la cançó, esdevenir vehicle d'expressió de nous valors. D'altra banda, l'opció de Guillem de Berguedà probablement hagués mantingut el sirventès com un producte marginal, mai acabat d'integrar en el sistema poètic trobadoresc.

L'escenografia bèl·lica de Bertran de Born

Em vull aturar ara en un dels elements més característics de la lírica de Bertran de Born, un aspecte que privilegiaran els seus imitadors. Allò que és més significatiu per a la perspectiva formal que hem adoptat aquí són una sèrie d'imatges, d'estilitzacions, que permeten visualitzar els valors cavallerescos que fonamenten i donen sentit al text. Bertran aconsegueix aquest resultat gràcies a grans paisatges de guerra i

de batalla, com veiem per exemple a «Ar ven la coindeta sazoz» (BdT 80,5):⁷

*Bella m'es preissa de blessos
cubertz e teins e blancs e blaus,
d'entresseins e de gonfanos
de diversas colors tretaus,
tendas e traps e rics pavailons tendre,
lanssas frassar, escutz traucar e fendre
elmes brunitz e colps donar e prendre,
.....
(vv. 17-24: Gouiran 1985: 714-715)*

[Com m'agrada veure l'enfrontament entre els escuts, pintats de blanc i de blau, entre les insígnies i els gonfanons de diversos colors, i com es drecen les tendes i els rics pavellons, i les llances es trenquen, els escuts es foraden i els elms brunyits s'esbotzen i com es donen i es reben cops]

Inspirat pel retorn de Ricard Cor de Lleó al continent, després d'anys d'absència deguda a la croada i al seu empresonament a Àustria, «Ar ven la coindeta sazoz» és un text tardà dins l'obra de Bertran de Born i podria suggerir una evolució interna. El que s'imposa aquí no és el tema, més feudal que militar, de la rebel·lió associada a les turbulències nobiliàries (com en els sirventesos dels anys vuitanta que hem vist abans), sinó el tema de la guerra i de l'exercici de les armes com a moments d'afirmació de valors que defineixen els individus i els grups. És un aspecte evident al vers 9 quan diu «Ges no·m platz de nostres baros», és a dir, quan renega dels barons que, tot i els juraments que havien fet, es rendeixen al rei si van maldades. També a la quarta estrofa (vv. 25-32) refusa les males companyies: no només les prostitutes que acompanyen l'exèrcit sinó també el cap de tropa que no reparteix el botí i els senyors que es volen fer pagar els donatius. La seva actitud es compara a la d'una dama que només atorgui els seus favors «per aver», per diners.

Pel que fa a l'estil, aquesta aspiració es manifesta a través d'àmplies visions de conjunt, grans escenografies construïdes sobre molts plans i amb efectes de perspectiva, gràcies als quals es representen i realment es «posen en escena» aquells cavallers, aquells grups mili-

7. Que està certament relacionada amb una delicada composició cortesa com «Ges per la coindeta saison», de Pons de Capdueill (BdT 375,9).



Inici d'una batalla campal a Auray (1364) entre francesos i anglesos (*Chroniques de Froissart*, Biblioteca Nacional, París).

tars nobiliaris que constitueixen el referent primer i el primer destinatari del discurs de Bertran. Recullo el terme d'«escenografies», que em sembla especialment adequat aquí, d'un treball de Mario Mancini (1991) dedicat a un dels textos d'atribució controvertida, «Be·m platz lo gais temps de pascor». Les seves conclusions em semblen aplicables a un grup substancial de sirventesos de paternitat bertraniana indubtable. A «Lo coms m'a mandat e mogut» (BdT 80,23), per exemple, Bertran compon per encàrrec del comte un poema que generi el trencament de tots els elements de l'armament guerrer («on sion trencat mil escut / elm et ausberg et alcoto, / e perpoing falsat e romput», vv. 4-6, Gouiran 1985: 158). Les estrofes van desgranant el desencadenament de la batalla: primer, els gonfanons es drecen, les tendes es planten, les tropes i els seus caps es reuneixen; quan comença la batalla, els enemics (catalans i aragonesos) cauen morts pertot, la destrucció és total i descrita minuciosament. Cito un altre exemple, per acabar amb aquest repàs de l'escenografia bertraniana, on la consuetada descripció del moment abans de la batalla s'expressa en termes inequívocament cortesos, equiparables als de l'exordi d'una cançó d'amor (canvieu els cavalls pels ocells, per exemple):

*Can vei pels vergiers desplegar
los cendatz grocs, indís e blaus,
m'adousa la vos dels cavaus
e·l sonet que fan li juglar
que viulen de trap en tenda,*

*trombas e corn e graille clar.
Adoncs voill un sirventes far
tel que·l coms Richartz l'entenda.
(v. 1-8: Gouiran 1985: 484)*

[Quan veig que pels jardins es despleguen els estendards de seda groga, índia i blava, m'omplen el cor de dolçor els renills dels cavalls i les melodies dels juglars, que van de tenda en tenda tocant la viola, la trompeta, el corn i la gralla. Llavors, em ve el desig de fer un sirventès i que el senti el comte Ricard.]

A través d'aquestes construccions visuals, presentades amb estilemes de derivació i concepció èpica, la guerra, entesa com a moment de manifestació i d'afirmació de les qualitats pròpies a aquells individus i



Artús i Ginebra presideixen una justa (British Library, Londres).

grups, entra a dominar la construcció lírica amb aspectes que són també d'espectacle i de festa. Dit d'altra manera, la seu primària d'actuació del sirventès, com la de la cançó, és la típica de l'espai cortès: la cort, la celebració cortesana.

Per als lectors moderns, les representacions de la batalla campal, extenses i realistes, són el record més persistent de Bertran de Born i l'aspecte que el diferencia més dels altres trobadors del seu temps. Si resseguim la presència d'aquestes imatges en trobadors posteriors podrem traçar el recorregut de la seva difusió i també la manera com els seus seguidors van revisar i adaptar el seu model d'escriptura. Paral·lelament, podrem resseguir l'evolució d'un model moral construït sobre una escala de valors ben precisa, que esbos-



Melée representada a la traducció francesa de la *Historia troiana* de Guido delle Colonne (Biblioteca Nacional, París).

sa un capítol de la història literària dels trobadors des de finals del segle XII. És en base a aquests paràmetres que miraré de valorar una herència del nostre trobador que no sigui ni puntual ni microtextual.

L'herència de Bertran de Born

Què en queda dels aspectes més característics de l'organització textual de la lírica de Bertran de Born a l'obra dels seus seguidors? Com es defineix una certa manera de fer bertraniana? Com podem valorar aquesta herència més enllà d'un inventari de les imitacions i de les repeses per part de trobadors posteriors?

En primer lloc, en un pla formal (que, com s'ha vist, no es pot reduir únicament a una dimensió tècnica), allò que fa escola és la imitació d'estilemes cortesos: des d'aquest punt de vista es pot afirmar sens dubte que Bertran posa els fonaments del sirventès més clàssic de finals del segle XII i de tot el XIII, aquell que és afí a la cançó i posterior a l'època del vers «compromès» de Marcabru. Aquestes imitacions confirmen el paper fonamental de Bertran en la formació de la «forma sirventès» i també, des d'un punt de vista més general, el pes del llemosí en la tradició trobadoresca.

En referència als continguts i a les solucions expressives singulars, de Bertran de Born en resta el to satíric respecte dels grans del món (els sobirans i els seus hereus, els feudataris majors), observats des del punt

de vista d'un cercle nobiliari de rang inferior o, si es vol, des del punt de vista del rengle dels cavallers. La continuïtat en aquesta direcció s'estableix ja amb el fill de Bertran de Born, també trobador («Quan vei lo temps renovar», BdT 81,1), i es perllonga amb tot un seguit de sirventesos polítics i d'actualitat, d'inspiració laica; de textos aïllats de trobadors del tot menors, com Bernart Arnaut de Moncuc i Amoros dau Luc, a sirventesos d'autors italians o actius a Itàlia, lligats a corts i a faccions (d'Uc de Sant-Circ a Lanfranco Cigala i després a Luchetto Gattiluso), fins a alguns sirventesos de Bertran d'Alamanon.⁸ En aquest darrer cas, com hem vist més amunt, s'hi ha d'afegir una consciència política laica més forta, atenta a la naturalesa dels esdeveniments en curs i capaç d'usar amb una finalitat precisa el registre satíric (no és per casualitat que Bertran d'Alamanon va ser l'únic d'aquests autors de sirventesos que va dur a terme de manera estable missions de gran rellevància i delicadesa a l'administració d'un poder regional, el comtat de Provença).

Hi ha dos punts àlgids en la producció de sirventesos polítics: la croada albigesa (1209-1229) i els conflictes angevins (1260-1300), dos moments en què, per expressar la protesta o definir la posició de determinats bàndols, s'aprofita el camí obert per Bertran de Born. Al primer període, el de la croada albigesa i de l'afirmació del poder capet als territoris del Midi, d'entre la sèrie de laments, invectives i altres peces de provocació que produeix la cultura occitana, podríem destacar el cèlebre sirventès de Guilhem Figueira contra



Güelfs i gibel·lins continuen enfrontant-se: aquí l'exèrcit d'Enric VII es dirigeix a Itàlia contra Robert d'Anjou (Codex Balduinus).

8. Serveixen d'exemple «De l'arcivesque mi sap bo» (BdT 76,4) o «De la sal de Proensa-m doill» (BdT 76,5).

Roma, l'Església i la seva jerarquia. «D'un sirventes far» (BdT 217,2), compost entre 1227 i 1229, probablement a l'Itàlia septentrional, constitueix altra vegada la reelaboració formal d'una cançó cortesa, en aquest cas de Guilhem Faidit, tot i que compta amb trets d'ascendència joglaresca, detectables a les anàfores i l'estructura cadencial del discurs, que li asseguren la fàcil difusió. El sirventès de Guilhem Figueira constitueix un dels pocs casos on hem conservat constància extraliterària de la difusió: el coneixement de la cançó es va presentar com a prova en un procés inquisitorial.

En el període que s'inicia amb l'expedició italiana de Carles d'Anjou, el conflicte paneuropeu entre güelfs i gibel·lins deixa nombrosos testimonis lírics (sirventesos, intercanvis de *coblas*, lírica italiana). Els textos gibel·lins presenten temes anticlericals i cavallerescos, de vegades amb expressions obertament bèl·liques. Per exemple el violent sirventès de Calega Panzan, «Ar es sazoz qu'om es dega alegrar» (BdT 107,1), compost amb motiu de l'expedició de Conradí cap a Sicília, formula els valors cavallerescos i gibel·lins en forma gairebé d'amenaça. L'element temàtic característic, la lloança de la guerra, s'insereix en el marc d'actualitat que representen les lluites per la successió a l'imperi al poema «Felon cor ai et enic» (BdT 371,1) de Percivalle Doria. És una peça composta a



Escultura de Carles d'Anjou com a senador romà.

glòria de Manfred de Sicília, a qui designa com «nostre reis» i únic valedor de la civilització cortesa, del *pretz*. Són textos que, més que propaganda política de cara a l'enemic, són celebracions internes de la qualitat d'un grup i del seu cap.

Aquest conjunt de sirventesos politicsatírics del segle XIII té un relleu indubtable, tot i que resta en alguns aspectes marginal. D'una banda la inspiració és encara, en certa manera, la dels cants d'escarni de tradició antiga. De l'altra, la consolidació d'aquesta línia política dins la tradició trobadoresca, que es produeix gràcies a la dignificació del sirventès a mans de Bertran de Born, acaba disminuint-ne la consideració a ulls dels teòrics: vegeu l'eloqüent glossa de la traducció llatina del *Donat proensal*, on *sirventes* s'explica com una «*cantio facta vituperio alicuius*», cançó feta per vituperar algú. Assenyalem també que en la producció posterior orientada cap a aquesta direcció s'acaba esborrant la nota més personal, substancialment exclusiva, de Bertran de Born, o sigui la presència recurrent del tema de la joventut, de l'alternança de les generacions, dels canvis en els cercles de poder que puguin afavorir la iniciativa i l'energia d'aquells que aspiren a millorar la seva condició.

Dins del conjunt de la producció inspirada en l'actualitat, de matriu laica i nobiliària (en un sentit lax del terme), una altra línia, de tall moralista, es va sobrepasant a aquesta més netament satírica. Serà aquesta línia moralista la destinada a afermar-se com a prevalent en l'evolució de conjunt de l'escola. És aquí on trobem figures d'una certa volada, sovint professionals, com ara Sordello o Guillem de Montanhagol, i després Guiraut Riquier i Cerverí de Girona, tots amb aspiracions a ocupar una posició de relleu. Aquí, l'herència de Bertran de Born és visible en un to genèric, potser en l'interès per un determinat tipus d'arguments, connotat per vagues evocacions guerreres. La inspiració laica i cavalleresca d'aquest filó de moralitat cortesa porta a un discurs d'una connotació més aviat conservadora, caracteritzada per tons de lament i d'accents elegíacs. No podria ser més accentuat l'allunyament respecte dels nuclis temàtics que, com hem recordat tantes vegades en aquest article, centren la poesia de Bertran de Born: l'exaltació de *jovent*, el vitalisme de l'acció, la densitat del motiu primaveral.

Tanmateix, al costat d'aquest corrent influenciat per un component més obertament moralista i doctrinari, i propi sobretot de trobadors «de cort», es manté un filó de poemes d'herència bertraniana de to encès

i vital, on l'exaltació resoluta del combat i de les armes es concreta en celebracions de l'acció i la plena realització del mite primaveral de la joventut. I són aquestes recreacions dels paisatges bèl·lics i l'exaltació de la batalla que van esdevenir la marca més recordada i imitada de Bertran de Born. Per si calgués un pas més cap a la posteritat literària, Dante el va entronitzar entre els *vulgares eloquentes* com a màxim cantor de les armes. La ideologia feudal i la violència desfermada de Bertran s'interpreten al *De vulgari eloquentia* com a portadors d'una bellesa poètica del passat, però ja no tenen un lloc en la nova cultura literària. A la *Commedia*, Dante també reserva un lloc a la figura de Bertran de Born, però a l'*Inferno*, tancat al cercle dels sembradors de discòrdies.



Cavallers ferits en batalla al *Speculum historiale* de Vicent de Beauvais (Musée Condé, Chantilly).

Bibliografia

- ASPerti, Stefano, 2002: «Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)», a *La propaganda politica nel basso medioevo: Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale (Todi, 2001)*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 533-59.
- ASPerti, Stefano, 2004: «L'eredità lirica di Bertran de Born», *Cultura Neolatina*, 64, 475-525.
- BOUTIERE, J., SCHULZE, A. H., I CLUZEL, I.M., 1973: *Biographies des troubadours*, París: Nizet.
- GOUIRAN, Gérard, 1985: *L'amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born*, 2 vols, Aix-en-Provence: Université de Provence.
- LAUSBERG, H. 1966-67: *Manual de retòrica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, tr. esp., Madrid: Gredos.
- MANCINI, Mario, 1991: «Scenografie di Bertran de Born», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, IV, 507-526.
- MARSHALL, J. H., 1980: «Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 289-335.
- MARSHALL J. H., 1972: *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres: Oxford University Press.
- RIQUER, Martí de, 1975: *Los trovadores*, 3 vols, Barcelona: Ariel.
- RIQUER, Martí de, 1996: *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona: Quaderns Crema.
- TOPSFIELD, L. T., 1974: Ressenya de K. Klein, *The Partisan Voice*, París / La Haia, 1971, a *Medium Aevum*, 43, 278-281.