

Narrativa lírica o lírica narrativa. Las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII

FERNANDO CARMONA

La moda de las inserciones líricas en la narración que inaugura Jean Renard en su *Guillaume de Dole*, a principios del siglo XIII, caracterizará un buen número de relatos en el transcurso del siglo¹. Se ha señalado el carácter realista de estas obras y minusvalorado la importancia de las inserciones líricas, no pasando de ser consideradas como algo ajeno a la composición narrativa en la que se ubican². Recientemente, buen número de estudios confluyen en afirmaciones que sostienen no sólo la importancia y la armonía del elemento lírico en el relato sino que las inserciones líricas explican y originan la narración³; y aún más, los

¹ La presencia de poemas líricos la vamos a encontrar en las variedades narrativas y dramáticas de los siglos XIII y XIV; además del *Roman de la Violette* de Gerbet de Montreuil y del *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel* de Jakemes, la siguiente relación indica la difusión e importancia de la moda literaria de las inserciones líricas que inicia el autor del *Guillaume de Dole*: *Athis y Prophilias*, *Le Blanc Chevalier* de Jean Condé, *Cleomadés*, *La Complainte douteuse*, *Le Conte du cheval de fuste*, *Le Court de Paradis*, *La Chastelaine de Vergi*, *La Châtelaine de Saint-Gilles*, *Durmart Le Gallois*, *La Espinette amoureuse*, *Fergus*, *Gligois*, *Jeu de Robin et Marion*, *La Poire*, *Lui d'Aristote*, *Mariage du Fauvel*, *Mariage de sept arts et des sept vertus*, *Meliacin*, *Paradis d'amour* de Froissart, *La Prison d'Amour*, *Renart le Nouvel*, *Roman de Renard*, *Saluts d'amour*, *Sone de Nansay*, *Tournois de Chauvency*, *Traduction d'Ovide*, *Tristan en prose*, *Trois Dames de Paris* de Watriquet de Couvin y *Le Voir dit* de Machaut. He completado con otros títulos los señalados por D. L. Buffum, 1928, pp. LXXXIII y 363.

² Ch.-V. Langlois, siguiendo a G. Paris, afirma sobre Jean Renard que, a pesar de ser el autor más hábil en intercalar textos líricos «la mayor parte no convienen casi a aquellos en cuya boca están puestos» (París, 1924, p. 76). Sobre el carácter realista de la obra de este autor, cf. R. Lejeune-Dehousse, Liège-París, 1935; y Heidelberg 1978.

³ Se ha puesto de relieve la armonía de las inserciones líricas en la composición narrativa (Baumgartner, E., 1982, pp. 260-266; Diller, G.T., 1977; Jung, M. R., 1980; incluso se ha añadido

poemas insertados, además de dar lugar a la narración, serían la parte visible de la tradición lírica que recorre e impregna a gran parte de la narrativa. En este sentido pasaríamos de hablar de una *narrativa lírica* a una lírica narrativa ⁴.

DE LA VOZ A LA ESCRITURA

Si se ha denominado a la novela como género protéico, es en sus primeros pasos medievales cuando se manifiesta con más fuerza este rasgo; es decir, su movilidad, su capacidad de transformación y su carácter heterogéneo. En este momento, es difícil definirla como género porque es una mezcla de ellos. El juglar parece proyectar en su creación literaria la variedad que lleva en su repertorio ⁵. Es, a la vez, poeta, músico y narrador; y antes que crear, recoge y copia, resume y amplifica. Posee el «arte de las mezclas» ⁶: mezcla géneros, registros, temas; los distintos registros líricos, los temas artúricos con los bizantinos e idílicos, y los más variados espacios y momentos; pretendiendo abrazar «la totalidad de la historia y de la geografía» (Poirion, ed., p. 218). Su arte es el de *componer* unos elementos dados (la *matière*) y el de la organización y construcción de lo recibido (la *conjointure*). El arte de reunir con armonía y coherencia es lo que distingue al autor de *romans* del narrador de *contes* ⁷. Lo que para nosotros es una mezcla de géneros, para el medieval no lo es tanto. Fren-

una interpretación ideológica (W. D. Paden, 1993). M. Zink llega a afirmar que Jean Renart «compuso su novela a partir de sus canciones» (1979, p. 29). Por mi parte, he pretendido caracterizar, partiendo de Jean Renart una *narrativa lírica* medieval (Barcelona, 1988). El interés por la inserción de géneros en la novela ha dado lugar a un coloquio internacional (*Les genres inserés dans le roman, Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992*. Lyon) ocupándose también de las inserciones líricas en las novelas medievales; al analizar el *Chatelain de Coucy*, se concluye de forma semejante a lo afirmado por M. Zink respecto al *Guillaume de Dole*: «la poésie lyrique engendre le roman: elle est à l'origine et au coeur de l'oeuvre de Jakemes» (C. Lachet, en C. Lachet (ed.), p. 60; cf. en el mismo volumen, M. Le Person, pp. 17-33 y Ph. Ménard, pp. 35-46).

⁴ Pedro M. Cátedra, en un interesante y documentado artículo referido a la literatura española medieval, señala cuatro grados de integración de los elementos líricos: 1) «presencia de poemas líricos compuestos "ex profeso"»; 2) la integración de ajenos para imprimir un nuevo sentido a la narración; 3) la «conversión de temas líricos concretos en texto narrativo»; 4) «la creación de arterias líricas en el texto» que acaban transformándolo (1993-94, p. 324). Referido al ámbito español, véase también: A. Deyrmond, (Madison, 1975, pp. 39-52) y L. M. Haywood (Londres, 1996).

⁵ Esta variedad la reflejan los «sirventes-ensenhmens» de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson y de Bertrand de Paris. Cf. su edición en Pirot, pp. 546-554; 563-578 y 600-605.

⁶ Como «art de mélanges», designa Ch. Méla la estética novelesca del siglo XIII, (D. Poirion, ed., París, 1983, p. 216).

⁷ Chrétien de Troyes y sus seguidores insisten en el *roman*, como *bele conjointure*, frente al *contes*, *materia* narrativa a menudo *descompuesta* por los malos narradores («El trait de un conte d'aventure/ un molt bele conjointure», *Erec*; «veul un roumant estrairel d'un molt biel conte d'aventure», *Bel Inconnu*; cf. Méla en *Id.*, pp. 90-91).

te al carácter subjetivo, particular y fragmentario del texto moderno, el medieval es *objetivo* y *totalizador* (Carmona, 1988, p. 283); serían variedades registrales que buscan la unión en un registro aglutinador y único. La intertextualidad predomina sobre el rasgo diferenciador de género; de aquí que el texto medieval —si es que puede designarse *texto*— sea caracterizado por su forma de ejecución, y se busque la oposición entre *lectura* y *canto* (*roman vs chanson*). La mentalidad medieval, que tiene tanto *horror* a la diversidad como al señalado *vacío*, busca la inexcusable unidad de formas literarias que parecen orientarse de forma autónoma. Es una pluralidad en busca de la unidad, y, desde finales del siglo XII, recoge esta tensión y «transita entre la voz y la escritura» (Zumthor, 1989, p. 335).

Los primeros versos del *Guillaume de Dole* son significativos:

«Cil qui mist cest conte en romans,
ou il a fet noter biaux chans
por remembrance des chançons» (ed. Lecoy, vv. 1-3).

En su prólogo, Jean Renart nos dice cómo ha conseguido una nueva realidad literaria («un novele chose», v. 11), haciendo un *roman* que une *conte* y *chans*. La finalidad del autor es unir *canto* y *lectura*:

«Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
et s'est fez par si grant delit
que tuit cil s'en esjoïront
qui canter et lire l'orront» (vv. 17-22).

El siglo XII está caracterizado y dividido literariamente por una primera mitad en la que irrumpe y predomina la poesía y la segunda en la se desarrolla la narración. Chrétien de Troyes es significativamente un *trouvère*, del que se conservan dos canciones de amor de su juventud, que se consagra a la narración novelesca. El autor del *Guillaume de Dole* busca la síntesis y la armonización de dos formas de expresión literaria que se han separado: *canto/lectura*, *chanson/roman*⁸. El esfuerzo por unir ambos elementos dará lugar a una nueva especie literaria, la *chante-fable*, como titula, y divide alternado verso y prosa un autor anónimo su *Aucassin et Nicolette*.

La unión de las dos variedades literarias, expresada en las inserciones líricas, tendrá abundantes seguidores que, antes que imitar una moda, parecen interesados en lograr esa difícil unidad expuesta en el prólogo por el autor del *Guillaume de Dole*. En correspondencia con el esfuerzo cultural de su siglo, la literatura

⁸ Esta concepción literaria, Jehan Renart la mantiene en otra de sus obras; en el *Lai de l'Om-bre*, el protagonista se refiere a la concepción amorosa literaria, como la que descansa en el *canto* y la *lectura* («ja nus qui d'amors chant et lise», v. 500).

busca la *summa*, respondiendo al «sueño enciclopédico del siglo XIII⁹. La unión equilibrada de dos registros muy diferenciados no será una tarea fácil. Uno pretenderá absorber al otro: el lírico, al narrativo¹⁰.

EL VERSO FRENTE A LA PROSA

Si Jehan Renart consigue armonizar canción y narración, conforme avanza el siglo XIII, aparecen las prosificaciones, situándonos en una nueva dicotomía: verso *vs* prosa; la oralidad queda fijada en la escritura. Las prosificaciones que tienen lugar en el siglo siguiente son una forma de alejarse de la servidumbre poética. El prosificador, en un gesto significativo, elimina las inserciones líricas. La oposición oralidad (canción) y escritura (*roman*) da paso a una nueva oposición entre dos formas narrativas: la hecha en verso, caracterizada como engañosa y mendaz, frente a la prosa, real y veraz. Frente al verso, que recoge la oralidad de la materia de Bretaña y la tradición folklórica de los *lais* y es *vano* y «no reproduce la verdad¹¹»; la prosa, en cambio, pertenece a la tradición escrita y latina, y es garantía de veracidad. En el texto prosificado, aparece el texto literario como tal, negando «la fecunda intertextualidad oral» (Zumthor, 1989, p. 347). La literatura se *institucionaliza*, se *cierra* su ejecución e interpretación, perdiendo su carácter ambiguo, indisciplinado y enriquecedor al dejar de estar abierto a la oralidad. La narrativa en verso de la segunda mitad del XIII y principios del XIV sustituye el lirismo y lo maravilloso cortés por la ideología cristiana y monárquica, sufriendo el mismo proceso de transformación que las prosificaciones (Carmona, 1996).

El paso a la prosa supone una percepción nueva de la literatura, el hecho literario cambia de forma y de sentido, se *institucionaliza* y *cierra* como expresión ideológica. El fenómeno de las prosificaciones tiene lugar en el mismo periodo

⁹ La expresión entrecomillada pertenece a A. Vârvâr (Barcelona, 1983, p. 323; cf. pp. 323-331).

¹⁰ Es lo que ocurre en las dos novelas más representativas por sus inserciones líricas (*Guillaume de Dole* (1208-1210) y el *Roman du Castelain de Coucy* (alrededor de 1285).

¹¹ «Si vain et plaisant» para Jean Bodel, y «romanz de vanité» para el autor de la prosificación de la *Vie des Pères*. «Nus contes rimés n'est verais; tot est mensongie ço qu'il en dient; car il n'en sièvent riens fors quant por oïr dire», afirma, en prólogo, el primer traductor del *Pseudo-Turpin* (1202). «Et porce que rime se voelt afaïtier de mos concueilliés hors de vérité, volt li cuens que cils livres fuist fais sans rime», escribe Pierre de Beauvais al empezar su *Bestiaire* (1218). Al iniciarse el siglo XIII, clérigos y letrados no dejan de valorar de esta forma el empleo del verso: el prosificador de la *Mort d'Aimeri de Narbonne*, el autor de una *Voie au Paradis* en prosa, Jean le Bel en el prólogo de su *Chronique*; el clérigo alemán que prosifica el *Elucidarium* afirma que los versos «no reproducen la verdad»; el prosificador en sus prólogos invoca una estética de la verosimilitud, lo razonable y lo útil; frente al carácter ornamental, prolijidad, inverosimilitud y difícil comprensión del texto rimado (cf. Doutrepoint, pp. 385-396; Zumthor, 1989, p. 331).

en el que se suprime la cultura, la lengua y la literatura occitana, se establece la inquisición y se impone una monarquía católica que sustituye a la ideología cortés. Las prosificaciones llevan consigo, además de un cambio de gusto literario, un cambio ideológico. Así, partir de una oposición teórica y conceptual entre género narrativo y lírico, sin diferenciar previamente esta época medieval, puede llevarnos a un planteamiento y punto de partida falsos.

LA NARRATIVA LÍRICA EN VERSO

Se ha señalado como no *pertinente* la oposición «*récit vs non-récit*» (Zumthor, 1980, 39-40; A. Limentani, 1978, 343) para diferenciar ambos géneros. Sin relato, no hay mito, ni conocimiento, ni literatura misma. Hay géneros poéticos medievales, como la *chanson de toile* o la *pastorela* que se sustentan en un esquema narrativo que, en el siglo XIII, desarrollan convirtiendo algunas poesías en verdaderos relatos (Carmona, 1988, 67-70). El canto cortés arranca de un embrión narrativo: la interacción entre dama y amante impedida por elementos obstaculizadores (*gilòs*, *lausengiers*, etc.). El triángulo erótico está en la *cansó* y en las primeras narraciones en prosa occitanas que surgen como explicación de los poemas (las *Vidas* y *Razòs*). La unión del poema con la biografía, antes que a moda o capricho literario, responde a la peculiar visión literaria de la época que no permite la disociación entre narración (*relato* de lo acaecido) y poema (su expresión lírica). Las poesías provenzales dan lugar a las biografías poéticas en un proceso similar al del antiguo *laid* musical que exige el *lai* literario; y que siguiendo con la constante intertextual de la época, es narrativo y lírico al mismo tiempo (Monson, 1993; Baumgartner, 1991; Carmona, 1996, en prensa).

La *cansó* provenzal se abre con el tema primaveral y se cierra con el «envío», estrofa final en donde aparece el nombre de la dama pero ocultado por un *senhal*, pseudónimo convenido ya que las relaciones sólo pueden mantenerse en *secreto* frente al marido (*gilòs*) y sus informadores (*lausengiers*). El sentimiento trovadoresco se presenta siempre amenazado, está dentro del triángulo amoroso (marido, amante, dama); en algún caso, el *gilòs* puede ser sustituido por un elemento que desempeñe una función similar, es decir, que genere una grave dificultad con la que se encuentren los enamorados. Este sentimiento amoroso se sustenta y justifica en unos valores (*cortezia*, *mesura*, *largueza*, *proeza*, *assai o assag*, etc.). Estos se desarrollan en el proceso de acercamiento a la dama (*fenhedor*, *pregador*, *entendedor*, *drutz*, *fach*). Estos elementos (tema primaveral, triángulo erótico, secreto y valores secuenciados en el proceso de acercamiento) se organizan en un *registro lírico* que podrá verse reforzado por la presencia de inserciones líricas en la narración. Estas serían como la punta visible del *iceberg* del registro poético que impregna la narración.

La novela *Flamenca* es un ejemplo representativo. El relato provenzal reproduce el triángulo erótico de la *cansó*: Guilhem, enamorado de Flamenca, a la que

tiene encerrada su celoso esposo, Archambaut; y, también, como en la lírica provenzal, la seducción es llevada a cabo por un poema que organiza el relato: el diálogo cortado y bisilábico entre la dama y su enamorado, se va reanudando los días festivos en la misa a la que el celoso permite asistir a su esposa; convertido en acólito, Guilhem le acerca el libro sagrado para besarlo. El diálogo se extiende en veinte días festivos, respondiendo, por su semejanza, a una estrofa dialogada de Peire Rogier y a otra de Guiraut de Bornelh (Limentani, 1978, p. 352). El lirismo de este relato quedó reforzado por la presencia de una *kalenda maia* y un *salut d'amor*. Aunque ninguno de los tres textos líricos presentes pertenecen al registro lírico de la *cansó*, ésta mantiene su presencia en la narrativización del tema del amor «de oídas» y la incorporación del lirismo a los monólogos¹². Se ha designado a esta novela como «la mise en fiction de la lyrique»¹³, haciendo la «traducción lírica» de versos del primer trovador, Guilhem de Peitieu y de Jaufré Rudel (Huchet, 1992, pp. 283-285).

El triángulo amoroso caracteriza la narrativa del siglo XII (Arturo-Ginebra-Lanzarote/Tristán-Iseo-Marcos), extendiéndose también a la narración alejada del registro cortés, como los *fabliaux*, de los que más de un tercio reproducen este triángulo erótico, aunque lejos del registro de la *fin'amors*. El *lai* es el relato corto que se atiene con más fidelidad al registro lírico. El exordio primaveral, el secreto amoroso, el amor en dificultad y sustentado en los valores de mesura o largueza no faltan en las narraciones de María de Francia, reproduciendo el registro poético señalado; pero es en el *lai* de Jehan Renart —el *Lai de l'Ombre*— en donde el registro lírico encuentra una perfecta dramatización narrativa (Monson, 1993; Carmona, 1996, en prensa).

No es de extrañar que las manifestaciones más significativas de narrativa lírica aparezca en aquellos relatos en los que se insertan poesías. El caso señalado de *Flamenca* es emblemático en cuanto que lleva a cabo la poética que Jean Renard expone en su prólogo del *Guillaume de Dole*, en un doble sentido: en cuanto que su relato aparece *bordado* del elemento poético («brodez, par lieus, de biaux vers», v. 14) y, en segundo lugar, que queda lejos del *villano*, es decir, que está exclusivamente destinado a un público *cortés* que aprecie la cortesía («que vilains nel porroit savoir», v. 15). Respecto a lo primero, se ha estudiado lo bien entretreídas y armonizadas que se encuentran las poesías y la narración; en particular, en el *Guillaume de Dole* y en el *Châtelain de Coucy*¹⁴; en cuanto a su segunda afirmación, Jean Renard nos sitúa en una narrativa que se aleja del

¹² «La *cansó* est présente en *Flamenca*, mais elle y est pulvérisée, tout au long du récit, surtout dans les longs et nombreux monologues de Guillaume et de Flamenca» (Limentani, 1978, p. 351).

¹³ J.-Ch. Huchet coloca este epígrafe («*Flamenca: la mise en fiction de la lyrique*») en la parte de su artículo que consagra a esta narración (1992, p. 278).

¹⁴ Las poesías reflejan el carácter de los personajes y sus estados de ánimo; anticipan la intriga e incluso sufren alguna pequeña modificación para aclimatarse mejor a la narración (Lachet, pp. 47-60; Baumgartner, 1982; Jung, 1980; Diller, 1977; Carmona, 1988, pp. 99-185).

saber y sabor del villano ¹⁵. El autor del *Guillaume de Dole* se refiere a un *gusto*, a un público y a un *saber* literarios; es decir, especifica una estética de la recepción medieval. La estética señalada que marca el conflicto de lo *escuchado* frente a lo *escrito*, *oralidad* frente a *lectura*, lo cortés y feudal expresado en el registro aristocratizante de la *cansó* frente a lo que no lo es; no es extraño que las prosificaciones eliminen significativamente el texto lírico ¹⁶. El *Guillaume de Dole* es la afirmación de la oralidad de la *canción*, de la poesía entendida en su ejecución trovadoresca frente a una escritura que marca su interesado alejamiento. Cuando Jean Renart afirma que su *Roman de la Rose* es *une novele chose* (vv. 11-12), antes que *innovar*, pretende mantener, recurriendo a una ingeniosa composición formal, una literatura oral y en verso que se ve definitivamente amenazada por otra escrita y prosificada. Este es el sentido último de la *summa* literaria tradicional que es el *Guillaume de Dole*.

Esta narración puede dividirse en una introducción lírica, y el desarrollo de un relato. Como en los comienzos de los poemas provenzales nuestro protagonista, el emperador Conrado, cuando llega el buen tiempo, planta sus tiendas entre prados y bosques y se solaza practicando el amor cortés entre canciones que evocan la alegría primaveral. Acabada esta especie de obertura lírica que ocupa casi los seiscientos versos primeros, se nos cuenta, a continuación, el enamoramiento del emperador: la descripción de la belleza de la joven hace que el joven emperador se enamore sin haberla visto, y sólo por lo que oye al juglar. El narrador *narrativiza* la Vida del trovador Jaufré Rudel que se enamoró de la condesa de Trípoli sin haberla visto, «per lo ben qu'el n'auzi dire» y reproduce también la primera estrofa de la famosa poesía de este trovador en la que canta el amor lejano.

Para Gaston Paris, los primeros tres mil versos, más de la mitad del *roman*, no pasarían de ser un relleno de digresiones inútiles (1903, 489-90); menosprecia la parte primera consagrada al enamoramiento del emperador y la segunda en la que nos refiere el torneo, para valorar la última en la que se nos cuenta la intriga del senescal y la de Lienor para desenmascararlo. Podría ser lo contrario: la última parte desempeña la función de completar el registro lírico inicial. El marco primaveral y el enamoramiento a distancia que nos presenta la primera parte requieren el desarrollo de los valores de la *fin'amors* en la superación de un

¹⁵ *Savoir/saveir*, además de *tener conocimiento*, *tener certeza*, significa *tener un sabor* (de *sapere*), viniendo a significar, en este caso, *gustar* (cf. A. J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*. París, 1980, p. 584; F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancien langue française. X. Complément*. Slatkine. Genève-París, 1982, pp. 634-6).

¹⁶ De los cuarenta textos poéticos del *Roman de la Violette*, el prosificador sólo conserva seis versos de tres de ellos; y no deja de ser significativo que conserve todos los versos del único pasaje épico reproducido en este *roman*. Del *Châtelain de Coucy*, suprime todas las canciones conservando sólo los tres primeros y los ocho últimos versos de una de ellas (vv. 816-8 y 848-55); el carácter descriptivo de los primeros y el de *envío* de los últimos diluye su función lírica (Doutrepont, pp. 573-4).

grave obstáculo o dificultad para llevar a cabo dicho registro; lo que vendrían a desempeñar las dos últimas partes del relato. El torneo pone de relieve la proeza y largueza de Guillermo de manera que hace merecedora a su hermana de la mano del emperador, aunque sea de familia de valvasores. La tercera, es la dificultad vencida, es decir la intriga del senescal, en la que no falta el secreto traicionado y la unión de la pareja en una apoteosis final de canciones (Carmona, 1988, 99-152).

Si Jehan Renart integra en su narración la *Vida* y la poesía de uno de los primeros trovadores, Jakemes, en su *Castelain de Coucy*, va a desarrollar toda una biografía poética, integrando en su narración *Vida* y poesías del trovador.

El relato de Jakemes puede resumirse así: Coucy, enamorado de la dama de Fayel va a su castillo y le declara su amor. Ella no quiere engañar a su marido y lo rechaza cortésmente. Su fama en los torneos y una canción que compone para ella lograrán conmoverla (composición I). Consigue un don —una manga que llevará en el torneo—: la dama empieza a sentirse enamorada y el esperanzado trovador compone otra canción (comp. II). Por fin, la dama cita en secreto a su enamorado: sin embargo para someterlo a una mayor prueba no le franquea la entrada manteniendo cerrada la puerta del jardín; desengañado compone otra canción (com. III) y cae gravemente enfermo. Una nueva cita curará inmediatamente al enfermo. La felicidad de los amantes se ve amenazada por una dama intrigante que descubre el secreto de aquellos y lo da a conocer al marido. Éste está a punto de cogerlos *in fraganti*, tras noches de acecho, pero nuestro Castellano logra salir del paso aparentando que pretende a la doncella. Se toma la debida venganza de la dama traidora. No faltan nuevas entrevistas utilizando disfraces y otra canción (comp IV). El marido anuncia su marcha a las cruzadas, y nuestro caballero también ilusionado se decide a partir manifestando su dicha en otro poema (comp. V); en realidad, la partida es una treta del marido para alejar al amante, no embarcándose en el último momento; lo que dará lugar a una dolorosa canción de despedida (comp. VI). Cae malherido en el combate. En su regreso, entona su última canción (com. VII)¹⁷. Su corazón embalsamado ha de ser llevado a su dama por el escudero. El marido lo intercepto y se lo da a comer. Cuando aquél le revela lo ocurrido, jura que, tras alimento tan noble, no tomará ningún otro, y muere.

La narración puede dividirse en tres partes: la primera que, como en el *Guillaume de Dole*, es la parte lírica que caracteriza el relato y es la de mayor extensión (vv. 55-3748), aparecen cuatro composiciones poéticas, en la que se nos narra la conquista de la dama del Fayel. La segunda parte: la delación, el secreto traicionado y el castigo de la dama delatora; con tres poemas insertados

¹⁷ A estas siete composiciones hay que añadir tres *rondeaux* (vv. 989-999; 3832-42 y 3857-64); favorecen la creación de un decorado galante y manifiestan la personalidad de los intérpretes (Lachet, pp. 51-52).

en esta parte (vv. 3749-6173); y la última que cuenta la separación y muerte de los amantes con otros tres poemas (vv. 6174-8189).

Si el autor integra las poesías narrativamente en armonía con la materia la circunstancia o los personajes, tampoco olvida hacerlo formalmente; aunque las estrofas de los poemas rompen la uniformidad del octosílabo en rimas pares, aquellas quedan soldadas con éstas, rimando el primer verso con el octosílabo precedente, o el último verso con el octosílabo siguiente¹⁸.

La primera y segunda partes del relato es una dramatización narrativa del triángulo amoroso trovadoresco. La canción primera sirve para enternecer a la dama cuando la escucha; ya que, aunque rechazado por ella, la gloria obtenida en los torneos y la práctica desarrollada de los valores cortesés, lo han convertido en algo más que un suplicante. Este primer poema (vv. 362-406) condensa líricamente el desarrollo narrativo: tras la alusión inicial al tiempo primaveral (vv. 362-365), pasa a distinguir entre falsos suplicantes y amantes («faignant prieour», v. 366; «faus dru», v. 371) y verdaderos que fundamentan su amor en el secreto (v. 380) y en el *valor* («valour» atribuido a sí mismo en contraposición a «deshonour», vv. 376-7; y a ella, como conjunto de cualidades de la dama, vv. 382). Finalmente, hace referencia a las dificultades de su amor amenazado por aduladores y espías («losengeour», v. 384; «enquerreour», v. 398) que se esfuerzan en «tornar su alegría en tristeza» (v. 401). La última estrofa se refiere a su corazón y el envío final a la muerte por alejamiento de la dama, convirtiéndose estos versos en una prolepsis del resto del relato.

En la segunda canción (vv. 816-855), Coucy ha pasado al grado de *entendedor*; ha recibido de la dama una manga que podrá llevar en el torneo y, en la poesía, no dejará de hacer profesión de su fidelidad feudal («de coer liet homage», v. 821), de donde procede su «alegría» y su «placer» (vv. 820 y 822), y de referirse a su estado de contemplación de la dama (vv. 828-31, 842-6); los términos «coer» y «corage» se repiten tres veces en los siete primeros versos, pasando a convertirse en un término clave de las canciones y del relato¹⁹. En la segunda estrofa, insiste en la lealtad y servicio, para pasar a evocar la turbación que siente ante ella, y acabar indicando el temor a separar sus ojos de la contemplación de su imagen («Tant en redouc mes ieus a departir»). La difícil separación de sus ojos de la imagen de su amada evoca también la de su corazón. El verbo —«departir»— cierra esta segunda estrofa (v. 831) y la cuarta (v. 847); así como la primera mitad de la estrofa tercera (v. 835). «Coer» y «depar-

¹⁸ M. Delbouille, nota 2, pp. LXVI-LXVII. En el *Guillaume de Dole*, este efecto se refuerza con la repetición, también, de un mismo término, o parte, en el poema y en los octosílabos narrativos («chanter»: vv. 1768 y 1770; «soie»; vv. 1776 y 1777; «amie» y «mie»: vv. 2035-2036; «d'ire» y «dire»: vv. 3195 y 3196, etc.).

¹⁹ Parece amplificar el uso del término que aparece en la última estrofa de la canción anterior, mantendrá su presencia en el resto de las estrofas de esta segunda composición y en el resto de las composiciones. En cuanto a la narración la insistente presencia de este término no deja de ser significativa; Lachet (nota 57, p. 57) ha contabilizado 180 repeticiones del mismo.

tir» se convierten en términos-clave unidos en los últimos verso de la composición, antes del *envío*. La alusión a Tristán (v. 334) y el *envío*, consagrado a la amenaza de los maldicientes, pone el contrapunto sombrío y premonitorio a la alegría inicial.

Finalizados los torneos, los éxitos y la fidelidad amorosa del Castellano le hacen merecedor de la recompensa de su dama y pasar al estado de *drutz*. Pero, a pesar de la cita convenida, ella se arrepiente en el último momento, lo que da lugar a una composición desesperada: la alegría primaveral de la estrofa primera se contrapone a su estado («cascuns cante, et je pleure et souspir», v. 2595). Repite, en las dos primeras estrofas, su lealtad, a pesar de las penas y prisiones de Amor; y, en la tercera y última, señala, recordándonos el *envío* de la anterior, el triunfo de «felons» y «maisdisans» (vv. 2609-10), aunque no ha perdido la esperanza de obtener su «guerredon» (v. 2613).

Estos últimos versos nos anticipan la segunda parte de la narración en la que la envidioso e intrigante dama de Vermandois los delata al marido. El Castellano, tras haber llevado a cabo cumplida venganza, y antes de encontrarse con su dama compondrá otra canción (vv. 5952-5991) con la que se cierra felizmente esta segunda parte del relato. En las dos primeras estrofas, celebra haber sorteado las duras pruebas y, en las dos siguientes, la felicidad amorosa merecida por su fidelidad, para, en la quinta y última, dirigirse, a modo de *envío*, a su dama recordando las penalidades causadas por «faus losengier» que nunca podrán separar su corazón de ella («Mais malgré iaus vous ai mon coer gardé/Plain d'une amour qui ja n'en ert lointainne», vv. 5988-9). Estos versos nos anuncian la tercera parte de la narración: el alejamiento a causa de la cruzada y el el regreso del *corazón* que no puede mantenerse en *lejanía*.

La siguiente canción (vv. 7005-7010) la entona el Castellano cuando, preparándose para partir a la cruzada, cree que no se separará de su dama. La posesión de la dama desnuda entre sus brazos (v. 7010) señala un nuevo progreso en el acercamiento amoroso: el estado de *drutz*.

El Castellano queda burlado y desconsolado al no partir el señor de Fayel a la Tierra Santa. Tras la última entrevista con ella y como despedida y recuerdo compone la sexta canción (vv. 7347-7398). Esta composición es la más extensa —cincuenta y un versos—. Es la última que responde a la estructura de la *cansó* trovadoresca y la única en la que no arranca de la alusión primaveral. Nos sitúa directamente en un monólogo, en el que lamenta la separación de su amada en *coblas doblas* —las composiciones anteriores se atenían a la estructura estrófica *unissonans*—. En las dos primeras estrofas, lamenta la separación de su dama; en las dos siguientes, al lamento une la evocación de la felicidad perdida; en la quinta, como en las estrofas finales anteriores, se refiere a los que traicionan a los amantes; para acabar con una de despedida a su dama, antes del *envío*. Mantiene el término clave «coer» en casi todas las estrofas que unido a «desevrer» o «partir» anticipa el final trágico.

El último poema (vv. 7564-7608), es un *virelai* que compone el Castellano,

herido y antes de morir, evocando la perfección de su dama que contrapone a su dolor.

El análisis señalado de los poemas permite concluir que se caracterizan por un alto grado de unidad que viene dado por el mantenimiento del registro cortés. Todos los poemas insertados, incluidos los *rondeaux*, pertenecen a este registro. En el *Guillaume de Dole*, en cambio, había dieciséis composiciones del registro cortés de un total de cuarenta y seis (Lecoy, pp. XXXIII-XXIX). Jean Renart colocaba muestras de todas las variedades poéticas: *chanson toile* y *d'histoire*, pastorelas, canciones de danza, etc., sin faltar un fragmento de un cantar de gesta. Renart pretendía hacer una *summa* lírico narrativa²⁰; y se veía obligado a reducir a casi una estrofa la presencia de las composiciones líricas en la narración. En cambio, las inserciones de Jakemes no tienen este carácter fragmentario. Comparado con el anterior, son pocos poemas pero mantienen su extensión y una completa reproducción del registro cortés. En casi ninguno falta referencias a las penas y pruebas de amor, la separación, las súplicas, el sentimiento amenazado por la traición y la necesidad del secreto. Las poesías insertadas constituyen, a la vez, una obra poética que se puede *abstraer* independientemente de la narración y unos poemas que iluminan, por el momento de su inserción, la narración misma y, a su vez, toman una significación poética peculiar en la diacronía del relato. Jakemes no pretende una empresa tan ambiciosa como la de Jean Renart, se limita a armonizar la narración con el registro lírico.

La datación del *Castelaine de Coucy* nos sitúa hacia el 1300²¹. En esta fecha, la literatura en verso de registro cortés ha sido sustituida por otra que se sustenta en una nueva ideología monárquica y cristiana contrapuesta a la feudal (Carmona, 1996), representada por las obras de Philippe de Beaumanoir y Jehan Maillart²². A finales del siglo XIII, una narrativa cortés con inserciones líricas del mismo registro puede sentirse como anacrónica; ha transcurrido casi un siglo desde la innovación del *Guillaume de Dole*, siendo imitada y parodiada²³ en este transcurso de tiempo; por otra parte, la lengua francesa y el gusto literario han cambiado; se recurre a las prosificaciones desde mediados de este siglo. El prólogo de Jakemes responde a esta circunstancia. Está consagrado a defenderse de los que no aceptan la unión de canto y relato, a pesar de ser una práctica avalada

²⁰ No sólo recoge el autor del *Guillaume de Dole* muestras representativas de los distintos registros líricos adecuándolos a situaciones y personajes; también reúne en el mismo relato distintas variedades narrativas: líricosentimental, caballerescas y de intriga (Carmona, 1988, pp. 101-152; 1991, pp. 12-17).

²¹ M. Delbouille señala «que l'oeuvre fut composée aux environs de l'an 1300» (1936, pp. XXXII).

²² Philippe de Beaumanoir: *La Manekine* (1270), *Jehan et Blonde* (1280); Jehan Maillart: *Le Roman du comte d'Anjou* (1316).

²³ Sobre la *Chantefable d'Aucassin et Nicolette* como parodia de la narrativa con inserciones líricas (Carmona, 1988, pp. 229-275).

por la tradición literaria (vv. 11-14); Jakemes está lejos de la innovación («novele chose») que señalaba el prólogo del *Guillaume de Dole*:

«Mauvais ne se poet acorder
a oïr bien dire ou compter,
et puis k'oyrs si li desplest,
li faïres bien pas ne li plest.
Mais jadis li prince et li conte
que Amours metoit en son conte
faisoient cans, dis et partures
en rimes de gentes faïtures» (vv. 8-14).

El autor del *Castelain de Coucy* prosigue afirmando que esta es la literatura que expresa el verdadero amor (vv. 15-22); y que aún podría seguir componiéndose como antes, a pesar de las burlas y crítica de los que no saben hacerla (vv. 23-32); y acaba señalando que, a pesar de las críticas de los que se enfrentan al gusto cortés a los que llama «gent rude et paysant» y por las que muchos han dejado de componer, él no dejará de hacerlo (vv. 33-51).

El *Roman du Castelain de Coucy* señala, pues, el final de un proceso literario del que es consciente su autor. En su prólogo, defiende una especie literaria que, como Jean Renart, armoniza canto y relato; pero también una concepción amorosa inseparable de aquella (vv. 15-22) y que, al componer su relato, él mismo profesa (vv. 51-54)²⁴, a pesar de apuntar su anacronismo. La obra de Jakemes es algo más que el final de una *narrativa lírica*; es el final de la *lítica trovadoresca* como elemento *totalizador* de la obra literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMGARTNER, E. (1982), «Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart». *Romance Philology*, 35, 1982.
- (1991): «Lyrisme et roman: du *Lai du Guirun* au *Lai de Chèvrefeuille*» en *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage de P. Bec*. Poitiers, p. 83.
- BUFFUM, D. L. (1988): *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*. París, 1928.
- CARMONA, F. (1988): *El roman lírico medieval*, Barcelona, 1988.
- (1996): «Historia, ideología y ficción en la narrativa del siglo XIII» en *Mundos de ficción, I (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI)*, Universidad de Murcia, pp. 429-435.
- (1996): *El lai: narración corta y narración lírica*, *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales. Coloquio Internacional*. Granada (en prensa).

²⁴ Significativamente, el autor de la prosificación sustituye el prólogo de Jakemes por otro el que se limita a exponer brevemente el tópico del poder de Fortuna (A. Petit-F. Suard, 1994, p. 35). La prosificación y la eliminación de los poemas (supra, nota 16) convierte este relato en lo que el autor no quería que fuese.

- CÁTEDRA, Pedro M. (1993-1994): «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV», *Journal of Hispanic Research*, p. 324.
- DELBUILLE, M. (1936), *Le Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*. París.
- DEYERMOND, A. (1975): «Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres», *Studies in honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, pp. 39-52.
- Diller, G. T. (1997): «Remarques sur la structure esthétique de *Guillaume de Dole*», *Romania*, 98, 3, pp. 390-398.
- DOUTREPONT, G. (1969): *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XVI siècle*. Statkine Reprints, Genève.
- HAYWOOD, L. M. (1996):, *The lyrics of the Historia Troyana Polimétrica*. Londres.
- JUNG, M. R. (1990): «L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Román de la Rose* de Jean Renart» *Romania*, 101, pp. 35-50.
- LACHET, C. (ed.), *Les genres inserés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992*. Lyon, (sin fecha).
- «Les pièces lyriques au "coeur" du roman du *Châtelain de Coucy et de la Dame du Fayel*», en C. Lachet (ed.), pp. 47-60.
- LANGLOIS, Ch.-V. (1924):, *La vie en France au Moyen Age de la fin du XII au milieu du XIV siècle d'après des romans mondains du temps*. París.
- LEJEUNE-DEHOUSSE, R. (1935): *L'Oeuvre de Jean Renart*. Liège-París, 1935.
- (1978): «Jean Renart et le roman réaliste au XIII siècle», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Vol. 4. Le roman jusqu'à la fin du XIII siècle*. Tome I. Heidelberg, pp. 400-453.
- LE PERSON, M.: «La insertion de la "reverdie" comme ouverture ou relance narratives dans quelques romans des XIIème et XIIIème siècles», en C. Lachet (ed.), pp. 17-33.
- LECOY, F. (1969): *Jean Renart. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. París.
- LIMENTANI, A. (1978): «Enchâssement narratif de textes lyriques: le cas du roman de *Flamenca*», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 16, 1, pp. 343-352.
- MÉNARD, Ph.: «Les pièces lyriques du *Tristan en prose*», en C. Lachet (ed.), pp. 35-46.
- MONSON, D. A. (1993), «Lyricisme et narrativité dans le *Lai de l'Ombre*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVI, núm. 1, p. 61-62.
- PADEN, W. D. (1993): «Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances», *Speculum. A Journal of Medieval Studies*. Cambridge, 1993, 68, pp. 36-53.
- PARIS, G. (1903), «Le cycle de la gageure», *Romania*, XXXII, pp. 481-551.
- PETIT, A. y SUARD, F. (1994): *Le livre des amours du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*. Lille.
- PIROT, F. (1972): *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècles en Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XIV, Barcelona.
- POIRION, D. (ed.) (1983): *Précis de littérature française du Moyen Age*, París.
- VÁRVARO, A. (1983), *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*. Barcelona.
- ZINK, M. (1979), *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. París.
- ZUMTHOR, P. (1980): «Le Narrativité latentes dans les discours lyrique médiéval», *The nature of Medieval Narrative*, 1980, pp. 39-55.
- (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid.