

LA INTERRELACIÓN LIRISMO-NARRATIVIDAD EN LA *PRISON AMOUREUSE* DE FROISSART

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia

I

En trabajos anteriores a este artículo¹, hemos intentado abordar la interrelación narratividad/lirismo, su carácter y funcionalidad, especialmente en autores del s. XIII, en los que prácticamente se basa Fernando Carmona para su caracterización de lo que ha denominado como *roman lírico medieval*². Señalábamos el traspaso a la dramaturgia incipiente y al *roman* del sistema de valores y de la estructuración formal sobre la que se funda la lírica occitana. Recurríamos a la conocida lista de obras con inserciones líricas presentada por D.L. Buffum para el siglo XIII, *Guillaume de Dole*, como pionera, a la que seguirían el *Roman de la Violette*, *Cleomadés*, *Méliacin*, el *Chatelain de Coucy*, la *Chatelaine de Saint Giles*, los *Tournois de Chauvenci*; el *Jeu de Robin et Marion*, el *Lai d'Aristote*, la *Poire*, *Renard le Nouvel*³. La lista continuaba en el siglo siguiente señalando en este sentido obras como *L'Espinette Amoureuse*, *La Prison Amoureuse* y *Le Paradis d'Amour* de Froissart, *Le Voir Dit* de Machaut y *Les Cent Balades d'Amant et de Dame* de Christine de Pisan, de las más representativas entre otras muchas. Sin embargo, mucho ha cambiado el paradigma estético de las formas literarias. La

1 «Las inserciones líricas en la dramaturgia de Adam de la Halle», *Homenaje a Pedro Peira. Revista de Filología Románica*, nº 14, vol. II, pp. 257-271, Universidad Complutense, Madrid, 1997. «Narratividad y lirismo: tradición y estructuración lírica en el *Roman de Cleomadés*», *Revista de Retórica Medieval*, Alcalá de Henares, en prensa.

2 *El Roman Lírico Medieval*, Murcia, PPU, 1988.

3 El equivalente en los *romans* castellanos del «entramado de la narratividad», como señala Pedro Cátedra, lo encontraríamos en el *Libro de Alexandre*, el *Caballero Zifar* y la *Historia Troyana Polimétrica*, «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV» *Journal of Hispanic Research*, 1993-94, pp. 323-54.

interrelación narratividad-lirismo, al cruzar la barrera del «otoño de la Edad media», se transforma y adquiere connotaciones claramente divergentes de las obtenidas en los siglos anteriores. Ante todo tendríamos que adentrarnos en la propia naturaleza y configuración del *dit* en los autores de los ss. XIV y XV como forma que conlleva en sí misma la mezcla de los planos lírico-narrativos, aunque, por supuesto, con matices muy diferentes de como esto se había producido en los autores del s. XIII. En principio, más que hablar de su interrelación como algo «accidental», hay que señalarlo, por el contrario, como intrínseco a esta lírica que lleva a cabo una narrativización del lirismo incluyéndolo en un relato, con una pluralización de voces y, en ocasiones, presentando incluso un intercambio epistolar.

La presencia de formas líricas en el relato no es privativo de estos siglos, pero sí su forma de llevarlo a cabo, su voluntad de organización temporal, de linealidad, al insertarlas en el tejido del mismo; frente al lirismo repetitivo y discontinuo del gran canto cortés, como muy bien lo ha diferenciado J. Cerquiglini:

Le lyrisme fondé sur des procédés de retour, de répétition, liés au phénomène du chant n'est pas linéaire. Son mode de développement n'est pas la temporalité(...). Or si cette esthétique reste globalement la même aux XIV^e et XV^e siècles, pour ce qui est de la pièce, ce qui a changé, radicalement, c'est la mise en rapport de ces formes(...). Il n'y a pas entre les chansons courtoises d'un même poète de ligne narrative explicite, même s'il y a dans les poèmes, individuellement, des possibilités narratives (...). L'esthétique pour les poètes est bien celle du discontinu.

Tout change au XIV^e siècle. On écrit toujours des pièces lyriques, au présent souvent, sur les thèmes du grand chant courtois, mais ces pièces lyriques sont mises en récit⁴.

Con la nueva configuración del *dit*, se presenta un tejido narrativo, casi siempre en versos octosílabos, en forma de relato, cuento o debate, que puede superar los 3.000 versos. En él se expone un hecho acaecido, más bien una «aventura», o un debate al que se ha asistido. Con frecuencia suele estar poblado de personificaciones y dotado de fragmentos líricos (baladas, lays, rondeaux, etc.), estos últimos intrínsecos a su caracterización tipológica. A ello cabe añadir que en determinados *dits* muy significativos nos encontramos además con la inserción de epistolos en las que evidentemente se abandona el verso octosílabo en favor de la prosa, con lo que se eleva el grado de intertextualidad genérica, sobre la que se fundamenta. En su caracterización formal la «discontinuidad», la intertextualidad de sus elementos viene a constituir su rasgo pertinente que lo diferencia de otros conjuntos textuales. J. Cerquiglini lo considera intrínseco a su propia definición, de modo que, como el primero de los tres rasgos básicos que lo caracterizan, *Le dit joue avec la discontinuité*; señalando unas líneas más abajo su doble significado de «contar» y «dividir»⁵. En su finalidad no debe olvidarse el carácter didáctico que resaltaba P.Y. Badel *genre mi-narratif, mi-didactique*⁶. Y, al introducirse el in-

4 «Le nouveau Lyrisme (XIV^e-XV^e siècle)». *Précis de Littérature Française du Moyen Age*, bajo la dirección de D. Poirion, Paris, PUF, 1983, p. 276.

5 «Le dit». *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, GRIM, Heidelberg, Carl Winter, 1988, T VIII/1, p. 87

6 *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris, Bordas, 1969, p. 162.

tercambio epistolar, el *dit* como relato, puede tener matices que nos recuerdan la novela epistolar⁷, en estos momentos también frecuente en la novela o ficción sentimental castellana. Entre los autores franceses, Christine de Pisan, en las *Cent ballades d'Amant et de Dame*, presenta un ejemplo en este sentido, al asumir los poemas la función de cartas intercambiadas⁸. Asimismo, *Le Voir Dit* de Machaut ha sido siempre la obra de referencia obligada al hablar del predecesor de la *Prison Amoureuse* (1371-72) de Froissart⁹. En ambas, encontramos el intercambio epistolar en prosa con el abandono de la narración octosilábica.

II

Los *dits* de Froissart, con inserciones líricas, son casi todos de inspiración amorosa¹⁰. El primer *dit*, *Paradis d'Amour*, se sitúa dentro de las alegorías amatorias que se presentan en forma de un sueño, como en el *Roman de la Rose*. El poeta, lleno de desesperanza, entra, gracias a la ayuda de *Placer* y de *Esperanza*, en el jardín de Amor y encuentra a su dama. le ofrece una balada y ella se lo agradece con una corona de Margaritas. El relato en versos octosílabos es interrumpido con inserciones líricas: una *complainte* del enamorado, un *virelai*, un *lai*, dos *rondeaux* y una balada con el tema de la margarita. En la *Espinette Amoureuse* aparece el mismo tema que en el *Paradis d'Amour* dentro de un encuadre mitológico: es una especie de descripción de su infancia y juventud, de sus avatares frente a la experiencia amorosa, sus alegrías, sus decepciones, con inserciones de textos líricos escritos en diferentes momentos, catorce, entre ellos una *complainte* de 800 versos, con lo que vienen a constituir la tercera parte del total. Inserciones amplias que nos encontraremos en la *Prison Amoureuse*, pero especialmente la diferencia con los anteriores lo constituye el intercambio epistolar. Efectivamente, dentro de la «discontinuidad» del *dit*, de su aceptación por principio de las inserciones líricas, tanto en la *Prison Amoureuse* como en el *Voir Dit*, la introducción de la ficción epistolar, común a la ficción sentimental, ofrece una intertextualidad más dentro del mecanismo de «montaje»¹¹ que supone el *dit*, al mismo tiempo abre las puertas a lo que podría ser un esbozo de *roman* epistolar, cuya atracción doble y paralela por la narrativa y la lírica es incuestionable. La diferencia con el *Voir-Dit* es que los dos personajes que se intercambian las cartas son masculinos, y aquí el autor desempeña el papel de mediador entre Rosa (pseudónimo de su comunicante) y su dama. Y, como en él, la obra se irá haciendo

7 Desde la Antigüedad es frecuente la introducción en el relato de misivas de amantes ante sus amores desdichados, floreciendo este recurso durante la Edad Media y especialmente en la narración sentimental; alcanzando su momento de esplendor en el s. XVIII.

8 El profesor A. Deyermond, al analizar la estructura de determinados textos para situarlos por sus características en la frontera de la ficción sentimental, señalaba, entre otros, las *Cent ballades d'amant et de dame*, de Christine de Pisan. Actas del VI Congreso de la AHLM, 1997. Alcalá de Henares p. 24. V. Cristina Almeida, «Les Cent Ballades d'Amant et de Dame» et la tentation du roman par lettres», Ariane: Revue d'Études Littéraires Françaises, 1989, T. VII, pp. 33-48.

9 POIRION, D., *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 208.

10 Los señalamos teniendo en cuenta la presentación de Auguste Scheler en su edición de 1870, que sigue el criterio del propio Froissart en cuanto a su orden de importancia: *Paradis d'amour* (1.723 versos), *L'Espinette Amoureuse* (4.192 versos), *La Prison Amoureuse* (3.899 versos), *Oeuvres de Froissart. Poésies, T. I. réimpression de 1977. Genève. Slatkine Reprints*.

11 J. Cerquiglini, «Le dit»..., op. cit., p. 90.

desde dentro, analizándose la historia de su progresión. Muestra la intencionalidad de componer un libro aunque esta determinación nos sea comunicada al final de la misma, como algo que surge «a posteriori». Es el momento en que Rosa expresa el deseo de que todas las cartas escritas, las baladas, los *virelais* que se han enviado las recopile Flos en un volumen a manera de *livret* y lo haga conocer, tal y como lo llevará a cabo:

*Che livre que j'ai acompli,
Chil et chelles qui le liront,
Après, a plaisance il diront,
Qui n'a pas esté trop voiseuse,
Que c'est la Prison amoureuse* (vv. 3815-3819)¹².

Ofrece incluso la información de la alternancia verso-prosa y la inclusión de las cartas, presentando los distintos estadios de su composición:

*Unes lettres fetes en prose
A mon grant et chier ami Rose.
Comment je fis ne sur quel fourme,
Le contreteneur vous enfourme* (vv. 2010-2013)¹³.

III

En la *Prison Amoureuse*, como en otros *dits*, la trama narrativa es realmente débil, el servicio amoroso del poeta y del amante ante una dama para la consecución de su merced, la petición de consejo y las respuesta respectivas entre ambos para alcanzar tal fin, a través del intercambio de epistolas y piezas líricas, tal y como nos lo presenta el esquema de la estructuración de sus 3.899 versos:

PRÓLOGO.

Alabanza del servicio al Dios Amor (vv. 1-36).

1ª PARTE.

— Ejemplificación en grandes héroes de la historia del provecho del servicio amoroso (vv. 37-115).

— Inspiración trovadoresca que lo induce a componer un *virelay*: 1º inserción lírica (expresión de los sentimientos del enamorado) (vv. 116-272).

Recuerdo de una gran fiesta en la que se cantó esta composición con poco éxito y la respuesta de la dama, con otro *virelay*, fue negativa: 2ª inserción lírica (vv. 273-460).

12 Todas las citas corresponden a la edición de A. Scheler, op. cit.

13 El servicio al dios Amor es tan loable que lo ejercieron los grandes héroes de la Historia, Alejandro, Carlos de Behagne, por ello, él se dispone a servir a Amor por encima de todas las cosas (vv. 115 y ss.). Como historias amorosas desgraciadas en las que no se cumple este servicio está la de Narciso o Bellorofó. Y Fortuna ha mandado discordia en amantes más recientes como Tristán e Isolda, La Castellana de Vergi, el Castellano de Coucy, etc. (vv. 195 y ss.).

2ª PARTE. Se inicia el intercambio epistolar con una anónimo que firma con el pseudónimo de Rosa. En principio es un entretenimiento, un *oubli*, ante su decepción amorosa.

— Intercambio de cartas en prosa seguidas de inserciones líricas en las que Rosa pide consejo amoroso al autor y este, bajo el nombre de Flos, le responde:

1ª carta de Rosa+ una balada (vv. 713-736).

1º carta de Flos+ una balada, como respuesta (vv. 765-785): en ella le insta a que efectúe una declaración formal ante su dama.

2ª carta de Rosa+ un *virelay* (vv. 934-962). Da las gracias y pone de relieve los buenos resultados obtenidos.

2ª carta de Flos + un *virelay* (vv. 1011-1042).

— El poeta encuentra a la dama de sus sueños durante una cacería. Las damas descubren en su limosnara las cartas y, tras un cierto juego escamoteándose las, deciden devolvérselas si les permite oír los poemas. Estos deleitosos instantes le inspiran un *virelai*: 3ª inserción lírica (vv. 1215-43).

3ª carta de Rosa, en la que le pide un *dittie amoureux*.

3ª carta de Flos que, como respuesta a su petición, escribe la historia pseudomitológica de Pynoteüs y Neptisphelé (vv. 1315-1988).

— Introducción por parte del poeta de 3 baladas (vv. 2036-2113) y un *lai* (vv. 2142), que deja inacabado ante una nueva carta de su amigo.

4ª carta de Rosa con un cofre que contiene un libro, un poema alegórico suyo que lo envía a Flos para que se lo valore.

5ª carta de Rosa, le envía a Flos el relato de su sueño.

— Poema alegórico (vv. 2252-3420). En el relato de este Sueño Alegórico, se introduce una *Complainte de Moralité* por parte de Rosa, que tiene la respuesta de su amada en otras dos composiciones líricas, dos *virelais*.

— Flos responde (4ª carta) con una interpretación alegórica de este sueño como de su historia de Pynoteus. Le envía las tres baladas que había compuesto y termina el *lai* iniciado antes de esta carta.

3ª PARTE.

6ª carta de Rosa+ una balada de su dama. Proyecto del libro que se llamará la *Prison Amoureuse* y que contendrá todas las cartas, poemas y escritos hasta aquí presentados.

7ª carta de Rosa+ un *virelai*, en la que le pide al poeta, para complacer a su dama, que termine la historia de Pynoteus, ajustándose sobre todo a la significación de sus episodios. Respuesta de Flos (5ª carta) aceptando la confección del libro. El poeta termina con el deseo de que después de haber puesto todo su coraje y entendimiento en este libro pueda recibir una justa recompensa, tanto de su dama como de Rosa.

La primera parte de la obra es protagonizada por el poeta encarnando la expresión de la generalidad. En ella no entran las cartas, de contenido particular, sino el poema lírico como expresión amorosa general. Se introduce, por una parte, la voz del «narrador» en este caso el poeta enamorado que tiene la clara intencionalidad de un «servicio amoroso» total para conseguir la correspondencia de su dama. Sentimiento que coincide con el de su interlocutor, igualmente enamorado de una dama de la que solicita correspondencia amorosa. Identificación de sentimientos narrador-protagonista que se da en *La Belle dame sans mercy* de Alain chartier, en la que se unifica, en su inicio, la tristeza del autor con la del protagonista enamorado.

En la segunda parte, con la introducción de las cartas, se entra en una comunicación más particular, en la concreción de la petición y los consejos o respuestas puntuales. Es evidente que al recurrir a la forma epistolar se le está otorgando al destinatario una función de actante. Tiene como mínimo que responder, aunque aquí lleve la iniciativa del intercambio epistolar y de la expresión de sus sentimientos. Por lo tanto la propuesta del desarrollo de la acción a través de la carta la lleva a cabo Rosa. Pero el narrador no desiste totalmente de su función narrativa en provecho de su interlocutor, de manera que durante largas tiradas de versos toma el control de la narración, que en realidad nunca ha perdido. El hecho de que Rosa le pida un *dittié amoureux* a Flos, como maestro, pone de manifiesto que siempre el *tratado amoroso*, la ejemplificación vendrá de manos del narrador. Aquí encontramos, junto a las cartas, los episodios de la historia mitológica y el sueño alegórico, con unos importantes papeles ejemplificadores que apoyan su discurso, sería la parte «didáctica» del *dit*. En la tercera carta, pues, Rosa le pedirá al autor el pequeño *dittié amoureux qui se traitast sus aucune nouvelle matere* (p. 256), a la manera como lo fue en su momento *Piramus et Tysbe* o *Eneas et Dido*, o *Tristan et Iseut*. El autor responderá con la citada historia pseudomitológica de *Pynoteus et Neptisphelé*, basada en las obras de *Piramo et Tisbe* y *Pigmalión*. El segundo *dittié* lo protagoniza Rosa, es el sueño alegórico en el que acompañado de los suyos (Proeza, valor, Juventud...) mantiene un combate contra Orgullo, Ultraje, Opinión y Templanza. Cae prisionero y, custodiado por Templanza, se consuela con los hijos de ésta, Opinión. Recuerdo... de la ausencia de su dama. Le escribe y le envía una *complainte* basada en el bestiario: el león gimiendo en prisión le pide a los animales que alerten a su pariente, el águila. Más tarde, ya en la 3ª parte, Flos hará un comentario de su sueño y Rosa le pedirá que agrupe todos estos textos en un «livret» que se lo ofrecerá a su dama.

IV

Frente a *Le Voir-Dit* que presenta la complicidad del intercambio epistolar entre el autor-amante y la dama, *La Prison Amoureuse* lo hará en la relación entre el autor y el protagonista amantes, centrándose, pues, en la amistad entre ambos en torno al amor de la dama. Se expresa una emoción que se recibe como escucha de un confidente, se dirigen unos consejos para la consecución de la dama y se manifiesta el agradecimiento del receptor por lo obtenido. El autor en este caso se convierte en un auténtico mediador entre el amante y su dama.

La obra, como hemos visto en su estructuración, proyecta distintos niveles de comunicación, la narración, el intercambio epistolar, el intercambio de poemas¹⁴. En la *Prison Amoureuse*

14 Paralelo a un intercambio material de regalos, el cofre con el libro, el cofrecillo con los poemas, etc.

se compone una historia, un intercambio de comunicación: las penalidades del poeta y del enamorado, la ayuda del primero, sus continuos consejos e intercesiones para un amor que se consigue y se reafirma en un tiempo, en un espacio, y con una intencionalidad claramente edificadora, con la introducción de extensos relatos pseudomitológicos y alegóricos en este sentido. La narración presenta la parte introductiva de la obra, el enlace de los distintos elementos en la trama argumental, las cartas y las inserciones líricas jalonan la misma con empujes de contenido y expresión de sentimientos que la enriquecen. La introducción del interlocutor a través de la carta dinamiza el relato; la o las composiciones líricas que ésta suele conllevar lo redondean, conduciendo a su punto álgido la expresividad de la misma. No obstante, la inserción lírica juega su propio papel. La presencia de la forma fija necesita de una mayor explicación, en cuanto que se subordina en cierta medida a la narración, pero a la vez se crea la ficción para insertarla. No existe con anterioridad, sino que surge a partir de los poemas que comunican el estado emocional de los personajes, su posición ante la amada, y, por lo tanto, el estado de avance o retroceso en el entramado amoroso. Coordina en cierto modo la estructuración del *dit*, interviniendo en la hilación del relato. De modo que, si incontestable es la validez del poema lírico como medio ideal de comunicación para los amantes cortesés; mucho más lo es su papel propulsor en el desarrollo de la trama, en cuanto que no se limita a ser «insertado», según la adecuación a la misma, sino que su contenido es el proyectado en ella, como parece ser común en los *dits* con inserciones líricas:

Les dits à insertions lyriques projettent dans l'espace d'un récit les thèmes des poèmes qu'ils se donnent pour but de rassembler et de monter, de mettre en valeur¹⁵.

Las inserciones líricas no constituyen, como en otros textos, algo accidental, sino que, en palabras de esta misma autora, ... *sont source du sens, fondatrices du texte. La narration est «montée» à partir d'elles¹⁶*. En la *Prison Amoureuse*, las penalidades del poeta y del amante, su actitud ante la amada para obtener su merced, los distintos estadios de su emotividad estarán grabados en las composiciones líricas que jalonan la misma en un total de quince (8 *virelais*, 6 baladas, 1 *lai*; más una *Complainte*, con 9 estrofas de 16 versos), formando parte de los puntos clave en el desarrollo de la estructuración y argumento de la misma. La trama va proyectándose, pues, siguiendo rótulos brillantes y llenos de contenido en el discurso lírico que posteriormente se desarrolla y avanza en el discurso narrativo, ambos enunciados por personajes en el tiempo mismo de la historia.

En los distintos capítulos de la obra observamos, pues, una función específica de cada forma lírica, pero todas orientadas a propulsar y culminar la trama. En la primera parte, la alabanza del servicio amoroso incita al poeta a utilizar un lenguaje cortés que plazca a la amada, con lo que decide componer un *virelai* con tal fin. En él expresará sus penas amorosas y la no correspondencia de la amada, *Quant ma dame n'a merci / De ma grieté*. Tal poema le trae el recuerdo de otro momento en que compuso un *virelai* semejante con motivo de la boda de Lionel, hijo de Eduardo III y la hija de Galéas Visconti de Milán. Por lo tanto, el *virelai* de la primera parte desencadena, como en Proust, emociones de otro momento anterior (*Là me*

15 CERQUIGINI, J., «Le nouveau lyrisme»..., Op. cit. p. 290.

16 CERQUIGINI, J., «Le montage des formes: l'exemple de Guillaume de Machaut», *Perspectives Médiévales*, nº3, 1977, p. 23.

souvint / D'un tamps passé, vv. 363-4), que da pie a otro pequeño episodio aúlico en el que la respuesta negativa de la dama en otro *virelai* provoca el disfrute de las damas presentes. En efecto, esta evocación lírica da paso a la introducción de otra historia, la de una gran fiesta con danzas, *estampies* y *caroles*; pero sobre todo provoca, como respuesta, otro *virelai*, por parte de la dama, en el que denuncia el falso afecto y dedicación de tales amantes, siendo justo su posible padecer *Celi que d'amer me prie, / Car toute merancolie / Li affiert bien à porter* (vv. 432-34). Con ambas composiciones se condensa o se proyecta toda la trama argumental de la primera parte, la servidumbre amorosa, el rechazo de la dama; se aconseja sobre la actitud a mantener por el enamorado:

*Car coers qui ainme loyaument
Doit servir especiaument
Sa dame, doubter et cremir.* (vv. 551-53).

Esta parte introductiva constituye el marco idóneo de desaliento y desamparo amoroso para la receptividad de la petición de ayuda por parte del enamorado, en este caso, de Rosa. Como más tarde en la *Belle dame sans mercy*, la identificación de su dolor entre autor e interlocutor crea una receptividad, incluso una cierta complicidad. Estas primeras misivas serán para el poeta, como un *oubli* que Amor le envía ante su desgracia. Al igual que en la obra mencionada, la desdicha del protagonista se sobrepone a la del poeta que inicia su relato. En la carta le pedirá consejo sobre su enfermedad de amor. La certeza de la misma quedará expresada en la balada que le adjunta *...mès je sueffre et tès, / Car mieuls vaut bataille que mors* (vv. 719-20). Flos se coloca a su disposición, le dará consejos muy cercanos a los ofrecidos por el *Roman de la Rose*, el amante será prudente, discreto, alegre, agradable... Le insta a que confiese su amor, incluso a que escriba alguna composición como la que a modo de ejemplo le envía, pues, ante el total olvido por parte de su dama, él también soporta una profunda melancolía, *Se merancolie pooit / Reconforter un coer d'amant...Je ne me truis onques lassés / De merancoyer assés* (vv. 765-71). Balada que marca, por su profunda reflexión sobre el tema, *un véritable tournant dans l'évolution du lyrisme courtois à la fin du Moyen Âge*¹⁷. Como muestra de la perfecta estructuración temática de las formas líricas, tal estado de melancolía del enamorado tendrá una respuesta en el segundo *virelai*, que enviará la amada más adelante, como réplica a la *Complainte de Moralité* de Rosa. En esta misma dirección seguirán las cartas sucesivas. La segunda de Rosa irá acompañada de otro *virelai*, *Vous present, ma chiere dame / A faire vostre commant* (vv. 937-38). Idéntica forma en cuanto al envío de la carta y composición lírica, de exaltación de la dama; y respuesta semejante por parte de Flos, con otro *virelai* en el mismo sentido (vv. 1011-1042):

*Heure de bonne heure née
M'aheura le jour
Quant premiers vous vi, m'amour,
Car celle journée
Heure me fu ajournée
De bien et d'onnour, (...)*

17 HEGER, H.: «La ballade et le Chant Royal», 1988, GRLMA, VIII/1, p.67.

A continuación se entra en un pequeño juego argumental en el que la dama consigue quitarle al poeta su limosnera con unas misivas de Flos y sólo la devolverá si puede oír los poemas que contiene. Este amable episodio suscita a su vez otro *virelai* (vv. 1215-1243), en el que Flos sigue enaltecendo la belleza de la dama, especialmente sus ojos. Guarda el *virelai* en un cofrecillo con el nombre de Rosa. El contexto privilegiado en el que suelen aparecer formas líricas, cacerías, reuniones, celebraciones, no puede estar ausente en la obra. La presencia del poeta con la limosnera que contiene cartas de Rosa y especialmente poemas provocará la lucha jubilosa de las damas por su posesión. Sofisticación aúlica de danza, juego, poema, en en que tales inserciones constituyen las piedras brillantes que alternativamente se van engarzando en el hilo de oro de la trama argumental. No pueden faltar, puesto que su hueco quedaría en oscuridad. Una vez más entrará en juego la memoria, el recuerdo de tal episodio le inspirará otro *virelai*, que en este caso será guardado en un cofrecillo, como los enseres valiosos, al igual que las tres baladas posteriores que llevará a cabo, pero que serán retomadas, comentadas y enviadas a Rosa.

Se produce una parada en el intercambio epistolar que dura más de 9 meses. Inicia el *lai*, pero otro cofrecillo traerá cartas y largos relatos como el *Sueño alegórico*. Largo paréntesis de alegorías con más cartas y *virelais*. Tras su largo desarrollo, queda la segunda parte del *lai* para engarzarlo, en un hilo que nunca se ha cortado del todo. El intervalo ha sido extenso, pero la composición que lo une también lo es, parece perfectamente estructurado. Froissart necesita justificarlo e insiste en su longitud propia de este tipo de composición y en su dificultad:

Dou lai que je ne fis plus avant

Lors sera acomplis et fès.
D'un lay faire c'est .i. grans fès,
Car qui l'ordonne et rieule et taille,
Selonc ce que requiert la taille,
Il y faut, ce dient li mestre,
Demi an ou environ mettre (vv. 2195-2223).

La tercera carta de Rosa es importante para la estructuración del *dit*, en cuanto que le pide al poeta un *dittier amoureux*, tal como se han hecho los de Piramo y Tisbe, Eneas y Dido o Tristán e Isolda. Flos acepta tal petición y llevará a cabo el relato pseudomitológico de Pynoteüs y Neptisphele (vv. 1316-1988)¹⁸. El posterior intercambio de cartas va dirigido a la finalización del libro. Comentario positivo del *Sueño Alegórico*, terminación del *lai* iniciado antes de este episodio. Pequeñas digresiones como la petición de Rosa para que amplie el relato de Pynoteus, especialmente en el momento en que Paëton le pide a su padre Phébus que le confíe su carro (p. 340). Envía Rosa a Flos la balada de su dama en la que le concede su merced y finalmente la intención de que todos los tratados, poemas, misivas emitidos se recojan en

18 Pynoteus y Neptislele son don enamorados, que en uno de sus encuentros en el jardín ella será devorada por un león. Ante el desconsuelo de Pynotheus confecciona una estatua de su amada que cobrará vida como en Pigmalión.

un volumen y se den a conocer. El autor desea obtener la *paie enwireuse* tras este libro en el que ha puesto:

*Mon coeur, m'amour et ma saison
tant qu'en l'Amoureuse prison* (vv. 3890-3893).

En el momento, ya citado, en que se produce el pequeño paréntesis en cuanto al envío epistolar, escribe tres baladas sobre la necesidad de distinguir entre leales y falsos enamorados, como ya lo hiciera Bertran de Born, lo negativo de amar en vilo, con aventuras ásperas e hirientes y la infelicidad de no lograr tal correspondencia, temas notoriamente clásicos. Si la balada en general es considerada como medio privilegiado de comunicación, las baladas de Froissart, de expresión concisa, son perfectamente válidas para la transmisión de mensajes claves en la obra amorosa, el estado emotivo al que este sentimiento puede conducir. Tras las baladas se inicia el único *lai* de la obra, que, como hemos indicado, quedará interrumpido por la introducción del *Sueño Alegórico*, de 1386 versos, que le envía posteriormente Rosa a Flos, a través de su 4ª carta y guardado en un cofrecillo, e irá acompañado de una 2ª carta, la 5ª del mismo.

El relato onírico se iniciará en el entorno primaveral, decididamente trovadoresco, con flores y melodiosos ruiseñores. Rosa entra en un profundo sueño en el que ve a tres jóvenes, Justicia, Piedad y Razón, sentadas, llorando, que le piden su intercesión par luchar contra Orgullo. Se asesora con sus amigos (Honor, Proeza, etc. vv. 2430 y ss.), todos lo apoyan, excepto Opinión, que duda para finalmente colocarse, junto a su madre, Templanza, en las filas enemigas. Tras dura batalla, cae prisionero y es encerrado en una torre, vigilado por Templanza. Entristecido entra en contacto con Conocimiento y Esperanza y sus dos hijos Opinión y Recuerdo, le consuelan. El prisionero escribe una carta a su dama que es custodiada por Recuerdo y que va acompañada de una *Complainte de Moralité*, que por su tema se puede titular «El león cautivo»¹⁹, ya que en ella el león que sufre por su cautiverio pide a sus amigos que alerten al águila, quien irá en su búsqueda al final del *Sueño* y lo liberará. La *Complainte* es enviada por Rosa a su amada como testimonio de su sufrimiento. La dama le responde con otra carta, un anillo de oro y un *virelai*, que contribuyen, junto con la presencia de Recuerdo, a soportar su encierro. Finalmente llega la ayuda esperada, un águila acude a liberar a su hermano león. En este preciso momento en el que el guardia anuncia la noticia, se despierta. Desde el punto de vista de intercambio estructural, es de destacar en este episodio la *Complainte* que, como forma lírica, debía de gustar de modo especial a Froissart, ya que la inserta en cada una de sus tres obras principales: *Le Paradis d'Amour*, *L'Espinette Amoureuse* y la *Prison Amoureuse*.

En el *Sueño*, el juego de formas, el «montaje», será también importante. Su contenido será transmitido a Flos en dos cartas, pero dentro del mismo se dirigirá a su dama con una tercera. Se lamentará ante la misma a través de la citada *Complainte de Moralité* de 9 estrofas de 16 versos. Ella le responderá, ante tan dolorosa lamentación, con dos *virelais* altamente consoladores, en los que se alude a la Melancolía del enamorado, a Recuerdo, que la acompaña, y otros temas anunciados en poemas anteriores del enamorado; como un intento final

19 SCHLEIFER, V., op. cit., p. XXVIII.

de reconfortarlo y de resarcirlo de tantas penalidades sufridas por él y que ahora le son comunes:

*Et se nuit et jour me mort
Merencolie oultre bort,
Amis, pour l'amour de toi,
Je sçai bien qu'elle ossi fort
Te fait sentir son effort
Par souvent penser à moi;
Ne te puis faire aligance
Ne hastieue delivrance; (vv. 3247-54).*

La *Complainte* mantiene, pues, su función primordial de manifestar una emoción detallando la gravedad de su estado. Por otra parte, activa una vez más el relato el hecho de que se dé aquí una respuesta en forma de carta, aun dentro de la inactividad real de un sueño. Anticipan estas respuestas oníricas de la dama, la respuesta real que obtendrá de la misma, concediéndole su merced, en forma de balada y que, en su séptima carta a Flos, le será enviada (vv. 3719-3739). Tras ella, el *dit* debe abocar hacia su terminación. Obtenida la tan anhelada merced de la dama, las angustias, penalidades, luchas que podían mantener la trama del *dit* parecen llegar a su término. Por fin la dama, tras breve alabanza de sus cualidades, lo considera digno de su respuesta:

*Secré, discrè, et joli,
Plain de toute courtoisie
Et de maintien agensi,
Digne d'avoir belle amie:
A tel amer ne fail mie
Et mon coer me juge, voir;
Que j'en doi pité avoir.*

*Je ne voi ne troeve en li
Cose pour quoi je l'oublie,
Car quant il vient deviers mi,
De m'amour si bel me prie,
Et de maniere si lie,
Que je di, par estavoir
Que j'en doi pité avoir.*

*Nonpourquant jusques à chi
Li ai fait petite aïe;
Il tout dis crians merchi,
L'ai refusé à le fie,
Et pour che qu'il ne varie,
Briefment li lairai savoir
Que j'en doi pité avoir (vv. 3719-39).*

Donación de la ansiada «piedad» que tantos problemas llevó consigo su no concesión en la *Belle dame sans Mercy*.

V

En su estructuración, la discontinuidad que produce el intercambio epistolar es intrínseca a la propia naturaleza de la carta. La ruptura que representa, una no coincidencia en el tiempo, tiene que reproducirse en una discontinuidad narrativa²⁰. La introducción asimismo de los dos *dittiés* independientes crea indudablemente una multiplicidad temporal propia del tiempo novelesco, y del que evidentemente también participa el *dit*²¹. De la «continuidad» que presentaba la inserción de formas líricas en los *romans* del s. XIII, como en el pionero de este hecho, Jean Renart en su *Guillaume de Dole*, frente a la «discontinuidad» que tanto en Machaut como Froissart ofrecen. La inserción de las formas poéticas viene en la mayor parte de los casos como punto expresivo culminante de la comunicación epistolar, o como el pilar argumental que sustenta la trama. Por ello, tras las cartas, suelen seguir las formas fijas líricas en las que se subraya el sentimiento amoroso que mueve la acción en trance. Estas formas llevan su nombre, balada, *virelai*, *lay*... resaltando aún más su independencia. De hecho mantienen su denominación y una notable separación respecto al texto que le precede, bien sea narrativo o epistolar, anunciando su modo de composición con verbos como *faire*, *ditter*, *escrire*, *ordonner*, *donner à faire*...:

*Un virelay dittai et fis,
D'espoir plains, de merci pensis.* (vv. 1213-14).

E incluso su corrección:

*Le virelay et escripsi.
Quant je l'eus fait, je le lisi
Pour amender et corrigier* (vv. 1003-5).

O su posterior proceso de escritura:

*Commenchai à faire le lay,
Et che que j'en fis, escript l'ai.*

La *Prison Amoureuse* muestra, pues, una estructuración perfectamente trabada, en un «montaje» coordinado propio a la misma naturaleza del *dit*. La información narrativa, la comunicación epistolar, la expresividad lírica, las largas digresiones didácticas, se mezclan en una continuidad lineal y temporal, en la que se confecciona una *historia*. Los sufrimientos del poeta y del enamorado, los consejos e intercesiones del primero para un amor que se consigue y se reafirma en un tiempo y en un espacio y con una intencionalidad claramente

20 CERQUIGLINE «Le clerc et l'écriture», *Literatur in der Gesellschaft des Saptmittelalters*, Heidelberg, 1980, p. 157

21 CERQUIGLINE «Le clerc...», op. cit. pp. 158 y ss.

edificadora. Pero la narración no está sola, las cartas y las inserciones líricas jalonan la misma con empujes de contenido y expresión de sentimientos que la enriquecen. Estas últimas juegan su propio papel, subordinadas en cierta medida a la narración, pero proyectando su contenido como rúbricas luminosas que insinúan la trayectoria a seguir. La trama sigue, pues, rótulos brillantes y llenos de contenido en el discurso lírico, que a su vez consigue la expresividad máxima del mismo, y que posteriormente se desarrolla y avanza en el discurso narrativo.