

LA ESCRITURA NARCISISTA DE JEAN RENART: LIRISMO Y NARRACIÓN EN EL *LAI DE L'OMBRE* Y *GUILLAUME DE DOLE*

Meritxell Simó

Universidad de Barcelona

Guillaume de Lorris, en el *Roman de la Rose*, intentó dar un desarrollo narrativo al discurso lírico de la *cansó*, pero tuvo que dejar su obra inacabada y al amante atrapado en el lamento trovadoresco. Jean Renart, en una obra homónima, aunque habitualmente se la conoce como *Guillaume de Dole*, fue más allá e intentó superar el *impasse* al que había llegado su contemporáneo elaborando un relato a partir de la hibridación de situaciones plasmadas en diferentes géneros poéticos que intentó combinar hábilmente.

Si bien *Guillaume de Dole* es la obra que mejor revela el sustrato lírico de la narración, pues la interferencia de registros aparece *textualizada* a través de la presencia de inserciones líricas, podría aplicarse a toda la producción de Jean Renart la afortunada expresión de M. Zink al calificar su *Guillaume de Dole* como relato construido sobre la literatura.¹

La intuición de Zink ha sido confirmada por diversos estudios que han puesto de manifiesto, pero siempre de una manera parcial, la presencia en la obra de Jean Renart de lo que Limentani denominaba efectos de especularidad.² Así, se ha resaltado la similitud entre los personajes de *Guillaume de Dole* y las escenas evocadas en las composiciones líricas que interpretan, e incluso la similitud entre la propia figura del autor y algunos de sus personajes, como Jouglet o el protagonista del *Lai de l'Ombre*. La pregunta que nos hemos planteado es si estos efectos de especularidad revisten un carácter puramente lúdico, una muestra más de la bien conocida *renardie* del autor, o si, por el contrario, obedecen a una estrategia oculta. Avanzamos la respuesta a modo de hipótesis de trabajo: lo que Jean Renart pretende es con-

1 M. ZINK, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, p. 26.

2 A. LIMENTANI, "Effetti di specularità nella narrativa medievale", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 6, cuadernos 2/3, Heidelberg, 1980, pp. 307-323.

centrar la atención del público en su labor de escritura presentándola como un singular desarrollo narrativo de motivos de procedencia lírica. Las constantes alusiones *inter e intratextuales* que salpican la obra de Jean Renart tendrían, pues, una doble finalidad: por una parte, mostrar al lector el rostro del autor implícito, resaltando su virtuosismo artístico; por otra, insinuar el universo lírico que nutre la trama argumental de unos relatos que, curiosamente, la crítica ha calificado de realistas. Nos ha parecido oportuno hablar de narcisismo, puesto que éste concepto se adapta a la expresión de ambos objetivos si lo situamos en un doble plano: uno, referido al autor y más próximo a la acepción moderna, designaría la omnipresencia del autor implícito en el texto, la complacencia con que Jean Renart recurre a todo tipo de estrategias para exhibir su talento de narrador; mientras que, referido a sus personajes, el narcisismo apuntaría a la identificación del protagonista con el sujeto lírico de la canción trovadoresca, esto es, a su vinculación a una experiencia amorosa, la *fin'amors*, que la crítica ha tildado de narcisista.

Al calificar maliciosamente a Jean Renart de autor narcisista apelamos a la acepción habitual del término, derivada de la interpretación que da del mito la psicología moderna. Sin embargo, debemos dedicar un breve paréntesis a recordar que, al situarnos en el universo lírico de la *fin'amors*, el narcisismo reviste un significado distinto y nos lleva al terreno del amor por una imagen. Como ha señalado Giorgio Agamben, «il medioevo vede il tratto saliente dell'infelice vicenda di Narciso non nel suo essere un amore di sé (la *filautia* non è necessariamente riprovevole per la mentalità medioevale), ma, nel suo essere amore di un'immagine, un "innamorarsi per ombra"». ³

No en vano Guillaume de Lorris sitúa en el corazón de su jardín alegórico la fuente de Narciso y la convierte en la fuente de Amor. De hecho, la vinculación de la fuente de Narciso a la lírica amorosa nos remite a la recreación medieval del relato ovidiano, el *Lai de Narcisse*, que aparece como una auténtica adaptación del mito a la concepción trovadoresca del amor. El autor del *Lai* no sólo convierte a Eco, la ninfa repudiada por Narciso, en la hija de un rey y hace de Narciso su vasallo sino que modifica sustancialmente el desenlace. Narciso no se enamora tanto de sí mismo como de una imagen, de una *bele chose* de belleza perfecta pero ilusoria. Su orgullo y su inexperiencia le llevarán a la muerte, pues repara demasiado tarde en la esterilidad de su pasión y, lo que es más importante ya que diferencia el relato medieval de su fuente ovidiana, en la similitud entre la seductora imagen y la doncella que él ha rechazado. Percatándose, Narciso la llama desesperado,

Dius! s'or venoit par aventure
ja porroit estre bien seüre
que ele conqueroit m'amor
et me geteroit de langor

Lai de Narcisse (vv. 957-960).⁴

3 G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi, 1977, p. 97

4 *Il Lai di Narciso*, ed. de Mario Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1989.

pero cuando ella acude el sufrimiento ya le ha herido de muerte. El Narciso medieval concibe demasiado tarde la posibilidad de proyectar esa imagen de belleza perfecta que sólo existe en su imaginación sobre el rostro de una mujer, para decirlo en términos trovadorescos, de llegar al conocimiento de uno mismo a través del amor a otro. Aleccionado, el amante de Guillaume de Lorris se apresurará a reconocer en el propio reflejo la imagen del otro, y descubrirá a la rosa al contemplarse en las aguas de una fuente. La centralidad de la aventura de Narciso en la lírica trovadoresca ha sido destacada por F. Goldin, que ha estudiado las alusiones al personaje mítico así como los numerosos casos en que los trovadores llaman a la dama *miralh*, *mirador* y se contemplan en sus ojos.⁵ La imagen de Narciso emblematiza la esencia de la lírica cortesana: el carácter *fantasmático* de la experiencia amorosa; la arrogancia despiadada de la dama, reflejo del orgullo del *yo* trovadoresco; la idealización de la amada, inherente a la naturaleza platónica de la simbología medieval del espejo; y, sobre todo, la imposibilidad de conmovir a una dama inalcanzable como un reflejo en el agua. Paradójicamente, de la mano de los trovadores, un mito clásico de prohibición, vinculado a un amor asocial y transgresivo e inscrito en un vasto repertorio de fábulas que condenaban el amor por imágenes, estatuas e ídolos,⁶ devendrá elemento de educación y de integración social. Un trovador como Daude de Pradas, enamorado de una dama ideal que nunca llegará a alcanzar, convierte el planto de Narciso en exaltación gozosa del *joy* trovadoresco:

Ben ay' Amors, quar anc me fes chauzir
lieys que no-m vol ni-m denha ni m'acuelh.⁷

Pero aquí nos interesa resaltar sobre todo la inaccesibilidad del reflejo. La postración fatal de Narciso traduce en una imagen plástica el imposible desarrollo narrativo de la canción trovadoresca. Esta imagen es la que exhiben los relatos de Jean Renart, que al intentar dar una expresión narrativa al discurso lírico de la *fin'amors* conduce a sus héroes masculinos a un callejón sin salida para a continuación, recurriendo a diversas estrategias, indicarnos que la superación del *impasse* es un logro de su habilidad como narrador.

1. Si nos proponemos hablar de narcisismo qué mejor ejemplo que el *Lai de l'Ombre*. El protagonista es un seductor que jamás ha conocido a Amor. Un día el dios se venga y le pide su tributo haciendo que se enamore de una imagen: el retrato verbal de una dama a la que nunca visto, pero cuya belleza le cautiva. Decidido a conquistar su amor, irá a su encuentro. La obra no es más que la escenificación de la situación tópica de la *fin'amors*, pues, recurriendo al registro lírico de la *requête courtoise*, el protagonista intentará conmovir a una dama que permanecerá impasible a sus súplicas. Cuando todo esfuerzo parece inútil, el joven logrará ganar su amor con un gesto galante: arrojando su anillo al fondo de un pozo donde dice que se encuentra la *chose que plus amot*. La dama se inclina sobre el pozo deseosa de conocer a su rival y, al contemplar su propia imagen reflejada en las aguas, cae rendida ante tal cortesía y otorga su amor al joven caballero.

5 F. GOLDIN, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Lyric*, Ithaca, Cornell U. P., 1967.

6 Muchos de estos textos han sido estudiados por M. Bettini en *Il ritratto dell'amante*, Turin, Einaudi, 1992.

7 DAUDE DE PRADAS, *Ben ay' Amors, quar anc me fes chauzir* (124,6), vv. 1-2.

L. F. Cooper, en un artículo precisamente titulado "The literary reflectiveness of Jean Renart's *Lai de l'Ombre*",⁸ ha explorado las alusiones *intertextuales* del *Lai* centrándose sobre todo en las tres ocasiones en que el autor se refiere a la leyenda de Tristán. Cooper concede una especial atención a la metáfora náutica de los versos 456-459, donde el héroe en su desesperación se compara con Tristán:

Si me sui mis en mer sanz mast
Por noier aussi con Tristans,
Comment que j'aie este lonc tens
Sires de ma volenté fere.

Lai de l'Ombre (vv.456-459).⁹

y la relaciona con los versos del prólogo en que el autor habla de su trabajo de escritura como de un arte de la navegación:

Mout par me torne a grant delit
quant ma volentez est eslite
a fere ce qui me delite,
une aventure a mettre en rime.
L'en dit: "Qui bien nage, et bien rime":
qui d'haute mer vient a reive,
qui a port de bien dire arrive,
plus l'en proisent et roi et conte
que dirai, s'anuis ne m'encombe,
en cest Lai que je faz *de l'ombre*.

Lai de l'Ombre (vv.42-51)

Para Cooper, el vínculo entre los dos fragmentos establece la analogía entre la habilidad retórica del personaje y la capacidad artística del autor, y sugiere que la perseverancia en el uso del propio talento traerá el éxito, referido tanto al éxito amoroso del personaje como al éxito literario del autor. No obstante, resulta difícil ver en el lamento desesperado del amante la expresión confiada en el propio talento, pese a que Cooper alega que su aparente desesperación no es más que una estratagema.

Sorprende que no haya llamado más la atención la presencia del *Lai de Narcisse* como *intertexto* del *Lai de l'Ombre*, sugerida ya por el motivo del reflejo que da título a la obra, pero sobre todo por la utilización que hace Jean Renart de la imagen del mar.

La metáfora aparece en el *Lai de Narcisse* en idéntica posición, pues la encontramos en el prólogo:

8 L. F. COOPER, "The literary reflectiveness of Jean Renart's *Lai de l'Ombre*, *Romance Philology*, xxxv (1981-82), pp. 250-260.

9 Las citas del *Lai de l'Ombre* corresponden a la edición de A. Limentani, *Jean Renart. L'immagine ritlessa*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

Qui tout veut faire sans conseil.
 Se maus l'en vient ne m'en mervel.
En toute riens est bien droture
C'on i esgart sens et mesure.
Bien doit cil qui en mer se met
Garder que li tans li pramet
Et quant il voit qu'il a bon vent,
Si peut nagier seürement.
Ausi qui s'entremet d'amer
Et par savoir se veut mener,
 Bien doit garder au comencier
 Qu'il ne s'i laist trop enlacier.
 Car des que s'en est entremis
 Et il en est auques aquis.
 puis n'est il pas a son plaisir.
 Soit biens, soit maus, n'en poeut partir.

Lai de Narcisse (vv. 1-16):

y también más adelante, expresando la desesperación del amante ante la pasividad de la imagen amada:

Parole a moi, si vient avant!
 Legierement i pués passer:
Entre nos deus n'a nule mer
Mais un peu d'iaue qui m'ocit.
 Las! entent ele que j'ai dit?
 Nenil, espoir, trop est parfонт!
 Par Diu! si fait et si respont:
 Je li voi les levres movoir
 Mais l'oïe n'en puis avoir:
 L'iaue ne laist la vois venir
 Et fait que ne la puis oïr.

Lai de Narcisse (vv.690-700)

No obstante, en el *Lai de l'Ombre* advertimos una modificación sustancial: la metáfora del mar, que en el prólogo del *Lai de Narcisse* expresa los avatares de la pasión amorosa, reviste en el prólogo de Jean Renart otra acepción, también documentada en la literatura clásica y concretamente en la obra de Ovidio,¹⁰ convirtiéndose en imagen de la escritura a través de la homofonía en francés antiguo entre *rimar* y *remar* (vv. 45-46).¹¹ Si bien el lamento del amante

10 En la obra de Ovidio encontramos diversos ejemplos de ambos usos del *topos* de la navegación (como metáfora de la composición poética (*Fastos*, I, 3; II, 3; III, 789; IV, 18; *Ars Amandi*, I, 772; III, 748, etc.) y de la aventura amorosa (*Ars Amandi*, II, 337-338; III, 99-100; *Metamorfosis*, IX, 588-594).

11 Gerbert de Montreuil retoma en el *Roman de la Violette*, obra inspirada en *Guillaume de Dole*, el ingenioso

que teme morir ahogado es perfectamente equiparable en ambos casos. Jean Renart sustituye la solución que propone el autor del *Lai de Narcisse* para no naufragar en las aguas turbulentas que amenazan a su personaje, el *sen* y la *mesure* de los enamorados (v. 4), por otra: la rima, imagen de unión, del arduo y laborioso trabajo de *jointure* que se logra a través de la escritura. Lo que acudirá en ayuda de su personaje no es la prudencia sino el talento de Jean Renart como escritor, su habilidad como rimador.

La misma dislocación advertimos en la reutilización de la oposición *sen / folie*. El autor del *Narcisse* recomienda *sen* a los amantes para evitar el final trágico del personaje. Jean Renart retoma la oposición *sen / folie* pero no la refiere a la conducta del amante, sino nuevamente a su propia persona, distinguiéndose del insensato que por miedo al escarnio deja de narrar.

Ne me vueil pas desaüer
de bien dire, ainçois vuel **user**
mon sens a el qu'a estre oiseus.
Je ne vueil pas resambler ceus
qui sont garçon por tout destruire,
quar, puis que **j'ai le sens d'estruire**
aucun bien en dit ou en fet,
vilains est qui ses gas en fet,
se ma cortoisie s'aoevre
a fere aucune plesant oevre
ou il n'ait ramposne ne lait.
Fols est qui por parole lait
bien a dire, por qu'il le sache:
et s'aucuns fel sa langue en sache
par derriere, tout ce li doit,
quar nient plus que je puis cest doit
fere ausi lone comme cestui,
ne cuit je que on peüst hui
fere un felon debonere estre,
et miex vient de bone eure nestre
qu'estre de bons, c'est dit pieça.
Par Guillaume qui depieça
l'escoufle et art un a un membre,
si com li contes nous remembre,
poez savoir que je di voir...

Lai de l'Ombre (vv. 1-25)

Si bien Cooper ve en los versos citados una alusión a Tristán, que no tuvo miedo al escarnio y, disfrazado de loco, se ganó el amor de la reina contando su historia en público; esta analogía entre el éxito y la habilidad de un narrador que no teme a las burlas nos remite más

juego de palabras de su predecesor: Gyrbers de Mosteruel define/ de la Violete son conte, /n'en velt plus faire lone aconté, / tant a rimé k'il est a reive. (v. 6634-6637).

bien a *L'Escoufle*, que además es el texto que cita explícitamente Jean Renart en este momento, introduciendo una alusión a Guillermo, el protagonista de dicho relato (vv. 22-25), en el marco de una reflexión sobre su propio oficio de *romancier*.

Sería interesante rastrear las huellas de Narciso en *L'Escoufle*, dado que en algunas versiones del mito Narciso se enamora de su hermana, y que en esta obra Jean Renart narra los amores de Guillermo y Aelis, dos jóvenes idénticos: han nacido el mismo día, se han criado juntos, llevan los mismos vestidos, son de igual belleza, se llaman *frere* y *suer*, y, por su parecido, todos hubieran dicho que eran hermanos. Como en el *Lai*, sólo les diferencia el rango, pues la doncella es hija de un emperador y él, el hijo de un vasallo. Sin embargo, para lo que ahora nos ocupa, entender el valor de la alusión que aparece en el prólogo del *Lai de l'Ombre*, nos interesa recordar únicamente el conflicto y el desenlace de *L'Escoufle*. Un día, la pareja protagonista se detiene en un bosque junto a una bella fuente: la joven entrega un anillo a su amado como prenda de amor y se duerme a su lado. Imprudentemente, Guillermo olvida ponerse el anillo en el dedo porque, al inclinarse sobre el rostro de su amiga para protegerla del sol, cae en un estado de ensoñación, absorto en la contemplación de la *chose que plus amot* en la que, como dice el texto, un hombre podía contemplarse como en un espejo (vv. 4812-4813; vv. 7620-7621). El amante se pierde fatalmente en la imagen de su amiga, pues entre tanto un *escoufle* (milano) le roba el anillo. La crisis de Guillermo recuerda los versos del trovador Rigaut de Berbezilh, que dice mirarse en su dama como la tigresa, que al contemplar su belleza en un espejo cae en un olvido extático que los cazadores aprovechan para robarle los cachorros.¹² El motivo del reflejo coincide nuevamente con la expresión de la dolorosa separación de los amantes, emblematizada en el título el relato, pues Guillermo corre en busca del anillo y no hallará a su amiga al regresar. Mientras que la joven, gracias a su talento como narradora de historias, logrará encumbrarse socialmente y convertirse en el centro de una rica tertulia literaria donde acudían *cleres* y caballeros seducidos por sus corteses relatos, muy distintos son los avatares del pobre Guillermo. Tras una búsqueda de siete años llegará por azar al lugar donde vive su amiga pero, sumido en el más absoluto mutismo, no se dará a conocer ni obtendrá noticias de ella. Un día, en un acceso de locura, despedaza a un milano ante los ojos atónitos de los hombres del lugar. Jean Renart recurre de nuevo a la metáfora del mar para expresar la desesperación del joven:

Qu'en mains de .ii. arpens de terre
Estoit la sale et la maisons
U' cele et cil dont nous disons
Sejornent et sont a estage.
Cil (Guillermo) resamble celui qui nage.
Quant il vient a rive, si naie;
Mais li pitiés et la manaie
Del saint qui ja l'a la conduit.

¹² Se trata de la composición *Be volria saber d'Amor* (421, 5). La misma fábula, referida al narcisismo del amante, es citada por Richard de Fournival (Richard de Fournival, *Il Bestiario d'amore e La risposta al Bestiario*, ed. de F. Zambon, Parma, Pratiche Editrice, 1987, p. 54, 33-34 y p. 56, 1-6.)

S'aucuns viés pechiés ne li nuit,
Se Dieu plaist, le menra avant.

L'Escoufle (vv. 6616-6624)¹³

Tenemos otra vez al amante en peligro morir ahogado, veamos cómo se salva. Tras la salvaje desmembración de *l'escoufle*, Guillermo está a punto de contar su historia pero por vergüenza se calla (vv. 6964-6967). No obstante, el incidente llega a oídos del mecenas de su amiga que, intrigado, le convoca a la corte y le incita a contar su relato. El joven, por miedo a las burlas, toma su manto para marcharse, pero finalmente, cediendo a las corteses palabras de su anfitrión y a una importante suma de dinero, cuenta su aventura en público y es reconocido por su amiga.

El contexto en que Jean Renart cita *L'Escoufle*, refiriéndose a su propio talento de narrador, redimensiona la historia de Guillermo y le otorga un valor metatextual. Guillermo logrará salvarse, llegar a la orilla, para utilizar la metáfora de Jean Renart, gracias a sus dotes de narrador: el protagonista del *Lai de l'Ombre* se salvará de morir ahogado gracias al talento narrativo del autor. La instrumentalización que hace Jean Renart de la historia de Guillermo para hablar de su propia labor de escritor viene asimismo reforzada por la analogía destacada en rima entre la antítesis “destruir / construir”, referida a la creación literaria de Jean Renart, y la que unos versos más abajo opone la salvaje desmembración del *escoufle*, que es también el título del *roman*, a la *remembrance* del cuento:

Je ne vueil pas resambler ceus
qui sont garçon por tout **destruire**,
quar, puis que **j'ai le sens d'estruire**
aucun bien en dit ou en fet...

Lai de l'Ombre (vv. 4-7)

Par Guillaume qui depieça
l'escoufle et art **un a un membre**,
si com li contes nous **remembre**,
poez savoir que je di voir...

Lai de l'Ombre (vv. 22-25)

En el *Lai de l'Ombre*, Jean Renart plasma la situación tópica de la *fin'amors*: un amante enamorado de un reflejo en el agua, encarnado en la despiadada domina trovadoresca; y a través del juego de palabras rimar / remar y de la alusión a *L'Escoufle* insinúa que la elegante solución que encuentra el protagonista es en realidad un logro de su *engin de romancier*. Se ha visto en la habilidad retórica del personaje un reflejo especular del *bien dire* del autor, ¿por qué no prolongar la imagen y ver en la elegante solución del caballero una *mise en abyme* de la poética del *lai*? La economía del gesto galante podría ser una metáfora textual de la estética del cuento, definida por la brevedad, la condensación simbólica y la efectividad del último

13 *L'Escoufle. Roman d'aventure*, ed. de Franklin Sweetser. Ginebra, Droz, 1974 (TLF, 211).

fragmento en el que converge toda la fuerza del relato. El mismo Jean Renart parece querer apropiarse del gesto ingenioso de su personaje exhibiendo su rostro al final del *Lai*, esa firma que por una sola vez no camulla entre juegos de palabras, y diciéndonos que abandona a los amantes porque ya no necesitan de sus trucos, pues de los juegos restantes sabrán ocuparse ellos:

De tel geu com l'en fet des mains
estoit ele dame et il mestre;
mes du geu qui or ne puet estre,
de celui lor couvendra bien.
N'i covient mais baer de rien
Jehan Renart a lor afere:
s'il a nule autre chose a fere,
bien puet son penssé metre aillors.
Quar puis que lor sens et Amors
ont mis andeus cuers ensamble,
del geu qui remaint, ce me samble,
vendront il bien a chief andui;
et or me tais atant meshui.
Ici fenist li Lais de l'ombre.
Contez, vous qui savez de nombre!

Lai de l'Ombre (vv. 948-962)

2. Si el ingenioso gesto del protagonista del *Lai de l'Ombre* sugiere la pirueta formal del relato breve, en *Guillaume de Dole* el rostro del autor implícito aparece cifrado en una imagen más acorde a la compleja arquitectura narrativa del *roman*: la tela.

Jean Renart recurre al modelo arquetípico de la metáfora textual, la imagen del tejido, para destacar la novedosa arquitectura del relato:

car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
einsi a il chans et sons mis
en cestui "Romans de la Rose"
qui est une **novele chose**
et s'est **des autres si divers**
et brodez, par lieus, de biaux vers
que **vilains nel porroit savoir**.
Ce sachiez de fi et de voir,
bien a cist les autres passez.
Guillaume de Dole (vv. 8-17)¹⁴

14 *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, ed. de F. Lecoy, París, Champion, 1962. (CFMA, 91).

La metáfora del tejido no sólo concentra la atención en el entramado del *roman*, bordado con poesías líricas¹⁵, sino que apunta a la artificiosidad de su construcción, en la medida en que va asociada a la incompreensión del *vilain*, incapaz de reconocer la compleja red de relaciones *intratextuales* que conecta el discurso narrativo y la diversidad de géneros líricos intercalados en la obra: *chansons de toile*, canciones trovadorescas, *rondeaux*, pastorelas... Lo que más llama la atención en el *Roman de la Rose* de Jean Renart, si lo comparamos con los *romans* posteriores que introducen inserciones líricas, es la variedad de géneros representados. Jean Renart nos dice que se propone hacer una *novele chose*. Dado que fue el primero en introducir canciones en un relato, sus lectores modernos pensamos, y probablemente también sus imitadores, que se refería a eso. Sin embargo, tal vez se proponía algo mucho más audaz: una verdadera labor de ensamblaje de los géneros líricos cortesanos; y acaso esa famosa *ramembrance des chançons* de la que tanto se jactaba (vv. 1-7) deba entenderse, más que como un nostálgico intento de rescatar unas canciones del olvido, en consonancia con la imagen del tejido, esto es, del mismo modo que interpreta Dragonetti la *remembrance* de María de Francia: como una hábil labor de *conjointure*, de articulación de aquello que se halla separado, desmembrado.¹⁶

Hemos visto que el *Lai de l'Ombre* empieza con una alusión *intertextual* que convierte al protagonista de *L'Escoufle* en doble ficcional del autor implícito con el objetivo de realzar el talento de Jean Renart como narrador. En *Guillaume de Dole* el detonante de la acción es el relato que cuenta el ministro Jouglet a su mecenas, el emperador Conrad, y que F. Lecoy ha identificado con el *Lai de l'Ombre*. Jean Renart hace que un personaje de ficción cuente a otro una de sus obras. Como puede intuirse, este fragmento, en tanto que enunciado reflexivo, reviste una gran complejidad, que he analizado con más detalle en otro lugar.¹⁷ Ahora me limito a lo esencial: Jouglet narra al emperador un relato que, como sabemos, pone en escena al *fin amant* y a la *domina* de la *cansó*. El emperador queda fascinado, se enamora de la *domina* trovadoresca y de la cortesía del *fin amant*, y lamenta que en la realidad no existan seres semejantes. El escepticismo del emperador suscita un interesante debate con Jouglet, que le cuenta que todavía existen caballeros y doncellas que se asemejan a los seres de ficción y le incita a comprobarlo hablándole de dos hermanos, Guillermo y Leonor, que son el vivo reflejo de los protagonistas del cuento. Conrad se enamora al instante de Leonor, esa mujer que tanto se parece a la imagen ideal que le ha seducido.

Dällenbach subraya como procedimiento habitual para la creación de un doble ficcional del autor la introducción en la trama de un personaje que tenga una profesión análoga (Jouglet es un profesional de la literatura, como Jean Renart) y la atribución al personaje de ficción de una obra anterior del autor (en este caso sería el *Lai de l'Ombre*).¹⁸ Si Jouglet es una proyec-

15 JEAN RENART, introduciendo en *Guillaume de Dole* 46 inserciones líricas pertenecientes a diversos géneros poéticos, creó una moda literaria que conoció un éxito inmediato y duradero.

16 R. DRAGONETTI, "Le lai narratif de Marie de France", *Littérature, Histoire, Linguistique, Mélanges Bernard Gagnebin*, Lausana, 1973, p. 37

17 M. SIMO, *La arquitectura del "roman courtois" con inserciones líricas*, Berna-Barcelona, Peter Lang & EUB, 1999 (Publications Universitaires Européennes, Série 13, Langue et littérature française, vol. 239), pp. 62-68.

18 L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 101

ción de la figura autorial e incita a su público *diegético*, el emperador Conrad, a buscar una semejanza entre la realidad y la ficción. Jean Renart está invitando a su público a buscar en los textos literarios que salpican la obra, las inserciones líricas, un retrato de sus personajes.

Enamorado de una imagen lejana e intérprete de canciones trovadorescas que salpican la obra, Conrad aparece desde el principio como el sujeto lírico de la *cansó*. Sin embargo, la situación narrativa no reproduce plenamente el universo de la *fin'amors*, puesto que la dama ha sido suplantada por una doncella, la lejana Leonor. El autor, consciente de ello, nos indica a continuación el arquetipo lírico que ocupa el lugar de la *domina* trovadoresca. Una mañana el emperador se queda extasiado al contemplar su lujosa colcha bordada con rosas de oro, y siente deseos de cantar. La conexión entre la visión de la hermosa tela y la evocación de Leonor que lleva a la efusión lírica es subrayada por la rima, que enlaza el bello nombre de la joven, el canto trovadoresco y el tejido bordado con rosas de oro (*non-cançon, roses d'or-Lienor*):

ot covertoir a roses d'or.
Por l'amor bele Lienor,
dont il avoit el cuer le non,
a comencié ceste chançon:

Li noviaus tens et mais [et violete]
et roissignox me semont de chanter;
et mes fins cuers me fet d'une amorete
un doz present que ge n'os refuser.
Or m'en doint Dex en tel honor monter,
cele ou j'ai mis mon cuer et mon penser
q'entre mes bras la tenisse nuete
ainz q'alasse outremer.

Guillaume de Dole (vv. 919-930)

La amada es designada como *bele Lienor*, al igual que las protagonistas de las *chansons de toile* que aparecen en la obra (*Bele Aude, Bele Aye...*) e incluso no son inocentes diminutivos como *amorete* o *nuete*, propios del registro popularizante y por lo tanto extraños al léxico de la *cansó*. La doncella de la *chanson de toile* ocupa, pues, el lugar de la *domina*, sugiriéndose así un claro vínculo entre la rosa, símbolo del *pucelage* de la doncella,¹⁹ y la clausura de ese espacio femenino donde las mujeres nobles, encargadas de la transmisión del linaje, viven apartadas del mundo entregadas a las labores de aguja. Tanto es así que inmediatamente el narrador nos transporta a una lejana torre donde viven encerradas Leonor y su madre tejiendo los bordados de oro que han despertado las fantasías del emperador y cantando *chansons de*

19 Leonor tiene en el muslo una marca de nacimiento en forma de rosa. La rosa, que M. Zink ha calificado de alusión metonímica al sexo no desflorado de la doncella (M. Zink, *op. cit.*, p. 56), desencadenará el conflicto, pues el senescal del emperador descubrirá accidentalmente su existencia y utilizará dicha información como prueba de que ha obtenido los favores sexuales de la joven.

toile que ponen en escena a una joven tejedora en circunstancias análogas a las que vivirá la propia Leonor a lo largo de la obra (textos *a* y *b* del apéndice).

Pero la rosa es también el título del *roman*, mencionado en los versos del prólogo en que, como hemos indicado, el autor encuentra precisamente en la metáfora del tejido una imagen de la narrativización del discurso lírico. Veamos, pues, cómo en torno a la doncella de la rosa, la bella tejedora Leonor, se construye el complejo entramado de géneros líricos bordados en el *roman*.

Convocado por el emperador, el caballero Guillermo se traslada a la corte, donde su brillante actuación en las justas hará que Conrad acabe de decirse a contraer matrimonio con su hermana olvidando la diferencia de rango. Pese a que Leonor permanece ausente hasta el final de la obra, con motivo de las celebraciones cortesanas, Jean Renart inserta una serie de *rondeaux* que, exaltando la gracia y belleza de personajes tradicionales como la *Bele Aaliz*, nos ofrecen un nuevo reflejo lírico de la protagonista (apéndice, *d*). Los festejos que acompañan las justas sirven asimismo de marco para la introducción de la *romance de Bele Aigentine*, la inserción lírica más larga de toda la obra, donde se narra la peripecia de otra joven tejedora que, abandonada por un amante lejano, el conde Enri, no dudará en presentarse en la corte para lavar su honor y reclamar un matrimonio honesto, actitud nuevamente análoga a la que adoptará Leonor al final de la obra (apéndice *c*).

Guillermo y el emperador formarán en lo sucesivo un curioso binomio lírico, pues, inseparables, buscarán situaciones de aparte para interpretar y escuchar canciones trovadorescas. El desarrollo de la intriga nos indica el porqué de esta extraña simbiosis, ya que el favor de que goza Guillermo dará lugar a la envidia de un malvado senescal. Conrad, enamorado de *lonh*, devendrá el sujeto lírico de los sentimientos evocados en las canciones y Guillermo encarnará esa faceta del *fin amant* que más se presta a un desarrollo narrativo, pero que resulta incompatible con el rango del emperador: la ascensión social que suscita las envidias de los peligrosos *lauzengiers*.

Tras ver al emperador y a su inseparable Guillermo deleitándose con melodías trovadorescas, el celoso senescal se aleja de la corte y con una valiosa joya logra comprar la confesión de la madre de Leonor, que le revela la existencia de una rosa en una parte íntima del cuerpo de la joven. La doncella de la *chanson de toile* se ha convertido en la incauta protagonista de la pastorela seducida por un cortesano (apéndice, *e, f*). El senescal no ha comprado exactamente sus favores, pero sí algo que le permitirá probar que ha gozado de ellos. Con una trampa, ha desplazado a la doncella *chanson de toile* del polo de la *domina* colocando en su lugar a la fácil y frívola pastora. Cuando le cuenta al emperador que ha seducido a Leonor, el protagonista se desmorona: el ideal femenino del que está enamorado no existe.

Si la expectativa de un matrimonio hacía difícilmente creíble el lamento trovadoresco en boca de Conrad, ahora Jean Renart puede plasmar no sólo la situación tópica de la *fin'amors* sino el discurso lírico del trovador más famoso: Bernart de Ventadorn, *Bele Liénors* no es la dama ausente de la lírica trovadoresca sino una imagen espectral que sólo existía en la imaginación del amante.

Como el bello Narciso, el emperador se ha enamorado de una imagen que por un juego de espejos coincide con el rostro de la dama del *Lai de l'Ombre* y, pese a que no existe una mujer real que se parezca a ella, no puede dejar de suspirar por *la chose que plus amot*. Dos coblas

de *Can vei la lauzeta mover*, donde Bernart de Ventadorn recurre al mito de Narciso para expresar su muerte poética (*de chantar me gic e-m recre*), coronarán emblemáticamente el final del relato; sin embargo, lo que no tarda en llegar es la muerte trovadoresca: Conrad renuncia al canto.

La renuncia al canto de Conrad corresponde en el plano narrativo a la incapacidad de acción del personaje. Nuevamente el narcisismo de la *fin'amors* conduce a un callejón sin salida. ¿Cuál será la solución al *impasse* en este caso? La irrupción de Leonor en la corte. Esperamos que la joven aclare lo sucedido, explicando que el senescal se valió de una estrategia para obtener una información comprometida. Sin embargo, el desenlace es muy distinto. Leonor, aclamada por el pueblo como la reina de mayo, aparece luciendo prendas masculinas, acompañada a su paso por una canción trovadoresca (apéndice, *h*), y narra una extraña mentira: un día ella cosía cuando apareció el senescal y la ultrajó robándole su virginidad y sus joyas, por eso ha venido a reclamar justicia y a restituir su honor. En el plano narrativo, la mentira surtirá efecto: el senescal confiesa que nunca ha visto a la joven y que todo ha sido un vil engaño. Sin embargo, si otorgamos a la escena un valor *metatextual* descubrimos que la mentira de la bella tejedora reproduce las estrategias del denso tejido narrativo construido por Jean Renart. La tramposa puesta en escena de Leonor reúne todas las imágenes femeninas diseminadas en las inserciones líricas que salpican el relato: la domina de la *cansó* (llega al son de una canción trovadoresca que *mout bien seüst chanter*), la ingenua tejedora de la *chanson de toile* (el senescal la sorprendió mientras cosía), la mujer sensual de la pastorela (el senescal la violó), la reina de la fiesta de mayo de los *rondeaux* (como tal la aclaman las gentes), la protagonista del *tournoi de dames* (llega luciendo un yelmo y con unas joyas comprometedoras),²⁰ la joven ultrajada que acude a la corte para salvar su honor en la *romance* de Bele Aiglentine... Todos los géneros dispersos a lo largo de la obra se articulan en la calculada mentira de la protagonista que acabará su relato proclamando enigmáticamente: *ce sui ge la bele Liénors*.

Si leíamos en la estrategia del protagonista del *Lai de l'Ombre* una indicación sobre el principio de funcionamiento del relato breve, la bella tejedora también se perfila como un doble ficcional del autor implícito, pues su ingeniosa mentira es, como la obra de Jean Renart, el resultado de un calculado ensamblaje de todos los géneros líricos. Leonor, en realidad una hábil labor de *conjointure*, salvará de morir ahogado en la fuente a Conrad, que, amarrado al estático narcisismo del *fin'amant*, no ofrece posibilidades de acción más allá del lamento y de la efusión lírica. La rosa se pasa todo el *roman* encerrada en una lejana torre y cuando finalmente nos muestra su calidoscópico rostro descubrimos que, una vez más, no es otro que el de Jean Renart.

20 El contenido de la composición (apéndice, *e*), centrada en torno a la belleza de *bele Marguerite*, evoca la irrupción final de *bele Liénors* en Maguncia, donde está reunida la corte imperial. Leonor, en una escena que recuerda la llegada al torneo de su hermano Guillermo, también despertará la envidia de todas las que la contemplan (*ces hautes dames, qui crent/ es loes, en vair et en gris/ amassent mout un de ses ris*, vv. 4549-4551) y llevará consigo unas joyas que habrán de desempeñar un papel decisivo en el desenlace de la obra.

APÉNDICE

a) *chanson de toile*

Fille et la mere se sieent a l'orfrois,
a un fil d'or i font orfeuls croiz.
Parla la mere qui le cuer ot cortois.
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon!
«Aprenez, fille, a coudre et a filer,
et en l'orfrois oriex crois lever.
L'amor Doon vos covient oublier.»
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon!
(vv. 1159-1166)

b) *chanson de toile*

Siet soi bele Aye as piez sa male maistre
sor ses genouls un paile d'Engleterre,
et a un fil i fet coustures
Hé! Hé! amors d'autre païs,
mon cuer avez et lié et souspris.
Aval la face li courent chaudes lermes,
q'el est batue et au main et au vespre,
por ce qu'el aime soudoier d'autre terre.
Hé! Hé! amors d'autre païs,
mon cuer avez et lié et souspris.
(vv. 1183-1192)

c) *romance de Bele Aiglentine*

Bele Aiglentine en roial chamberine
devant sa dame cousoit une chemise
.....
Ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise
Or orrez ja
comment la bele Aiglentine exploita.

Devant sa dame cousoit et si taillloit:
mes ne coust mie si com coudre soloit:
el s'entr'oublie, si se point en son doit.
La soe mere mout tost s'en aperçoit.
Or orrez ja
comment [la bele Aiglentine exploita.]

«Bele Aiglentine, deffublez vo sorcot.

.....
Je voil veoir desoz vostre gent cors.
-Non ferai, dame, la froidure est la morz.»
Or orrez ja
[conment la bele Aiglentine exploita.]

->Bele Aiglantine, q'avez a empirier
que si vos voi palir et engroissier?

.....
.....
[Or orrez ja
conment la bele Aiglentine exploita.]

->Ma douce dame, ne le vos pui noier:
je ai amé un cortois soudoier,
le preu Henri, qui tant fet a proisier.
S'onques m'amastes, aiez de moi pitié.»
Or orrez ja

conment [la bele Aiglentine exploita.]
«Bele Aiglentine, or vos prendra il Henris ?
-Ne sai voir, dame, car onques ne li quis.»

.....
.....
[Or orrez ja
conment la bele Aiglentine exploita.]

Bele Aiglentine, or vos tornez de ci,
tot ce li dites que ge li mant Henri
s'il vos prendra ou vos lera ainsi.
-Volentiers, dame», la bele respondi.

Or orrez ja
[conment la bele Aiglentine exploita.]
Bele Aiglentine s'est tornee de ci,
et est venue droit a l'ostel Henri.
Li quens Henris se gisoit en son lit.
Or orrez ja
[conment la bele Aiglentine exploita.]

->Sire Henri, velliez vos ou dormez ?
Ja vos requiert Aiglentine au vis cler
se la prendrez a moullier et a per.

- Oïl, dit il, onc joie n'oi mes tel.
Or orrez ja
[comment la bele Aiglentine exploita.]

Oit le Henris, mout joianz en devint.
Il fet monter chevalier trusq'a .xx.
si enporta la bele en son païs
et espousa, riche contesse en fist.
Gran joie en a
li quens Henris quant bele Aiglentine a.
(vv. 2235-2294)

d) *rondeeau*

Aalîz main se leva.
Bon jor ait qui mon cuer a!
Biau se vesti et para,
Desoz l'aunoi.
Bon jor ait qui mon cuer a!
N'est pas o moi.
(vv.1579-1584)

e) *pastorela*

Quant ge li donai le blanc pelîçon.
ele amast mout miex le biau Tierrion.
Hé! Hé! ge disoie bien
que la pastorele ne m'en feroit rien.
(vv.3403-3406)

f) *pastorela*

Quant revient la sesons
que l'erbe reverdoie,
que droîz est et resons
que l'en deduire doie,
seuls aloie,
si pensoie
as noviaus sons
que ge soloie.
Toute gaie
o ses moutons
trouvai sanz compegnons.

ou s'esbanoie
a ses chançons.
Gente ert sa façons:
chevex que venz baloie
avoit sorez et blons.
(vv. 4568-4583)

g) *tournoi de dames*

Cele d'Oisseri
ne met en oubli
que n'aille au cembel.
Tant a bien en li
que mout embeli
le gieu soz l'ormel.
En son chief ot chapel
de roses fres novel.
Face jot fresche, colorie,
vairs oils, cler vis simple et bel.
Por les autres fere envie
i porta maint bel joël.
(vv.3418-3430)

h) *canción trovadoresca*

Bele m'est la voiz altane
del roissillol el pascor
que foelle est verz, blanche flor,
et l'erbe nest en la sane
dont raverdissent eil vergier.
Et joi m'avroit tel mestier
que cors me garist et sane.
(vv. 4653-4659)