

EL LIRISMO Y LAS INSERCIONES LÍRICAS EN LA CHÂTELAINE DE VERGY

Elisabeth Fernández Combaz*

Colegio de Secundaria Sta. María de Elche

La única inserción propiamente lírica presente en *La Châtelaine* es la tercera estrofa de una canción del castellano de Coucy; P. Zumthor afirma que «la strophe III, citée ainsi par la *Châtelaine*, constitue dans ce récit l'unique élément de farciture lyrique» (1975:220). Intentaremos, a continuación, demostrar que esta estrofa representa mucho más que una «farciture» en la obra. Numerosos críticos han señalado la importancia de la cita de esta primera estrofa de una canción de cruzada del Castellano de Coucy, «citation qui fonctionne comme indice du double plan de signification du récit, et place les personnages de l'amour dans l'ordre du chant, dans l'espace clos du verger et de la chambre, mais aussi dit la menace, départ et souffrance, qui pèse sur une idylle située en dehors du temps et de l'histoire» (Gally, 1989: 127). La estrofa llega en el momento en el que el caballero se encuentra ante un dilema, si revela su secreto al duque, perderá a su amiga pero si no lo hace también la perderá pues deberá abandonar el país:

Si est en tel point autresi
Com li castelains de Couci
Qui, au cuer n'avoit s'anui non,
Dist en .i. ver d'une cançon:

Par Diu, Amours, grief m'est a consirer
Du douc soulas et de la compaignie
Et des samblans que m'i soloit moustrer
Cele qui m'ert dame, compaignie, amie;
Et quant regart sa douce courtoisie

* Dirección para correspondencia: elisabethcombaz@gmail.com

Et les dous mos qu'a moi soloit parler,
Comment me puet li cuers u cors durer ;
Que il ne part? Certes trop est malvais!
(Stuip, 1970: vv. 291-302)

Esta estrofa se refiere a la leyenda del corazón comido al que pertenece la historia del castellano de Coucy y de la que es una de las adaptaciones más famosas. Veremos más adelante cómo varios elementos confluyeron para que las historias del castellano y la de la castellana empezasen a confundirse.

Además, tanto la elección de la inserción lírica y el género al que pertenece como el momento y el personaje elegidos por el poeta para insertar esta canción, reflejan el deseo del autor de componer un poema al estilo de la *noveau chose* de Jean Renart. Es más, el autor emula al autor del *Roman de la Rose* en el que el emperador enamorado, Conrado, canta en varias ocasiones canciones del Castellano de Coucy. A este respecto, E. Baumgartner destaca que «durant le temps de leur exécution, et à chaque audition nouvelle, l'empereur se substitue au JE du trouvère, fait siens les sentiments qu'il exprime» (1981:262) con la intención por parte del autor de «substituer plus totalement Conrad au personnage historique du Châtelain de Couci, chevalier, poète et amoureux exemplaire, autour duquel devait rapidement se cristalliser, si ce n'était chose faite, la légende du cœur mangé et qui allait à son tour devenir un héros et un poète de roman?» (1981:262). Del mismo modo, el autor de *La Châtelaine* inserta esta estrofa del castellano de Coucy «comme si le malaise moral dont le romancier vient de traduire les différents aspects ne pouvait trouver d'exutoire que dans la création poétique» (Giacchetti,1973:147). Así, esta canción no representa una pausa en la acción narrativa, es parte de la dinámica interna del relato. Esta pieza lírica obedece a una función particular, constituye una especie de programa que la narración en prosa deberá realizar bajo la forma de acontecimientos tal y como ocurre en las otras obras en las que aparece.

En efecto, hay que recordar que esta canción aparece entera en el *Roman du chastelain de Couci et de la dame de Fayel* y que esa misma estrofa está reproducida en el *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil. Estos datos son relevantes en la medida en que se trata de dos obras que pertenecen al mismo género que *La Châtelaine*, al que acabamos de definir. El hecho de que el autor anónimo emulara otros poemas pertenecientes al género del *roman lírico en verso* nos dice mucho más de las intenciones del autor que la poca presencia de estas inserciones líricas. Sin embargo, a pesar de imitar la moda instaurada por Jean Renart, no podemos dejar de preguntarnos por qué si en obras como el *Guillaume de Dole* o el *Roman de la Violette* las inserciones líricas eran numerosas, el autor de *La Châtelaine de Vergy* no introdujo nada más que una canción en su poema. En efecto, P. Zumthor recuerda que existen cuarenta y seis inserciones líricas en la obra de Renart y entre cuarenta y cuarenta y seis –dependiendo de los manuscritos– en el caso del *Roman de la Violette*. Estamos de acuerdo con el crítico cuando dice que «la farciture lyrique, ici valorisée par son unicité, l'est aussi par sa situation [...] au moment où les ressorts de l'action sont tendus» (1975:221).

No estamos hablando de una estrofa cualquiera pues tal y como lo anunciaba P. Zumthor, «le sens de ces huit décasyllabes est complet. Ils forment un tout expressif, parfaitement adapté à la situation: regret d'une séparation qui apparaît comme inéluctable et entraînera la

perte des divers biens octroyés par l'amour (les rendez-vous, le bel accueil, les tendres paroles, le plaisir); perspective d'une mort amoureuse» (1975:221). Además, ya hemos señalado anteriormente que esta estrofa aparece en otro *roman lírico en verso* anterior a *La Châtelaine* en el que probablemente se inspiró también el autor: *Le Roman de la Violette* (v. 4630). Asimismo, el autor consigue una intertextualidad compleja en la que una misma estrofa recuerda varias obras distintas aunque pertenecientes al mismo género. Éstas y otras relaciones de intertextualidad implícitas o explícitas «auxquelles le public contemporain, plus que nous, pouvait être sensible, sont à coup sûr une des dimensions du texte, capable d'amplifier la résonance de certains traits ou d'en orienter la réception par référence inconsciente à des conventions admises par tous» (Dufournet, Dulac, 1994:10-11).

Esta estrofa nos adelanta los acontecimientos, pues recuerda la muerte de los amantes de la historia del castellano de Coucy y deja entrever la de los amantes de *La Châtelaine*, pues, «c'est là, par le moyen d'un décalage registral, comme une intervention prophétique, une préfiguration condensée des événements à venir» (Zumthor, 1975:221). Es más, el recuerdo de la historia del castellano de Coucy que sugiere esta estrofa en el público de *La Châtelaine* crea en la imaginación del público una estrecha relación entre las dos leyendas que convierte ese momento en un instante trágico. Así, las canciones y los relatos se entremezclan para constituir un conjunto lírico-narrativo destinado a emocionar al público. Es una cadena de elementos líricos que, a su vez, aluden a elementos narrativos pues la estrofa recuerda la canción entera, la canción entera y el momento en el que es cantada por el castellano –cuando tiene que alejarse de su amada, profetizando su muerte– recuerdan la terrible historia y sobretodo el trágico final del *Roman du chastelain de Couci* que, a su vez, alude al no menos trágico final de *La Châtelaine de Vergy*. Así, «le lien contextuel entre ces vers et le récit où ils s'enchaînent est particulièrement étroit. Mais l'on peut présumer l'existence simultanée dans la mémoire de l'auteur, et sans doute de ses auditeurs, d'autres liens contextuels: avec la chanson du châtelain de Couci en son entier. D'où un effet de rayonnement double: la chanson se trouvant, comme en filigrane, évoquée par le récit» (Zumthor, 1975:221). Estos hechos no hacen sino corroborar la tesis de Carmona sobre el género del *roman lírico en verso*.

El interantísimo análisis que hace P. Zumthor de la inserción de la canción del castellano de Couci demuestra que «le texte complet de la chanson I, spécialement les strophes I et V, éclairent, dans la mémoire de l'auditeur, les perspectives du roman» (1975:222). Bastará con recordar la temática de cada una de las estrofas de la canción del castellano de Couci para ver que el autor de *La Châtelaine* no eligió al azar esta estrofa sino que quiso sugerir en la mente del oyente una profunda conexión entre las dos obras tanto del punto de vista narrativo-temático como lírico. La temática de la canción del castellano gira entorno a dos motivos, el de la separación de los amantes y el del servicio y los bienes de amor. «La strophe I déroule, en termes généraux, une déploration que reprend la strophe II en la précisant à l'aide des motifs du congé, de la terre lointaine et du service amoureux. Suit (strophe III) l'évocation du bien que l'on perdra. La strophe IV reprend, au passé, le motif du service et celui des biens d'amour, qui amène (strophe V) celui des «*los engiers*» (les Autres) et, de nouveau, celui de la terre lointaine. La strophe VI conclut par un adieu» (Zumthor, 1975:221). Esa tierra lejana de la canción recuerda la amenaza del duque de Borgoña de desterrar al caballero si no revela su

secreto y por supuesto, los *losengiers* de la canción son de la misma naturaleza que los falsos amigos, como la duquesa de Borgoña de los que hay que protegerse.

Vemos pues cómo la temática de la canción del castellano de Coucy recuerda la de *La Châtelaine*: el autor de la canción en la estrofa I se dirige al «*amant, plus k'a nulle autre gent*» (Lerond, 1964: v. 1) al igual que el autor de *La Châtelaine* se dirige a «*li fin amant*» (Stuip, 1970: v. 12). Los dos poemas hablan del amor y del sufrimiento de los amantes al separarse de su dama. En la estrofa II de la canción del castellano, éste se queja pues «*convenra m'il qu'en la fin congié praigne?*» (Lerond, 1964: v. 10), «*sanz li m'estuet aler en terre estraigne*» (Lerond, 1964: v. 12) y sabe que sufrirá «*granz mauz*» (Lerond, 1964: v. 13) si no tiene el consuelo de su dama, mientras el caballero se lamenta «*quant o soi ne l'en puet mener/ comment porra sans li durer?*» (Stuip, 1970: vv. 289-290). La tercera estrofa está presente tal cual en los dos poemas y hace referencia a la separación y la muerte de los amantes. La cuarta estrofa recuerda «*tous les soulaz*» (Lerond, 1964: v. 26) del servicio de amor y se corresponde con la «*joie*» (Stuip, 1970: v. 9) de los amantes en los momentos de felicidad de la pareja. La estrofa V se refiere a «*li faus losengeour./ qui tant pesoit des biens qu'avoit soloie*» (Lerond, 1964: v. 33), y «*tant m'ont fait de mal li trahitour*» (Lerond, 1964: v. 38) mientras el poema anónimo se refiere en su prólogo, su final y en su argumento a los «*faus felons enquireours*» (Stuip, 1970: v. 947) «*qui d'estre loial samblant font*» (Stuip, 1970: v. 2) que «*font leur gas et leur ris*» (Stuip, 1970: v. 8) de los secretos de los amantes. En la última estrofa, el castellano se despide de su amada y se encomienda a Dios tal y como lo hace el caballero antes de morir.

Existe, pues, una simetría casi perfecta entre la canción del castellano de Coucy y *La Châtelaine* que nos permite pensar que la elección de esta canción por el anónimo autor no fue, en absoluto, aleatoria sino que pretendía recordar a su público la historia del castellano y así avisarlo de lo que iba a pasar en su relato. Logra así una comparación entre los argumentos, los personajes y los estilos que sugieren al público todo un abanico de sensaciones. Por otro lado, no debemos olvidar que se trata de una estrofa de una *cansó* trovadoresca, el género lírico trovadoresco por excelencia. Se trata de la máxima representación de la lírica cortés basada en un canto a la Dama y al Amor. «*L'amour (réel ou fictif) pour une dame d'un rang supérieur est au centre de ces textes; il constitue une métaphorisation des aspirations sociales de la petite noblesse, des chevaliers errants, etc. En outre, la cansó est caractérisée par sa nature utopique, par une vision harmonique du monde et par des louanges distribuées à profusion*» (Wunderli, 1991: 606).

En cuanto al momento y al personaje elegidos por el autor para insertar esta *cansó* se trata de un momento de gran tensión dramática. El pobre caballero se encuentra en una situación insostenible, en un callejón sin salida, pues elija lo que elija, perderá lo que más valora es decir el amor de su amiga. El autor tal y como lo hizo su predecesor y modelo, Jean Renart, inserta los elementos puramente líricos en un momento en el que la acción como tal se detiene para dejar paso a la expresión y al análisis de los sentimientos de los personajes. Por ello, un elemento que podría parecer incluso incongruente en el texto tal y como lo han considerado muchos críticos al pensar que rompía la tensión emocional del momento sin aportar nada a la historia, revela todo su potencial. Pues justamente se trata de crear lo contrario de lo que criticaban aquellos que no supieron apreciar todo el arte del autor. El autor no elige

este momento al azar, es perfecto ya que estamos llegando al epicentro del poema, el instante en el que se desencadenará la tragedia a causa de la revelación del secreto.

A este respecto, debemos recordar que el verdadero culpable en esa escena es el caballero, el que presumía de ser un *fin'amans* atreviéndose incluso a compararse e imitar a uno de los más perfectos amantes de la literatura medieval, el castellano de Coucy: un hombre que murió por amor, sin jamás traicionar a su dama llevando hasta el extremo la simbología amorosa del corazón del amante que debe permanecer junto a la dama a la que pertenece. El personaje introductor de la inserción lírica tenía que ser el caballero pues no podía ser otro. La duquesa y el duque por ser representantes de ese mundo vulgar en el que el amor cortés no es comprendido ni practicado no podían ser los protagonistas del momento puramente lírico –entendido como lo entendían los trovadores–. En cuanto a la castellana que al fin y al cabo es la verdadera seguidora de la religión de Amor, ella no tiene motivos para demostrarnos que es una *fin'amans*, no tiene nada que esconder ni reivindicar, es tal y como es, una figura etérea casi irreal. En efecto, la castellana no es del mismo mundo que los demás personajes, pertenece al Más Allá pero no el de las hadas de los *lais* sino el del mundo cortés. Por ello, casi no aparece en el poema pues recuerda la figura ausente de las *cansós* trovadorescas, esa dama lejana que es de otro mundo. Por ello, el autor no la utiliza para insertar su elemento lírico trovadoresco pues ella, es un elemento lírico trovadoresco en sí misma. En cambio, el caballero es el que intenta estar a la altura de su dama, a la altura de los *fin'amans* como el castellano de Couci o Tristán. Intenta compararse con ellos y por ello, canta la *cansó* del castellano como para convencerse a sí mismo y al público de su naturaleza de *fin'amans* que sufre por amor. Es una forma de explicar, de justificar los sentimientos del caballero ante el dilema impuesto por el duque.

Por todo ello, esta inserción lírica no aparece en la obra cómo una mera «farciture lyrique» (Zumthor, 1975: 220) utilizada a modo de «citation d'autorité» (Zumthor, 1975: 221) de un trovador tan famoso como el castellano de Couci como si se tratara de una moda instaurada por Renart que tuvo cierto éxito y que el autor se veía forzado a seguir. Hemos podido comprobar que se trata de todo lo contrario y que al igual que ocurre en obras como *Aucassin et Nicolette* en la que versos y prosa «sont en étroite communion quant à leur rôle majeur: un lecteur pressé ne pourrait se contenter de lire les séquences en prose, car les laisses contiennent trop d'éléments d'information pour être considérées comme de simples haltes lyriques, et l'on ne pourrait constituer un ensemble cohérent en s'en tenant aux seules laisses ou aux seules séquences en prose» (Trotin, 1976: 499-500). Si en *Aucassin et Nicolette*, «la laisse ne peut être considéré comme un luxe» ya que «sa mission d'information la rend indispensable,» (Trotin, 1976: 507) lo mismo ocurre con la estrofa de la canción del castellano de Coucy y para asegurarse de que todo el mundo supiera a qué canción se refería y a pesar del éxito de la historia del castellano de Coucy y de sus canciones, el autor no quiso arriesgarse a que sus oyentes no pudieran efectuar esa conexión lírico-narrativa entre las dos obras. Por ello, identificó –al contrario de lo que hacían otros autores del género como el mismo Jean Renart, inventor de lo que hemos llamado *roman lírico en verso*– de manera clara a quién pertenecía esta canción: «Com li castelains de Couci» (Stuip, 1970: v. 292).

Eso demuestra la importancia de esta inserción lírica que contrariamente a lo que algunos podrían pensar no refleja la decadencia del género pues casi nos atreveríamos a decir que

La Châtelaine representa la culminación del *roman lírico en verso* ya que consigue con una única inserción lírica la evocación poético-lírica que sus predecesores habían recreado con tantas inserciones. Puede que a Jean Renart no le importara que su público no supiera situar en su contexto, de manera exacta e inequívoca, todas las composiciones líricas que insertó en su *Guillaume de Dole* pues eran muchas y ese gran número de inserciones creaba casi de por sí el efecto buscado. En *La Châtelaine*, el contexto de la canción es casi tan importante del punto de vista lírico que la composición lírica en sí. No importa la cantidad de inserciones líricas sino la calidad y el alto poder sugestivo que tengan y es obvio que, en ese arte de armonizar lo lírico con lo narrativo, nuestro desconocido poeta fue todo un maestro.

A pesar de ser la obra perteneciente al género del *roman lírico en verso* que menos fragmentos auténticamente líricos posee, podemos decir que se trata de una de las obras más fieles a lo que era el lirismo trovadoresco. El aparente realismo que busca al situar la historia en Borgoña en un tiempo más o menos contemporáneo del momento de la composición no quita para que la historia se asemeje más a una *cansó* trovadoresca o a un *lai*. No hay acción propiamente dicha, los elementos típicos de este tipo de literatura como pueden ser los torneos o las fiestas no están presentes –la fiesta en la que se desencadena la tragedia es sólo un pretexto para justificar que todos los miembros de la Corte sean testigos de los acontecimientos–. Pensamos que eso puede ser debido al deseo del autor de crear una obra que refleje la doctrina cortés que, al igual que el catarismo, rechazaba lo humano y lo terrenal para aspirar a lo divino. *La Châtelaine* aunque tenga una trama que incluso se pueda analizar y pretenda enseñar al lector a guardarse de los falsos amigos no es más que pura poesía. Es la historia de un amor casi divino cuya pureza e intensidad no tiene cabida en el mundo de los simples mortales. ¿Acaso existe algo más propio de la lírica cortés? Por este motivo, vamos a analizar a qué géneros propiamente trovadorescos se asemeja *La Châtelaine*.

El género lírico trovadoresco por antonomasia es el de la *cansó*. P. Bec afirma que «la *cansó*, expression de l'amour courtois, est l'œuvre maîtresse, celle qui, comme l'écrivait Dante (*De vulgari eloquentia*, I, 3) «vaut à celui qui la pratique avec succès les plus grands honneurs, et comprend à elle seule l'art tout entier»» (Bec,1979:15). Antes de ver en qué se asemeja la obra anónima del siglo XIII a la *cansó* trovadoresca conviene recordar y destacar algunas características del género relevantes para el caso que nos atañe. Pertenece a los géneros llamados aristocratizantes. Quitando las cuestiones propiamente métricas que no se pueden aplicar a *La Châtelaine*, nos centraremos en las de orden temático. «Se organiza en partes que corresponderían a una división estrófica» (Carmona,1998^a:101). Al igual que la canción trovadoresca, *La Châtelaine* presenta un elemento característico de los textos que P. Zumthor llama «textes à narrativité latente», es decir «textes où le facteur-narration, sous-jacent à l'énoncé, n'apparaît que sporadiquement ou de manière indirecte au niveau de la manifestation» (1980:40). Tal elemento presente en las canciones trovadorescas al igual que en *La Châtelaine* es «une ordonnance telle que la plupart des propositions manifestées réfère à un schème narratif typique et continu, comportant situation initiale, transformation(s), épreuve(s) et résolution, ainsi que des actants typés» (Zumthor,1980: 41). Así, vemos cómo, en el poema anónimo del siglo XIII, existe una situación inicial que abarca los primeros versos relatando el inicio de la relación sentimental entre la castellana y el caballero, la transformación que corresponde a la declaración de la duquesa

que cambia la situación inicial y sus consecuencias que son las pruebas que debe pasar el caballero hasta el fatal desenlace. En cuanto a los «actants typés» de los que habla P. Zumthor veremos más adelante cómo los personajes del poema se corresponden con este-reotipos propios de la *cansó*.

En *La Châtelaine* ocurre algo parecido a lo que ocurre en *Flamenca*. A. Limentani afirma que «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» (1978: 351). Si bien el caso de *Flamenca* es distinto pues no aparece *cansó* como tal a diferencia de la estrofa del castellano de Coucy presente en *La Châtelaine*, es cierto que en ambas obras, la temática propia de la *cansó* está presente en el relato narrativizando sus tópicos. En *Flamenca*, tenemos temas como los celos o el amor de lejos mientras que en *La Châtelaine*, tenemos otros como el secreto amoroso y los *losengiers*. P. Zumthor separa el análisis del contenido del relato según dos líneas, la de la *fin'amor* y la del *fabliau*. Según él, «la ligne de la fine amor est particulièrement pure. La dame n'est rien qu'objet d'amour [...] La série des gestes faits et des émotions ressenties en commun par elle et par son ami ont constitué, jusqu'au moment où commence le récit, un ensemble parfaitement clos» (1975:223). Tenemos que recordar que la *cansó* trovadoresca es un género cerrado que gira alrededor de una serie de temas tópicos cuya representación en el poema del siglo XIII no es nada despreciable: el *joy* que provocan el amor y las citas secretas protegidas por el juramento de los amantes, el *soulaz* del amante por el recibimiento de su amada, la tristeza de la separación, las dificultades y las penas de amor, el *don contraignant*, los lamentos patéticos... Al igual que Marie de France hacía en sus *lais*, el autor de *La Châtelaine* «mantiene una atmósfera poética gracias a los recursos líricos de la tradición trovadoresca» (Carmona,1998^a:85). Al fin y al cabo, el *roman lírico en verso* no es más que el resultado del desarrollo de los rasgos líricos de los *lais* hacia una narrativa lírica pues «este «roman lírico» no sólo viene dado por la presencia de los poemas sino por la narrativización de elementos líricos» (Carmona,1998^a:87). Por otra parte, el análisis del vocabulario que efectúa P. Zumthor y al que nos remitimos lleva a la conclusión que «le vocabulaire de la *Châtelaine* constitue, dans son extrême simplicité, comme le plus petit dénominateur commun de la terminologie habituelle aux poètes lyriques courtois du XIII siècle. L'auteur a transposé dans son récit, et en maintenant la cohérence, les éléments centraux de leur registre d'expression» (1975:225-226).

Otro elemento que nos remite al género de la *cansó* trovadoresca es la ausencia de nombres. Ningún personaje de la obra tiene nombre, el autor se refiere a ellos de manera genérica usando sus rangos en la sociedad feudal, son castellana, caballero y duques. Es una manera de generalizar su ejemplo para que su historia no sea individual sino universal pues su deseo es advertir a todos los *fin'amans* de los peligros de los *losengiers*. Pero más allá de eso, esa voluntad afirmada del autor de mantener a sus personajes en el anonimato y quizá también su propia identidad, recuerda el *senhal* de la *cansó* trovadoresca. En efecto, los trovadores mantenían el anonimato de sus damas refiriéndose a ellas utilizando un *senhal*, una palabra que identificaba a su dama y se repetía en todas sus composiciones. A su vez, el autor no da ningún nombre y además sabemos que no fue un olvido sino un recurso consciente del autor pues el verso 126 así lo demuestra:

Haes dont, fait ele, celui
(Sel nomma) qui ne fina hui
De moi proier au lonc du jor
Que je lui donnasse m'amour,
(Stuip, 1970: vv. 125-128)

Este verso parece casi forzado y porque el autor no tenía necesidad de introducirlo en el texto, debemos pensar que tenía una significación concreta. El autor buscaba un efecto al romper el ritmo del poema incluyendo un verso que no aportaba nada al argumento, quería resaltar ese verso para hacer hincapié en la necesidad de mantener el anonimato de sus personajes y así emular a los trovadores.

En cuanto a la presencia de varios monólogos en la obra –los monólogos finales de los amantes son una clara definición del amor cortés y de su doctrina–, P. Zumthor apunta que «le monologue, c'est-à-dire l'état même du discours qui caractérise par ailleurs, à l'exclusion de tout autre, la chanson courtoise» (1975:229). El momento culminante del relato es el monólogo de la castellana. Todos los estudiosos de la obra han señalado su perfección formal, su intensidad, su delicadeza retórica y su simplicidad temática. Hasta tal punto que P. Zumthor afirma que «tout ce qui, dans le récit, précède ce monologue final, en constitue la glose anticipée» (1975: 230). El monólogo sirve como comentario, expone un estado emotivo y sobre todo es «exposition des principes transcendants aux personnages» (Gally, 1989: 132). En los monólogos, los protagonistas exponen sus ideas sobre lo que debe ser el amor y si son merecedores del estatuto de *fin'amans*. El monólogo final de la castellana es mucho más retórico que el del caballero, podríamos considerarlo un arte de amar que narra lo que es la *fin'amor* y cómo debe ser un verdadero amante. El monólogo del caballero en cambio es mucho más corto y menos retórico pues se trata de destacar el hecho de que el caballero no es un *fin'amans* y por ello, no merecía el amor de la castellana. A esos monólogos, se oponen los diálogos entre los personajes que representan siempre «un moment de risque, celui de l'aveu, le lieu d'un possible basculement dans la faute ou dans la soumission à l'interlocuteur» (Gally, 1989: 133). Mientras los monólogos reflejan lo lírico, los diálogos son el reflejo de lo dramático, de lo teatral, son una ilustración «des insuffisances ou des contradictions insurmontables de la norme énoncées dans le monologue. La loi ne fonctionne pas dès que l'on cherche à l'appliquer. En se faisant pragmatique, le discours amoureux échoue» (Gally, 1989: 134). En los diálogos, entran en conflicto dos normas opuestas: por un lado, la del deber feudal y del deber amoroso para el caballero frente al duque y por el otro, la de la palabra dada a un vasallo y amigo y el deber conyugal y amoroso para el duque frente a su esposa.

Por otra parte, existen otros géneros típicos de la lírica trovadoresca que se encuentran representados en el poema. Asimismo, el monólogo final de la castellana podría considerarse un *planh* dentro de la *cansó* narrativizada que constituye el conjunto del poema. Este género «met en vedette la perte définitive ou menaçante d'un personnage aimé ou autrement important pour le poète par la mort, un accident, l'entrée au couvent, etc...» (Wunderli, 1991:611). Es la ocasión para el poeta, en este caso, para la protagonista del relato, de recordar el pasado que aparece como una especie de edad de oro, de describir el futuro de la manera más oscura

como una época de decadencia de la ideología cortés, etc... A menudo, la muerte «n'est plus qu'un simple prétexte pour s'engager dans ce genre de critique morale» (Wunderli, 1991: 611). Así, en el monólogo de la castellana, el autor aprovecha la ocasión para ensalzar a los *fin'amans* y criticar a todos los que les perjudican. Tal y como lo recuerda P. Bec, el *planh* se divide en «trois parties en general (expression de la douleur du poète, éloge du disparu, intercession auprès de Dieu en faveur de son âme)» (1979: 28). En el caso de *La Châtelaine*, esta estructura se mantiene. El monólogo final de la castellana empieza por lamentar la traición de su amado pues lo consideraba «plus loiaus [...] que ne fu Tristans a Yseut» (Stuip, 1970: vv. 752-754). Elogia a la vez que critica al que era su «rikece», «soullas» y «leche» (Stuip, 1970: vv. 773-774). Gran parte de su monólogo (Stuip, 1970: vv. 749-808) constituye lo que P. Bec llamaba «éloge du disparu» (Bec, 1979: 28). La segunda parte se corresponde con la «expression de la douleur» (Bec, 1979: 28). La castellana expresa su deseo de morir pues «Et quant j'ai perdu lui,/ ne puis apres itel anui,/ que sans lui por qui je me doel/ ne puis vivre, ne je ne voel,/ ne ma vie ne me plaist point» (Stuip, 1970: vv. 809-813). Finalmente, la tercera parte del monólogo (Stuip, 1970: vv. 814-825) representa la «intercession auprès de Dieu en faveur de son âme» (Bec, 1979:28). La castellana le pide a Dios que la deje morir, que tenga piedad de ella y que «a celui qui a son tort/ m'a traïe et livree a mort/ doinst honnour» (Stuip, 1970: vv. 819-821) pues ella le perdona. En el caso del monólogo final del caballero, la estructura completa del *planh* no se repite. Es un monólogo mucho más corto que se limita a expresar el dolor del caballero por la pérdida de su amada y sus remordimientos (Stuip, 1970: vv. 875-885). El amante pide justicia y se quita la vida. Vemos pues cómo el momento lírico-narrativo del *planh* es protagonizado por el personaje que realmente refleja el sentir del poeta, el único y verdadero *fin'amans* de la historia, la castellana. El caballero no muere de dolor como lo hace la dama, tiene que quitarse la vida él mismo pues su amor no es tan puro ni tan fuerte como el de la castellana, por ello, su muerte es mucho más rápida, casi instantánea y la carga emotiva de ese momento de la narración es mucho menor que en el caso de la *mort d'amour* de la dama, en la que el lector es testigo de la agonía del personaje. El monólogo de la castellana es un *planh* narrativizado, no por la muerte de un ser querido sino por su propia muerte y sobre todo por la muerte del Amor.

Otro género trovadoresco representado en *La Châtelaine* es el *joc partit*, una especie de diálogo entre dos trovadores. M. de Riquer define este género en pocas palabras: «En el *joc partit* o *partimen* [...] el poeta que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a mantener el punto de vista contrario al que escoja su interlocutor. Los asuntos debatidos en este género de poesía son dispares, por lo general, nos parecen nimios e infantiles y las más de las veces versan sobre puntos de casuística amorosa y cortés» (1948: LI). En este caso, sin embargo, el tema del *joc partit* es importante pues se trata de la decisión que provocará la desgracia de todos los personajes de la historia y que revelará al caballero como un amante indigno de la castellana. Este género también está presente en otro *roman lírico en verso*, el *Lai de l'Ombre* de Jean Renart, el creador del género al que pertenece el poema del siglo XIII y por lo tanto una de sus fuentes. Cuando la dama rechaza al caballero obligándolo a coger su anillo en señal de obediencia, éste también se encuentra ante un difícil dilema:

Diex, fet il, li quels de ces deus
m'est or partis li mains mauvais?
(Stuip, 1970: vv. 832-854)

Eso sí, en el poema de Jean Renart, el protagonista encuentra una ingeniosa salida a ese duro trance que desencadenará el final feliz. En cambio, en *La Châtelaine*, el caballero no sabe elegir y su equivocación provocará el trágico desenlace. La resolución de este *jeu parti* define la tendencia de las obras y esta diferencia resulta ser la base del desarrollo del argumento y sobre todo del desenlace de las obras. Mientras el caballero del *Lai de l'Ombre* encuentra una solución llena de lirismo y poesía, el caballero de *La Châtelaine* se limita a ser práctico. El amante galante y cortés del *lai* obtiene su recompensa mientras el amante de la castellana revela en ese momento su imperfección que lo excluye del mundo de los *fin'amans*. No es digno de gozar del *joy* de amor pues no es lo suficientemente cortés. Tal y como ocurre en todas las obras pertenecientes al género del *roman lírico en verso*, «las inserciones líricas explican y originan la narración» (Carmona, 1997:71). En efecto, la narración de *La Châtelaine* se origina a partir del dilema del caballero y de su posterior resolución. La obra resulta ser una narrativización de la forma lírica del *jeu parti*. En el *jeu parti*, el debate no tiene fin pues se trata únicamente de un ejercicio reflexivo y poético del trovador. Sin embargo, en el *roman*, el debate debe finalizar en la elección de una de las opciones pues la narración necesita un desenlace. La opción elegida determina el tipo de desenlace: si el amante elige la opción más cortés, la otra tiene un final feliz; si el amante se equivoca y elige mal, el final será trágico.

También tenemos un *salut d'amor* entre los amantes cuando el caballero es recibido por su dama en el vergel (Stuip, 1970: vv. 390-417). El caballero y su dama se saludan resaltando la alegría de volver a verse después de sufrir la ausencia del ser amado. P. Bec recuerda que «les thèmes du salut sont les thèmes traditionnels de l'érotique courtoise et se retrouvent pour la plupart dans la chanson. Mais la composition plus libre du salut permettait de leur accorder un plus large développement» (1979: 32). La tendencia a la didáctica cortés es un rasgo distintivo del *salut* que encontramos en *La Châtelaine*. En efecto, el autor tal y como lo hace en el momento de la despedida de los amantes, aprovecha para mostrarnos un ejemplo de cómo se deben comportar los verdaderos amantes. Las palabras de amor que se intercambian los amantes ilustran los sentimientos sinceros y profundos que existen entre ambos. Se besan, se abrazan, interpelan al otro utilizando todo el registro cortés: el caballero llama a la castellana «ma dame, m'amie,/ m'amors, mes cuers, ma druerie,/ m'esperance et tout quanque j'aim» (Stuip, 1970: vv. 403-405) mientras la dama le responde llamándolo «mon douc signor,/ mon douc ami, ma douce amor,» (Stuip, 1970: vv. 409-410).

Otro género trovadoresco presente en el poema es el *alba* (Stuip, 1970: vv. 428-474). Cuando los amantes, después de una noche de amor, deben separarse al llegar el día, se lamentan de la brevedad de la noche como si cantaran *albas*. Este género «décrit le départ de l'amant de sa dompna après une nuit d'amour heureuse qui l'a récompensé de toutes ses souffrances; comme dans la *cansó*, il s'agit de garder le secret de la relation intime et d'éviter la découverte soit par le *gilós*, soit par les lauzengiers» (Wunderli, 1991: 613). La inserción de esta *alba* en la obra tiene dos funciones principales: una formal, la de seguir la pauta del

género del roman lírico en verso añadiendo una nueva forma lírica en la narración y otra funcional, la de resaltar el hecho de que el caballero no es un verdadero *fin'amans* ya que traiciona el secreto de la noche de amor inherente al *alba* y a la *fin'amor*. En efecto, el encuentro amoroso debe ser íntimo, en todo caso, el único testigo debería ser el *gaita*, el vigía cómplice de los amantes clandestinos –a menudo un amigo del enamorado– que velaba, montaba la guardia cerca del castillo en el que se producía el encuentro y avisaba al caballero de la llegada del alba. Aquí, esa intimidad es profanada por el duque que sustituyendo al *gaita* no vigila sino que espía a los amantes violando ese momento sagrado de la noche de pasión de los amantes secretos. Lo más grave es que todo ello se produce con el consentimiento del caballero y a expensas de la castellana, lo que ahonda en el hecho de que el caballero no es un verdadero *fin'amans*. Por otra parte, el autor aprovecha ese instante para introducir una digresión sobre la *fin'amor* y sus características que escapan a los que no conocen el verdadero amor. Con el alba, el poeta intenta definirnos el concepto de *fin'amor* aunque sea por defecto pues «cil qui tel joie n'atent,/ se il l'ooit rien ne entent/ puis qu'il n'a a amor le cuer» (Stuip, 1970: vv. 439-441).

Como acabamos de ver, *La Châtelaine* narrativiza varios géneros líricos propios del arte trovadoresco, contiene incluso una *cansó* propiamente dicha y recuerda también este género de la lírica trovadoresca por otros motivos. P. Zumthor ya lo apuntaba a propósito de la estrecha relación existente entre el poema y la canción del castellano de Coucy, «l'utilisation, qu'a pu faire l'auteur, du lai de *Lanval* ou de la *Violette*, sinon de *Guingamor* ou de quelque fabliau, voire, en conclusion, de *Piramus et Tisbé* ou même d'un *Tristan*, est entièrement subordonnée à une fin propre, de nature artificielle et qu'il est difficile de définir autrement qu'en termes de fine amor: la *Châtelaine* est proche, en ce sens, de *Flamenca* ou même du *Chevalier à la Charrette*, mais avec d'autant plus de rigueur que l'auteur s'embarrasse de moins de matière; plus proche encore du *Lai de l'Ombre*, mais mieux structuré que celui-ci, dans la mesure où elle est plus manifestement concentrée sur un thème unique» (1975: 222).

Podemos concluir que, a nuestro modo de ver, *La Châtelaine* no es nada más ni nada menos que una *cansó narrativizada* pues todo lo que la compone, temas, personajes y esa conexión entre lo lírico y lo narrativo hacen de ella una *cansó* sometida a la evolución de las formas literarias y del gusto de los autores y de su público para transformarse en un *roman lírico en verso*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMGARTNER, Emmanuèle: «Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart.» *Romance Philology*, vol. XXXV, n° 1, August 1981, pp. 260-266.
- BEC, Pierre: *Anthologie des troubadours*. Série «Bibliothèque médiévale». Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.
- DUFOURNET, Jean; DULAC, Liliane (Ed.): *La Châtelaine de Vergy. Edition bilingue*. Paris, Gallimard, 1994.
- CARMONA, Fernando: «Narrativa lírica o lírica narrativa. Las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII.» *Revista de Filología Románica*, n° 14, vol. II, pp. 71-83. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1997.

- CARMONA, Fernando: «El lai: narración corta y narración lírica.» In *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, pp. 83-102. Granada, Juan Paredes Ediciones, 1998^a.
- GALLY, Michèle: «Récits brefs courtois: arts d'aimer ou nouvelles? L'exemple de la *Châtelaine de Vergi* et du *Lai de l'Ombre*.» In *Le récit bref au Moyen Age. Actes du Colloque des 8 et 9 mai 1988 Amiens/Paris*, Amiens, 1989, pp. 123-140.
- GIACCHETTI, André: «Une nouvelle forme du lai apparue à las fin du XIV^{ème} siècle.» *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age, offertes à Félix Lecoy*. Paris, Champion, 1973, pp. 147-155.
- LEROND, Alain (Ed.): *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*. Rennes, Presses Universitaires de France, 1964.
- LIMENTANI, Alberto: «Enchâssement narratif de textes lyriques: les cas du roman de *Flamenca*.» *Travaux de linguistique et de littérature*. XVI, 1, Centre de Philologie et de littératures romanes, Strasbourg, 1978, pp. 343-352.
- RIQUER, Martín de: *La lírica de los trovadores. Tomo I. Poetas del siglo XII*. Barcelona, Escuela de Filología, 1948.
- STUIP, René Ernst Victor: *La Chastelaine de Vergi. Edition critique du ms. B.N.f.fr. 375 avec Introduction, Notes, Glossaire et Index, suivie de l'édition diplomatique de tous les manuscrits connus du XIII et du XIV siècles*. The Hague, Mouton, 1970.
- TROTIN, Jean: «Vers et prose dans *Aucassin et Nicolette*.» *Romania*, 97, 1976, pp. 481-508.
- WUNDERLI, Peter: «Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan.» In *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*. Poitiers, 1991, pp. 599-615.
- ZUMTHOR, Paul: « De la chanson au récit. *La Châtelaine de Vergi*.» In *Langue, texte, énigme*. Paris, Editions Seuil, 1975, pp. 219-236.