

EL AMOR DE LEJOS DE JAUFRÉ RUDEL Y SUS TRANSFORMACIONES MEDIEVALES: MITO, VIDA, CUENTO Y NARRACIÓN NOVELESCA

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

RESUMEN:

La *vida* de Jaufré Rudel originada en su poesía dará lugar a distintas modalidades narrativas. Sus manifestaciones literarias medievales en interrelación particularmente con la leyenda de Tristán y también con relatos como *Guillaume de Dole* y *Lai de l'ombre* de Jean Renart, *Chastelaine de Vergi*, *Roman du Castelain de Coucy* y cuentos 44 y 77 del *Decamerón*, entre otros textos, hace que el tema del *amor de lejos* constituya con todos ellos, a finales del siglo XIII, la modalidad literaria que podría designarse como *narración trágica*.

PALABRAS CLAVE:

Jaufré Rudel, *amor de lejos*, leyenda de Tristán, *Guillaume de Dole* y *Lai de l'ombre*, *Chastelaine de Vergi*, *Castelain de Coucy*, *Decamerón*, *narración trágica*.

ABSTRACT:

The *vida* of Jaufré Rudel originated in his poetry will result in different narrative modes. Medieval literary manifestations in interrelation particularly with the legend of Tristan and also stories like *Guillaume de Dole* and *Lai de l'ombre* de Jean Renart, *Chastelaine de Vergi*, *Roman du Castelain de Coucy* and tales 44 and 77 of the *Decameron*, among other texts, makes that the theme of *far away love* is with them, at the end of the 13th century, the literary form that could be designated as *tragic narration*.

KEY WORDS:

Jaufré Rudel, *far away love*, legend of Tristan, *Guillaume de Dole* and *Lai de l'ombre*, *Chastelaine de Vergi*, *Castelain de Coucy*, *Decameron*, *tragic narration*.

A Manuel Martínez Arnaldos

La contraposición de géneros entre *narrativa* y *poesía lírica* es meramente funcional y académica, y «no pertinente», en expresión de P. Zumthor¹. Gran parte de la poesía lírica medieval tiene carácter narrativo (*chansons de femme*, *canciones de amigo*, *pastorela*, *alba*, *planh*, *canción de cruzada*, etc.). Si atendemos a la *cansó* o *canto cortés*, como expresión lírica medieval por excelencia, el canto del trovador a

¹ A la pregunta que se hace P. Zumthor sobre si la oposición «récit vs non-récit» es pertinente, se responde negativamente. Afirma: «toute parole dit *littéraire* (ou *poétique*) est fondamentalement *récit*», 1980, 39 y 40.

la dama casada supone temáticamente un proceso de seducción dentro de un triángulo amoroso ².

Podríamos referirnos a «*textos con narrativa latente*» siguiendo la denominación del estudioso anterior en los que el «factor-narración» subyace fundado en el imaginario individual y colectivo de una comunidad ³. La literatura medieval tiene como elemento embrionario de su erotismo el carácter de dificultad, culpa (pecado original) y redención (amor y muerte). Se podría añadir una expresión directa del mito latente en alusiones a otras historias al evocar nombres propios como modelos y antimodelos de comportamiento. Como ejemplo de estas manifestaciones del mito latente, puede señalarse la evocación de esos nombres a la hora de presentar al personaje de la historia o en uno de sus momentos críticos en la narración. En el *roman courtois*, el caballero recibe su nombre cuando ha llevado a cabo una hazaña por la que se lo ha merecido (*Caballero del León*, *Caballero de la Carreta* o *Caballero de la Triste Figura*). El nombre de nuestro protagonista lleva implícito el relato de su *aventura*. Así, al designar el nombre de estos héroes caballerescos, el narrador está señalando concisamente un relato. A este procedimiento se le ha dado el nombre de «pro-récit» ⁴. De la misma manera que el autor medieval no deja de señalar que su *materia*, o argumento, no es original sino que le viene dado, el comportamiento de su héroe está en referencia a una galería mítica: Tristán, Gauvain, Lancelot, etc. Los mismos elementos narrativos entran en semejante proceso de referencialidad.

La *vida* provenzal del trovador Jaufré Rudel, por una parte, surge como conversión en relato de las imágenes de sus composiciones poéticas, transformando a éstas en un cuento; por otra parte, gracias a su difusión y versiones que llegan a nuestros días, se puede estudiar sus transformaciones literarias en distintas modalidades narrativas: cuento, narración lírica, novela, drama o libreto de ópera.

La historia la conocemos por la *vida* provenzal del trovador, Jaufré Rudel (...1125-1148...), que dice así:

Jaufré Rudel de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaia. Y se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por el bien que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. E hizo de ella muchos versos con buen son y con pobres palabras. Y por deseo

² Me refiero al proceso de *fenhedor*, *pregador*, *entendedor*, *drutz* y *fach*; y al triángulo amoroso de enamorado, dama y amante.

³ P. Zumthor, 1980, 40.

⁴ R. Trachsler define «pro-récit», como «une sorte de signe ou de chiffre qui renvoie sous un forme condensée à des donées supposées connues et dont on trouve ailleurs la version développée», 2000, 25.

de verla se hizo cruzado y se embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue llevado a Trípoli, a un albergue, dado por muerto.

Ello se hizo saber a la condesa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta haberla visto; y así murió entre sus brazos.

Y ella lo hizo enterrar con gran honor en la casa del Temple; y luego, aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por su muerte ⁵.

Las *vidas*, como supuestas biografías, son breves relatos en prosa ⁶ que anticipan lo que será el futuro cuento moderno. El motivo del *amor lejano*, difundido en el mundo antiguo y primeros siglos medievales ⁷ y que repite en sus poemas este trovador, favorece la integración de la leyenda en su *vida* ⁸. La figura de Jaufré Rudel encarnando este motivo va a pervivir en la literatura posterior tanto en repetidas referencias medievales ⁹ como recreaciones modernas ¹⁰. Mi consideración se va a

⁵ M. de Riquer, 1995, 10-11.

⁶ Las narraciones breves francesas, en sus modalidades de *lais* o de *fabliaux*, son en verso hasta avanzado el siglo XIII. La prosa en este siglo se presenta como garantía de veracidad y para sus autores sería una forma de afirmación de la verdad biográfica, cfr. G. Doutrepoint, 1969, 385-396.

⁷ En las *Heroidas* de Ovidio y en *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba está presente (M. de Riquer, I, 1975, 150-151) San Agustín escribe: «solent existere amores ex auditu, dum cuiusque pulchritudinis fama ad videndum se fruendum animus accenditur» (P. Cherchi, (1972), 185-87). Raimbaut d'Aurenga (...1147-1173) se enamora de la Condesa de Urgel sin haberla visto; en la *Prise d'Orange*, Guillermo se enamora de la misma manera de Orable, como le ocurre también al *trouvère* Gontier de Soignies.

⁸ La documentación histórica sobre su vida es escasa. Se suele tener como cierto su condición de señor de Blaia y su marcha a las cruzadas confirmada por un sirventés que envió a Marcabré (*A.N Jaufré Rudel outra mar*).

⁹ Su fama hace que no falten referencias entre los trovadores (Guerau de Cabrera, en partimens de Guiraut de Salanhac y Peironet, y de Rofian e Izarn) y escritores medievales como Petrarca, Andreu Febrer, Guillem de Masdovelles o Bernart Hug de Rocabertí (M. de Riquer, I, 1975, 152-153).

¹⁰ Jaufré Rudel va a protagonizar definitivamente este motivo en géneros poéticos, narrativos, dramáticos y musicales en el siglo XIX. Nostredamus (1575) inventa una historia novelesca del trovador que no dejará de influir en los románticos. Rudel inspirará al poeta provenzal Théodore Aubanel (1829-1886); las baladas alemanas de Ludwig Uhland (1787-1862) y de Heinrich Heine (1797-1856); J. N. Vogl (*Melisunda*, 1846), R. Browning (*Rudel to the Lady of Tripoli*, 1841-1846); también las inglesas de A. Ch. Swinburne (*The Triumph of Time*). G. Carducci (1835-1907), admirador de los poetas alemanes señalados, escribe otra balada, conservando como aquellos el viaje y la muerte de la amada e introduciendo el motivo del mensajero que busca a la condesa para llevarla al puerto. Edmond Rostand (*La Princesse lointaine*, 1895) escribe un drama divisible en tres partes –viaje, enamoramiento en la nave y encuentro y muerte-. A mediados del siglo XX, A. Dollin hará una especie de parodia de la leyenda en la que Rudel prometido a una joven labradora descubre que su amor lejano de Trípoli es una vieja bruja que muere víctima de los caballeros engañados (*Die Pinzessin von Tripoli*, 1956). La

limitar a su itinerario intertextual y referencial en las modalidades narrativas de los siglos XIII y XIV.

En la *vida* provenzal, se puede destacar lo siguiente:

1. Enamoramiento de la dama por lo que oye, sin haberla visto («se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por el bien que oyó decir de ella»).
2. Por ella se hace poeta y cruzado («hizo de ella muchos versos con buen son y con pobres palabras. Y por deseo de verla se hizo cruzado»).
3. Travesía marítima y muerte («y se embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue llevado a Trípoli, a un albergue, dado por muerto»).
4. Resurrección por la presencia de la dama y muerte entre sus brazos («cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta haberla visto; y así murió entre sus brazos»).
5. Tras su entierro, también muere al mundo («aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por su muerte»).

La *vida* de nuestro trovador lleva implícita, o *latente*, el núcleo temático trovadoresco del triángulo amoroso: narra el amor del trovador con una dama casada. Las relaciones extramatrimoniales o adúlteras que constituyen el erotismo trovadoresco caracterizan también, por origen o comportamiento, a los monarcas representativos de las *materias* que inspiran a los primeros narradores: Arturo, que da nombre a la literatura *cortés* como *artúrica*, es hijo de Uterpandragón y la esposa del duque de Tintagel. A su vez, Mordret será hijo incestuoso de Arturo y de su hermana; y la reina Ginebra, esposa de Arturo, tiene relaciones con Lanzarote. Alejandro, que protagoniza por su fama la *materia antigua*, fue hijo del último faraón, Nectanebo, que huyó a Macedonia y, en forma de serpiente, engendró a Alejandro en Olimpia, esposa de Filipo. David, monarca representativo de la *materia bíblica*, por su adulterio con Betsabé y responsable de la muerte de su marido, Urías, provoca la venganza de Dios sobre su linaje: Amnón, su hijo, comete incesto con su hermanastra Tamar lo que motivará la venganza de Absalón que mata al incestuoso y se subleva contra su padre. Por su parte, Carlomagno, monarca por excelencia de los cantares de gesta y comparado por sus panegiristas medievales con el rey David, comete el pecado de incesto por el que nace Roldán siendo en realidad hijo en vez de sobrino. Pero la del rey Marco, casado con Isolda, con la que tiene relaciones su sobrino Tristán,

leyenda se convertirá en libreto de ópera: V. Ferroni, *Rudel / Rudello* (1888); H. Brody, *La Légende de Rudel* (1904) y *L'amour de loin* (2000) con libreto de A. Malouf y música de la compositora K. Sariaho (Para la historia literaria de la leyenda y una bibliografía actualizada, cfr. P. Bec, 113,1 (2009), 139-176; también, E. Frenzel, 1976, 417; M. F. Notz, 1995, 53-64.

es la que ejercerá una fascinación definitiva en los comienzos de la literatura en las lenguas neolatinas. Incluso las dos grandes ciudades míticas de la Antigüedad para la literatura medieval, Tebas y Troya, son víctimas también de la desgracia y destrucción causadas por los pecados de incesto (Edipo-Yocasta) y adulterio (Paris-Elena).

La leyenda de Tristán es la más aludida en la literatura medieval. Tristán e Isolda se convierten en modelo de amantes de las narraciones. Para los protagonistas de la narrativa cortés, aquellos son modelos de comportamiento ante las dificultades de los enamorados. Su iconografía es abundante y repetida en miniaturas y objetos valiosos (cofres, copas, tapices, frescos, cerámicas, etc.); y los textos literarios reproducen esta realidad. La repetición del nombre de estos amantes legendarios los convierte en *pro-récit* por antonomasia; y, por su trascendencia, en el arquetipo mítico de la concepción amorosa occidental ¹¹.

Los nombres que más repiten los trovadores son los de estos amantes ¹² como referente básico de su sentimiento amoroso; y no es extraño que los relatos incorporen elementos narrativos de la leyenda tristaniana con la misma significación que ésta, como en la *vida* provenzal de Jaufré Rudel.

Tristán, como el trovador, también es músico y poeta ¹³. Tristán y Jaufré se dirigen a damas casadas; ambos quedan unidos por la travesía marítima que será la causa de sus muertes y de sus desafortunados desenlaces. Jaufré enferma y muere en la travesía. El mar, con una tempestad seguida de la inmovilidad de una calma chicha, retiene la embarcación que lleva a Isolda hasta el momento en el que muere Tristán. En ambos casos, la travesía marítima causa el funesto desenlace. El mar, en la leyenda tristaniana, causa inicialmente la desgracia haciendo que beban, por confusión, el filtro del amor creyendo que es el del mareo. El juego de palabras «amar-mar-amargo» ¹⁴, en el momento en el que descubren su pasión, da protagonismo a la travesía marítima que parece resonar también en la leyenda rudeliana.

¹¹ Es conocida la tesis de Denis de Rougemont expuesta en *El amor y occidente* (1938) que convierte esta leyenda en el arquetipo mítico de la concepción erótica de nuestra cultura, considerando que más que una obra literaria es «un prototipo de las relaciones entre hombre y mujer dentro de un grupo histórico dado [...] y de una manera secreta y difusa, sus leyes son aún las nuestras» (ed. 1979, 20).

¹² L. Sudre, 15 (1886), 535-557.

¹³ Tristán no sólo sabe disfrazarse y pasar por juglar sino componer canciones y *lais*, como *La madreseiva* (*Chievrefoil*). Al final de este breve relato que cuenta un entrevista entre los dos famosos amantes, María de Francia señala que Tristán, «que sabía muy bien tocar el arpa», lo compuso «para recordar las palabras que había escrito».

¹⁴ Se establece un diálogo entre los recién enamorados sobre las palabras señaladas, y Tristán sobre este juego de términos iniciado por Iseo, dice: «que ne set si cele dolo / ad de la mer ou de l'amur, / ou s'el dit "amer" de la "mer" / ou pur "l'amur" diét "amer"» (Chr. Marchello-Nizia, ed., , 1995, 124, vv. 50-52); «que no sabe si este dolor es por "la mar" o por "amar"; si ella dice "amar" a causa de "la mar" o en vez de "amar" dice "amargo"» (tr. de I. de Riquer, 2001, 58).

Este eco tristaniano se amplificará en las versiones posteriores de la *vida* de Rudel. Así, en la balada alemana de Ludwing Uhland, una tempestad desvía el barco de su ruta hacia Trípoli lo que contribuye a adelantar la muerte del trovador. En la balada de Heine, el abrazo final de la dama al trovador y la unión de los dos cuerpos no dejan de recordarnos el de Iseo con el también fallecido Tristán.

Iseo:

Embrace le, si se estent,
 Baise la buche e la face
 E molt estreit a li l'enbrace,
 Cors a cors, buche a buche estent ¹⁵.

[Se acuesta a su lado y lo abraza, / le besa en la boca y en el rostro / y le abraza estrechamente; acostada junto a él, / cuerpo con cuerpo, boca con boca, / entrega su espíritu] ¹⁶

La condesa de Trípoli de Heine:

La condesa se inclina sobre él,
 Lo sostiene amorosamente abrazado,
 Besa la boca que palidece por la muerte ¹⁷.

G. Carducci parece evocar la leyenda tristaniana de amor y muerte al poner en boca del mensajero de Rudel que lleva un mensaje «de amor y de muerte» («Io vengo messagio d'amore / Io vengo messagio di morte»). En el drama en cuatro actos de E. Rostand (*La Princesse lointaine*, 1895) se manifiestan con más intensidad los elementos tristanianos. Rudel se enamora en el barco por lo que oye de la tripulación; Tristán también en el barco, aunque por efecto del filtro. Su amigo Beltrán hace de mensajero para traer a la dama junto al moribundo. Pero el amigo, al verla, se enamora también y ella le corresponde, pero sacrifican su amor por el poeta. Como no saben si llegará a tiempo de encontrar con vida al moribundo, establecen una contraseña como la del desenlace de la leyenda de Tristán e Iseo: si izan una vela blanca es que aún vive; y no, si es negra. Ella llega también en el momento justo, como Iseo, para que él pueda morir entre sus brazos.

El amor que trasciende más allá de la muerte une también ambas leyendas. La presencia de la amada hace que Rudel recobre «el oído y el aliento», en su *vida*. Es

¹⁵ B. H. Wind, ed., 1960, 162, vv. 809-812.

¹⁶ I. de Riquer, tr., 2001, 204.

¹⁷ Traduzco de la versión francesa de los versos alemanes de P. Bec, 63, 1 (2009), 155.

una resurrección momentánea que muestra la fuerza del amor. De las tumbas de Tristán e Iseo contiguas, surge, de la de ella, una viña y, de la de él, un rosal que crecen y se abrazan mostrando el triunfo del amor sobre la muerte.

Amor y muerte resumen la leyenda de otro trovador, Guillem de Cabestany, cuyas *vidas*, una, más breve, inspirará relatos cortos como un cuento del *Decamerón*; y la otra, más extensa, parece ser un resumen de la biografía novelesca de *El Castellano de Coucy y la dama de Fayel*.

Al trovador provenzal y al *trouvère* francés se les atribuye la leyenda del corazón comido¹⁸; pero el desarrollo literario de esta historia parece responder a un registro poético narrativo similar al rudeliano y al tristaniano.

Como Tristán y Rudel, Guillem de Cabestany y el Castellano de Coucy son poetas con un destino trágico. Pero el tema del amor más allá de la muerte en estos dos últimos tiene un carácter más truculento en cuanto que los maridos hacen comer a sus esposas el corazón, previamente cocinado, de sus amantes. Ellas se suicidan o mueren al instante convirtiendo la antropofagia involuntaria en un acto de última y definitiva comunión de los enamorados frustrando simbólicamente la perfidia vengativa de los maridos.

Hay una especie de entramado intertextual que une las *vidas* de los trovadores y la *biografía* novelesca del Castellano de Coucy¹⁹. En el *roman* de este poeta, no faltan alusiones al amor lejano: «*para vos he conservado mi corazón / lleno de un amor que no estará lejano*», dice uno de los versos del *trouvère* en uno de sus poemas intercalados en la narración²⁰. Cuando se embarca para poder ver a su amada, en una situación similar a la de Rudel, canta un poema también intercalado del que dice el narrador: «Le costó mucho componer esta canción al estar su gozo tan lejano»²¹.

Estas alusiones a la leyenda rudeliana no faltan en otros textos, aunque en un tono de humor y en un registro narrativo de *fabliau*, como es el caso del *Lai de Aristóteles*. Cuando la joven y bella india, para vengarse del filósofo que ha recriminado a Alejandro sus amores con ella, se dispone a seducir a Aristóteles acercándose a él con un ligero e insinuante vestido y entonando canciones que no lo son menos, añade

¹⁸ Sobre el paso de este tema de la *vida* de Guillem de Cabestany al cuento y la novela, cfr. F. Carmona, 2006, 303-318.

¹⁹ En el trabajo anterior, he señalado las relaciones entre la *vida* de Guillem de Cabestany, el cuento de Boccaccio, el *roman* del *Castellano de Coucy* y el cuento, o narración breve, de la *Castellana de Vergy*, unidos por la similitud de situaciones y la repetición del tema del secreto amoroso, F. Carmona, 2006.

²⁰ «Plain d'unne amour qui ja n'en ert lontanne», J. E. Matzke, - M. Delbouille, eds., 1936, v. 5994.

²¹ «Ceste cancon fist a gran painne, / car mout li ert joie lontanne» (ed. cit., vv. 7609-10).

el narrador: «Ahora, su maestro Aristóteles de Atenas / bien se podrá jactar de que buenos y leales amores lejanos / desean acercársele»²².

A medida que se va desarrollando la narrativa en verso del siglo XIII, se configura un registro dramático del que participan estos relatos teniendo de referencia la leyenda tristaniana, objeto de repetidas alusiones: los relatos del *amor lejano* y del *corazón comido* no dejan de aludirse mutuamente y ellos, a su vez, se refieren a la leyenda de Tristán en la que parecen mirarse. La historia del *corazón comido* aparece puesta en boca de Iseo en la versión de Thomas cuando ella canta el *Lai de Guirun*²³ ligando desde un primer momento una historia a la otra. La leyenda tristaniana es vista principalmente como una historia de amantes traicionados por no haber guardado el *secreto amoroso* -norma primordial en el código trovadoresco- lo que desencadena el desgraciado final. *La Castellana de Vergy* fue el relato representativo de la necesidad de guardar el secreto amoroso; no sólo porque su argumento desarrolla la traición del secreto de los amantes por la cadena de los personajes –caballero, duque y duquesa- sino también porque pasó a convertirse para la posteridad literaria en la historia por antonomasia de la traición de ese secreto. Así lo expresa Boccaccio que consagrara la jornada cuarta del *Decamerón* al desarrollo narrativo de este tema. Al final de la jornada tercera, el narrador nos dice que Dioneo y Fiammetta cantan sobre la «Dama del Vergiù»²⁴. Todos los relatos de esta jornada giran alrededor del secreto amoroso; ligando el cuarto este tema con el del *amor de lejos* y el noveno, con el que culmina la jornada, reproduce el del *corazón comido* de la *vida* de Guillem de Cabestany²⁵.

El núcleo narrativo de la poesía trovadoresca –triángulo amoroso y necesidad de mantener el secreto por amenaza del *gilòs* (marido) y de *lausengiers* (aduladores de éste)- se despliega narrativamente en las versiones de la leyenda tristaniana añadiendo no sólo el desenlace trágico sino también el tema de la unión absoluta de los amantes: inevitablemente si uno muere, el otro debe seguir la misma suerte. Es la

²² «Encui se porra bien vanter / ses maistre Aristote d’Ateines / qu’amors bones, leiaux, lointaines se desirent a aprochier», F. Carmona, intr., ed. y tr., 1986, 94, vv. 314-317.

²³ «En sa chambre se set un jor / e fait un lai pitus d’amur: / coment dan Guirun fu supris, / pur l’amur de la dame ocis / qu’il sur tute rien ama, / e coment li cuns puis li dona / le cuer Guirun a sa moillier / par engin un jor a mangier, / et la dolur que la dame out / quant la mort de sun ami sout» (ed. B. Wind, 1960, 64-65, vv. 781-790).

²⁴ «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della dama de Vergiù» (V. Branca, ed., 1976, 340). Se considera a *messer Guiglielmo* como el autor de la versión italiana del relato francés, pero se podría pensar en *messer Guiglielmo de Guardastagno*, es decir en Guillem de Cabestany, en el trovador provenzal del tema del *corazón comido* del relato noveno de la jornada que introduce. Dejaríamos a Boccaccio darnos así la clave de la jornada que va a empezar.

²⁵ Sobre el estudio de los cuentos de la jornada cuarta en función del *secreto amoroso*, F. Carmona, 1999, 43-56.

idea que insistentemente repiten en sus monólogos los enamorados; particularmente en la versión de Thomas, y llega a convertirse en lema o contraseña para reconocer su presencia: «Bele amie, si est de nus: / ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus» [«Bella amiga, así es de nosotros: / ni vos sin mí, ni yo sin vos»] ²⁶; versos que graba Tristán en una rama de avellano que encontrará a su paso Iseo y facilitará la entrevista de los enamorados (*Lai de Chevrefoil* de María de Francia). Este sentimiento de unión facilita la imagen repetida en poetas y en narradores de que, al separarse los amantes, el cuerpo se va pero el corazón se queda ²⁷. Esta imagen se materializará en el deseo del amante moribundo de enviar su corazón junto a su amada, pero, al hacerlo, el celoso y vengativo marido se lo hará comer facilitando, paradójicamente, la unión de ambos y la consiguiente muerte de ella.

Tras la muerte de Rudel, ella no muere de dolor, como Iseo o la dama de Fayel, pero la condesa de Trípoli el mismo día del entierro se retira de monja a un convento; es decir, muere al mundo en un acto supremo de fidelidad al difunto.

De forma similar a la reconversión con final feliz que Chrétien de Troyes hace de la leyenda de Tristán en su *Cligés*, Jean Renart lleva a cabo la del *amor de oídas* en su *Guillermo de Dole*. En la novela de Chrétien, el filtro desempeña una función contraria a la de la leyenda tristaniana ya que hace creer al marido que ha consumado el matrimonio cuando no es así y morirá éste oportunamente facilitando el matrimonio de los enamorados. En la de Jean Renart, el tema del *amor lejano* abocado a un desenlace funesto en el relato de la vida provenzal, como en la mayor parte de los posteriores, encuentra también un final feliz.

Jean Renart nos cuenta la historia del emperador Conrado que se enamora de la joven Lienor sin haberla visto. Su juglar, Juglet, en un diálogo amigable con el emperador le habla de ella:

-Señor, el nombre de la joven es Lienor.

Amor ha prendido en su corazón con la chispa de ese bello nombre. Desde ahora ésta será la única mujer de su vida.

-¡Bendito sea quien le puso este nombre y el sacerdote que la apadrinó! Lo haría arzobispo de Reims, si yo fuese el rey de Francia.

-Por lo que veo -repuso Juglet- ya sólo falta uniros con ella en matrimonio.

-Con la ayuda divina descríbeme la belleza de esa joven.

²⁶ Chr. Marchello-Nizia, ed., 1995, 215, vv. 77-78.

²⁷ Cuando Lancelot se separa de la reina, siente tan violenta la separación que «li cors s'an vet, li cuers sejourne» [«el cuerpo se va, el corazón se queda», D. Poirion, ed., 1994, 623, vv. 4705.

Juglet se da cuenta perfectamente de cómo le place la joven desde el momento en que escucha su relato, y cómo se manifiesta en su rostro su enamoramiento ²⁸.

La joven es huérfana, hija de valvasor, pertenece a la baja nobleza. Para obviar la dificultad de la desigualdad social para el matrimonio, el emperador convoca un torneo en el que triunfa su hermano Guillermo sobre los participantes de la alta nobleza lo que alza en dignidad también a su hermana; unido a su condición de soltera, permite abocarnos a un final feliz. Sin embargo, el motivo del quebrantamiento del secreto amoroso está a punto de impedirlo: el senescal celoso de la influencia que puede tener Guillermo sobre el emperador, intuye su enamoramiento y conoce por la madre de la joven el secreto de la rosa, señal de nacimiento que lleva dibujada en un lugar íntimo de su cuerpo, lo que le permite calumniarla ante el emperador. La joven Lienor sabrá desenmascarar al calumniador acabando el relato felizmente.

El tema del amor lejano encuentra también un desenlace feliz en el *Lai de la sombra* del mismo autor. Al describirnos las extraordinarias cualidades del caballero, nos dice que «ninguna dama oyó hablar de él sin que, al instante, no lo amase» ²⁹. Es lo que le ocurre a nuestro caballero. Como el emperador del relato anterior se enamora al oír «el dulce nombre de la dama que [Amor] le puso en el corazón, [...] en la espera de que sus ojos le den testimonio» ³⁰ lo que tendrá lugar en la primera entrevista ³¹. El enamorado caballero, gracias a su elocuente declaración y a una salida ingeniosa, conseguirá el favor de la dama; aunque la condición de casada de la dama, que no es soltera y doncella como en el *Guillermo de Dole*, podría dificultar el desenlace feliz. Pero el *Lai* pertenece a otro registro; es el desarrollo narrativo de la declaración amorosa de la *fin'amors* trovadoresca ³².

Un desarrollo similar al *lai* de Renart hace Boccaccio en el cuento setenta y siete del *Decamerón*. Si en el caso anterior se atiende al registro de la *fin'amors* trovadoresca; con Boccaccio, se inserta en el registro de fabliau con un desenlace también feliz.

²⁸ F. Lecoy, París, 1969, vv. 791-808. La traducción de F. Carmona, Murcia, 2013, 240-241. No le falta al *Guillermo de Dole* la reproducción de la primera estrofa de la famosa composición (*Lanqand li jorn son lonc en mai*) de Jaufré Rudel sobre el amor lejano: «Cuando los días son largos en mayo, / me gusta el dulce canto de los pájaros de lejos. / Y cuando he partido de allí, / recuerdo un amor de lejos [...]» (Lecoy, vv. 1301-7).

²⁹ F. Carmona, intr., ed. y tr. 1986, vv. 74-75. El narrador nos confirma que la dama «lo conocía bien por oír decir» (v. 294).

³⁰ Id. vv. 130-131 y 151-152.

³¹ «Él no apartaba los ojos del rostro de ella admirando su belleza. Su corazón, que está puesto sólo en ella, verifica que, ahora, los ojos pueden dar testimonio (...)» (Id., vv. 342-343).

³² Cfr. D. A. Monson, XXXVI, 1 (1993), 59-71; y F. Carmona, 1998, 83-102.

El cuento del *Decamerón*, remite a la *vida* provenzal unida al desarrollo de la declaración amorosa inspirada en el *Lai* de J. Renart. En el relato de Boccaccio, En una reunión de jóvenes nobles en París, Ludovico, nombre del protagonista, escucha afirmar que Beatriz, esposa de un noble boloñés, es la mujer más bella de todas las conocidas; lo que no deja de ser corroborado por los presentes que habían tenido la oportunidad de verla. Como Jaufré, Ludovico se enamora al oír hablar de la belleza de la dama y justifica para verla ante su padre un viaje a Tierra Santa aunque se queda en Bolonia:

Y estando allí, sucedió que unos caballeros que habían vuelto del Sepulcro coincidieron en una conversación de jóvenes, donde estaba Lodovico, y oyéndolos comentar entre ellos sobre las bellas damas de Francia y de Inglaterra y de otras partes del mundo, comenzó uno de ellos a decir que, en verdad, de todo el mundo que había corrido y de cuantas damas hubiese nunca visto, no había visto ninguna semejante a la belleza de la esposa de Égano de los Galluzzi de Bolonia, llamada doña Beatriz; con lo que todos sus compañeros, que la habían visto con él en Bolonia, estuvieron de acuerdo. Lodovico, que aún no se había enamorado de ninguna, al oír esto se encendió en tanto deseo de verla que no podía pensar en otra cosa; y completamente decidido a ir hasta Bolonia a verla y quedarse allí, si ella le gustaba, le hizo creer a su padre que quería ir al Sepulcro; lo que obtuvo con gran dificultad ³³.

La princesa de Trípoli de la *vida* provenzal es cambiada por una rica burguesa de Bolonia y el discurso galante de seducción es similar al relato de Renart. En el *Lai* y en el cuento de Boccaccio, la ausencia del marido facilita las declaraciones de los enamorados siendo las lágrimas y los suspiros los que ablandan los corazones de ambas damas ³⁴. El cuento boccacciano podría haber acabado esta primera parte y nos hubiéramos quedado con una especie del *Lai* de Renart actualizado: el diálogo de los enamorados acaba con la promesa de mantener el secreto y la unión en el lecho de ella bien entrada la noche. Pero la narración sigue: en la alcoba, cuando llega

³³ V. Branca. (*G. Boccaccio, Tutte le Opere, vol. IV, Decameron*, Milán, 1976, 6-7. Cito por los párrafos correspondientes a esta edición que mantiene en su traducción M. Hernández Esteban (1994) que reproduzco.

³⁴ «Su rostro se enrojece y las lágrimas, subiendo de su corazón, bajan de sus ojos, humedeciendo su sonrosado rostro. Ahora puede reconocer la dama la sinceridad del caballero y que su corazón difícilmente puede separarse de ella, y si ella llorase con él le sería de gran consuelo» (*Lai*, vv. 480-9); «Y casi con las lágrimas en los ojos le dijo quién era él, lo que de ella había oído y dónde y cómo se había enamorado de ella y por qué había entrado al servicio del marido; y después le rogó humildemente que si fuese posible quisiese apiadarse de él, y que le complaciese en ese secreto y ferviente deseo suyo» (*Dec.*, 20).

silenciosamente nuestro joven enamorado, la dama quebranta el secreto amoroso confesando al marido la declaración amorosa del joven reproduciéndose la escena que recuerda la de *La castellana de Vergy*. Sin embargo, el desenlace trágico de esta narración anónima va a quedar lejos ya que, con una nueva pirueta narrativa, enlaza el narrador italiano su relato con el tema del fabliau del marido cornudo, apaleado y contento ³⁵.

Boccaccio hace su cuento 77 nutriéndose de los tres relatos anteriores a la vez que une tres modalidades narrativas –el registro cortés del *lai*, el dramático de la *Castellana de Vergy* y el burlón y humorístico del fabliau– siendo el registro de éste último el que se impone finalmente y permite el alegre y desenfadado desenlace. El narrador italiano conoce las historias trágicas de Jaufré Rudel y de la castellana de Vergy y, como he señalado, introduce la cuarta jornada del *Decamerón* que trata de los amores de *infeliz final* haciendo referencia al relato francés ³⁶.

Los breves relatos en prosa, o *vidas*, de Jaufré Rudel y Guillem de Cabestany facilitan la difusión de las historias del *amor lejano* y del *corazón comido* ³⁷. Incluso ambas historias tienden a encontrarse quizá por la atracción del desenlace trágico de una y otra. Es lo que ocurre con *El castellano de Coucy y la dama de Fayel* de finales del siglo XIII. La primera parte de esta novela de Jakemes viene a ser una *amplificación* del *Lai de la sombra*: Coucy, enamorado de la dama de Fayel ³⁸, se desplaza a su castillo y le declara su amor, como ocurre con la dama del *lai* de Renart; ella se niega inicialmente a traicionar a su marido y rechaza cortésmente al caballero. A esta parte, que concluye con la correspondencia amorosa de la dama y a la que dedica el autor el mayor desarrollo de su relato, se une el episodio final de corazón comido: Coucy, convencido que la dama va a marchar a las cruzadas con su marido, emprende el viaje, pero se trata de una treta de éste para alejarlo. El enamorado, mortalmente herido, regresa en una embarcación y, antes de morir, hace prometer a su escudero que llevará su corazón a su amada; pero es interceptado el escudero por el marido que lo

³⁵ Cfr. F. Carmona, (1999, ed. 2000), 51-59; y 2007, 213-230.

³⁶ Finalizada la tercera jornada y designado el rey de la cuarta, Dioneo y Fiammeta empiezan a cantar sobre la *dama del Vergel*: «Dioneo e la Fiammeta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della dama de Vergiú» (V. Branca, 1976, 340)

³⁷ Sobre esta leyenda y su presencia en la literatura en la literatura europea hasta nuestros días, cfr. Isabel de Riquer, 2007.

³⁸ Aunque no hay mención explícita del *amor de oídas*, el caballero enamorado se encuentra por primera vez con la dama como indica el flechazo que recibe: «Para poder ver su cuerpo y su gracioso rostro, el Castellano se sentó a poca distancia. Al contemplarla, Amor lo dejó sin habla y con tal temor en el corazón que de su boca no sale palabra alguna. En su contemplación, cambia de color y queda fascinado como criatura enmudecida», F. Carmona, tr., 2000, 42.

da de comer a su esposa. Ella morirá de dolor al conocer la procedencia de la víscera encontrando en la muerte una unión trascendente y tristaniana.

El autor, Jakemes, compone su relato tomando como principales referentes las leyendas de Tristán y de Rudel: el triángulo amoroso, la condición de poetas enamorados, el amor de oídas, la travesía marítima y el mar como elemento confabulador de la desgracia³⁹, y la unión mística tras la muerte⁴⁰; además de otros temas y motivos de la narración⁴¹. El prosificador del siglo XV de la obra de Jakemes añade que la señora de Fayel se dispone a acceder a los deseos de su enamorado porque ha sufrido por ella tantas penas como Tristán por Iseo, y su confidente Isabel invoca el ejemplo de la castellana de Vergy⁴². Estas tres parejas de amantes quedarán definitivamente asociadas en el imaginario amoroso de la literatura europea posterior⁴³ pero es ya en la narrativa del siglo XIII donde tiene lugar esta asociación de parejas por referencias textuales explícitas en las mismas obras. Así a la referencia en la prosificación del *Castellano de Coucy* a la *Castellana de Vergy* se puede añadir otra inversa: el enamorado de la Castellana, ante el difícil dilema de la separación de su amada por el

³⁹ El célebre juego de Thomas sobre *lamer –la mer, amer y l'amer–* resuena en el monólogo final de la dama de Fayel: «exploitai qu'il passa *la mer*, / dont au coer ai grief doel *amer*» (J. E. Matzke, -M. Delbouille, eds., 1936, vv. 8135-6).

⁴⁰ La simultaneidad en la muerte de Tristán e Iseo y del Castellano y la dama de Fayel, se representa en el caso de la condesa de Trípoli muriendo al mundo al retirarse a un convento.

⁴¹ El Castellano compare su amor al de Tristán (v. 834). Su comportamiento recuerda el de su legendario modelo: el Castellano, como Tristán, es descubierto por traidores de los que no dejará de vengarse; obligados a alejarse, uno y otro se valen de disfraces para entrevistarse con sus respectivas damas; Isabel desempeña una función similar a la de Brengaine con Iseo. El Castellano y Tristán son heridos varias veces, siendo, finalmente, de tal gravedad que se ven abocados a la muerte que les acaece cuando pierden la esperanza de volver a encontrarse con sus enamoradas. Las heridas, las travesías marítimas y el cabello rubio de Iseo convertido en la trenza de la señora de Fayel tienen una función simbólica similar en ambos relatos.

⁴² Ed. A. Petit-F. Suard, 1994, 106.

⁴³ «Qu'en avint Tristan et Yseus / qui furent si vrai amoureux, / le castellainne de Vregi, / et le castellain de Couchi» escribe Froissart en *La prison Amoureuse* (1372-3) esta asociación de parejas se mantiene en Eustache Deschamps y Christine de Pisan (Matzke-Delbouille, 1936, pp. lxxvi-lxxviii). La posteridad literaria llegará a unir en un mismo relato los nombres de Vergy y Coucy: *La Comtesse de Vergi et Raoul de Coucy* (1766). Mlle. Lussan convirtió a la dama de Fayel en una muchacha de Vergy (*Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste*, 1733); ambos relatos aparecen unidos también en la balada del Duc de La Vallière, *Les infortunés amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy* (1752) y en la tragedia *Gabrielle de Vergi* de Belloy (1770) que fue parodiada (Imbert, *Gabrielle de Passy*, 1770). La obra de Belloy se tradujo al italiano y dio lugar a una ópera a principios del siglo XIX; también se difundió por Alemania (cfr. G. Paris, 1879, pp. 369-373). Esta unión de nombres facilita la confusión de Stendhal en *Le rouge et le noir* cuando madame de Rênal cree que Vergy, lugar en el que se encuentran, es en el que acaeció lo del corazón comido; y su marido puede hacer lo mismo con su amante, Julián Sorel (F. Carmona, 9, 1998-2000).

destierro, recuerda la situación similar en la que se encontró el castellano de Coucy y entona una de las estrofas de la composición que éste cantó en dicho momento ⁴⁴.

Las dos *vidas* provenzales de los trovadores Jaufré Rudel y Guillem de Cabestany tendrán una longevidad literaria que llega a nuestros días, como han puesto de relieve los trabajos de P. Bec e I. de Riquer; pero también tiene interés apreciar cómo, ya en el siglo XIII, se va tejiendo una red de referencias mutuas a su vez entrelazadas con otros relatos y manifestándose en distintas modalidades narrativas, la narración corta (vida, lai, fabliau o cuento) o la novelesca del *roman*.

Se ha señalado que *La castellana de Vergy* y la historia del *Castellano de Coucy* «forman parte de la última variedad del *roman courtois* en verso el *roman tragique*»⁴⁵. Podemos pensar en un registro mítico trágico que con referencia primordial a la leyenda tristaniana se nutre de unas historias que se difunden en los relatos breves señalados dando lugar o formando parte de obras más extensas o *romans*. El breve relato de la *vida* de Jaufré Rudel, formulación narrativa de sus imágenes poéticas, no sólo tendrá vida en relatos posteriores, sino que se implica en otras narraciones de su época; a veces, como mera alusión al *amor de lejos*; otras veces, dando lugar a un relato o a parte de otro más extenso.

Boccaccio, en su jornada cuarta del *Decamerón* consagrada a los amores de «in felice fine», junto a la referencia inicial a la Castellana de Vergy y la incorporación del relato del corazón comido, en el cuento cuarto de esta jornada desarrolla el tema del *amor de lejos* con el desgraciado final para los amantes ⁴⁶. El autor italiano no sólo hace una distribución argumental en sus diez jornadas sino que nos está haciendo mirar particularmente en cada una de ellas a tonos y registros narrativos tradicionales –propios del *lai* o del *fabliau* ⁴⁷– y, en la cuarta, la presencia del relato sobre el *amor de lejos* manifiesta cómo la antigua *vida* provenzal de Jaufré Rudel ocupa un lugar importante en la *narración trágica* que constituye un registro de amores desgraciados de larga posteridad literaria.

⁴⁴ Cfr. F. Carmona, Intr. y trad., 2000, 18-19.

⁴⁵ J. Frappier, 1976, 402.

⁴⁶ En el cuento 77 señalado anteriormente, Boccaccio que consagra la jornada a «las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a sus maridos»; obviamente el registro propio del *fabliau* de esta jornada hace que tenga un buen desenlace para los amantes; en cambio, en la cuarta, conserva el desenlace trágico para los dos amantes que se habían enamorado, por *oír decir*, el uno del otro, teniendo también el mar protagonismo en esta desgracia.

⁴⁷ F. Carmona, X-Nanterre (2000), 149-162.

Bibliografía

Bec, P., «La Postérité poétique de Jaufré Rudel et de son amour de loin», *Revue des Langues Romanes*, 113,1 (2009), 139-176.

Branca, V., *G. Boccaccio, Tutte le Opere, vol. IV, Decameron*, Milano, 1976.

Carmona, F., intr., ed. y tr., *Jean Renart. El lai de la Sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergy*, Barcelona, 1986.

Carmona, F., «El lai: narración corta y narración lírica», *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales* (eds. J. Paredes-P. Gracia), Granada, 1998, 83-102.

Carmona, F., «El secreto amoroso y la jornada cuarta del *Decamerón*» en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Murcia, 1999, 43-56.

Carmona, F., «Pervivencias medievales en la concepción amorosa de *Le rouge et le noir*», *Anales de Filología francesa. Homenaje al profesor Francisco Martín Mas*, 9 (1998-2000), 45-63.

Carmona, F., «*Fabliau, lai y roman tragique* en el cuento 77 (VII, 7) del *Decamerón*», *Estudios Románicos*, 11, (1999, ed. 2000), 51-59.

Carmona, F., intr., tr. y notas, *El Castellano de Coucy y la Dama de Fayel*, Madrid, 2000.

Carmona, F., intr., «El lai en los cuentos del *Decamerón*, *Crisol*, 4 (2000), 149-162

Carmona, F., «Del cancionero al cuento y al roman: derivaciones de la vida de Guillem de Cabestany», en V. Beltrán- J. Paredes, eds., *Convivio. Estudio sobre la poesía de cancioneros*, Granada, 2006, 303-318.

Carmona, F., «El taller de Boccaccio. La elaboración del cuento 77», *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, Lima, 2007, 213-230.

Carmona, F., Intr. Trad. y notas, *Jean Renart. Lai de la sombra. El milano*, Murcia, 2013.

Cherchi, P., «Notula sull'amore lontano di Jaufré Rudel», *Cultura Neolatina*, 32 (1972), 185-87.

Doutrepoint, G. (1969), *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XVI siècle*, Slatkine Repr., Ginebra, 1969 385-396.

Frappier, J., «La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello», en *Du Moyen Age á la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, 1976, 402-473.

Frenzel, E., «Rudel, Jaufré» *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976, 417.

Hernández Esteban, M., *Decamerón*, Madrid, 1994.

Lecoy, F., ed., *Jean Renart. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, 1969.

Marchello-Nizia, Chr., ed., *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, 1995.

Matzke, J. E. - Delbouille, M., eds., *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, Paris, 1936.

Monson, D. A., «Lyrisme et narrativité dans le *Lai de l'Ombre*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVI, 1 (1993), 59-71.

Notz, M. F., «Amour de loin, amour d'Orient», J. P. (ed.), *L'Amour courtois, des troubadours à Febus: Flamenca*, Orthez, 1995, 53-64.

Petit, A.- Suard, F., ed., *Le livre des amours du Chastellain de Coucy et de la Dame de Fayel*. Lille, 1994.

Poirion, D., ed., *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, Paris, 1994.

Riquer, I. de, *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros. Tristán e Iseo*, Madrid, 2001.

Riquer, I. de, *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, 2007.

Riquer, M. de, *Los trovadores*, v. I, Barcelona, 1975.

Riquer, M. de, *Vidas y retratos de trovadores*, Barcelona, 1995.

Rougemont, D. de, *El amor y occidente*, 1938 (ed. Barcelona, 1979).

Sudre, L., «Les allusions à la légende de Tristan», *Romania*, 15 (1886), 535-557.

Trachslher, R., *Disjointures – Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tubingen, 2000.

Wind, B. H., ed., *Thomas. Les fragments du roman de Tristan. Poème du XII siècle*, Ginebra, 1960.

Zumthor, P., «Les Narrativités latentes dans les discours lyrique médiéval», *The nature of Medieval Narrative*, Lexington, Kentucky, 1980, 39-55.