

## LO POPULAR Y FOLKLÓRICO EN LA LITERATURA CORTÉS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIII: LA REPRESENTACIÓN DE LA MAYA EN EL *GUILLAUME DE DOLE* DE JEAN RENARD

FERNANDO GARMONA

La delimitación y conceptualización del elemento folklórico y del literario no deja de ser problemático: por un lado, como se ha hecho, definir lo folklórico como lo estrictamente oral y no escrito, nos llevaría a excluir materialmente la literatura medieval en su totalidad, ya que sólo conservamos lo documentado por la escritura; si, por otra parte, se entiende lo *popular*, en contraposición a *culto*, y transmitido exclusivamente por el pueblo y para el pueblo, queda eliminada también la literatura medieval ya que fundamentalmente está escrita por clérigos y destinada al medio aristocrático. Optar por una definición muy amplia, como la de Stith Thompson, que considera folklórico todo texto que sea resultado de materiales tradicionales<sup>1</sup>, nos llevaría a incluir automáticamente casi toda la literatura medieval como folklore, o *folklore versificado*<sup>2</sup>.

Para romper el anterior círculo conceptual, nada mejor que dirigirse a los textos medievales y observar el protagonismo de elementos folklóricos. Se ha señalado que la lectura de los grandes repertorios de folklore (de S. Thompson o de Aarne-Thompson), aunque sus autores no hayan tenido especialmente en cuenta la literatura medieval, da la impresión de que se han compilado los motivos y esquemas narrativos de aquella.

---

1 THOMPSON, S., *The Folktale*, Berkeley, 1977, p. 4.

2 Recordando la expresión de LOT, F., "La patrie des *lais bretons*", *Romania*, 1899, t. 28, p. 46.

Literatura y folklóre son términos antitéticos, sobre todo si tenemos en cuenta la noción de literatura actualmente. En cambio, la literatura medieval, frente a la noción de *individualidad* moderna, se caracteriza por el concepto de *tradicionalidad*, en el que se integra el elemento folklórico<sup>3</sup>.

Buen ejemplo de esta integración son los relatos de María de Francia. Cada uno se inicia con un breve prólogo, en el que la autora nos habla de su origen musical de donde procede el nombre de *lai*, y los nombres que ha recibido en las distintas lenguas, hasta llegar a ella que trasforma la *aventure* del antiguo *lai* musical, que ha pervivido oralmente, en la especie literaria del *conte*<sup>4</sup>. Si examinamos los relatos de esta autora, presentan un conjunto bastante completo de rasgos folklóricos (cierva que habla, flecha que vuelve como un boomerang, pájaro y hada amantes, tabú infringido, prueba impuesta al pretendiente de la joven, etc.)<sup>5</sup>. El elemento folklórico tiene una presencia importante y constante en los *Lais*, aunque no podamos hablar de relatos folklóricos. La humanidad de los personajes, su psicología y libertad de comportamiento, la nota melancólica y sentimental de sus desenlaces, la idealización de la realidad vivida; en fin, hay una serie de rasgos literarios, contrapuestos a los de carácter popular y folklórico, que convierte estos relatos en narración literaria, sin hacernos olvidar su origen popular y folklórico<sup>6</sup>.

J. Frappier, estudiando las fuentes del *Yvain de Chrétien de Troyes*, concluía con la afirmación de que «si se quita el barniz cortés y la humanización de los personajes, la primera aventura del *Yvain* se reduce, en un último análisis, al viaje de un héroe en un mundo maravilloso»<sup>7</sup>.

Jacques Le Goff ha observado la extraordinaria importancia que tiene la «irrupción de lo maravilloso en la cultura erudita» en los siglos XII y XIII<sup>8</sup>. Este medievalista liga la importancia, en la literatura cortés, del elemento folklórico céltico al desarrollo de la ideología caballeresca; y siguiendo las hipótesis de E. Köhler, afirma que «lo maravilloso está

3 MÉNARD, PH., *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Age*, París, 1979, p. 153. Cf. de este libro, el cap. IV, "Le folklore et le merveilleux", pp. 151-189; sobre lo maravilloso en esta autora medieval, cf. SIENAERT, E., *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, París, 1978.

4 Para la consideración de estos términos en la autora de los *Lais*, cf. M. de Riquer, «La aventure, el *lai* y el *conte* en María de Francia», *Filología Romanza*, 1955, t. 2, p. 1-19.

5 MÉNARD, PH., o. c., pp. 154-166.

6 Recientemente han aparecido monografías que nos hacen esperar cierto protagonismo de estudios sobre lo popular y folklórico en la literatura medieval, partiendo de metodologías antropológicas (DURAND G.) o mitocríticas (BACHELARD, G.; JUNG, C.G.): HARF-LANCNER, L., *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance de fées*. París, 1984; AUBAILLY, J.C., *La fée et le chevalier*, París, 1986; GALLAIS, P., *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, 1992; DUBOST, F., *Aspects fantastique de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, 2 vol., París, 1991; CHANDÈS, G., *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, 1986; aparte trabajos de RIBARD, J.; LECOUTEUX, C.; VON FRANZ, M. L.; BEDNAR, J., etc.

7 J. FRAPPIER, *Etude sur "Yvain" ou le "Chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, París, 1969, p. 101.

8 J. LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona 1985, p. 11.

profundamente integrado en esa búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado»<sup>9</sup>.

Este planteamiento sociológico puede aclarar el funcionamiento del elemento folklórico en la narrativa cortés. Le Goff considera que la importancia de lo maravilloso en la literatura del XIII es efímera por la dificultad que tiene de subsistir «en el seno de una religión monoteísta», en expresión suya. Es decir, lo maravilloso queda restringido a lo *sobrenatural* cristiano que tiene a Dios como único autor; lo extraordinario queda reglamentado en el milagro, y lo que no pertenece a la tradición cristiana es alejado como demoníaco.

En un trabajo reciente<sup>10</sup>, he señalado el cambio de ideología política que representan las narraciones de finales del siglo XIII con relación a las de cien años antes. El elemento céltico y maravilloso ha desaparecido al llegar el siglo XIV, sustituido por lo sobrenatural cristiano, el relato se hace hagiográfico y el *milagro* sustituye a lo *mágico*. Pero este proceso de cristianización literaria está estrechamente ligado a un cambio sociopolítico que facilita el paso de una ideología feudal a una ideología monárquica. El poder monárquico, enfrentado durante el siglo XIII al poder señorial y feudal, encuentra en el cristianismo y sus instituciones un contenido ideológico que puede ser aceptado por todos los grupos sociales, abrazar todo el cuerpo social –villanos, burgueses y señores– y que suplante definitivamente la concepción aristocrática y cortés. Es decir, la «religión monoteísta» -manteniendo la expresión de Le Goff- y el poder monárquico se funden en una misma identidad de intereses apareciendo, significativamente, la figura del monarca santo –san Luis de Francia o san Fernando de Castilla–, que representan la fusión del poder monárquico con la ideología religiosa. Así, los personajes de *La Manekine* de Ph. de Beaumanoir y los de *Le roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart, con su vida ejemplar y piadosa y la ayuda de lo sobrenatural por el milagro, llevan a cabo su realización como héroes narrativos, frente a la realización del héroe caballeresco por lo maravilloso céltico<sup>11</sup>.

La narración, objeto de nuestra consideración, el *Guillaume de Dole*, data de las primeras décadas del siglo XIII<sup>12</sup>; su autor, Jean Renard, como Chrétien de Troyes, dependi-

9 LE GOFF, J., o. c., p.12. Cf. también de este autor el cap. «Cultura erudita y cultura popular» en *Tiempo, trabajo y cultura*, Madrid, 1983, pp. 211-311.

10 *La narrativa francesa a finales del siglo XIII. Philippe de Beaumanoir y Jean Maillart*, Congreso sobre *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares, 21 al 24 de febrero de 1994 (en prensa).

11 LE GOFF, J., afirma que lo maravilloso «fue en definitiva una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo» (o. c., 1985, p. 15); por mi parte, matizaría esta afirmación señalando que, aunque no haya que excluir una resistencia a un proceso cultural de cristianización y exclusión de lo pagano, lo maravilloso céltico al representar una materia feudal por excelencia -no olvidemos el carácter feudal del rey Arturo frente a Carlomagno-, es víctima de la confrontación ideológica entre poder feudal y poder monárquico. Al acabar el siglo XIII, lo maravilloso ha sido definitivamente sustituido por lo sobrenatural cristiano, los personajes se caracterizan por su devoción religiosa y su sometimiento al monarca: los autores a su vez, ya no dependen de las grandes familias feudales, sino de la Casa Real, o de príncipes ligados a ésta (cf. F. Carmona, o. c.)

12 LEJEUNE R., propone el año 1210 y LECOY F., el 1228. Cf. mi introducción a traducción de esta obra (*Historia de la rosa o del caballero Guillermo de Dole*, Universidad de Murcia, 1991).

an de grandes señores en conflicto con los monarcas capetos. Una misma ideología feudal une a ambos novelistas, aunque la narración de Jean Renard, haya sido considerada como "realista", frente al carácter idealizante de la novela caballerescas.

El relato de Renard no se sitúa en el mundo caballeresco de Arturo y sus caballeros; por tanto, pierde su espacio el elemento céltico. Pero difícilmente podemos sostener una contraposición con la producción literaria de Chrétien de Troyes, afirmando el carácter *realista* de Jean Renard frente a aquél; en realidad, en uno y otro hay un proceso de idealización semejante<sup>13</sup>. En el *Guillaume de Dole* podemos observar, junto a la misma ideología política, un funcionamiento similar de los elementos que componen el relato. El emperador Conrado se asemeja a Arturo ofreciendo el espacio en el que pueden desarrollarse los torneos y los valores de la caballería; por otra parte, el elemento folklórico, no está ausente en esta obra, y viene a desempeñar una función similar a la del elemento maravilloso céltico en la narrativa artúrica.

El relato se desarrolla en una sucesión de desplazamientos espaciales para confluir, finalmente, en la corte como espacio síntesis de los anteriores. Se inicia la narración en un espacio natural y campestre, idílico y primaveral, verdadero *locus amoenus*, en donde el emperador y su corte ofrecen un espectáculo festivo de canciones populares y de práctica del amor cortés. Este pasaje inicial lo protagonizan los caballeros y las damas que rodean al emperador Conrado, entonando canciones de tipo popular.

De la misma manera que la joven y alegre comitiva del emperador retoza alegremente entre flores y fuentes, bajo las ramas de los árboles, y en la clara luminosidad de una mañana de primavera, los poemas que entonan sucesivamente son protagonizados por estos mismos elementos. Veamos un fragmento:

«Hacia las nueve estaban todos levantados y estuvieron un buen rato solazándose por el bosque, con los pies desnudos y las mangas sueltas hasta que llegaron a unas isletas formadas por el agua de unas fuentes que surgían muy cerca del lugar en el que se habían instalado. En grupos de dos y tres, o siete y ocho, se sientan para refrescarse los brazos. Era un hermoso lugar, todo lo verde que podía ser; abundante en flores blancas y violetas»<sup>14</sup>.

Las canciones que cantan y danzan no dejan de referirse a las flores, las fuentes, las ramas y los árboles:

*«Allá, bajo la rama,  
así debe ir quien ama,  
clara brota la fontana.  
(...)  
Por la mañana se levantó la bella Aelis  
dormid, celoso, os lo ruego,*

13 Cf. CARMONA, F., *El roman lírico medieval*, Barcelona, 1988.

14 Cito por mi traducción, *Historia de la rosa o del caballero Guillermo de Dole*, Murcia, 1991, p. 45.

*bien se arregló, mejor se vistió  
bajo la rama.  
(...)  
Allá abajo, entre los gladiolos,  
¡poseedme, señora, poseedme!  
Una fontana allí brotaba.*

Así, con canciones regresaron a las tiendas, convertidas en acogedoras estancias, alfombradas de hierba fresca recién cortada»<sup>15</sup>.

Las canciones no faltan durante toda la jornada; y sobre todo, acabado el banquete que ha servido de comida,

«zanfoneros vestidos de armiño van de una tienda a otra amenizando con su música. Las damas y los compañeros del emperador salieron fuera, al aire libre. Con escasa ropa y cogidos de la mano, en un prado verde, delante de la tienda real, doncellas y jóvenes caballeros han empezado la danza. Una dama con un vestido de escarlata se ha adelantado para entonar la primera canción:

*Allá abajo en medio de los prados  
-No sentís las penas de amor-  
Las damas allí van a danzar,  
¡Mirad vuestros brazos!  
¡No sentís las penas de amor  
como yo!  
(...)*

*Allá abajo, debajo del olivo  
Robin conduce a su amiga.  
la fontana mana pura  
bajo el olivar.  
¡Ay, Dios mío! Robin se lleva  
a la bella Marieta.  
(...)  
Por la mañana se levantó la bella Aelis,  
por aquí pasa el guapo y moreno Robin.  
Bien se arregló y mejor se vistió.  
Pisad las hojas, yo recogeré la flor.  
Por allí pasa Robin, el buen enamorado,  
y la hierba se ha hecho más dulce»<sup>16</sup>.*

15 Id., pp. 46-47.

16 Id., pp. 50-52.

Tanto el escenario como las canciones nos sitúan en un *locus amoenus*; uno y otras evocan insistentemente árboles y prados, fuentes y arroyos, sin faltar el canto de los pájaros, aunque es sustituido, en seguida, por el de los personajes<sup>17</sup>. Este tópico es evocado como espacio privilegiado para el amor, siendo el tema que repiten las composiciones líricas, independientemente de su registro, popular o aristocratizante, y con el que cerrarán la narración las últimas canciones<sup>18</sup>.

El agua, la vegetación y el amor constituyen un arquetipo folklórico, lírico y narrativo sobre el que se construye esta obra literaria. El agua se presenta como fuente, río y manantial. Así representada, simboliza la vida, la substancia primordial que nutre y da placer, que refresca y que calma la sed, es la satisfacción del deseo; fertilizadora y fecunda. Es la dispensadora de los dones de la madre tierra a la vez que purifica (fuente de la Juventud o la fuente de Sicilia que hace fértiles a las mujeres estériles). El agua, como fuente, está asociada a la mujer; el texto citado es representativo: hermosas jóvenes lavándose en el agua clara de unas fuentes asocian las ideas de juventud, belleza, desnudez, pureza y, a la vez sexualidad, alegría, canto, música y amor en un marco primaveral<sup>19</sup>. Ligado al agua como fuente y manantial aparece el árbol que une en su verticalidad tierra y cielo (el árbol de la cruz), representa la vida y la muerte; acoge, protege, da sombra, da frutos, emblema de la Tierra-madre, convirtiéndose en símbolo femenino. Si su fecundidad lo asocia con la mujer-madre, su verticalidad, falo que se alza y se hunde en la tierra, representa al padre; como masculino y femenino a la vez, tiene carácter bisexual, o, aún más, síntesis y totalidad de la existencia y del cosmos; se planta y florece en mayo, y la permanencia de sus hojas en el tiempo marcará la eterna primavera del espacio excepcional y maravilloso que encuentran tantos caballeros artúricos<sup>20</sup>. La protagonista de nuestra

---

17 CURTIUS, E.R., lo caracteriza así el *locus amoenus*: "Sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa", *Literatura y Edad Media Latina*, vol. I, México, 1955, p. 280.

18 *Allá abajo, allá abajo en los prados.*

*No vendréis damas a bailar.*

*La bella Aelis va a retozar*

*bajo el verde olivo.*

(...)

*Allá abajo, en medio de los prados.*

*tengo amor según mi deseo.*

(...)

*Tengo amor según mi deseo*

*tal como quiero* (Id. pp. 168-169).

19 En otra narración del mismo autor, el *Lai de l'Ombre*, es la presencia del agua lo que facilitará las pre tensiones amorosas del caballero. La dama dejará de resistirse cuando el caballero arroje el anillo al agua del pozo en el que se sientan: si, anteriormente, en sus aposentos, la dama no ha cedido a los galanteos, ahora, junto al agua, no ocurre lo mismo. Cf. Jean Renart. *El lai de la Sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergy*, (traducc. Fernando Carmona), Barcelona, 1986, pp. 60-75.

20 Cf. estos términos (*agua, fuente, árbol, etc.*) en BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*,

narración será identificada como «árbol de mayo»; el autor desde el primer momento prepara ese apoteósico final. Nuestra protagonista tiene dos nombres: el nombre propio *Lienor*, es decir *El-honor (Li-enor)*, que representa el *honor* feudal, compendio ideológico de los valores caballerescos; en segundo lugar, será designada como *árbol de mayo* o *maya*, representando el arquetipo de árbol, fuente y mujer-hada. El *locus amoenus* se compendia en este arquetipo, quedando simbolizado en la *maya* o *árbol de mayo*. Y este es el proceso narrativo que podemos observar en la novela. Esta arranca de la presentación de este *locus* idílico, cuyo arquetipo repiten temáticamente las canciones.

Las totalidad de las canciones del relato se reparten en razón de los espacios en que se desarrolla la acción: en primer lugar, al marco natural referido corresponden canciones populares y de danza; de las veinte que aparecen en la totalidad del relato<sup>21</sup>, la mitad corresponden a ese pasaje natural inicial<sup>22</sup>. Las *chansons de toile* corresponden al espacio de los valvasores, al *plexis*<sup>23</sup> –Dole–. Por último, las canciones cortesas que ocupan un segundo lugar en importancia numérica, dieciséis, corresponden a la corte, al espacio cortés por excelencia, representado por la figura del emperador, en cuya boca se colocan más de la mitad, nueve, y gran parte de las restantes expresan, aunque sean cantadas por otros personajes, los sentimientos del monarca. De las canciones cortesas, que en buen número corresponden a autores famosos y conocidos por el narrador que reproduce preferentemente los versos iniciales, que son los que desarrollan el tema de la llegada de la primavera<sup>24</sup>.

La presencia de estos poemas no sólo marcan unos espacios diferenciados, sino el movimiento que tienen como espacios sociales en el relato. El emperador y su comitiva trazan, en el desarrollo de la narración, el viaje que recorre desde el espacio natural e idílico del que arranca el relato, al espacio del torneo, Saint-Trond, para finalizar en el palacio de

Barcelona, 1993 y J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1991; P. Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, 1992, pp. 7-11, y sobre el *locus amoenus*, pp.285-32321 Según el inventario de LECOY, F. en la introducción a su edición (París, 1969, pp. XXVI-XXIX).

22 Las restantes se distribuyen de la siguiente manera: Una es puesta en boca del juglar Juglet, en la comitiva de Guillermo, cuando éste se presenta por primera vez ante el emperador (vv. 1579-1584), la siguiente será entonada por la hija de la hospedera de Guillermo (vv. 1846-1851); en Saint-Trond en las vísperas del torneo, entonadas por caballeros (vv. 2369-2374 y vv. 2379-2385); cuando Guillermo entra en el torneo se entonan otras dos (vv. 2514-2518 y 2523-2527). Las demás canciones están ligadas a la celebración de la fiesta de mayo, animando a celebrar este mes (vv. 4164-4169). El emperador cuando conoce a Leonor y reconoce su inocencia prorrumpirá en otra canción popular (5106-5110) a la que responderán todos los presentes con otra (5113-5115), las dos últimas, que corresponden también a las últimas composiciones líricas celebran la felicidad del emperador, siendo la última entonada por él mismo (vv. 5427-5434 y 5440-5445).

23 Dos de estas canciones son cantadas por Leonor y su madre, en Dole, ante el mensajero del emperador (vv. 1159-1166 y 1183-1192); la tercera será entonada en Saint-Trond por un joven normando (vv. 2235-2294).

24 Los primeros versos son significativos: «Cuando las flores, los gladiolos y la hierba se marchitan» (v. 846); «A la llegada del buen tiempo, mayo, la violeta/ y el ruiseñor me invitan a cantar» (vv. 923-924); «Cuando los vergeles se cubren de hojas» (v. 3180), etc

Maguncia donde ha convocado a la corte. De la misma manera, la pequeña nobleza se desplaza del *plasis* (casas solariegas) al espacio del torneo para acabar también en el palacio del monarca. Un tercer grupo social, el pueblo de Maguncia, realiza un itinerario semejante. En el mismo día que el emperador había convocado la corte para hacer público su matrimonio, la población regresa del bosque, a donde se había desplazado la víspera, a la ciudad. Se trata de la fiesta del primer día de mayo, en la que el pueblo entroniza el *árbol de mayo*.

«Pasaron los días de la segunda quincena de abril, en la que todos los barones del reino estaban convocados en Maguncia. Allí se reunieron todos con gran alegría: sorprendió a todos la animación que se desencadenó la antevíspera de la entrada de mayo. A media noche, todos los habitantes de la ciudad se dirigieron al bosque. La población era famosa por su continuo ambiente festivo. Por la mañana, con la luz del día, trajeron su árbol de mayo, llegando todos cargados de flores y de gladiólos, de ramas verdes y frondosas: nunca se había visto un mes de mayo tan hermoso en flores y en verdor. Tal como es costumbre hacer, con gran alegría lo llevan por la ciudad entre el canto de dos jóvenes:

*Todos allá abajo, a la orilla del mar,  
compañeros, ¡a cantar!  
Las damas han empezado sus danzas,  
mi corazón está muy alegre.  
Compañeros, ¡a cantar  
en honor del mes de mayo!*

Finalizados los cantos, subieron su mayo a los pisos superiores colocándolo fuera en las ventanas, engalanando todos los balcones; todas partes, incluso las calles, se llenan de hierba y de flores en honor del solemne día y de la gran asamblea»<sup>25</sup>.

En este ambiente de fiesta, Leonor se presenta en la ciudad para dirigirse al palacio imperial. Cuando nuestra joven inicia el recorrido de la hospedería, en la que se alberga y se ha ataviado, hacia el palacio imperial, va despertando tal admiración por su belleza que los que no quedan embobados al verla la siguen en una comitiva que va creciendo en número y en alegría.

«Lienor se santiguó al entrar en la corte. Unas trescientas personas presentes, que desconocen su inquietud, la señalan diciendo unánimemente: "¡Mirad el mayo, mirad el mayo, que llevan entre aquellos dos caballeros!"

Alrededor de ella estalla la alegría, mientras desciende del caballo apoyándose en el poyo de montar; pajes y escuderos acuden a sostenerle las espuelas. Más de un millar de caballeros de alto linaje descienden de los balcones y estancias superiores del marmóreo palacio, maravillados y asombrados. "Doncellas así solían acudir, en otro tiempo, a la corte del rey Arturo para llenarla de alegría", dicen algunos que atribuyen la presencia de la joven a milagro o maravilloso encantamiento»<sup>26</sup>.

---

25 Vv. 4143-4180. Traducc. cit., pp. 138-139. Todo queda definitivamente lleno de vegetación natural, incluso el monasterio en el que tendrá lugar la ordalía se presenta cubierto de hiedra ("coverz de fuele d'ierre", v. 4998).



La protagonista es presentada, a la vez, como *árbol de mayo* y como doncella artúrica cuya presencia se debe a «maravilloso encantamiento». El narrador mismo indica la función similar que tiene el elemento folklórico de la maya y el folklórico bretón o artúrico, cuando, a continuación y siguiendo el pasaje anterior, la presencia de la joven es comunicada al emperador como si se tratase de un «hada» del tiempo artúrico:

«-Señor, ¿es que no lo sabéis? Desde el nacimiento de Dios, ni siquiera en el tiempo del rey Arturo, -no sé si para vuestra fortuna- sucedió algo tan extraordinario como la llegada de la extraordinaria criatura que está ahí fuera.

-Pero, ¿qué decís?

-Ha llegado una verdadera maravilla, la más bella y perfecta. No sé si es hada o mujer»<sup>27</sup>.

Leonor, al finalizar la narración, se convierte en un personaje que representa el itinerario llevado por el pueblo y la nobleza. Su nombre significa *el honor*; el emperador se enamora de la joven sin conocerla y sólo al escuchar el nombre. La joven representa el valor por excelencia de la nobleza, que se actualiza con la *proeza* llevada a cabo por su hermano en el torneo de Saint-Trond. En este sentido hay que entender las palabras de la joven cuando manifiesta su identidad al emperador:

*Soy la doncella de la rosa  
la hermana de mi señor Guillermo  
que el honor de vuestro reino  
me había reclamado por su proeza*<sup>28</sup>.

Leonor, funde en su nombre el *honor* del poder imperial –reino– y el *honor* de la nobleza feudal de los valvasores, gracias a la *proeza* de su hermano<sup>29</sup>. El matrimonio de Leonor con el emperador tiene una significación ideológica, ya que, gracias a éste, se restablecen los valores feudales y la armonía política. Pero la figura de nuestra protagonista trasciende más allá de su función ideológica como representación de un grupo social y de sus valores, al identificarse con el árbol de mayo.

La corte imperial se transforma en un espacio síntesis: la comitiva del emperador del inicial marco natural confluye en el torneo con nobles y valvasores, para desplazarse final-

27 Id., p. 150, (vv. 4679-4689). Son las dos únicas referencias al rey Arturo; a las que hay que añadir una referencia a su senescal Keu, como modelo traidor del senescal de este relato (vv. 3159-3164) y otras de escasa relevancia a Lanval (v.5511) y a Tristán e Iseo (v. 5507) como modelos de amantes, y Perceval como héroe caballeresco ( vv. 1747 y 2880).

28 "Je sui la pucele a la rose/la suer de mon segnor Guillame./ qui l'onor de vostre roiaume/ m'avoit quise par sa proëce", vv. 5040-5043.

29 No olvidemos la doble significación, material y abstracta que tiene *honor*. Para un análisis más detallado cf. mi artículo "*Largueza y honor* en la narrativa de Jean Renart: historia, ideología y literatura" en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, pp. 245-254.

mente a la corte; el pueblo, a su vez, celebrando la fiesta primaveral del primero de mayo se desplaza también del medio natural, el bosque, para regresar a la ciudad y confluír conjuntamente en la corte, entronizando el árbol de mayo.

J.G. Frazer parece resumir el pasaje señalado anteriormente, cuando escribe que esta costumbre consistía en "salir a los bosques, cortar un árbol y traerlo a la aldea e hincarlo erguido en el suelo entre la alegría y el bullicio de las gentes, o bien cortar ramas en el bosque y ponerlas atadas en las casas"<sup>30</sup>. Leonor será espontánea e inmediatamente identificada como la encarnación humana del árbol. Frazer refiere testimonios de cómo se organizaba una procesión popular con el "árbol" con músicas y canciones, así como vestirlo con ropas de mujer. Hay casos en que se hace una representación del espíritu del árbol por un muñeco o por persona viva, incluso "como una muchacha representando la rosa de mayo"<sup>31</sup>. Y este sería el caso de nuestra Leonor, identificada con el árbol y, también, la rosa<sup>32</sup>. La espontaneidad popular, con que nuestra joven es señalada, nos refiere a la costumbre muy extendida en el occidente europeo de elegir a la muchacha más bonita para hacerla la reina de la Pascua de Pentecostés<sup>33</sup>. En primer lugar Leonor se nos presenta como *maya*<sup>34</sup>. Esta tradición es inseparable del matrimonio, o matrimonios ficticios, de *mayos* con *mayas* de manera que los jóvenes que los representan se colocan en un "tálamo"<sup>35</sup>. Leonor es presentada como maya nupcial destinada al matrimonio con el emperador de Alemania, de manera que el monarca ejercerá la función de *mayo* en la narración.

30 *La rama dorada*, Buenos Aires, 1981, p. 154.

31 Cf. pp. 155-162.

32 No olvidemos que el título que le dio el autor a esta narración, en su prólogo, es el *Roman de la Rose*; aunque, para no confundirla con la famosa obra del mismo nombre, es conocida por *Guillaume de Dole*.

33 Id., p.166. «Con frecuencia la persona cubierta de hojas que representa el espíritu de la vegetación es conocida como rey o reina; así, por ejemplo, él o ella son llamados "rey mayo", "rey de Pentecostés", "reina de mayo", y demás sinónimos. Estos títulos, como observa Mannhardt, implican que el espíritu incorporado en la vegetación es un gobernante cuya virtud creadora se extiende a lo ancho y a lo largo». Id., p. 164.

34 La *diosa maya* tiene una importante y larga tradición en la cultura mediterránea (cf. el interesante artículo de LILLO CARPIO, P., «Aproximación al estudio de la divinidad femenina en el Mediterráneo: la diosa Maya» en *Homenaje a Antonio de Hoyos*, Universidad de Murcia, 1995, pp.263-281 y GRAVES, R., *La Diosa Blanca*, Madrid, 1988). A pesar de su larga tradición folklórica, la costumbre de la maya no aparece documentada antes del siglo XIII: la novela que analizamos es la primera referencia que conocemos en la literatura francesa; en el ámbito hispánico, aparecerá referida en la segunda mitad de este siglo, en un cantar de escarnio de Barroso, juglar de la corte de Alfonso X (GONZÁLEZ PALENCIA A., y MELE, E., *La Maya. Notas para su estudio en España*, Madrid, 1944, p.9). En época moderna, Blanco White señala "la costumbre persistente en los pueblos de Andalucía de elegir como "Maya" a la doncella más hermosa, que, adornada de guirnaldas y flores, dirigía las danzas de la juventud durante el primer día de mayo, lo cual, según él, mostraba cuán poco habían cambiado en el particular las costumbres de la época de los romanos". CARO BAROJA, J., *La estación de amor (fiestas populares de mayo a san Juan)*, Madrid, 1979, p. 58. Sobre la tradición literaria española de la "maya" cf. pp. 52-63.

35 "Mayo y maya es una manera de representación que hacen los muchachos y las donzellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio". DE COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, edic. DE RÍQUER, M., Barcelona, 1989, p. 780. Nuestro teatro clásico ha dejado abundantes testimonios, suscitando también la condena por parte de la iglesia de estas costumbres, consideradas como arcaicas y paganas por los eruditos del siglo XVIII. Cf. CARO BAROJA, J., id., pp. 64-68.

El matrimonio es una ceremonia de fertilidad que, en este caso, trasciende de la costumbre folklórica a la realidad sociopolítica. La peculiaridad de nuestro pasaje es la fusión de la maya con la futura esposa del monarca; es lo que nos explica la reacción del emperador al reconocer la identidad de Leonor.

Hasta la llegada de Leonor, las canciones del emperador o, en alguna ocasión, puestas en boca de otro personaje pero expresando los sentimientos de aquél, son de carácter aristocratizante; cuando se acerca esta escena, se alternan con las de carácter popularizante y contenido fólklórico que expresan la alegría festiva de la colectividad. Al entrar Lienor al palacio imperial, una joven del público entona la estrofa de una alegre pastorela (vv. 4568-4583) y, a continuación, un juglar inicia una canción trovadoresca sobre los males de amor (vv. 4587-4593). Este acercamiento espacial y temporal de los dos tipos de canciones prepara el gran momento cuando Lienor, ante toda la corte, muestra su identidad y su inocencia frente a la calumniosa acusación del senescal; el emperador estallará de alegría en una estrofa popular y alegre (vv. 5106-5111) a la que todos los presentes se unen en coro:

*Tended vuestras manos a la flor de verano  
a la flor de lis,  
¡Por Dios, tendedlas allí!  
(vv. 5113-5115)*

El dualismo lírico ha desaparecido, el final feliz permite a nuestros protagonistas fundirse en la alegría colectiva, y quedar convertidos en *flor de verano* y *flor de lis*. Por una parte, la belleza de la flor de verano, como *mayos* abocados al matrimonio; por otra, la flor de lis que representa la monarquía y el poder político. El monarca contrae matrimonio con una joven que tiene una triple significación: *árbol*<sup>36</sup>, *maya* y *honor*; es decir, el elemento folklórico ha quedado perfectamente integrado en la concepción ideológica de la literatura cortés. Al final del relato, lo folklórico y lo popular, lo ideológico y lo político, encuentra una perfecta armonización<sup>37</sup>.

---

36 No olvidemos que, como árbol, en las tradiciones cristianas y judías, representa el amor y la fertilidad y que al unirse con el monarca podrá beneficiar a todo el reino. En el siglo XIII goza de importante significación espiritual y mística: aparte del árbol místico que representa la teología y la doctrina cristiana, está el *árbol de la salvación*, o el árbol de Jesé, motivo preferido por miniaturistas y vidrieros a partir del siglo XII (cf. J. CHEVALIER-GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1991, pp. 117-129). El árbol mágico y extraordinario no está ausente de la literatura caballeresca del XII y el XIII (cf. GUERREAU-JALABERT, A., *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français [XII-XIII siècles]*, Genève, 1992; esta autora no considera la obra de Jean Renart).

37 Esta actitud integradora y conservadora de Jean Renard nos permite, junto al testimonio de la tradición folklórica señalada, la conservación de textos líricos, como las *chansons de toile* que, gracias a su narración, han llegado hasta nosotros. Las poesías populares y las *chansons de toile* deben entenderse dentro del esfuerzo del autor de recoger la realidad viva, la tradición y el folklore. Podría, así, aclararse el debate sobre la antigüedad de

En conclusión, la corte imperial queda convertida en un espacio síntesis de los espacios sociales, y de los elementos poéticos y narrativos en correspondencia con aquellos. La elaboración literaria no debe ocultarnos la importancia del arquetipo folklórico –fuente, árbol y hada–, representado por la protagonista como *maya/hada*, y expresado en las canciones en el trascurso de la narración. Esta novela, pues, es sumamente representativa del proceso de integración o "racionalización" literaria del elemento popular y folklórico en la narrativa de este periodo literario<sup>38</sup>.

---

estas canciones: estas composiciones líricas no pueden reducirse a la invención de "un poeta ingenioso" que se esfuerza en dar un color arcaico a sus composiciones, como afirma FARAL, E., ("Le chanson de toile ou chanson d'histoire", *Romania*, LXIX, 1946-1947, p. 462.); más cercanas a nuestra apreciación quedan las de otros autores, como ZINK, M., (*Belle. Essais sur les Chansons de Toile*, Paris, 1978) y ALVAR, C., ("Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la *belle Aeliz*" en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, p. 25.).

38 Sobre este arquetipo, véase la obra citada de GALLAIS, P. y, en particular, sobre su "racionalización", las páginas 175-224.