

Mujeres poetas, hadas y ciervos: el lai de *Guigemar* y *Aucassin et Nicolette*

Meritxell SIMÓ

Universitat de Barcelona

msimotor@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-9043-9134>

Resumen

En este artículo propongo la identificación del lai de *Guigemar* como hipotexto de *Aucassin et Nicolette*. Intentaré en primer lugar documentar las alusiones al lai de María de Francia y a continuación establecer la función de estas en la *chantefable* anónima a la luz de dos aspectos que ambas obras comparten, como son la imbricación de registros líricos y narrativos y su dimensión metaliteraria.

Palabras clave: literatura francesa medieval, intertextualidad, parodia.

Résumé

Cet article concerne l'identification du lai de *Guigemar* comme hypotexte de *Aucassin et Nicolette*. On tentera d'abord de documenter les allusions au lai de Marie de France, puis d'établir la fonction de ces allusions dans la *chantefable* anonyme à la lumière de deux aspects que les deux œuvres partagent, à savoir l'imbrication des registres lyrique et narratif et leur dimension métalittéraire.

Mots clé: littérature française médiévale, intertextualité, parodie.

Abstract

In this article I propose the identification of *Guigemar's* lai as a hypotext of *Aucassin et Nicolette*. I will try first to document the allusions to the lai of Marie de France and then to establish its function in the anonymous *chantefable*. I will focus on two aspects: the imbrication of lyrical and narrative registers and the metaliterary dimension of both texts.

Keywords: Medieval French literature, intertextuality, parody.

1. Introducción

Tanta tinta como la adscripción genérica de *Aucassin et Nicolette* (en adelante *AN*) ha hecho verter el estudio de las fuentes de esta obra que, pese a sus reducidas

* Artículo recibido el 20/10/2021, aceptado el 23/02/2022.

dimensiones, exaspera la matriz literaria de la escritura medieval (Poirion, 1981; Zumthor, 1981) hibridando modelos tan diversos como la pastorela, el alba, el cantar de gesta, el lai, el *fabliau* o el *roman courtois*, entre otros¹.

Como ya hizo notar Mario Roques (1929: VII-X), la tupida trama de referencias intertextuales que teje el autor anónimo es un claro indicador de su vasta cultura literaria. De entre las múltiples fuentes que maneja, recientemente Simonetta Mazzoni Peruzzi (2002: 41) atribuía a Chrétien de Troyes y a María de Francia «un rôle privilégié d’auteurs de référence». En cuanto a María de Francia, la estudiosa citaba los lais de *Lanval* y de *Yonec*, pero no mencionaba el lai feérico con el que, a mi juicio, dialoga principalmente *AN*: el lai de *Guigemar* (en adelante *G*). La influencia del lai se advierte no solo en la inequívoca traza de elementos léxicos y fórmulas expresivas, sino, sobre todo, en la subversión paródica de los principales motivos que estructuran su trama: la reescritura en clave metafórica del motivo celta de la caza del ciervo, la navegación mágica, el cautiverio en la torre o el reconocimiento fallido de la amada.

El lugar destacado que ocupan los *Lais* en la constelación de textos literarios que nutren la *chanteefable* no es extraño a la vista de la ubicación del texto en el único manuscrito que lo ha conservado (París, BnF, fr. 2168), tras un *roman* artúrico² y una secuencia de cinco lais: tres lais feéricos de María de Francia, seguidos del anónimo *Graelent* y de la traducción del *Narciso* ovidiano, también tildada de lai. *G*, por otra parte, y, como es sabido, también desempeña una función preeminente en la colección de María de Francia, por su extensión de casi 900 versos y porque, provisto de un breve prólogo, la encabeza en el manuscrito Harley 978 de la British Library.

Concluyo este apartado preliminar recordando sucintamente el argumento de ambas obras y el contexto genérico en que se insertan.

Guigemar es un caballero cuyo gran valor solo se ve mermado por la incapacidad de amar. Un día sale de caza y hiere a una cierva hermafrodita (pues, designada en femenino, se la describe provista de una imponente cornamenta), de tal modo que la flecha rebota en el cuerpo del animal y hiere a su vez a Guigemar. La cierva profiere entonces una maldición: la herida no sanará hasta que el caballero encuentre a una mujer a la que ame y que también sufra por su amor. Transportado mientras duerme por una nave mágica, Guigemar llega a un jardín donde le recibe una bella dama, que curará sus heridas. Junto a ella, vivirá un período de felicidad efímera amándola en

¹ Sobre la hibridación genérica en *AN*, véanse, entre otros, los trabajos de Jodogne (1963), Sargent (1970), Hunt (1979), Brusegan (1984), Spraycar (1985), Cobby (1995), Kay (2008) o Spetia (2019). Para las conexiones con la tradición del *roman* idílico, a parte del trabajo clásico de Faral (1913: 26-33), véanse Rogger (1951 y 1954), Vuagnoux-Uhlig (2009) y Angeli (2009). De la abundante bibliografía sobre la *chanteefable* me limitaré a citar aquellas obras que sean necesarias para apoyar mi argumentación.

² Sobre la ubicación de *L’Âtre Périlleux* en el manuscrito, remito a Simpson (2012).

secreto en la torre prisión donde la tiene encerrada el marido, hasta que, al ser descubiertos, se verá forzado a partir. La dama, temerosa de que Guigemar busque consuelo en otra mujer, le pide su camisa, hace un nudo en el faldón y le hace prometer que solo amará a la que pueda desatar el nudo. Él accede y completa el gesto simbólico ciñendo el cuerpo de la dama con un cinturón y rogándole que jamás ame a otro caballero que a aquel que sepa abrirlo sin romperlo. Tras la partida forzada de Guigemar, la dama tampoco tardará en escapar a bordo de la nave en que este llegó y huyó, y que misteriosamente sigue en la orilla esperándola. Llegará al castillo de Meriadus, donde los dos amantes se reunirán y se reconocerán gracias a sendos objetos-símbolo: el nudo y el cinturón. Guigemar, sin embargo, aún deberá conquistar el castillo de Meriadus, convertido en nuevo carcelero de la dama, para poder finalmente gozar del amor de su amiga.

El amor recíproco es el núcleo conceptual en torno al cual gira *G*. Este tema, que condensan emblemáticamente los dos objetos simbólicos que permitirán el reconocimiento y la reunión de los enamorados, determina, como veremos más adelante, desde la adaptación del motivo celta de la caza del ciervo hasta la estructura del relato, marcado por frecuentes efectos de paralelismo. No solo el objeto-símbolo en torno al cual suelen articularse los cuentos de María de Francia (Sturges, 1980) reviste aquí una forma doble (el nudo y el cinturón); sino que todo el cuento se estructura en función de una neta bipartición: a la melancolía de Guigemar corresponde la de la heroína; y a la navegación del caballero hasta el país de la dama seguirá la de esta hasta la tierra de Guigemar, a bordo de la misma nave mágica.

AN, fechado entre finales del siglo XII y la primera mitad del XIII³, narra los amores contrariados de Aucassin, hijo del conde de Beaucaire, y Nicolette, una bella sarracena comprada por uno de los vasallos del conde. A fin de impedir una unión indigna a ojos del padre del héroe, Nicolette es encerrada en una torre y posteriormente también es encarcelado el propio Aucassin. Nicolette, sin embargo, logra escapar y, tras una breve entrevista con Aucassin a través de una grieta en el muro⁴ de la prisión donde le retienen, huye al bosque. Una vez liberado, Aucassin saldrá en su búsqueda. Los dos jóvenes se embarcan en una nave y llegan al curioso país de Torelore, donde, para indignación de Aucassin, la reina va a la guerra mientras su marido yace en el lecho, convaleciente de parto. Capturados por los sarracenos, los jóvenes se ven obligados de nuevo a separarse. Lograrán reunirse gracias al coraje y la astucia de Nicolette, que, habiendo descubierto que es hija del rey de Cartago y resuelta a escapar a un matrimonio forzado, se las ingenia para volver a Beaucaire. Los padres de Aucassin ya han muerto y, libres de toda oposición, los jóvenes pueden casarse.

³ Un estado de la cuestión y una nueva propuesta de datación se puede leer en Spetia (2019).

⁴ Para la procedencia ovidiana de este motivo véanse Faral (1913: 26-33) y Méla (1977: 59).

El punto de partida de *AN* es irónicamente inverso al del *lai*: el problema de Guigemar es que a su proeza como campeón de torneos se acompaña el desinterés absoluto hacia las relaciones amorosas, por lo que extraños y amigos lo dan «por peri» (v. 67)⁵; mientras que en el caso de Aucassin el excesivo amor hacia Nicolette le ha alejado del todo de las armas convirtiéndole en un *recreant*. Más allá de ello, sin embargo, la comicidad de *AN* reside en buena medida en una inversión de los roles de género que probablemente exaspera en clave caricaturesca la conocida característica del relato bizantino, en el que a la pasividad del protagonista masculino se contraponen el papel activo de la mujer (García Pradas, 2008). En esta línea han de entenderse aspectos de la caracterización de Aucassin que, desde la perspectiva del autor, acusan un marcado proceso de feminización: su resignado cautiverio, al que no responde más que con lamentos; su propensión al llanto, o sus caídas cómicas. Tal actitud hace resaltar aún más la pericia, el ingenio y la audacia de Nicolette, que, en un itinerario de signo inverso, es sometida a un proceso de masculinización que culmina con el travestismo, cuando al final del relato se disfraza de juglar⁶. El episodio de Torelore se revela así una eficaz *mise en abyme* de ambos procesos poniendo de manifiesto la dimensión carnavalesca de la inversión de roles.

2. Paralelismos y simetrías: el cautiverio en la torre en *AN* y en *G*

El contraste entre el héroe y la heroína es enfatizado por una calculada yuxtaposición de imágenes en el marco de la estructura paralelística que gobierna todo el relato. La primera pareja de imágenes elocuente en este sentido es la de Aucassin y Nicolette reclusos en sendas torres por aquellos que se oponen a su relación amorosa. La reclusión en la torre, fuertemente anclada en la memoria lírica al motivo de la *mal-mariée*, no solo debe relacionarse con la feminización paródica de Aucassin a que me he referido; también evoca una situación particularmente recurrente en los *Lais* de María de Francia (Kauth, 2010), como muestran las heroínas de *Laostic*, *Yonec* o *Guigemar*. Precisamente al *lai* de *Yonec* apunta Mazzoni Peruzzi como fuente del episodio de Nicolette cautiva en la torre. La estudiosa hace notar que el viejo marido que encierra a la protagonista de *Yonec* es designado como «riches hum» al igual que el padre de Aucassin «que estoit molt rices hom» (*AN*, IV, 21); y que ambas mujeres están encerradas en una torre, provista de una ventana, y son vigiladas por una vieja guardiana (Mazzoni Peruzzi, 2002: 44). En *G*, sin embargo, también encontramos el mismo escenario: el marido celoso de la protagonista es designado como «riches hum» («Riches hum est, de haut parage», v. 341⁷); y la dama está encerrada en una torre provista de una ventana. Únicamente la figura de la vieja guardiana aparece de algún modo desdoblada, pues,

⁵ Cito a partir de la edición de Liborio (2001).

⁶ Sobre el motivo de la mujer disfrazada de juglar, véase Ménégald (2005: 512-527).

⁷ Cito por la edición de Ana M^a. Holzbacher (1992).

junto a la dama, en *G* encontramos a una doncella y a un viejo: «Une pucele a sun servise / li aveit sis sires bailliee... / Uns vielz prestes blancs e floriz / guardout la clef de cel postiz» (*G*, vv. 246-247 y 255-256), que se reparten las funciones de compañía (la doncella) y de sustento y vigilancia (el viejo) que reúne la vieja guardiana de Nicolette: «et une vielle avec li por compaignie et por soisté tenir» (*AN*, IV, 4).

En *G*, además, a estas similitudes, habituales por otra parte en la plasmación narrativa del motivo lírico de la *malmariée*, hemos de añadir llamativas coincidencias de detalle con *AN*: la habitación de la dama está situada en un lugar alto (*G*: «suz le dongun», v. 219 / *AN*: «en un haute estage», IV, 4), aislado y rodeado de un jardín (*G*: «en un verger», v. 219 / *AN*: «par devers un gardin», IV, 4) del que nadie puede entrar ni salir ni entrar (*G*: «Nuls ne pooit “eisir ne entrer”»; *AN*: «C'on n'i peust de nule part “entrer ne iscir”», IV, 4); y, lo que es más curioso, ambos relatos aluden al valor artístico de los muros de la habitación decorada con frescos (*G*: «La chaumbre ert peinte tut entur; / Venus, la deusse d'amur, / fu tres bien mise en la peinture», vv. 233-235; *AN*: «Nicole est en prison mise / en une canbre vaultie / ki faite est par grant devisse, / panturee a miramie», V, 1-4).

También hallamos una bien patente coincidencia de situaciones y series léxicas en los versos que relatan el sufrimiento de los tres cautivos: la dama de *G*, Nicolette y Aucassin. En los tres casos a la evocación del cautiverio y del dolor que provoca sigue un apóstrofe al ser amado, que introduce un monólogo lírico. Significativamente, los monólogos femeninos de la dama y de Nicolette concluyen con el paso del lamento a la firme determinación de no soportar el encierro durante mucho tiempo (*G*: «lungement» / *AN*: «lung») y a escapar si se presenta la oportunidad de hacerlo (*G*: «si jeo puis» / *AN*: «se jel puis faire»). Frente a esta pauta de conducta, el lamento de Aucassin no concluye en resolución alguna, más allá de una larga evocación de la belleza de Nicolette que ya introduce un motivo, el del poder curativo de la amada, central en la trama de *G*, que el anónimo desarrollará en clave paródica en el episodio siguiente:

<i>G: cautiverio de la dama</i>	<i>AN: cautiverio de Nicolette</i>	<i>AN: cautiverio de Aucassin</i>
[...] ses sires l'ad <i>mise en prisun</i> en une tur de <i>marbre bis</i> . Le jur ad mal e la nuit pis; nuls hum el mund ne purreit dire sa gran peine, ne le martire ne l'anguisse ne la dolur que la dame suffre en la tur. Deus anz i fu e plus, ceo quit; unc n'i ot joie ne deduit. Sovent <i>regrate</i> sun ami: « <i>Guigemar, sire</i> , mar vus vi! Mieuz voil hastivement <i>murir</i> que <i>lungement</i> cest mal souffrir.	Nicole est en <i>prison mise</i> en une canbre vaultie ki faite est par grant devisse, panturee a miramie. A la fenestre <i>marbrine</i> la s'apoya la mescine ele avoit blonde la crigne et bien faite la sorcille, la face clere et traitice; ainc plus bele ne veïstes. Esgarda par le gaudine et vit la rose espanie et les oisax que se crient,	[...] <i>en une prison l'a mis</i> en un celier sosterin qui fu fais de <i>marbre bis</i> . Quant or i vint Aucassins, dolans fu, ainc ne fu si; a <i>dementer</i> si se prist si con vos porrés oïr: « <i>Nicolete, flors de lis</i> , douce amie o le cler vis, plus es douce que roïns ne que soupe en maserin. L'aut'ier vi un pelerin, nes estoit de Limosin,

Amis, *si jeo puis* eschaper,
la u vus fustes mis en mer
me neierai». Dunc lieve sus;
(vv. 658-673).

dont *se clama orphenine*:
«Ai mi! lasse moi, caitive!
por coi sui en prison misse ?
«*Aucassins*, damoisiax *sire*,
ja sui jou li vostre amie
et vos ne me haés mie;
por vos sui en prison misse
en ceste canbre vautie
u je trai molt male vie;
mais, par Diu le fil Marie,
longement n'i serai mie,
se jel puis fare»
(V, 1-25).

malades de l'esvertin,
si gisoit ens en un lit,
mout par estoit entrepris,
de grant mal amaladis;
tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn
et ton peliçon ermin,
la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit:
garis fu li pelerins
et tos sains, ainc ne fu si;
si se leva de son lit,
si rala en son païs
sains et saus et tos garis.
Doce amie, flors de lis,
biax alers et biax venirs,
biax jouers et biax bordirs,
biax parlars et biax delis,
dox baisiers et dox sentirs,
nus ne vous poroit haïr.
Por vos suis en prison mis»
en ce celier sousterin
u *je fac mout male fin*;
or m'i convenra morir
por vos, amie» (XI, 5-42)

A la subversión paródica de los roles tradicionales de género que lleva a cabo el anónimo se superpone, además, la parodia del texto fuente, ya que un rasgo distintivo de *G* es, como ya he hecho notar, el marcado paralelismo de los itinerarios de los protagonistas masculino y femenina y los efectos de simetría. Este patrón estructural traduce, al igual que la dimensión simbólica que reviste el encuentro con la cierva hermafrodita y la doble herida, el motivo central del lai: la reciprocidad amorosa⁸.

3. La huida de la heroína en *G* y en *AN*: último encuentro y promesa de fidelidad

En *G*, la huida de la mujer sigue a la del caballero; mientras que en *AN* es a la mujer a quien corresponde la iniciativa de huir en primer lugar. Un exordio primaveral marca en ambos casos el detonante de la acción. La llegada del «tens d'esté» introduce el último encuentro de los enamorados que precede a la separación forzosa tras ser descubiertos:

⁸El efecto de repetición que genera la apuntada bipartición estructural, en virtud de la cual la aventura de la dama se configura como reflejo de la del caballero, se ve incrementado por los numerosos momentos en que ambos recuerdan su aventura a modo de *flash back* (vv. 313-330; vv. 605-609; vv. 825-834).

Guigemar

*Al tens d'esté, par un matin,
just la dame lez le meschin
(vv. 543-544).*

Aucassin et Nicolette

*Ce fu el tans d'esté, el mois de mai que li jor
sont caut, lonc e cler, et les nuis coies et series.
Nicolette jut une nuit en son lit [...] (XII, 2-
5).*

En *G*, la dama yace junto a su amigo cuando, presintiendo que deberán separarse, expresa su temor de que si Guigemar huye acabe amando a otra; él la tranquiliza y ella, para asegurarse, le hace un nudo en la camisa y le invita a prometer que solo amará a aquella que sepa deshacerlo; Guigemar lo promete, y en contrapartida ciñe un cinturón en torno al cuerpo de la dama rogándole que solo entregue su amor al hombre que pueda abrirlo sin romperlo. Descubiertos poco después por los espías del marido, Guigemar se ve forzado a huir. Le seguirá la dama, cuando las represalias del marido le hagan imposible soportar por más tiempo el cautiverio.

En *AN*, Nicolette, haciendo nudos en las sábanas, logra escapar de su prisión⁹ y se dirige a la de Aucassin, que será también el escenario de su último encuentro. A través de una grieta del muro, Nicolette entrega a Aucassin un mechón de sus cabellos y ambos jóvenes mantienen una última entrevista que acusa un marcado paralelismo con la escena de *G* que acabo de recordar. En ambos casos, la despedida gira en torno a la preocupación ante una eventual infidelidad del miembro de la pareja que huye. En *G* es la dama quien teme la traición; en *AN* es Aucassin quien teme la infidelidad de la prófuga Nicolette. Como en tantas otras ocasiones, el paralelismo no tiene otro objetivo que el de acentuar la comicidad de la *chantefable*: el delicado lirismo de las súplicas de la amada de Guigemar que coronará la institución del nudo y el cinturón como objetos-símbolo es reemplazado en *AN* por la manera poco cortés en que Aucassin se refiere a la previsible infidelidad de Nicolette («que más de uno meterá en su cama») y a sus grotescos planes de suicidio. Mientras que la dama advierte a Guigemar de su aflicción y sus deseos de morir si le pierde; Aucassin amenaza con reventarse cabeza y ojos de una pedrada si tiene noticia de que Nicolette se ha metido en una cama que no sea la suya:

⁹ Mazzoni Peruzzi (2002) apunta a la similitud con la fuga de la protagonista de *L'Escoufle*, que ya había sido notada por Faral (1913: 28-29).

**Guigemar:
miedo a la infidelidad del amigo
tras la separación**

[...] mis quors me dit que jeo vus pert:
seü serum e descovert.
Si vus murez, jeo voil murir;
e si vis en poëz partir,
vus recoverez autre amur
e jeo remeindrai en dolur
(vv. 547-552).

**Aucassin et Nicolette:
miedo a la infidelidad de la amiga
tras la separación**

Bele douce amie, fait il, vos n'en iriés mie,
car dont m'ariis vos mort; et li premiers
qui vos verroit ne qui vous porroit, il vos
prenderoit lués et vos meteroit a son lit, si
vos asoignenteroit. Et puis que vos ariiés
jut en lit a home, s'el mien non, or ne qui-
diés mie que j'atendisse tant que je tro-
vasse coutel dont je me peusce ferir el cuer
et ocirre. Naie voir, tant n'atenderoie je
mie; ains m'esquelderoie de si lonc que je
verroie une maisiere u une bisse pierre, s'i
hurteroie si durement me teste que j'en
feroie les ex voler et que je m'escveleroie
tos: encor ameroie je mix a murir de si
faite mort que je seusce que vos euscies jut
en lit a home, s'el mien non. (XIV, 3-15).

Asimismo, la imagen de la reciprocidad amorosa que emblemáticamente simbolizan en *G* el cinturón y el nudo es reemplazada en *AN* por una cómica disputa sobre quién de los dos ama más, dilema que Aucassin zanja en favor suyo con una improvisada lección de fisiología amorosa, según la cual los hombres aman con el corazón y las mujeres con los dedos del pie:

- A! fait ele, je ne quit mie que vous m'amés tant con vos dites; mais je vos aim plus que vos ne faciés mi.
- Avoi! fait Aucassins, bele douce amie, ce ne porroit estre que vos m'amissiés tant que je fac vos. Fenme ne puet tant amer l'oume con li hom fait le fenme; car li amors de le fenme est en son oeul et en son le cation de sa mamele et en son l'orteil del pié; mais li amors de l'oume est ens el cué plantee, dont ele ne puet iscir (XIV, 16-25).

El modo en que se relata la huida de las heroínas (*G*: «tute esbaie vient a l'hus, / ne treve cleif ne sereüre, / fors s'en eissi», vv. 674-676; *AN*: «Ele vint au postic, si le deffrema, si s'en isci», XII, 31») y el riesgo que corren en su fuga (*G*: «el se laissat defors chair / asez seofre travail e peine», vv. 686-687); *AN*: «[...] s'ot molt grant paor. “Hé! Dix, fait ele, douce creature! se je me lais caïr, je briserai le col [...]” Ele segna son cieff, si se laissa glacier aval le fossé XVI, 11-15») revela, una vez más, significativas reminiscencias de *G* en *AN*.

4. De ciervos y hadas: la herida de amor, su sanadora y la dimensión onírica de la aventura

Por un efecto de refracción intertextual, derivado de la reelaboración paródica a la que somete el anónimo la estructura simétrica de su texto fuente, la penetración de Nicolette en el bosque también encuentra su correlato en la aventura que, al inicio de *G*, conducirá al héroe hasta su amiga (*G*: «Al matin *vait en la forest*», v. 79; *AN*: «si erra tant qu'ele *vint en le forest*», XVIII, 2). La joven se acurruca en un espeso matorral («se quatist en *un espés buisson*», XVIII, 4), idéntico a aquel en el que Guigemar descubre a la cierva («en *l'espeise d'un grant buisson*», v. 89), y, como el caballero del lai (*G*: «El lit se colche, *si s'endort*», v. 203) tras el encuentro con la *biche*, se queda dormida (*AN*: «et soumax li prist, *si s'endormi*», XVIII, 5). El sueño es en ambos casos la antesala de la aventura. Al día siguiente, Nicolette encuentra a unos pastores cerca de una fuente. Les pregunta si conocen a Aucassin y les pide que le transmitan un críptico mensaje: «dites li qu'il a une beste en ceste forest et qu'i le vegne cacier, et s'il l'i puet prendre, il n'en donroit mie un membre por cent mars d'or, non por cinc cens, ne por nul avoir», XVIII, 18-21. Ellos, viéndola tan bella («Et cil la regardent, se le virent si bel-le qu'il en furent tot esmari», XVIII, 22-23), la toman por un hada, pero ignorando, como el *vilain* de *Le Chevalier au Lion*¹⁰, los caminos de la aventura e incapaces de descifrar su lenguaje metafórico, se resisten a creer que un animal pueda tener tanto valor. Tampoco saben ni quieren saber nada de encuentros con hadas y por eso la invitan a marcharse: «ira! Vos estes fee, si n'avons cure de vo compaignie, mais tenés vostre voie», (XVIII, 30-31). Ella, sin embargo, insiste en que solo la «beste» puede curar a Aucassin:

– Ha! bel enfant, fait ele, si ferés. Le beste a tel mecine que Aucassins ert garis de son mehaing; et j'ai ci cinc sous en me borse: tenés, se li dites, et dedens trois jors li covient cacier, et se il dens trois jors ne le trove, ja mais n'iert garis de son mehaig (XVIII, 32-36).

Los pastores, con mala predisposición, la advierten de que solo piensan cumplir parcialmente su petición («s'il vient ci, nos li dirons, mais nos ne l'irons ja quere», XVIII, 37-38), pero no dudan en aceptar el dinero que les ofrece («Par foi, fait il, les deniers prenderons nos», XVIII, 37).

Aunque la situación, como sugiere Mazzoni Peruzzi (2002), puede asociarse al motivo del encuentro con el hada dispensadora de riquezas que aparece en *Lanval*, y sin descartar la hibridación del motivo del hada con el esquema lírico de la pastorela, entiendo que todo el episodio pivota en torno a la estructura mítica que subyace a *G*, donde no solo la dama es explícitamente comparada a un hada (v. 704), sino que la *biche* se insinúa como la metamorfosis del hada-amante que atrae al mortal al Otro Mundo y lo pone a prueba. El motivo de la penetración en el Otro Mundo siguiendo

¹⁰ La similitud con el episodio ya fue destacada por Roques (1929: X).

el rastro de un animal herido configurado como un avatar del hada aparece en diversos relatos cuyas conexiones con el lai de María de Francia han sido bien estudiadas¹¹; sin embargo, la dimensión metafórica de la herida de amor que solo puede curar la dama, sobre la cual se construye todo el episodio de *AN*, apunta inequívocamente a *G* como la fuente usada por el anónimo:

Guigemar: profecía de la «biche»

jamais n'aies tu medecine,
ne par herbe, ne par racine!
Ne par mire, ne par poisun
n'avras tu jamés garisun
de la plaie k'as en la quisse,
de si ke cele te guarisse
ki souffera pur tue amur
(vv. 109-115).

Aucassin et Nicolette: palabras de Nicolette

Le beste a tel mecine que Aucassins ert
garis de son mehaing; et j'ai ci cinc sous
en me borse: tenés, se li dites, et dedens
trois jors li covient cacier, et se il dens
trois jors ne le trove, ja mais n'iert garis
de son mehaig (XVIII, 32-36).

Nicolette abandona a los pastores, toma un viejo sendero («un viés sentier anti», XIX, 5) y, al llegar a una encrucijada, se pregunta qué camino seguir para poner a prueba a Aucassin y saber si la ama tanto como ella a él («A porpenser se prist / qu'esperovera son ami / s'i l'aime si com il dist», XIX, 9-11); en una encrucijada análoga, Guigemar se pregunta qué camino tomar para encontrar a una amiga que pueda amarle tanto como él a ella y curar así su herida, como le profetizó la *biche* («Començat sei a purpenser / en quel tere purrat aler / pur sa plaie faire guarir», vv. 125-127): Nicolette construirá una choza con la esperanza de que Aucassin la reconozca y entre en ella a descansar¹²; Guigemar, por su parte, entrará en una nave que le conducirá dormido a la «antive cité» donde la dama le saldrá al encuentro y le curará la herida.

Aucassin repite la aventura de Guigemar y de Nicolette. Como Guigemar, sale de caza para «s'esbanoiiier» (XX, 25) y ahuyentar su melancolía y, siguiendo sin saberlo los pasos de Nicolette, «erra tant qu'il vint a le forest» (XX, 32); donde descubre a los mismos pastores y se acerca a ellos porque la canción que cantan le trae el recuerdo de su amiga. El diálogo cómico que mantienen reproduce el que antes han mantenido con

¹¹El relato titulado *Serglige Con Culainn* (la enfermedad de Cú Chulainn) reproduce con nitidez el motivo celta del cazador que siguiendo el rastro del animal guía que ha herido es transportado, él también herido, hacia el Otro Mundo donde le aguarda un ser feérico (Donà, 1996). Mientras que en la fuente celta la *biche* sería la metamorfosis del hada, María de Francia adapta el animal mítico a su sistema de referencias culturales convirtiéndolo en símbolo del amor recíproco a través del motivo de la doble herida de procedencia ovidiana. Para la construcción de la cierva hermafrodita como imagen de la pareja que está destinado a realizar el caballero al final de la aventura, véase Saly (1980).

¹² Mazzoni Peruzzi (2002: 46-47) ve en el fragmento una alusión al lai del *Chievrefoil*. Para la autora Nicolette repite el gesto de Tristán, que, oculto en el bosque, deja una rama de avellano como objeto símbolo a la espera de que su amiga lo reconozca.

Nicolette, pues, de nuevo, los pastores niegan todo lo que el joven les pide, y solo lo conceden –parcialmente para no contradecirse– cuando este afloja la bolsa. La identificación entre la *biche* y el hada, inherente al relato mítico en que se inspira *G*, es subrayada por el discurso de los pastores. Si antes Nicolette se les presentaba como la «beste» que deberá cazar Aucassin; ahora, ellos insisten en la naturaleza feérica de la mujer que se les apareció:

et une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos
quidames que ce fust une fee, et que tos cis bos en esclarci; si nos
dona tant del sien que nos li eumes en covent, se vos veniés ci,
nos vos desisiens que vos alissiés cacier en ceste forest, qu’il i a
une beste que, se vos le poiés prendre, vos n’en donriés mie un
des membres por cinc cens mars d’argent ne por nul avoir: car li
beste a tel mecine que, se vos le poés prendre, vos serés garis de
vo mehaig; et dedens trois jors le vos covien avoir prise, et se
vos ne l’avés prise, ja mais ne le verrés. Or le caciés se vos volés,
et se vos volés si le laiscié, car je m’en sui bien acuités vers li.
– Bel enfant, fait Aucassins, assés en avés dit, et Dix le me laist
trover! (XXII, 33-47).

El relato hiere el corazón de Aucassin («mout li entrerent el cors», XXIII, 3), que, glosando la metáfora de la caza, aclara que la pista que sigue no es de ciervo ni jabalí, sino de Nicolette y que es ella quien lo ha herido mortalmente:

Or parla, s’a dit trois mos:
«Nicolete o le gent cors,
por vos sui venus en bos;
je ne cac ne cerf ne porc,
mais por vos siu les esclos.
Vos vair oiel et vos gens cors,
vos biax ris et vos dox mos
ont men cuer navré a mort...» (XXIII, 8-15).

Como Guigemar, como el héroe Cú Chulainn en el cuento irlandés que nos acerca a la que pudo ser la fuente del lai, Aucassin cabalga dejando un rastro de sangre tras de sí hasta llegar herido al encuentro con la amiga/hada. En esta ocasión, las heridas no las ha producido una flecha sino los espinos y las zarzas que le arañaban mientras cabalgaba por la espesura. No obstante, el vínculo entre la herida y el amor, claro en *G* por la reminiscencia ovidiana de la doble herida de la flecha que rebota en el cuerpo de la cierva¹³, se mantiene gracias a la relación entre la vehemencia del deseo y el ímpetu con que Aucassin galopa sin atención a los obstáculos que encuentra a su paso:

¹³ Y que solo podrá sanar la amada: «Guigemar fu forment bleschiez; / de ceo k’il ot est esmaiez. / Començat sei a purpenser / en quel tere purrat aller / pur sa plaie faire guarir, / kar ne se voelt

Aucassins ala par le forest de voie en voie et li destriers l'en porta grant aleure. Ne quidiés mie que les ronces et les espines l'esparnaiscent. Nenil nient! *ains li desronpent ses dras qu'a painnes peust on nouer desu el plus entier*, et que li sans li isci des bras et des costés et des ganbes en quarante lius u en trente, qu'après le vallet peust *on suir le trace du sanc qui caoit sor l'erbe* (XXIV, 1-8).

Igual que Guigemar, herido por la dama, Aucassin, herido por la belleza de Nicolette, no sentirá dolor alguno:

Guigemar

Mes Amur l'ot feru al vif;
ja ert *sis quors* en grant estrif,
kar la dame l'ad si nafré,
tut ad sun païs ublié.
De sa plaie nul mal ne sent (vv. 379-383).

Aucassin et Nicolette

«vos biax ris et vos dox mos
ont men cuer navré a mort» (XXIII, 14-15).
Mais il pensa tant a Nicolette sa douce amie, *qu'i ne sentoit ne mal ne dolor*; et ala tote jor par mi le forest si faitement que onques n'oï noveles de li; et quant il vit que li vespres aproçoit, si comença a plover por çou qu'il ne le trovoit (XXIV, 9-12).

Guigemar puede contener la hemorragia anudando en torno a la herida la camisa que habrá de desempeñar un papel central en el relato («Mult anguissusement se pleint / De sa chemise estreitement / Sa plaie bende fermement», vv. 138-140); y sin duda el anónimo revela una voluntad alusiva cuando puntualiza que no hay *nudo* de tela que pueda contener la sangre que brota de las heridas de Aucassin: «ains li desronpent ses dras qu'a painnes peust on nouer desu el plus entier» (XXIV, 3-5).

Llorando porque anochece y no encuentra a Nicolette, Aucassin cabalga por una «viés voie herbeuse» y, tras el encuentro con un deforme *vallet*¹⁴, llega junto a la choza construida por Nicolette, que le observa oculta en un matorral espeso («si se repost delés le loge en un espés buison por savoir que Aucassins feroit», XX, 3-5),

laisier murir. / Il set assez e bien le dit / k'unke femme nule ne vit / a ki il aturnast s'amur / ne kil guaresist de dolor [...], (vv. 123-132).

¹⁴El episodio duplica en clave paródica la aventura de Nicolette. Así, cuando el *vallet* pregunta a Aucassin el motivo de su llanto, este, recurriendo al lenguaje metafórico como antes ha hecho Nicolette con los pastores, atribuye su lamento a la pérdida de un lebrél blanco. El *vallet* replica que mayor ha de ser su pena, pues, a diferencia de él, no ha perdido un «perro apestoso» sino a su valioso buey Roget. Reproduciendo una vez más los gestos de Nicolette, Aucassin le da dinero para compensarlo. Aprovecho para hacer notar que también acompaña a Guigemar, en su persecución del ciervo, un perro de caza (v. 93). Sobre la presencia del perro braco como elemento constitutivo del motivo maravilloso de la caza del ciervo en la literatura bretona, véase Cigada (1965: 13-43).

réplica una vez más de aquel en el que Guigemar halló a la cierva. Aucassin reconoce la choza de Nicolette en cuanto la ve¹⁵ y desciende del caballo con la intención de dormir dentro; sin embargo, distraído pensando en la doncella, cae sobre una piedra y se desencaja el hombro. La brusca caída, literal y estilística, reescribe de nuevo en clave paródica el itinerario de Guigemar, que, cuando encuentra a la cierva, cae bruscamente sobre la hierba herido por la flecha que esta le rebota:

Guigemar
Caída de Guigemar

[...]la seete resort ariere,
Guigemar fiert en tel maniere,
en la quisse desk'al cheval,
ke tost *l'estuet descendre aval*:
arriere *chiet sur l'erbe drue*
delez la bise k'out ferue!
(vv. 97-102).

Aucassin et Nicolette
Caída de Aucassin

Il mist le pié fors *de l'estrier por descendre*,
et li cevas fu grans et haus: il pensa tant
a Nicolette se tresdouce amie *qu'il caï si*
durement sor une piere que l'espaulle li
vola hors du liu. Il se senti molt bleicié,
mais il s'efforça tant au mix qu'il peut et
ataca son ceval a l'autre main a une es-
pine, si se torna sor costé tant qu'il vint
tos souvins en le loge (XX, 85-91).

Malherido, Aucassin llega a echarse en la choza y, mirando el cielo estrellado a través de un agujero del techo, piensa en Nicolette. La escena se construye como reminiscencia de una anterior en que Nicolette, encerrada en la torre, miraba las estrellas desde el lecho por el agujero de la ventana y pensaba en Aucassin:

Nicolette mira la luna por la ventana

Nicolette jut une nuit en son lit, *si vit la*
lune luire cler par une feneste et si oï le
lorseilnol center en garding, se li sovint
d'Aucassin sen ami qu'ele tant amoit
(XII, 5-8).

Aucassin mira la luna por la ventana

[...] *et il garda par mi un trau de le loge, si*
vit les estoiles el ciel, s'en i vit une plus clere
des autres, si conmença a dire. (XXIV,
82-93)
XXV. Or se cante.
«Estoilete, je te voi,
que la lune trait a soi;
Nicolette est avec toi,
m'amiete o le blond poil.
Je quid Dix le veut avoir...»
(XXV, 1-5).

¹⁵La choza, construida por Nicolette, que Aucassin ha de reconocer, anticipa el desenlace de la historia, cuando Nicolette, disfrazada de juglar, contará ante Aucassin la aventura de ambos, esto es, un relato cuyo argumento coincide con el del marco narrativo en que se inserta. La choza, que funciona, por tanto, como *mise en abyme* de la construcción narrativa, desempeña una función análoga al nudo de la camisa que hace la dama de Guigemar y que también posibilitará el reconocimiento al final del lai.

Atraída por su canto, y tal vez siguiendo el rastro de la sangre que dejan sus heridas, Nicolette llega hasta Aucassin y lo encuentra herido, acostado dentro de la hermosa choza (XIX, 15-16; XX, 1-5), igual que la dama de Guigemar descubrirá al caballero herido y tendido sobre un lecho, a bordo de una nave, de la cual se resalta la bella factura (vv. 153-158). La misteriosa nave que conduce mágicamente a Guigemar hasta la habitación de la dama/hada es asimilable a la choza que Nicolette ha construido con sus manos esperando que cayera dentro el amigo que ha atraído hasta un recóndito lugar del bosque, más exactamente, hasta un espeso *buisson* análogo a aquel en el que Guigemar encontró a la cierva hermafrodita a la que hirió y por la que resultó herido. En esta ocasión, sin embargo, será la «beste» quien cace al caballero, irónicamente convertido en cazador cazado.

	<i>Guigemar</i> Guigemar encuentra la nave donde le encontrará la dama	<i>Aucassin et Nicolette</i> Aucassin encuentra la loge donde le encontrará Nicolette
Descripción de la nave / «loge»	Mult esteit bien apparillee; <i>defors e dedenz</i> fu peiee, nuls hum n’i pout trover jointure. N’i out cheville ne closture ki ne fust tute de benus: <i>suz ciel n’at or ki vaille plus!</i> (vv. 153-158).	Nicolete eut faite le loge, si con vos avés oï et entendu, <i>molt bele et mout gente</i> , si l’ot bien forree <i>dehors et dedens</i> de flors et de foilles, si se repost delés le loge en un espés buison por savoir que Aucassins feroit (XX, 1-5). si Nicolete. <i>defors et dedens et par descure et devant de flors, et estoit si bele que plus ne pooit estre</i> (XXIV, 76-79).
Descabalgá para dormir	Avaunt alat, <i>descendi jus</i> , a graunt anguisse munta sus (vv.165-166). En mi la nef trovat un lit (v. 170). El lit se colche, <i>si s’endort</i> . Hui ad trespasé le plus fort: ainz le vesprè ariverat la ou sa guarisun avrat (vv. 203-206).	Quant Aucassins le perçut, si s’aresta tot a un fais, et li rais de le lune feroit ens. «E! Dix, fait Aucasins, ci fu Ni- colete me douce amie, et ce fist ele a ses beles mains; por le douçour de li et por s’amor <i>me descenderai je ore ci et m’i repo- serai anuit mais</i> » (XXIV, 79- 84).

Más allá de la analogía simbólica y funcional entre la nave y la choza, Nicolette reproduce los mismos gestos que la dama de Guigemar para curar la herida de Aucassin,

insinuándose en ambas obras la dimensión, literal y metafórica, de la herida que cura la amada¹⁶:

***El nudo de la camisa:
la dama cura a Guigemar***

La dame en sa chambre le meine;
(v. 364)
A un bel drap de cheisil blanc
Li osterent entour le sanc;
Puis l'unt estreitement vendé
(vv. 371-373).

***El nudo de la camisa:
Nicolette cura Aucassin***

[...] Ele le portasta et trova qu'il avoit
l'espaulle hors du liu; ele le mania tant a
ses blances mains et porsaca, si con Dix
le vaut qui les amans ainme, qu'ele revint
a liu; et puis si prist des flors et de l'erbe
fresce et des fuelles verdes, si le loia sus au
pan de sa cemisse; et il fu tox garis
(XXVI, 10-15).

Nicolette no solo recoloca el hombro de Aucassin también logra vendarle con su camisa («si le loia sus au pan de sa cemisse») las heridas que ningún nudo de tela podía cerrar («ains li desronpent ses dras qu'a painnes peust on nouer desu el plus entier», XXIV, 4-5); el nudo de la camisa, objeto, como hemos visto, de diversas alusiones, es una referencia inequívoca al de Guigemar, símbolo de la herida recíproca de amor, en tanto que objeto que posibilitará el reconocimiento, y que significa el poder curativo de la dama, única capaz de *deplier* y de sanar la *plaie*:

Vostre chemise me livrez;
el pan desuz ferai un plait:
cungié vus doins, u ke ceo seit,
d'amer cele kil defferat
e ki despleier le savrat
(vv. 558-562).

5. La navegación maravillosa

5.1 La navegación hacia la aventura: el jardín del hada / el reino de Torelore

Tras el episodio de la cierva, Guigemar, por un lado («Començat sei a purpenser / En quel tere purrat aler», vv. 125-126) y Aucassin y Nicolette, por el otro («en quel tere en irons nous?», XXVII, 10), se preguntan hacia «quel tere» dirigir sus pasos. Errabundos a través del bosque, llegan a una orilla, y el azar pone delante de ellos una nave. La de Guigemar es una nave mágica; la de Aucassin y Nicolette, el barco de unos mercaderes que fortuitamente llega a la orilla por la que ambos deambulan. Sendas naves les conducirán por azar a tierra extraña, sin que intervenga su voluntad: en *AN* una tempestad gobernará el barco a su antojo («une tormente leva, grande et mervelleuse,

¹⁶La caracterización de Nicolette a través de su capacidad curativa y taumatúrgica constituye una constante a lo largo de todo el relato. Es digna de ser notada en este sentido la similitud del verso citado, referido a Aucassin, («et il fu tox garis») con el siguiente referido a un peregrino enfermo, que sana milagrosamente al entrever la pierna de Nicolette («sains et saus et tos garis», XI, 31).

qui les mena de tere en tere, tant qu'il ariverent en une terre estragne», XXVIII, 8-9); en *G* será el misterioso mecanismo de la embarcación que el caballero ignora cómo manejar («Kar jeo ne sai queil part aler, /Ne la neif ne puis gouverner», vv. 335-336). Al finalizar el trayecto, todos desconocen dónde han llegado y lo primero que preguntan es el nombre del país y quién lo gobierna:

Guigemar

demande li cumfaitement
il est venuz e de queil terre
e s'il est eisseliez pur guere
(vv. 308-310).
ne sai u jeo sui arivez,
coment ad nun ceste citez
(vv. 331-332).

Aucassin et Nicolette

*Puis demanderent ques terre c'estoit, et on
lor dist que c'estoit le tere le roi de Tore-
lore; puis demanda quex hon c'estoit, ne s'il
avoit gerre, et on li dist: «Oïl, grande»*
(XXVIII, 10-13).

En *G*, como acaso sugiere el hecho de que tanto el caballero como la dama se encuentran al despertar¹⁷, la tierra «estragne» se perfila como el espacio de la realización de los sueños, donde Guigemar encontrará, en un jardín edénico, a su igual¹⁸. El disparatado reino de Torelore, en contrapartida, y sin descartar las lecturas antropológicas que se han hecho del episodio, ofrecerá a Aucassin y Nicolette, como en un espejo, una imagen caricaturesca de la inversión de roles de género que pauta el comportamiento de la pareja.

5.2 Segunda navegación: el regreso a la patria

Tanto Guigemar como Aucassin y Nicolette son introducidos por la fuerza en una nave que, misteriosamente, los llevará de regreso a casa. Separado de su amiga, Guigemar es transportado hasta la nave mágica que permanece en el lugar donde desembarcó (vv. 618-627). Aucassin y Nicolette, capturados por los sarracenos, serán introducidos en naves separadas y el capricho de la tempestad les conducirá a sus respectivos hogares (XXXIV).

El regreso a la patria de Guigemar reviste un marcado paralelismo con el de Aucassin, cuando ambos son recibidos con alegría por sus hombres:

Guigemar

Uns damisels qu'il ot nurri
errot après un chevalier;
en sa mein menot un destrier.

Aucassin et Nicolette

Quant cil de Biaucaire virent lor damoi-
sel, s'en fisent grant joie, car Aucassins
avoit bien mes u castel de Torelore trois

¹⁷ *G*: «Fu la dame el vergier alee; / dormi aveit après mangier, /si s'ert alee esbanier, / ne trovast nule rien vivant (vv. 262-264) [...] for sul le chevalier dormant. / Ki suz les costez li bateit» (vv. 280-281); «Li chevaliers ki se dormeit / s'est esveillez, si l'ad veüe» (vv. 302-303).

¹⁸ También Nicolette procede de tierra extraña: «Nicolette laise ester, que ce est une caitive qui fu amenee d'estrange terre» (II, 29-31); «- Biax sire fait li quens, car laisciés ester. Nicolette est une caitive que j'amenai d'estrange tere», (VI, 14-15).

Il le conut, si l'apelat,
 e li vallez se regardat:
 sun seigneur veit, a pié descent,
 le cheval li met en present.
 Od lui s'en veit; joius en sunt
 tuit si ami, ki trové l'unt.
 Mut fu preisiez en sun país
 (vv. 634-643).

ans, et ses peres et se mere estoient mort.
 Il le menerent u castel de Biaucaire, si de-
 vinrent tot si home, si tint se tere en pais
 (XXXIV, 14-18).

La navegación de la mujer hacia la tierra del amigo¹⁹ también presenta similitudes en uno y otro relato: tanto Nicolette como la dama del lai son mujeres de alta alcurnia, aspecto del que se percatan de inmediato sus captores (*AN*: «Quant il virent Nicolette si bele, se li porterent molt grant honor et fisent feste de li, et molt li demanderent qui ele estoit, car molt sanbloit bien gentix fenme et de haut lignage», XXXVI, 4-7; *G*: «Mut fu liez de la troveüre, / Kar bele esteit a demesure. / Ki que l'eüst mise en la barge, / Bien seit qu'ele est de grant parage», vv. 707-710) y deben hacer frente a la perspectiva de un matrimonio forzado. Mientras que la tierra adonde llega la dama del lai y donde la retiene su captor coincide con la de Guigemar; Nicolette huye de su país natal disfrazada de hombre y, adoptando la identidad de un juglar, logra volver a la tierra de Aucassin.

Ambas mujeres se dan a conocer tras un primer reconocimiento fallido por parte de su amigo: Guigemar ve a la dama en el castillo de Meriadus, su raptor, pero no está seguro de que se trate de ella, pues «las mujeres se parecen a menudo» («Bien sai que ceo n'est ele mie: / femmes se ressemblent asez, / pur nient change mis pensez», vv. 778-780). La reconocerá cuando deshaga el nudo que solo ella sabe deshacer (vv. 810-813), y cuente públicamente su historia (vv. 824-836). El relato de la dama y el nudo que hace posible el reconocimiento, clara metáfora textual que evoca la trama de la historia y su desenlace, corresponden en *AN* al relato de la juglaresa Nicolette a la que, incomprensiblemente, Aucassin es incapaz de reconocer bajo su atuendo. La escena, cómica sin duda, e incluso difícilmente creíble para algún crítico, ha de entenderse de nuevo vinculada a la voluntad de parodiar el episodio de *G*.

6. La dimensión metaliteraria de la *fabula: mise en abyme* ficcional y enunciativa

El prólogo de *AN* tilda la obra de «douce» y le atribuye un poder terapéutico²⁰. El adjetivo «douce» es referido sistemáticamente a Nicolette (en 35 ocasiones) a lo largo del relato, y, como se ha visto, son diversos los momentos en que se mencionan sus virtudes como sanadora. Si bien ello ya insinúa la correspondencia entre la obra y el personaje, la repetición intratextual de los versos del prólogo para describir a la

¹⁹ En el caso de Nicolette el regreso a la tierra de Aucassin va precedido de un retorno a la propia patria, donde la doncella descubrirá su identidad como hija del rey de Cartago.

²⁰ Sobre la literatura como terapia remito a la obra clásica de Olson (1982).

protagonista no deja duda acerca de la voluntad de construir una identificación entre Nicolette y la *chantefable*:

Prólogo

Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif
de deus biax enfans petis,
Nicholette et Aucassins,
des grans paines qu'il souffri
et des proueces qu'il fist
por s'amie o le cler vis,
dox est li cans, biax lis dis
et cortois et bien asis.
Nus hom n'est si esbahis,
*tant dolans ni entrepris
de grant mal amaladis,
se il l'oit, ne soit garis*
et de joie resbaudis,
tant par est douce
(I, 1-15).

Descripción de Nicolette

L'autr'ier vi un pelerin,
nes estoit de Limosin,
malades de l'esvertin,
si gisoit ens en un lit,
mout par estoit *entrepris,
de grant mal amaladis;*
tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn.
et ton peliçon ermin,
la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit:
garis fu li pelerins
et tos sains, ainc ne fu si;
si se leva de son lit,
si rala en son païs
sains *et saus et tos garis.*
Doce amie, flors de lis [...] (XI, 16-32).

La historia cura, igual que Nicolette es capaz de curar a Aucassin, a un peregrino enfermo y a cuantos se crucen en su camino. Los atributos de la amada son, pues, los del relato del anónimo, un relato, por otra parte, coincidente con el de la propia Nicolette, que, travestida de juglar, narra a Aucassin todas las peripecias que han vivido juntos, esto es, una historia que coincide con la que estamos leyendo. Este tipo de escenas en que se superponen la *mise en abyme* enunciativa y la ficcional (Dällenbach, 1977) son también características de los *Lais* de María de Francia, donde proliferan personajes, sobre todo femeninos, que, convertidos en narradores, autores o audiencia de mensajes poéticos, se configuran como proyecciones de la figura autorial (Sturges, 1980; Simó, 2017). A través de estas estrategias los *Lais* no solo nos desvelan los principios de composición poética que rigen la labor de María de Francia; también invitan a reflexionar sobre la tensión entre ficción y realidad atribuyendo, como el anónimo autor de *AN*, una función terapéutica a la *fabula*. Como mostramos en otra sede, María de Francia connota explícitamente como ficcional ese espacio «Otro» donde los protagonistas de sus relatos, aquejados de un malestar ontológico en un mundo inmanente siempre connotado como opresivo, hallan la salud (Simó, 2017). Amalgamando los vestigios oscuros de un lejano pasado mítico con el legado de Ovidio, con la lírica de los trovadores, con los nuevos referentes de la literatura cortesana contemporánea, María de Francia configura el más allá de la aventura como un espacio onírico, donde los protagonistas de sus cuentos curan sus heridas, descubren su identidad y realizan los

anhelos más íntimos. Así, si bien el itinerario de Guigemar reproduce de forma diáfana la narración clásica de la penetración del mortal en un más allá feérico (Donà, 1996); el caballero no encontrará un hada al final del viaje sino una pobre malcasada que, contemplando las escenas literarias extraídas del «Livre Ovide» (v. 239), que decoran los muros de su prisión, concibe un secreto anhelo. Lo colmará el caballero que, como surgido de un cuento de hadas, llega de una misteriosa «tierra extraña». Ambos se encuentran significativamente al despertar de un sueño y su encuentro «realiza» el universo de la *fabula*. Esta función terapéutica de la literatura se plasma aún de forma más clara en otros lais que acompañan a *AN* en el manuscrito París, BnF, fr. 2168, como es el caso de *Yonec*. La protagonista de este lai se consuela de su triste suerte escuchando cuentos de hadas «ki rehaitouent les pensis» (v. 94) hasta que un día ruega a Dios que su vida sea como la de las heroínas de las leyendas que le han contado y al instante un *chevalier fée* aparece en su ventana para entregarle su amor. Convertida así en «heroína de un lai», la dama recupera al instante la salud que había perdido. Cuando, más tarde, el caballero muere, la función consolatoria será transferida al hijo de ambos: Yonec. Él la «recunforterat» (v. 329) y al final del cuento contará la historia de sus padres, una narración que, como la de Nicolette, refleja como un espejo el relato marco. En este caso, además, la identificación entre la obra y su narrador interno se ve reforzada porque el título del relato marco (*Yonec*) coincide con el del personaje, un nombre que, como apuntaba U. T. Holmes (1931-1932: 225-229), significa justamente «el que consuela».

Señalaré, por último, que otro rasgo de los *Lais* que parodia eficazmente la imagen final de Nicolette cantando la propia historia es la matriz lírica del relato. En el marco de la poética de la «remembrance» que expone María de Francia en el prólogo, sus lais narrativos, como las *razos* occitanas, se proponen explicitar las circunstancias que dieron origen a los lais líricos que la autora ha escuchado y quiere salvar del olvido²¹. La alternancia prosa y verso y los constantes efectos de repetición que caracterizan la *chantefable* exasperan, en cierto sentido, un principio inherente a la poética de los *Lais*, que «repiten» en un registro narrativo la sustancia de los lais líricos en que se inspiran. Además, son muchos los lais en que, antes incluso de que la historia («aventure») fuese divulgada («cunte») o de que los bretones compusieran un lai lírico para recordararla (*lai*), los propios personajes elaboran mensajes poéticos (*Laostic*) y lais (*Chievrefoil*, *Le Chaitivel*) para recordarlas generando un efecto de *abyme* análogo al que hemos detectado en *AN*.

²¹ Para la distinción entre las nociones de *cunte*, *lai* y *aventure* en la poética de María de Francia, véase Riquer (1955). Aunque mucho se ha discutido sobre si los lais bretones eran meramente instrumentales o tenían un acompañamiento vocal, es muy posible que su ejecución fuera introducida por los juglares a través de una narración que evocaba la leyenda en la que se inspiraba el lai lírico (cf. Bullock-Davies, 1973: 23-24).

7. Conclusiones

Como se ha notado en diversas ocasiones, la dimensión paródica de *AN* se edifica sobre la reescritura de textos de naturaleza muy diversa, principalmente de aquellos que acompañan la obra en el manuscrito (Spetia, 2019: 237). En este contexto, he pretendido mostrar que los *Lais* de María de Francia y, concretamente, *G*, son un hipotexto importante en esta labor de reescritura²². La recuperación de motivos y series léxicas significativos de *G* que he documentado se completa con la reproducción por parte del anónimo de una estructura binaria, fijada a través de la duplicación de escenarios, objetos e itinerarios, que nos remite a la misma fuente. El motivo de las parejas simétricas, propio de la tradición del *roman* idílico, se adapta así a la estética del lai de *G* cuya estructura binaria ha de ponerse en conexión con el motivo del amor recíproco: desde la doble herida de cazador y presa a la dualidad del objeto símbolo (el nudo y el cinturón); la doble conquista de la dama (prisionera primero del marido y después de Meliadus); o la doble navegación (a la aventura de Guigemar seguirá la de la dama). Como también hemos tenido ocasión de mostrar, la imbricación del lai de *G* en la estética de *pastiche* lírico-narrativo que define *AN* pasa no solo por la reescritura del motivo de la caza de la cierva/hada a través de la andadura lírico-narrativa de la pastorela sino también por la distorsión paródica a que somete el anónimo la matriz lírica de la poética de la «remembrance» del lai bretón que practica María de Francia. La juglarización de Nicolette, convertida en narradora de la propia historia, y la alternancia de partes recitadas y cantadas se han revelado dos estrategias clave en esta operación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANGELI, Giovanna (2009): «Enfants, frères, amants : les ambiguïtés de l'idylle de *Pyrame et Thisbé à Aucassin et Nicolette*», in Jean-Jacques Vincensini y Claudio Galderisi (ed.), *Le récit idyllique. Aux sources du roman moderne*. París, Garnier, 45-58.
- BRUSEGAN, Rosanna (1984): «Retorica di Aucassin et Nicolette». *Paragone* 414, 46-63.
- BULLOCK-DAVIES, Constance (1973): «The Form of the Breton Lay». *Medium Ævum*, 42, 18-31.
- CIGADA, Sergio (1965): *La leggenda medievale del cervo bianco e le origini della «matière de Bretagne»*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- COBBY, Anne Elizabeth (1995): *Ambivalent Conventions. Formula and Parody in Old French*. Amsterdam, Rodopi, 55-81.

²² Este trabajo, desarrollado en el marco del IRCVM (Institut de Recerca en Cultures Medievales) de la Universitat de Barcelona, se inscribe en el proyecto de investigación *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorrománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21).

- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. París, Seuil.
- DONÀ, Carlo (1996): «La Cerva divina: Guigemar e il viaggio iniziatico». *Medioevo Romanzo* 20, 321-77; (1997): 21, 3-68.
- FARAL, Edmond (1913): *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*. París, Champion.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2008): «Aucassin et Nicolette: reencuentro y parodia del cantar de gesta y la narrativa cortés», in Flor María Bango de la Campa, Antonio Niembro Prieto & Emma Álvarez Prendes (eds.), *Intertexto y polifonía. Homenaje a María Aurora Aragón*. Oviedo, Universidad de Oviedo y APFUE, t. 1, 273-281.
- HOLMES, Urban Tigner (1931-1932): «Old French *Yonec*». *Modern Philology*, 29, 225-229.
- HOLZBACHER, Ana María (1992): *Los lais de María de Francia*. Texto original, introducción y traducción de Ana María Valero de Holzbacher. Barcelona, Sirmio.
- HUNT, Tony (1979): «La Parodie médiévale: le cas d'*Aucassin et Nicolette*». *Romania*, 100, 341-381.
- JODOGNE, Omer (1963), «La parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette*». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 12, 53-65.
- KAUTH, Jean-Marie (2010): «Barred Windows and Uncaged Birds: The Enclosure of Women in Chrétien de Troyes and Marie de France». *Medieval Feminist Forum* 46: 2, 34-67. DOI: <https://doi.org/10.17077/1536-8742.188>
- KAY, Sarah (2008): «Genre, parody, and spectacle in *Aucassin et Nicolette* and other short comic tales», in Simon Gaund & Sarah Kay (ed), *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 167-180.
- LIBORIO, Mariantonia (2001): *Aucassin e Nicolette*, a cura di Mariantonia Liborio. Milán, Luni.
- MAZZONI PERUZZI, Simonetta (2002): «Du nouveau sur *Aucassin et Nicolette* », in Jean Leconte, Catherine Magnien, Isabelle Pantin & Marie-Claire Thomine (ed.), *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*. París, Champion, 39-69.
- MÉLA, Charles (1977): «C'est d'*Aucassin et Nicolette*». *Ornicar. Bulletin périodique du champ freudien*, 11, 59-75.
- MÉNÉGALDO, Silvère (2005): *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*. París, Champion.
- OLSON, Glending (1982): *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. Cornell, Cornell University Press.
- POIRION, Daniel (1981): «Écriture et ré-écriture au Moyen Âge». *Littérature*, 41, 109-118.
- RIQUER, Martín de (1955): «La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en María de Francia». *Filología Romanza* II, 5. [Reeditado en 1989: *Anthropos, Antologías Temáticas* 12, Barcelona, 33-41].
- ROGGER, Kaspar (1951): «Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette*». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 67, 409-457.

- ROGGER, Kaspar (1954): «Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette* II». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 70, 1-58.
- ROQUES, Mario (1929): *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIII^e siècle éditée par Mario Roques. Paris, Champion.
- SALY, Antoinette (1980): «Observations sur le lai de Guigemar», in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Rennes, Université de Haute-Bretagne, t. I, 329-339.
- SARGENT, Barbara Nelson (1970): «Parody in *Aucassin et Nicolette*: Some Further Considerations». *French Review*, 43: 4, 597-605.
- SIMÓ, Meritxell (2017): *Sobre mentides i contes de fades. Les dones i la creació poètica als «Lais» de Maria de França / On Lies and Fairy Tales: Women and Poetic Creation in the «Lais» of Marie de France*. Barcelona, EUB.
- SIMPSON, James R. (2012): «Aucassin, Gauvain, and (re)ordering Paris, BNF, fr. 2168». *French Studies*, 66: 4, 45-466.
- SPETIA, Lucilla (2019): «De grant mal amaladis e la pastorella nascosta in *Aucassin et Nicolette*: una proposta di datazione della *chantefable*». *Revista de literatura medieval* 31, 235-258.
- SPRAYCAR, Rudy S. (1985): «Genre and convention in *Aucassin et Nicolette*». *The Romanic Review*, 76: 1, 94-115.
- STURGES, Robert (1980): «Texts and readers in Marie de France's *Lais*». *The Romanic Review*, 71, 244-264.
- TROTIN, Jean (1976): «Vers et prose dans *Aucassin et Nicolette*». *Romania*, 97, 481-508.
- VUAGNOUX-UHLIG, Marion (2009): *Le couple en herbe. «Galeran de Bretagne» et «L'Escoufle» à la lumière du roman idyllique médiéval*. Ginebra, Droz.
- ZUMTHOR, Paul (1981): «Intertextualité et mouvance». *Littérature*, 41, 8-16.