

LA POÉTICA COMPOSITIVA DE LOS LAIS DE BRETANHA: AMOR, DES QUE M'Á VÓS CHEGUEI Y LOS LAIS ANÓMALOS DE LA POST-VULGATA¹

Santiago Gutiérrez García
Universidad de Santiago de Compostela

I

Dentro del corpus poético que configura la lírica medieval gallego-portuguesa, los cinco *lais de Bretanha* conforman un apartado particular, debido a su carácter anómalo bajo una doble perspectiva, textual y temática. Desde el primer punto de vista, destaca su situación en el comienzo del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)*, al margen de cualquier lógica compilatoria, de manera que constituyen un *cancioneiriño* particular, aislado de la restante producción trovadoresca². Desde el segundo, se caracterizan por su relación directa con el universo ficcional artúrico, que los vincula a los ciclos en prosa france-

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica (en formato impreso e electrónico)* y subvencionado por la Xunta de Galicia (PGIDIT03SIN20401PR) y *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico*, subvencionado por el MEC con aportación FEDER (HUM 2005-01300), dirigidos ambos por la prof. M. Brea.

² Un estudio diacrónico de la configuración de los cancioneros gallegoportugueses en António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994; Ídem, *Trovadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais, 1995. Además de en el cancionero *B*, los cinco *lais* están recogidos en el ms. Vat. Lat. 7182 de la Biblioteca Vaticana (*L*) y aparecen mencionados en el índice de composiciones conocido como *Tavola Colocciana (C)*.

ses compuestos a mediados del siglo XIII. Ambas circunstancias explican que la crítica, cuando ha centrado su atención en estas cinco piezas poéticas, buscarse esclarecer una serie de cuestiones relacionadas con su fecha de composición y con los textos extrapeninsulares que pudieron servir de inspiración a su autor anónimo.

Un primer acercamiento a los cinco lais revela que, por debajo de las características comunes ya señaladas, se esconde un cierto grado de heterogeneidad. En efecto, tres de ellos –*Amor, des que m'a vós cheguei, Don Amor, eu cant'e choro* y *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi*– proceden de otros tantos lais integrados³, insertos en la larga narrativa de la segunda redacción del *Tristan en prose*⁴, roman francés compuesto en la segunda mitad del siglo XIII⁵. En cambio, los otros dos –*Ledas sejamos ogemais!* y *O Marot aja mal-grado*– presentan mayores problemas de filiación, ya que todavía no se han identificado

³ La tipología más habitualmente empleada suele distinguir tres tipos de lais: integrados o artúricos, narrativos y líricos. Vid., a este respecto Anna Ferrari, “Lais”, en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coord. de G. Lanciani y G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 374-375.

⁴ La fuente de *Amors, des que m'a vós cheguei* sería el conocido como *Lai de Hélys, Amours de vostre acordement* (vid. Tatiana Fotitch y Ruth Steiner, *Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München Wilhelm Fin Verlag, 1974, pp. 102-103; Jean-François Maillard, *Évolution et esthétique du lai lyrique. Des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, CDU-SEDES, 1961, p. 71; *Le roman de Tristan en prose*, ed. de Ph. Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, t. VI, § 136, p. 316; Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris* [1891], Genève, Slatkine, 1974, § 390-398). *Don Amor, eu canto e choro*, se inspiró en *D'amours vient mon chant e mon plour* (Fotitch y Steiner, *ob. cit.*, pp. 120-121; Löseth, *ob. cit.*, § 535-538; *Tristan en prose*, t. IX, § 65, pp. 170-171), en tanto que *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi* se basa en *Lonc tans a que il ne vit chele* (Fotitch y Steiner, *ob. cit.*, pp. 106-107; Löseth, *ob. cit.*, § 401-404; *Tristan en prose*, t. VI, § 159, p. 368).

⁵ En la composición del *Tristan en prose* se han identificado dos grandes estadios textuales. En un primer momento, entre 1225 y 1235, se escribiría una versión corta, que, a partir de 1240 y durante la segunda mitad del siglo XIII, fue ampliada en una versión larga con sucesivas reelaboraciones. Vid., a este respecto, entre otros Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975; Lourdes Soriano Robles, *Traducciones medievales en la Península Ibérica: el caso del “Tristan en prose”*. Una aproximación a su transmisión textual [Tesis doctoral en microficha], Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 20-54.

sus textos franceses de origen⁶. Con toda probabilidad ambos lais se inspirarían en pasajes en prosa procedentes de otro ciclo francés, el de la *Post-Vulgata* o ciclo del Pseudo-Robert de Boron, compuesto antes de la segunda redacción del *Tristan en prose*, entre 1230 y 1240, y que, a diferencia de este último *roman*, carece de piezas líricas intercaladas⁷. Los pasajes en prosa de los que se extrajo el material narrativo de B2 y B5 se localizan en las secciones centrales de este ciclo: para *O Marot aja mal-grado!* se ha postulado una escena de la *Suite du Merlin*, en la que un grupo de doncellas bailaba alrededor de un árbol, mientras escarnecía el escudo del Morholt⁸; para *Ledas sejamos ogemais!*, se ha señalado el episodio de la Isle de Joie, perteneciente a la *Folie Lancelot*, en el que las doncellas que habían acompañado a Lanzarote en su exilio en la citada isla bailaban asimismo alrededor de un árbol del que colgaba el escudo del caballero, esta vez en señal de alegría⁹.

La supuesta anomalía de B2 y B5 abría un abanico de posibilidades sobre los procedimientos de composición, compilación y transmisión de los cinco lais de Bretaña, si bien son cuestiones que permanecen irresolubles por falta de indicios sólidos. De este modo, sería posible sostener que tanto *Ledas sejamos ogemais!* como *O Marot aja mal-grado!* fueron creación de un poeta peninsular, que se habría inspirado en el modelo que le ofrecían las piezas extraídas del *Tristan en prose*. La existencia de un texto de la *Suite du Merlin* en tierras portuguesas, el fragmento del *Merlim* de la Biblioteca de Catalunya¹⁰, ayudaría a

⁶ Por motivos de economía, denominaremos a los lais con las abreviaturas de B1 (*Amor, des que m'a vós cheguei*), B2 (*O Marot aja mal-grado!*), B3 (*Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi*), B4 (*Don Amor, eu canto e choro*) y B5 (*Ledas sejamos ogemais!*), teniendo en cuenta que, como se indicó más arriba, el cancionero B no es el único testimonio textual en el que se conservan los lais.

⁷ Vid. la relación que, entre la inserción de piezas líricas en los *romans* en prosa y en verso y la desintegración de la aventura como recurso narrativo, establece Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 437-438.

⁸ *La suite du roman de Merlin*, ed. de G. Roussineau, Genève, Droz, 1996, § 422.

⁹ La *Folie Lancelot*, transición entre la *Suite du Merlin* y la *Queste del Saint Graal*, fue editada por F. Bogdanow, *La Folie Lancelot, a hitherto Unidentified Portion of the Suite du Merlin Contained in Mss. B. N. fr. 112 and 12599*, en *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 109, Tübingen, Max Niemeyer, 1965.

¹⁰ Amadeu-J. Soberanas, «La version galaíco-portugaise de la *Suite du Merlin*», *Vox Romanica*, 38 (1979), pp. 174-193.

mantener tal hipótesis de no ser porque su redacción, demasiado fiel al arquetipo francés, la distancia del nivel textual que representarían los lais. En efecto, dada por supuesta la contemporaneidad de B2 y B5 y de estos, a su vez, con las rúbricas explicativas que los acompañan, resulta que la correspondiente a B2¹¹ descubre elementos que proceden de una versión de la *Suite du Merlin* más tardía, contaminada con elementos de *Guiron le Courtois*¹² y emparentada con las versiones castellanas conocidas como *El baladro del sabio Merlín*¹³.

¹¹ Para los textos de los *lais de Bretanha*, así como para sus rúbricas correspondientes, reproducimos la versión que ofrece Michaëlis de Vasconcelos en *Cancioneiro da Ajuda* [1904], ed. de C. Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, que a su vez sigue *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. de M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996:

Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Marot d'Irlanda, en tempo de Rei Artu, porque Marot filhava todalas donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer d'eles. E enviara-as pera Irlanda para seren sempre en servidon da terra. E esto fazia el, porque fora morto seu padre por razon de lla donzela que levava en guarda (*Cancioneiro da Ajuda*, p. 311; *Lírica Profana*, nº 157,5).

¹² Este *roman* en prosa, conocido también con el título de *Palamèdes*, se divide en dos secciones –el *Guiron* propiamente dicho y el *Meliadus*– y fue compuesto ca. 1240. No se han conservado testimonios directos de su circulación por la Península Ibérica, aunque se sabe que un ejemplar formó parte de la biblioteca de Don Carlos, Príncipe de Viana (Stefano M. Cingolani, «*Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation*». L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV», en *Llengua & Literatura. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura*, 4 (1990-1991), pp. 39-127, p. 91). Sobre *Guiron le Courtois*, vid. Robert Lathuillère, *Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Droz, Genève, 1966; Ídem, «Guiron le Courtois», en *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, ed. de J. Frappier y R. R. Grimm, t. I, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1978, pp. 610-612; Cedric, E. Pickford, «Miscellaneous French Prose Romances», en *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, coord. de R. S. Loomis, Oxford, Oxford University Press, 1959, pp. 348-350.

¹³ Del *Baladro del sabio Merlín* se conservan tres ediciones, publicadas en Burgos (1498), Toledo (1515) y Sevilla (1535). Citamos el pasaje, según las tres ediciones mencionadas: *El baladro del Sabio Merlín* [1498], ed. de M. I. Hernández, Trea, Gijón, 1999, cap. xxix; *El baladro del Sabio Merlín* [1535], ed. de A. Bonilla San Martín, en *Libros de caballerías*, I, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. IV, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1907, cap. cciv, p. 295; Adelina Escamilla Sánchez, *Una*

Esta última circunstancia ayudaría a estrechar el asedio sobre la cuestión de en qué momento e incluso dónde se compusieron los textos de los que descienden B2 y B5. Según se ha apuntado anteriormente, la comparación entre el fragmento del *Merlim* y la versión de la *Suite du Merlin* en la que se inspiró *O Marot aja mal-grado* revela que esta segunda incorporó elementos que no estaban presentes en las primeras redacciones de la obra francesa¹⁴. Tras la lectura del *Baladro del sabio Merlín* se observa claramente tal labor de amplificación, ya que esta obra introduce una serie de capítulos que no aparecían en el antecedente galo. Estos episodios interpolados reproducen las aventuras que le suceden a Bandemagus, desde su partida de la corte de Arturo hasta que llega a la tumba de Merlín, en el Bosque Peligroso de Darnantes. Como ya señaló F. Bogdanow¹⁵, tal reelaboración buscaba realzar la muerte del profeta artúrico y su grito final –o *brait*–, que acabaría por dar nombre a la obra castellana, y venía a completar las alusiones que la *Suite* hacía a una obra ficticia, denominada *Li contes del brait*¹⁶.

Las interpolaciones del *Baladro*, por lo tanto, responden a una lógica compositiva idéntica a la que condujo a la elaboración de los amplios ciclos en prosa del siglo XIII. La poética totalizante de estas grandes *summae* narrativas buscaba ofrecer obras definitivas que, de acuerdo con un principio acumulativo, recogiesen el mayor número posible de elementos dispersos por narraciones previas y llenasen todos los huecos que surgiesen en el desarrollo lógico de la diégesis¹⁷. La aplicación de este principio poético propició la composición de obras que se hacían más extensas a medida que se llevaban a cabo sucesivas reelaboracio-

nueva edición de la 'Historia de Merlín' [*Baladro*, 1515], Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares [Tesis de doctorado], 2001, cap. cclv, pp. 98-99.

¹⁴ Para una exposición más pormenorizada de las relaciones entre B2 y B5 y los *romans* artúricos en prosa, remitimos a Santiago Gutiérrez García, «*O Marot haja mal-grado: lais de Bretanha*, ciclos en prosa e recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica», en *Boletín Galego de Literatura*, 25 (2001), pp. 35-49.

¹⁵ Fanny Bogdanow, *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester, Manchester University Press, 1966, p. 56.

¹⁶ Vid., por ejemplo, *Suite du Merlin* § 357, 386 y 387.

¹⁷ Para la tensión entre extensión y cohesión y los procedimientos narrativos que surgen de ella, vid. Vinaver Eugène Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, pp. 131 y ss.

nes. Sirva de ejemplo el ciclo de la *Vulgata*, ideado acaso a partir de un *Lancelot* no cíclico, que dio origen a una versión larga de ese mismo *roman* –el *Livre de Lancelot du Lac*–, núcleo a su vez de una trilogía conocida como *Lancelot en prose* –formada por el *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* y la *Mort Artu*–¹⁸. El último paso fue la adición a este tríptico de dos prólogos retrospectivos, la *Estoire del Saint Graal* y el *Merlin*. Semejante fue la motivación que llevó a componer el *Tristan en prose* –a partir de las diferentes versiones de la historia de Tristán e Iseo y bajo el magisterio que ofrecía el *Lancelot en prose*–, el *Guiron le Courtois* –en el que se recogen las aventuras de la generación de caballeros anterior a los tiempos artúricos– e incluso del *Perceforest* –obra ya de comienzos del siglo XIV, en la que se relata la historia de la Gran Bretaña pagana, antes de que José de Arimatea evangelizase la isla–.

Sin embargo, hacia el año 1300 las narraciones cíclicas daban señales de agotamiento. La elaboración de obras tan amplias dificultaba su difusión, lo que acabó por favorecer la división en un sinnúmero de fragmentos episódicos que circulaban recopilados en códices misceláneos. Pues bien, esta misma tendencia a la liquidación de los ciclos prosísticos se aprecia en la transmisión a la Península Ibérica de los *romans* artúricos. Así, la *Post-Vulgata* no tardó en originar tres obras:

¹⁸ El *Lancelot en prose*, por su parte, se construyó a partir de tres elementos narrativos que se encontraban dispersos por los *romans* de la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII, desde las obras de Chrétien de Troyes al *Perceval en prose*: la relación entre Lanzarote y Ginebra, la búsqueda del Santo Grial y la caída final del reino de Arturo (Jean Frappier, «Le cycle de la Vulgate», en *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, eds. J. Frappier y R. R. Grimm, t. I, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1978, p. 537). Para la posibilidad de que existiese un *Lancelot* no cíclico, anterior a la redacción larga, así como acerca de las relaciones entre ambas versiones *roman*, vid. Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail. A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986; Alexandre Micha, «Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Genièvre», en *Romania*, 76 (1955), pp. 334-341; Ídem, «La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* (I)», en *Romania*, 85 (1964), pp. 293-318 y 478-517; Ídem, «La tradition manuscrite du *Lancelot en prose* (II)», en *Romania*, 86 (1965), pp. 330-359; Ídem, «La tradition manuscrite du *Lancelot en prose*. Les deux versions du *Lancelot en prose*», en *Romania*, 87 (1966), pp. 194-233; Ídem, «Le départ en Sorelois. Réflexions sur deux versions», en *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, Gembloux, J. Duculot, 1964, t. II, pp. 495-507.

el *José de Arimatea*, el *Baladro del sabio Merlín* y la *Demanda do Santo Graal*. Entre ellas se conservó una cierta relación de interdependencia, aunque ya no tanto de unidad, según se aprecia en la tendencia a publicarlas agrupadas en una misma edición. Es lo que le sucede, por ejemplo, al *Baladro* y a la *Demanda* castellanas, que aparecieron conjuntamente en Burgos (1498), Toledo (1515) y Sevilla (1535) bajo el título de *La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*¹⁹. Ahora bien, para hacerse a la idea de los frágiles vínculos que unían las diferentes partes del ciclo hay que tener en cuenta que en dos de las tres ediciones citadas, las de Burgos y Toledo, se ha perdido la *Demanda* correspondiente –que en la edición de 1515 fue reemplazada por una versión de la de 1535– y que sólo la edición sevillana ha conservado íntegras las dos obras. Más explícita resulta, por supuesto, la ausencia en todas ellas de la sección inicial de la *Post-Vulgata*, el *José de Arimatea*. Tampoco debe pasar desapercibido que, a pesar de su edición conjunta, entre el *Baladro* y la *Demanda* se abría una laguna diégetica de dimensiones considerables, la que se extiende entre la muerte de Merlín y la llegada de Galahad a la corte de Arturo, que no ha conservado ningún testimonio peninsular de la *Post-Vulgata*. No debe sorprender, a la vista de circunstancias como las que se acaban de referir, que las versiones portuguesas del *José de Arimateia* y la *Demanda do Santo Graal* se conservasen en ejemplares independientes, el ms. 643 del archivo de la Torre do Tombo de Lisboa y el ms. 2594 de la Nationalbibliothek de Viena, respectivamente²⁰. Junto a la tendencia a la disgregación, las obras artúricas hispánicas ofrecen, como segunda solución evolutiva sufrida por los ciclos en prosa, la simplificación. En este segundo caso se encuentran los diferentes testimonios del *Tristan en prose* conocidos en tierras ibéricas, como

¹⁹ Paloma Gracia, «El ciclo de la *Post-Vulgata* y sus versiones hispánicas», en *Voz y Letra*, 7 (1996), p. 15.

²⁰ Para las ediciones del *José de Arimateia*, vid. *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, ed. de H. H. Carter, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1967; *Livro de José de Arimateia (estudo e edição do cod- ANTT 643)* [tesis de doctorado], ed. I. de Castro, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1984. Para las de la *Demanda* vid., *A Demanda do Santo Graal*, ed. de A. Magne, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944; *A Demanda do Santo Graal*, ed. de I. Freire-Nunes, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

sucede con el *Cuento de Tristán de Leonís* aragonés o el *Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís* castellano²¹.

Lo anterior indicaría que los pasajes que singularizan al *Baladro* y a *O Marot aja mal-grado!*, deben asociarse con la tendencia expansiva de la narrativa prosística y que, por lo tanto, deben situarse antes de la disgregación de los grandes ciclos artúricos. Cobra así fuerza la posibilidad de que esos añadidos se llevasen a cabo en tierras francesas, aunque, por lo que respecta a B2, no elimina la posibilidad de que se compusiese en tierras hispánicas a partir de un texto que circulase a este lado de los Pirineos o que incluso ya estuviese traducido a algún romance ibérico. No obstante, la relación entre los lais gallegoportugueses y la técnica compositiva de los ciclos en prosa es aún más estrecha.

Una vez que se da por supuesto que la *Post-Vulgata* carecía de textos líricos insertos, es necesario fijarse en los pasajes en prosa que sirvieron de inspiración a los modelos de los que descienden B2 y B5. Una comparación entre el episodio del escudo del Morholt y el de la Isle de Joie inclina a pensar que este segundo sería el primero que suscitó la composición de un lai. En efecto, como ya apuntó H. L. Sharrer²², una frase de la *Folie Lancelot* —«Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde»²³— presenta una similitud en absoluto casual con el refrán de *Ledas sejamos ogemais!* —«Ca est(e) escud(o) é do melhor / omen que fez Nostro Senhor!»—. Frente a B5, *O Marot aja mal-grado!* no presenta un pasaje explícito que sirviese de motivo nuclear a la pieza lírica correspondiente, por lo que es lógico pensar que este lai surgió a partir del modelo que le ofrecía el episodio de la *Folie Lancelot*. El indudable paralelo entre las escenas de la Isle de Joie y de la *Suite du Merlin* —el grupo de doncellas, el baile alrededor del árbol, el escudo colgado del caballero— favoreció la composición de un lai dedicado al

²¹ Vicenç Beltran, «Itinerario de los Tristanes», en *Voz y Letra*, 7 (1996), pp. 37; Luzdivina Cuesta Torre, «La transmisión textual de don Tristán de Leonís», en *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 83-93; Luzdivina Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994, pp. 32-33.

²² Harvey L. Sharrer, «The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal», en *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformation*, ed. de W. W. Kibler, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 179-180.

²³ *Folie Lancelot*, p. 70.

Morholt, de la misma manera que ya se había hecho con Lanzarote. Finalmente, otras dos circunstancias apoyarían la precedencia de B5 frente a B2. Por una parte, el episodio de la Isle de Joie es anterior al del Morholt, ya que se encuentra, con ligeras variantes, en el *Lancelot propre*²⁴, por lo que todo apunta a que le sirviese de modelo al de la *Suite*. Por otra, llama la atención el tono denigratorio de B2, excepcional en el corpus de los lais, frente al tono encomiástico de B5, característica esta que permitió poner en relación *O Marot aja mal-grado!* con uno de los escasos lais franceses de tono satírico, el *Lai voir disant*²⁵, incluido en el *Tristan en prose*, con el que Dinadan, por boca del arpista Heliot, atacó al rey Marco por las traiciones cometidas contra su sobrino²⁶.

II

Al hilo de las consideraciones anteriores, es necesario advertir que la técnica compositiva de B2 y, especialmente, de B5 parece que no fue privativa de estas dos piezas. La crítica ha tendido a estudiar estos lais como anómalos, en oposición a los que proceden del *Tristan en prose* –B1, B3 e B4–, que descienden de un modelo poético identificado y, por lo tanto, se adecuan a un procedimiento ortodoxo de traducción. No obstante, se observa también que en dos de estos lais –*Amor, des que m'a vos cheguei* y *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi*– el texto lírico de referencia sirve sólo de punto de partida para ulteriores desarrollos líricos. Su técnica compositiva, en fin, difumina los límites entre los textos en prosa y en verso, del mismo modo que sucedía con B2 y B5.

²⁴ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, ed. de A. Micha, Genève, Droz, 1978-1983, t. VI, cap. cv, p. 171 - cap. cviii, p. 242. Otra versión se recoge en la versión larga del *Tristan en prose* (Löseth, *ob. cit.*, pp. 276-277; *Tristan en prose*, t. VI, § 75-76, pp. 204-208).

²⁵ Fotitch y Steiner, *ob. cit.*, pp. 78-79. Vid. Löseth, *ob. cit.*, § 269 y p. 280; *Tristan en prose*, t. IV, § 154-155, pp. 242-244.

²⁶ Harvey L. Sharrer, «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, ed. de V. Beltran, Barcelona, PPU, 1989, pp. 565, p. 565.

Lo primero que destaca de *Amor, des que m'a vós cheguei* es su extensión –diez estrofas de cuatro versos y una coda de tres versos–, que contrasta con la de los otros lais: B2 consta de tres estrofas de seis versos; B3, de tres estrofas de siete versos; B4, de tres estrofas de cuatro versos; y B5 de tres estrofas de seis versos. Más importante es la diferencia que igualmente se aprecia entre B1 y su modelo francés, que consta de ocho estrofas de cuatro versos. La comparación entre ambos textos descubre que la diferencia de extensión se corresponde, asimismo, con una distancia en el tratamiento del material poético. Las cinco primeras estrofas de ambas piezas mantienen un claro paralelo. Hélys, el personaje que entona el canto, le agradece al Amor los dones recibidos desde que se convirtió en uno de sus fieles y contrapone su vida anterior, cuando no merecía el aprecio de nadie, con su estado actual, en el que ha conseguido la honra moral y el reconocimiento de los demás:

Amor, des que m'a vos cheguei
ben me pos[s]o de vos loar,
ca mui pouc', ant', a meu cuidar,
valia; mais pois emmendei

Amours de vostre acordement
Me lo jou meut se dieux m'ament.
Quant a vous ving premierement
Petit valioie voirement.

Tant muit'en mi que, com'ant'eu
era de pobre coraçon,
assi que nenhum ben enton
non cuidava que era meu.

Dolans, chaitif, de povre afaire
Estoie, ne peüsse faire
Chose qu'on deüst retraire,
Toute hounour m'estoit a contraire.

E sol non me preçavan ren,
ante me tinhan tan en vil
que, se de mi falavan mil,
nunca dezian nenhum ben...

Nus ne m'aloit alors prisant,
Ains m'aloit cascuns mesprisant,
Tout en aloient mesdisant,
Nus hom ne m'aloit bien disant.

E des que m'eu a vos cheguei,
Amor, e tod'al fui quitar
se non de vos servir punhar...
logu'eu des i en prez entrei!

Depuis que a vos me fui pris
Je fui ardans et mout empris
Et j'ai a vous servir apris,
Adont reconmencha mes pris.

Que mi-ante de vos era greu,
e per vo'-l'ei, e per al non,
assi que, u os bõos son,
mais loo meu prez ca o seu.

De vous me vint toute bonté,
Pour vous sui en hounour monté,
Jou qui iere adont ahonté,
Sui par vous entrés em bonté

En las siguientes cinco *coblas* y la coda del texto gallegoportugués, en cambio, se produce un cambio en el enfoque discursivo. Ahora Hélys sigue dirigiéndose al Amor, aunque el núcleo temático de su discurso se desvía hacia la mujer amada²⁷. Los sufrimientos por la pasión imposible y las súplicas al Amor para que le socorra en tal empresa sustituyen el tono autocomplaciente de las cinco primeras estrofas. Finalmente, la coda enlaza con el tono imprecatorio de los últimos versos, en los que el caballero dirige una amenaza contra el Amor en caso de que no le ayude a conseguir lo que quiere. Por su parte, la pieza francesa continúa desarrollando las alabanzas de Hélys al Amor, por la honra que le ha proporcionado:

Amor! [e] pois eu al non ei,
nen averei nulha sazon,
se non vos, e meu coraçõ
non será se non da que sei

Mui fremosa e de gran prez,
e que polo meu gran mal vi,
e de que sempre atendi
mal (ca ben nunca m'ela fez):

E por én vus rogu'eu, Amor,
que me façades d'ela (a)ver
algun ben, pois vo'-lo poder
avedes. E mentr'eu ja for'

Vivo, cuido vo'-lo servir.
E ar direi, se Deus quiser',
ben de vos, pois que me vëer'
per vos, de que mi-á de vïir.

E se non m'est(o) ides fazer
(que sei que será vo[s]oben),
cofonda-vus por én quen ten

Puis que vous entremeïstes
De moi, a hounour me meïstes,
De vergoigne ou ja me veïstes
Au siege de pris me veïstes.

Amours je me doi mout loer
De vous, que ne me doi voer
A autre dieu, ne commander
Qu'a vous, qui m'aves fait loer.

Autre dieu ne demant mie
Se vous non qui estes m'amie.
Se jou ne vous ai, jou morrai:
Et ensi definoit son lai.

²⁷ Este personaje no es otro que la reina Iseo, lo que provocará un enfrentamiento con Tristán, que escuchaba los lamentos de Hélys (Löseth, *ob. cit.*, § 399-400; *Tristan en prose*, t. VI, § 133-146, pp. 309-341).

[o mund'e vos] en seu poder!
Amen! Amen! Amen!
Amen! Amen! Amen!
Amen! Amen! Amen!²⁸.

Se aprecia así, por lo tanto, cómo B1 se articula en dos partes yuxtapuestas: una basada en un texto lírico identificado, el *Lai de Hélys*, y otra procedente de una fuente desconocida. El análisis del *Tristan en prose*, además, desecha la posibilidad de que algún otro lai inserto en esta obra sirviese para la traducción de las últimas estrofas de *Amor, des que m'a vós cheguei*. Surge así la tentación de atribuirlo a la originalidad de un poeta peninsular, con voluntad de distanciarse conceptualmente de su fuente francesa. Ahora bien, sin descartar tal hipótesis hay que tener en cuenta varios factores, alguno de ellos incluso formales. La longitud de B1 contrasta con la de los otros cuatro lais de Bretaña, todos ellos de tres estrofas y que en ningún caso sobrepasan los veintidós versos de B4, y resulta excepcional por lo que respecta al corpus gallegoportugués, aunque lo acerca a otras piezas del propio *Tristan en prose*. Otros factores que hay que considerar, que afectan a su lógica compositiva, lo emparentan con B2 y B5 y con las observaciones que hemos vertido más arriba sobre estos dos lais y su vinculación con la poética acumulativa de los ciclos en prosa.

En efecto, la clave de B1 estaría en el contexto en prosa que rodea *Amours, de vostre acordement*. La escena en que Hélys entona el lai presenta a este caballero solo, al lado de una fuente, mientras manifiesta el amor que siente por Iseo. Tristán, que acaba de llegar al lugar, se mantiene al acecho y escucha el siguiente soliloquio del hijo del duque de Sajonia:

Amours, de boine eure vous vi et de boine eure vous acointai. Je estoie povres chevaliers, de povre fait et de povre oeuvre. En non Dieu, riens ne valoit ne dont n'estoie riens prisiés; onques certes n'avoie fait dont je deüsse estre loés, ains estoie couars et lens, de povre cuer, de povre emprise. Mais puis que je m'acointai a vous amer et je me mis en ouvrer de vostre service, adont conmenchai je a valoir, adont me vint poirs et force, cuer et vertu

²⁸ *Lírica profana*, nº 157,5; *Cancioneiro da Ajuda*, p. 311; *Tristan en prose*, t. VI, § 136, p. 316.

et hardement. Or vail, or puis, et encore porai assés plus que je ne puis encore, car Amours si m'a conmandé que je vaille et que je puisse. Et pour ce vaurai je et porrai, car ses conmandemens a tel vertu que tout est fait quanqu'ele conmande sans nule cose atargier²⁹.

Tras este parlamento, irrumpen dos caballeros que se declaran libres de amor y que, por este motivo, son retados y vencidos por Hélys. Tras su victoria canta *Amours, de vostre acordement* y, acto seguido, continúa con sus cuitas en estos términos:

... si se dresce en son estant et tent adont ses mains vers le ciel et dist : «Amours, Amours, se Diex m'aïst, je ne puis savoir ne penser u vous faites vostre demeure. Mais pour ce que je croi miex que vous soiiés la sus u ciel, dame de la sus et dame du tans, et avés signourie la sus et chi aval entre nous, vous ten ge mes .II. mains vers vous et vous aour comme ma dame, en tel guise et en tel merci de quanque je ai; je n'ai nul autre dieu, fors vous. Envers vous est toute ma queance. Vous, m'aidiés, s'il vous plaist, et me doigniés si boin eür que je puisse aucun bien avoir de cele u je ai m'entente mise!³⁰.

No pasa desapercibido cómo el tono de estos dos monólogos guarda un estrecho paralelo con las dos secciones en las que se podría dividir *Amor, des que m'a vós cheguei*. En el primero Hélys expresa su agradecimiento al Amor, en términos muy semejantes a los que contienen *Amours, de vostre acordement* y su traducción gallegoportuguesa. En el segundo el caballero cambia las alabanzas por la adoración, se declara su servidor y le pide su intercesión para conseguir a aquella a la que quiere. Cierto es que la fidelidad con las estrofas finales de B1 es menor respecto de lo que le sucedía a la primera intervención de Hélys con su correspondiente lírico. Así, por ejemplo, el texto en prosa prescinde de las amenazas que el caballero le dirigía al Amor. Sin embargo, el tono general sí que recuerda, por momentos, al contenido de B1, como sucede cuando en uno y outro caso se inserta la declaración de

²⁹ *Tristan en prose*, t. VI, § 133, p. 312.

³⁰ *Tristan en prose*, t. VI, § 135, p. 314-316.

fidelidad al Amor —«je n'ai nul autre dieu, fors vous. Envers vous est toute ma queance» y «E mentr'eu ja for' / Vivo, cuido vo'-lo servir. / E ar direi, se Deus quiser', / ben de vos, pois que me vëer' / per vos, de que mi-á de vïir.» (vv. 32-36)–. La filiación entre la pieza hispánica y el pasaje del *Tristan en prose* se hace más evidente al apreciarse incluso algún caso en el que podría haber un calco casi textual. Así, el final del parlamento de Hélys —«Vous, m'aidiés, s'il vous plaist, et me doigniés si boin eür que je puisse aucun bien avoir de cele u je ai m'entente mise!»—, muestra un claro parentesco con los siguientes versos de B1: «E poren vos rog[u]' eu, Amor, / que me façades dela aver / algun ben, pois vó-lo poder / avedes» (vv. 29-32).

El autor anónimo que se decidió a ampliar *Amours, de vostre acordement* operó, además, según una perspectiva plenamente coherente. Si tenemos en cuenta que al primer monólogo de Hélys le sigue su versión en verso, es lógico suponer que, ante el segundo soliloquio, surgiese la idea de completarlo con otro texto lírico y establecer de esta manera la simetría compositiva. Para nuestros propósitos, resulta irrelevante al respecto elucubrar con la posibilidad de que esta nueva composición se concibiese como texto independiente o como unha *amplificatio* natural de un lai preexistente. Lo interesante sería, más bien, la posibilidad de que un texto en prosa, para el que inicialmente no se había pensado en un correspondiente poético, diese origen, finalmente, a un texto de este género.

III

El otro lai a tener en cuenta es *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi*. Esta composición se organiza en tres estrofas de siete versos, en tanto que su fuente francesa, *Lonc tans a que il ne vit chele*, sólo consta de nueve versos:

Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi
 quen de beldade vence toda ren !
 E se xe m'ela queixasse por én,
 gran dereit'é, ca eu o mereci.
 E ben me pode chamar desleal

Lonc tans a que je ne vi chele,
 Qui toute riens vaint de biauté.
 Pour coi vueil dire que se elle
 Me repreneit de cruiauté
 Raison seroit et loiauté:

de querer eu, nen por ben nen por mal,
viver com'ora sen ela vivi.

E pois que me de viver atrevi,
sen a veer (en que fiz mui mal-sen)
dereito faz, se me mal-talan ten,
por tal sandice qual eu cometi.
E con tal coit'e tan descomunal,
se me Deus ou sa mesura non val,
deffenson outra non tenh'eu por mi!

Ca d'aquel dia, en que m'eu parti
da mia senhor e meu lum(e) e meu ben,
porque o fiz, a morrer me conven,
pois vivi tanto, sen tornar alí
u ela é. Se por én sanha tal
filhou de min, e me sa mercee fal,
¡ai eu cativo ! ¿e por qué naci?³¹

Ele est ma dame et m'anchele.
Un an ai fait desloiauté
Se Diex m'aïst, ceste durté
M'a mis lonc tans en obscurté.

De manera parecida a lo que sucedía con *Amors, des que m'a vos cheguei*, también *Mui gran temp'á, par Deus, que non vi* presenta una ampliación con respecto a su modelo francés. Básicamente, sólo los cuatro primeros versos de la composición gallegoportuguesa tienen correspondencia con la pieza inserta en el *Tristan en prose*. En ellos se expresan la tristeza de Tristán por alejarse de su amada y el derecho de esta a vituperarlo. *Lonc tans a que je ne vi chele* concluye con otros tres versos en los que Tristán declara que Iseo es su señora y que un año de separación lo ha sumido en las tinieblas. El lai peninsular, en cambio, se prolonga durante otros doce versos, que siguen el siguiente desarrollo conceptual: en los tres últimos versos de la primera estrofa el sobrino de Marco se considera con razón desleal, ya que decidió partir en busca de aventuras y abandonar a Iseo. La segunda *cobla* insiste en la deslealtad de Tristán por partir del lado de su amada y termina con la idea de la indefensión del caballero ante su *coita*, en una formulación típica de las cantigas de amor. La tercera estrofa se construye alrededor

³¹ *Lírica profana*, nº 157,32; *Cancioneiro da Ajuda*, p. 313; *Tristan en prose*, t. VI, § 159, p. 368.

de la pareja distancia-*coita* y de la muerte como resultado extremo del sufrimiento, mientras que los tres últimos versos exponen la desesperación de Tristán ante la *sanha* de su señora. En estos versos se repite algún sintagma propio de la cantiga de amor, como «mia senhor e meu lum(e) e meu ben» (v. 16), o el apóstrofe y la pregunta retórica del v. 21 —«¡ai eu cativo! ¿e por qué naci?»—, así como la inclusión del campo sémico de la saña.

Como se puede apreciar, es en la *amplificatio* de B3 en donde se hace un empleo más intenso de rasgos estilísticos propios de la cantiga de amor, de ahí que se pueda afirmar que estos versos expandidos no sólo pretenden enriquecer el contenido que le ofrecía su modelo francés, sino que también obedecen a una voluntad explícita de acercar la composición a los moldes poéticos de la lírica peninsular. Dicho con otras palabras, lo más probable es que la divergencia entre la extensión de *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi* y *Lonc tans a que il ne vit chele* se deba a la labor de un poeta peninsular. Ahora bien, la lectura de la composición gallegoportuguesa descubre pormenores que no le pudo proporcionar el texto lírico francés, demasiado lacónico con sus nueve versos. Más aún, las alusiones que contiene esta misma pieza resultan poco claras si no se tiene en cuenta el contexto narrativo en el que se inserta.

Según cuenta el *Tristan en prose*, después de que Tristán, que acababa de encontrar a Hélys en medio del bosque³² y le había ayudado en su combate contra la hueste de Palamedes, hace las paces con estos dos caballeros, todos ellos se reúnen en la casa de un caballero. Allí Palamedes cuenta las aventuras de Galahad durante ese año de *queste* y, a continuación, Dinadan, que se incorpora al grupo, relata lo que le ha acontecido desde la última vez que se vieron. El grupo sigue su camino y por la tarde llega a un castillo en el que oyen nuevas proezas de Galahad. Parten al día siguiente por la mañana y el tiempo de primavera en el bosque y el canto de los pájaros reavivan en Tristán el recuerdo de Iseo y le sirven de inspiración para componer el lai *Lonc tans a que il ne vit chele*:

³² Justo antes de que Tristán se dé a conocer a Hélys, este entona *Amours de vostre acordement*, fuente francesa de *Amor, des que m'a vos cheguei* (*Tristan en prose*, VI, § 133, 312 - § 241, 338).

Cele matinee fu li tans clers et biaux et li airs fu sans nublece, et li pré sont carcié de flours, et cil arbre sont foillu et vert, et cil oiseillon s'en esbaudissent par ces forés et vont cantant lour divers cans, qui assés sont delitable a oïr. Et ce est droitement a l'entree de may. Et li cevalier qui sivoient le tans soulageus vont entr'aus parlant de deduis et d'amours et de chevaleries, et ensi parlent entr'aus. Et lors avint cele matinee qu'il entrerent en une forest grans et parfonde et ancienne et auques espesse, et lors se metent au chemin. Mesire Tristrans, qui voit le tans si bel et si verdoiant et lé flours de diverses couleurs qui aperent cha et la, et ot le delitable chant des oisiaus qui vont cantant destre et senestre, commence a penser erranment. Et cele qu'il ne vit ja a maint jour, il desirre qu'il le voie prochainement et a joie et a boine aventure. Mesire Tristrans vait pensant a sa dame et recordant que par tans sera acomplis li ans qu'il ne le vit: trop a esté durs et felons et de cuer orgueilleus qu'il l'a si longement laissie, qu'il ne le vit ne poi ne grant. Or s'en repent de tout son cuer; orendroit est li tant coureciés qu'il ne set qu'il doie dire; ore est tous desesperés et nicement se reconforte, car il dist bien a soi meïsmes que des ore mais retournera il assés tost et verra sa dame la gente, qui est biautés de tout le monde. Ensi vait pensant a sa dame mesire Tristrans, et en cel penser trueve vers auques delitables a oïr, et le chant trouva il autresi. Et quant il a trouvé le chant, il le commence maintenant a chanter, voiant ses compaignons meïsmes. Et li ver estoient dit en tel maniere:

Lonc tans a que je ne vi chele...³³.

Bien se aprecia que este fragmento narrativo proporciona ciertos detalles que, a pesar de estar presentes en la composición gallegoportuguesa, no encuentran correspondencia en la pieza lírica francesa, como las ideas de desesperación y arrepentimiento o la expresión de la del retorno (*retourner/tonar*), bien que esta última está usada en contextos algo diversos. Ciertamente es que los ejemplos de filiación textual son todavía menores que en la relación entre *Amor, des que m'a vos cheguei* y su fuente. Mas, a pesar de eso, sí que hay algún pasaje digno de mención, tal que la descripción de Iseo como «sa dame la gente, qui est biautés de tout le monde», que parece inspirar el verso 16: «mia senhor

³³ *Tristan en prose*, t VI, § 159, pp. 367-368. Vid. Löseth, *ob. cit.*, § 401-404.

e meu lum(e) e meu ben». Aunque concedamos que este tipo de *descriptio puellae* obedece a una tópica estricta que favorece el empleo de sintagmas codificados, no deja de resultar significativo que este mismo *topos* aparezca recogido en el texto narrativo del *Tristan en prose* y en *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi* y, sin embargo, esté ausente de *Lonc tans a que je ne vi chele*. Estaríamos, por lo tanto, en otro caso en que, para la composición de un lai de Bretaña, se escoge como material poético no sólo un texto lírico de referencia, sino el contexto diegético en el que este último se enmarca.

IV

Las observaciones anteriores deben ponerse en relación con las vertidas anteriormente para los dos lais procedentes de la *Post-Vulgata*, B2 y B5. Las cuatro composiciones –de un *cancioneiriño* de cinco textos– presentan puntos en común muy estrechos, desde el momento en que proceden, total o parcialmente, de textos poéticos no conservados que, con seguridad, fueron escritos a partir de la inspiración que les ofrecían otros tantos pasajes en prosa. Además, B1 y B3, gracias a sus coincidencias con B2 y B5, rompen con la supuesta anomalía en el procedimiento compositivo de *Ledas sejamos ogemais!* y *O Marot aja mal-grado!*. Según demuestran estos cuatro lais, la prosa y el verso no eran compartimentos estancos; antes al contrario, por encima de uno u otro registro, el tono lírico o satírico podía adoptar ambos canales de expresión. Y el paso de uno a otro se producía con relativa facilidad, en una época en la que, consolidado el cultivo de la prosa gracias a las narraciones cíclicas, se generalizaban las prosificaciones de relatos en verso, por medio de procesos de *dérimage*³⁴ y, en sentido contrario, se rimaban relatos en prosa. De todas formas, no debemos perder de vista que, a medida que avanza el siglo XIII, la prosa, al apropiarse del concepto de veracidad, adquiere prevalencia sobre el verso como medio expresión narrativo –de ahí el surgimiento en tierras francesas de un género como el *dit*– y reduce al verso al ámbito de la lírica. Es al calor de este proceso, en el que la inserción en los *romans* de piezas líricas,

³⁴ Zumthor, *ob. cit.*, p. 434.

que iniciara Jean Renart, se redefine a partir de la segunda mitad del siglo XIII con la tensión dentro de una obra entre prosa y verso, en donde habría que situar el proceso de composición de los *lais de Bretonha*.

Al margen de estas consideraciones de tipo poético, *Amor, des que m'a vos cheguei* y *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi* cuestionan el proceso de transmisión de los *lais* a tierras peninsulares. Todos ellos pueden considerarse ejemplos de la poética totalizante de los ciclos prosísticos del siglo XIII y comienzos del XIV, ya que obedecen a una doble premisa. Por un lado, se adecuan a los moldes poéticos de la escuela lírica gallegoportuguesa, con el empleo de rasgos estilísticos pertenecientes a los géneros de las cantigas de amor y de las cantigas de amigo. Mas, por otro, buscan completar la información que se encontraba en el material diegético de los *romans* en prosa: B1 incluyó nuevos elementos que le proporcionaban los soliloquios de Hélys y llenó una estructura simétrica que podía considerarse incompleta; B3 amplió las alusiones de su modelo francés, difícilmente comprensibles si no se tenía en cuenta el pasaje en prosa contiguo; B2 y B5 desarrollaron dos composiciones líricas a partir de sendas escenas en las que, según se dice en el relato en prosa, se entonaban otras tantas piezas líricas —que, si llegaron a existir, no se han conservado.

Ahora bien, la dependencia del contexto diegético, especialmente fuerte en el caso de los versos amplificatorios de *Mui gran temp'á, par Deus, que eu non vi*, lleva a pensar que la redefinición de esa pieza hacia el paradigma poético de la cantiga de amigo sólo pudo llevarla a efecto un reelaborador que tuviese delante no un texto lírico exento, sino directamente el texto en prosa de esa obra francesa. A este respecto, habría que tener en cuenta la cercanía de B1 y B3 dentro del *Tristan en prose* —y también, aunque de un modo más amplio, la ubicación de B4 en la sección de la búsqueda del Santo Grial—, lo que tal vez indique que el posible reelaborador gallegoportugués trabajaba sobre un fragmento más o menos amplio del *roman* en prosa. Sin embargo, esta consideración no es aplicable a los dos *lais* vinculados a la *Post-Vulgata*. En este caso habría que suponer que el supuesto reelaborador peninsular manejó una versión de ese ciclo con las piezas líricas ya añadidas al relato en prosa. Este último, además, debería contener las variantes diegéticas que acercan los *lais* a los *Baladros* castellanos y los separan de los textos franceses conservados. La improbabilidad de tal opción es

tan fuerte como la de que ambas piezas fuesen compuestas en tierras galas y se sumasen a la recopilación de los cinco lais de Bretaña, ya que en ningún caso se dispone de pruebas directas que las sustenten.

La dependencia de los textos en prosa, unida a la poética cíclica totalizante, permite sugerir, no obstante, una fecha anterior a 1300 en la que, ya en tierras peninsulares, los lais se reelaborarían hasta su versión actual, al menos para lo que afecta a los procedentes del *Tristan en prose*. El proceso de traducción, reescritura y recopilación estaría vinculado, por tanto, a la recepción de los ciclos en prosa y a su posterior difusión y disgregación, según los parametros generales que ofrece la difusión por la Península Ibérica de los textos artúricos en prosa. Tal vez sea en ese momento cuando, en el proceso de reestructuración de los grandes ciclos franceses, se completan las alusiones contenidas en el *Tristan en prose* y, sobre todo, en la *Post-Vulgata* y dan origen a los respectivos textos líricos. En cualquier caso, en fin, debe dejarse de lado la visión de B2 y B5 como composiciones anómalas dentro del *cancioneiriño* de los cinco lais de Bretaña, en vista de que la permeabilidad entre la prosa y el verso afecta asimismo a las piezas que proceden del *Tristan en prose*.

Gutiérrez García, Santiago, “La poética compositiva de los *lais de Bretanha*: Amor, des que m’á vós cheguei y los lais anómalos de la *Post-Vulgata*”, *Revista de poética medieval*, 19 (2007), pp. 93-113.

RESUMEN: Este artículo estudia alguno de los procedimientos compositivos de las cinco cantigas gallegoportuguesas conocidas como *lais de Bretanha*, con especial atención a los recursos empleados en dos de ellos –*Ledas sejamos ogemais!* y *O Marot aja mal-grado*–. Estos dos *lais* parece que se inspiran no en textos poéticos franceses, sino en pasajes en prosa extraídos del ciclo de la *Post-Vulgata*. Esta posibilidad vincula la composición de los *lais de Bretanha* con el proceso de *dérimage*, o paso del verso a la prosa, que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIII, así como con la posibilidad inversa, esto es, con la composición de piezas poéticas a partir de textos en prosa.

ABSTRACT: This article studies some of the compositional procedures of the five Galician-Portuguese *cantigas* known as *lais de Bretanha*. Special attention is paid to the method used in two of them, *Ledas sejamos ogemais!*

and *O Marot aja mal-grado*. These two *lais* seemed inspired not by French poetic texts, but by prose fragments coming from the Post-Vulgate cycle. This possibility relates the composition of the *lais de Bretonha* with the process of *dérimage*—that is to say, the translatio from verse to prose—, that is carried out in the second half of the XIIIth century, as well as the inverse possibility, in other words, with the composition of poetic works from prose texts.

PALABRAS CLAVE: Lírca gallegoportuguesa. *Lais de Bretonha*. *Tristan en prose*. Ciclo de la *Post-Vulgata*. Literatura artúrica.

KEYWORDS: Galician-Portuguese poetry. *Lais de Bretonha*. *Tristan en prose*. *Post-Vulgate* cycle. Arthurian literature.