

ANÁLISIS DEL ÚNICO EJEMPLO CONOCIDO DE FATRAS “IMPOSIBLES” EN UN CONTEXTO “POSIBLE”: *LOS FATRAS DE JEAN REGNIER*

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

Universidad de Murcia

Los *Fatras de Jean Regnier* constituyen el único ejemplo que conocemos de *fatras* “imposibles” incluidos o insertados inextricablemente dentro de un contexto “posible”, y, sin embargo, no aparecen en ninguna de las ediciones o antologías que sobre ellos se han realizado ¹. Es posible que su omisión haya ido paralela a la de su autor, de quien, Ernest Petit, indicada, hace ya un siglo:

“Voici un poète contemporain de Charles d’Orléans et d’Alain Chartier, qui n’est pas tout à fait inconnu, mais qui est assez généralement ignoré” ²;

y cuya situación de desconocimiento sigue prácticamente hasta la actualidad.

El contexto “posible” viene dada por el único libro del autor, *Les Fortunes et adversitez de Jean Regnier* ³, escrito durante su encierro en Beauvais, hecho que inspira precisamente el tema central de su obra: el 14 de enero de 1432 Jean Regnier cayó en las manos de la gente del rey en los confines de Normandía. Conducido a la torre de Beauvisage en Beauvais, aprendió durante cerca de dos años que las prisiones de Francia no eran más dulces para los borgoñones que las prisiones inglesas para los orleaneses. Se le pidió diez mil “saluts” ⁴ de oro

¹ Entre otras, señalamos la antología de A. M. SCHMIDT, “Le trésor des fatras, poèmes surréalistes du XIIIe, du XIVe et du XVe siècles”. *Cahiers de la Pléiade*, XI-XII, 1950-51; y la última edición conjunta de los *fatras* y las *fatrasies* de L. C. PORTER, *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen Age*, Paris. Droz, 1960.

² “El poète JEAN REGNIER bailli d’Auxerre (1393-1469). Documents inédits”. *Bulletin de la société des sciences historiques naturelles de L’Yonne*, 1903, p. 1.

³ La primera edición de esta obra aparece el 25 de junio de 1526 en Librairie Jean de la Garde. La segunda, llevada a cabo por PIERRE LACROIX —Genève, J. GAY, 1867— debía de ser una reimpresión textual de la primera y por su escasa tirada se hace muy difícil de localizar. Finalmente, tenemos la edición realizada por E. DROZ, Paris, H. Champion, 1923, que es ya una edición crítica con abundantes notas documentales y que ha sido básicamente la que hemos utilizado para este trabajo.

⁴ Antigua moneda de oro que representaba la salutación angélica a la Santa Virgen.

por su rescate, por lo que debió, para obtener su libertad provisional, empeñar todas sus tierras y dejar a su mujer y a su hijo como rehenes. De modo que es posible que, para pasar el tiempo, tuviese la idea de “rimer ses infortunes”⁵; y tal y como supone Droz en la introducción a la edición de su obra:

“Le prisonnier, ayant reçu la permission d’écrire, se mit, comme Charles d’Orléans, à rimer pour se distraire; il aurait pu se contenter de petites allégories raffinées, mais sa douleur atteignait au désespoir et son âme était sensible. L’impossibilité ou il était de réunir sa rançon l’exaspérait et le malheur le poussa à nous conter ses infortunes”⁶.

Así, pues, sería —según la mayor parte de los comentaristas— como surgió “Le livre de la prison”, en el que incluye su “Testamento poético” y toda una serie de canciones, baladas, rondeles, “lays”, lamentaciones, peticiones al duque de Borgoña... y sus cuatro *fatras* “imposibles” constituyendo todos ellos el conjunto de *Les Fortunes et adversitez*.

A grandes rasgos podemos decir que el tono más generalizado es el de la lamentación. Sin embargo, durante su encierro, Regnier parece haber disfrutado de una cierta situación de preferencia: no hay que olvidar que era *baile* de Auxerre y por tanto “home de pris” y que se tenía interés en conservar vivo a un cautivo que debía proporcionar un rescate tan sustancioso⁷. Las visitas que recibió mitigaron su cautiverio, al igual que la música, la pintura y la poesía, pero estos placeres no conseguían hacer su vida agradable, como insinuaban ciertos de sus enemigos⁸ y protesta contra esta afirmación:

Se l’ayse que j’ay ilz avoient
Pas trop aysē ilz ne seroient,
Aucunes gens sont envieux
De ce qu’i me voient joyeux,
...
Ma douleur ilz ne sçavent mie. (p. XXVI).

Esta aparente sumisión (o resignación) no era tal vez más que una astucia para enternecer a sus superiores, pues “doulce parole fainct grant ire”. Pero con frecuencia el lamento es inevitable, se acuesta sobre la paja, su prisión es tan exigua que no puede levantarse ni bajarse, está a pan y agua, los piojos, las pulgas y chinches lo atormentan, se le ha puesto grilletes en los pies y teme ser golpeado o ahorcado si no pagan su rescate. Hacia el final de su cautiverio su sufrimiento se hace tan insostenible que suplica a Dios que preserve de este mal a todo cristiano.

El poeta abunda también en consideraciones sobre las desgracias de Francia, preocupaciones que dan a su libro una cierta dignidad y permiten compararlo con Alain Chartier. Reflexionando sobre su mal le parece que no es más que una parcela de lo que él llama con amargura los “biens de France”. Su filosofía, demasiado prosaica, no le permite elevarse por

⁵ PIERRE CHAMPION, *Le Prisonnier Désconforté du Chateau de Loches*, París, Bibliothèque du XVe siècle, 1909, p. 18.

⁶ *Les fortunes et adversitez de Jean Regnier*, París, Champion, 1923, pp. 24-25.

⁷ E. DROZ, op., cit., p. 26.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

encima de sus miserias; pero reconoce que éstas no tienen nada que ver con el sufrimiento público. Busca el origen de su mal en la perversión general, que ha hecho que Francia pierda su situación preponderante: la nobleza se ha arruinado, la riqueza ha pasado a manos de los nuevos ricos que se han aprovechado de las desgracias públicas para adueñarse de ella ¹⁰. La situación le parece tan desesperada que piensa que sólo Dios podría salvar la Patria. Estos seiscientos versos sobre la paz y la descripción de los males de la guerra recuerdan sorprendentemente el “Lay de Paix” de Alain Chartier ¹¹.

Por otra parte, Jean Regnier no es sólo un patriota sino también un hombre de corte: dirige en verso sus peticiones al duque de Borgoña. Las fiestas y los duelos de la dinastía fueron para él un pretexto más para adular a un maestro vanidoso y poderoso. Como todo cortesano tuvo desilusiones. Aparecen expuestas en las estrofas relativas a los altercados que tuvo con Philippe de Jancourt ¹².

Finalmente, dentro de su obra, mención aparte merece su “Testamento poético”, incluido en el “Libro de la Prisión”, tanto por el rango que determinados autores le han otorgado de inspirador de Villon como de otros poetas de este siglo. Esto es muy cuestionable ¹³, pero lo que sí es cierto es que Regnier, en línea generales, trata los mismos temas que los autores de la época. Es sobradamente conocida la corriente temática, monótona, anónima, que se arrasaba en estos siglos finales de la Edad Media: los temas de la Virgen, de la Muerte, de la Fortuna, del Amante mártir, de la Dama sin piedad y de la mujer sin pudor, de la inocencia del pastor y de la malicia del cura, de la banalidad de este mundo, de la huida melancólica del tiempo, de la fugacidad, de la belleza y de la vida, del “Ubi sunt?”, los contrastes ¹⁴. Prácticamente todos ellos, y con los rasgos específicos de este “otoño de la Edad Media”, aparecen en Regnier, por lo que ha sido tan a menudo considerado inspirador o precursor; sin embargo no hacía más que seguir los cauces temáticos de la época ¹⁵. Incesantemente habla de la Virgen:

O douce Vierge Marie,
Je te prie
Et supplie... (p. 18).

Et la douce Vierge Marie
De cueur et voulenté parfaicte..., (p. 120).

¹⁰ Por un lado, es conocida la situación turbulenta, de guerras y luchas del momento y, por otro, responde también a la lamentación cotidiana de los males del momento. Cf. J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 1979, cap. II.

¹¹ Edición de ANDRÉ DUCHESNE, *Les oeuvres de maestre Alain Chartier*, París, 1617, p. 542 y ss.

¹² Estrofa nº VI.

¹³ Se ha escrito mucho sobre la influencia o no del *Testamento* de REGNIER en Villon (V. I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen Age*, París, Nizet, ed. de 1971, p. 194, nº 1). Incluso en la actualidad este problema no se ha resuelto de forma definitiva:

“Nul ne saurait dire si Villon l'a connu: composé en 1433, il semble n'avoir été que fort peu diffusé”.

(JEAN FAUVIER, *François Villon*, París, Fayard, 1982, p. 280).

¹⁴ V. I. SICILIANO, op., cit., pp. 199 y ss.; y J. HUIZINGA, op., cit.

¹⁵ *Ibid.*

de la Muerte, incluso entrando dentro del espectáculo del cadáver y de la carroña, de la podredumbre de la carne:

La povre chair si est ensevelie
Mangee de ver et en terre pourrie..., (p. 178)

y de la Danza Macabra:

Si fault il aller a la dance
De Macabré la tres diverse (p. 216).

La consideración del poder ilimitado e inexorable de la muerte conduce a una moral y se resuelve en una queja melancólica. De la idea del poder infinito de la muerte se desprende la idea de la infinita debilidad de la vida... No es más que ensueño y viento:

Car ce monde cy n'est que vent (p. 216).

Debilidad universal, fragilidad irreparable, eterna huida del tiempo, de la grandiosidad: "Ubi Sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?". A este tema cada uno tenía algo que sumar ¹⁶; así Regnier se preguntaba:

Ou est Artus, ou est Hector de Troye,
Ou sont les preux qui crierent: Montjoye (p. 179).

Sin embargo, de todos estos temas, el que más personalizó fue el de la Fortuna, tal vez porque fuera el que más directamente sentía alcanzarle y por lo que más maldice:

Fortune bien te dois mauldire... (p. 37).

Mais Fortune, la chenue,
Vous a a ce coup deceue,
Car faulcement m'a vendue... (p. 45).

No sólo en los temas, sino que incluso en las formas se sigue a menudo líneas muy parecidas. En el gran *Testamento* de Villon encontramos —al igual que en Regnier— además de sus largas lamentaciones, una balada a la Virgen, una canción a su amada, un rondel a una hermosa dama. Lo mismo podría decirse respecto a Deschamps o a Charles d'Orleans. No habría más que enumerar las baladas o rondeles que el duque dedicó a su dama, o aquellas en las que se queja de la Fortuna; además, como Regnier, cultiva la balada dialogada ¹⁷.

¹⁶ V. P. SALINAS, "Jorge Manrique o tradición y originalidad", *Ensayos Completos*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 395 y ss.

¹⁷ *Charles d'Orléans*, poesías editadas por PIERRE CHAMPION, París, CFMA, 1923-25.

También los *fatras* —al menos los *fatras* “posibles”—, aunque no tan difundidos como estas composiciones, gozaban de un cierto favor en esta época como nos muestran las *Artes de Retórica* ¹⁸, o las composiciones de autores como Baudet Herenc, Arnoul Gréban, Guillaume Flamant o Jean Molinet, entre otros ¹⁹.

Sin embargo, los últimos ejemplos de *fatras* “imposibles” son del s. XIV —los treinta *fatras* de Watriquet Brassenel de Couvin y un *Fatras Anónimo*— y no se encuentra, fuera de las *Fortunes et adversitez*, ningún ejemplo de *fatras* “imposible” formando parte de un contexto coherente ²⁰. De ahí el interés que, desde el punto de vista de la historia del género, presentan estas composiciones. Interés que se ve incrementado por las características tan especiales que el contexto coherente presenta, puesto que, dentro del conjunto de lamentaciones, súplicas, rondeles, “lays”, dedicados tanto a la amada como a la Virgen, de las numerosas composiciones patrióticas, o de las peticiones al duque de Borgoña, entre otros, el “non-sens” de los *fatras* irrumpe bruscamente, rompiendo con el tono coherente de las composiciones que le acompañan y proporcionando un nuevo colorido lingüístico con notas un tanto sarcásticas.

Es cierto que el *Testamento* de Regnier ha sido considerado por la mayor parte de sus estudiosos como el testamento burlesco o casi burlesco:

“... il rédigea, sur le point de mourir, un testament burlesque, genre animé et transformé quelques années plus tard par Villon” ²¹

y que en él encontramos a menudo algunos equívocos, notas obscenas:

La plus jeunë une chemise
Mectoit seicher dessus des rains,
Et dist aux autres, sans faintise:
Qu'il n'est ouvrage que de Reins... (p. 211).

D'une andouille entre deux jambons
Faisons services biaux et bons..., (p. 213)

sin embargo, el efecto desconcertante que produce la incoherencia total de una estrofa, solamente lo encontramos con la ayuda de estos *fatras* “imposibles”, que pasamos a examinar a continuación.

De los cuatro *fatras* que Regnier incluye en su obra, tres de ellos se insertan en el “Livre de la prison” y el último en la “Première requête au duc de Bourgogne”.

El primero aparece tras el epígrafe “Comment le prisonnier se complaint après sa priere faicte” ²². En él, tras el dístico introductorio, propio de esta forma poética y que conserva el

¹⁸ E. LANGLOIS, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, París, Imprimerie Nationale, 1902.

¹⁹ L. C. PORTER, op., cit., pp. 161 y ss.

²⁰ En este sentido lanzamos la hipótesis de que los *Fatras* de JEAN REGNIER vienen a constituir un ejemplo del paso del *fatras* “imposible” al “posible”, es decir, de su paso a un sentido coherente.

²¹ P. CHAMPION, *Le Prisonnier...*, op. cit., p. 18.

²² Según E. DROZ (op. cit. p. 228), el tema de este *fatras* había sido ya desarrollado en un pequeño poema moral que se encontraba a continuación de “plusieurs devotes contemplations sur les injures derisions et opprobes faitz a NOS. Jesus Christ touchant les parolles dictes Pylate: ecce homo”.

Por otra parte, el único comentario que DROZ hace sobre el aspecto formal de este poema es que “ce *fatras* est du ceux que les arts de rhétorique nomment impossibles”.

sentido semántico: “Endurer, endurer my fault / Mal enduring ne peult durer”, encontramos el “non-sens” expuesto de forma brusca y un tanto burlesca’

Endurer, endurer my fault,
Alloit cryant ung grant jarfault
Qui des cailloux faisoit muser
Pour les gecter a ung assault
Qui fut failly par le deffault (p. 26),

para después pasar, en la estrofa siguiente, sin transición alguna, al tono lógico y serio que la lamentación requiere:

Chascun peult bien appercevoir
Sans ce que je le doive dire
Que Fortune fait son devoir
De moy mettré a grief martyre,
Car du tout si me veult destruire (p. 27).

Vemos, pues, cómo en cuanto a su estructura sémico discursiva, el *fatras* conserva una cierta continuidad dentro de la misma estrofa, y con el resto de las estrofas, tal vez proporcionada por el dístico introductorio. El “non-sens” es por tanto “relativo”, como es característico de este género, frente, por ejemplo, a la *fatrasie*, en la que la acumulación de unidades autónomas —pues cada verso o pareja de versos expone un acto desprovisto de causalidad en el orden de sucesiones perceptibles— va produciendo, a nivel textual, una desarticulación manifiesta de las proporciones “narrativas” y de las relaciones actanciales, con lo que se consigue un “non-sens” absoluto ²³.

Concretamente en este *fatras* observamos cómo los catorce versos van formando una frase compleja pero única. En el interior de esta frase los elementos sintagmáticos están unidos por diversas conjunciones subordinadas o pronombres relativos (“Qui”, “Pour”, “Et”, “Mais”, etc.). La continuidad del discurso absurdo está así asegurada. Sin embargo, a pesar de que el “non-sens” no es tan integral como en la *fatrasie*, al ir “inertado”, por así decir, en un texto no sólo lógico, sino sobre todo de súplica y lamentación y dirigido a altas personalidades, de las cuales depende su salvación, el desconcierto es grande.

El segundo *fatras* está incluido en el epígrafe “Autres lettres que ledit prisonnier rescripvoit a sa femme par pensee”. Se presenta más independiente que el anterior, puesto que el resto de la composición está formado por una serie de “lais”, rondes, canciones, todos ellos dedicados a su mujer, pero sin mayor conexión discursiva. Tal vez el único punto en común sea su temática amorosa (en el *fatras* al menos la del dístico) que, por otra parte, lo relaciona con los otros *fatras* de Watriquet de Couvin.

Siguiendo, pues, la regla del género, tras el dístico amoroso:

Belle, bonne, bien faicte,
Faisoit jouer de la musette (p. 41),

²³ V. a este propósito el libro de PORTER anteriormente citado, pp. 94 y ss.; el de P. BEC, *La lyrique française au Moyen Age*, París, Picard, pp. 71-73; y mi libro sobre esta poesía, *La poesía medieval francesa del “non-sens”: fatrasie y géneros análogos*, Murcia, ed. de la Universidad, 1987.

introduce el “non-sens”, también en este caso un tanto burlesco:

Devant elle une lymasse
A ung chapperon sans cornette
Ou il pendoit une sonnette
Et chevauchoit une ramasse.
Ung bouc qui avoit une masse
Menoit, dedans une brouette,
l'hostel de la porte Barbette (p. 42).

El tercero aparece igualmente como una composición más, independiente, dentro del epígrafe “Le prisonnier”. En él no se puede hablar de dístico introductorio, sino más bien de terceto, ya que, en realidad, esa especie de refrán o cancioncilla que inicia la estrofa ocupa aquí tres versos:

Doulce, plaisant, gente et jolye
Si rotissait de la boullie
Au plus ault d'un moulin a vent (p. 159).

Por otro lado, podemos decir que, excepto en el primer *fatras*, la distinción nítida entre el dístico introductorio y el resto de la composición no se da, ni a nivel sémico-discursivo —puesto que el “non-sens” se ha introducido desde el primer verso—, ni a nivel formal —en cuanto a la rima y repetición del segundo verso al final de la estrofa—. Es más, en este tercer *fatras*, los dos últimos versos parecen querer remitir a la temática general de la obra, enlazando más con ella que con lo que debería haber sido ese dístico inicial:

Et leur dist: “Seigneurs, je vous prie,
Retenez moy vostre servant” (p. 160).

Lo mismo ocurre con el *fatras* anterior, cuyos dos últimos versos hacen referencia a la desafortunada situación del autor:

Qui n'estes en riens contrefaict
Pour mal que Fortune me face (p. 42).

Por último, el cuarto *fatras* lo encontramos ya fuera del “Livre de la prison”. Se incluye en la “Première requête au duc de Bourgogne”, como ya hemos indicado anteriormente; tras la dedicatoria “A treshault et tres excellent et puissant prince monseigneur le duc de Bourgogne”. Por ello, es de extrañar que en una súplica tan directamente dirigida a su señor:

Tres humble supplication
Vous fait par lementaction
Piteusement, sans fixation,
Vostre povre bailly d'Aucerre (p. 170),

incluya de forma tan evidente una composición absurda ²⁴. En efecto, este último *fatras* es el que de manera más patente mezcla su “non-sens” con la súplica del resto de la composición. Su dístico inicial introduce la incongruencia desde los primeros versos:

Mal sus mal si n'est santé
Quant “in camo” en fust planté
En un four tout chault plein de neige... (p. 172).

Tras los trece versos *fatrásicos*, se renueva el tono lógico y lastimoso:

Prince de puissance,
Ayez souvenance
De vostre servant,
S'il n'a alegence
Toute desplaisance
Si le boute avant... (p. 172)

con el único cambio de haberse pasado a la tercera persona, puesto que se trata de alguien que intercede por él.

Sin embargo, este cambio brusco de lo lastimoso a lo desenfadado ha sido indicado por algunos autores, como ya he comentado, para el conjunto de su obra, y no es exclusivo de las composiciones en las que aparecen los *fatras*:

“Ce qui frappe surtout, c'est ce sentiment de résignation profonde, et parfois ces états de gaité, cette gaité galloise, ou plutot bourguignonne, qui transsude à travers tous ses malheurs, et que les barreaux du cachet ne peuvent emprisonner” ²⁵.

A pesar de ello, un rasgo a destacar de este *fatras*, y que lo diferencia de los otros tres, es que introduce sus versos absurdos manteniendo siempre el sentido grave y triste de la composición. Hay, por tanto, una ausencia del tono burlesco y sarcástico de los anteriores. Es más, las palabras latinas que parafrasea constituyen el Salmo: “In camo et freno maxillas eorum costringe qui non approximant ad te” (XXXI, 9), perteneciente al grupo de Salmos dedicados al prisionero, lo que refuerza la reiteración temática, incluso en los versos puestos al servicio del “non-sens”. Esta técnica de parafrasear salmos era, por otra parte, muy frecuente entre los poetas “prisioneros” ²⁶, y nada vinculada a la tradición *fatrásica*.

En cuanto al aspecto formal de estos cuatro poemas, tenemos que tener en cuenta ante todo que el *fatras*, como género literario, ha evolucionado mucho durante su historia. En su forma más simple estaba constituido esencialmente, como la *fatrasie*, por una estrofa de once versos. Sin embargo, aquél debía estar siempre “entée” ²⁷ sobre un dístico que tenía por misión

²⁴ Aunque otra explicación podría ser la popularidad de estas composiciones, recitadas con frecuencia en la Corte, como muestra el hecho de que WATRIQUET recitara sus *fatras* “Le jour de pasques devant le roy Phelippe de France”, PORTER, op., cit., p. 149.

²⁵ E. PETIT, op., cit., p. 2.

²⁶ Tal y como indica P. CHAMPION, op., cit., p. 21:

“Comme eux il est devenu rimeur pour «passer temps»; comme eux il paraphrase les psaumes...”.

²⁷ Término del *Tratado de Retórica Anónimo*, recogido por E. LANGLOIS en su *Recueil d'Arts...*, op., cit., pp. 15-19.

proporcionar las dos rimas y el metro. A continuación los dos versos del dístico constituían respectivamente el primer y el onceavo verso de la estrofa. Su esquema era por tanto:

A B AaBaabbaaba B

Pues bien, tan sólo el primero de los *fatras* de Regnier presenta esta forma originaria del género, con la única excepción de ofrecer tres versos de más, duplicando las tres últimas rimas de la estrofa:

A B Aabaabbaabbaa B

El segundo *fatras* presenta un solo verso de más —catorce—, sin embargo no tiene el dístico introductorio, al menos de forma tan marcada como en la estrofa anterior, y sobre todo no sirve de base para la rima del primer y último verso de la estrofa *fatrásica*:

aabaabbaabbaab

Idéntica estructura ofrece el tercer *fatras*, con una estrofa de catorce versos y sin dístico inicial:

aabaabbaabbaab

Finalmente el cuarto *fatras* mantiene esta misma estructura rímica, aunque con trece versos en lugar de catorce, y carece igualmente del dístico inicial:

aabaabbabbaab

Como rasgo común a todos ellos podemos señalar que se trata en todos los casos de versos octosílabos y que en ninguno de ellos encontramos una estrofa “doble”, utilizada por lo general en los *fatras* “posibles”²⁸.

En el terreno concreto de los procedimientos utilizados por Regnier para su consecución de lo absurdo, podemos decir que éstos suelen coincidir, en gran parte, con los de los autores del *fatras* “imposible”, es decir, con la mayor parte de las técnicas empleadas por Watriquet. En su aspecto más general consisten básicamente en crear toda una serie de incompatibilidades sémicas, bien a nivel de sintagma:

“ung four tout chault / plain de neige” (p. 172)

o a nivel de proposición:

Et ung lus en une polye /
Mont dedans un sac a lye /
Ung abbé et tout son couvent (p. 160).

²⁸ E. LANGLOIS, op., cit., p. 193.

Para conseguir estas incompatibilidades sémicas no hay barreras; de manera que materializan abstracciones, se conceden cualidades humanas a animales u objetos. En definitiva, se aplican acciones o cualidades a entes que por su naturaleza no le corresponden:

Endurer, endurer my fault,
Alloit cryant / ung grant jarfault
Qui des cailloux / faisoit muser
...
Mais le rat / dit qu'il ne luy chault
Et a ce vint opposer,
La souris si vint / proposer... (pp. 26-27).

Et chevauchoit / une ramasse
Un bouc qui avoit une masse
...
En allant / dist a la grimasse... (p. 42).

Como ya hemos indicado anteriormente, la técnica que más difiere de los *fatras* “imposibles” y que prácticamente no encontramos en ninguno de ellos es la de parafrasear frases latinas. En realidad, más que incongruencia semántica, este procedimiento lo que proporciona es extrañeza.

En cuanto a los motivos que aparecen en estos *fatras*, hemos podido comprobar cómo en la mayoría de los casos, incluso cuando el “non-sens” era abundante y burlesco, se ajustan a las líneas directrices del libro en el que están integrados. Teniendo, por otra parte, en cuenta su escasa proporción numérica, los *fatras* “imposibles” de Regnier presentan, evidentemente, una menor variedad en los temas y motivos que los de Watriquet o las *fatrasies*. A pesar de ello es de destacar la total ausencia en el primero de lo escatológico u obsceno —pero tan sólo en los *fatras*, no en el resto de su obra, es decir, lo que hemos denominado como contexto “posible”— que tanto gustaba a Watriquet. Tampoco queda nada del gusto por lo grotesco, el “desmembramiento”, la violencia que constituían las delicias de los “*fatrasiers*” y que, aunque en menor grado, continúan en los *fatras* de Watriquet. Tan sólo el gusto por el Bestiario y un poco de agitación fatrásica encontramos en estos poemas de Regnier.

La “agresividad” lingüística con su ruptura integral del vínculo semántico, la “agresividad” temática, representada especialmente por las isotopías /destrucción/, /escatológico/, etc.²⁹, de las primeras *fatrasies*, ha desaparecido. La transformación es evidente: la evolución gradual de lo “imposible” a lo “posible” se realiza en el tiempo y en este sentido los *fatras* de Regnier constituyen un pilón central, a caballo entre las dos formas. Los primeros *fatras* conocidos, los de Watriquet, son los más próximos a la *fatrasie*, tanto por su incongruencia semántica, como por las técnicas que emplea. De forma correlativa los *fatras* sucesivos van debilitando esta incongruencia y olvidándose de las técnicas fatrásicas. La inclusión de los *fatras* “imposibles” en un contexto “posible” debió constituir un paso decisivo en esta evolución. Tanto por la temática, como por las técnicas empleadas, su aspecto formal, los *fatras* de Regnier son el testimonio más representativo de esta transformación. En este

²⁹ *La poesía medieval francesa del...*, op., cit., pp. 105 y ss.

sentido constituyen un ejemplo valiosísimo para la historia del género. Consideramos, por tanto, que su valoración final debería realizarse un poco al margen de la valoración de *Les Fortunes et adversitez*, si bien siempre puede ser interesante y de ayuda tener en cuenta lo que sobre esta obra se ha escrito.

A grandes rasgos diremos que *Les Fortunes et adversitez de Jean Regnier* han sido juzgadas de forma bastante diferente. En el s. XVI un compatriota de Regnier, Grognet, decía en *La Louengue et excellence des bons facteurs*:

Jehan Regnier, le bailly d'Auxerre,
Point ne tenoit son peuple en serre,
Des *Fortunex* bien composa
Et en velles rithmes posa (p. XXX).

En el siglo pasado, el marqués de Gaillon comparaba a Regnier con Villon y con Charles d'Orléans, mientras que veinte años más tarde M. Bijvanck juzgaba la obra de Regnier con la mayor severidad³⁰. Quizá el autor que más se aproxime a su valoración sea, desde nuestro punto de vista, E. Droz, para quien este libro tan dispar en su conjunto no está sensiblemente por debajo de las producciones de sus contemporáneos y, si bien su autor no mostró ninguna preocupación por la forma, fue al menos un escritor agradable y siempre un patriota ferviente³¹. Por ello considera que, si merece ser salvado del olvido es a causa de estos versos, en los que expresa su dolor y desesperación, y que han permitido a Gaston Paris calificar muy justamente a su libro de "document humain de premier ordre"³². Sin embargo, desde el punto de vista de la historia del género que nos ocupa, tal vez sea más interesante destacar las relaciones literarias del autor y el papel que desempeña en su época. J. Regnier no escribía solamente para entretenerse y para recordar a sus amigos, tenía una reputación de poeta y creía útil mantenerla para atraer hacia sí la atención de sus protectores. Su fama era bastante considerable en la corte de Borgoña: en 1442 compuso un rondel a "la requête du duc de Bourgogne et de son hôte le duc de Bourbon"; tres años más tarde compuso una balada a la reina de Francia y rimó una para la duquesa Isabel de Portugal y sus damas. Funcionario fiel y concienzudo, versificaba con el fin de complacer a su señor.

Regnier conoció probablemente los círculos poéticos más burgueses, tal vez formara parte de alguna cofradía literaria: sabemos que permaneció en Lille, Tournai, Gantes, Brujas, Malines, Bruselas, en las que abundaban los puy. Para uno de sus concursos compuso la balada hecha para el día de Pascua, en cuyo preámbulo confiesa:

... grant joye je auray
C'elle peult estre couronnee (XLI).

Cortesano, pues, fiel, no introduce sus *fatras* con el fin "desestabilizador" de protesta, de las primeras composiciones *fatras*icas. Su propia temática nos lo ha confirmado: continúa el "non-sens" pero falta lo escatológico, el "desmembramiento", la violencia, la muerte..., en definitiva todos aquellos motivos que poblaban las *fatrasies* y que aparecían con abundancia

³⁰ *Spécimen d'un essai critique sur les oeuvres de François Villon*, Leyde, 1882, pp. 116-117.

³¹ Op. cit., p. 31.

³² Op. cit., p. 31.

en los *fatras* de Watriquet. Por el contrario, llega incluso a introducir la súplica a su señor en los dos últimos versos de la composición absurda:

Mais du trou saillit une truie
Qui des poussins alloit couvant,
Et leur porta a l'audevant
Deux grans tonnes de mallevoisie,
Et leur dist: "Seigneurs, je vous prie,
Retenez moi vostre servant".

La distanciación de las primeras composiciones fatrásicas no es, por consiguiente, tan sólo de lo "imposible" a lo "posible", sino que abarca todos los aspectos de la composición. En este sentido nuestra hipótesis de poemas "puente" en la evolución del *fatras* como género literario queda confirmada, y dentro de esta perspectiva, su aportación es muy valiosa. Por otra parte, ya anunciábamos a propósito de las *fatrasies*³³ que su "non-sens" integral, su "agresividad" lingüística y su tendencia en cierto sentido, desestabilizadora, era un brote aislado y sin continuidad de solución, al menos con la misma intensidad que en ellas se había dado. En su paso de las *fatrasies* al *fatras*, el "non-sens" se ha transformado de "absoluto" a "relativo"; y de los *fatras* de Watriquet a los de Baudet Herenc o Arnoul Gréban, la incongruencia semántica ha desaparecido: los *fatras* de Jean Regnier son, ante todo, un testimonio inigualable de este proceso.

³³ *La poesía medieval francesa...*, op., cit. pp. 57 y ss.