

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de  
Rafael Alemany,  
Josep Lluís Martos  
i Josep Miquel Manzanaro**

**Volum II**

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA  
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 11**

**Alacant, 2005**

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)  
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /  
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -  
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;  
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)  
 Ponències en català, castell  i gallec  
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)  
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior  
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.  
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.  
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),  
 Museu Municipal de l'Almod , X tiva  
 Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum II): 84-608-0304-X

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de l'editor.

## EL ESPACIO Y LA FEMINA INCLUSA EN LOS LAIS DE MARIA DE FRANCIA\*

Es sabido que la mujer en la narrativa y lírica vulgares adquiere la categoría de actante principal, al dejar de ser la compañía del guerrero para ser considerada individualmente como un personaje importante en la sociedad cortesana, a la que se ama tierna o apasionadamente.<sup>1</sup> Siguiendo esta estela, en los *Lais* de María de Francia puede percibirse cierta preponderancia del mundo femenino, a pesar de que esta obra se encuadra dentro del género de la narrativa breve, un género caracterizado por una tipología de personajes tópica y bastante simplista (Propp 1970), pero que, a pesar de su aparente simplicidad, muestra una vez más su singularidad y una esmerada elaboración.<sup>2</sup> Este protagonismo del mundo femenino podría estar en relación con el hecho de que la autoría de la obra sea también femenina, un tema que ha alimentado un vivo debate con argumentaciones interesantes en ambos sentidos y cuyos coletazos continúan hoy en día.<sup>3</sup>

En este trabajo pretendemos investigar en la escenografía que rodea una tipología femenina muy concreta, la de las mujeres encerradas en contra de su voluntad, una

(\*) Este trabajo forma parte del proyecto de investigación BFF2002-00958, subvencionado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación Científica y Técnica (MCYT y FEDER).

1. Sobre los personajes femeninos en la materia artúrica, cf. Jonin 1958 y Fenster 2000; para los *Lais* de María, *vid.* Ménard 1995: 100-120, y Burgess 1987: 101-133.

2. A. Paupert (1995: 169) indica que es una «écriture très élaborée malgré son aparente simplicité, avec un art de l'ellipse, de la suggestion, de la condensation qui invite le lecteur à 'gloser la lettre'».

3. Favorables a una feminidad de los *Lais* se inclinan, entre otros, Huchet 1981, Freeman 1984 y Leyser 1995, con diferentes argumentaciones; de la última recogemos las siguientes palabras: «on the maintenance of the fiction that these are oral tales, stories dependent not on Latin texts but on lived experience. Marie thereby upsets the boundaries which convention has laid 'between folkloric culture and clerical culture... between male cleric and female layperson» (Leyser 1995: 254).

En contra de la feminidad de los *lais*, Pickens (1993: 1129) arguye: «Le recueil des *Lais* [...] ne soutient pas une poétique féminine distincte d'une poétique mâle, puisque le discours féminin semble ne pas être privilégié au dépens de tout discours masculin. D'un côté, les rôles des hommes et des femmes ne sont pas nettement définis et, en fin de compte, paraissent interchangeable. De l'autre, originateurs, transmetteurs, destinataires, récepteurs, régénérateurs, retransmetteurs, etc., masculins aussi bien que féminins participent à une entreprise mutuelle où les réussites et les échecs ne dépendent pas d'une identité sexuelle en particulier».

situación-tipo, en terminología de Zumthor (2000: 104-105), en la que se engarza el motivo del marido celoso y de la mujer víctima.

La figura de la *femina inclusa* la encontramos en cuatro de los doce *lais* que componen la obra de María: *Guigemar*, *Laüstic*, *Milun* y *Yonec* (= *Gui.*, *Ls.*, *Mi.*, *Yo.*). Los cuatro relatos son muy distintos entre ellos, aunque se pudiera pensar en un principio que el nexo del motivo de la mujer prisionera los pudiera agrupar de alguna forma. *Guigemar* y *Yonec* comparten bastantes similitudes, pues pertenecen a la serie de *lais* maravillosos o «féeriques»;<sup>4</sup> *Laüstic* se encuadraría más como un *lai* cortés y *Milun* como un *lai* folklórico. Tampoco la extensión de los cuatro relatos ni su calidad literaria son equiparables: *Guigemar*, el más vasto y quizás de elaboración más cuidada, ocupa 886 octosílabos, frente a *Laüstic*, el más breve, con 160 vv.; *Yonec* y *Milun* mantienen unos límites parecidos (558 y 534 vv.), y éste último está, además, salpicado de ciertas incoherencias achacables a una construcción menos esmerada (Sieneart 1978: 139-141).

¿Por qué estudiamos la representación del espacio en la mujer *inclusa*? Principalmente porque se trata de uno de los aspectos más significativos en la caracterización de esta «situación-tipo». G. Bachelard (1984: 17) señala que el espacio aprehendido por la imaginación no puede permanecer indiferente, dedicado a la medida y a la reflexión del geómetra, sino que es vivido. Ya en la Edad Media, Zumthor (1994: 17) afirma que «el espacio es [...] generador de mitos. Percibido a través de la luz, primera captación en nuestro descubrimiento erotizado del mundo, zona ambigua entre el cosmos y el caos, se asocia al fuego, al movimiento, al ritmo, al canto, al amor».

En los tiempos en que escribe María de Francia —último tercio del siglo XII— el espacio se situaba en el mundo interior del individuo; más adelante, se irá abriendo paulatinamente hacia fuera hasta convertirse en una exterioridad perfecta. La escenografía en la que se desarrolla la acción no se entendía, pues, como un medio neutro, sino como un medio «personalizado», concreto e individual. Consiguientemente, la atmósfera de opresión de la mujer prisionera se reflejará de forma explícita y muy marcada en los lugares en los que vive (Ribard 1984: 98). Hay que advertir que aquí nos limitaremos al cuadro en el que se mueve la *femina inclusa*, excluyendo lugares significativos que surgen en los cuatro *lais* citados, pero que no guardan relación directa con ella.

## 1. FUENTES DE LOS LAIS

Los antecedentes en los que pudo recoger motivos y materia para la obra de María de Francia se centran en dos líneas, como es bien conocido: la tradición folklórica<sup>5</sup> y

4. La catalogación de los *Lais* ofrece serias dificultades dada la variedad de los relatos; *vid.* Ménard 1995: 60 y ss. Las citas de la obra están tomadas de la edición de Rychner 1973; la traducción al español es de Alvar 1994.

5. En el prólogo general de la colección, María señala que concibe su trabajo como la adaptación escrita de una materia oral y no como la invención de una historia original (Lachin 1993); utilizará pues



la tradición literaria medieval del momento. Fijémonos en la segunda, que guarda especial relación con la *femina inclusa*. Como escritora de su tiempo, en sus relatos se perciben ecos de dos de los géneros más importantes del siglo XII: la incipiente narrativa (*Roman de Brut* de Wace y *Eneas*, sobre todo) y la lírica de los trovadores (vid. Hoepffner 1971: 25). María no parece que adopte la ideología del amor cortés para su obra, sino que más bien retiene los rasgos que coinciden con su concepción personal del amor. De todos modos, aunque en los *Lais* se adviertan indicios de evolución en la concepción de la *fin'amors*, sobre todo en la visión del matrimonio que transmite, pues se aprecia que el amor puede existir (cuando es posible y las condiciones son favorables) aún cuando la pareja está casada, en estos *lais* se presenta precisamente la situación límite y muy común que no lo permite y que dará lugar a una tipología lírica concreta: la mujer malcasada, víctima inocente de un marido brutal y celoso, que mantiene una relación amorosa adúltera.

El género de la *chanson de malmariée* —de corte popularizante— gozó de gran éxito en la lírica francesa. Su origen, como ocurría con los mismos *lais*, hunde las raíces en las tradiciones folklórica y culta (Bec 1977: 69-90) y en seguida se extiende hacia los dominios narrativos (*fabliaux* y *romans*, como el occitano *Flamenca*).

Nuestra escritora será fiel a la tipología del personaje y recogerá todos los parámetros característicos del género (clásico triángulo amoroso de mujer-marido-amante, caracterización del marido como viejo y celoso frente al amigo joven, guapo y cortés), incluido su escenario: la mujer prisionera ubicada en el mundo de la nobleza cortés en una situación ejemplar, enfrentada al *gilós* y rodeada del *gardador* (-s) y a veces del *lausengier* (-s) (Evans 1984; Brumlik 1996).

¿Cómo conoció María la tradición trovadoresca? Es un misterio aún hoy sin resolver. Pudiera ser que conociera las voces de algunos trovadores (Bernart de Ventadorn, Chrétien de Troyes, Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bornelh) en la corte insular de Leonor de Aquitania, como apunta Angeli (1993: 178), o que ese elemento sea fruto del conocimiento de la tradición de la época.<sup>6</sup>

## 2. CUADRO GENERAL

Centrándonos ya en el tema del trabajo, la escenografía general desarrollada en los *Lais* responde —en principio— a una organización espacial bastante estereotipada (Ménard 1995: 91). El fondo en el que se mueven los personajes es pequeño y apenas varía, y sigue fundamentalmente las pautas fijadas en la estética tradicional, que marcaba una descripción de lugares bastante difusa, aunque la aureola mítica y la máscara artúrica que envuelve la atmósfera aportarán variaciones y matices.

---

la tradición folklórica, asimilando y modificando motivos e historias a su voluntad, consciente de su eficacia dramática y poética. Acerca de los motivos narrativos que aparecen en los cuatro *lais*, vid. Guerreau-Jalabert 1992: *Gui.* 313-314, *Ls.* 323-324, *Mi.* 342-343, *Yo.* 362-363.

6. La inspiración cortés de los *Lais* no es una cuestión fácil de dilucidar, ni despierta unanimidad en la crítica. La bibliografía sobre el particular es amplia, entre la que destacamos: Dubuis 1992, Ménard 1970: 38 y Ménard 1995: 130-136.

Los acontecimientos se sitúan en el país y en la época del Rey Arturo (o en un ambiente similar no identificable), en la célebre y mítica Bretaña, ya sea la continental (*Bretaigne la Menur* —*Gui.* v. 25—) o la insular (Sur de Gales —*Ml.* v. 9—, *Seint Mallo* —*Ls.*v. 7—), incluso puede ocurrir que se viaje de una a otra Bretaña (*Gui.* v. 689). En consonancia con la ubicación temporal de los relatos en tiempos lejanos, María prefiere utilizar más los topónimos antiguos que los contemporáneos: así, habla de los apelativos antiguos de *Logre* y *Albanie* en vez de Inglaterra y Escocia (*Ml.* vv. 15-18).<sup>7</sup>

Los nombres de lugares reales surgen diseminados para enraizar las historias aquí y allá. En *Laüstic* las aventuras acontecen en un lugar habitado, en una *vile* renombrada en la comarca de Saint-Malo (vv. 7-8). En *Yonec* se eleva el castillo fortificado del señor de *Carwent* (v. 13) a orillas del río Duelas (v. 45) con una localización topográfica problemática;<sup>8</sup> al final de la historia, se dice que van a Karlion, ciudad famosa por reunir frecuentemente Arturo su corte en ella (citada también en *Ml.* v. 183).

### 3. ESPACIO EDIFICADO

Los héroes de los *Lais* suelen vivir en el castillo (salvo *Laüstic*), como correspondía a la nobleza de la época. Eran normalmente edificaciones de piedra que ofrecían a sus ocupantes la seguridad necesaria (cf. el *chastel vaillant e fort* —v. 689— de Meriaduc que Guigemar debe sitiar, pues no logra asaltarlo —v. 87—). Se destaca la torre principal, que servía de alojamiento del señor y de su familia: una construcción pesada y cúbica que se situaba en la cima de una elevación, natural o artificial, rodeada de un foso y de un muro que delimita un espacio de refugio.<sup>9</sup> A pesar de las variaciones, el rasgo más destacado y reiterado es la imagen de fortaleza que imprime, de lugar inexpugnable, vedado a todo contacto con el exterior. Esto se percibe, sobre todo, en los dos *lais* maravillosos, *Guigemar* y *Yonec*, en los que la dama responde más a la tipología de la *malmariée*: las protagonistas viven recluidas en una *tur* (*Yo.* vv. 27, 39, 69; *Gui.* vv. 659, 664), y dentro de ésta en su *chambre* (vid. *infra*).

El *dongun*, o torre principal, de *Guigemar* es el descrito con más detalle. Emergía en el medio de un *vergier*, cercado por unos muros *espés e halz de vert marbre* (vv. 221-222); tras la marcha del enamorado es de nuevo *mise en prisun / en une tur de marbre bis* (vv. 658-659). Nótese que el mármol es un material ciertamente

7. Por el contrario, utiliza en el mismo *lai* los nombres modernos en ciertos gentilicios (vv. 386-388). Vid. al respecto Rychner 1971: 269 y 272.

8. Para Rychner puede obedecer a: un *Caerwent* galés (confirmado más tarde en el *lai* cuando van a Karlion —v. 469 y ss.—, aunque no hay ningún río cerca), o bien a Winchester en la región armoricana (de acuerdo con el origen bretón de los antropónimos *Yonec* y *Muldumarec*, y con un río próximo). Más información en Moreau 1985.

9. Vid., para la descripción del castillo medieval, McClelland 1977: 78, 100-110, y Zumthor 1994: 89 y ss.

rico, pero al mismo tiempo gélido, en consonancia con los sentimientos del dueño al que pertenece la morada.<sup>10</sup> Para acceder al recinto sólo existía una *entrée*, vigilada noche y día:

de l'altre part fu *clos de mer*;  
nuls ne pout eissir ne entrer  
si ceo ne fust od un batel

(vv. 225-227)<sup>11</sup>

En *Laüstic* los protagonistas viven en dos casas fortificadas muy próximas entre sí, otra de las formas habituales de residencia de la nobleza en la ciudad. Ahora bien, sea *chastel* o *fort maison*, la impresión global del espacio que se extrae es la de estructura maciza, impenetrable incluso para la mirada; un lugar de clausura y de terror, pero también de encuentro de los enamorados que logran franquear los obstáculos, cuando proceden o se relacionan con el más allá, como veremos más tarde. Hay que observar que, aunque los *Lais* pertenecen en principio a la materia artúrica, el castillo no se convierte aquí en el espacio emblemático de la corte, en el que se recibe al itinerante como huésped de honor y se agasaja con toda clase de dones, sino que se trata de un habitáculo fuertemente cerrado, del que las mujeres no pueden salir.

Dentro del castillo, se menciona un lugar interior, la *chambre*: «Dedenz sa tur l'ad enserreie / en une grant chambre pavée» (*Yo*. vv. 27-28).<sup>12</sup> El aposento en el que se detiene más la narración vuelve a ser el de la dueña de *Guigemar*: «suz ciel n'aveit plus bele» (v. 231) —dice la escritora en una de las pocas hipérbolas de la obra. Las pinturas que decoran sus paredes, consagradas a Venus, están descritas de forma bastante minuciosa con una intrincada significación mitológica y alegórica.<sup>13</sup>

Además, la autora despliega diferentes elementos narrativos que ayudan a subrayar la atmósfera encerrada, como: la reiteración de registros de *chambre*, relatos en los que —recordemos— también se repetía profusamente el término *tur*;<sup>14</sup> los siniestros ruidos de abrir y cerrar de *portes* y *hus* (*us*) que resuenan tras

10. Sieneart (1978: 61) destaca cómo tal descripción es muy similar a la de la torre de *Guigamor*, *lai* anónimo, también «féérique», con el que *Guigemar* mantiene estrecha relación; la descripción de un cierre tan suntuoso que rodea un jardín se emplea en otras obras narrativas como *Jaufré* (v. 3041) o *Li Biaus Desconeus* (v. 4292); *vid.* Notz 1978: 461-462. En *Milun* tan sólo se habla del castillo en el que viven cuando la dueña se encuentra encerrada por su marido (v. 168).

11. 'Nadie podía entrar o salir de allí, si no era en barca'.

12. Existen dos espacios más dentro del castillo: la *sale* en la que se reencuentran *Guigemar* y su amada en la torre de Mériaduc (v. 763), o la *autre chambre* contigua al dormitorio de la *femina inclusa* de *Yonec*, en la que se dice que había otras mujeres —pero con las que no podía hablar— para destacar su soledad.

13. La interpretación de estas pinturas es muy ambigua: ¿son elegidas por el marido? ¿por qué se cita a Venus? ¿por qué se condena el libro de Ovidio? *Vid.* un resumen de las diferentes opiniones en Holzbacher 1993: 372-373. Tal vez María, una vez más, quiere sugerir más que decir explícitamente, retomando un motivo que ya aparece en el *Roman de Eneas*. Sobre la influencia de esta obra, *vid.* Hoepffner 1971: 85-86.

14. Nueve veces en *Gui*., once en *Yo*.; *vid.* McClelland 1977: 102.



los pasos de maridos (*Yo.* vv. 246, 262) y *gardadors* (*Yo.* vv. 56, 183, 190);<sup>15</sup> la *cleif* y la *sereüre* que atrancaban la entrada (*Gui.* v. 675), guardando la única llave de acceso el viejo *preste* (v. 245); la mención explícita a que las dueñas no permanecían solas en sus aposentos, sino que estaban custodiadas en la misma habitación por las guardianas (según el prototipo poético del género de la *malmariée*).

En los otros dos *lais* la habitación ocupa un lugar menos relevante, puesto que la imagen femenina que proyectan no responde tanto a la malcasada tradicional.<sup>16</sup> En *Laüstic* la dama, más que encerrada, está extremadamente vigilada; si bien tampoco en este caso está sujeta a *gardador* declarado, es su marido quien hace las veces. En *Milun*, en casa de su padre, no se describe explícitamente dónde vive la dama; y cuando está ya casada, interesa más el relato de las vicisitudes que debe sortear el amante para conseguir comunicarse con ella que la descripción de la habitación.

#### 4. INTERIORIZACIÓN DEL ESPACIO

La alusión a la habitación como prisión nos lleva a indagar en la interiorización del espacio como lugar de encierro. En *Yonec* se encuentra la exposición más completa del pensamiento existencial que suscita en la mujer el espacio *conclusus* en el que ésta se halla cercada. Se trata de un largo monólogo, en el que la malcasada lamenta la reclusión a la que el marido viejo y celoso la somete, lo maldice y sueña para sí con una aventura. Lo reproducimos dado su interés argumental:

Lasse, fait ele mar fui nee!  
 Mut est duré ma destinee!  
 En ceste tur sui en prisun,  
 Ja n'en istrai si par mort nun.  
 Cist vielz gelus, de quei se crient,  
 Que en si grant prisun me tient?  
 Mut par est fou e esbaiz!  
 Il crient tuz jurs estre trahiz!  
 Jeo ne puis al mustier venir  
 Ne le servise Deu oir.  
 Si jo puisse od gent parler  
 E en deduit od lui aler,  
 Jo li mustrasse beu semblant,  
 Tut n'en eüsse jeo talant.  
 Maleeit seient mi parent  
 E li autre communalment  
 Ki a cest geus me donerent  
 E de sun cors me marierent!  
 A fort corde trai e tir,  
 Il ne purrat jamés murir!

15. Chrétien describe una prisión bastante parecida en el *Chevalier de la Charrette* (vv. 6363-6365). Vid. Ribard 1984: 98.

16. Sólo se cita *Ls.* vv. 39, 104, y *MI* v. 203.



Quant el dut estre baptizie,  
 Si fu el flum d'enfern plungiez:  
 Dur sunt li nerf, dures les veines,  
 Ki de vif sanc sunt tutes pleines!

(vv. 67-90)<sup>17</sup>

Adviértase la extensión del soliloquio en una obra en la que son sucintos y escasos, la violencia de la imprecación, la insistencia en la idea de secuestro, así como la mención al bautismo en el río del infierno. Tal invectiva crea una imagen demoníaca del marido, que contrasta significativamente con la del amante Muldumarec, el ser sobrenatural alado que va a llegar del cielo para salvarla (*vid.* Paupert 1995: 184).

El juego simbólico que se articula alrededor del tema de la prisión se percibe en la reiteración de la noción de *prisun* y de expresiones de su campo sémico, en *Guigemar* y *Yonec*, que resuenan como leit-motif obsesivo: el mismo sustantivo *prisun* (*Gui.* v. 658, *Yo.* 69), formas verbales de *enserrer* (*Yo* v. 27, *Gui* v. 345), *garder* (*Gui.* v. 218, *Yo.*, v. 26) y *enclore/clore* (*Guig.* vv. 345, 349, 220, 225; *Yo.* vv. 190, 246, 262), o enunciados como «nuls ne pot parle od li» ('nadie puede hablar con ella' *Yo.* v. 237). En este sentido, Ribard (1995: 136) utiliza la expresión de «emprisonnement castrateur» para el caso de *Guigemar*. Es curioso que sea en los dos *lais* en los que más se insiste en el encierro de la esposa los que muestran una mayor intimidad entre los amantes; las relaciones amorosas se mantienen en ambos casos en la habitación en la que están recluidas y en la que, además, estaban custodiadas por sus guardianas.

En cambio, *Laüstic* y *Milun* no ofrecen tal repetición léxica ni sémica. En el primero, en donde los enamorados no pasan de escarceos de miradas y palabras tras la ventana, sólo se nos dice que estaba *estreit gardee* (v. 49). En *Milun*, la heroína manifiesta su secuestro a través de otros medios: el soliloquio femenino en el que protesta por los guardianes que la acechan alrededor (vv. 139-142), o bien el relato de los obstáculos que debe superar el escudero para hacerle entrega del cisne (vv. 192-204) y de las argucias que inventa la heroína para escribir una nota (vv. 255-256).<sup>18</sup> A pesar de todo, los amantes consiguen verse en más de una ocasión, puesto que, como confiesa la propia autora haciéndose partícipe de la historia:

Nuls ne poet estre si destreiz  
 Ne si tenez estreitement  
 Que il ne truisse liu sovent

(vv. 287-289)<sup>19</sup>

17. «—Ay —decía—, en mala hora nací! Muy duro es mi destino! Estoy prisionera en esta torre y sólo saldré de ella muerta. Este viejo celoso ¿qué teme, que prisionera de esta forma me tiene? Está muy loco y es un demente. Teme ser traicionado. No puedo ir a la iglesia, ni oír los oficios divinos. Si pudiera hablar con gente e ir a distraerme, le mostraría buen semblante, aunque no tuviera ganas de hacerlo. Malditos sean mis padres y todos los demás que me entregaron a este celoso y me casaron con él. De fuerte cuerda tiro y arrastro, ¡no se morirá nunca! ¡Cuando lo bautizaron cayó en el río del infierno: son duros sus nervios, duras las venas, llenas de viva sangre».

18. En el relato no se explica en ningún momento el motivo de la reclusión por parte de un marido del que apenas se tienen noticias. Sieneart (1978: 140) apunta precisamente esta omisión como una incoherencia narrativa de *Milun*, teniendo en cuenta que es la causa del recurso a la astucia del cisne, uno de los motivos constitutivos del cuento.

19. 'Nadie puede ser tan vigilado y tenido estrechamente, que no encuentre una oportunidad'.

La escenografía de la prisión muda en el mismo relato. En *Guigemar*, la protagonista, apenas llega a Bretaña, es hallada por Mériaduc, quien «la saisit par le mantel» (símbolo del derecho feudal de «saisine»), quiere guardarla para él y la confía a su hermana, rechaza dársela a Guigemar e incluso se dispone a defenderla por las armas (vv. 851-852). Así pues, la dueña no ha escapado de su prisión más que para precipitarse en otra, en la que se manifiesta la brutalidad del mundo feudal (*vid.* Saly 1994: 15).<sup>20</sup>

La prisión también se puede percibir a través de otros elementos de la red de la narración. El semblante de la mujer refleja el enclaustramiento que padece en *Yonec* (vv. 45-47), y será además éste, cuando exhibe felicidad (vv. 225-227), el que descubra a los amantes, cumpliendo por lo tanto una función estructural en el cuento.

Aparte de este tipo de encarcelamiento al que los maridos someten a sus esposas, los amantes también están sujetos en cierta forma a un encierro psicológico e, incluso, sexual entre ellos, al vivir un amor exclusivo y mutuo, en un mundo aparte.<sup>21</sup> Simbólicamente, las prendas que intercambian Guigemar y su enamorada, esto es, el nudo de la camisa y el cinto (vv. 558-75), son ataduras que encierran, evocando la imposible infidelidad, el vínculo voluntario que los une, más poderoso que el conyugal.

## 5. ABERTURAS EN EL ESPACIO *CONCLUSUS*

No todo el escenario está cerrado. En los espacios ocluidos surgen lugares por los que se filtra la luz y penetran aires de esperanza y de libertad, invitando a la evasión. Nos fijaremos en dos que resultan especialmente significativos: la *fenestre* y el *vergier*.

La 'ventana' juega también un papel importante en obras narrativas más extensas<sup>22</sup> y en la tipología lírica de la *chanson de toile*; en ésta última se cristaliza la imagen de la *Belle* sentada, encerrada en la prisión de la intimidad del hogar, en donde todo el espacio del deseo se extiende más allá de la ventana por la que mira.

De igual modo, en dos de los *lais* (*Yonec* y *Laüstic*) se abren sendas ventanas en los pétreos muros de las estancias de las heroínas, por las que no sólo va a entrar el aire y la luz, sino también la comunicación, la libertad y el amor; todo ello simbolizado, en ambos casos, en la intervención de dos pájaros (el ruiseñor y el azor), que, además de representar el amor, se perfilan como una imagen de apertura

20. En *Milun* también se cambia de escenario: primero en casa de su padre (con interrogantes por las incoherencias ya señaladas), luego con su marido.

21. Según Saly (1994: 17), «chacun de ces êtres est noué, enrhumé psychologiquement et sexuellement, et ne peut se libérer que par l'autre». *Vid.* también en este sentido Ribard 1995: 139.

22. Cf. *Le Chevalier de la Charrette* (vv. 560-561, 4647-4648 y 6448-6449) y *Le Chevalier au Lion* (vv. 1420-1421 y 2843); *vid.* sobre el *topos* textual de la 'ventana' Ribard 1984: 100 y, especialmente, la reciente compilación de Connochie-Bourgogne (2003), en la que destacamos la introducción de James-Raoul (pp. 9-22), y los estudios acerca de los *Lais* de Berthelot (pp. 33-42) y Gingras (pp. 167-181), así como el de Gressel (pp. 209-220) sobre la *chanson de toile*.

hacia el exterior, por su figura ascensional que surca el aire y se eleva en el cielo (*topos* espacial de lo 'alto' y de lo 'bajo').<sup>23</sup>

La 'ventana' cumple una función importante en la estructura dramática en el primero de los *lais* citados: es la rendija por la que penetra y por la que muere, al mismo tiempo, el amor. Se distinguen tres momentos en el relato. 1) Entrada del «*grant oisel*» a través de la «*estreite fenestre*» (v. 107), descrita con detalle a través de la focalización de la protagonista; 2) Trampa mortal, cuando el marido interviene y coloca en la ventana brocas de hierro con afiladas puntas para cazar el azor (vv. 285-286), y 3) Salida al exterior, cuando la dama persigue al amante-pájaro herido (v. 337), y lo hace en sentido inverso al de Muldumarec, y curiosamente sin herirse.<sup>24</sup>

En *Laüstic*, la proximidad de las casas (sólo separadas por un gran muro de piedra gris)<sup>25</sup> es esencial para la eclosión del amor y para su continuidad, siendo la 'ventana' la única vía de comunicación y de contacto que se abre para el amor, pues el objeto del deseo (el enamorado) nunca atraviesa el cuadro. A través de ella se veían, hablaban e intercambiaban regalos, de día y de noche. Esa era su relación amorosa y, según setencia la propia escritora,

nuls ne poeit de ceo garder  
qu'a la fenestre n'i venissent  
E iloc ne s'entreveissent

(vv. 53-55)<sup>26</sup>

Hasta que la muerte del ruiseñor,<sup>27</sup> asociado al amor y a la noche, la cerrará para siempre. Para Ribard, la antítesis fundamental que sostiene todo el relato se produce precisamente entre la *fenestre* que permite el vuelo al Otro Mundo, frente a los *engins*, *lacuns*, *glus* y demás trampas que representan la mediocridad del hombre (Ribard 1970: 273; Sieneart 1978: 135).

La ventana juega, además, un papel discursivo ambivalente, puesto que también representa una señal negativa en el relato, al ser un cuerpo traslúcido que desvela la intimidad de los amantes al exterior. En *Guigemar*, el *lausengier*, un pérfido chamberlán, encuentra la habitación de la dueña cerrada, mira a través de la ventana (v. 583), ve a los enamorados en la intimidad y descubre esta situación al marido.

23. En *Milun* un pájaro —el cisne— sirve de unión con su amante, como el ruiseñor; sobre estos pájaros, *vid.* Colliot 1980: 119-120, 125-126.

24. Tristán también se libera en una escena parecida en el episodio de la *Saut de la Chapelle* (vv. 943-945).

25. La reseña de tal cercanía de las casas es relacionada por C. Segre con los versos que se leen en el relato de Píramo y Tisbe escrito por Ovidio, si bien Rychner se muestra bastante cauto acerca de que María se inspirase en el autor latino, debido a lo tópico de la situación (1973: 269).

26. 'Nadie podía impedirles que se asomasen a la ventana y desde allí se vieses'.

27. El *laüstic* es primero una invención de la dama ante las sospechas del marido, luego pasa a ser un pájaro real, cuando lo captura y mata el marido y, más tarde, el símbolo mismo de su amor, del que el recuerdo es perpetuado en el *lai* (Paupert 1995: 171). El motivo del 'ruiseñor', como imagen misma del amor, puede tener conexión con la historia de dos amantes separados que el canto de este pájaro reúne por la noche, recreada por el *trobador* Bernart de Ventadorn en dos de sus canciones («Pel doutz chan que-l rossinhols fai» y «Tuih cil que-m preyon qu'eu chan») (Ménard 1995: 131; Angeli 1993: 179, n. 7).



Pasemos al *vergier*. No nos detendremos en su significación por ser ampliamente conocido como *locus amoenus* que arranca del VIRIDIARIUM 'lugar de la verdura' de la tradición clásica y que continúa siendo de uso constante e, incluso, revitalizado en la literatura medieval.<sup>28</sup> En los *lais*, como en la narrativa vulgar, se conforma como el *hortus conclusus* 'jardín bien cerrado' y 'jardín secreto', el lugar de encuentro por excelencia entre los enamorados, en alternancia con el espacio de la 'ventana', vista antes. Se presenta en tres *lais* de forma diferente.

En la primera parte de *Milun* constituye el emplazamiento de las citas y del «delito» del amor (v. 49): tanto se ven en el *vergier* que la *demoisele enceinta*, un hecho insólito en la literatura del momento, que apenas da cuenta de embarazos de madres solteras. El *vergier* también evoca, por supuesto, el estereotipo primaveral, en donde bosques y prados reverdecen (vv. 57-60) y en donde vive el *laüstic* del *lai* homónimo.<sup>29</sup> Es, finalmente, en *Guigemar* el lugar cercado por una alta muralla de mármol verde y el mar, en donde la doncella se solaza y desde donde ve llegar la nave maravillosa que nadie guía, esto es, el amor y el otro mundo; una variación del *topos* clásico destacable, pues la presencia de riquezas minerales (cf. el mármol) y del agua como límite-cierre son elementos extraños en el *locus amoenus* medieval (Legros 1989: 233).

## 6. ESPACIOS ABIERTOS

Llegados a este punto, podemos preguntarnos si María de Francia no introduce ningún espacio totalmente abierto en los *Lais* (*vid.* Payen 1976).<sup>30</sup> Frente al mundo real, el de la prisión, el *aquí*, visto a través de las imágenes arquetípicas de la malcasada, surge la apertura, representada por el *Más Allá*, el mundo ideal y de la fantasía. Éste será evocado en los dos *lais* «féeriques», a través de elementos que guardan relación con el espacio.

Se sabe que en la tradición folklórica el agua marca la frontera entre el aquí y el allá, percibiéndose como paso hacia el otro mundo. El mar, en *Guigemar*, es una barrera que cierra el castillo del marido celoso, al igual que acontece en el *Roman de Brut*,<sup>31</sup> pero también es el medio sobre el que navega la nave maravillosa, que conduce al héroe herido, en marea alta, a los brazos del amor, que lo recoge de

28. *Vid.* el funcionamiento del *topos* en la retórica en Curtius 1976: 263-289; para el uso medieval, *vid.* Bouvier 1990, Strubel 1990, Notz 1978 y Legros 1989 (destacamos los dos últimos por la visión novedosa que aportan, al matizar la percepción clásica de Curtius).

29. También en el marco primaveral empieza *Yonec*:

Ceo fu el meis d'avril entrant  
quant cil oisel meinent lur chant

(vv. 51-52)

30. Ribard 1984:100 considera, no obstante, la ventana como espacio abierto, símbolo antitético de la prisión.

31. *Vid.* Rychner 1973: 244 y Hoepffner 1971: cap. III. Sobre las diferentes significaciones del agua en la Edad Media, *vid.* Ribémont 1996.



nuevo, y que la malcasada utiliza para huir del marido, trasladándola a las tierras del amante.

El universo de la imaginación, del sueño, se hace realidad en el otro *lai* «féérique», en *Yonec*. Muldumarec entra en la vida de la mujer bajo forma de pájaro, y la libera de su cautividad, siendo el héroe fruto de la infelicidad profunda que supera el límite existente entre fantasía y realidad.<sup>32</sup> Por otra parte, la protagonista, cuando persigue el rastro del amante herido, se introduce en otra forma espacial: por la *entrée* de una colina (símbolo de lo 'alto')<sup>33</sup> accede a un túnel oscuro que la conduce a un prado verdeante, en uno de cuyos extremos la ciudad brilla *tute d'argent* (v. 374). La suntuosidad del mundo del Más Allá se despliega en las ricas construcciones: del castillo se dice que *en tut le mund nen ot plus bel* (v. 481). El contraste entre la ciudad muerta del marido, en la que ya no había barcos (v. 16), con la *vile* de plata en la que reside el amante, es notorio: la puerta siempre se encuentra *desfermée* (v. 371) y las naves (más de trescientas, vv. 368-369) surcan sus aguas (Ribard 1984: 105); al final del *lai*, desaparece la separación física entre los dos mundos y el aspecto sobrenatural del reino de Muldumarec se difumina.<sup>34</sup>

En conclusión, el espacio en los *Lais* de María de Francia, si bien responde a los estereotipos de la tradición, ejerce un valor emblemático al reflejar y resaltar las emociones de los relatos. El espacio real, habitado, en el que viven las dueñas de *Guigemar* y *Yonec* responde fielmente a la imagen tipo de la *mal mariée*, esposas celosamente guardadas por sus maridos viejos, resaltándose con insistencia el encarcelamiento que sufren, a pesar del cual consiguen disfrutar del amor y mantener incluso relaciones íntimas, gracias a la intervención del mundo del Más Allá. *Milun* y *Laüstic*, en cambio, presentan variaciones, al insertar otros elementos funcionales en la estructura dramática.

Pequeñas aberturas atisban las protagonistas a través del espacio de la ventana y del *vergier*, lugares por los que se cuele el amor, representado de diferente forma en tres de los *lais* por pájaros: el azor (imagen del amante), el ruiseñor y el cisne (intermediarios del amor). Frente al mundo real, cerrado, emerge el mundo del Más Allá, abierto y sin límites.

ESTHER CORRAL DÍAZ  
 Universidad de Santiago de Compostela

32. La mutación del amante-pájaro se inscribe en la tradición de metamorfosis en animal que tanto ha fascinado a los hombres de la antigüedad y de la Edad Media. Puede estar relacionada con los niños-cisnes y mujer-cisne de Godefroi de Bouillon (Colliot 1980: 126). Según Boivin el desenlace final muestra la condena de las metamorfosis. Este *lai* —junto con *Bisclavret*— se sitúa «sur le versant noir, du côté du malheur d'aimer. Ils figurent l'impossible réalisation du désir, condamné par la société à se nourrir de chimère et par ses contradictions à refuser ses composantes les plus irréductibles» (1995: 168)

33. Alvar (1994: 113) subraya que la entrada en el Más Allá a través de una caverna es un suceso habitual en el mundo literario de la época: Walter Wap en *De nugis curialium* así lo cita. Ribard (1984: 103) lo relaciona con los pasajes angostos con finalidad iniciática frecuentes en Chrétien de Troyes y el tema de la 'puerta estrecha' que da acceso al Reino de los Cielos.

34. Se percibe una simetría de oposición también entre el palacio «masculino» de Muldumarec (en las tres estancias en las que entra la dama sólo aparecen caballeros) frente a la torre «femenina» en la que está encerrada la dama (acompañada siempre por la cuñada, en otras dependencias se oyen voces femeninas). *Vid.*, sobre este punto, Connochie-Bourgogne 2003; Gingras 2003: 178.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos, trad. (1994), María de Francia, *Lais*, Madrid, Alianza.
- ANGELI, Giovanna (1993), «Entre mémoire et dialogue: Les Lais de Marie de France», en G. Hilty, ed., *xx Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, A. Franke Verlag, Tübingen, t. v, pp. 166-180.
- BACHELARD, Gaston (1984), *Poétique de l'espace*, Paris, PUF. [1957, 1ª ed.]
- BEC, Pierre (1977), *La lyrique française au Moyen Age*, Paris, Picard (vol. I: Études).
- BERTHELOT, Anne (2003), «Des fenêtres sur l'Autre Monde», en Connochie-Bourgne 2003, pp. 33-42.
- BOIVIN, Jeanne-Marie (1995), «Bisclavret et Muldumarec: la part de l'ombre dans les *Lais*», en Dufournet, Jean, ed., *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, pp. 147-168.
- BOUVIER, Jean-Claude (1990), «Ort et Jardin dans la littérature médiévale d'Occ», en *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, pp. 41-52.
- BRUMLIK, Joan (1996), «The Lyric *Malmariée*. Marie's Subtext in *Guigemar*», *Romance Quarterly*, 43 (2), pp. 67-80.
- BURGESS, Glyn S. (1987), *The Lais of Marie de France, Text and context*, Manchester, Manchester University Press.
- COLLIOT, Regine (1980), «Oiseaux merveilleux, dans *Guillaume d'Angleterre et les Lais de Marie de France*», en *Mélanges [...] à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, pp. 115-126.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal, ed. (2003), *Par la fenestre. Etudes de littérature et de civilisation médiévales, Actes du 27 Colloque du CUERMA fev. 2002*, Aix en Provence / CUERMA.
- DUBUIS, Roger (1992), «La notion de *druerie* dans les *Lais* de Marie de France», *Le Moyen Age*, 98, pp. 391-413.
- EVANS, Dafydd (1984), «Marie de France, Chrétien de Troyes, and the *malmariée*», en P. S. Noble i L. M. Paterson, eds., *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays [...] L. Topsfield*, Cambridge, St. Catherine's College, pp. 159-171.
- FENSTER, Thelma S. (2000), *Arthurian Women*, New York / London, Routledge.
- GINGRAS, Francis (2003), «"Par mi une estreite fenestre". L'espace d'une vision et les cadres du désir dans le récit français du XII siècle», en Connochie-Bourgne 2003, pp. 167-180.
- GROSSEL, Marie-Geneviève (2003), «Une femme à sa fenêtre: de la lyrique à la hagiographique», en Connochie-Bourgne 2003, pp. 209-220.
- GUERREAU-JALABERT, Anita (1992), *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII-XIII siècles)*, Genève, Droz.
- HOEPPFNER, Ernest (1971), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet, reimpr. [1935, 1ª ed.]
- HOLZBACHER, Ana M., ed.y trad. (1991), *María de Francia. Los Lais*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- HUCHET, Jean Charles (1981), «Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age. Les *lais* de Marie de France», *Poétique*, 48, pp. 407-430.



- JAMES-RAOUL, Danièle (2003), «A la fenetre: approche d'un topos textuel dans les romans entre 1150 et 1250», en *Connochie-Bourgne* 2003, pp. 9-22.
- JONIN, Pierre (1958), *Les personnages féminins dans les romans français du Tristan au XII siècle*, Aix-en-Provence.
- LACHIN, Giosuè (1993), «Maria di Francia. La tradizione, la traduzione, il tradimento», en *Omaggio a F. Folena*, Padova, pp. 207-233.
- LEYSER, Henrietta (1995), *Medieval Women: a Social History of Women in England 450-1500*, London, Phoenix.
- LEGROS, Huguette (1989), «Variations sur un même thème. *Locus amoenus, heroon et jardin royal*», en *Hommage à Jean-Charles Payen. Farei chansoneta novele*, Caen, Université, pp. 231-238.
- MCCLELLAND, Denise (1977), *Le vocabulaire des lais de Marie de France*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa.
- MÉNARD, Philippe (1995), *Les Lais de Marie de France*, Paris, reed. [1979, 1<sup>a</sup> ed.]
- MOREAU, J. L. (1985), «*La citez siet sur Duëlas*. A propos des lais d'Yonec et de *Milon*», *Romania*, 106, pp. 492-504.
- NOTZ, Marie-Françoise (1978), «*Hortus conclusus*. Réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin», en *Melanges J. Lods*, Paris, t. I, pp. 459-472.
- PAUPERT, Anne (1995), «Les femmes et la parole», en Jean Dufournet, ed., *Amour et merveille*, pp. 169-187.
- PAYEN, Jean Charles, «Le clos et l'ouvert dans la littérature française médiévale et le problème de la communication (éléments d'une problématique)», *Perspectives Médiévales*, 2, 1976, pp. 61-72.
- PICKENS, Rupert T. (1993), «Poétique et sexualité chez Marie de France: l'exemple de *Fresne*», ed. de J. C. Aubilly et alii, *Et c'est la fin pourquoi sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, vol. III, pp. 1119-1131.
- PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de E. Mélétski. L'Etude structurale et typologique du conte*, Paris, traduc. de ed. rusa 1969. [1928, 1<sup>a</sup> ed.]
- RIBARD, Jacques (1970), «Le lai du *Laostic*: structure et signification», *Moyen Age*, 77, pp. 26-279.
- (1984), *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion.
- (1995), «Le lai de *Guigemar*: conjointure et senefiance», en Jean Dufournet, ed., *Amour et merveille*, pp. 133-145.
- RIBÉMONT, Bernart, dir. (1996), *L'eau au Moyen Age. Symboles et usages. Actes du colloque Orléans-Mai 1994*, Orléans, Paradigme.
- RYCHNER, Jean, ed. (1973), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion.
- SALY, Antoinette (1994), «Observations sur le lai de *Guigemar*», *Image, Structure et Sens. Etudes arthuriennes*, Aix, CUERMA, 34, pp. 7-21. [Antes en *Mélanges [...]* à Ch. Foulon, cit., pp. 329-39.]
- SIENEART, E. (1978), *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris.
- STRUBEL, Armand (1990), «L'allégorisation du verger courtois», en *Vergers et jardins* (cit.), pp. 343-358.

- ZUMTHOR, Paul (1994), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid. [1ª ed. Seuil, 1993.]
- (2000), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil. [1972, 1ª ed.]