

## Hacia un nuevo concepto de heroicidad en los *lais* de Marie de France: una visión novedosa y plural del personaje masculino

RAMÓN GARCÍA PRADAS  
Universidad de Castilla-La Mancha

Del *lai* podríamos decir que es una de las primeras y más célebres formas del relato corto en el panorama literario del medievo francés. Definidos precisamente como relatos breves, con una media de unos quinientos versos octosílabos<sup>1</sup>, destinados a un público cortés (Stanesco, 1998:82) y de origen musical (no olvidemos que en la cultura bretona el término *lai* significa *canción*), los *lais* suelen contar bellas historias de amor en las que la realidad se diluye en la fantasía con una naturalidad absoluta<sup>2</sup>.

No son pocos los *lais* narrativos que se componen en Francia, inspirados, muchas veces, de las leyendas y el folklore del pueblo bretón, durante los siglos XII y XIII. Destacan sobremanera los *Lais* anónimos -entre los más célebres: *Désiré*, *Graelent*, *Guingamor*, *Tyolet*, *Espine* o *Mélion*- y, especialmente, en el siglo XII, justo en el momento en que en Francia se está produciendo el despertar de la novela con el *roman antique* o con la obra de Chrétien de Troyes, los *Lais* de Marie de France, la primera escritora reconocida en la *Literatura Francesa*.

No es, en modo alguno, gratuito este hecho, ya que el encontrarnos ante una mujer escritora nos invita a pensar y a comprobar el privilegio inusitado que el personaje femenino adquiere en estos breves relatos. Como ya tuvimos ocasión de decir, “la mujer propicia la

1 Hemos de resaltar, en este sentido, que el cómputo de versos de los *lais* suele ser una cuestión harto irregular. Encontramos *lais* de una brevedad absoluta. El ejemplo más claro lo tenemos en el *Chèvrefeuille*, *lai* que tan sólo comporta 118 versos. Sin embargo, también encontramos *lais* que, por su longitud, podrían considerarse pequeñas novelas. Buenos ejemplos de ello lo encontramos en los *lais* que inician y clausuran la obra de Marie de France. Nos referimos lógicamente a Guigemar, con 886 versos, y a *Eliduc*, con 1184 versos. Sin embargo, la tónica general en los *Lais* es la brevedad. Destacamos así *Les deux amants*, *Laüstic*, *Chaitivel*, *Bisclavaret* o *Équitan*.

2 Así lo afirmamos cuando decimos: “Lo maravilloso participa de lo real y viceversa (...). Marie no busca tanto el enfrentamiento contra lo maravilloso como sí la adecuación de esta categoría con el mundo de lo real” (García, 2004: 86).

evolución del caballero, situándose en el corazón mismo de la aventura, tal y como ocurre en todos y cada uno de los *lais* de Marie de France” (García, 2002: 244). La mujer representa la complicación de la historia, el nudo del relato, ocupando así un lugar privilegiado en el panorama ficcional al que nunca antes había tenido acceso. Pero la feminidad que los *Lais* destilan no sólo se aprecia en el protagonismo de la mujer o en el hecho de que ésta siempre se encuentre en el centro de la aventura sino también en el deseo de la autora por que se reconozca su identidad poética. Nichols nos dice a este respecto: “She places herself in the avant-garde of a movement to replace anonymous poetic activity, still the rule in the first part of the 12th century, with a concept of artistic value linked to poetic identity” (1988: 9).

El hecho de que se reconozca su identidad poética, idea puesta de manifiesto en su prólogo, va unido además a la elaboración, incluso, de una ciencia literaria más compleja de lo que a priori pueda parecer<sup>3</sup>.

Esta feminidad que prevalece en la ideología que se esconde detrás de cada *lai* y este mayor protagonismo de la mujer hasta el punto de convertirse en no pocas ocasiones en mediadora del destino del héroe<sup>4</sup>, tal y como tendremos ocasión de ver en *Guigemar* o en *Lanval*, hace que, frente al amplio abanico de mujeres que nos encontramos (bondadosas y malvadas, fieles o subversivas, ingenuas o astutas, prisioneras o libres), el héroe y la heroicidad queden, en cierto modo, desplazados. Ello nos invita, por consiguiente, a replantearnos la concepción tradicional de la figura del héroe, especialmente cuando tenemos textos como la *canción de gesta*, coetáneos en el tiempo. Faust (1988: 22) afirma que los protagonistas masculinos en los *Lais* son héroes meramente pasivos. Marie parece subvertir deliberadamente su papel tradicional de caballeros protectores de la mujer con el que la literatura del momento nos tenía acostumbrados a tratar.

A priori, podríamos decir que no hay prácticamente diferencias entre los distintos héroes que aparecen en los *Lais* de Marie de France. En efecto, de un *lai* a otro parece que los rasgos físicos y morales de los protagonistas no cambian. Así lo afirma Ménard refiriéndose al carácter de los héroes masculinos: “des qualificatifs comme *sages et pruz* (*Guigemar*) ou *si bel, si pruz ne si vaillant* (*Yonec*) ne nous font guère avancer dans la connaissance des êtres” (1979: 109). Desde un punto de vista estrictamente físico, todos los héroes, o casi todos, al menos, tienen un mismo denominador común, son jóvenes y bellos:

Seuls quelques auxiliaires et quelques adversaires des héros sont âgées. Ce sont les maris des mal-mariées de *Guigemar* et *Yonec*, les gardiens qu’ils ont proposés à leur séquestration-le vieux prêtre, les soeurs de maris, veilles et

3 Así lo ha dejado ver Spitzer cuando a tal respecto afirma: “we need not to be surprised if, to these *lais* vibrating with humanity, the first woman poet of the Middle Ages has affixed a prologue containing so much of literary science, of *literary philosophy* of medieval encyclopedic lore ... (for) this great teller of tales of twelfth century is a *clerc, a poeta philosophus et theologus*” (1943: 102).

4 Este carácter de mediadora en el destino del héroe ha sido enfatizado por Dessaint: “Enfin l’ultime incarnation du médiateur est la Dame ou la Fée. À la fois objet et agent du changement de l’homme, elle occupe une fonction différente et essentielle. Les figures précédentes accompagnaient ou mettaient à l’épreuve le chevalier, l’amant dans les contrées dont il ne sortira pas indemne, elle seule ayant le pouvoir de le transformer fondamentalement” (2001: 11).

veuves (...). Ce sont là des exceptions: la presque totalité des personnages du recueil sont jeunes, et la beauté constitue le signe distinctif tant des héros que de leurs auxiliaires (Sienaert, 1984:188)

Y, sin embargo, y por paradójico que ello pueda parecer, la mayor parte de los *Lais* tienen por título el nombre o el rasgo caracterial más relevante del héroe que los protagoniza (*Yonec, Lanval, Guigemar, Eliduc, Bisclavaret, Chaitivel* o *Equitan*). Frente a las mujeres, plurales y dueñas de la acción, que no tienen nombre propio en los *Lais*, los hombres cuentan con la identidad que les da su nombre, quizá acaso poco más pueda darles identidad en la obra. Veamos, de hecho, cómo Marie procede a presentarnos a algunos de sus héroes. La forma de hacerlo, y los adjetivos que se utilizan, no difieren tanto en unas ocasiones y en otras:

Guigeimar moment le dancel,  
Et rëaulme nen out plus bele;  
A merveille l'amot sa mere  
E mult esteit bien de son pere ;  
(...)  
Li vadlet fu sages e pruz,  
Mult se faseit amer de tuz.  
(...)  
En Lorreine nē en Burguine  
Nē en Anjou nē en Gascuine  
A cel tens ne pout hom truver  
Si bon chevalier ne sun per  
(Marie de France, 1989: 38-40).  
Milun fu de Suhtwales nez.  
Puis le jur k'il fu adubez  
Ne trova un sul chevalier  
Ki l'abatist de sun destrier.  
Mut par esteit bons chevaliers  
Francs (e) hardiz, curtois e fiers,  
Mut fu coneüz en Irlande,  
En Norweië e en Guhtlande;  
En Loengrë e en Albanie  
Eurent plusurs de lui envie:  
Pur su prüesce iert mut amez  
E de muz princes honurez  
(Marie de France, 1989:268)  
En Bretaine ot un chevalier  
Pruz e curteis, hardi e fier:  
Elidus ot nun, ceo m'est vis  
(Marie de France, 1969: 326)

En el fondo, este mismo retrato que subyace en el caso de héroes distintos, producto de las apelaciones explícitas que sobre él se nos hace, apelaciones que principalmente hacen referencia a cuestiones de índole moral, no está designando tanto al individuo concreto que protagoniza el *lai* en cuestión sino a la clase social a la que éste representa, la nobleza cortés, sin duda alguna:

Le qualificatif «beau» se rencontre le plus souvent dans des associations adjectivales morales -«curteis», «pruz», «noble», «sage», «gent». Ces attributs ne se réfèrent pas à un individu, mais à une classe sociale (...). Toujours signe d'élection, la beauté marque chez ces personnages l'appartenance à la classe (Sienaert, 1984:189).

Aparte de esta coincidencia tanto en el aspecto físico como en toda una serie de características morales propias de una clase social, los héroes que Marie de France nos propone en los distintos *lais* guardan una similitud más en común, un mismo denominador que, en cierto modo, tergiversa el tan tradicional concepto de heroicidad tal y como es comprendido por géneros como la *canción de gesta* o, incluso, la *novela cortés*. En efecto, héroes como Roland o Guillermo en la *gesta* o héroes como Yvain, Erec, Lancelot o Tristán en la *novela cortés* antes de haberse enamorado son héroes que velan por el bien comunitario. Todos ellos son vasallos de algún rey que los necesita para defender su reino, algo que ellos hacen gustosos con el fin de honrar a su soberano y al pueblo que éste representa. Por ejemplo, recordemos cómo Roland golpea acordándose de la Dulce Francia. Recordemos también el amor que el pueblo siente hacia Tristán en la versión de Béroul por haberlo librado de la injusticia a la que lo sometía Moroldo con el pago de los niños para que los dejara en paz. Recordemos, en último lugar, al mismo Lancelot, enamorado de Ginebra, que, aunque ha ido a salvarla de las temibles garras del malvado Maleagant, también salva a otros tantos prisioneros de la corte de Arturo. El héroe no olvida, pues, cuál es su compromiso social.

Los héroes que Marie de France nos presenta están, sin embargo, en continuo conflicto con la sociedad de una forma u otra. En casi ninguno de los *Lais* analizados la autora nos habla de las proezas que el héroe acomete en pro de la sociedad a la que representa. Sólo una excepción, Eliduc, el último y el más largo de todos sus *Lais*. En él nos cuenta cómo el noble y cortés caballero *Eliduc* está al servicio del rey de Bretaña, al que ha defendido en no pocas ocasiones y del que recibe un trato especial, trato que le acarrearán la envidia de los demás caballeros en la corte, hasta el punto de conseguir aislarlo y hacer que el rey le retire su beneplácito. Eliduc se ve así obligado a marcharse y ponerse, en calidad de vasallo, al servicio de otro soberano. Marcha así a Exeter, donde habitan dos reyes que están enfrentados. Eliduc se pone al servicio del más anciano, lo defiende y consigue la paz para su reino. Allí se enamora de su hija, pero se ve obligado a marcharse porque una vez más el rey de Bretaña, que está a punto de perder todas sus posesiones, reclama su ayuda. Eliduc parte, lucha valerosamente por el que fuera su soberano y logra así instaurar una vez más el orden en su país de origen. Veamos, de hecho, con qué valentía alienta a los guerreros de Exeter a que defiendan su reino.

En cierto modo, el parlamento de Eliduc nos recuerda las palabras del propio Roland cuando en Roncesvalles insta a sus soldados a que luchen, pues el combate los ennoblecerá y les dará buena reputación:

Elidus lur ad dit: “Amis,  
La meie fei vus en plevis:  
Ki en tel liu ne va suvent  
U il quide perdre a sciënt,  
Ja gueres ne gaainera  
Në en grant pris ne muntera.  
Vus estes tuz hummes le rei,  
Si li devez porter grant fei.  
Venez od mei la u j’irai  
Si fetes ceo que jeo ferai!  
Jo vus asseür læaument,  
Ja n’I aurez encumbrement,  
Pur tant cume jo puis aidier.  
Si nus poüm rien gaainier,  
Ceo nus iert turné a grant pris  
De damagier noz enemis”  
(Marie de France, 1989: 336-338).

Sin embargo, la tónica general es la de la individualidad. Ningún otro *lai* nos dice que el héroe acometa proezas en pro de su pueblo o como prueba del servicio que debe a su señor y, en cierto modo, ello es así porque el héroe está, por unas razones u otras, que ya delimitaremos, en conflicto con la sociedad. No es nada extraño ver, entonces, cómo el héroe toma su revancha contra la sociedad, contra una sociedad que lo desprecia. Ya hemos visto como Eliduc suscitaba, por ejemplo, la envidia de sus compañeros. Algo muy similar va a ocurrir con Lanval, añadiendo la salvedad, eso sí, de que el héroe es, además, extranjero. Sienaert (1984:82) afirma, de hecho, a este respecto que, en ocasiones, el héroe es extranjero, lo que subraya ya no sólo su individualidad en la sociedad en la que se inserta sino también el hecho de que sea visto como alteridad.

Hemos traído a colación el caso de Lanval, ya que nos ha parecido el mejor ejemplo, aunque no el único que refleja la idea anteriormente expuesta. En este caso, Lanval, el héroe, es rechazado por los caballeros de Arturo y por el propio rey. Como se nos dice al principio del relato, Arturo lo olvida siempre injustamente en el reparto de dones, lo que hace que el héroe sea tremendamente desgraciado, hasta el punto de tenerse que marchar, pues para un extranjero no es fácil mantenerse en una tierra que no es la suya si no cuenta con la ayuda financiera de su señor:

Fiz a rei fu de haut parage,  
Mes luin ert de sun heritage  
De la meisne(e) le rei fu.  
Tut sun aveir ad despendu ;  
Kar li reis rien ne li dona.  
Ne Lanval ne li demanda.  
Ore est Lanval mut entrepris,  
Mut est dolent e mut pensis.  
Seigneurs, ne vous esmerveillez  
Mut est dolent en autre tere,  
Quant il ne seit u sucurs quere  
(Marie de France, 1989:168).

En efecto, como nos dice Propp (1970: 46 y 50), el estado de carencia provoca la marcha del héroe, pero no hemos de echar toda la culpa a Arturo y a sus caballeros, si bien es muy cierto su menosprecio<sup>5</sup>. Lanval es, en cierto modo, responsable de su aislamiento porque, tal y como se desprende de la cita que anteriormente hemos ofrecido, y como muy oportunamente señala Harf (1995: 86), Lanval no hace nada para recordar al rey su existencia, como si él mismo se ufanara de vivir en el asilamiento, aspecto que además se refuerza a lo largo de todo el relato, como tendremos ocasión de ver.

Para Koubichkine (1972: 468), el olvido incomprensible del rey hace de Lanval un personaje diferente, inadaptado en el contexto artúrico. Es lógico entonces que el héroe aspire a otro mundo. Parte del reino de Arturo sin rumbo fijo y en su errar se encuentra con dos mujeres que lo conducen a donde está su señora. Se trata de un hada que lo espera y le declara su amor. Lanval lo acepta y se enamora de ella y el hada lo colma con toda clase de dones. Lanval regresa así a la corte de Arturo cargado de riqueza y repartiendo dones por doquier, de lo cual se deduce que Lanval ha sido aceptado en la corte del rey Arturo y, sin embargo, a su vuelta el joven rechaza aquello que en un principio parecía anhelar, el amor y la amistad de cuantos le rodean. El relato evoluciona así de una exclusión involuntaria a una exclusión voluntaria. En efecto, el único deseo de Lanval desde que se ha enamorado es el de llamar y estar a escondidas con el hada de la que se ha enamorado, de aquella que en un principio ha mediado en su destino para que sea aceptado en la comunidad en la que vive, pero a la que, desde el principio, ha quedado claro que no pertenece, en tanto que hijo de un rey de otras tierras, de las que además ni siquiera se conoce el origen.

El héroe está así rodeado de una aureola de misterio. Su origen no está determinado y ello lo aísla aún más. Quizá por ello Lanval también se marcha, inconscientemente, de la corte de Arturo. Existe en los textos medievales la voluntad, por parte del héroe, de encontrar su verdadero destino y su auténtico origen en un proceso de búsqueda de sí mismo. Lanval es

<sup>5</sup> Así lo explicita el narrador cuando nos dice: “Tel li muestra semblant d’amur, / S’al chevaler mesavenist, / Ja une feiz ne l’en pleinsist” (Marie de France, 1989:168).

conducido por el hada amada a Avalon y, desde luego, no resulta en modo alguno descabellado pensar que Lanval sea originario de esta isla maravillosa. En efecto, ha quedado profundamente estigmatizado por el hada y, cuando regresa a la corte de Arturo, sólo desea estar con ella. De hecho, cuando es denunciado por Ginebra y ajusticiado por Arturo y el hada acude a defender públicamente a su amado, Lanval monta a caballo con ella y se marchan a Avalon, al lugar al que considera que pertenece, aspecto que además se constata si tenemos en cuenta que ya el mismo nombre del héroe es casi un anagrama perfecto del nombre de la isla mencionada (Lanval/Avalon). Nos gustaría iluminar esta idea con las palabras de Rychner, quien también coincide en ver el verdadero origen de Lanval en Avalon:

Lanval passe de la cour d'Arthur à Avalon, et ce passage est celui de la méconnaissance à la reconnaissance de sa vraie nature. Ici encore, le chemin conduit le héros d'un monde qui n'est pas le sien propre à sa réintégration dans un monde autre qui est véritablement le sien (Sienaert, 1984:99).

Parece, pues, que Lanval ha encontrado su origen y, sin embargo, también va a ser excluido de Avalon, del mundo al que teóricamente hemos dicho que pertenece, por transgredir el pacto que antaño hiciera con el hada. En efecto, el héroe había prometido a su amada no revelar a nadie su relación, pero cuando Ginebra requiere su amor y el héroe la rechaza, la reina monta en cólera y lo acusa de homosexual<sup>6</sup>, humillándolo al decirle que el placer lo encuentra junto a hombres más jóvenes que él. Lanval, que ha visto su orgullo herido arremete contra la reina contándole el secreto que lo perderá. Lanval confiesa así a Ginebra que está enamorado de una mujer de otro reino y en este reino incluso la más humilde de las doncellas es mucho más bella. La reina monta en cólera y decide perder al héroe contándole a Arturo que Lanval la ha humillado y ha intentado abusar de ella. Arturo prepara así un juicio, lo que corrobora que Lanval ha sido nuevamente excluido de la sociedad artúrica, pero también ha sido excluido de Avalon porque, pese a implorar en cuantiosas ocasiones al hada para que venga a ayudarlo, Lanval no recibe otra respuesta que el silencio por parte del hada. Lanval es, como bien nos dice Poirion (1982: 55), un héroe sometido a dos tipos de feminidad: la feminidad agresiva de Ginebra, que se ha enamorado de él, y la feminidad protectora del hada a la que ama y que, en última instancia, termina por salvarlo.

Resulta, desde luego, hartamente curioso que en ningún momento se incida en las hazañas que el héroe haya podido cumplir y es que en el relato no cumple ninguna. No se nos muestran así sus cualidades caballerescas, pese a que en numerosas ocasiones se le llame caballero. Por ello, según Berthelot, no se justifican los dones que la amada le hace desde la óptica cortés:

6 No hemos de perder de vista que la homosexualidad en la Edad Media fue vista como una forma de exclusión y de marginalidad. Así se explicita en el Concilio de Lentrán, celebrado en 1179, mediante el que se regulan, entre otros aspectos, las penas para el clero y para los laicos que se deleitaran con prácticas homosexuales: "Toute personne qui sera reconnue coupable d'avoir cet acte d'incontinence contre nature, en réponse auquel la colère de Dieu frappa le fils de perdition et consuma cinq villes par le feu, s'il s'agit d'un clerc, sera réduite à l'état laïc ou enfermé dans un monastère pour y faire pénitence; s'il s'agit d'un laïc, sera excommunié et mise à l'écart de la communauté des fidèles" (Boswell, 1985: 349-350).

(...) la relation qui s'établit entre Lanval et la fée est fondamentalement anti-courtoise, non seulement parce que c'est la femme qui a choisi son amant, et qui est venue de loin pour se donner à lui, mais parce que la richesse et le luxe qu'elle lui procure, et qui constitue une métonymie de son amour, ne sont en rien mérités (1998:36).

Sin embargo, también es cierto que en el mundo de Arturo, y contrariamente a lo que suele ocurrir en la novela (pensemos, por ejemplo, en la producción de Chrétien de Troyes), el héroe no es medido ni valorado por sus cualidades sino por sus riquezas, es decir, por la imagen que, en definitiva, ofrece. Así se constata cuando regresa del mundo del hada colmado con toda una serie de riquezas que pronto reparte haciendo gala de una de las máximas caballerescas, “la largesse”, como se dice en francés antiguo.

El contacto con el mundo de lo maravilloso ha sabido recompensar al héroe dándole todo aquello de que el mundo real le privaba<sup>7</sup>, pero Lanval no lucha para conseguirlo. Absolutamente todo en el relato le viene dado. De hecho, y como bien nos dice Ménard, Lanval, nuestro héroe, sufre más que actúa (1979: 116). No en vano, tanto al principio como al final del relato podremos constatar cómo aparece sin fuerza y sin voz, pues todo esfuerzo para él es inútil. Desde luego, también hemos de reconocer, sirviéndonos una vez más de las aportaciones de Ménard (1979:86), que en los *Lais* de Marie de France la aventura no está ligada a la proeza, sino que, antes bien, está en relación a la necesidad de amor que tengan los héroes y, desde luego, Lanval nos ha parecido un héroe con no poca necesidad de amar, aunque un exponente aún más claro de esta idea lo vamos a encontrar en *Guigemar*, un héroe al que sólo el amor llegará a darle personalidad.

Guigemar es también un héroe valiente, cortés, bello y admirado, pero cuenta con un defecto que lo aleja de la imagen prototípica del héroe cortés, su voluntad de no enamorarse:

En Lorreine nē en Burguine  
 Nē en Anjou nē en Gascuine  
 A cel tens ne pout hom truver  
 Si bon chevalier ne sun per.  
 De tant i out mespris nature  
 Kē vuv nul'amur n'out cure.  
 Suz ciel n'out dame ne pucele  
 Ki tant par fust noble ne bele,  
 Sē il de amer la requēist,  
 Ke volentiers nel retenist.  
 Plusurs le requistrent souvent,  
 Mais il n'aveit de ces talent ;

7 Así lo confirma Baumgartner cuando nos dice: “(...) le monde du féerique a su se montrer plus beau, plus séduisant que la cour arthurienne où le roi ne sait pas récompenser le mérite, ni reconnaître l'innocence, et où la reine ne désire scandaleusement le chevalier que lorsque la “féerie” l'a rendu “aimable” aux yeux dans le monde qui l'a jusque là ignoré” (1995:48).



Nuls ne se pout aparceveir  
Kë il volsist amur aveir.  
Pur ceo le tienent a peri  
E li estrange e si ami  
(Marie de France, 1989:40).

Sin embargo, el destino, que no quiere que Guigemar escape al amor de una mujer y se convierta en un nuevo Narciso, jugará una mala pasada al héroe introduciéndolo una vez más en el contexto de lo maravilloso. Hemos podido saber que el héroe es, contrariamente a lo que ocurría con Lanval, querido por todos, pero él no quiere a nadie, lo que nuevamente implica una cierta idea de exclusión de la comunidad a la que pertenece.

Ante esta situación, el héroe se encuentra sumido, en términos de Ribard (1995: 134), en una especie de bloqueo, estado del que solamente saldrá, sin quererlo, cuando logre enamorarse. Podemos decir así que el héroe está incompleto hasta el momento en que decide salir a cazar al bosque de noche. Para Marie, habida cuenta de que en todos sus *lais* el tema central es el amor entre un hombre y una mujer, es preciso que Guigemar encuentre la complementariedad y la reciprocidad con la mujer, una mujer que también es víctima de un estado de bloqueo que, en su caso, y a diferencia del protagonista masculino, le ha venido impuesto, ya que la mujer vive confinada por culpa de los celos de su marido, quien, por miedo a perderla le ha evitado el contacto con el mundo exterior.

Como ya hemos dicho anteriormente, el héroe sale a cazar al bosque y allí, de forma extraña y misteriosa, entrará en contacto con lo maravilloso. En efecto, de repente, descubre a una cierva blanca que quiere cazar. Guigemar la dispara y deja herida a la cierva, pero la flecha rebota y lo hiere también a él. La cierva, entonces, maravillosamente habla y dirige unas palabras proféticas a Guigemar diciéndole que ha quedado herido de amor y que sólo podrá ser curado por la mujer de la que se enamora. Como podemos ver la aventura es esencialmente de corte amoroso y no de naturaleza bélica<sup>8</sup>, es una aventura libremente aceptada y no impuesta por un soberano, como suele ocurrir en el género épico, y tiene una clara función en el relato, la de dar sentido a la existencia del héroe, de un héroe que, en Marie de France, suele estar perdido o suele carecer de personalidad antes de emprender la aventura amorosa:

“Courir l’aventure, c’est souvent un acte gratuit où le chevalier témoigne seulement de son autonomie morale, de sa liberté. Dans l’apparition arbitraire des aventures, le chevalier voit le signe d’une élection et la promesse d’un sens” (Badel, 1997: 73).

De la herida física se pasa a la herida moral e interna. El héroe no se siente bien, pues ha empezado a sentir los efectos del amor sin que éste se materialice. Como nos dice Ménard,

8 En los *Lais* de Marie de France, el elemento bélico o épico aparece siempre mitigado, relegado a un segundo plano-por no decir silenciado- y ello, en cierto modo, se explica porque, como apunta Stanesco, “on aurait tort de ne pas reconnaître aux *Lais* de Marie de France la subtilité et la grâce légère d’une oeuvre poétiquement féminine” (1998:84).

“l’amour est la source première du trouble. Il suscite l’inquiétude et fait perdre la paix intérieure” (1979:115). Confiando en el azar, toma un barco que lo lleva a una isla donde conoce a su amada. El amor pronto se despierta entre ellos, pero ella está casada con un marido que la tiene encerrada por culpa de los celos. El marido no tarda en descubrirlos y expulsa a Guigemar de su reino. Así, cuando el héroe regresa a la comunidad a la que pertenece, pese a que se reintegra socialmente, es consciente de su tara, lo que supone una clara evolución si lo comparamos con la actitud de desdén amoroso que presentaba al principio del relato, pero sorprende que, pese al sufrimiento amoroso del que Guigemar dice ser víctima, no hace nada por marchar a donde ha dejado a su dama para recuperarla. Es, al contrario, la dama la que acomete la proeza, escapándose de la prisión a la que la tiene sometida el marido y es precisamente esta valentía femenina la que posibilitará que los amantes puedan reunirse y cerrar el *lai* con el broche de un final feliz.

Como podemos apreciar, la aventura en el ámbito de lo maravilloso, al igual que ocurría en *Lanval*, no es el centro del relato sino un episodio circunstancial y azaroso en la vida del héroe, que permite a nuestra autora adentrarse en su tema preferido, los entresijos del amor y el análisis psicológico de los sentimientos de aquellos que se enamoran y que sufren y gozan por amor: “Marie de France préfère la finesse de l’analyse psychologique ou sentimentale aux aventures féeriques” (Delcourt, 2000:137).

Otros *lais* de *malcasadas*, en los que el héroe ha de afrontar la contrariedad de enamorarse de una mujer desposada con otro hombre, los encontramos en *Yonec* y en *Milun*, uno sobre el amor desgraciado y otro sobre el amor feliz. Yonec nos muestra la alteridad del héroe en grado sumo, como ya explicitaremos más adelante. Por el momento, nos gustaría empezar diciendo que realmente el título del *lai* se corresponde no con el héroe central sino con el hijo de éste, cuya única función en el relato “est celle de la vengeance et sa subséquente accession au trône de son père. Il est pour là le personnage principal, puisque c’est lui qui incarne l’idée victorieuse. C’est la seule information que nous ayons sur lui” (Sienaert, 1984:129). Es por ello que en el *lai* nos centraremos en la figura del padre en tanto que causante junto con su amada de toda la aventura de amor que se nos cuenta. No perdamos de vista, además, que en los *Lais* los protagonistas son siempre dos amantes y no un héroe (Ménard, 1979: 100), hasta tal punto el concepto de heroicidad está subordinado el amor.

Hemos dicho que el héroe estaba enormemente ligado a la alteridad y hemos dicho bien. Proviene de otro mundo, del mundo de lo maravilloso, para ser más exactos, y su apariencia cuando por primera vez entra en contacto con el mundo de lo real no es una apariencia humana. En efecto, cuando la desdichada malcasada pide encontrar un joven amante, éste se presenta en su habitación bajo la forma de un azor para transmutarse repentinamente en un apuesto y joven caballero que dice llamarse Muldumarec y haber venido a la llamada de la mujer de la que estaba enamorado:

En la chambre volant entra;  
Gez ot as piez, ostur sembla,

De cinc mues fu u de sis.  
Il s'est devant la dame asis.  
Quant il i ot un poi esté  
E el l'ot bien esgardé,  
Chevaler bel e gent devint.  
(...)  
mut fu curteis li chevaliers ;  
(...)  
(Marie de France, 1989:228)

Sin embargo, los celos del marido no tardan mucho en despertarse y pide a su hermana que la vigile. La vieja descubre toda la verdad y se la cuenta al marido y éste urde una trampa para acabar con la vida del amante. Pone unos pinchos en las rejas de la ventana por la que el azor entra siempre. Así, cuando éste acude a ver a su amada, queda mortalmente herido, tal y como ya había vaticinado. El héroe presenta así poderes sobrenaturales como son la metamorfoseización en animal o la predicción de lo que ocurrirá, carácter este último que se constata ya no sólo con el hecho de que vaticine su muerte sino con el que prediga que su enamorada está encinta y que tendrá un hijo que llevará por nombre Yonec y los vengará. Para el hijo le regala una espada y para ella un anillo que hará que el marido no pueda recordar nada de lo que ha ocurrido.

Muldumarec es, pues, un héroe generoso, proveniente del Más Allá y protector. La generosidad y la protección son, desde luego, características recurrentes en el héroe cortés y épico, pero el hecho de ligar al héroe con el ámbito de lo maravilloso llama sobremanera la atención en la Edad Media, especialmente en el seno de una sociedad folklórica bastante más acostumbrada a ligar a la mujer con lo maravilloso y lo supranatural. Sin embargo, Marie se complace en mostrarnos héroes en contacto con el mundo de lo supranatural o héroes que directamente pertenecen a él. Es el caso de *Bisclavaret*, quizá el *lai* en el que la alteridad del héroe provoque una mayor sensación de rechazo.

Antes de ver *Bisclavaret*, convendría hablar de otra *malmaridada*, la que acaece en *Milun*, prototipo también del más perfecto caballero.

En este caso, el carácter definitorio de Milún, del héroe, es el de la valentía, rasgo que sólo aparecerá también en Eliduc. De hecho, así lo afirma Rychmer cuando sobre Milun nos dice: "La dominante dans le caractère du héros est la vaillance (...). On remarque que la présentation du héros est centrée exclusivement sur cette notion de vaillance et que les topoi de la beauté et de la haute naissance en sont absents" (1984: 141).

Así lo avalan las palabras de Marie de France cuando en la correspondiente presentación que del héroe nos hace nos lo describe como:

Mut par esteit bons chevaliers  
Francs [e] hardiz, curteis e fiers,  
Mut fu coneüz en Irlande,  
En Norweië e en Guthlande ;  
En Loengrë e en Albenie  
Eurent plusurs de lui envie ;  
Pur sa prüesce i ert mut amez  
E de muz princes honurez  
(Marie de France, 1989: 268).

La complicación de la historia surge cuando el héroe se enamora de la hija de un rico barón y ésta queda encinta. Para evitar el escándalo, oculta su embarazo y cuando da a luz, entrega el niño por medio de Milun a una hermana que tienen en Northumbria. Tras el nacimiento y el alejamiento del niño, el héroe se marcha para probar su valor militar. Nuevamente, se enfatizan así las cualidades guerreras del héroe, cualidades que además son puestas de relieve en el relato con la confesión que hace la tía del niño, cuando éste crece, sobre la identidad del padre:

E l'aventure de sun pere,  
E cum il est bon chevaliers,  
Tout pruz, si hardi e si fiers,  
N'ot en la terre nul meilliur  
De sun peis ne de sa valur  
(Marie de France, 1989:286).

El hijo se hará así digno de la valentía del padre, marchándose en busca de aventuras para acrecentar su valor como caballero. Su gloria es tal que empieza a ser conocido como “Sanz Per”, es decir, “sin igual”. Padre e hijo conocen así un mismo destino, convirtiéndose en “deux chevaliers, deux générations, tous deux sortis de leur pays pour aller se mesurer aux meilleurs joueurs de leur temps” (Sienaert, 1984: 142).

Uno de los episodios más emotivos del *lai* se aprecia en el encuentro que padre e hijo tienen sin saberlo. Milun desea buscar a su hijo, pero ha oído hablar de “Sanz Per” y quiere batirse con él antes de marcharse. “Sanz Per”, por su parte, había abandonado el reino de su tía en busca de aventuras para acrecentar su renombre como caballero, aspecto muy típico en la concepción heroica medieval, como si el motivo de la búsqueda estuviera sometido a los imperativos del valor caballeresco. Es más, en este *lai*, Marie exalta el valor del caballero hasta el punto de que ésta es la característica que hizo que la rica dama se enamorara de él. Sin embargo, en la ausencia del amante, la dama se había visto obligada a contraer matrimonio con un señor elegido por su padre, pero al final del relato, Marie, defensora del verdadero amor, hace que se vea recompensado el mérito personal frente al privilegio de

clase que parecía haber triunfado con el matrimonio que el padre impone a la muchacha y la prueba indiscutible de este triunfo la encontramos al final del texto, con el hecho de que, una vez viuda la dama, sea el hijo de ambos amantes quien consagre la unión de sus padres: “(...) le fait que le triomphe du héros du lai se fait en l’absence voulue de toute foule-à l’opposé des fins merveilleuses traditionnelles- vient de même confirmer le caractère personnel de ce triomphe, et donc le thème du lai” ( Sienaert, 1984: 144).

A veces, el amor no termina, sin embargo, con un final de cuento feliz en los *Lais* de Marie de France, llegando a provocar, en ocasiones, la infelicidad o la muerte, incluso, del enamorado. Es precisamente lo que ocurre en *Equitan* o en *Chaitivel*. *Chaitivel*, por ejemplo, nos cuenta, en poco más de 500 versos, la historia de una bella dama, que podríamos considerar como “une Belle Dame sans Merci”, y de cuatro caballeros que se han enamorado de ella. A su vez, los cuatro son correspondidos, sin que la mujer pueda decidirse por ninguno, y ello va a acarrerar, en cierto modo, la fatalidad del relato, pues los cuatro hombres se batían con caballeros de otros territorios y tres de los cuatro amantes pierden la vida. A priori, podríamos pensar que el conflicto de la dama se ha resuelto, pero nada más lejos de la realidad, ya que al caballero que ha quedado vivo le tocará vivir la ausencia de los otros tres. Lejos de haber recibido el don de la exclusividad en materia amorosa, se ve relegado a un segundo plano, más incluso que cuando compartía su amor por la dama con los otros tres caballeros. La injusta situación provoca la sublevación del caballero cuando, habiéndole hecho la mujer partícipe de que ha escrito un lai que pretende titular *Les Quatre Deuils*, él, imponiéndose a la injusta indecisión femenina, le exige que lo titule *Le Pauvre Malheureux*, para que refleje su desgracia, la de aquel que ha quedado vivo sólo para sufrir por amor:

«Dame, fetes le lai novel,  
si l’apelez le Chaitivel !  
e jeo vus voil mustrer reisun  
quë il deit issi avez nun:  
Li autre sont pieça finé  
E tut le seclë unt usé,  
La grant peine k’il en suffreient  
De l’amur qu’il vers vus aveient ;  
Mes jo ki sui eschapé vif,  
Tut esgaré et tut cheitif,  
Ceo que al secle puis plus amer  
Vei sovent venir e aler,  
Parler ad mei matin e seir,  
Si n’en puis nule joie aveir  
Ne de baisier ne d’acoler  
Ne d’autre bien fors de parler.

Teus cent maus me fetes souffrir,  
Meuz me voudrait la mort tenir ;  
Pur c'ert li lais de mei nomez.  
Le Chativel i ert apelez.  
(Marie de France, 1989: 314-316).

*Equitan* nos muestra también una visión negativa del amor que degrada al héroe hasta el punto de conducirlo a la muerte. Ya la imagen del héroe que se nos empieza dando en el propio *lai* resulta bastante atípica si la ponemos en parangón con lo que tradicionalmente se suele entender por heroicidad. En efecto, *Equitan* es un héroe que ama el placer y el amor, hasta el punto de no conocer la medida en este sentimiento, algo que, sin duda alguna, conllevará su perdición, como tendremos ocasión de comprobar:

Deduit amout e drüerie:  
Por ceo maintint chevalerie.  
Al met (ent) lur vie en un (n) cure  
Que d'amur n'unt sen e mesure  
(Marie de France, 2000: 92).

Con semejantes características, *Equitan* no tarda mucho en enamorarse, pero fatalmente lo hace de una mujer casada, que además es la esposa de su mejor amigo el senescal. Ello hace que abandone sus deberes para dedicarse al placer hedonista del amor, aspecto del que Sienaert hace a *Equitan* culpable: “Son aventure est celle de la déchéance du grand seigneur des Nauns abdiquant sa fonction et ses droits pour devenir un pantin amoureux. Et de cette décheance, *Equitan* est coupable” (1984: 69). Ello se agrava aún más si tenemos en cuenta que *Equitan* no sólo es un caballero sino que se trata de un rey, por lo que al concepto de deber debería presentar un mayor respeto. Pero en Marie de France ya empezamos diciendo que predomina, sobre todo, el conflicto individualismo vs. colectividad y la figura del héroe en *Equitan* nuevamente da buena prueba de ello. Ciertamente es que a *Equitan* le preocupa la amistad que tiene con su senescal, pero su egoísmo y su cinismo no tardan mucho en vencerlo. *Equitan*, que pasará a convertirse, antes bien, en la figura de un anti-héroe, traiciona, por amor, ya no sólo la amistad sino también el juramento vasallático y, en cierto modo, a su propio pueblo, pues, en su dicha secreta, el rey olvida contraer matrimonio y dar un heredero al reino. Ciertamente es, desde luego, que el mundo del amor en Marie de France puede ser contradictorio con el mundo cotidiano, lo que puede explicar que el héroe no esté actuando como debiera en el relato: “l’amour est donc un autre monde, un monde diamétralement opposé au monde quotidien. Les lois qui les régissent sont contradictoires et les deux mondes s’excluent mutuellement (...)” (1984:72).

Sea como fuere, bien podemos decir que la ceguera amorosa le hace perder al héroe toda dignidad, aspecto que se concreta en la escena en la que el rey está de acuerdo con los

propósitos de su amante, que no son otros que los de acabar con la vida del senescal, su esposo. La amoralidad que se está cometiendo es atroz, hasta el punto de que la ceguera del héroe traerá consigo el castigo de éste. Como nos dice Sienaert, el crimen torna así contra el propio criminal: “Equitain choisit mal et s’en trouve inexorablement puni” (1984: 74).

En efecto, Equitan es plenamente culpable, como rey, como soberano y como amigo. Equitan falla así en una triple relación de fidelidad (dinástica, feudal y personal). Confrontado consigo mismo, opta por la satisfacción de sus deseos, dejando de lado su deber como soberano y amigo. El amante triunfa frente al rey, marcándose una clara evolución en la trayectoria vital de Equitan, de vivir como un cortés pasa a morir como un villano<sup>9</sup>, quemado vivo. El rey es así ajusticiado como un criminal al caer en la cuba hirviendo boca abajo, forma en la que se supone que acabarían con la vida del senescal.

Otro de los *lais* en los que el héroe se pierde por amor es *Les deux Amants*. El *lai* nos cuenta la historia de un rey que se ha enamorado de su hija y se niega por ello a entregarla en matrimonio. Para justificarse ante la corte, impone una prueba para conceder la mano de la muchacha. El caballero que desee desposarla deberá subir, con la joven en brazos, una escarpada montaña. El rey es así consciente de que no habrá héroe alguno que pueda acometer tamaña proeza. Entre tanto, la hija del rey se enamora de un joven que, según nos dice Marie de France, no se caracteriza precisamente por su vigor físico. Sin embargo, allá donde se subraya la carencia masculina, se suple con la sagacidad femenina. La muchacha escribe así una carta a una pariente suya que conoce la preparación de ungüentos para acometer proezas imposibles. Se impone, pues, la recurrencia al ámbito de lo supranatural ante el peligro de que la prueba pueda resultar fallida. Sin embargo, dicho peligro, según nos dice la voz narratorial, no viene del exterior, como sí del interior del héroe, de su carácter impetuoso y apasionado: “(...) jo creim que poi (ne) li baille,/ Kar n’ot en lui point de mesure” (Marie de France, 1989: 216). Pese a su carácter desmesurado, y pese a que ello conlleva que la proeza no se vea cumplida, el héroe, como bien nos dice Sienaert, ya es vencedor antes, incluso, de acometer la prueba, y ello se debe al amor inconmensurable que siente por la muchacha:

“Muni de l’objet magique indispensable à la victoire finale, le héros merveilleux est assuré du triomphe avant même d’entamer le combat. La remise de l’objet magique le désigne comme vainqueur et donc comme héros du conte” (1984:117).

Lo humano rechaza lo maravilloso porque lo humano es carencia y desmesura al mismo tiempo. Es normal, pues, que el héroe, al igual que hace Tristán, desafíe la medida y el control de sí mismo.

Hablar de Tristán en Marie de France es hablar del *Lai du Chèvrefeuille*. En este breve *lai*, Marie nos cuenta cómo Tristán, sufriendo por amor en el exilio, decide romper la

9 En la sociedad medieval existió una oposición entre *cortesés* y *villanos* hasta el punto de situarlos en polos opuestos de la jerarquización social. De hecho, Délor nos define a los villanos como “gens du peuple, par opposition à ceux de la classe noble” (1972:288).

prohibición de Marco marchando a Cornualles para encontrarse con la bella Iseo. Una vez más, como podemos constatar, Marie sitúa al héroe en el ámbito de la marginalidad, alejado y rechazado de la comunidad en la que debería encontrarse integrado. El amor de Tristán le ha hecho desobedecer en calidad de vasallo a su soberano, el rey Marco. El amor así visto se convierte, una vez más, en causa de la trasgresión del héroe que evidentemente ha de ser expulsado de la sociedad a la que pertenece. Marie ha querido, al menos, aliviar la pena de uno de los amantes que más ha sufrido en la literatura por amor otorgándole el don de la escritura. Tristán compone así un bello *lai* contando su encuentro con la reina para aliviar su sufrimiento frente a la ausencia de la amada.

Otro de los héroes destinados a sufrir por amor es el que aparece en *Bisclavaret*, *lai* en el que el héroe se convierte en símbolo absoluto de alteridad y marginalidad. *Bisclavaret*, considerado como un cuento melusiniano invertido<sup>10</sup>, nos cuenta la historia de un caballero muy admirado entre las gentes del lugar por su belleza, su bondad y su conducta irreprochable:

En Bretagne maneit un ber,  
Merveille l'ai oï loër,  
Beans chevalers e bons esteit  
E noblement se cunteneit  
(Marie de France, 1989:146).

Sin embargo, el héroe de nuestro relato tiene un grave problema, durante tres días a la semana se convierte en lobo, por lo que ha de marcharse al bosque. La mujer, desconfiada ante la ausencia del marido, le pregunta dónde se marcha, pues cree que tiene a otra mujer. Obliga así al marido a revelar su secreto y cuando éste se lo cuenta, la mujer lo rechaza en su fuero interno y urde un plan con un antiguo pretendiente para que el marido permanezca siempre bajo la apariencia de un lobo. El plan de la mujer es ejecutado y ella contrae matrimonio con el amigo.

Marie pone así en parangón la maldad femenina con la afinidad que presenta por el *loup-garou*, o mejor dicho, por el hombre que se transforma en lobo. De hecho, Marie de France en ningún momento nos muestra la actitud de una fiera sino de un lobo con comportamiento humano. Así se empieza ya corroborando desde el principio, cuando en la confesión que el marido hace a su mujer no habla ni de la antropofagia ni de la rabia. Además, como dice Sienaert, “l’humanisation de l’animal est une constante dans le *Lai* (...). C’est sa docilité

10 Delcourt (2000:137) así lo afirma cuando nos dice que en *Bisclavaret* es voluntariamente y por maldad que la esposa impide a su marido abandonar su apariencia monstruosa. Si recordamos, la historia de Mélusine, según nos la cuenta Jean d’Arras en su novela, Raymondin se había casado con una mujer que se transformaba de cintura para abajo en serpiente todos los sábados. Un día Raymondin descubre el secreto de Mélusine, pero por amor se calla. Sin embargo, transcurrido un cierto tiempo, uno de sus hijos comete una atrocidad y Raymondin echa la culpa a la madre, pues considera que la mitad de serpiente ha engendrado hijos malignos. La furia de Raymondin hace que desvele el secreto en público, condenando así a Mélusine a ser siempre serpiente.



et son humilité qui sont soulignées” (1984:88). Así se constata en el encuentro del lobo y el rey, en el que el animal da muestras de mansedumbre e inteligencia o en el comportamiento que después tiene en la corte, caracterizado por el afecto, la nobleza y la humildad. El animal fiero nos muestra cualidades humanas, lo que supone el verdadero prodigio maravilloso del *lai*. Sólo nos gustaría terminar diciendo que en *Bisclavaret*, el animal no pone su inteligencia al servicio de la crueldad, como por su condición de lobo correspondería sino al servicio de salir de la penosa situación en la que se encuentra para volver a ser el hombre cortés, noble y afectuoso que antaño fue, aspecto que hábilmente consigue, según se nos cuenta al final del relato, como si el héroe debiera ser reintegrado en la comunidad humana a la que pertenece y de la que nunca debería haber salido, pues lo realmente marginal ha sido la maldad de su esposa. Sobre esta reintegración, nos gustaría terminar destacando las palabras de Dubost:

L'incertitude finale sur le sort du héros est-il encore un Bisclavaret?- semble prolonger au cœur même de la société chevaleresque qui vient de retrouver l'un des siens, une indécision fantastique dont le roi s'accommode fort bien, et qu'il ait été inutile, voire maladroit de dissiper (1991: 234).

A modo de conclusión, y como hemos tenido ocasión de comprobar, los héroes de Marie parecen responder a una misma caracterización social y física. Todos ellos han sido descritos como bellos caballeros. De hecho, y como bien nos dice Burgues, Marie de France nos presenta su obra enmarcada en un mundo de caballeros y damas que remiten a un contexto esencialmente cortés: “The world of Marie de France’s *Lais* is fundamentally one of the chevaliers and their ladies (...) Almost all the male characters whose attitudes and activities Marie clearly supports are described as chevaliers” (1983:130). Sin embargo, buena parte de estos caballeros configuran en los *Lais* un novedoso concepto de heroicidad basado en la alteridad y en la marginalidad. Nos hemos encontrado con héroes como el de *Bisclavaret* rechazado por su apariencia o con héroes como Lanval, marginado al no pertenecer realmente a la corte de Arturo.

Todos los héroes que Marie nos presenta también parecen guardar un mismo denominador común, de un modo u otro entran en conflicto con la colectividad, lo que rompe la imagen tan típica que especialmente la *gesta* y no pocas manifestaciones de la *novela cortés* ofrecían del héroe como guerrero al servicio de la sociedad a la que pertenece o en la que se encuentra acogido. Es normal, entonces, que la temática bélica haya quedado silenciada en la obra de Marie de France, como si sus intereses femeninos se impusieran a la moda del momento. Hablamos, pues, de una ausencia casi absoluta de proezas por parte del héroe. Quizá la excepción sea Eliduc, como veíamos al principio de este estudio. Sólo en el último *lai* constatamos la actuación de un guerrero que defiende a sus dos señores del asedio y la perdición ante la amenaza externa de otros caballeros. *Milun* también hace hincapié en una de las prácticas caballerescas más extendidas durante el medioevo, el torneo, pero no hay proeza dedicada a la salvación de un pueblo y en el resto de *lais*, si sabemos que sus héroes

son valientes caballeros, se debe única y exclusivamente a que Marie así lo ha explicitado al comienzo del *lai* para retratar al protagonista masculino.

Los héroes de Marie de France son, antes bien, héroes escindidos entre el deber y el querer, aspecto que les hace entrar en conflicto con la comunidad a la que pertenecen o, incluso, en conflicto consigo mismos. Buenos ejemplos de ello son Tristán, que regresa a Cornualles para ver a su amada pese a la prohibición que sobre él pesa; Equitan, rey que ha olvidado sus deberes de monarca por culpa del amor que siente hacia la mujer de su mejor amigo o el propio Eliduc, valiente caballero que se ve escindido frente al amor de dos mujeres: su esposa, a la que ama y ha prometido fidelidad, o la joven de la que se ha enamorado perdidamente en otro reino.

La aventura no es, pues, la guerra sino el descubrimiento del sentimiento amoroso, sentimiento que turba, altera y estremece al hombre desde el momento en que lo descubre. Recordemos a Guigemar, quien, habiendo rechazado el amor, termina perdidamente enamorado, por culpa de la maldición de una cierva, de una joven casada, por la que sufre cuando no puede estar junto a ella. Algo muy parecido le ocurre a Tristán, aunque su sufrimiento no se haga tan explícito por culpa de la brevedad del *lai*. Quizá el caso en el que veamos más claramente que la aventura que el héroe emprende se hace exclusivamente por amor es el *lai* de *Deux Amants*, en el que el joven pierde la vida por poder casarse con su amada mientras sube a la colina. Recordemos también cómo Lanval se marcha a Avalon junto a su hada cuando ésta viene a exculparlo en la corte de Arturo.

Marie nos presenta así una imagen del héroe sometido al dominio de lo femenino. En el fondo, es la mujer quien, como ya aventurábamos al principio de este trabajo, aparece en el centro de la aventura. Sin su presencia y sin el nacimiento del amor y de las trabas que éste a veces conlleva, el héroe quedaría reducido a poca cosa en el relato.

Sólo nos gustaría añadir una pincelada más, el contacto que el héroe tiene con el mundo de lo maravilloso. Ya hemos visto, incluso, que hay héroes que no pertenecen al mundo real sino al ámbito de lo maravilloso: Lanval provenía de Avalon, Bisclavaret era un lobo y el héroe de *Yonec* es un azor que se transforma en hombre para unirse con su amada.

Marie nos ofrece una imagen del héroe bastante novedosa para el momento que nos ocupa, especialmente por el dominio que la mujer ejerce en el relato y por los efectos que el amor produce en el héroe. Marie consigue así humanizar la figura heroica hasta el punto de mostrarnos con lujo de detalles a un hombre que sufre por amor y que sin él no ve sentido alguno a su vida. Tal es la concepción y la evolución del héroe que nos proponen los *Lais*, obra que, sin llegar al feminismo, destila no pocos aspectos de feminidad que proponen una novedosa concepción del héroe, concepción que, sin duda, y debido también al auge de la *cortesía*, calaría hondo en las literaturas venideras.

### Referencias Bibliográficas

- BADEL, P. I. (1997): *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*. Paris: Dunod.
- BAUMGARTNER, E. (1995): *Le récit médiéval*. Paris: Bordas
- BERTHELOT, A. (1998): *Le roman courtois*. Paris: Nathan/ Université.
- BOSSWELL, J. (1985): *Christianisme, tolérance et homosexualité*. Paris: Gallimard.
- BURGESS, G.S. (1983): "Chivalry and prowess in the *Lais* of Marie de France", en *French Studies*, 37 pp. 129-142
- DE FRANCE, M. (1989): *Lais*. Paris: Folio. Edición, traducción y notas de Philippe Walter.
- DELCOURT, T. (2000): *La littérature arthurienne*. Paris: PUF/ Que sais-je?
- DELORT, R. (1972): *La veine au Moyen Âge*. Paris: Seuil, col. "Points histoire"
- DESSEINT, M (2001): *La femme médiatrice dans de grandes oeuvres romanesques du XIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- DUBOST, F. (1991): *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*. Paris: Champion /Slatkine.
- FAUST, D. M. (1988): "Women narrators in the *Lais* of Marie de France", en GUGGENHEIM, M. (ed.): *Women in French Literature*. Saratoga: Amma Libri.
- GARCÍA PRADAS, R. (2002): "Marie de France y su universo de lo femenino", en SERRANO MANÉS, M et alii (eds): *La littérature au féminin*. Granada: Canarés.
- GARCÍA PRADAS, R. (2004): "Sobre el conflicto entre lo maravilloso y lo real en los *lais* de Marie de France", en *Estudios Humanísticos de Filología*, 26, pp. 85-100.
- HARF, L. (1995): "La reine ou la fée: l'itinéraire du héros dans les *Lais* de Marie de France", en DUFOURNET, J. (ed.): *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*. Paris: Champion.
- KOUBICHKINE (1972): "À propos de Lanval", en *Le Moyen Âge*, 78, pp. 467-488).
- MÉNARD, P. (1979): *Les Lais de Marie de France*. Paris: PUF.
- POIRION, D (1982): *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF/ Que sais-je?
- PROPP, V (1970): *Morphologie du conte*. Paris: Points/Seuil.
- RIBARD, J. (1995): "Le *Lai* de Guigemar: conjointure et sénescence", DUFOURNET, J. (ed.) *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*. Paris: Champion.
- SIENAERT, E. (1984): *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*. Paris: Honoré Champion/ Essais.
- SPITZER, L (1943): "The prologue to the *Lais* of Marie de France and Medieval Poetics" en *Modern Philology*, XLI, n° 1, pp. 96-102.
- STANESCO, M (1998): *Lire le Moyen Âge*, Paris: Dunod.
- VICHOLS, S. (1988): "Working late: Marie de France and the value of poetry", en GUGGENHEIM, M (ed.): *Women in French Literature*, Saratoga: Amma Libri.

