

## MARÍA DE FRANCIA EN LOS *LAIS*: MODOS Y FUNCIONES DE LA PRESENCIA DEL AUTOR

*José Manuel Lucía Megías*

Universidad de Alcalá

1. En su estudio, ya clásico, sobre los *Lais* de María de Francia, Philippe Ménard advierte sobre el peligro de analizar la obra de la autora medieval desde unos presupuestos estéticos y teóricos ajenos a su universo literario<sup>1</sup>, lo que puede llevar a juicios injustos (y erróneos) como el que recuerda de un joven Joseph Bédier lector de los *Lais*<sup>2</sup>. Los estudios sobre María de Francia y sus tres obras, especialmente los *Lais*, han ido analizando diversos aspectos concretos (el prólogo, el amor, la relación del lai *Lanval* con el de *Graelant...*), al tiempo que han ido dando respuesta a los numerosos interrogantes que su vida y sus textos suscitan (fuentes célticas, latinas y folclóricas, identificación de la autora, intertextualidad, cronología de los textos...); pero, a pesar de la enorme cantidad de estudios que le han

---

1 Ménard, Philippe, *Les Lais de Marie de France*, (1979), 2ª ed., París, PUF, 1995, esp. p. 191.

2 «Sa valeur poétique est médiocre», en *Revue des Deux Mondes*, 107 (1891), p. 857. Véase P. Ménard, *ob. cit.*, p. 190. En todo caso, el peligro siempre acecha detrás de cada página; el propio profesor Ménard en algún momento de su análisis de «L'art de Marie de France» parece juzgar su escritura a partir de unas ideas estéticas contemporáneas, como en el siguiente aspecto: «Le langage des sensations qui donne tant de chair à l'expression est presque absent. Il en résulte une certaine grisaille stylistique. Souci de brièveté et économie de moyens marchent de pair» (*ob. cit.*, p. 205).

dedicado<sup>3</sup>, en su gran mayoría se hace hincapié en la prehistoria de los textos, en su contenido, en su recepción..., en fin, frente al análisis de su obra, se ha prestado especial atención al papel que María de Francia jugó en la consolidación de la literatura de ficción en la Francia del siglo XII. De este modo, escasos, en relación al conjunto de la bibliografía, son los estudios sobre la estructura narrativa de los *Lais*<sup>4</sup>; y sólo unas líneas se dedican a analizar las voces narrativas, aspecto que, como veremos, muestra una de las facetas más fascinantes en el arte narrativo de la autora. Nuestro punto de partida será la narratología<sup>5</sup>, y en concreto algunas de las herramientas que se han ido precisando y matizando a partir de los trabajos de Gérard Genette (especialmente, de *Figures III*) en relación a los conceptos que se engloban bajo el epígrafe de «modo».

---

<sup>3</sup> Como puede comprobarse en los siguientes repertorios: Glyn S. Burgess, *Marie de France. An Analytical Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1976; y *Marie de France. An Analytical Bibliography. Supplement n° 1*, Londres, Grant & Cutler, 1986; Phillipe Ménard, «Complements bibliographiques sur les *Lais* de Marie de France», en Jean Dufournet (ed.), *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, París, Champion, 1995, pp. 189-218.

<sup>4</sup> Entre los que hay que destacar los siguientes, en donde el lector interesado podrá encontrar numerosas referencias bibliográficas: M<sup>a</sup> A. Aragón, *La unidad estructural de los Lais de María de Francia*, Oviedo, Universidad, 1975; Glynn S. Burgess, *The Lais of Marie de France. Text and Context*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1987; I. Lawson, «La structure du récit dans les *Lais* de Marie de France», en G. S. Burgess (ed.), *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Society*, Liverpool, Francis Cairns, 1981, pp. 233-240; J. R. Rothschild, *Narrative Technique in the Lays of Marie de France*, 2 vols., Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1974. Aunque realizado desde unos planteamientos teóricos diversos, nos han sido de gran utilidad algunas de las conclusiones a las que llegara Pierre Jonin en su trabajo «Le 'je' de Marie de France dans les *Lais*», *Romania*, 103 (1982), pp. 170-196.

<sup>5</sup> También en este aspecto, la bibliografía específica se ha multiplicado en los últimos años de una manera asombrosa. Además de los trabajos específicos que se citarán en sus lugares pertinentes, pueden consultarse los siguientes trabajos para tener una visión de conjunto: Gérard Genette, *Figuras III* (1972), trad. de Carlos Manzano, Madrid, Lumen, 1989; *Nuevo discurso del relato* (1983), trad. de Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998; José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988; Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea* (1985), Barcelona, Ariel, 1987; José Vallés Calatrava, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad, 1994; Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 1999 (2ª ed. aumentada).

2. Pocos son los datos que se conocen de María de Francia. En realidad sólo algunas pinceladas que ella misma fue (des)dibujando en los preámbulos, prólogos o epílogos de algunas de sus obras, y que se concretan en un nombre: María (*Guigemar*; *Fables*, *Espurgatoire sant Patrice*), en un lugar, en la Isla de Francia (*Fables*)<sup>6</sup>, en algunas notas sobre sus lecturas y cultura, y en numerosas hipótesis sobre su identificación, sobre su cronología, sobre su personalidad, sobre su lengua... De este modo, de las ficciones textuales creadas (o traducidas) por la autora, de los datos que la propia María de Francia ofrece de sí misma, de su auditorio y del arte literario, de sus temas y lenguaje, se ha ido dibujando una imagen que intenta rescatar a una María de Francia real que, sin grandes modificaciones, ha sido admitida y recogida por todos los estudiosos que se han acercado a su obra y su figura<sup>7</sup>: nacida en Francia, la autora vive y escribe en Inglaterra (son numerosas las palabras inglesas que se diseminan por sus obras)<sup>8</sup>; letrada, conocedora del latín y capaz de realizar traducciones. E incluso Philippe Ménard se atreve a diseñar una tenue línea psicológica a partir de unas lecturas parciales: «Si l'on scrute les lais, on peut découvrir, semble-t-il, quelques traits de la physionomie morale de l'auteur. Marie paraît une femme droite, digne, distinguée»<sup>9</sup>. ¿Así era la María de Francia real? No importa contestar tanto a esta pregunta, ni a tantas obras que la crítica se ha planteado durante este

---

<sup>6</sup> Estos son los textos: [1] «Oëez, seignurs, ke dit Marie./ Ki en sun temps pas ne s'oblie» (*Guigemar*, vv. 3-4); [2] «Al finement de cest escrit / Que en romanz ai treité e dit, / Me numerai pur remembrance: / Marie ai nun, si sui de France» (*Fables*, epílogo, vv. 1-4), [3] «Jo, Marie, ai mis en memoire / Le Livre de l'Espurgatoire / En Romanz, qu'il seit entendables / A laie gent e convenables» (*Espurgatoire sant Patrice*, vv. 2297-2300). El texto de los *Lais* procede de la edición de Jean Rychner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971; mientras que el de las *Fables* lo hace de la de Ch. Brucker, *Marie de France, Les Fables*, édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire, Louvain, Peeters, 1991. De las diferentes traducciones al español de los *lais* de María de Francia, citamos por la de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>7</sup> Vid. Philippe Ménard, «Marie de France et son temps», en *Les lais de Marie de France*, *ob. cit.*, pp. 13-50.

<sup>8</sup> Incluso se ha llegado mucho más allá. Ph. Ménard, *ob. cit.*, p. 29, indica que existen rasgos indirectos que permiten apreciar que no vivía en el continente: «Dans *Milon*, pour désigner la Bretagne d'Armorique, elle dit « tutes les teres de la » (v. 330). Si elle y vivait, elle aurait dit « de ci ». Dans *Eliduc* il est question d'un chevalier « d'utre mer » (v. 486), c'est-à-dire apparemment d'un personnage qui n'est pas de Grand-Bretagne ».

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, p. 30.

siglo<sup>10</sup>, como a la necesidad de establecer una frontera (esencial, nítida e impermeable) entre el autor real (quizás Marie de Champagne, o Marie de Compiègne) y el autor implícito<sup>11</sup>; entre ese autor que realmente escribió los *lais* y la imagen del autor que él mismo ha desarrollado en el texto, en unos lugares privilegiados como son los marcos narrativos en una ficción, no se olvide. La diferencia resulta más que pertinente y el plano textual será tanto nuestro punto de partida como el de llegada. Todo lo demás queda fuera del discurso ficticio y entra en el mundo de las hipótesis... algunas de ellas desenfocadas (por utilizar un término tan querido de los estructuralistas franceses) por considerar que la imagen de la ficción (por más que sea en la ficción externa) es reflejo de la historia, de los acontecimientos vividos por los escritores. ¿Y por qué no reflejo de un sueño, de una imaginación, de un deseo?

Antes de avanzar en los límites de esa imagen del autor en los *Lais* y las funciones y expectativas que se abren en relación a los diferentes relatos que se narran, es necesario incidir sobre aspecto al tiempo cronológico y literario, verdadero antídoto a esa terrible (y demasiado común) enfermedad con la que comenzábamos de la mano de Philippe Ménard: los relatos de ficción escritos por María de Francia (*lais*), basados en textos bretones (*lais* musicales) que dan a conocer un hecho o *aventure* que ha sido «contada», generalmente, por los bretones (*conte*)<sup>12</sup>, se escriben y difunden en la frontera entre la oralidad y la escritura. En este contexto, el texto de ficción creado será, de manera inevitable,

---

<sup>10</sup> ¿Qué personaje histórico se esconde detrás de este nombre?, ¿qué libros se encontraban en su biblioteca?, ¿dónde había aprendido toda su técnica?, ¿dónde oído los «lais» de los que se hace eco?, etc., etc.

<sup>11</sup> W. Booth (*Retórica de la ficción* [(1961)], Barcelona, Bosch, 1974) estableció además la diferencia entre el «Autor implícito no representado» («imagen del autor construida por el texto y deducida por el autorlector»), y «autor implícito representado» («figura que en el texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma»). La posibilidad de un «autor implícito no representado», defendida igualmente por Shlomith Rimmon-Kenan, «A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», *PTL*, 1 (1976), pp. 33-62, ha sido criticada con argumentos muy convincentes por Genette, *Nuevo discurso del relato* (1983), *ob. cit.*, en donde se identifica con un nivel ideológico («autor ideal»); por lo tanto, no puede tener cabida como instancia narrativa. Este será, entonces, también nuestro punto de partida teórico.

<sup>12</sup> A pesar del tiempo pasado, sigue siendo de lectura necesaria el trabajo de Martín de Riquer, «La *aventure*, el *lai* y el *conte* en María de Francia», *Filología Romanza*, 2 (1959), pp. 1-19.

consecuencia de unos usos de recepción muy determinados (concretados en las cortes francesas y provenzales), y al tiempo, un medio para alcanzar, mantener o ampliar la fama (y en ocasiones, el trabajo) de determinados escritores que van a dejar marcas evidentes de su presencia a lo largo de sus obras. Y fama y éxito parece que consiguieron las obras de María de Francia, especialmente los «lais»; no sólo se imitaron, no sólo crearon las bases narrativas de un género literario que va más allá del siglo XII, sino que fueron a menudo sus historias escuchadas en los salones de los palacios y en la intimidad de los gineceos, si tomamos como una descripción de la realidad los versos escritos por Denis Piramus, poeta anglonormando de finales del siglo XII, en su *Vida de San Edmundo rey*<sup>13</sup>.

3. En el prólogo general a los *lais*, sin duda uno de los temas más discutidos y analizados de la obra de la María de Francia, la autora crea una ficción externa, un verdadero marco narrativo que permite a un tiempo asumir los marcos narrativos de cada uno de los *lais* particulares y, por otro lado, abrir la posibilidad de la participación de la voz de la autora al interno de cada una de las narraciones, con unas funciones que analizaremos más adelante<sup>14</sup>. Todos ellos, marco general y marcos particulares, forman una unidad de nivel narrativo extradiegético más allá de los valores estructurales (de relato) de cada uno

---

<sup>13</sup> Dice así: «E dame Marie autresi / ki en rime fist e basti / e compassa les vers de lais / ke ne sunt pas del tut verais; / e si en est ele mult loee / e la rime par tout amee, / kar mult l'aiment, si l'unt mult cher / cunte, barun e chivaler; / e si en aiment mult l'escrit / e lire le funt, si unt delit, / e si les funt sovent retreire. / Les lais solent as dames pleire: / de joie les oient et de gré, / qu'il sunt sulum lur volenté». La cita procede de Ph. Ménard, *ob. cit.*, p. 20. Sobre la importancia del mecenazgo en el nacimiento y consolidación de la literatura francesa medieval, véase M. D. Legge, «The Influence of Patronage on form in Medieval French Literature», *Stil-und Formproblem in der Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, 1959, pp. 136-141. Incluso puede concretarse un poco más: se trataría de un público que no sabe el latín, según expresa la propia autora al final del *Espurgatoire saint Patrice*.

<sup>14</sup> Sobre los problemas de la extensión del prólogo y el marco narrativo del *Guigemar*, así como sobre la estructura general de los preámbulos y epílogos, pueden consultarse los trabajos de P. Jonin, «Les préambules des *Lais* de Marie de France», *Mélanges de Littérature du Moyen Âge offerts à Jeanne Lods*, París, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, pp. 351-364; y Carlos Alvar, «A propósito del marco de los lais narrativos», en J. Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quérueu, (eds.), *Miscellanea Medievalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, tomo I, París, Honoré Champion, 1998, pp. 15-31, donde el lector interesado podrá encontrar numerosas referencias bibliográficas más específicas.

de los *lais*; y además, los marcos narrativos parciales vienen a concretar (y por tanto se crea el espejismo de la confirmación textual) algunos de los aspectos o datos apuntados en el prólogo general. De este modo, María de Francia, desde la presunta «oralidad» de su ficción externa (nivel extradiegético, según G. Genette) ofrece a un tiempo, como verosímil, una *aventure* (e incluso la narración de una *aventure*) que se convierte, dentro de la lógica de los niveles narrativos, en una ficción interna (nivel intradiegético) con su propio narrador extradiegético<sup>15</sup>. La peculiar conexión de ambos niveles narrativos puede adelantarse como una de las características más sobresalientes del arte literario de María de Francia. Pero vayamos por partes.

3.1. María de Francia crea en el prólogo general una ficción externa muy sutil en donde aparece como autor-transcriptor<sup>16</sup> y delimita un tiempo de escritura (presente), y un espacio (la corte) y un tiempo de recepción (futuro), frente a los espacios y tiempos (variables) de las diferentes *aventures*, que se ofrecen desde el punto de vista de un narrador extradiegético (que podemos identificar con los «bretones» que difundieron los hechos narrados para que fueran recordados)<sup>17</sup>. Y asimismo se concreta en esta ficción externa un lector implícito: esos *seigneurs* de los que tendremos ocasión de hablar más adelante, que se personalizan en la figura de «vus, noble reis» (v. 43), del prólogo general, identificado con el rey Enrique II Plantagenet (1154-1189) o su hijo Enrique el Joven (1171-1183). El marco narrativo final será el lugar privilegiado para encontrar la mayor parte de las referencias al lector implícito. Pero, ¿con qué características se han ido dibujando las líneas maestras de la ficción externa tanto en el prólogo general como en los marcos narrativos inicial y final?

---

<sup>15</sup> Sobre la teoría de los niveles narrativos, consúltense especialmente los siguientes trabajos: S. Rimmon Kenan, 1983, art. cit., G. Genette, *Figures III, ob. cit.*, pp. 238-243, y *Nuevo discurso del relato, ob. cit.*, pp. 57-66; así como M<sup>a</sup> Dolores de Asís Garrote, *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988.

<sup>16</sup> Véase Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978 (2<sup>a</sup> ed.).

<sup>17</sup> Así lo dice María de Francia en el prólogo general: «Ke pur remembrance les firent / Des aventures k'il oïrent / Cil ki primes les comencierent / E ki avant les enveirent» (vv. 35-38); y de él se hace eco en el marco narrativo final de *Yonec*: «Cil ki ceste aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent / De la pitié de la dolur / Que cil souffrirent pur amur» (vv. 556-559) o en el de *Laüstic*: «Cele aventure fu cuntee, / Ne pot estre lunges celee. / Un lai en firent li Bretun: / Le Laüstic l'apelë hum» (vv. 157-160).

3.1.1. A continuación de la Parábola de los Talentos<sup>18</sup>, que se convierte en la verdadera base retórica que justifica el propio acto de escritura, en el prólogo general se concreta el primer elemento caracterizador de la ficción externa: el origen oral de los relatos de los *lais* que la autora dice haber escuchado («Des *lais* pensai, k'oïz aveie», v. 33); que a su vez proceden de la narración de las *aventures* que sus autores habían escuchado («Des *aventures* k'il oïerent / Cil ki primes le comencierent», vv. 36-37). De esta manera, la autora está creando un triple nivel de distanciamiento (o triple nivel de recepción) entre su texto y la historia contada: [1] de la *aventure* al *cunte*, [2] de éste al *lai* musical, [3] y de aquí al *lai* de María de Francia, con ese esfuerzo que a menudo le ha robado el sueño («Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié!», vv. 41-42); en otras palabras: está creando la ficción de una recepción (oral) que culmina en su presente textual; o mejor, que se inserta en el proceso de transmisión oral anterior, ya que, como veremos, la gran mayoría de los textos de María de Francia terminan aludiendo, de manera más o menos explícita, al *lai* musical previo (y origen) a su escritura<sup>19</sup>.

De este modo, gracias a la ficción externa (recuérdese, prólogo general y marcos narrativos) se está esbozando una imagen de los ámbitos de recepción de unos textos (los *lais* musicales) que se quieren hacer coincidir con los ahora creados por María de Francia. De la misma manera que en el prólogo general («Plusurs en ai oï conter / nes voil laissier ne oblier», vv. 39-40), en la mayoría de los marcos narrativos iniciales se crea la ficción de una recepción oral<sup>20</sup>,

---

<sup>18</sup> «Pur ceo començai a penser / D'aukune bone estoire faire / E de latin en romaunz traire», vv. 28-30. Véase B. E. Fitz, «The Prologue of the *Lais* of Marie de France and the Parable of the Talents: Gloss and Monetary Metaphor», *Modern Language Notes*, XC (1975), pp. 558-564.

<sup>19</sup> Los dos niveles del *lai* musical y el de María de Francia aparecen en el marco narrativo final de *Milun*: «De lur amur e de lur bien / Firent un lai li aunciën, / E jeo, ki l'ai mis en escrit, / Al recunter mut me delit» (vv. 531-534) («De su amor y de su fortuna hicieron los antiguos un lai, y yo te lo he puesto por escrito; al contarlo me deleito mucho», trad. cit., p. 133).

<sup>20</sup> En *Chievrefoil* («La madreSelva»), la autora prefiere usar el inicio de la ficción interna para concretar el origen de su conocimiento de la «aventure» que va a narrar. En este caso, la historia de Tristán se conoce tanto por transmisión oral como escrita: «Plusur le m'unt cunté e dit / E jeo l'ai trové en escrit / De Tristam e de la reïne» (vv. 5-7) («Muchos me han contado y hablado, y yo lo he encontrado por escrito, de Tristán y la reina», trad. cit., p. 140).

como en *Guigemar*<sup>21</sup> (vv. 19-21), *Equitan* (vv. 9-12), *Deus amanz* (vv. 1-6), *Laiüstic* («El ruseñor») (vv. 1-6), *Chaitivel* («El pobrecillo») (vv. 1-8)<sup>22</sup>.

*Lanval* resulta singular en su marco narrativo, ya que en este caso María de Francia olvida el *cunte* para basarse en la *aventure* de otro lai, que hemos de suponer escuchado<sup>23</sup>. De alguna manera, se están diluyendo los niveles de separación que se habían concretado en el prólogo general:

L'aventure d'un autre lai,  
Cum ele avint, vus contarai. (vv. 1-2)<sup>24</sup>

El cierre retoma la presencia de los bretones («Ceo nus recuntent li Bretun», v. 642), pero todo queda, como al principio, en la oscuridad; no hay posibilidad de contar la verdad porque nada más se conoce:

Nuls hum n'en oï plus parler  
Ne jeo n'en sai avant cunter (vv. 645-646)<sup>25</sup>.

En otras ocasiones, no se especifica la procedencia del «saber» del autor:

Le lai del *Freisne* vus dirai  
Sulunc le cunte que jeo sai (*Fresne*, vv. 1-2)<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Se utiliza en este caso una fórmula diferentes, ya que incide sobre el carácter «verdadero» de los «contes» sobre las que los bretones hicieron sus *lais*.

<sup>22</sup> En este caso, ofrece una pequeña variante en el modo de comenzar, en donde la presencia de la voz de la autora se hace más real al hablar de sus propios deseos de recordar: «Talent me prist de remembrer / Un lai dunt jo oï parler» (vv. 1-2).

<sup>23</sup> En *Yonec*, María de Francia comienza con un marco que, como ha indicado Carlos Alvar (art. cit., p. 19), resulta ser uno de los más interesantes. Habla la autora de su deseo de seguir escribiendo *lais*, ya que ha comenzado a realizar este esfuerzo. Pero no hace alusión a las narraciones de los bretones, sino a las «aventures» que ella sabe: «Puis que des lais ai comencié, / Ja n'iert pur mun travail laissié; / Les aventures que j'en sai, / Tut par rime les cunterai» (vv. 1-4) («Ya que he empezado con los lais, no los dejaré por mucho que me cueste; las aventuras que sé las contaré todas con rima», trad. cit., p. 105).

<sup>24</sup> «La aventura de otro lai, tal como ocurrió, os voy a contar», trad. cit., p. 82.

<sup>25</sup> «Nadie volvió a oír hablar más de él y yo no sé contar nada más», trad. cit., p. 97. Idéntico recurso aparece en el marco narrativo final de *Chaitivel* («El pobrecillo»): «Ici finist, nen i ad plus, / Plus n'en oï ne plus n'en sai / Ne plus ne vus en cunterai» (vv. 238-240): «Aquí termina, no hay más, pues ni oí ni sé más, ni más os contaré», trad. cit., p. 139.

<sup>26</sup> «El lai de *Fresno* os voy a contar según la historia que sé», trad. cit., p. 60.

D'un mut ancïen lai bretun  
 Le cunte e tute la reisun  
 Vus dirai, si cum jeo entent  
 La verité, mun escïent (*Eliduc*, vv. 1-4)<sup>27</sup>.

3.1.2. De la misma manera que, gracias a la ficción externa, el texto de María de Francia asume las virtudes que se atribuyen a las distintas ficciones internas y sus ámbitos de recepción; así también la caracterización que se hace de los primeros bretones, los que «contaron» las *aventures* para que no cayeran en el olvido (los narradores extradiegéticos de cada uno de los *lais*), sirve para caracterizar a esta primera voz, la de la autora<sup>28</sup>. Con estas palabras comienza *Equitan* (vv. 1-8):

Mut unt esté noble barun  
 Cil de Bretaine, li Bretun!  
 Jadis duleint par pruësce,  
 Par curteisie e par noblesce,  
 Des aventures qu'il oeient,  
 Ki a plusurs genz aveneient,  
 Fere les lais pur remembrance,  
 Qu'um nes meïst en ubliance<sup>29</sup>.

No interesa tanto el hecho de que los bretones hicieran *lais* de las *aventures* que habían conocido de manera oral para que no se olvidaran<sup>30</sup>, ya que viene a retomar una idea del prólogo general<sup>31</sup>, sino el modo cómo ahora se

---

<sup>27</sup> «Os voy a decir el cuento y toda la razón de un lai bretón muy antiguo, tal como conozco su verdad, según creo», trad. cit., p. 146.

<sup>28</sup> En ocasiones, la propia autora especifica actitudes que son las que le han servido para caracterizar a los bretones y el origen de los *lais*. Así, al inicio de *Chaitrivel* («El pobrecillo»), en donde indica que le han entrado deseos de recordar un *lai* que había oído contar, así como los bretones «recuerdan» las «aventures» que han oído también contar.

<sup>29</sup> «Muy nobles han sido los de Bretaña, los bretones. Antaño, por su valor, por cortesía y por nobleza solían hacer lais como recuerdo, para que nadie dejara caer en el olvido las aventuras que oían, que a muchas gentes les ocurrían», trad. cit., p. 52.

<sup>30</sup> Del mismo modo, la misma María de Francia al inicio del *Guigemar* indica cómo ella tampoco será olvidada en su tiempo: «Oëz, seignurs, ke dit Marie, / Ki en sun tens pas ne s'oblie» (vv. 3-4) («Escuchad, señores, lo que dice María, que no pierde su tiempo», trad. cit., p. 29).

<sup>31</sup> Incluso se repiten algunas ideas casi con los mismos versos: «Des aventures k'il oïrent (Prólogo, v. 36), «Des aventures qu'il oeient» (*Equitan*, v. 5), «Ke pur remembrance les firent» (Prólogo, v. 35), «Fere les lais pur remembrance» (*Equitan*, v. 7).

caracteriza esta acción: los «nobles hombres de Bretaña» solían hacer *lais* «por su valor, su cortesía y nobleza».

Y todos ellos se hacen siguiendo la verdad: el narrador extradiegético (por su propia naturaleza y por su propia caracterización) se ofrece como transmisor sólo de la verdad, de lo «realmente» sucedido, mero «transcriptor» de la *aventure*. Con estos versos acaba el *Fresno* (vv. 515-518):

Quant l'aventure fu seüe,  
Coment ele esteit avenue,  
Le lai del *Freisne* en unt trové:  
Pur la dame l'unt si numé<sup>32</sup>.

Este mismo sentimiento parece que es el que quiere transmitirnos la autora, pero ahora en relación a su propia obra cuando, en el marco narrativo final de *Equitan*, escribe: «Issi avint cum dis vus ai» (v. 311), y repite con idénticas palabras en el de *Deus Amanz* (v. 253). Mucho más concreta se presenta en el *lais*, cuya *aventure* conoce tanto por tradición oral como escrita: el *Chievrefoil* («Madreselva»): «Dit vus en ai la verité / Del lai que j'ai ici cunté» (vv. 117-118).

3.1.3. En pocas ocasiones se concreta en el marco narrativo inicial (o final) del *lai* el espacio de recepción, que es el de la acción de la ficción interna, como la «Normandie» (v. 1) de *Deus amanz*; referencia geográfica con que el narrador extradiegético comienza su relato (vv. 7-9):

Veritez est ke en Neustrie,  
Que nus apelum Normendie,  
Ad un haut munt merveilles grant<sup>33</sup>.

El resto queda en un espacio sólo caracterizado por las personas que lo habitan, y que se limitan a un narratorio («vus») que, al margen de ese «noble reis» del prólogo general, puede ser caracterizado como grupo; un grupo culto que vive en una corte. Una de esas cortes en donde la propia autora (ahora la real que no la implícita) ha podido vivir y en la que, seguramente, ha

---

<sup>32</sup> «Cuando se supo lo ocurrido, y lo que había pasado, compusieron el lai de *Fresno*: por la dama lo llamaron así»; trad. cit., p. 72. También aparece en el marco narrativo final de *Bisclavert*: «L'aventure k'avez oïe / Verai fu, n'en dutez mie» (vv. 315-316).

<sup>33</sup> «Es verdad que en Neustria, que nosotros llamamos Normandía, hay un monte alto, admirablemente grande», trad. cit., p. 98.

escrito. Los espacios de las ficciones internas se alejan de este ámbito de recepción, por lo que en ninguna ocasión se indica en los marcos narrativos<sup>34</sup>.

3.1.4. Por otro lado, el tiempo, en especial su relación con las formas verbales y el uso de determinados adverbios, va a conformar una de las claves para la separación de los diferentes niveles narrativos, en donde el marco narrativo final, al contrario de lo que sucede con la narrativa didáctica<sup>35</sup>, no viene a recoger un «exemplo» final, consecuencia del relato anterior<sup>36</sup>, sino a cerrar la determinada recepción que la autora había ideado para sus textos.

Para una caracterización, resultan especialmente ilustrativos los siguientes versos de *Guigemar*:

Les contes ke jo sai verrais  
Dunt li Bretun unt fait les lais,  
Vos conterai assez briefment (vv. 19-21)<sup>37</sup>

Aquí tenemos marcados los tiempos que van a delimitar las fronteras de los distintos niveles narrativos: [1] el «lais bretón» pertenece al pasado («unt fait»); [2] el «conte» que *sabe* la autora se encuentra en presente («sai»); [3] mientras que la difusión («conterai assez briefment») se identifica con el futuro.

Pero estos tres tiempos, claramente delimitados en un plano teórico inicial, en realidad esconden dos discordancias: por un lado, el «conte» que se hace presente en el «saber» de la autora, en realidad pertenece a un pasado anterior al «*lai* bretón». En algunos de los marcos narrativos iniciales se marca este hecho mediante el adverbio *jadis* (*Equitan*, v. 3; *Bisclavret*, v. 5; *Deus amanz*, v. 1); mientras que en otros casos, serán los adjetivos los que indiquen este aspecto temporal lejano:

---

<sup>34</sup> W. Paganí habla de la alusión al espacio mítico del Rey Arturo en algunos preámbulos de lais anónimos («Prologhi and epiloghi dei lais anonimi bretoni», *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, vol. IV, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, pp. 571-592), y concreta sus ejemplos en *Melion* y *Tyolet*. Pero, como indica Carlos Alvar, art. cit., pp. 25-26, ambos lais carecen de preámbulo y de cierre.

<sup>35</sup> Véase, como punto de partida, A. Várvaro, «La cornice del *Conde Lucanor*», *Studi di Letteratura Spagnola*, 1964, pp. 187-195, y Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>36</sup> Excepción, con algunos matices, la ofrece el marco narrativo final del *Milun*.

<sup>37</sup> «Los relatos que sé que son verdaderos, de los que los bretones han hecho sus lais, os contaré con bastante brevedad», trad. cit., p. 30.

Vos mostrerai une aventure  
Ki in Bretaine la menur  
Avint al tens ancienur (*Guigemar*, vv. 24-26)<sup>38</sup>

D'un mut ancien lai bretun (*Eliduc*, v. 1)<sup>39</sup>

Y por otro lado, el «*lai* bretón», anterior en composición al *lai* de María de Francia, puede ofrecerse posterior en la recepción (y por tanto, futuro) al propio texto de la autora, que en el marco narrativo final aparece citado en pasado. Con estos versos tan expresivos se cierra *Guigemar*:

De cest cunte k'oï avez  
Fu *Guigemar* li lais trovez,  
Que hum fait en harpe e en rote;  
Bone en est a oïr la note. (vv. 883-886)<sup>40</sup>.

De este modo, lo que en el marco narrativo inicial era futuro («conterai», «mostrerai») ahora, después de la propia recepción, se ha convertido en pasado («oï avez»); mientras que el «*lai* bretón» del inicio que los bretones *han hecho* («unt fait»), se convierte en una melodía que *es* dulce «a oïr la note».

Las discordancias temporales entre la cronología de los hechos (*aventure*, *conte*, *lai* musical y *lai*) y la representación de los mismos en los diferentes niveles narrativos que la autora está poniendo en juego de manera particular (marcos narrativos y relatos) y general (prólogo y colección de relatos), permite una conexión de los modos: por una parte, las caracterizaciones de un nivel puede influir en la idea que se quiere ofrecer de otro distinto (§ 3.1.2); y por otro, será uno de los medios por el que la voz de la autora, esa autora implícita que «vive» en el prólogo general y en los marcos narrativos, aparezca en las distintas ficciones internas cuando la «voz» se ha cedido a un narrador extradiegético, ajeno a la historia.

3.1.5. En pocas ocasiones, María de Francia aprovecha el espacio del marco narrativo inicial para adelantarnos algunas noticias de la ficción interna y de cómo va a organizarla; pero siempre se encuentra algún ejemplo: en

---

<sup>38</sup> «Os mostraré un acontecimiento maravilloso que, en Breña la menor, ocurrió en el tiempo de los antepasados», trad. cit., p. 30.

<sup>39</sup> «De un lai bretón muy antiguo», trad. cit., p. 146.

<sup>40</sup> «Sobre este cuento que habéis oído se compuso el lai de *Guigemar*, que se toca en arpa y en rota; su música es buena para oír», trad. cit., p. 51.

*Guigemar* se indica cuál será el contenido del inicio de la historia («El chief de cest comencement...», v. 22); mientras que en *Yonec* adelanta que hablará de su origen, de su padre y cómo llegó por primera vez a su madre («En pensé ai e en talent / Que d'Iwenec vus die avant / Dunt il fu nez, e de sun pere / Cum il vint primes a sa mere», vv. 5-8)<sup>41</sup>.

Por otra parte, en *Milun* se comienza con un comentario retórico: «Ki divers cuntes veut traier / Diversement deit comencier / E parler si rainablement / K'il seit pleisibles a la gent»<sup>42</sup>, que bien podría estar, como en los casos anteriores, haciendo referencia a la ficción interna.

3.1.6. El final del prólogo general (vv. 43-56) se dedica a concretar el espacio de recepción: un receptor implícito (narratario siguiendo a Gerald Prince)<sup>43</sup>, que se concreta en ese «vus, noble reis» (v. 43)<sup>44</sup>, que tantos problemas ha dado (y sigue haciéndolo) a la hora de una identificación histórica. Pero volvamos al inicio: es necesario distinguir entre el receptor real (Enrique de Plantagenet o, tal vez, Enrique el Joven) y el receptor implícito cuya imagen es la que ofrece la autora al final del prólogo. Un narratario que se va a

---

<sup>41</sup> «Tengo en pensamiento y deseo seguir con Yonec, con su origen, quién fue su padre y cómo éste llegó la primera vez hasta su madre», trad. cit., p. 105.

<sup>42</sup> «Quien quiere tratar cuentos diferentes debe empezar de forma distinta y hablar tan certeramente que resulte agradable a todos», trad. cit., p. 123. Véase Kelly, Douglas, «'Diversement comencier' in the 'Lais' of Marie de France», en Chantal A. Maréchal (ed.), *In Quest of Marie de France: A Twelfth-Century Poet*, Lewiston, N.Y., Queenston, Ontario, Lampeter, Mellon, 1992, pp. 107-122. Otro ejemplo, al inicio de *Guigemar*, aunque resulta mucho más problemático por la polémica sobre los límites del prólogo general y el de este *lai*. Véase Walter Pagani, «Di nuovo sull'unità e il significato del «Prologo» ai Lais di Maria de Francia», *Linguistica e Letteratura*, Pisa, Giardini Editori, 1979, en donde se encontrarán numerosas referencias bibliográficas.

<sup>43</sup> Véase «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-196. Pozuelo Yvancos, *ob. cit.*, prefiere distinguir claramente entre «lector implícito representado»: «aquel lector que el texto ofrece como tal es el lector inmanente que en el texto aparece como tal» (p. 239), y el «narratario»: «receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato, a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina» (p. 240).

<sup>44</sup> Encontramos «vus» como marca de narratario en los marcos iniciales de los siguientes *lais*: *Guigemar* (v. 21), *Lanval* (v. 2), *Chaitivel* («El pobrecillo») (v. 3), *Chievrefoil* («La madre selva») (v. 3), *Eliduc* (v. 3); y también en algunos de los finales, como en el del *Chaitivel* («El pobrecillo») (v. 240) o en el de *Chievrefoil* («La madre selva») (v. 117).

caracterizar mediante cuatro ideas, que, en parte, coinciden con la caracterización de los antiguos bretones, de los narradores extradiegéticos de cada uno de los *lais* (§ 3.1.2):

Ki tant estes pruz e curteis  
A ki tute joie s'encline  
E en ki quoer tuz biens racine (vv. 44-46)<sup>45</sup>.

De este modo, se están cerrando y abriendo continuas puertas de conexión entre los diferentes niveles narrativos creados por María de Francia: por un lado, se identifican los receptores ideales de los *lais* con los narradores bretones (el tiempo mítico que se refleja en un presente muy particular y concreto); y por otro, se desea una recepción similar de los *lais* de la autora francesa como los «contes» y «*lais* musicales» en la misma corte, en el mismo espacio en que se han difundido. Al menos, el modo de recepción será semejante: la lectura en voz alta: «Ore oëz le comencement!» (*Guigemar*, v. 56); «Oëz, seignurs, ke dit Marie» (*ibid.*, v. 3).

Por esta razón, no sorprende que el acto de recepción (oír) es el que se resalta en los marcos narrativos finales, así en *Guigemar* (v. 883), *Bisclavret* (v. 315); y de este modo se crea una relación estrecha entre el autor implícito y su receptor (narratario), como vienen a mostrar los imperativos («oëz»), así como también el empleo del pronombre «nus», como al inicio del *lai* de *Deus amanz*: «Que nus apelum Normendie» (v. 8).

4. La ficción externa se ha caracterizado a un tiempo alejándose cronológicamente de la ficción interna (de la *aventure* y su *conte* que se concreta dentro del *lai* de María de Francia en una determinada *raisun*), y creando evidentes lazos de conexión: idéntico espacio de recepción (la corte) y medio de transmisión (la oralidad, al margen de su carácter culto)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> «que sois de tanta valía y tan cortés, ante quien se inclina toda alegría, y en cuyo corazón arraiga todo bien», trad. cit., p. 27.

<sup>46</sup> De ahí ese «rimé» y «ditié» (v. 41) del prólogo general. Aspecto (que ha de ponerse inevitablemente en relación con el patronazgo de la literatura en esta época) que vuelve a aparecer en otros *lais* anónimos, como el inicio de *Trot* (1184-1267): «Une aventure vos voil dire / molt bien rimee tire a tire / com il avint vos conterai / ne ja ne vos en metirai». La cita procede de la edición de Alexandre Micha, *Lai Féeriques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, París, GF-Flammarion, 1992, p. 314.

La ficción externa cumple una función básica, indicada por aquellos que se han acercado a este tema: otorga verosimilitud a la ficción interna<sup>47</sup>; o mejor, al hecho de que se narre, de que ésta se convierta en una ficción, que poco tiene que ver, aunque se encuentre estrechamente relacionada, con la causa que ofrece María de Francia para explicar que algunas *aventures* se hayan convertido en relato, lo que permite volver al prólogo general:

Ke pur remembrance les firent  
Des aventures k'il oïerent  
Cil ki primes les comencierent  
E ki avant les enveirent (vv. 35-38)<sup>48</sup>

Pero la ficción externa en María de Francia no se limita a esta función básica y general; al convertir la voz de la autora en una instancia narrativa particular, a pesar de su alejamiento con la historia y su separación con el narrador, aparece dentro de cada uno de los *lais*, cumpliendo una serie de funciones, algunas de ellas propias del nivel extradiegético, que es el de la propia ficción externa, y otras del nivel narrativo denominado por Genette como metadieético: una ficción dentro de la ficción interna o ficción en segundo grado<sup>49</sup>. De este modo, dentro de algunos *lais*, el «je» de la autora («saber») se insertará en determinados momentos en el «je» del narrador extradiegético, al que le corresponde (como a los antiguos bretones) la acción de dar a conocer («conter») una *aventure*. La separación entre ambos no llega a ser en todo caso clara y evidente (se trata de unos de los grandes méritos de María de Francia) aunque algunos rasgos morfológicos (el uso de la primera persona verbal y del imperativo), textuales (aparición del lector implícito mediante apelativos) e incluso pragmáticos (tono exclamativo), permiten ir separando esas huellas que la autora ha ido dejando en el tejido de su ficción interna.

---

<sup>47</sup> Diversos modelos de ficción externa pueden consultarse en Óscar Tacca, *ob. cit.*, y en Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 1994.

<sup>48</sup> «No dudaba, bien lo sabía, que los primeros que empezaron con ellos, lo hicieron en recuerdo de acontecimientos que habían oído y luego les dieron difusión», trad. cit., p. 27.

<sup>49</sup> Rimmon-Kenan, art. cit. prefiere el término «hipodieético», contestado por el propio Genette en *Nuevo discurso del relato, ob. cit.*, pp. 62-63. En este último libro, amplía el número y calidad de funciones que la ficción metadieética cumple en un texto en relación a la diégesis o ficción interna: [1] explicativa, [2] predictiva, [3] temática, tanto por contraste como por semejanza, [4] persuasiva, [5] detractiva y [6] obstructiva.

4.1. **Función de ratificación:** se incide sobre la «verdad» (que no verosimilitud) de lo que se está contando o se piensa seguir contando (cf. 3.1.2). Se crean dentro de los distintos niveles narrativos una relación (falsa por ser de ficción) de confirmación textual. De este modo, la ficción externa, como tal, ratifica el carácter previo e independiente de la ficción interna; pero, al tiempo, hace posible que se vaya imponiendo la idea de que aquello que se cuenta, que no es toda la *aventure*, se hace «siempre» como testimonio de «verdad» de lo «realmente» acaecido. Así, en medio de la descripción de las dos doncellas con las que se encuentra Lanval en un prado, fuera de la ciudad, se inserta el siguiente verso<sup>50</sup>:

Le veir vus en dirai sanz faile (v. 63)<sup>51</sup>

«Le veir», esencial a la hora de comprender la peculiar relación entre los diversos niveles narrativos, puede conjugarse con una cierta indeterminación en algunos contextos, que, en absoluto, desmienten la veracidad de los hechos narrados. De la misma manera que algunos finales quedan abiertos (nada se sabe por lo que nada se cuenta, como en el propio *Lanval*), también algunos datos concretos se indican sin seguridad, y es aquí donde aparece de nuevo la autora dentro de la ficción interna. Lanval vive en la más perfecta de las alegrías; posee amor, posee riquezas y posee reconocimiento. Pero todo ello cambia un día, un día que no se sabe con certeza cuál es en concreto:

Ceo m'est avis, meïsmo l'an,  
Aprés la feste seint Johan,  
De si qu'a trente chevalier  
S'irent alé esbanier  
En un vergier [...] (vv. 219-223)<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> La descripción, como tantas otras en el *lai*, se hace a partir de la visión del caballero: el narrador cede parte de su carácter omnisciente y la focalización se lleva a cabo a partir de la visión de un personaje (perspectiva homodiegética, según Genette): «La u il gist en teu maniere, / Garda aval lez la riviere, / Si vit venir deus dameiseles: / Unkes n'en ot vëu plus beles!», vv. 53-56 («Mientras estaba echado de esta forma, miró abajo hacia el río, y vio venir a dos doncellas: ¡nunca las había visto tan bellas!», trad. cit., p. 84). En todo caso, no hay que buscar en ella ningún rasgo que se salga fuera de la retórica: en las doncellas se destaca sobre todo la riqueza, y así comienza la descripción: «Vestues furent richement» (v. 57).

<sup>51</sup> «Os diré la verdad sin falta», trad. cit., p. 84.

<sup>52</sup> «Me parece que el mismo año, después de la fiesta de San Juan, treinta caballeros fueron a divertirse a un jardín», trad. cit., p. 88.

Y de nuevo el «je» de la autora aparece cuando llega el día en que Lanval debe ser juzgado por la presunta deshonra que ha hecho a la reina Ginebra:

Mut furent tuit pur lui dolent;  
Jeo quid k'il en i ot teus cent  
Ki feïssent tut lur poeir  
Pur lui sanz pleit delivre aveir (vv. 420-423)<sup>53</sup>

La misma (presunta) indeterminación aparece al inicio de *Guigemar*. El joven caballero vuelve a su reino para estar con su padre y su madre:

Ensemble od eus ad sojurné,  
Ceo m'est avis, un meis entier (vv. 74-75)<sup>54</sup>

E incluso en *Bisclavret* tampoco se especifica el tiempo exacto antes de que el rey vuelva al bosque en donde encontrara al lobo que tiene en su palacio:

Ne fu puis gueres lungement,  
Ceo m'est avis, si cum j'entent,  
Qu'a la forest ala li reis,  
Ki tant fu sages e curteis,  
U li bisclavret fu torvez (vv. 219-223)<sup>55</sup>

Ni tampoco especificará más el tiempo que permaneció Milón en Bretaña (vv. 379-380)<sup>56</sup>.

Pero no sólo imprecisiones temporales se van a documentar en los *lais*. En *Milun*, queda en el aire el nombre del noble cuya hija se enamora del joven nacido al sur de Gales:

En sa cuntree ot un barun,  
Mes jeo ne sai numer sun nun (vv. 21-22)<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> «Mucho lo sentían todos por él; pienso que hubo unos cien que habrían hecho todo lo posible para tenerlo libre sin juicio», trad. cit., p. 92.

<sup>54</sup> «Con ellos se quedó, según creo, un mes entero», trad. cit., p. 32.

<sup>55</sup> «No fue mucho tiempo más tarde –según me parece y creo–, cuando el rey, que era tan prudente y cortés, fue al bosque en el que había encontrado al lobo», trad. cit., p. 79.

<sup>56</sup> «Tut un yver, ceo m'est avis, / Conversa Milun el país» («Todo un invierno, según creo, vivió Milón en aquel país», trad. cit., p. 131).

<sup>57</sup> «En su tierra había un noble, aunque no sé cómo se llamaba», trad. cit., p. 124.

Gracias a estas intervenciones, no queda duda (en la ficción creada por la autora) que, cuando afirma que algo lo sabe con certeza, como tal debe ser aceptado. En caso contrario, sólo le queda el silencio o la suposición.

**4.2. Función enfática:** en otras ocasiones interviene la autora para realzar alguna idea o sentimiento de un personaje. De este modo, cuando el hada le entrega a Lanval su amor («amur») y su cuerpo («cors»), exclama la autora:

Ore est Lanval en dreite veie! (v. 134)<sup>58</sup>

Y cuando se encuentra acostado con ella en la cama, de nuevo se remarca la alegría de Lanval con una intervención de la autora<sup>59</sup> :

Ore est Lanval bien herbergiez! (v. 154)<sup>60</sup>

Y del mismo modo, cuando se aleja de la tienda donde queda su amada, vuelve continuamente su vista hacia atrás (v. 195). El autor (o quizás el narrador) no pierde oportunidad en mostrar los sentimientos en que se debate el caballero, sus dudas, sus ilusiones:

Mut est Lanval en grant esfrei!  
De s'aventure vait pensaunt  
E en sun curage dotaunt;  
Esbaïz est, ne seit que creire,  
Il ne la quide mie a veire (vv. 196-200)<sup>61</sup>

También se resalta con exclamaciones e incluso una interrogación la situación contraria: Lanval ha descubierto ante la reina Ginebra su relación con el hada. Ahora está sólo, ha perdido todo. Su dolor no puede extrañar a

---

<sup>58</sup> «¡Ahora está Lanval en el buen camino!», trad. cit., p. 86.

<sup>59</sup> Más adelante, en el momento de celebrarse el juicio, dos doncellas aparecen en la ciudad. La alegría se desborda, ya que todos creen que se trata de la amada de Lanval, quien le libraré de la muerte. Para mostrar este sentimiento, la autora exclama: «Grant joie en eurent li vassal!» (v. 514)

<sup>60</sup> «¡Bien albergado está Lanval!», trad. cit., p. 87.

<sup>61</sup> «¡Gran temor tiene Lanval! Pensativo va por su aventura y temeroso en su corazón; está preocupado, no sabe qué pensar, cree que no es verdad», trad. cit., p. 88.

nadie de los que ahora escuchan la historia gracias al *lai* escrito por María de Francia. Su dolor privado se ha convertido ahora en público, así como pública se había convertido su relación:

Il s'esteit bien aperceüz  
Qu'il aveit perdue s'amie:  
Discovert ot la druërie! (vv. 334-336)<sup>62</sup>

Sun quor e sa buche maudit;  
C'est maraville k'il ne s'ocit!  
Il ne seit tant crier ne braire  
Ne debate ne sei detraire  
Qu'ele en veulle merci aveir,  
Sul tant que la puisse veeir.  
Oi, las, cument se cuntendra? (vv. 345-351)<sup>63</sup>

En *Yonec*, otra de las historias maravillosas recordada por María de Francia, en dos ocasiones la autora se inserta en su relato para resaltar la belleza de lo que ve (la pareja formada por los dos amantes) y realzar la alegría que sienten:

Unke si bel cuple ne vi! (v. 192)

Or l'en duinst Deus lunges joïr! (v. 224)<sup>64</sup>

**4.3. Función ideológica:** la autora puede entrar en la ficción interna con la finalidad de incidir, mediante un paréntesis ideológico, una idea que pertenece al ámbito de recepción de su obra. El amor, por ejemplo, en el caso de *Guigemar*. ¿Los personajes? El joven caballero, a quien Naturaleza había hecho imperfecto al no permitirle amar, y la joven doncella que le ha rescatado; él no se atreve a mostrarle su amor. Pánico siente sólo al pensar que puede ser rechazado. En este contexto, la autora se introduce en el relato para

---

<sup>62</sup> «Bien se había dado cuenta de que había perdido a su amiga: ¡había descubierto su relación!», trad. cit., pp. 90-91.

<sup>63</sup> «Maldice su corazón y su boca; sorprende que no se diera muerte. Por más que grite, aülle, se golpee y se torture, no consigue que ella tenga compasión y se deje ver. «¡Ay, pobre! ¿Qué hará?», trad. cit., p. 91.

<sup>64</sup> «¡Nunca vi pareja tan hermosa!»; «¡Que Dios les dé largo disfrute!», trad. cit., pp. 110-111.

exponer unas ideas sobre el amor que estrecha la relación ideológica con el receptor implícito. Se ha pasado del caso concreto (Guigemar-narrador extradiegético) al general (receptor-autor implícito); y así la primera palabra de este paréntesis ideológico será «Amur», mientras que se retoma el relato con un verso (496) que comienza con «Guigemar»:

Amur est plaie dedenz cors  
E si ne piert nient defors;  
Ceo est un mal ki lunges tient,  
Pur ceo que de Nature vient.  
Plusur le tienent a gabeis,  
Si cume cil vilain curteis  
Ki jolivent par tut le mund,  
Puis s'avantent de ceo que funt.  
N'est pas amur, einz est folie,  
E mauveistié e kecherie!  
Ki un en peot leal trover  
Mut le deit servir e amer  
E estre a sun comandement. (vv. 483-495)<sup>65</sup>

En algunos casos, es difícil concretar a qué voz (autor/narrador) corresponde un comentario, en especial cuando se alaba el mundo mítico de la corte del Rey Arturo, como sucede en *Lanval* cuando se cita a los caballeros de la Tabla Redonda:

N'ot tant de teus en tut le monde (v. 16)<sup>66</sup>

**4.4. Función didáctica:** vinculada estrechamente con la función ideológica; en este caso, no se pretende tanto comentar una idea como concretar una determinada enseñanza. Aparece, por ejemplo, en el marco narrativo final del *Equitan*:

---

<sup>65</sup> «El amor es una herida dentro del corazón y no se aprecia en modo alguno por fuera; es un mal que dura mucho tiempo, pues procede de Naturaleza. Son muchos los que lo toman a broma, como los viles cortesanos que cortejan a las mujeres por todo el mundo y luego se vanaglorian de lo que hacen: ¡no es amor, sino locura, maldad y desenfreno! Quien encuentre a uno leal, debe servirlo y amarlo y estar a sus órdenes», trad. cit., p. 42.

<sup>66</sup> «No hubo otros tantos iguales en el resto del mundo», trad. cit., p. 83.

Ki bien vodreit reisun entendre  
Ici purreit ensample prendre:

Tels purcace le mal d'autrui  
Dunt tuz li mals revert sur lui (vv. 307-310)<sup>67</sup>

**4.5. Función organizativa:** en otras ocasiones, el autor se hace presente en el texto para recuperar una de las funciones propias del narrador (extradiegético) de la ficción interna: la organización de las diferentes líneas argumentales de la historia. En la práctica se consigue una «actualización» del *lai* de María de Francia, como se verá más adelante. Uno de los contextos en donde la organización de la historia se hace más común se concreta al utilizar la técnica del *entrelacement*. De este modo, después de contar cómo Guigemar llega a su reino y cómo todos, menos él, están contentos con su regreso, y la imposibilidad de todas las doncellas de desanudar la camisa sin romperla («Unc ne la purent despleier!», v. 654), se presta atención a la doncella, que había quedado encerrada en su torre:

De la dame vos voil mustrer  
Que Guigemar pot tant amer (vv. 655-656)<sup>68</sup>

También encontramos ejemplos en uno de los motivos más habituales de la ficción caballeresca: la descripción de un torneo; en este caso, en el que se enfrentan Milón y su hijo en tierras de Bretaña:

Tant vos voil dire de Milun (v. 402)<sup>69</sup>

En otros casos, como sucedía en los marcos narrativos iniciales, se consigue, al tiempo que se organiza el relato, «actualizar» el propio acto de la recepción oral con una llamada directa al receptor implícito:

Oëz après cumment avint! (*Bisclavret*, v. 185)<sup>70</sup>  
Mes ore oëz cum l'en avint! (*Milun*, v. 252)<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> «El que quiera saber la moraleja, aquí puede tomar ejemplo: uno busca el mal de otro y todo el mal se le vuelve a él», trad. cit., p. 59.

<sup>68</sup> «Os quiero hablar de la dama a la que Guigemar tanto amaba», trad. cit., p. 46.

<sup>69</sup> «Ahora os quiero hablar de Milón», trad. cit., p. 131.

<sup>70</sup> «¡Escuchad lo que ocurrió después!», trad. cit., p. 78.

<sup>71</sup> «Pero escuchad ahora lo que ocurrió», trad. cit., p. 128.

4.6. **Función actualizadora:** la aparición del autor implícito dentro de la ficción interna puede recordar («actualizar») al receptor la perspectiva cronológica y espacial desde la que se está «comprendiendo» la historia: esa ficción externa que le es contemporánea. Función que se destaca con diversas marcas gramaticales, como nombrar directamente al lector implícito. Así sucede en *Lanval*. El narrador, después de indicar el estado paupérrimo en que ha caído el caballero Lanval en la corte del rey Arturo, quien no se acuerda de él a la hora de repartir sus regalos en la fiesta de Pentecostés (vv. 11-34), cede su voz al autor, quien, como en la ficción externa, se dirige con imperativos al lector implícito («seignurs»):

Seignurs, ne vus esmerveillez:  
Hum estrange descunseillez,  
Mut est dolenz en autre tere,  
Quant il ne seit u sucurs quere! (vv. 35-38)<sup>72</sup>

Como puede comprobarse, esta función se encuentra estrechamente relacionada con las funciones ideológica y enfática. Si nos hemos decidido a separarlas, ha sido sólo para subrayar la estrecha vinculación que la presencia de la voz de la autora dentro de la ficción externa establece con el receptor coetáneo (oral) de los *lais*.

4.7. **Función hiperbólica:** la autora resalta la riqueza o una característica singular de un objeto o persona con su imposibilidad de describirlo. ¿Cuánto vale el águila de oro que corona la tienda del hada en *Lanval*?:

Un aigle d'or ot desus mis;  
De cel ne sai dire le pris (vv. 87-88)<sup>73</sup>

Tampoco parece que haya palabras para poder decir todo lo que le dio el rey al vasallo a quien su traidora mujer había condenado a ser un lobo, como se dice al final de *Bisclavret*:

---

<sup>72</sup> «Señores, no os sorprendáis: ¡el extranjero desconsolado sufre mucho en otra tierra sin saber a quién pedir socorro!», trad. cit., p. 84.

<sup>73</sup> «Un águila de oro puesta encima; no soy capaz de decir su precio», trad. cit., p. 85.

Si tost cum il pot aveir aise,  
Tute sa tere li rendi;  
Plus li duna ke jeo ne di (vv. 302-304)<sup>74</sup>

En todo caso, si hemos puesto en último lugar esta función, ha sido por el uso constante que se hace de ella en diversos textos medievales. Los límites aquí entre las voces del autor y del narrador se difuminan hasta casi desaparecer.

5. El círculo se está cerrando. En la ficción interna se han ido desarrollando una serie de estrategias («funciones») gracias a la presencia en su interior de la voz de la autora, que viene a incidir en algunas de las características que habíamos concretado para la ficción externa. Voz que se confunde en ocasiones con la del narrador, pero de la que le separan un punto de vista y diversas marcas gramaticales. Muchas de las funciones de la presencia de la voz del autor en los *lais* las vamos asimismo a descubrir en tantos otros textos medievales, aunque procedan del narrador, de ese modelo singular de narrador que se salta las barreras narratológicas (¡cómo no!) que nacen del análisis de las ficciones modernas. Narradores extradiagéticos heterodiagéticos (es decir, fuera de la historia y sin ninguna vinculación con ella), pero que no tienen inconveniente en comentar, en resaltar, en defender una determinada ideología... al mismo tiempo que narran (desde su visión por detrás) las diferentes líneas argumentales que conforman la historia. Todavía está por escribir el itinerario exhaustivo de las distintas voces narrativas que se esconden en los relatos medievales<sup>75</sup>.

Pero lo peculiar, lo extraordinario de María de Francia se concreta en la capacidad de crear una ficción externa, en donde las historias (*aventures*) del pasado se «actualicen» en una nueva voz. Una ficción externa que viene a dar forma a un determinado «ámbito de recepción», que se ve reflejado tanto dentro como fuera del texto: dentro porque comparte con la autora la recepción

---

<sup>74</sup> «En cuanto tuvo ocasión, le devolvió su tierra; le dio más de lo que digo», trad. cit., p. 80.

<sup>75</sup> Para un primer acercamiento, pueden consultarse las siguientes obras: Alan Deyermond, «La voz personal en la prosa medieval hispánica», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 161-170; y Fernando Gómez Redondo, «Narradores y oyentes en la literatura ejemplar», en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad, 1998, pp. 253-310.

de los «*lais bretones*», y de ahí de sus *contes y aventures*; y fuera por ser los destinatarios (receptores implícitos) de la nueva obra ahora difundida: el pronombre «vus» y los imperativos ayudan a estrechar los lazos entre el texto y su público. Una ficción externa que maneja la autora con maestría en varios frentes: desde el prólogo general a los marcos narrativos inicial y final de cada uno de los *lais*; y desde los propios marcos narrativos al interior de los *lais*.

Seguramente debido al influjo de María de Francia, la incorporación de una ficción externa, concretada en unos marcos narrativos inicial y final, se convirtiera en una marca del género de los *lais* (o del subgénero de los «*lais de Bretaña*»), en la literatura francesa medieval, tal y como ha apuntado Carlos Alvar<sup>76</sup>. Pero de lo que no cabe duda es que ninguno de los autores que se acercaron al género de los *lais* supo sacarle el partido narrativo a la ficción externa, gracias a la cual la voz del autor se hace presente en su obra, como lo hiciera María de Francia; una voz que sigue sorprendiendo a lo largo de los siglos; una voz que se ha convertido en una verdadera *aventure* de la literatura.

---

<sup>76</sup> «La regularidad con que se repite la presencia del marco deja de manifiesto que es una de las señales distintivas del género (o, mejor, del subgénero de los «*lais de Bretaña*»), que permitirían reconocer de inmediato al público qué tipo de obra iba a oír», art. cit., p. 29.