

## EL LAI DEL "CHIEVREFUEIL" DE MARÍA DE FRANCIA

por ANA-MARÍA VALERO

María de Francia, la poetisa que cantó el amor como una pasión violenta que puede llevar hasta la muerte, no podía dejar de hablar-nos de los dos grandes héroes del amor medieval: Tristán e Iseut. Pero no lo hizo en una narración larga, contando toda la leyenda; se limitó a tomar un momento de ella, uno de tantos episodios llenos de posibilidades, y a desarrollarlo poéticamente. Así nació el *Chievrefueil*.

El tema es muy sencillo: Tristán, expulsado del reino porque ama a Iseut, se refugia en el bosque. Un día llega a su conocimiento que la corte se traslada a Tintagel. ¡Una ocasión para verse con la reina! Pone un mensaje en el camino de Iseut y espera impaciente que ella lo descubra y vaya a reunírsele. La reina, en efecto, ve la señal y los dos amantes logran entrevistarse.

El sentido total queda claro, pero parece reinar una gran oscuridad en lo que se refiere al mensaje, de forma que la interpretación de los versos 54 al 58 —y, en consecuencia, también la de los cuatro primeros del epílogo — ha sido motivo de controversia. En la historia de la crítica de este lai se plantean dos problemas: ¿Cómo consiguió Tristán que Iseut descubriese el mensaje?; ¿en qué consistía el mensaje?

EL MENSAJE PREVIO. — Leamos con calma el poema — según la versión más comúnmente admitida, la del manuscrito H —. Por una parte se nos dice que Tristán grabó una inscripción (dejemos de momento cuál sea) en una rama de avellano; por otra se nos habla del sentido (*sume*)<sup>1</sup> de un mensaje que Tristán envió a Iseut. ¿Debe interpretarse que se trata de dos cosas distintas?<sup>2</sup>

1. *Sume* (*somme*) = resumen; lo que hay más importante; lo esencial; compilación. En nuestro caso «significado».

2. Para los partidarios de la versión del manuscrito S no existe esta duda. Allí, en el v. 62 se ha sustituido *qu'il li aveit mandé et dit* por *qui est le baston que j'ai*

Algunos autores lo han entendido así. Han visto en el *escrit* un mensaje previo, advirtiendo a Iseut la presencia del otro — de la inscripción grabada en el avellano, auténtico aviso de la llegada de Tristán — y han creído encontrar en el poema el fundamento de su teoría.

Foulet<sup>3</sup>, por ejemplo, se plantea el problema de la siguiente forma: «Por más atenta que estuviese Iseut, ¿podía sospechar que su amigo hubiese vuelto después de un año de espera?; ¿no se exponía a pasar junto a la rama sin verla?»

No me parece un hecho extraordinario que Iseut descubriese el mensaje de Tristán, aun sin ser previamente advertida. Es más, creo que quien no adopte una actitud cerrada y mire las cosas sin demasiada frialdad, verá que no se trata precisamente de una fantasía poética. El amor hace adivinar al enamorado la presencia de su amiga y este hecho, que pertenece a la creencia común, crece en realidad al ser proyectado en el mundo de María de Francia — mundo de fe ilimitada en el amor, de milagros de amor — y al tener por protagonistas a dos enamorados unidos como la *coldre* y el *chievrefueil*:

Iseut, sólo guiada por el amor, podía descubrir el mensaje de Tristán. Pero, si estos argumentos psicológicos no nos convencen, dejemos, al menos, hablar al poema. Los versos 55 a 60 dicen así refiriéndose al bastón grabado: a) *Se la reine s'aparceit...* b) *Altre feiz li fu avenu / que si l'aveit aperceü,* c) *De sun ami bien conuistra / le bastun quant el le verra.* Con lo que tenemos tres cosas: a) Tristán tiene la esperanza de que Iseut descubra el mensaje que ha puesto en su ruta, pero no está seguro de ello; b) pero sabe que si lo ve, lo conocerá como suyo, c) porque otras veces se había comunicado con ella de esta forma.

¿Puede hacerse una objeción a esto recordando que se menciona *l'escrit*? (*Ceo fu la sume de l'escrit / qu'il li aveit mandé et dit.*) No, el *Chievrefueil* constituye una unidad con vida propia, de modo que no debemos dejarnos engañar por aparentes referencias a cosas ajenas a él, y nuestro lai dice *l'escrit* — con artículo determinado — no *un escrit*, como debería de hacer al empezar a hablar de algo desconocido del lector.

*dit*, y en el v. 119 leemos: *par le baston qu'il ot escrit*, en lugar de *cte por ces qu'il aveit escrit*. La variante, nos dicen, puede corresponder a una mala comprensión del copista, pero quizá se deba, en realidad, a un afán de aclarar el poema. Afán que, al provenir de quien estaba más cerca que nosotros de la comprensión del lai, puede orientarnos sobre el camino a seguir.

3. FOULET, «Z. für rom. Phil.», XXXII, pp. 161-183 y 257 y siguientes; *ibid.*, XXIX, pp. 19-56 y 293-322.

Excluído el mensaje previo <sup>4</sup>, el poema crece en valor poético y conserva su clima en el que el amor lo hace todo posible. Iseut anhelante, buscando la huella de Tristán en cada recodo del camino; Tristán esperando impaciente ser descubierto por Iseut.

Por otra parte, tenemos que reconocer que sentimos alivio al comprobar lo infundado de la teoría del mensaje previo. Nos hubiera sido imposible explicarnos cómo fué enviado, teniendo en cuenta las circunstancias en que se encontraba Tristán, solo en el bosque, llevando vida salvaje.

Aun otro argumento alegan los partidarios del mensaje previo. Si la inscripción grabada (en la rama) y *l'escrit*, nos dicen, son una cosa, ¿cómo pudo grabarse un mensaje tan largo en una rama de avellano? Pero este argumento no podemos atacarlo ni defenderlo sin asegurarnos antes de cuál era el mensaje <sup>5</sup>.

¿CUÁL ERA EL MENSAJE GRABADO? — A este problema se han dado dos soluciones fundamentales, aunque enfocadas diferentemente según los autores: Tristán escribió un nombre <sup>1</sup>, Tristán escribió todos los versos de la *sume* (v. 63-78) <sup>2</sup>.

La primera solución no nos satisface plenamente. El nombre de Tristán escrito en la rama, además de resultar delator, no encierra la metáfora que explica la *sume*. Nuestro héroe, no sólo hace saber a la reina su presencia en el bosque, sino que le habla de la necesidad que tiene de ella y compara su amor al del *chievrefueil* y el avellano, y, para ello, sería necesario que hubiese grabado, al menos, dos nombres: *Tristán* e *Iseut*.

Además el poema dice: *de sun ami bien conuistra / le bastun quant el le verra*, aclaración innecesaria si estuviese escrito el nombre. Por otra parte, el que Tristán escribiera algo más que un nombre, se hace patente en los versos del epílogo, donde leemos: *ceo qu'il aveit escrit*.

Ahora bien, el poema nos dice: *escrit sun nun*, ¿es que escribió su nombre además del mensaje? A. G. Hatcher ha reparado en la

4. Siempre que hablamos de «mensaje previo» hacemos referencia al supuesto mensaje que, según Foulet, debía advertir a la reina sobre el qué le sería enviado en una rama de avellano.

5. Esta anécdota de Tristán e Iseut no se encuentra en ninguna de las versiones del *Tristan*. Solamente en Eihart von Oberge hay un episodio que puede relacionarse con el lai: *La reina se dirigía a la Blanca Landa y Tristán, que estaba emboscado en el camino con su amigo Kaherdín, le echó una ramita en las crines del caballo, para anunciar a Iseut su presencia en el bosque.*

1. FOULET, artículos anteriormente citados; Leo SPITZER, «Romania», 1946, p. 83; A. G. HATCHER, «Romania», 1950, pp. 330-334.

2. GRACE FRANK: *M. de F. and the Tristan Legend*, «PMLA», 1948, pp. 405-411; G. SCHOEFFERLE: «Romania», XXXVI, pp. 196 y sig.

aparente contradicción del poema, que, después de decir que Tristán ha grabado su nombre, habla del sentido del mensaje. Para ella no hay más solución que considerar el nombre como portador de un sentido recóndito; pero, dado el poema, no es espontánea esta interpretación por otra parte tan llena de poesía.

¿Cómo explicarnos pues esta ambigüedad? Ferdinando Neri<sup>3</sup> la atribuye a una distracción de la poetisa que, conociendo mal la historia, olvidó la lógica. Nosotros preferimos creer en una anormalidad de otra índole.

MARÍA DE FRANCIA QUERÍA ESCRIBIR OTRA PALABRA EN VEZ DE NON. — María de Francia es una escritora anglonormanda y es sabido que los anglonormandos declinaban mal. Frente a textos de la Isla de Francia, en que las faltas en la declinación de dos casos son una excepción — que muchas veces puede atribuirse a error del copista —, una obra como la *Chanson de Roland*, no sólo acusa numerosas irregularidades, sino que, en diecinueve casos, el establecimiento de una forma regular falsea ya el metro, ya la asonancia, ya ambas cosas a la vez<sup>1</sup>. Y no es la *Chanson* el único ejemplo; en el *Tristan* de Beroul, escrito en la misma época — primera mitad del siglo XII — son numerosas las faltas contra la declinación. Lo mismo ocurre en Wace, en el *Eneas*, en la *Estoire de Troie*, etc. Consciente de esto, Wiliam de Wadington, en su *Manuel de Pechiez*, se excusa de su lengua diciendo:

*De le franceis ni del rimer  
ne me doit nuls hom blamer  
kar en Engleterre fus né  
e nurri lenz e elevé.*

Nuestra escritora, anglonormanda, no escapa precisamente al estigma de los suyos. Warnke, su editor, cita hasta veinticinco faltas de declinación<sup>2</sup>. Promedio considerable dada la brevedad de su obra.

Hay una palabra que viene como anillo al dedo a la frase *escrit sun nun* y al significado de nuestro poema, y ésta es: *nuns* = mensaje<sup>3</sup>.

3. *I lai di Maria de Francia*, traduzione di Ferdinando Neri, Chiantore, Torino, 1946.

1. cfr. BÉDIER: *La Chanson de Roland commentée*. París, 1927, p. 248.

2. *Die Lais der Marie de France*, Karl WARNKE, «Biblioteca Normannica», Halle, 1900, p. LXIX.

3. *nons* = anuncio, nueva, mensaje:

*Li nons en fu molt tost per tot l'ost ales*

*Chanson d'Antioche*, ed. P. Paris, VII, v. 353.

«Con un cuchillo escribió su mensaje...»

Si *nons* fuese un sustantivo normal, un simple homónimo de *nons / non* (= nombre), no habría problema, porque está en acusativo (*non*); pero *nons* es un indeclinable, es una de tantas palabras del francés antiguo que conservan la *s* en todas sus formas. En ellas la *s* pertenece al radical y, si bien en el caso sujeto se confunde con la flexión, permanece en el régimen como un testimonio de su origen. Así *cors* (c o r p u s), *nes* (n a s u m), *braz* (b r a c c h i u m), *croiz* (c r u c e m), *voiz* (v o c e m), *souriz* (s o r i c e m), etc.

Ahora bien, ya Brunot<sup>4</sup> nota que la influencia de la declinación tipo *murs/mur* es tan grande que hace declinar los indeclinables. También Nyrop<sup>5</sup> llega a la conclusión de que, por la fuerza de la analogía, los indeclinables tienden a regularse según el tipo *murs* y a adoptar su declinación: la *s* del tema es tomada por la *s* de la flexión y se la desecha en el caso régimen singular y sujeto plural. Y cita como ejemplos: *ver* (por *vers* v e r s u m), *refu* (por *refus* de *refuser*), *abi* (por *abis* a b y s s u m):

*Seignors oez chançon dont li ver sunt bien fait*

*Orson de Beauvais*, v. 1.

*Onques ne me fist refu*

*Auberée*, v. 158

*Devers l'abi*

*Vers del Juise*, v. 240.

*Quant seint Aubert out cen oi,  
Del noinz de l'angle s'esjoï.*

Guillaume DE SAINT-PAIR, *Le romans du Mont Saint-Michel*, ed. Michel, 505.

*Tot icez biens e plus assez  
Qi del duc vos sunt recontez  
Out il, eissi que pres e loinz  
En alont la fame et li noinz*

BENOIT, *Chronique des ducs de Normandie*, ed. Michel, II, 21.000.

*Molt doit chevaliers Deu amer.  
Quant s'anesoigne li comanda,  
Saiches bien que molt l'onora:  
Li nons qui est dedans escritz  
Senefie que Jhesu Criz  
Li soit adès en sa memoire.*

Robert DE BLOIS, *Enseignement des Princes*, éd. J. H. Fox, Paris, 1950, p. 95.

Los dos primeros ejemplos proceden del *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, de Frédéric Godefroy; los restantes me han sido amablemente proporcionados por el profesor István Frank, de la Universidad del Sarre.

4. En su *Histoire de la langue Française des origines à 1900*, I, pp. 182-188.

5. En su *Grammaire Historique de la Langue Française*, II, pp. 190-191.

Se acumulan, pues, la propensión a los errores de declinación y la fuerza de la analogía; y, por si esto fuera poco, al estar *non* al final del verso, se halla sujeto al influjo de la rima de *bastun*, que imponía su forma.

En conclusión, mi tesis es que, en la mente de María de Francia *nun* equivalía a *nuns*. Y no creo arruinar el prestigio de nuestra escritora añadiendo esta dudosa incorrección a las numerosas faltas que le achaca su editor Warnke.

EL MENSAJE. — Ya sabemos que Tristán escribió un mensaje; pero, ¿cuál era? Debía tener el sentido de la *sume* y se ha llegado a suponer que en la rama estaban escritos los versos 63 a 78<sup>1</sup>. No admitimos tal suposición.

Los versos 63 a 78 están todos en estilo indirecto, excepto los dos del final, especie de epigrama; y en seguida nos tienta la idea de que la primera parte del párrafo es una explicación de la segunda. Entonces esta segunda parte podría ser el mensaje grabado por Tristán. «*Bele amie...*»<sup>2</sup>. Ya no hay narración ni estilo indirecto, es Tristán que habla directamente a Iseut.

Estas dos líneas tienen vida propia independientemente del poema; son de una brevedad que hace posible imaginarlas grabadas en una rama<sup>3</sup>, y si además contienen el significado que encierra la *sume*, tendremos que rendirnos a la evidencia.

Veamos para ello algo que nos queda por explicar: la metáfora que contiene el mensaje.

LA METÁFORA. — En la *sume* se compara el amor indisoluble de Tristán e Iseut con la unión de dos plantas, el avellano y la madre-selva, cuya separación causa la muerte de ambas. Si, hasta este mo-

1. GRACE FRANK declara que, si no le hemos reprochado a María el hablarnos de *bisclavrets* y de pociones mágicas, ¿por qué vamos a encontrar anormal que haga escribir dieciséis líneas en una rama de avellano? (El argumento es un poco sofisticado, porque el grabar dieciséis líneas en una rama de avellano no es cuestión de magia sino de habilidad y ello, además, no tiene carácter maravilloso.)

2. He leído recientemente el interesante artículo del profesor P. LE GENTIL titulado *A propos du lai du Chevrefeuille et de l'interprétation des textes médiévaux*, «*Mélanges Henti Chamard*», 1951. Voy a transcribir lo que dice a este respecto, hasta cierto punto de acuerdo con mi teoría: «Este texto [se refiere al texto del mensaje], además del nombre de Tristán debía contener los versos 77 a 78. ¿Es imposible grabar estos dos versos y hacerlos preceder de una breve indicación que los aclarara? Ej.: «el avellano muere separado de la madre-selva, *belle amie...*»

3. Tristán cortó la rama en cuadrado (*bule quarree la fendit*), y pudo escribir un hemistiquio en cada cara del prisma:

*Bele amie,  
Si est de nus:  
Ne vus senz mei,  
ne mei senz vus.*

mento, no se había hablado de madreselva, ¿qué papel debemos adjudicarle en el mensaje?

Leo Spitzer cree que la madreselva no aparece sino en la parte simbólica, que «está traída por el avellano y es el complemento necesario y vital de éste». Pero, ¿es tan frecuente asociar estas dos plantas? Veremos que no:

a) La *Madreselva trepadora* (*Lonicera Poriclimenum*) y el *Clematites Vitalba* — con el que se puede confundir —, se dan espontáneamente en los bosques de Francia, donde sus ramas se encaraman a los más altos árboles, *pero no especialmente a los avellanos*.

b) En la Edad Media no debió existir ninguna creencia popular sobre la unión de estas dos plantas<sup>4</sup>; de no ser así, estaría registrada en los libros de botánica medievales, tan llenos de supersticiones.

Si *coldre* no sugiere espontáneamente *chievrefueil* hemos de pensar en una intervención más directa de la madreselva en el mensaje.

Una vez más, el poema nos dará la clave. Notemos I) que se citan en él dos cosas distintas:

*coldre* (*une coldre* v. 51, *la coldre* v. 70) y  
*coldres* (*li codres* v. 75; lección del ms. H).

El primero, en femenino, significa «rama de avellano»; el segundo, en masculino, designa el avellano mismo. II) Que *esteit* y *perneit* de los versos 69 y 70 respectivamente, no son presentes, a los que podríamos dar valor habitual, sino pasados, por lo tanto actuales, y hacen referencia a una madreselva que se enredaba precisamente en la rama cortada, donde estaba grabado el mensaje.

Hemos, pues, de interpretar: «Que era de ellos como de la madreselva que se enredaba en la rama de avellano: juntos pueden durar; pero, si son separados, el avellano muere rápidamente y la madreselva corre la misma suerte...»

LOS VERSOS DEL EPÍLOGO. — También los versos del epílogo han dado lugar a distintas interpretaciones, motivadas esta vez, no tanto por la oscuridad del texto, como por la necesidad de adaptarlas, en cada caso, a la interpretación dada en el otro fragmento.

Foulet ve en *pur ceo qu'il aveit escrit* una remembranza del mensaje previo, y traduce: «Para conservar el recuerdo de la alegría

4. ERNEST HOEFFNER, *Les lais de Marie de France*, París, 1935, ha usado como argumento esta creencia popular, pero, que yo sépa, no ha demostrado que existiera.

que había tenido al ver de nuevo a la reina y de las palabras que él le había enviado (por escrito), Tristán, a petición de la reina, compuso un nuevo *lai*.»

Spitzer cree que el *par* de la versión de S (*par le baston qu'il ot escrit*) da la razón a su teoría de la forma milagrosa residente en el bastón<sup>1</sup>. Dice que, en efecto, gracias a lo que había escrito, Tristán logró ver a la reina. Y traduce: «A causa de la alegría de Tristán por haber conseguido ver a su amiga por el mensaje de la rama — alegría que la reina le había expresado cuando su encuentro —, para conservar las palabras tal como ella se las había dicho...»<sup>2</sup> Y concluye: «el poeta quería insistir en la eficacia del mensaje: la inteligencia amorosa trae la alegría».

Por los mismos motivos, para Ana Hatcher *si cum la reïne l'ot dit* es la interpretación que Iseut, en el transcurso de su conversación con Tristán, ha dado al mensaje que éste le puso en el camino. Y traduce: «A causa de la alegría que había experimentado al ver a su amiga, alegría que debía a la rama sobre la que había escrito su mensaje, y para recordar las palabras de que se había servido la reina para interpretar la señal puesta en el camino, Tristán...», etc.

Veamos ahora nuestra versión: *Si cum la reïne l'ot dit* es demasiado rápido para hacer referencia a una interpretación del mensaje dada por Iseut, de la que, por otra parte, no se hace mención al describir la cita de los amantes; tampoco puede relacionarse con *la joie qu'il ot eüe*, porque es ilógico que la reina le hablase a Tristán de la alegría que «él» sentía. No hay más que leer el texto sin prejuicios para ver claro: lo que la reina dijo a Tristán fué que compusiese un *lai* para recordar su entrevista.

En cuanto a *pur ceo qu'il aveit escrit*, el *e* que lo introduce rompe la continuidad del período, de forma que no estamos ante una subordinada causal, sino ante una coordinada de la oración precedente y, por lo tanto, de su mismo valor. El *pur*, III, parece una repetición de éste del 109. Repetición hasta cierto punto necesaria para la continuidad de una frase que se ha interrumpido con el paréntesis: *cum la reïne l'ot dit*.

Traduciré pues: «A causa de la alegría que había tenido al ver a su amiga y para recordar las palabras que había escrito (en la

1. Según SCHOEPERLE y WARNKE (en su tercera edición), la versión del manuscrito S es preferible a la de H, que complica el sentido del contexto con la introducción de *pur* en lugar de *par*.

2. SPITZER sostiene que lo que la reina le había dicho a Tristán no era su deseo de que éste pusiese en verso su aventura, sino el placer que *los dos amantes* habían tenido en sus largas conversaciones. Pero, en realidad, el poema dice *la joie qu'il ot eüe*: «él», Tristán.

rama), Tristán, que sabía muy bien tocar el arpa, a instancias de la reina, compuso un nuevo lai...»

¿QUÉ RELACIÓN PUEDE HABER ENTRE EL LAI DE MARÍA DE FRANCIA Y EL LAI DE TRISTÁN DE QUE NOS HABLA? Al comenzar la narración, María de Francia dice va a contarnos la historia de un lai llamado *Chievrefueil*; a continuación nos cuenta una anécdota, la del encuentro de Tristán e Iseut, y concluye en el epílogo explicando que Tristán, que sabía muy bien *harper*, hizo de esta anécdota un lai: el *Chievrefueil*. Este es el esquema que siguen, en su mayoría, los lais de María (*Eliduc*, *Laustic*, *Milone*, por ejemplo).

Ya sabemos qué eran los lais: unas composiciones musicales. Ahora bien, el que su origen estuviese en un acontecimiento hace suponer que se trataba de obras literario-musicales, es decir, de canciones.

Foulet (en *Marie de France et les lais bretons*) se pregunta cómo mantenía el lai el recuerdo de la aventura, y concluye que se conservaba por el título que debía recordar ya el héroe principal, ya una circunstancia característica de la aventura. Pero un título, cuando solamente está constituido por una palabra, nos parece a todas luces insuficiente para conservar una tradición. Se nos antoja más verosímil que el lai musical fuese precedido de una explicación del hecho que lo motivó, de una *razó*, como diríamos en terminología provenzal<sup>1</sup>. No obstante, tampoco esto basta; si debemos creer a María, el lai musical tenía que recordar el hecho por sí mismo. En efecto, el lai de *Equitan* tenía un tema:

*Li Bretun en firent un lai  
D'Equitan, cument il fina  
Et la dame qui tant l'ama*

(*Equitan*, v. 318-320);

el lai del *Chievrefueil*, legendariamente escrito por Tristán, tenía por motivo recordar, además de la alegría del encuentro, las palabras del mensaje enviado a Iseut:

*Pur la joie qu'il ot eüe  
De s'amie qu'il ot veüe  
E pur ceo qu'il aveit escrit,*

1. Está claro que María de Francia nos cuenta las anécdotas que dieron origen a los lais musicales (en este sentido pudo tener su origen en las *razós*), pero, en algunos casos, llama *lais* a sus propias composiciones; y es que, en ella, la palabra pasa a aplicarse por extensión a la obra narrativa. De lai musical se ha pasado a lai narrativo.

*si cum la reine l'ot dit,  
 Pur les paroles remembrer,  
 Tristam, qui bien. saveit harper  
 En aveit fet un nuvel lai.*

¿Cómo podía desempeñar este cometido una composición puramente musical, por más que tuviese un título alusivo? Sin duda debía haber una «letra», un motivo (cantado) al menos <sup>2</sup>, que, naturalmente, desconocemos en cada caso. Ahora bien, en nuestro poema algo hay que podría pertenecer al lai atribuido a Tristán: los versos grabados en la rama de avellano:

*Bele amie, si est de nus:  
 Ne vus senz mei, ne mei senz vus.*

Naturalmente, lo primero que se piensa, llegado este punto, es si existe algún lai que pueda relacionarse con el compuesto por Tristán. Se observa el panorama de los lais musicales y aparece uno, llevando por título este nombre tan seductor para nosotros: *Chievrefueil*. El lai en cuestión se conserva en varios manuscritos. En uno de ellos aparece como obra de Adefroi le Bâtard; otro, el de Berna, da como autor al mismo Tristán. Se trata de una salutación que un enamorado dirige a su amiga <sup>3</sup>, manifestándose gozoso por tener su amor y maldiciendo a los que intentaran estorbarlo. Termina con una breve explicación de su título:

*Se saichent jones et viaus  
 ke per ceu ke chievrefiaus  
 est plux dous et flaire miaus  
 k'erbe ke on voie as iaus,  
 ait nom cist douls lais  
 chievrefuels li gais.*

En seguida vemos que no se trata del lai de Tristán al que María hace referencia, porque no se recuerda en él ningún encuentro de los amantes y, además, la madreselva ha perdido aquí todo su valor simbólico.

Hoepffner, en un estudio sobre los dos lais (*Les deux lais du Chievrefueil*, «Mélanges P. Laumonier»), hace notar que — sin tener en cuenta que lo evidencian las rimas — hay varios motivos para

2. En el *Tristán* de THOMAS aparece Iseut contando un lai. Esto prueba que existía el concepto de lai como canción.

3. En realidad, no se hace mención en ella a los nombres de Tristán e Iseut.

creer que el lai musical es posterior al de María ; luego, no se puede referir a él la cita de nuestra escritora.

El que, en uno de los manuscritos, el lai musical del *Chievrefueil* aparezca atribuído a Tristán, no se debe a una tradición, pues, de ser así, Tristán aparecería también como autor en el otro manuscrito. Y como en el texto no hay nada que pueda inducir a esta atribución, hay que admitir que el copista conocía la obra de María de Francia. Además, el lai musical está construído como una epístola rimada — recordemos cuál era el meollo del lai de María —, y recuerda en su plan el que sigue esta autora.

Friedrich Gennrich, que se plantea el problema para determinar la fecha del lai musical (en *Zwei altfranzösische lais*, «Studi mediævali», N.S., XV, 1942, pp. 39-54), sostiene que si bien no se pueden encontrar indicios para fechar el lai musical del *Chievrefueil*, ni en el texto, ni en la transcripción musical <sup>4</sup>, hay que reconocer la prioridad del lai de María, porque lleva un nombre legítimo, fundado en su contenido, en tanto que el lai musical — o lírico — lleva este nombre por un motivo gratuito.

...per ceu que chievrefiaus  
est flux dous et flaire miaus.

El que en el manuscrito aparezca el lai musical atribuído a Tristán, nos dice Gennrich, quiere decir que se le identifica con el lai citado por María de Francia y es posible que el autor del lai lírico se inspirara en este pasaje de la escritora.

Ninguno de estos argumentos me convence plenamente y, si bien no creo que María se inspirase en el lai, tampoco creo que este lai musical tenga su origen en María ; porque, ¿ cómo explicar entonces lo poco que se ajusta a ella, lo inconsecuente de decir que Tristán llama a su amada *chievrefueil*, no porque la madre selva sea la planta que se enlaza al avellano en un abrazo indisoluble, sino porque la madre selva es la más olorosa de las flores? Sin embargo, nos dirán, algo tenían que ver los dos lais, de otra forma no podemos comprender que coincidan en el apelativo *chievrefueil*. Por mi parte, más bien me inclino a creer en la existencia de una tradición, según la cual Tristán llamaba *Chievrefueil* a Iseut. Tradición que necesariamente está en el origen del que sea el primero de estos lais.

4. Compárese con la afirmación que sobre esto hace HOEFFNER — «sin tener en cuenta que lo evidencia la rima...» — y piénsese lo que se quiera.