

« Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus ».
Muertes de Tristán: Marie de France,
Lai del chievrefoil

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
El Colegio de México
kluna@colmex.mx

CARLOS ALVAR
Universidad de Alcalá, IEMSO / Cilengua
carlos.alvar@uah.es

Recibido: 26/12/2022 - Aceptado: 30/12/2022
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p15-32>

Resumen: Las narraciones sobre la historia de Tristán pueden dividirse en tres grandes grupos: las novelas en verso, que abarcan desde los inicios de la relación de la pareja (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberge, Gottfried von Strassburg, etc.), las novelas en prosa (*Tristan* y *Queste* Post-Vulgata o Pseudo Robert de Boron, *Tristani* italianos, *Demandas* portuguesa y castellana, *Tristanes* castellanos, etc.) y relatos episódicos breves (*lais*, *Folies* de Oxford y Berna, etc.). Debido al carácter fragmentario de los textos más antiguos (las novelas de Thomas y Béroul) y la desaparición de otros (el de Chrétien, o los citados en el *Roman de Renart*, por ejemplo), tanto las traducciones de la época, como las versiones más modernas pueden llegar a ser de considerable importancia para reconstruir el modelo original. En este esquema, el *Lai del chievrefoil* de María de Francia adquiere un notable relieve por su antigüedad, por los enigmas que encierra y, sobre todo, por su belleza intrínseca. Este artículo se detendrá en algunos aspectos de este relato, el más breve de los recogidos por María.

Palabras clave: Literatura artúrica; Tristán e Iseo; María de Francia; *Lai del chievrefoil*.

« Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus ».
Deaths of Tristan: Marie de France, *Lai del chievrefoil*

Abstract: The narratives about the story of Tristan can be divided into three large groups: the romances in verse, which cover from the beginning of the couple's relationship (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberge, Gottfried von Strassburg, etc.), the romances in prose (Post-Vulgate or Pseudo Robert de Boron's *Tristan* and *Queste*, Italian *Tristani*, Portuguese and Castilian *Demandas*, Castilian *Tristanes*, etc.) and short episodic stories (*lais*, Oxford and Berne *Folies*, etc.). Due to the fragmentary nature of the oldest texts (the romances by Thomas and Béroul) and the disappearance of others (that of Chrétien, or those cited in the *Roman de Renart*, for example), both the translations of the time and the more modern versions may prove to be of considerable importance in reconstructing the original model. In this scheme, the *Lai del chievrefoil* by Marie de France acquires remarkable prominence due to its antiquity, the enigmas it contains and, above all, its intrinsic beauty. This article will dwell on some aspects of this story, the shortest of those collected by Marie.

Keywords: Arthurian Literature; Tristan and Iseult; Marie de France; *Lai del chievrefoil*.

Las narraciones sobre la historia de Tristán pueden dividirse en tres grandes grupos: las novelas en verso, que abarcan desde los inicios de la relación de la pareja (Thomas, Béroul, Eilhart von Oberge, Gottfried von Strassburg, etc.), las novelas en prosa (*Tristan* y *Queste Post-Vulgata* o Pseudo Robert de Boron, *Tristani* italianos, *Demandas* portuguesa y castellana, *Tristanes* castellanos, etc.) y relatos episódicos breves (*lais*, *Folies* de Oxford y Berna, etc.). Debido al carácter fragmentario de los textos más antiguos (las novelas de Thomas y Béroul) y la desaparición de otros (el de Chrétien, o los citados en el *Roman de Renart*, por ejemplo), tanto las traducciones de la época, como las versiones más modernas pueden llegar a ser de considerable importancia para reconstruir el modelo original. En este esquema, el *lai* del *Chievrefoil* de María de Francia adquiere un notable relieve por su antigüedad, por los enigmas que encierra y, sobre todo, por su belleza intrínseca.

Queremos detenernos ahora en algunos aspectos de este relato, el más breve de los recogidos por María ya que apenas tiene 118 versos, lo que daría lugar a una narración de unos cinco o seis minutos. Esta brevedad hace pensar en los motivos de la escritora, pues en el escaso tiempo que dedica al conjunto pretende contarnos la verdad de su título, los motivos que impulsaron a su composición y dónde nació el relato:

Bastante me agrada, y bien lo deseo,
del lai que se llama *Madreselva*,
contaros la verdad,
por qué fue hecho, cómo y dónde (vv. 1-4).¹

1. El prólogo

Hemos presentado los cuatro primeros versos, que hacen las veces de introducción o de marco, si se prefiere: Jean Rychner (1976: 276) considera que se trata del prólogo y que a partir del v. 5 entramos en la materia; pero la presencia de la autora en primera persona no acaba ahí, sino que continúa explicando las razones de su decisión:

Muchos me han contado y hablado,
y yo lo he encontrado por escrito,
de Tristán y la reina,
de su amor que fue tan puro,
por el que recibieron abundantes dolores
y después murieron en un solo día (vv. 5-10).²

Las referencias a la transmisión del texto –con alusiones a los «contadores» y juglares o a la *auctoritas* sobre los que se basa– y el tema suelen aparecer en los prólogos, y así lo hace María

¹ « Asez me plest e bien le voil, / Del lai qu'hum nume *Chièvrefoil*, / Que la verité vus en cunt / Pur quei fu fez, coment e dunt ». Utilizamos la edición de Rychner, 1973: 151-154 y notas en 276-280, por ser la más difundida; versos citados, en 151. Otras ediciones consultadas: Lacroix y Walter (eds.), 1989: 307-313; Marchello-Nizia (dir.), 1995: 213-216 y notas en 1287-1309 (el texto del *lai* de María de Francia ha sido establecido, traducido y anotado por Mireille Demaules). Para la traducción al español, *vid.* María de Francia, 2017: 156-161.

² « Plusur le m'unt cunté e dit / E jeo l'ai trové en escrit / De Tristram e de la reïne, / De lur amur ki tant fu fine, / Dunt il eurent meinte dolor, / Puis en mururent en un jur » (Rychner, 1973: 151).

de Francia en la introducción general de su colección; del mismo modo actúa en este caso (Alvar, en prensa, y bibliografía allí citada).

Detengámonos un momento. Nuestra autora renuncia a utilizar el nombre del protagonista o de la protagonista para dar título a su *lai*.³ Para denominar la obra recurre a uno de los elementos simbólicos que van a aparecer a continuación, la *madreselva*,⁴ olvidándose del otro arbusto, el *avellano* (*codre* < CORYLUS), no menos importante. También olvida el nombre de la amada, pues en ningún momento se nos dice que la «reina» es Iseo, aunque posiblemente se da por supuesto; hay que advertir, no obstante, que por lo general las mujeres que aparecen en los *lais* –no sólo en los de nuestra escritora– suelen ser anónimas, rasgo atribuible a los cuentos folclóricos o de tradición oral, en los que «l'action compte plus que l'individualité et la personnalité des acteurs», según señala Ménard (1979: 79). De ser cierta esta aseveración, no se explicaría que el rey Marco o el propio Tristán sean claramente identificables por su nombre, aunque tal vez podría aceptarse un cruce de los dos tipos de fuentes citados por la escritora, oralidad y escritura.

El título hace que todas las miradas se centren en la madreselva y la función que ésta tiene en el relato, pero si avanzamos por el texto no tardamos en encontrar los nombres de los verdaderos protagonistas (Tristán y «la reina»), la causa de los hechos (el amor) y las consecuencias (abundantes dolores), con el desenlace final (murieron en un solo día).

El relato comienza a continuación. Ya conocemos a los protagonistas. La reticencia de la escritora a la hora de dar el nombre de la amada no impide que de inmediato el público identifique el contenido y asocie el nombre de Tristán a la pareja de enamorados; si no fuera de este modo, habría sido necesaria una presentación algo más detallada. El horizonte de expectativas de oyentes y lectores no deja lugar a dudas. María lo sabe bien, pues ha comenzado aludiendo a las diversas manifestaciones de la difusión del tema, de forma similar a la utilizada por Thomas –o que utilizaría Thomas, depende de la cronología que atribuyamos a este autor– pues va a contarnos la «verdad» (v. 3). Una verdad parcial, es evidente.

Y esa verdad comienza con el «amor»: nuestra escritora no quiere entrar en detalles, no habla del bebedizo y tampoco, lógicamente, de la duración de sus efectos; pero nos dice algo mucho más importante: fue «amor puro» (*amor fine*, v. 8). El filtro amoroso aparece en todas las versiones conocidas, aunque con variantes, referidas a la duración y a la causa del fatídico error; pero María se apoya en una versión distinta o ha alterado el texto original, de manera que tenemos que pensar en que se trata –pues así lo ha deseado la escritora– de un amor ajeno a cualquier tipo de intervención «mágica» o creada por el hombre. Recordemos que el trovador

³ Philippe Ménard (1979: 78-80) señala que de los doce *lais* de María de Francia, siete tienen como título el homónimo del protagonista, salvo en *Yonec*, que es un personaje de segunda fila, hijo de los protagonistas; en una ocasión, el nombre es de una mujer (*Fresne*); en tres *lais* los protagonistas carecen de nombre propio y, en consecuencia, el título aludirá a alguna otra forma identificativa (*Chaitivel*, *Deux Amants*, *Laüstic* 'Ruisseñor').

⁴ Lat. MATRISILVA > it., port., esp.; nombre científico *Lonicera*; ingl. *Honeysuckle*; fr. *chèvrefeuille*; al. *Geissblatt* 'hoja de cabra'. El Dr. Andrés Laguna, en su traducción del *De materia medica* de Dioscórides, la denomina *Periclymeno* y, según algunos, *Caprifolio*, aunque considera esta forma incorrecta; es semejante a la hiedra y destaca en ella la facilidad con la que «se rebuelbe a las otras plantas vezinas» (Laguna, 1555: 385).

Arnaut Daniel (...1180-1195...) en su canción *Si m fos Amors de joi donar tant larga* habla del « ferm voler que non es de retomba », es decir, de un « amar firme que no es de redoma» (Riquer, 1975: 642, v. 36; Oliver, 1974), palabras que pueden servir para comprender la actitud de no pocos poetas que quieren expresar de este modo el rechazo a todo tipo de hechizo y, con ello, la sinceridad de sus sentimientos.⁵ También Chrétien rechaza el poder del bebedizo en una de sus dos canciones conservadas, *D'Amors qui m'a tolu a moi*:

Nunca bebí del brebaje
 con el que Tristán fue envenenado,
 pero más que a él me hace amar
 el gentil corazón y el firme deseo.
 Bien debe ser mío el mérito,
 pues no fui forzado por nada,
 sino que solo creí a mis ojos,
 por quienes entré en el camino
 del que no saldré ni renunciaré (estr. IV).⁶

Así, en el *lai* de María de Francia hay que establecer el valor y significado del verso « de lur amur ki tant fu fine » (v. 7), traducido por Ana María Holzbacher «y de su amor tan perfecto» (María de Francia, 1993: 297) y por Carlos Alvar como «y de su amor tan puro» (María de Francia, 2017: 157).⁷ La cuestión que se plantea, en realidad, se basa en el significado de *fine* y la lexicalización del sintagma « amur fine », aspecto fundamental pues constituye un elemento clave para entender la ideología cortés o la interpretación que María hace de la misma.⁸

El adjetivo *fin* funciona como epíteto cortés por antonomasia entre los trovadores provenzales, con un sentido de excelencia o perfección, dependiendo de los sustantivos a los que acompañe; con frecuencia se opone a *fals* 'falso', de manera que abarca tanto a la lealtad amorosa como a la sinceridad o la fidelidad; en definitiva, casi se puede considerar sinónimo de 'verdadero', así en Marcabré, entre 1130 y 1150, en *Per savi teing senz doptanza*, vv. 13-16 y 27-36 (Gaunt *et alii*, 2000: núm. XXXVII, 464-473). Después del verano de 1149, Cercamon habla de *fin' amor* en *Puois nostre temps comens'a brunezir* y en esos mismos años el trovador Bernart Martí utiliza la locución *fin' amor* en *Lancan lo douz temps s'esclaire*, composición posiblemente relacionada con la de Cercamon (Cercamon, 2009: núm. VIII, 170-175 y 237-241).⁹ Con el paso del tiempo, son numerosos los trovadores que recurren al adjetivo, que ya se ha cargado de nuevos valores. Entre los poetas de *oc*, el *fin' amor* parece ser fuente de alegría

⁵ Vid. Frappier, 1973: 1-96, donde se reúnen dos artículos diferentes.

⁶ Chrétien habla de *fins cuer*, traducido como «gentil corazón», aunque sería más correcto «leal corazón»: « Onques del bevrage ne bui, / don Tristans fu anpoisonnez, / mes plus me fet amer que lui / fins cuers et bone volantez. / Bien ant doit estre miens li grez, / qu'ains de rien esforciez n'an fui, / fors de tant, que mes iauz an crui, / par cui sun an la voie antrez, / don ja n'istrai n'ains n'i recrui » (texto y traducción en Chrétien de Troyes, 2013: 610-613).

⁷ Mireille Demaules traduce « leur amor qui fut si parfait » (Marchello-Nizia, 1995: 213); es igual la traducción que encontramos en Lacroix y Walter, 1996: 309.

⁸ Vid. Lewis, 2000: 1-41; Frappier, 1973; Burgess, 1970: 141-158; Cropp, 1975: 104-108 y 379-410; etc.

⁹ Vid. Wolf y Rosenstein, 1983: núm. 8, 52-62 y 75-76; Tortoreto, 1981: núm. VI, 157-178, quien fecha la composición en 1146-1147 (p. 171); Beggiato, 1984: núm. IX, 147-155, v. 21; Riquer, 1975: vol. I, 251-253; Hoepffner, 1929: núm. IX, 30-32.

y de mérito, exige mucho y tarda en recompensar a sus servidores, por lo que es necesaria la paciencia para obtener el galardón deseado (Cropp, 1975: 380).

Pero Jean Frappier (1973: 12 y ss., en especial 23-31) marca ciertas diferencias entre el concepto en los trovadores y los escritores de lengua de *oïl*, a pesar de las relaciones existentes entre ambos dominios lingüísticos (educación y elegancia, interés por los personajes femeninos y en el análisis del amor, por ejemplo). Sin embargo, en el norte son proclives a establecer un culto de adoración a la dama amada, por lo que el amor resulta ennoblecedor, pero, al menos en teoría, hay una tendencia a salvaguardar las leyes sociales y de la religión: el amor no es incompatible con el matrimonio, salvo excepciones. María de Francia presenta un amor fuera del matrimonio, dentro de la más clara tradición cortés, auténtico *fin' amor*, al menos en el *lai* de *La madre selva* y en algunos otros *lais* más.

En fin, y ya para acabar, según nuestra escritora, por su amor «leal», «puro» «recibieron abundantes dolores / y después murieron en un solo día». Todo parece indicar que la sinceridad del sentimiento llevó a los enamorados a sufrir y, en definitiva, a la muerte. Se trata, sin duda, de la mayor muestra del choque social: el amor adúltero lleva al sacrificio extremo y a la muerte de ambos. Son las consecuencias previsibles y plenamente aceptadas del *fin' amor*.

2. Los motivos

Esta apertura –apenas llevamos 10 versos leídos– capta la atención del público y llega el momento de aclarar los hechos, cuáles fueron los motivos que impulsaron la composición del *lai*. El rey Marco había desterrado a Tristán porque amaba a la reina (vv. 11-14). Al cabo de un año, éste no pudo resistir más tiempo en Gales del Sur, donde había nacido, y decidió ir a Cornualles (vv. 15-28). Al llegar, se escondió en un bosque, de donde sólo salía al atardecer para refugiarse durante la noche en casas de campesinos (vv. 29-36). Un día se entera de que el rey ha convocado cortes en Tintagel para Pentecostés; la reina también acudirá a la reunión y, para llegar, tendrá que pasar por el bosque (vv. 37-46). Llegado el día, Tristán puso en el camino una rama de avellano cortada por la mitad y la partió de forma cuadrada; en ella escribió su mensaje con el cuchillo; la reina vería la rama, pues estaba sobre aviso, y sabría que era de su amigo (vv. 47-60). En la rama el sentido de lo escrito es que deseaba verla, que no podía vivir sin ella. Entre ellos dos ocurría como con la madre selva, que se entrelaza con el avellano: juntos sobreviven sin dificultad, pero separados mueren con rapidez: «Bella amiga, así nos ocurre: / ni vos sin mí, ni yo sin vos»¹⁰ (vv. 61-78). Todo se desarrolla según lo previsto. La reina se aleja de su gente, acompañada por Brengain, su criada. Se encontró con Tristán, habló a su gusto y ella le dijo lo que le apeteció y le indicó la manera de reconciliarse con el rey. Llegado el momento de la separación lloraron amargamente. Y cada uno regresó a su lugar (vv. 79-106). Por la alegría de haber visto a su amiga y para recordar sus palabras compuso Tristán el *lai* de *La madre selva* (107-118).

¹⁰ « Bele amie, si est de nus : / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus » (Rychner, 1973: 153).

Este episodio se insertaría en la historia de Tristán después de que el protagonista pudiera escapar de la hoguera, saltando por una ventana de la capilla, al ser condenado por su relación con la reina, víctima de la trampa del enano Frocín. La pareja de enamorados se refugió en el bosque de Morrois, donde un día fueron sorprendidos por el rey Marco mientras dormían con una espada entre ellos (lo que es interpretado por el rey como símbolo de la castidad que habían mantenido). Así, conmuta la pena de Tristán por el destierro y perdona a Iseo.¹¹ El *lai* de María de Francia tendría su cabida a continuación de estos hechos, aunque en ninguno de los textos conservados se encuentra el episodio; sin embargo, hay situaciones similares en la versión de Thomas, en la de Eilhart, en la traducción escandinava de fray Robert, etc.

3. Tristán de Gales

Lo primero que sorprende es que nuestra escritora sitúa el origen de Tristán en el sur de Gales en vez de hacerlo en Leónís, como es habitual en toda la tradición. Por otra parte, sorprende el mensaje de la rama de avellano, que ha dado lugar a muy variadas interpretaciones y, finalmente, queda de manifiesto la capacidad musical del protagonista, que por la alegría del encuentro escribió un *lai* (lírico).

No resulta fácil explicar las razones que llevan a nuestra escritora a cambiar el lugar de origen del protagonista. Ernest Brugger se ocupó de la cuestión hace un siglo y puso de relieve las frecuentes confusiones entre Loenois (en Gran Bretaña) y Leonois (Bretaña continental), junto con otros topónimos que cambian de localización a menudo durante la Edad Media, especialmente en los textos narrativos, cuyos autores –y más si son franceses– no suelen estar muy informados de la geografía insular. Así, no sorprende la identidad que se establece entre Loenois y (Car)lion, localidades que tanto pueden estar en Escocia, en Northumbria o cerca de Cornualles. Quizás el error ya estaba en alguno de los textos que sirvieron de base al relato: bastaría con que un juglar de Gales quisiera apropiarse del lugar de origen del protagonista. También pudo ser que María confundiera el destino de alguno de los viajes de Tristán, pensando que era su lugar de nacimiento; o tal vez tomó en serio la respuesta del protagonista, disfrazado de leproso, que dice a Marco que es natural de Gales, según aparece en el texto de Béroul (vv. 3757-3758).¹² Pero, ¿conoció nuestra autora la obra de Béroul? En general, María sigue los planteamientos de un primitivo poema en verso, redactado hacia 1165, cuyas huellas quedan de manifiesto en la versión de Eilhart von Oberge y que, sin duda, dio lugar al nacimiento de nuevos relatos episódicos que desarrollaban breves –o no tan breves– alusiones contenidas en el mismo: ahí pudieron surgir las *Folies* de Tristán y otros relatos referidos a nuestro personaje, y también el *lai* de María de Francia, según quiere Maurice Delbouille (1970: especialmente 214-215), siguiendo a Joseph Bédier (1902-1905).

¹¹ Utilizamos las siguientes ediciones del *Roman de Tristan* de Béroul: Lacroix y Walter, 1996: 23-227; Marchello-Nizia (dir.), 1995: 3-121; Braet y Raynaud de Lage (ed.), 1989; Muret, 1969. Los episodios citados se encuentran en los vv. 955 y ss, 1271 y ss., 1800 y ss., 2651 y ss., etc.

¹² Obviamente, cualquiera de las hipótesis carece de pruebas fehacientes, aunque esta última cuenta con un elemento de apoyo –poco sólido–, que son las palabras de Tristán (Brugger, 1924: en especial 181 y ss.).

4. El bosque

Tristán se refugia en el bosque, lejos de toda civilización, ámbito que se contrapone al mundo de la corte: el bosque es el lugar de lo desconocido, del caballero solitario y de la naturaleza salvaje, donde no existen las reglas ni las normas sociales. No se trata de un espacio desierto, ya que en los bosques hay leñadores, cazadores, pastores o campesinos; y, también, ermitaños entregados a la oración tras una vida dedicada a los hechos de armas, que han abandonado ya en la vejez: para éstos el bosque es el lugar de la purificación y del perfeccionamiento espiritual. Así, el bosque participa de una doble naturaleza, pues es un espacio de iniciación y de penitencia, familiar y hostil, de refugio y de peligro, al mismo tiempo buscado y evitado. Es etapa necesaria antes de emprender una nueva vida: los fracasos, las derrotas, en el amor o en las armas, se purgan de forma ascética con una vida de privaciones y sufrimientos encaminada a obtener el éxito, que no siempre llega con la rapidez que desearían los protagonistas, lo que lleva con frecuencia a la locura. No extraña que en la tradición folclórica y en la materia de Bretaña el bosque se convierta en preludio del Más Allá, lo que da a este ámbito una atmósfera mágica y real a la vez.¹³

Tristán se esconde y refugia en un bosque, en el que espera el paso de la reina y su cortejo; donde se producirá el encuentro de civilización y naturaleza salvaje; en fin, de amado y amada con toda la delicadeza del amor cortés y la fuerza del amor pasional (o amor *hereos*).

5. La rama de avellano

Ese punto de encuentro está simbolizado por la rama de avellano, en la que Tristán escribe su mensaje para la reina, y que ha dado lugar a las más variadas interpretaciones por parte de los estudiosos: parece claro que el protagonista se dispone a tallar una vara del arbusto como medio para transmitir sus pensamientos amorosos a la reina. La especificación del tipo de arbusto no es baladí y tampoco lo es que se trate de una rama o vara, embellecida con signos o letras: la vara es la clave que abre las puertas del Más Allá y consigue los deseos de su poseedor (recordemos la varita mágica); al avellano se han atribuido siempre características extraordinarias; que sea una rama o vara de esta especie une dos elementos, que se suman al entorno misterioso o maravilloso del bosque, vara y avellano.¹⁴ No se trata de pura coincidencia, sino más bien de símbolos que posiblemente iban juntos y cargados de significado en un pasado lejano, pero que quizás a mediados del siglo XII ya habían perdido gran parte de su carga simbólica, convirtiéndose en un recuerdo vacío, lo que hace extraña la situación y difícil de explicar. Sin embargo, no puede excluirse la posibilidad de que María de Francia intentara recuperar el valor de los dos símbolos para dar un sentido nuevo al encuentro de los amantes o, simplemente, para crear una atmósfera mágica y real a la vez, como ocurre con el bosque.

¹³ Vid. Donà, 2003: especialmente 100-117, 343-353 y 415-429; Chênerie, 1986: 147-181; Propp, 1974: 69-159.

¹⁴ Vid. Chevalier y Gheerbrant, 1986: s. v. *avellano, bastón, caduceo, vara*; Ménard, 1984.

Nuestra autora está construyendo su *lai* sobre unos materiales preexistentes y las circunstancias del episodio, como hemos dicho, pueden reconstruirse parcialmente gracias a otros textos que ahora sirven de apoyo en nuestro propósito.¹⁵

El episodio tiene paralelismos notables con el relato del viaje de Tristán y Kaherdin a Cornualles, según Thomas y según la versión de Eilhart al alemán; leamos cómo cuenta este último lo ocurrido. Iseo de las Blancas Manos, ya casada con Tristán, hace un comentario por una salpicadura de agua que ha llegado a tocar una parte de su cuerpo que ningún hombre había tocado aún. Estas palabras dan a entender a Kehenis (Kaherdin), hermano de la mujer, que el matrimonio no se ha consumado a pesar del transcurso del tiempo. Kehenis le pregunta a Tristán los motivos de esa actitud, a lo que éste contesta que conoce a una dama que trata mejor al perro que Tristán le ha dejado, que cualquier dama a su amigo, y que es más bella que su esposa. Para demostrarlo, aprovechará el paso de la reina por el bosque en una partida de caza. El plan que confía a Tinas es el siguiente: tendrá que ir a avisar a la reina de que en el camino encontrará un puesto para acechar a los ciervos; allí mismo verá junto al camino un espinar muy frondoso, en el que estará escondido Tristán. Cuando la reina ya esté cerca, el protagonista disparará una flechita a las crines del caballo. Entonces, la amada tendrá que detenerse y acariciar al perro, de forma que Kehenis pueda comprobar que dice la verdad. Tristán pide a la reina, además, que se haga acompañar por un suntuoso cortejo de damas, como corresponde a su persona, y como modelo de cortesía. El mensajero, Tinas, repite a la reina cada una de las palabras y como prueba de autenticidad entrega a ésta un anillo que ella misma había regalado a Tristán. El día siguiente, apenas habían ocupado su escondite, empezaron a pasar miembros del séquito; al final del cortejo, detrás de todos los servidores y del rey, iban las damas, acompañadas por sendos caballeros jóvenes, a distancia unas de otras para que no se oyeran las conversaciones. Luego, una litera magnífica, ocupada por el perro de Tristán. Inmediatamente después, la reina, que brillaba más que el sol. Cabalgaba a solas, llegó a la altura del espinar y Kehenis tuvo que admitir que era más bella que su hermana, la esposa de Tristán, sin comparación posible. El protagonista disparó la flechita a la crin del caballo. La reina envió entonces a uno de los caballeros a avisar al rey de que se encontraba mal y que continuara sin ella y acampara al otro lado del río; y que procurara que nadie la molestara en su descanso. Luego, descabalgó de un salto por la fuerza del amor, fue a la litera, tomó el perro en brazos y empezó a acariciarlo con cariño. Kehenis quedó convencido de que Tristán tenía razón al no ocuparse de su esposa...¹⁶ La estratagema de la reina da resultado y pueden gozar del amoroso encuentro un par de días en un castillo cercano.

En el texto de Eilhart hay muchos detalles que explican los aspectos menos claros del *lai* de María, ya que nuestra autora ha prescindido de casi todos ellos para condensar el relato en la rama de avellano. Poco más adelante Eilhart narra otro episodio similar, con un nuevo encuentro de los enamorados, en circunstancias más próximas a las que aparecen en el *lai* de María. La

¹⁵ Vid. Bédier, 1905: vol. 2, 64-94 y 168-187. La reconstrucción del hipotético poema primitivo se encuentra en las pp. 195-306, siguiendo el método establecido en pp. 191-193.

¹⁶ Utilizamos la traducción francesa de René Pérennec incluida en Marchello-Nizia, 1995: 263-388; el episodio citado se encuentra en pp. 345-357. Vid. Bédier, 1902: vol. I, 336-343.

reina promueve una partida de caza en el bosque de Blanchelande. Tristán le hace saber que estará en un espinar cercano, en el que se escondió en otra ocasión, cuando se vieron la última vez. Iseo y sus damas se incorporan tarde al séquito, porque se han demorado en la comida. Al llegar al lugar preparado para el acecho de los ciervos, cerca del espinar, la reina se separa de su compañía y queda a solas con Andret y Gimelin, a los que tiene que alejar para llevar a cabo sus propósitos. Así, espera a que llegue el momento adecuado, recogiendo flores. Llega un ciervo perseguido por la jauría, el caballo de la reina se espanta y Andret va en su busca. Iseo aprovecha la ocasión para reunirse con Tristán, pero el encuentro es interrumpido por el ciervo, que en su huida entra en el espinar; al percatarse de la presencia humana, el animal toma veloz otra dirección, lo que sorprende al rey, que quiere conocer los motivos que lo han asustado de tal modo. La reina, atenta, surge gritando por el camino del ciervo, lo que convence y tranquiliza al rey, a la vez que permite el encuentro de los enamorados que, por fin, pueden verse. Luego, Tristán, informado de dónde estará la reina, se disfrazará de peregrino para ir al castillo y poder deleitarse con ella...¹⁷

La duplicidad de episodios, sin duda conocida por María, puede explicar la extraña situación del texto del *lai* y la ausencia de detalles, que pueden darse por conocidos. En todo caso, a nuestra escritora debemos la escena de la rama de avellano y todo lo que a ella se refiere: el corte, la forma y lo escrito en ella. Parece, sin embargo, que ya se habían encontrado los dos amantes en otra ocasión y que podrían haberse puesto de acuerdo respecto al significado de lo escrito en la rama, que obviamente no debería ser interpretado con facilidad por cualquier otra persona que no fueran ellos dos mismos.¹⁸ En otras versiones del episodio, el protagonista y un acompañante se esconden entre las ramas de un roble. Ahora nos encontramos con un arbusto –lo que puede ser más coherente con la vegetación del espinar– y, además, puede revestirse con la simbología amorosa avalada por la tradición y el folclore.¹⁹

6. El mensaje

¿Qué superficie para escribir puede presentar una rama de avellano? Está claro que María de Francia indica que después de preparar la vara « de sun cutel escrit sun nun » (v. 54). Si nos atenemos a la letra, lo único que grabó Tristán con su cuchillo fue su nombre; sin embargo, no todos los estudiosos coinciden en una interpretación tan elemental, pues sería poco discreto que el nombre quedara a la vista de todos tras las peripecias pasadas, la condena a la hoguera y al destierro del protagonista prófugo y las sospechas de adulterio que recaían sobre la reina.

¹⁷ La traducción de Pérennec se encuentra en el volumen citado en la nota anterior, pp. 362-363.

¹⁸ Por lo general, se suele aceptar el paralelismo de los dos episodios citados, especialmente en lo que respecta a la forma de comunicación entre los amantes, que en ambos casos se basa en la utilización de trozos de madera, pero, por lo demás, no parece que en el primer encuentro de los enamorados tengan una relevancia comparable a la de la rama de avellano en el *lai* que ahora nos ocupa.

¹⁹ *Vid.* Dronke, 1978: 249-251. Para otros detalles, *vid.* Tavani, 1964: 96-97. En general, Ranke, 2002: vol. 10, s. v. *Nuss, Nussbaum*.

Las mayores dificultades surgen al considerar la extensión del mensaje: a los más racionalistas les parece exagerado que haya más de una palabra, pero no parece que les sorprenda que la reina descubra la vara en medio del bosque. A los menos racionalistas les preocupa cómo pudo grabar Tristán en la rama todo lo que quería decir. Y entonces surge otra cuestión: ¿qué quería decir? Tampoco hay unanimidad al respecto, pues el texto no resulta claro a los críticos más exigentes. Jean Rychner (1973: 276-279) resume las diferentes opiniones:

1. El mensaje está escrito en su totalidad en la rama.
2. María sólo sugiere su significado mediante el nombre de Tristán.
3. El mensaje está completo en el *lai*, desarrollado de forma concreta y explícita.
4. No hay una oposición entre el espíritu y la letra, sino que «todo lo que decía el mensaje escrito (*la summe*) por Tristán era que», con el salto entre el estilo directo y el indirecto.

También Ana María Holzbacher revisa de forma meticulosa las posturas de la crítica:²⁰

1. Hubo un primer mensaje de Tristán, avisando, y en la rama sólo escribió su nombre.
2. El mensaje estaba en escritura ogámica.
3. Tristán sólo graba su nombre y el encuentro se debe a la fuerza del amor.
4. Tristán añadió, además, una frase y el dístico final.
5. Iseo, avisada, tenía las claves para entender el significado.
6. Tristán no graba su nombre sino un mensaje.

En realidad, la clave descansa en el significado de *nun*, que puede forzarse hasta donde se quiera llegar pero que en su primera acepción, la más frecuente o casi la única, es ‘nombre’. Tristán escribió su nombre; ¿para qué? ¿Como inicio de la salutación de una epístola, cuyo contenido viene inmediatamente después? Rychner considera que todo estaba escrito en la rama y que la verosimilitud no es fundamental ya que literariamente el texto funciona y es comprensible.

Podemos estar de acuerdo con el editor de la obra; también podemos ir más allá: lo único que estaba escrito era el nombre de Tristán, y eso servía para identificar la rama, para individualizarla entre otras muchas que habría en el bosque; y, no lo olvidemos, era una vara de avellano (unida a una rama de madreSelva): el mensaje es obvio desde nuestro punto de vista, pero María lo refuerza en los versos siguientes: «De su amigo reconocerá bien / la rama al verla» (vv. 59-60);²¹ en definitiva, la *summe*, lo escrito (*l'escrit*) —que no era otra cosa que su nombre (*sun nun*)— contenía en sí mismo todo lo demás ya que actualizaba la presencia del enamorado; y, por si fuera necesario, la propia escritora da las claves interpretativas del símbolo de la rama: no es Tristán quien lo explica a la reina, sino María al lector. Las palabras quedan cerradas mediante un dístico que podría circular por la corte como un estribillo o un lema, una invención o un mote: «Ni vos sin mí, ni yo sin vos» (v. 78). No estamos muy lejos de las palabras que aparecen en un escudo de justa borgoñón del siglo XV conservado en el British Museum, en el que un caballero arrodillado entre su dama y la Muerte dice: «Vos o la muerte».

²⁰ Seguimos las notas de Holzbacher, 1993: 408-409 y notas 69-70, 409-412.

²¹ « De sun ami bien conustra / le bastun, quant el le verra » (Rychner, 1973: 153).

En todo caso, la metáfora de la rama de avellano y la madreSelva como representación del amor que va más allá de la muerte tuvo gran aceptación entre los escritores posteriores, aunque fue desplazada al final de los diferentes textos –todos ellos vinculados con la historia de Tristán–, de forma que será de la tumba de los enamorados de donde salen las ramas (de plantas diversas) que se unen sin que haya obstáculo que pueda detener su crecimiento hasta que se encuentren y entrelacen: ya en la temprana traducción del *Tristan* de Thomas llevada a cabo por fray Robert al antiguo noruego leemos que Iseo de las Blancas Manos, esposa del desdichado amante, hizo enterrar por separado a los dos enamorados, cada uno de ellos a un lado de la iglesia, para que no pudieran estar juntos nunca más. Sobre las tumbas crecieron sendos robles tan altos que sus ramas llegaron a unirse por encima de la cumbrera del tejado, y ahí se vio el gran amor que se tenían. También Eilhart von Oberg y otros autores alemanes recogen el motivo, que naturalmente llamó la atención de Löseth y lo recogió con las variantes de los textos en prosa.²² No extraña, pues, que aparezca en el repertorio de motivos de Tom P. Cross referido a la antigua literatura irlandesa (1952: D965.0.1) y en el de Helmut Birkhan de la narrativa laica medieval en alemán (2005: E631.0.1). Es posible que María de Francia utilizara el motivo ya preexistente, referido a la muerte de los amantes, para darle mayor sentido al encuentro amoroso mediante una metáfora que –tal vez– asociaba ese momento con el trágico final, al menos en la memoria de los oyentes. Esta posibilidad se refuerza si pensamos en la alusión inicial del lai de María a la muerte simultánea de los dos protagonistas.

7. A modo de cierre

María de Francia afirma al comienzo de su texto que la base del mismo es un *lai* preexistente «llamado de la MadreSelva»; al final, cerrando el marco que había quedado abierto al comienzo, concluye nuestra escritora que

Por la alegría que tuvo
de haber visto a su amiga
y por lo que escribió
según dijo la reina,
para recordar las palabras,
Tristán, que sabía tañer bien el arpa,
hizo un nuevo *lai* (vv. 107-113).²³

¿Quieren decir estas palabras que fue el desdichado joven el autor del *lai* por encargo de la reina? Evidentemente, no. La utilización del nombre del protagonista es un recurso para dar prestigio a la obra, claro está. Por el contrario, podría ser que en la época de María hubiera algún *lai* llamado de la «MadreSelva», ya que se alude a él tanto en el *Roman de Renart*, escrito

²² Para las variantes del episodio en los textos en prosa, *vid.* Löseth, 1891: 381 y ss. (§§ 544a y ss.).

²³ « Pur la joie qu'il ot eüe / De s'amie qu'il ot veüe / E pur ceo k'il aveit escrit / Si cum la reïne l'ot dit, / Pur les paroles remembrer, / Tristam, ki bien saveit harper, / En aveit fet un nuvel lai » (Rychner, 1973: 154).

en francés a finales del siglo XII,²⁴ como en *Flamenca*, escrito en lengua de *oc* en el último cuarto del siglo XIII (Gschwind, 1976: vol. I, v. 599, 38 y nota en vol. II, 77-78; Manetti, 2008: v. 601, 112-113), o en la *Compilation* de Rustichello de Pisa, también de las últimas décadas del siglo XIII (Cigni, 1994: cap. 211).

Es de suponer que María piensa en Tristán como autor ficticio de un *lai* lírico, no narrativo:²⁵ al menos se citan 32 textos artúricos que expresan las quejas amorosas o los anhelos de destacados personajes, como Perceval, Palamedes, Dinadán o el mismo Tristán; él es el gran compositor e intérprete al arpa de este género de *lais*, los que, por otra parte, no destacan ni por la variedad de las formas métricas ni por la inspiración de su contenido, si se exceptúan el *Lai de la muerte* de Tristán y el *Lai de la muerte* de Iseo (Baumgartner, 1975: 298-307).

8. Apéndice

Entre los *lais* líricos del siglo XIII conservados con música y de tradición independiente de los textos narrativos se encuentra el titulado *Lai del Chievrefeuil*, con clara inspiración en el texto de María de Francia, como demostró Ernest Hoepffner (1935). En realidad, se trata de un *lai-descort* (vid. nota 25) que consta de 96 versos repartidos en trece estrofas, casi todas ellas de ocho versos, con un total de 18 rimas diferentes, de acuerdo con el siguiente esquema métrico:²⁶

I	a7 a7 a7 a7 a5 a5
II	a7 a7 a7 a7 a5 a5
III	b7 c7 b7 c7 b7 c7 b7 c7
IV	d7 e9 d7 e9 d7 e9 d7 e9
V	f7' g7 f7' g7 f7' g7 f7' g7
VI	h8 i6' h8 i6' h8 i6' h8 i6'

²⁴ Vid. Roques, 1971: v. 2438, aunque el texto editado sigue el ms. de Cangé y publica *Charpel* en las variantes (p. 144), los mss. Paris, Arsenal, 3334 y BnF, nouv. acq. fr. 10035 recogen las lecturas divergentes respectivas: *de Chavrefuel* y *du Chievrefeuill*. El *Roman de Renart (branches II, I, Ia y Ib)* ha sido traducido al español por Luis Cortés Vázquez, 1979; la referencia que nos interesa se encuentra en el v. 2392, p. 184.

²⁵ Pierre Bec (1977: vol. I, 190-197) nos recuerda que « la désignation de lai est sans doute l'une des plus obscures et des plus polyvalentes du moyen âge », y a continuación anota que son más de catorce las acepciones del término, aunque se pueden agrupar en cuatro grandes núcleos: 1. *Lai* narrativo; 2. Melodía (cantada o acompañada); 3. Género lírico (definido de varias maneras); 4. Empleo contextual del término (canto, canto de los pájaros, lenguaje, etc.). En fin, Bec habla del *lai-descort*, que se caracterizaría por la heterostrofia y la *discordia* interna; su temática es la misma que la de la *canso*, « c'est-à-dire courtoise et amoureuse dans sa grande majorité »; por la discordancia formal podría ser considerado una *anti-canso*. En todo caso, el rasgo tipológico más pertinente es el de la heterostrofia y heterometría simultáneas (*concertées*): « chaque strophe constitue une unité formelle et indépendante, dans une mesure plus ou moins grande, de la suivante »; y lo mismo ocurre con las melodías.

²⁶ Utilizamos la edición de Jeanroy, Brandin y Aubry, 1901: 53-55. Vid. Linker, 1979: núm. 265.1296; Spanke, 1955: núm. 995; Mölk y Wolfzettel, 1972: núms. 4.17 (I-II y XII-XIII), 689.32 (III, VIII, IX y X; IV; V y XI; VI; VII).

VII	j7 k5' j7 k5' j7 k5' j7 k5'
VIII	l7 m7 l7 m7 l7 m7 l7 m7
IX	h7 n7 h7 n7 h7 n7 h7 n7
X	c7 o7 c7 o7 c7 o7 c7 o7
XI	i7' p7 i7' p7 i7' p7 i7' p7
XII	q7 q7 q7 q7 r5 r5
XIII	q7 q7 q7 q7 r5 r5

Las estr. I y II, por una parte, y las XII y XIII, por otra, tienen la misma estructura; también siguen una misma estructura las estr. III, VIII, IX y X, y las V y XI, mientras que las estr. IV, VI y VII tienen sendas estructuras, que las hacen independientes del resto.

I	<i>Par cortoisie despuel Vilonie & tot orguel, Car che k'ont chascié mi oel Le me fait metre sur fuell, .I. lai en acuel, C'est del kievrefuel.</i>	5	Como regalo, Cortesía –contra Villanía y todo Orgullo, que alejaron mis ojos– me hace poner en una hoja un lai en agradecimiento, es de la Madreselva.
II	<i>La note del kievrefuel Par amors comencier vuel, Com cil ki mais ne me duel Des maus dont doloir me suel, Mais chi en recuel D'amors bel acuel.</i>	10	La música de la Madreselva quiero comenzar por amor, como el que ya no sufre por los males que le aquejaban, sino que ahora recibe de amor una bella acogida.
III	<i>Amie, je vos salu Ens mon lai premierement. Doce amie, mon salu Prendés au comencement, Car molt m'a vers vos valu Ke si deboinairement Vos a de m'amor chalu : Je fuisse mors autrement.</i>	15 20	Amiga, os saludo en mi lai, antes de nada, dulce amiga, mi saludo aceptad al comienzo, pues bien me sirvió con vos ya que con tanto agrado habéis aceptado mi amor: de otro modo, yo habría muerto.

- | | | |
|------|---|---|
| IV | <p><i>Faite m'avés grant bonté,
Doce amie, deboinaire riens,
Dont j'ai vostre cuer donté,
Si ke vostres est li cuers & miens.
Or ne seront mais conté</i></p> <p style="text-align: right;">25</p> <p><i>Li mal dont j'ai tant esté empriens,
K'a grant bien me sont monté :
Je ne quier mais plus de tos les biens.</i></p> | <p>Me habéis hecho gran favor,
dulce amiga, cosa agradable,
con lo que amansé vuestro sentir
y ya es vuestro el corazón y mío.
No se volverán a contar
los males que tanto me dañaron,
pues se han convertido en bienes:
no quiero ninguna otra bondad.</p> |
| V | <p><i>Je ne quier nule autre joie,
N'autre bien, n'autre deduit</i></p> <p style="text-align: right;">30</p> <p><i>Mais ke tos jors de vos j'oié,
K'a nule rien tant ne luit
K'a çou ke plaire vous doie,
Et ke ja ne vos anuit.
Je sui, ou ke j'onques soie,</i></p> <p style="text-align: right;">35</p> <p><i>Avoc vos & jor & nuit.</i></p> | <p>No deseo ninguna otra alegría,
ni otro bien, ni otro deleite
sino saber siempre de vos,
que a nada ilumina tanto
como a lo que os agrada
y que no os enoja ya.
Estoy donde nunca estuve.
con vos día y noche.</p> |
| VI | <p><i>Ja mes cuers ne se partira
De vos mais ens ma vie,
Et s'il s'em part, quel part ira ?
Saichiés, ma doce amie,</i></p> <p style="text-align: right;">40</p> <p><i>Ke s'il s'em part, il partira :
De ce ne dotés mie.
Honis soit ki departira
Si doce compaignie !</i></p> | <p>Mi corazón no se separará
nunca de vos en mi vida,
pues si se va, ¿a dónde irá?
Sabed, mi dulce amiga,
que si se va, se partirá:
no lo dudéis.
¡Vergüenza reciba quien separe
a tan dulce compañía!</p> |
| VII | <p><i>Ne fait mie a departir ;
Diex nos en deffende !
Ains puisse li miens partir
Que li vostres tende,
Doce amie, au resortir.
A m'amor entende !</i></p> <p style="text-align: right;">45</p> <p style="text-align: right;">50</p> <p><i>Faice l'on de moi martir
Ançois que ç'atende !</i></p> | <p>Ni hablar de separación;
¡Dios nos lo impida!
Antes pueda partirse el mío
que el vuestro pretenda,
dulce amiga, marcharse.
¡Que el amor me escuche!
Que me hagan mártir
antes que eso ocurra.</p> |
| VIII | <p><i>Amie, entre vos & moi
N'ait ne guerre ne descort ;
Doce amie, par la foi</i></p> <p style="text-align: right;">55</p> <p><i>Ke jo, vostre amis, vos port,</i></p> | <p>Amiga, entre vos y yo
no haya guerra ni desacuerdo;
dulce amiga, por la fe
que yo, vuestro amigo, os tengo,</p> |

	<i>Et port & porter vos doi, Ja, par moi ne par mon tort Ne por rien ke je foloi, Ne ferai de vos resort.</i>	60	y os debo y os debo tener, ya, por mí ni por mi error, ni por nada que me enloquezca os abandonaré.
IX	<i>Ja ens moi ne pechera Ke j'aie vostre corous : Tuit li bien ke mes cuers a Puissent ançois estre rous ! Les biens ai je tos a ja Et les delis ai je tous Quanques Damediex cria, La desus et cha desous.</i>	65	Nada dentro de mí errará de modo que os enfadéis: ¡todas las virtudes de mi corazón sean arrasadas antes! Los bienes ya los he tenidos todos y tengo todos los deleites cuantos nuestro señor Dios creó, allá arriba y aquí abajo.
X	<i>Onques a home vivant N'avint mais si bien d'amer, Tant com ventent tuit li vent De la & de ça la mer. Dame, merci vos en rent, De par cui se puet clamer Cil ki mais nul mal ne sent, Ne en qui n'a point d'amer.</i>	70 75	Nunca a nadie vivo le ocurrió jamás tan bien amar, igual que cuando soplan los vientos por acá y allá en el mar. Señora, os doy las gracias, de parte de quien se puede llamar «el que nunca ha vuelto a tener daño ni tiene nada de amargura».
XI	<i>A nului ne port envie De rien ki soit en cest mont ; Ja ne quier plus ens ma vie De tos les biens ki i sont Fors ke vostre amor, amie, La dont viegnent & ou vont Mi penser sans felonie, Ki font par vos kank'il font.</i>	80	A nadie tengo envidia de nada que haya en este mundo; ya nada más quiero en mi vida de todos los bienes que en él hay, salvo vuestro amor, amiga, del que vienen y al que van mis pensamientos sin deslealtad, que por vos hacen cuanto hacen.
XII	<i>Doce, plus doce ke mieaus, Cil lais, ki est boins & beaus, Est fais por vos tos nouveaus, Et s'il enviesist, seviaus Tos jors plaira mais As clers & as lais.</i>	85 90	Dulce, más dulce que miel, este lai, que es bueno y bello, ha sido hecho por vos, todo nuevo, y si envejeciera, al menos, siempre agradara más, a los clérigos y a los laicos.

XIII	<p><i>Ce saicent jouenes & viaus</i> <i>Ke, por çou ke kievrefiaus</i> <i>Est plus dons et flaire miaus</i> <i>K'erbe ke l'en voie as gaus,</i> <i>A non chis dous lais</i> <i>Kievrefex li jais.</i></p>	95	<p>Sean los jóvenes y viejos que porque la Madreselva es más dulce y huele mejor que las flores que hay en el bosque, se llama este dulce lai Madreselva alegre.</p>
------	--	----	---

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos, en prensa, «Prólogos de los libros de la materia de Bretaña: María de Francia y Chrétien de Troyes», AHLM, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, 1975, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz.
- BEC, Pierre, 1977-1978, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 2 vols. (Vol. 1: *Études*. Vol. 2: *Textes*).
- BEDIER, Joseph, 1902-1905, *Le roman de Tristan par Thomas. Poème du XII^e siècle*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 2 vols.
- BEGGIATO, Fabrizio (ed.), 1984, *Il trovatore Bernart Marti*, ed. crítica, Modena, Mucchi.
- BRAET, Herman y Guy RAYNAUD DE LAGE (ed. y trad.), 1989, *Béroul, Tristan et Iseut*, Paris / Louvain, Peeters, 2 vols.
- BRIKHAN, Helmut, Karin LICHTBLAU y Christa TUCZAY (dirs.), 2005, *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*, Berlin / New York, Walter de Gruyter.
- BRUGGER, Ernest, 1924, «Loenois as Tristan's Home», *Modern Philology* 22, 159-191.
- BURGESS, Glyn S., 1970, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève, Droz.
- CERCAMON, 2009, *Oeuvre poétique*, ed., intr., notas y glosario de Luciano Rossi, Paris, Champion.
- CHENERIE, Marie-Luce, 1986, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHRÉTIEN DE TROYES, 2013, *Obras completas*, ed. coord. por Carlos Alvar, Barcelona, Edhasa (Blu).
- CIGNI, Fabrizio (ed.), 1994, *Il Romanzo Arturiano di Rustichello da Pisa*, edición crítica, traducción e comentario, premissa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa.
- CORTES VAZQUEZ, Luis (ed.), 1979, *Le Roman de Renard, Branches II, I, Ia, Ib. Aventuras de Renard el zorro, episodios II, I, Ia, Ib.*, edición, traducción, estudio preliminar, notas y glosario, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CROPP, Glynnis M., 1975, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- CROSS, Tom Peete, 1952, *Motif-Index of the Early Irish Literature*, Bloomington, Indiana University Publications, Folklore Series No. 7.
- DELBOUILLE, Maurice, 1970, « Ceo fu la summe de l'escrit... », en *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à M. Jean Frappier*, Genève / Paris, Droz / Minard, t. I, 207-216.

- DONÀ, Carlo, 2003, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino.
- DRONKE, Peter, 1978, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- FRAPPIER, Jean, 1973, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz.
- GAUNT, Simon, Ruth HARVEY y Linda PATERSON (eds.), 2000, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer.
- GSCHWIND, Ulrich (ed.), 1976, *Le Roman de Flamenca : nouvelle occitane du 13^e siècle*, Berne, Francke, 2 vols.
- HOEPPFNER, Ernest (ed.), 1929, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion.
- , 1935, « Les Deux Lais du Chèvrefeuille », en *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier*, Paris, Librairie E. Droz, pp. 41-49 (Genève, Slatkine Repr., 1972).
- JEANROY, Alfred, Louis BRANDIN y Pierre AUBRY (eds.), 1901, *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Texte et musique*, Paris, H. Welter éditeur.
- LACROIX, Daniel y Philippe WALTER (eds.), 1996, *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés, Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche).
- LAGUNA, Andrés de (trad.), 1555, Pedacio Dioscorides Anazarbeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Amberes, Juan Latio. En línea: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037225&page=1>>.
- LEWIS, C. S., 2000, *La alegoría del amor*, trad. de Braulio Fernández Biggs, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- LINKER, Robert W., 1979, *A Bibliography of Old French Lyrics*, Jackson, University Mississippi, Romance Monographs 31.
- LÖSETH, Eilert, 1891, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Émile Bouillon Éditeur [Genève, Slatkine, 1974].
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara y Carlos ALVAR, 2022, «DRVSTANVS HIC IACIT: Muertes de Tristán. Notas de lectura del *Tristan* de Thomas», *Revista de Poética Medieval* 36, 57-84.
- MANETTI, Roberta (ed.), 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi Editore.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (dir.), 1995, *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. bilingüe, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- MARÍA DE FRANCIA, 1993, *Los lais*, edic., introd., trad. y notas de Ana María Holzbacher, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- , 2017, *Lais*, intr., trad. y notas de Carlos Alvar, 3^a ed. Madrid, Alianza Editorial.
- MENARD, Philippe, 1979, *Les lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.
- , 1984, « La baguette magique au Moyen Âge », en Ambroise Queffélec y Maurice Accarie (eds.), *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, vol. II, pp. 339-346.
- MÖLK, Ulrich y Friedrich WOLFZETTEL, 1972, *Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink.
- MURET, Ernest (ed.), 1969, Bérout, *Le roman de Tristan*, 4^a ed. revisada por L. M. Defourques, Paris, Honoré Champion.
- OLIVER, Gabriel, 1974, «Del ferm voler que non es de retomba. (Comentario de un verso de Arnaut Daniel)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 35, 103-123.
- PROPP, Vladimir, 1974, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RANKE, Kurt et alii (dir.), 1975-2015, *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin / Boston, de Gruyter, 15 vols.

- RIQUER, Martín de, 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 vols.
- ROQUES, Mario (ed.), 1971, *Le roman de Renart : Jugement de Renart, Siège de Maupertuis, Renart teinturier. Première branche, Volume 1*, Paris, Honoré Champion.
- RYCHNER, Jean, 1973, *Les lais de Marie de France*, Paris, Champion.
- SPANKE, Hans, 1955, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, E. J. Brill.
- TAVANI, Giuseppe (ed.), 1964, *Le poesie di Ayras Nunez*, ed. crit., con intr., note e gloss. Milano, Ugo-Merendi Editore, Collezione Internazionale di Filologia Romanza, N. 1.
- TORTORETO, Valeria (ed.), 1981, *Il trovatore Cercamon*, ed. crítica, Modena, STEM-Mucchi.
- WOLF, George y Roy ROSENSTEIN (ed. y trad.), 1983, *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, New York / London, Garland Publishing.