

# Prosa

Meritxell Simó

PID\_00176009



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



# Índice

<b>Objetivos</b> .....	7
<b>1. Las novelas de materia antigua o romans antiques</b> .....	9
1.1. Las primeras novelas europeas: el nacimiento del <i>roman</i> .....	9
1.1.1. El público cortesano y el desarrollo del mecenazgo .....	11
1.1.2. El <i>clerc</i> y el Renacimiento del siglo XII.....	13
1.2. La representación del mundo antiguo en los <i>romans antiques</i> . La teoría de la <i>translatio</i> .....	14
1.3. El primer <i>roman antique</i> : el <i>Roman d'Alexandre</i> .....	17
1.4. La tríada clásica .....	19
1.4.1. El <i>Roman de Thèbes</i> .....	19
1.4.2. El <i>Roman d'Eneas</i> .....	21
1.4.3. El <i>Roman de Troie</i> de Benoît de Sainte-Maure .....	23
1.5. Conclusión .....	26
<b>2. La materia de Bretaña. Los <i>lais</i></b> .....	27
2.1. La materia de Bretaña .....	27
2.2. El nacimiento de la ficción: oralidad y <i>merveilles</i> .....	28
2.3. Los <i>lais</i> .....	30
2.4. María de Francia .....	32
2.4.1. La concepción literaria de María de Francia: el prólogo de los <i>lais</i> .....	32
2.4.2. Los <i>Lais</i> y la literatura cortesana .....	35
<b>3. La materia de Bretaña. El <i>Tristán</i></b> .....	41
3.1. La historia de Tristán .....	41
3.2. Adopción y adaptación de las fuentes célticas de la materia tristaniana .....	44
3.2.1. La reescritura del sustrato céltico. El testimonio de los <i>aithed</i> irlandeses y de las tríadas galesas .....	44
3.2.2. Las cualidades heroicas y corteses de Tristán .....	45
3.2.3. La reelaboración de las fuentes orales: <i>un cunte mult       divers</i> .....	47
3.3. Las versiones del <i>Tristán</i> .....	49
3.3.1. Las versiones conservadas del <i>Tristán</i> y su posterioridad literaria .....	49
3.3.2. La "versión común" y "la versión cortés" .....	52
3.4. El <i>Tristán</i> de Tomás de Inglaterra y el <i>Tristán</i> de Berol .....	52
3.4.1. El amor tristaniano en la cultura cortés del siglo XII.....	53
3.4.2. El <i>Tristán</i> de Tomás de Inglaterra: una pintura trágica de la <i>fn'amors</i> .....	54

3.4.3.	El <i>Tristán</i> de Berol: un mito transgresivo .....	59
<b>4.</b>	<b>La materia artúrica. Chrétien de Troyes.....</b>	<b>65</b>
4.1.	Orígenes de la materia artúrica: el <i>Roman de Brut</i> de Wace .....	65
4.2.	La actividad literaria de Chrétien de Troyes .....	67
4.2.1.	Obras de atribución segura .....	67
4.2.2.	Obras de atribución dudosa .....	68
4.2.3.	Chrétien de Troyes y la leyenda de <i>Tristán</i> .....	68
4.3.	La teoría literaria de Chrétien de Troyes .....	69
4.3.1.	Los prólogos: la dimensión moral de la <i>fabula</i> .....	69
4.3.2.	"La salida del caballero cortesano": la noción de "aventura" y la función de lo maravilloso .....	72
4.3.3.	<i>Une mout bele conjointure</i> : ética y estética en la obra de Chrétien de Troyes .....	74
4.3.4.	La racionalización del elemento maravilloso .....	75
4.4.	<i>El Caballero del León</i> .....	76
4.4.1.	La aventura de la fuente: la utilización de la materia al servicio de la construcción del sentido .....	76
4.4.2.	La conciliación del amor y la actividad caballeresca .....	79
4.4.3.	Innovaciones estructurales: el personaje de Gauvain ....	80
4.5.	<i>El Cuento del Graal</i> .....	81
4.5.1.	<i>El Cuento del Graal</i> como <i>Bildungsroman</i> .....	81
4.5.2.	Las <i>questes</i> paralelas de Gauvain y Perceval .....	85
<b>5.</b>	<b>La herencia de Chrétien de Troyes: el <i>roman</i> artúrico en el siglo XIII.....</b>	<b>87</b>
5.1.	Las continuaciones de <i>El Cuento del Graal</i> de Chrétien de Troyes .....	87
5.1.1.	Las cuatro <i>Continuaciones</i> .....	87
5.1.2.	La trilogía de Robert de Boron .....	88
5.2.	Al margen del <i>graal</i> : la novela artúrica postclásica. Innovaciones temáticas y estructurales .....	89
5.2.1.	El protagonismo de Gauvain y la pérdida de los referentes ideológicos de las novelas de Chrétien .....	90
5.2.2.	La saturación de elementos maravillosos .....	90
5.2.3.	El distanciamiento irónico de la materia .....	91
5.2.4.	La experimentación de la forma artúrica: la arquitectura compositiva de <i>El Bello Desconocido</i> .....	92
5.2.5.	La " <i>mise en roman</i> del <i>partimen</i> ": reflexión sobre el amor cortés y estructura narrativa en <i>Meraugis de Portlesgues</i> .....	94
5.3.	La materia artúrica en Occitania: el <i>Jaufré</i> .....	95
5.4.	La narrativa artúrica en prosa .....	96
5.4.1.	La adopción de la prosa para la narrativa .....	96
5.4.2.	La diversificación de los sistemas formales de expresión: la polémica verso/prosa .....	96
5.4.3.	Prosificaciones y tendencia cíclica .....	97

5.4.4.	La representación de la autoría en la narrativa artúrica en prosa .....	97
5.4.5.	La <i>Vulgata</i> artúrica: la reconstrucción del mundo artúrico con voluntad totalizadora .....	99
5.5.	El <i>Lanzarote del Lago</i> : la estética del entrelazamiento .....	100
5.6.	<i>La Demanda del Santo Graal</i> : ideario caballeresco y mística cisterciense .....	101
5.6.1.	La representación del ideal caballeresco .....	101
5.6.2.	La nueva dimensión de la aventura: la lectura escatológica .....	102
5.7.	<i>La Muerte del Rey Arturo</i> .....	103
5.7.1.	La desmitificación del ideal caballeresco cortesano .....	104
5.7.2.	Fatalidad y pecado: el tema de Fortuna .....	106

## 6. Estética realista y nuevas corrientes narrativas en el siglo

XIII.....		108
6.1.	Amores contrariados e inspiración bizantina: el nacimiento de la novela idílica .....	108
6.1.1.	<i>Floire et Blancheflor</i> .....	108
6.1.2.	<i>Aucassin et Nicolette</i> .....	110
6.2.	La estética realista .....	111
6.2.1.	Gautier d'Arras: la búsqueda de la verosimilitud y el rechazo de la materia de Bretaña .....	111
6.2.2.	Jean Renart .....	114
6.3.	Estética realista y tradición trovadoresca .....	119
6.3.1.	El <i>Roman de la Violette</i> .....	119
6.3.2.	El <i>Roman du Castelain de Coucy</i> .....	121
6.4.	Literatura caballeresca y tradición occitana: <i>Flamenca</i> y <i>Joufroi de Poitiers</i> .....	123
6.5.	La desmitificación del amor y la aventura .....	126

<b>Bibliografía</b> .....		129
---------------------------	--	-----



## Objetivos

Mediante el estudio de los materiales que componen este módulo, el estudiante será capaz de:

1. Conocer el contexto histórico y cultural en que aparece la literatura románica medieval y ser capaz de explicar los factores que contribuyeron a la creación y difusión del *roman*.
2. Identificar los elementos constitutivos del *roman* como género y ser capaz de explicar sus diferencias, respecto al cantar de gesta en función del contexto en que aparecen las primeras novelas europeas.
3. Percibir el carácter unitario de las novelas de materia antigua, a partir del reconocimiento de los principales rasgos estéticos e ideológicos que las definen.
4. Relacionar las características estéticas e ideológicas de los *romans antiques* con el ambiente cultural de las cortes del siglo XII.
5. Identificar los rasgos particulares de los principales *romans antiques* y percibir la evolución del género.





## 1. Las novelas de materia antigua o *romans antiques*

### 1.1. Las primeras novelas europeas: el nacimiento del *roman*

En este primer apartado abordaremos la aparición a mediados del siglo XII, en Francia y en la Inglaterra francófona, de un género narrativo nuevo, el *roman*, germen de la novela moderna, y una de las primeras plasmaciones literarias en lengua vulgar de la visión del mundo de la aristocracia caballeresca.

Estas primeras novelas europeas gravitan en la órbita de las cortes vinculadas a los Plantagenet (el reino de Inglaterra, los ducados de Normandía, Aquitania y Anjou, y el condado de Bretaña). El *roman* nace en un contexto cortesano, dominado en el plano cultural por el paso de la oralidad a la escritura. Ya no es un género cantado, como el cantar de gesta, sino destinado a la lectura. La solemnidad del decasílabo épico tenderá a ser reemplazada en estas obras por la cadencia del octosílabo **pareado**, mucho más próxima a la de la lengua hablada y, por tanto, más adecuada para la lectura. La construcción estrófica en tiradas, propia del cantar de gesta, desaparece en beneficio de una narración lineal y continua. Frente al carácter tradicional de la materia épica, el *roman* es un género caracterizado en sus orígenes por la dependencia de fuentes librescas. Los primeros textos que llamamos *roman* son traducciones o vulgarizaciones de crónicas y de textos latinos considerados depositarios del pasado histórico. De hecho, el término *roman* procede de expresiones como *mettre en roman* o *translater en roman*, esto es, 'traducir a la lengua vulgar', 'romancear'.

Aunque en estas primeras obras el tema principal siguen siendo las batallas heroicas, los autores ya exploran temas "novelescos" que se afianzarán con la consolidación del *roman* como género. En esta dirección apuntan la atención concedida a los personajes femeninos, la introducción de episodios de corte fantástico, y el interés por la experiencia individual y privada del héroe más allá de su dimensión pública de portador de ideales colectivos.

Hablamos de un nuevo género, pero lo cierto es que la Edad Media no concebía la diversidad de las obras literarias desde la noción moderna del género sino a partir de una oposición fundamental, la que enfrentaba la historia (*gesta*) a la ficción (*fabula*). Desde esta perspectiva, los primeros *romans*, inscritos en la **materia antigua**, es decir, inspirados en las grandes epopeyas grecolatinas, se alineaban con los viejos cantares de gesta, pues, pese a importantes diferencias estilísticas y de concepción, también aspiraban a transmitir la verdad histórica.

Sólo cuando hacia el año 1170 los autores empiecen a abandonar estas fuentes librescas para inspirarse en fuentes orales de historicidad dudosa, el género se desvinculará de la historia y del ámbito de la crónica para aproximarse al de

la ficción novelesca. Es la época en que aparecen las diferentes versiones de la historia del caballero Tristán, los cuentos de hadas de María de Francia o las novelas caballerescas de Chrétien de Troyes, ambientadas en la legendaria corte del rey Arturo. De la mano de estos autores, el *roman* abandona la inspiración clásica para abrirse al fascinante universo de las leyendas celtas que difundían oralmente los juglares en las islas Británicas; dicho de otro modo, la materia antigua cede paso a la **materia bretona**. Un cambio significativo será la utilización en los prólogos de estas obras del término *roman* emancipado de la noción de traducción, con un significado próximo al que hoy le damos a "novela".

### Lectura recomendada

Para la evolución del término *roman* desde su acepción original, ligada a la traducción, hasta su identificación posterior con un género literario, resulta interesante consultar el siguiente capítulo de libro:

A. Roncaglia (1988). "Romanzo. Scheda anamnestica d'un termine chiave". En: M. L. Meneghetti (ed.). *Il Romanzo* (págs. 89-106). Bolonia: Il Mulino.

Este horizonte literario fue plasmado ya en el siglo XIII por Jean Bodel, en el prólogo de un cantar de gesta, *La chanson des Saisnes*. Jean Bodel define el panorama literario contemporáneo clasificando los textos narrativos según la temática y las fuentes utilizadas por el autor (la **materia**) y según su función desde el punto de vista de la recepción:

### Jean Bodel, *La chanson des Saisnes*

"N'en sont que trois .III. materes a nul home vivant:  
de France et de Bretagne et de Ronme la grant;  
ne de ces .III. materes n'i a nule samblant.  
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant  
et cil de Ronme sage et de sens apendant,  
cil de France sont voir chascun jour aparant". (vv. 7-12)

Para un hombre de hoy no hay más que tres materias: la de Francia, la de Bretaña y la de Roma la grande; y ninguna de las tres materias se parece a las otras. Los cuentos de Bretaña son ligeros y agradables; los [relatos] de Roma son sabios e instructivos; los de Francia son verdad y se puede comprobar cada día.

A. Brasseur (1989). *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*. Ginebra: Droz.

La materia de Francia, es decir, los cantares de gesta ambientados en la época de Carlomagno, nos transmiten la verdad histórica; los *romans* de materia antigua nos instruyen; los cuentos de la materia bretona nos divierten.

Adoptando este esquema, nos ocuparemos en primer lugar de los llamados ***romans antiques***, esto es, de las primeras narraciones en lengua vulgar inspiradas en fuentes clásicas. No olvidemos, sin embargo, que la novela, desde sus orígenes –el *roman* medieval que ahora nos ocupa– hasta la actualidad, se define como un género omnívoro, abierto a la incorporación de materiales de lo más diverso. Tengamos, pues, en cuenta, pese a la funcionalidad de estas clasificaciones, que los escritores medievales a menudo amalgaman en sus creaciones materiales heterogéneos, combinando fuentes escritas y orales, latinas y bretonas, o inspirándose en tradiciones literarias muy variadas: la epopeya, la tradición bizantina, la hagiografía... Si en medio de esta diversidad de temas

y argumentos buscáramos un denominador común que nos ayudara a definir el género, lo encontraríamos sin duda en el público al que va dirigido: el público cortesano.

Así pues, definiremos el *roman* como una narración en lengua vulgar, de temática caballeresca y amorosa, elaborada a partir de fuentes diversas, librecas y orales, por un autor culto y dirigida a un público cortesano. El *roman* nace destinado a la lectura y, aunque evolucionará hacia la prosa, el octosílabo pareado será uno de sus elementos constitutivos a lo largo de todo el siglo XII.

### 1.1.1. El público cortesano y el desarrollo del mecenazgo

Evocar el escenario en que se recitaban cantares de gesta nos llevaría por caminos muy variados: a las grandes rutas de peregrinaje, a las plazas públicas, a las salas de los castillos, al campo de batalla... En cambio, el *roman* se ubica en un espacio muy preciso: **la corte**.

De hecho, la iniciativa del escritor que se decide a componer un *roman* es el resultado del desarrollo del **mecenazgo** en las cortes principescas y señoriales del siglo XII. En esta época son numerosas las cortes que, particularmente en el norte de Francia, alientan y financian la producción de los primeros *romanciers*. Entre los principales centros, podemos citar la corte de Teobaldo V de Blois, la de María de Champaña, la corte de Flandes de Felipe de Alsacia, y, sobre todo, la corte anglonormanda de Enrique II Plantagenet, en la que hemos de situar el nacimiento del género.

La aparición del *roman* es el resultado de un momento en el que las familias nobles que, después de intensas luchas, han alcanzado el poder, toman conciencia de sus intereses y se ven en la necesidad de consolidar el prestigio alcanzado. La nobleza aspira a legitimar su supremacía moralmente, diseñando una ética y un refinado modelo de vida exclusivos del hombre cortesano; e históricamente, buscando en el pasado los ilustres orígenes de la caballería y de las familias que detentan el poder. El *roman* dará respuesta a ambas necesidades: por un lado, sitúa los orígenes de la caballería en un pasado legendario y glorioso; por otro, diseña el nuevo ideal de vida de los nobles y los caballeros que habitan en la corte: la **cortesía**. Frente a los ideales puramente guerreros del primer feudalismo, la cortesía contempla, además de un código del honor en el combate, elementos civilizadores como la sociabilidad, el interés por la cultura y el arte, la elegancia y el refinamiento de las costumbres, especialmente en el trato con las damas.



Enrique II Plantagenet

Hemos ligado el *roman* al mecenazgo y hemos hablado de la labor propagandística que realizan estos novelistas difundiendo los ideales y las aspiraciones de la clase caballeresca. Sin embargo, no podemos cerrar estas consideraciones sobre el público sin aludir a la importancia del **público femenino** en la forja de este nuevo género.

Las mujeres que viven en la corte, y a quienes probablemente interesaban menos los golpes de lanza que los asuntos sentimentales, son para muchos críticos responsables en buena parte de la reorientación temática y estilística del *roman* respecto al cantar de gesta. El *roman* concede un protagonismo inusitado a las mujeres, cuya presencia era escasa y marginal en los textos épicos, así como un espacio cada vez más amplio a los episodios de carácter amoroso, que nos muestran una faceta absolutamente nueva del guerrero. Tanto es así que en el binomio **armas-amor** encontraríamos sin duda la fórmula más efectiva para definir la temática propia del *roman*, pese a la diversidad de sus argumentos.

Las mujeres realizan una importante función no sólo como público, sino como mecenas de los primeros novelistas. Destaquemos la figura de María de Champaña, que encargó a Chrétien de Troyes *El Caballero de la Carreta*, primer testimonio literario de los amores de Lanzarote y Ginebra, y sobre todo el papel desarrollado por su madre Leonor de Aquitania.

La reina Leonor, esposa de Enrique II Plantagenet, se instaló en la corte de Inglaterra en 1154 y ejerció una labor decisiva en el impulso del género novelesco y de la literatura cortesana. Nieta del primer trovador conocido, Guilhem de Peitieu, y heredera del feudo de Aquitania, propició la presencia en la corte anglonormanda de juglares y de trovadores occitanos que difundían en este nuevo ambiente los ideales cortesanos diseñados en el sur de Francia.

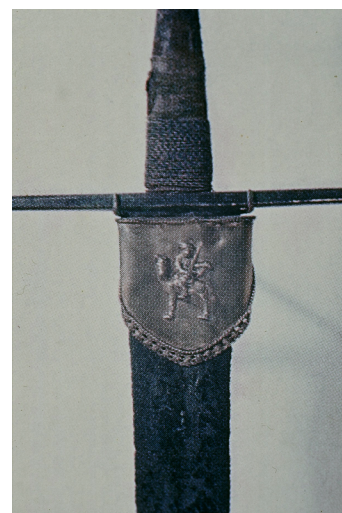
### Cita

"Los historiadores feministas redescubren hoy la importancia del patronazgo de las mujeres, ampliamente ocultado desde el siglo XVII, y que parece haber sido mucho más extenso de lo que se creía. Semejante patronazgo implicaba, como es lógico, medios financieros considerables, y sólo podía ejercerse por mujeres que gozaran de relativa independencia económica. Pocas mujeres casadas podían desempeñar este papel sin la ayuda del marido. La historia ha retenido así los nombres de personajes que, como Ermengarda de Narbona, heredera de su propio feudo igual que Leonor, pudieron mantener su autoridad sobre sus tierras a pesar de su matrimonio, impartiendo justicia y participando, incluso, en conflictos políticos y militares, al modo de un hombre".

Jean Flori (2005, pág. 401).

Algunos críticos, como Antonio Viscardi, han subrayado el peso de la reina Leonor en los orígenes de la narrativa románica, atribuyendo a su iniciativa personal el encuentro de tradiciones literarias que posibilitaría el desarrollo del género novelesco:

"Il romanzo rappresenta la sintesi della spiritualità cavalleresca francese più antica con la cortesia trobadorica, importata in Francia da Eleonora d'Aquitania e volgarizzata nel 'milieu' signorile francese dalle figlie di Eleonora".



Espada de san Martín, probablemente del siglo XIII, y que aparece mencionada en el testamento de Pedro el Ceremonioso del año 1370.



El rey Jaime I es informado en una comida de la conquista de Mallorca; obsérvese que su monarca se sienta a una mesa aparte. Extraído de *Libre dels Feys* conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona.



Leonor de Aquitania y su hijo Juan sin Tierra

El *roman* representa la síntesis de la espiritualidad caballeresca francesa más antigua con la cortesía trovadoresca, importada a Francia por Leonor de Aquitania y divulgada en los ambientes señoriales por sus hijas.

A. Viscardi (1993, pág. 19).

Tras estas consideraciones sobre el público del *roman*, pasemos ahora a ocuparnos de sus autores.

### 1.1.2. El *clerc* y el Renacimiento del siglo XII

La pujanza de las familias feudales va aparejada a la presencia en sus cortes de intelectuales, capaces de dar respuesta a las nuevas necesidades de la clase nobiliaria.

Estos jóvenes, que se han formado en el monasterio o en escuelas urbanas, son los *clercs*. Ellos serán los encargados de redactar documentos y, en definitiva, de poner en marcha todo el aparato administrativo que va ligado al ejercicio del poder. Contribuirán, asimismo, al prestigio de quienes los acogen a través de una intensa labor de propaganda: los *clercs* son los redactores de las crónicas y de las sagas familiares que exaltan las proezas de una dinastía y de sus antepasados. Ellos se ocuparán también de llenar ese nuevo espacio que emerge con la instauración de una paz relativa a lo largo del siglo XII: el espacio del ocio y de la cultura. Los *clercs* amenizan las veladas poniendo a disposición de la corte un rico patrimonio literario que, hasta el momento, había permanecido recluido entre los muros de los monasterios, inaccesible para el público laico, desconocedor del latín.

Hombres de armas y hombres de letras conviven en un mismo ambiente. De esta convivencia surge la fusión de *clergie* (clerecía) y *chevalerie* (caballería), dos conceptos que no se refieren sólo a dos categorías sociales, sino fundamentalmente a los valores e ideales que las definen. El autor del *Roman de Thèbes*, uno de los primeros *romans*, escrito hacia 1150, manifiesta una clara conciencia del carácter elitista de la materia que trata su obra y del público al que va dirigida:

#### ***Roman de Thèbes* (anónimo)**

"Or s'en voient de tot mestier  
se ne sont cleric ou chevalier,  
car ausi pueent escouter  
conme li asnes a harper.  
Ne parlerai de peletiers,  
ne de vilains, ne de bouchiers,  
mes de deus freres parleré  
et leur geste raconteré". (vv. 13-20)

Aléjense de este mester, los que no sean clérigos ni caballeros, pues me escucharían como el asno el sonido del arpa. No hablaré de peleteros, ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré.

F. Mora-Lebrun (1995).

La labor educativa que desarrollarán los intelectuales en las cortes se revela indesligable de la expansión de la cultura escolar que tuvo lugar en el siglo XII. Es esta la época del florecimiento de las escuelas urbanas y del apogeo de los estudios retóricos y literarios. No en vano, se ha hablado del **humanismo del siglo XII**, pues junto a la exégesis bíblica adquiere un protagonismo extraordinario el estudio y el comentario de los autores clásicos.

En las cortes del siglo XII el patrimonio conservado por la escuela se divulga, pero sobre todo fructifica, convirtiéndose en base para la creación de obras nuevas y originales, los primeros *romans*, que moldean la imagen del mundo antiguo de acuerdo con los nuevos ideales de la sociedad cortesana.

## 1.2. La representación del mundo antiguo en los *romans antiques*. La teoría de la *translatio*

La corte de Enrique II Plantagenet y Leonor de Aquitania devino el centro de una intensa actividad literaria en lengua vulgar. Entre 1155 y 1180 se escriben los primeros textos historiográficos en francés antiguo y octosílabos pareados. El *Roman de Rou* de Wace o la *Estoire des ducs de Normandie*, de Benoît de Sainte-Maure, exaltan las hazañas del linaje normando del monarca Enrique II, y el *Roman de Brut*, también de Wace, narra la historia de Inglaterra desde Bruto, mítico fundador de la isla. Junto a estos textos cronísticos, en el mismo ambiente y en el mismo arco cronológico (1155-1170), aparecen las primeras muestras del *roman* de materia antigua: el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Eneas* y el *Roman de Troie*.

Estas tres obras son conocidas como **tríada clásica** por su carácter unitario, pues se inspiran en el mismo fondo mítico de la literatura antigua y las guía el mismo espíritu en el proceso de adaptación de los clásicos. Al parecer, estos textos mantendrían un claro nexo con las crónicas en lengua vulgar que acabamos de mencionar, pues uno de sus objetivos sería ensalzar a la monarquía anglonormanda, relacionándola con los héroes de la Antigüedad. La cohesión entre los tres *romans* ya fue percibida por los copistas medievales, dado que suelen aparecer agrupados en un mismo manuscrito.

Como apuntábamos más arriba y analizaremos con más detalle más adelante, aunque prevalece el carácter épico de la acción, se empiezan a incorporar en estas obras elementos "novelescos" que en las décadas siguientes hará suyos el *roman*: abundan los episodios maravillosos, el amor gana terreno en la trama, y se afirma el gusto por las descripciones minuciosas y el análisis psicológico de los personajes. A pesar de estas innovaciones, podréis comprobar, en los ejemplos que ofrecemos a continuación, que la actitud de los autores en los prólogos no difiere de la de los cronistas que se inspiran en textos latinos, pues, lejos de reivindicar su creación artística, se presentan como meros traductores sin otra finalidad que la de transmitir el saber haciendo accesibles sus fuentes a un público desconocedor de la lengua latina:

### Humanismo del siglo XII

Esta expresión procede del libro de Ch. H. Haskings *The Renaissance of the Twelfth Century* (Harvard University Press, 1923); no obstante, ya antes algunos autores habían fijado la atención en el renacimiento de los estudios clásicos en esta época, como E. Faral en su ensayo *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (París: Champion, 1913/1983).

### Lectura recomendada

J. Le Goff (1957). *Les intellectuels au Moyen Age*. París: Éditions du Seuil. [Trad. esp. *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1986].

**Wace, *Roman de Brut* (1155)**

"Ki vult oïr e vult saveir  
De rei en rei e d'eir en eir  
Ki cil furent e dunt il vindrent  
Ki Engleterre primes tindrent,  
Quels reis i ad en ordre eü,  
Ki anceis e ki puis fu,  
Maistre Wace l'a translaté  
Ki en conte la verité". (vv. 1-8)

Quien quiera oír y saber de rey en rey, de heredero en heredero, quiénes fueron y de dónde vinieron los que primero poseyeron Inglaterra, qué reyes hubo y en qué orden, quién fue antes y quién fue después, Maestro Wace lo ha traducido y cuenta toda la verdad.

I. Arnold (1938). *Le Roman de Brut de Wace*. París: SATF.

**Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (aprox. 1165)**

"E per ço me vueil travailler  
En une estoire comencier,  
Que de latin, ou jo la truis,  
Se j'ai le sen e se jo puis,  
La voudrai si en romanz metre  
Que cil qui n'entendent la letre  
Se puissent deduire el romanz". (vv. 33-39)

Por esto me quiero esforzar en empezar una historia que del latín, como la he encontrado, si tengo capacidad y puedo hacerlo, quisiera escribirla en romance para que aquellos que no entienden el latín puedan deleitarse con la novela.

"Le latin sivrai e la letre,  
nule autre rien n'i voudrai metre,  
s'ensi non com jol truis escrit". (vv. 139-141)

Seguiré el texto latino literalmente, sin añadir nada a lo que he encontrado en la fuente escrita.

E. Baumgartner; F. Viellard (1998). *Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie*. París: Librairie Générale Française.

Lo cierto, sin embargo, es que los autores medievales no "traducen" en el sentido literal del término, sino que adaptan y reelaboran profundamente las fuentes que manejan. En la infidelidad del traductor al original, localizamos el espacio de la creación literaria y la clave de la vigencia y del interés de su obra para un público del siglo XII.

Así, si analizamos estas infidelidades respecto a las fuentes clásicas, lo primero que constatamos es la visión anacrónica del mundo antiguo. En los *romans antiques* la sociedad se rige por instituciones medievales, y los héroes griegos, que visten y luchan como caballeros del siglo XII, amoldan su comportamiento a las costumbres, los modales y los valores cortesés que imperaban en los ambientes señoriales de la Edad Media.

Ello en modo alguno es consecuencia de la ignorancia de estos primeros novelistas, sino que obedece a la doble finalidad que, como ya hemos indicado, persiguen con sus creaciones: confeccionar un retrato cortés e idealizado de la clase caballeresca para la que escriben, y situar los orígenes de la civilización caballeresca en un pasado glorioso.

No se trata de recuperar la esencia de la civilización antigua, sino de presentar la sociedad caballeresca como una civilización antigua y prestigiosa. La pintura del mundo antiguo traduce así una visión inmovilista de la sociedad, pues aparentemente nada ha cambiado a lo largo de los siglos. Este inmovilismo se inscribe en el principio de la *translatio*, que fundamenta la concepción

medieval de la historia. Según este principio, las estructuras sociales y mentales no evolucionan a lo largo del tiempo, sino que se heredan, se trasladan de una civilización a otra.

El hombre medieval no tiene, pues, la conciencia de ruptura respecto a la Antigüedad que desarrollará el hombre del Renacimiento, sino que concibe su relación con la civilización clásica como una continuidad ininterrumpida. Ya en el siglo IX, el autor de la *Cronica de Saint Gall* había atribuido a un intelectual del entorno de Carlomagno, Alcuino de York, el mérito de haber llevado a Francia el saber de Atenas y de Roma. En la segunda mitad del siglo XII, el gran novelista Chrétien de Troyes expresa el mismo principio en lengua vulgar, referido no sólo a la herencia del saber (*translatio studii*), sino también a la traslación del poder de la caballería (*translatio imperii*):

### Chrétien de Troyes, *Cligès*

"Ce nos ont nostre livre apris  
que Grece ot de chevalerie  
le premier los et de clergie.  
Puis vint chevalerie a Rome  
et de clergie la some,  
qui or est an France venue. `\  
Dex doint qu'ele i soit maintenue  
et que li leus li abelisse  
tant que ja mes de France n'isse  
l'enors qui s'i est arestee". (vv. 30-37)

Nuestros libros nos han enseñado que Grecia tuvo la primera gloria en caballería y en saber. Después pasó a Roma esa caballería y la suma de ese saber, y ahora han llegado a Francia. Dios quiera que se queden y que el lugar les agrade tanto que ya no salga nunca de aquí el honor que se ha instalado.

A. Micha (1978).

La idea del traslado de las formas de civilización, como acabamos de ver, no es nueva. Lo que es nuevo es la aparición de dos conceptos, cuya alianza sintetiza para Chrétien la esencia de la civilización cortés: *clergie* y *chevalerie*. Proyectando sobre el mudo antiguo las propias formas de vida y de gobierno, la caballería se presenta como heredera de un orden antiguo y prestigioso y se erige en garante de su preservación.

En este contexto, los autores de *romans antiques* desarrollan una clara conciencia del valor extraordinario de su revelación del saber. Los *clercs* atribuyen a sus creaciones una función eminentemente didáctica, pues de su labor de divulgación depende el acceso al saber de un público desconocedor del latín. Fijémonos con qué orgullo el autor anónimo del *Roman de Thèbes* justifica su actividad de continuador de la obra de los autores antiguos recurriendo al *topos* bíblico (Libro de la Sabiduría, VII, 13), que hace referencia a la obligación moral de difundir los conocimientos que se poseen:

### Lectura recomendada

E. Kölher (1990). "Chevalerie-Clergie. Doble destino y conciencia histórica de la caballería cortés". En: *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.



"Qui sages est nel doit celer,  
ainz doit por ce son senz moutrer  
que quant li ert du siecle alez  
touz jors en soit mes ramenbrez.  
Se danz Omers et danz Platons  
et Virgiles et Quicerons  
leur sapience celissant,  
ja n'en fust mes parlé avant.  
Pour ce n'en veul mon senz tesir,  
ma sapience retenir,  
ainz me delite a raconter  
chose digne por ramenbrer". (vv. 1-12)

Quien es sabio no debe ocultarlo  
sino que debe demostrar su inteli-  
gencia para que cuando se haya ido  
del mundo sea siempre recordado.  
Si don Homero y don Platón, Virgilio  
y Cicerón hubieran ocultado su sabi-  
duría no se habría hablado más de  
ello. No quiero ocultar mi intelligen-  
cia ni retener para mí mi sabiduría,  
sino que me deleito en contar cosas  
dignas de ser recordadas.

F. Mora-Lebrun (1995).

### 1.3. El primer *roman antique*: el *Roman d'Alexandre*

La primera novela de materia antigua de la que tenemos noticia es el *Alexandre* de Alberico de Pisançon (hacia 1130), inspirado en una adaptación latina de la obra del Pseudo-Calístenes, un autor griego del siglo III que había forjado una fabulosa historia de Alejandro el Grande. Del *Alexandre* sólo conservamos 105 versos distribuidos en 15 tiradas de octosílabos monorrimos, forma aún próxima a la tirada épica y a la de los relatos hagiográficos.

La vulgarización de las gestas del monarca macedonio conoció gran fortuna durante toda la Edad Media. A una versión en decasílabos del *Alexandre* redactada hacia 1160-1165 siguieron nuevas adaptaciones hasta llegar a la vasta compilación de Alejandro de Bernay, conocido como Alejandro de París por su ciudad de adopción, que en torno a 1170-1180 reunió y refundió las diferentes versiones que circulaban de la historia de Alejandro en un solo poema escrito en tiradas de dodecasílabos. El nombre de **alejandrinos** con que se bautizó a estos versos en el siglo XV da idea de la popularidad extraordinaria que alcanzó la obra.

Una obra como el *Roman d'Alexandre* plasma la situación de estos primeros *romans* de materia antigua, en muchos aspectos a medio camino entre el cantar de gesta y el *roman courtois* que se desarrollará más tarde. La inspiración épica se refleja no sólo en el metro, como hemos indicado, sino también en el plano estilístico (largas y pormenorizadas descripciones de armas y combates, lamentos fúnebres...) y temático, pues el aliento épico y colectivo de la acción domina aún sobre las aventuras y destinos individuales que centrarán la atención del *roman* posterior.

Con todo, en el tratamiento de la materia comienzan ya a insinuarse elementos novelescos que se afianzarán en obras posteriores, como la introducción en la trama de elementos fabulosos o la singular caracterización del héroe, en muchos aspectos una figura de transición entre el Carlomagno del cantar de gesta y el rey Arturo del *roman* bretón.



Miniatura del *Roman d'Alexandre*

El retrato de Alejandro se convierte en estas obras en un auténtico *speculum principis*, esto es, un tratado sobre el modelo de comportamiento del monarca ideal. En su figura se fusionan dos conceptos que, como hemos visto, definen la esencia de la civilización caballeresco-cortesana: *chevalerie* y *clergie*. Alejandro no sólo es un rey conquistador, sino también un rey sabio, e incluso un "rey explorador". Estudia lenguas, geometría, aprende a tocar instrumentos y, en su anhelo de descubrir los secretos del mundo y de la naturaleza, llegará a explorar el firmamento y el fondo marino. Pero además de ser un rey conquistador y sabio, Alejandro también es un caballero. Su modelo de conducta se adapta al ideal de la monarquía caballeresca desarrollado en el siglo XII. Magnánimo y generoso, excelente en el ejercicio de las virtudes cortesanas, y solidario con sus hombres, se mezcla con ellos en el fragor de la batalla y los trata a todos de igual a igual, como *compaignons*. Estos atributos los mantendrá a lo largo de toda la tradición románica, como ilustran los siguientes versos del castellano *Libro de Alexandre* (hacia 1225-1230), obra maestra de la escuela poética denominada **mester de clerecía**. Alejandro, desfallecido y sediento como sus hombres, rechaza la escasa agua que encuentran por no poder compartirla con todos ellos:

"Los omnes con la cueita lamién en las espadas,  
 otros bevién sin grado las orinas botadas;  
 andavan los mesquinos con las lenguas sacadas,  
 nunca fueron en mundo gentes tan aquexadas.

Falló en una piedra Zoyllus un pelaguiello,  
 finchó de agua limpia apenas un capiello,  
 dióla toda al rey, nol fincó un sorbiello,  
 nol dava mal servicio al rey el mançebiello.

El rey quando lo vio enpeçó de reir,  
 vertióla por la tierra, non la quiso sorvir,  
 dixo: 'Con mis vassallos cobdiçio yo morir,  
 quando ellos murieren, non quiero yo bevir'.

Ovieron deste fecho las gentes grant plazer  
 fueron tan confortadas como con buen beber,  
 todos dizién: 'Tal rey fágalo Dios valer,  
 que sabe a vassallos tal lealtad tener"'. (cuartetos 2.151-2.154)

J. Cañas (1998).

El *Libro de Alexandre*, del que procede el fragmento citado, es una obra de carácter enciclopédico que, sobre el cañamazo que le proporciona un poema latino, el *Alexandreis* de Galterio de Chatillon, compuesto en 1182, incorpora otras fuentes latinas y vulgares, entre las que ocupa un lugar preeminente el *Roman d'Alexandre* de Alejandro de París. Esta versión castellana constituye una buena muestra de la temprana y extraordinaria difusión europea de la materia de Alejandro.

### Lecturas recomendadas

Sobre la difusión en lengua vulgar de las gestas de Alejandro, se pueden consultar:  
 E. Alarcos Llorach (1948). *Investigaciones sobre el "Libro de Alexandre"*. Madrid: CSIC.  
 M. Gosman (1997). *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XIII siècle*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.

M. Liborio; P. Boitani; C. Bologna; A. Cipolla (eds.) (1997). *Alessandro nel medioevo occidentale* (introd. de Peter Dronke). Fondazione Lorenzo Valla, Arnaldo Mondadori Editore.

## 1.4. La tríada clásica

### 1.4.1. El *Roman de Thèbes*

El *Roman de Thebes*, compuesto hacia 1150 por un autor anónimo, narra la historia de Edipo y de su descendencia. La fuente en que se inspira es la *Tebaida* de Estacio, cuya trama adopta pero modifica libremente, ampliando determinados episodios, abreviando otros e incluso añadiendo algunos inexistentes en su fuente.

Aunque la utilización del octosílabo pareado ya manifiesta cierta conciencia de género, éste recibe un tratamiento todavía arcaico: abundan las fórmulas épicas y las repeticiones que ralentizan el ritmo narrativo, y los versos tienden a agruparse en series que recuerdan las tiradas épicas. Con todo, y pese al predominio de los motivos épicos, como la descripción de batallas, embajadas y consejos militares, el estilo de la obra nos aleja del esquematismo formulario del cantar de gesta y acusa la formación escolar de unos autores familiarizados con el ejercicio retórico de la *amplificatio*. El autor del *Roman de Thèbes* "amplifica" el original describiendo con detalle personas, lugares y objetos, o desarrollando las potencialidades dramáticas de determinados episodios a través de monólogos y diálogos. Frente a la primacía de la acción en el cantar de gesta y al carácter simbólico del paisaje épico, las descripciones y retratos aportan una novedosa ilusión de realismo, mientras que la introducción de diálogos y monólogos hace que los personajes ganen en profundidad y matices psicológicos.

La profunda reelaboración del original que estos autores camuflan, adoptando la máscara del traductor, no se limita a la introducción ocasional de descripciones y diálogos, sino que atañe sobre todo al proceso de actualización de la materia antigua.

Ya hemos apuntado, como rasgo más evidente de este proceso de actualización, el anacronismo constante que hace de la caballería y corte referentes indiscutibles en la representación del mundo antiguo. Antes hemos visto cómo Alejandro el Grande estudiaba las disciplinas que se impartían en la escuela medieval y adoptaba los valores y las habilidades sociales que conformaban el código mundano de la cortesía. En el *Roman de Thèbes*, además de esta exaltación del binomio *chevalerie-clergie*, de la cristianización del elemento mitológico –que ya no será determinante en la trayectoria de los destinos humanos–, o de la feudalización del conflicto bélico, se advierte el tratamiento cortés de la materia antigua en la pintura del amor.

El fragmento siguiente ilustra el nuevo interés que suscitan, entre el público, los personajes femeninos y las relaciones amorosas. Cuando Yocasta llega al campamento griego acompañada por sus hijas, el autor medieval amplía el episodio para ofrecernos un detallado retrato de los atuendos y, sobre todo, para describir con detalle la actuación de Partenoqueo, enamorado de Antígona:

"Il meïsmes la dame enmeine,  
de lui servir forment se paine.  
Il la mena com faire sot,  
tan franchement conme il plus pot.  
Onques en cele compaingie  
n'i ot parlé de vilannie  
ne de grant senz ne de sarmon,  
se d'amitié et de gas non.  
Parthonopiex pas ne s'oublie,  
prie lui mout qu'el soit s'amie.  
Par Dieu, ce respont la pucele,  
ceste amour seroit trop isnele!  
Pucele sui, fille de roi,  
legierement amer ne doi.  
Ne doi amer par legerie  
dant l'em puisse dire folie;  
ainsi doit on prier berchieres  
ou ces autres fames legieres.  
Ne vous connois n'onc ne vous vi,  
ne mes ore que vous voi ci.  
Se or vos doing d'amer parole,  
bien me pouez tenir pour fole.  
Pour ce ne di, celer nel quier,  
ne vous eüsse forment chier  
s'estieez de si haut linage  
que vous fussiez de mon parage  
et ce fust chose destinnee  
qu'a fame vous fusse donee.  
Car biaux estes sor toute gent,  
onc ne vi mes houme tant gent". (vv. 4.153-4.182)

Él mismo (Partenoqueo) acompaña a la dama, esforzándose en servirla. La acompaña como mejor sabe, tan noblemente como puede. En ningún momento hablan de asuntos villanos, ni de sermones, ni de temas graves, sino sólo de amor y de solaz. Partenoqueo no piensa en otra cosa, y mucho le ruega que sea su amiga. ¡Por Dios –responde la doncella–, sería un amor demasiado precipitado! Soy doncella, hija de rey, no debo amar a la ligera; no puedo conceder mi amor tan rápidamente, pues podrían acusarme de insensata; así se requiere a las pastoras y a otras mujeres ligeras. Jamás os conocí, ni os vi hasta este momento. Si me comprometiera a amaros podrías tomarme por imprudente. Con ello no quiero decir –no os lo voy a esconder– que no pudiera amaros apasionadamente si fueseis de alto linaje, de mi misma nobleza, y fuera mi destino ser entregada a vos como esposa. Sois bello sobre todos los demás, jamás vi a hombre de tal nobleza.

F. Mora-Lebrun (1995).

Como puede apreciarse, se insinúa un ritual del cortejo y se presenta como exclusivo y distintivo de la nobleza. En el ámbito de la cortesía, el amor no es algo que deba otorgarse fácilmente, sin esfuerzo, pues ya los trovadores habían descubierto la acción ennoblecedora que ejercía el deseo y la paciente espera en el corazón del enamorado. Fijémonos en cómo contribuye también el vocabulario a actualizar el original, adaptándolo al universo contemporáneo de las cortes señoriales. Así, por ejemplo, la expresión "servir" con que el autor se refiere a las atenciones que dedica el caballero a la doncella (v. 4.154) no traduce ningún vocablo latino en la medida en que hace referencia a una realidad cultural del siglo XII: la noción del servicio amoroso, desarrollada por los trovadores occitanos para expresar su sumisión ante una dama que habían convertido en señor.

Con todo, pese a estas innovaciones, los episodios de corte amoroso ocupan tan sólo una pequeña parte del *roman*, en el que prevalece la inspiración épica en la representación del tema principal: la guerra entre agivos y tebanos.

Cuando estos episodios constituyan el núcleo fundamental de la acción, entraremos en la órbita del *roman courtois*. Uno paso importante en esta dirección lo da el autor del *Roman d'Eneas*.

#### 1.4.2. El *Roman d'Eneas*

Esta obra anónima, compuesta hacia 1156, es una adaptación de la *Eneida* de Virgilio, donde se narran las aventuras de Eneas desde la salida de Troya hasta la fundación de Roma. Una de las innovaciones del autor es la atención concedida al que podríamos considerar el tema principal del *roman*, estrechamente ligado al destino del héroe: los amores de Eneas. La importancia que revisten el amor y el matrimonio en la trayectoria de Eneas lleva al autor no sólo a desarrollar la historia de la reina Dido, ya presente en el poema de Virgilio, sino probablemente a "inventar" otro episodio, el de los amores de Eneas y Lavinia, convirtiendo en más de 1.600 versos la breve mención que hace Virgilio de la joven en el libro XII de la *Eneida*.

Al *roman* como género no le interesará tanto la gesta colectiva como la aventura y el destino individual de un caballero, y en la construcción de este destino la mujer desempeñará un papel crucial. Ello es sin duda reflejo de los intereses del público para el que escriben estos primeros novelistas, pues una de las mayores preocupaciones de la nobleza era el matrimonio, que daba lugar a importantes intercambios materiales y aseguraba la continuidad del linaje.

Los historiadores han señalado que pocos hechos marcaron tanto la mentalidad de los caballeros medievales como la política matrimonial de las familias nobles que, a fin de no dispersar el patrimonio, establecieron la costumbre de casar sólo a su primogénito. Una de las funciones del *roman* será la de canalizar las aspiraciones de los *iuvenes*, según la célebre expresión de Duby, excluidos del acceso al patrimonio por culpa de estas restrictivas estrategias matrimoniales. Se trata de "jóvenes" –concepto no referido tanto a la edad biológica como al celibato– que, carentes de esposa y de tierras, vivían a la espera de un golpe de fortuna.

La nueva atención concedida a las aventuras amorosas exigía la construcción de un lenguaje apto para plasmar literariamente esta nueva temática. En estos pasajes, la inspiración virgiliana es sustituida por la imitación de Ovidio.

Ovidio, autor que ejerció una influencia decisiva en la construcción del discurso medieval sobre el amor, ocupa un lugar privilegiado en el marco del humanismo del siglo XII, hasta el punto de que esta época también se ha llamado *aetas ovidiana* (era de Ovidio). La casuística amorosa y las estrategias retóricas desarrolladas en obras como los *Amores*, el *Ars Amatoria*, las *Heroidas* o las *Metamorfosis* fueron muy imitadas y contribuyeron a la creación del lenguaje literario de las primeras novelas en lengua vulgar.

El autor del *Roman d'Eneas* toma de Ovidio la representación metafórica de la pasión amorosa, así como la descripción de los *síntomas* físicos y psicológicos que preceden al *amor*, y en el plano estilístico recurre al diálogo y al monólogo lírico como forma de exteriorizar el complejo mundo interior de los personajes. En este sentido, uno de los aspectos más atractivos de la obra es el estudio de la psicología femenina que lleva a cabo el anónimo por medio de los retratos de Dido y de Lavinia. A continuación, ofrecemos un breve fragmento de un largo monólogo de Lavinia. Os rogamos que os fijéis en cómo el autor reproduce la contradicción interna de la doncella –que, enamorada de Eneas, se debate entre el pudor y la audacia– a través del desdoblamiento del personaje en dos Lavinias que debaten: la prudente (*sage*) y la enamorada (*folle*).

"En fol lieu ay torné m'amor,  
ja n'en cuit mais avoir coraje.  
Car t'en repent, si fay que saige.  
–Folle Lavine, aies mesure!  
N'atorne point a ce ta cure,  
ne te puisses d'amor partir  
des que t'en voudras repentir.  
–Qui puet amer en tel manière,  
ne retourner ainsi ariere?  
Puis que Amor m'a si saisie  
et qu'il me tient en sa baillie,  
ne m'en laist mie ressortir  
ne a ma volenté partir.  
Amors est moult de mal atrait,  
et qu'il aquelt, envis le lait.  
Trop l'ai sor moy laissié monter,  
ne m'en puis mie delivrer,  
quanque il vult puet de moy faire.  
Ne m'en garday mie au traire,  
mais bien me devoit aligier  
et l'orgueilleus auques plessier  
por qui je sui en tel destroit [...]". (vv. 8.733-8.751)

He otorgado locamente mi amor, y no creo haber tenido jamás la intención de hacerlo. Reacciona, pues, y actúa con sabiduría. ¡Lavinia, loca, ten mesura! Inútil es que te inquietes, no podrás dejar de amar en el momento en que te arrepientas. ¿Quién puede amar de este modo y echarse luego atrás? Ya que amor me ha asaltado de este modo, y me tiene ahora en su poder, que no me deje jamás escapar ni partir, aunque yo lo quiera. Amor es de tan mala naturaleza que a aquel que captura difícilmente lo deja luego marchar. He consentido que me dominara de tal modo, que ya no puedo liberarme, puede hacer conmigo lo que él quiera. No supe guardarme de él cuando me alcanzó, pero bien debería ahora defenderme y abatir un poco al orgulloso por el que sufro tal dolor.

Aimé Petit (1997).

En pasajes como el anterior se diluye por completo la herencia del cantar de gesta y asistimos a la forja del lenguaje narrativo que perfeccionará el arte de Chrétien de Troyes.

La huella de Ovidio en el *Roman d'Eneas* ha ayudado a fechar el anónimo *Pyrame et Thisbe*, compuesto en la misma corte anglonormanda. Este relato, cuya influencia acusa el *Roman d'Eneas*, se inspira en las *Metamorfosis* de Ovidio, al igual que otros poemas de la misma época y entorno que han llegado hasta nosotros, como el anónimo *Lai de Narcisse* o la *Philomena* atribuida a Chrétien de Troyes. Testimonios indirectos hacen pensar que la labor de traducción y vulgarización de la obra de Ovidio debió de ser mayor de lo que dejan presumir las obras conservadas. Benoît de Sainte-Maure, por ejemplo, alude a los relatos hoy perdidos de *Orfeo* y de *Hero y Leandro*, y Chrétien de Troyes, en el prólogo de *Cligès*, se presenta como traductor de diversos poemas ovidianos que tampoco conservamos.

### 1.4.3. El *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure

Hacia 1165, Benoît de Sainte-Maure compuso un relato sobre el asedio de Troya de más de 30.000 versos. Desconocedor de la obra de Homero, cuyo testimonio considera además poco fiable, Benoît se inspira en dos relatos novelescos a los que concede plena autoridad, pues se creía que habían sido escritos por dos testimonios oculares de los hechos, uno en campo troyano y el otro en el bando griego. Se trata de la *Historia de excidio Troiae*, compuesta en el siglo VI y atribuida al frigio Dares, y de la *Ephemeris belli Troiani*, escrita en el siglo IV y atribuida al cretense Dictis. El relato de Dares (el troyano) empieza con la expedición de Jasón y de los Argonautas, mientras que el de Dictis va desde el rapto de Helena hasta el regreso a casa de los capitanes griegos.

El *Roman de Troie*, como la obra precedente, concede una gran atención a los episodios amorosos, imponiéndose en este caso una visión pesimista, e incluso trágica, del amor, que a menudo acarrea la muerte del enamorado. La rica galería de personajes femeninos y la variedad de tonos con que el autor retrata a las parejas de amantes explican la fortuna posterior de algunos episodios, como el de los amores de Troilo y Briseida, recreados ya en el siglo XIII por Boccaccio y Chaucer, antes de la célebre versión de Shakespeare.

En el *Roman de Troie* cobra protagonismo el que será el motivo dominante del *roman courtois*: la pintura del amor como estímulo del arrojo militar. Los motivos y el vocabulario con que Benoît retrata el sufrimiento amoroso acusan igualmente la influencia de la *fin'amor*, esto es, la concepción amorosa desarrollada por los trovadores occitanos. El autor utiliza en diversas ocasiones el término técnico *fine amor*, de procedencia trovadoresca, aunque la pintura pesimista del sentimiento amoroso denuncia su distancia en relación con la ética amorosa de los trovadores, para quienes el amor inalcanzable de la dama era fuente de gozo (*joï*) y de inspiración poética.

#### Lectura recomendada

M. de Riquer (1989). "El *Roman d'Enéas* i L'*Eneida*". En: *Estudis de Llengua i Literatura Catalana, XVIII: Miscel·lània Joan Bastardas* (I, págs. 139-155). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

La concepción del amor como una pasión destructora se encarna con toda nitidez en la peripecia de Aquiles, enamorado de la hija de su enemigo Príamo. El héroe da salida a su desesperación a través de largos monólogos y prefigura su trágico final identificándose con el mítico Narciso, que murió de dolor, enamorado de una imagen igualmente inalcanzable, su propio reflejo sobre el agua:

"Narcisus sui, ce sai e vei,  
 Qui tant ama l'umbre de sei  
 Qu'il en morut sor la funtene.  
 Icest angoisse, iceste peine  
 Sai que je sent. Je aim mon onbre,  
 Je aim ma mort e mon encombre.  
 Ne plus que il la puet baillier  
 Ne acoler ne embracier,  
 Car riens nen est ne riens ne fu,  
 Ne qui ne pot estre sentu,  
 Plus ne puis jo aveir leisor  
 De li aveir ne de s'amor.  
 Faire m'estuet, je n'en sai plus,  
 Ice que refist Narcisus,  
 Qui tant cria plorant merci  
 Que l'ame del cors li parti.  
 Tiels iert ma fins, que que il tart,  
 Car je n'i vei nul autre esgart.  
 Narcisus por amor mori,  
 E je refarai autresi [...]". (vv. 17691-17710)

Soy Narciso, lo sé, lo veo, aquel que amó tanto su imagen que murió sobre la fuente. La misma pena, el mismo dolor siento yo, lo sé. Yo también amo a mi sombra, mi muerte y mi perdición. Igual que él no pudo poseerla, abrazarla, ni estrecharla entre sus brazos, pues nada es ni nada fue, igual que él no pudo sentirla contra sí, tampoco yo podré tenerla a ella ni a su amor. Tendré que hacer lo que hizo Narciso, no veo otra salida, que tanto suplicó y lloró que el alma abandonó su cuerpo. Este será mi final, llegue tarde o temprano, no veo otra posibilidad. Narciso murió por amor y lo mismo haré yo.

E. Baumgartner y F. Viellard (1998).

El pasaje evoca la fortuna del *Lai de Narcise*, surgido, como hemos indicado, en el mismo ambiente angevino. El Narciso del *Lai* también recurre al monólogo para exteriorizar el mismo debate interno y el mismo sufrimiento:

"Ma mors est pres, c'en est la fins,  
 Car en fol liu ai mis m'entente.  
 Or n'i ai je mais nule atente.  
 Or sent et croi et sai de voir  
 Qu'esperance n'i puis avoir,  
 Et de tant sui plus angousex,  
 Et plus m'art et esprent li feus,  
 Car ançois viax me fu depors  
 Li esgaders, et grans confors,  
 Et quidai veoir quoi que soit  
 De l'umbre qui me decevoit:  
 Si me feïst auques de bien;  
 Mais ore sai que n'en voi rien:  
 Por çou m'est li maus plus engrés.  
 Or ne puis estre une ore en pes,  
 Or n'aim je nule rien vivant". (vv. 850-865)

Mi muerte está cercana, es el final, pues en lugar insensato he depositado mi deseo y siempre estará fuera de mi alcance. Ahora siento y creo y sé de veras que esperanza no puedo tener, lo que incrementa mi tormento, y este fuego que quema y me abrasa. Antes al menos obtenía algún placer y consuelo contemplando esta sombra. Creía ver alguna cosa en la imagen que me engañaba, y ello me daba algo de felicidad. Pero ahora sé que no veo nada y eso acrecienta mi dolor. No puedo tener un momento de alivio. No amo a un ser de carne y huesos.

E. Baumgartner (2000). "*Pyrame et Thisbé*", "*Narcisse*", "*Philomena*". *Trois contes du xiie siècle français imités d'Ovide*. París: Gallimard.

También el trovador Bernart de Ventadorn, que visitó la corte de Leonor de Aquitania y Enrique II donde se fraguaron estas novelas, encontraba en la fatalidad de Narciso un avatar de su pasión amorosa cuando cantaba a su dama:



"Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or' en sai  
que.m laisset en sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai.  
Miralhs, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,  
c'aissi.m perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon". (vv. 17-24)

Nunca ya tuve control sobre mis actos  
ni fui dueño de mi persona desde que  
accedí a contemplarme en sus ojos, un  
espejo que mucho me complace. Espe-  
jo desde que me contemplé en ti, me  
han matado los suspiros profundos y  
me he perdido como se perdió el bello  
Narciso en la fuente.

M. de Riquer (1975).

Junto con la dilatación de los episodios amorosos, el elemento maravilloso también se consolida como rasgo constitutivo de unas obras que aspiran a reconstruir, visual y poéticamente, el imaginario de la legendaria Troya o del exótico Oriente. Destaca, desde esta perspectiva, la representación de Troya en el *roman* de Benoît, ciudad ideal en la que, de acuerdo con el principio apuntado de la *translatio*, se materializa un ideal de vida y de gobierno que refleja la mentalidad del siglo XII. Troya es además la ciudad de todas las maravillas, de una riqueza y belleza insuperables, como bien ilustra el siguiente fragmento de la descripción de la Cámara de las Bellezas, que Príamo construye para Paris y Helena:

"Mes en la chanbre, es quatre anglieus,  
Ot quatre pilers lons e bieus.  
L'uns fu de leutre precïous,  
L'autre de prasme vertuos.  
D'une oniche li tierz après,  
E li quarz fu de guagatés.  
Plus de dous cenx mars d'or recuit  
Valeit li noaudres, ce cuit.  
N'est hui nus hon de cest poeir  
Qui, par force ne par aveir,  
En eslijast les dous menors.  
Treis poëtes, saives autors,  
Qui molt sorent de nigromance,  
Les asistrent par tiel senblance  
Que sor chescun ot tresjeté  
Une ymage de grant biauté.  
Les dous qui plus estoient beles  
Aveient formes de puceles,  
Les autres dous de joveuceus:  
Onques nus hon n'en vit si beus;  
E si esteient colorees  
E en tiel maniere formees,  
Quis esgardot, ce li ert vis  
Qu'angel fussent de Paredis". (vv. 14.657-14.678)

En los cuatro rincones de la habita-  
ción se erigían cuatro magníficas col-  
umnas. La primera era de precioso  
ámbar amarillo, la segunda de cuar-  
zo verde de propiedades extraordi-  
narias, la tercera de ónix y la cuarta  
de jade. La menos rica valía, a mi en-  
tender, más de doscientos marcos de  
oro puro. No hay en el mundo hom-  
bre tan rico que pudiera adquirir ni  
siquiera las dos columnas menos bel-  
las. Habían sido construidas por tres  
sabios, tres hombres instruidos ex-  
pertos en el arte de la nigromancia.  
Cuando las construyeron esculpieron  
sobre cada una de ellas una estatua  
de gran belleza. Las dos más bellas  
representaban dos doncellas, y las  
otras dos a los dos jóvenes más bel-  
los que puedan existir. Las estatuas  
habían sido pintadas y modeladas de  
tal modo que a quien las contempla-  
ba le parecía que eran ángeles del  
Paraíso.

E. Baumgartner y F. Vielliard (1998).

El fragmento citado revela una característica común a estas primeras novelas de materia antigua que heredan de la narrativa clásica la técnica de la *ekphrasis*, esto es, de la descripción de obras artísticas, y muestran una gran fascinación por los prodigios técnicos y las construcciones fastuosas. A los ingenios de la técnica, el autor del *Roman d'Eneas* añade el gusto por los prodigios de la naturaleza, ligados al exotismo geográfico, pero es sobre todo en el *Roman de Troie* donde la maravilla se tiñe de sobrenatural y empiezan a aparecer episodios de corte fantástico, que más tarde se convertirán en un elemento constitutivo del *roman*.

#### Lectura complementaria

E. Baumgartner (1981).  
"Troie et Constantinople  
dans quelques textes du XIIe  
et du XIIIe siècle: fiction et  
histoire". En: *La ville: histoires  
et mythes*. París: Institut de  
Français de l'Université Paris  
X Nanterre.

El *Roman de Troie* será el origen de una rica tradición románica de gran vitalidad en las letras hispánicas. Digna de mención es la *Historia troyana polimétrica* de la segunda mitad del siglo XIII, o tal vez del XIV, una adaptación de la obra de Benoît, cuya característica más llamativa es la utilización de la forma del *prosimetrum*, pues el autor compagina verso y prosa con la intención de realzar el lirismo de determinados episodios.

### 1.5. Conclusión

En el siglo XII, los *clercs*, autores procedentes de un medio eclesiástico que trabajan en las cortes francesas como funcionarios, desarrollan una literatura en lengua vulgar traduciendo textos latinos y adaptándolos a las expectativas de un público laico, desconocedor del latín, y portador de una visión del mundo dominada por los nuevos ideales caballerescos y cortesés. De esta fusión del saber clerical y la ideología cortesana de la clase caballeresca surgirá un nuevo género, el *roman antique*, a medio camino entre la traducción, la historia y la ficción novelesca.

El *roman antique* (*Roman d'Alexandre*, *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Roman d'Eneas*) extrae sus argumentos de la historiografía y la literatura clásicas. Estas fuentes cultas son sometidas a un marcado proceso de reelaboración en el que destaca el anacronismo en la representación del mundo antiguo, fruto de una conciencia histórica basada en la idea de la *translatio*. Destaca asimismo en estas obras la reflexión, todavía incipiente, sobre la mujer y el amor, que se convertirá en uno de los rasgos de identidad del *roman* como género a través de la adaptación del ideal heroico del cantar de gesta a los nuevos parámetros de la cultura cortés. En el plano estilístico adquiere una gran importancia la descripción, basada en el ejercicio de la *amplificatio* de la fuente latina. La nueva atención concedida a la psicología de los personajes conducirá a la forja de un nuevo lenguaje amoroso, mediante la imitación de Ovidio y la incorporación de valores cortesés desarrollados por los trovadores occitanos.

En definitiva, los *romans* de materia antigua construyen el molde estilístico en el que se insertará en la segunda mitad del XII la materia bretona. Con ellos, la lengua francesa adquiere la madurez necesaria para independizarse de la fuente latina y explorar las nuevas sendas de la creación novelesca.

#### Lectura complementaria

P. Cátedra (1993-1994). "El entramado de la narrativa: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV". *Journal of Hispanic Journal of Hispanic Research* (págs. 323-354).

## 2. La materia de Bretaña. Los *lais*

### 2.1. La materia de Bretaña

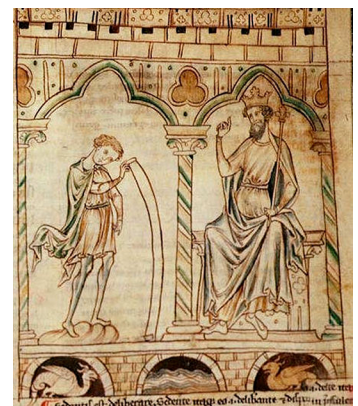
A mediados del siglo XI, los normandos disputaron a los sajones el trono de Inglaterra, comandados por el duque Guillermo, apodado en lo sucesivo "el Conquistador". La derrota sajona en la **batalla de Hastings**, librada en el año 1066, supuso la instauración de la dinastía normanda en suelo bretón. La corte francófona de los descendientes de Guillermo se convirtió, así, en el escenario de una interesante simbiosis entre la cultura francesa y la literatura autóctona, una literatura esencialmente oral, rica de reminiscencias mitológicas que revelan el sustrato céltico hondamente arraigado en Irlanda, la península de Armórica y el País de Gales.

Uno de los escasos vestigios de esta literatura que los bardos difundían en lenguas célticas son los *Mabinogi*, un ciclo epopéyico ambientado en la época prerromana y formado por cuatro relatos o ramas, escritos en galés medio. Los *Mabinogi*, aunque fueron fijados por escrito tardíamente, hacia el siglo XIII, son el reflejo de una tradición mucho más antigua, conservada en la **oralidad**. A los *Mabinogi* también se les conoce como *Mabinogion*, forma errónea popularizada por Lady Charlotte Guest, la autora de la traducción de estos relatos al inglés (1838-1849). Dicho término ha acabado designando además, por extensión, otras obras presentes en la citada traducción inglesa, entre las que se cuentan tres relatos que ofrecen una similitud remarcable con la obra del novelista champañés Chrétien de Troyes: *La Dama de la Fuente*, *Peredur, hijo de Evrawc*, y *Gereint, hijo de Erbin*.

Al margen de la escasez de testimonios directos de la literatura bretona, tenemos constancia indirecta de la existencia de esta tradición, de su riqueza y de su influjo en las letras románicas a través de las crónicas latinas y de las creaciones novelescas de los escritores franceses. Al ámbito de la crónica pertenecen la *Historia Regum Britanniae*, de Godofredo de Monmouth (hacia 1135), y su traducción francesa, el *Roman de Brut*, de Wace (1155), con las que penetra en el mundo románico el mítico rey Arturo de Bretaña. Wace, aunque trata la figura de Arturo como personaje histórico, habla de la existencia de relatos orales que narran hechos fantásticos (*mervoilles*) y aventuras del caudillo bretón y reconoce su historicidad dudosa, englobándolos en la categoría de la *fable*:



Tapiz en el que se representa la batalla de Hastings.



Merlín lee sus profecías a Vortigern. Uno de los primeros libros de Godofredo de Monmouth fue *Las profecías de Merlín*. La ilustración se ha extraído de la Biblioteca Británica MS Cotton Claudius B VII of Geoffrey of Monmouth's *Prophetiae Merlini*, c. 1250-1270.

"En cel grant pes que je di,  
 Ne sai se vos l'avez oï,  
 Furent les merveilles provees,  
**Et les aventures trovees**  
**Qui d'Artur sont tant recontees**  
 Que a fables sont atornees:  
**Ne tot mançonge ne tot voir".** (vv. 1.243-1.253)

En ese tiempo, no sé si lo habéis oído, el rey Arturo protagonizó sucesos maravillosos y aventuras. Tantas veces se han contado que se han convertido en mentiras: ni todo mentira ni todo verdad.

El escritor de la Champaña **Chrétien de Troyes** sacará al personaje del ámbito de la crónica y lo convertirá en el protagonista de sus creaciones novelescas, que marcarán decisivamente la fisonomía y la evolución posterior del género. Autores contemporáneos de Chrétien como **María de Francia**, responsable de una colección de cuentos que conocemos con el nombre de **Lais**, o **Thomas de Inglaterra**, a quien debemos una de las versiones de la historia del caballero Tristán, ponen en boca de los juglares bretones las leyendas orales en que se inspiran. Son característicos de estos relatos franceses la ambientación y la onomástica bretonas, que acusan su procedencia, pero también la presencia de elementos fantásticos que, ajenos a las referencias cristianas y latinas de sus escritores, presentan sorprendentes coincidencias con la mitología céltica. Con todo, y pese a la inequívoca estética que infunden a estos relatos dichas reminiscencias míticas, el tratamiento de la materia aparece marcado por un intenso proceso de adaptación de las fuentes a la ideología cortesana y caballerescas de los escritores y del público para el que escriben.

Con la denominación de **materia de Bretaña** nos referimos a un conjunto de narraciones basadas en fuentes de procedencia bretona, en su mayoría orales, y ambientadas en un escenario bretón. La materia de Bretaña penetra en la literatura occidental a mediados del siglo XII y devendrá uno de los principales canales de expresión de los ideales de la sociedad caballerescas y cortesana. Podemos diferenciar, a grandes rasgos, tres bloques temáticos dentro de la materia de Bretaña:

- La **materia artúrica**, que aglutina los relatos referidos al rey Arturo y su corte.
- La **materia tristaniana**, formada por la abundante literatura que surgió en torno al tema de los amores del caballero Tristán y la reina Iseo.
- Los **lais bretones**.

#### Lectura recomendada

J. Frappier (1978). "La matière de Bretagne: ses origines et son développement". En: *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/1 "Le roman en prose jusqu'à la fin du XIIIe siècle", pág. 184). Heidelberg: Karl Winter Verlag.

## 2.2. El nacimiento de la ficción: oralidad y *merveilles*

Las primeras creaciones novelescas que aparecen en Europa son traducciones de textos latinos considerados depositarios de la memoria histórica. Estas primeras novelas, inscritas en la materia antigua, permanecían ancladas en el terreno de la historicidad por el prestigio y la autoridad concedidos a las fuentes

escritas que manejaban sus autores. Dos elementos constitutivos de la materia de Bretaña abrirán paso al reconocimiento de la ficcionalidad como ingrediente de la creación literaria: la **oralidad** y el carácter **fabuloso** de la materia, ligado a sus orígenes míticos.

El paso de las fuentes escritas de la materia antigua a las fuentes orales de la materia bretona tuvo una importancia decisiva desde el punto de vista de la concepción de la creación literaria. La pluralidad de versiones de una misma leyenda que circulaban en la oralidad, así como la desaparición de la exigencia de fidelidad a la letra del original que imponía la fuente escrita, propiciaron la libertad creadora de los escritores franceses y el desarrollo de la conciencia de autor.

Al carácter proteiforme de una materia forjada y difundida en la oralidad hay que añadir la dimensión mítica de la materia bretona, unos relatos cuya acción transcurría a menudo en el Otro Mundo céltico, un espacio de contornos imprecisos, plagado de prodigios y de seres fantásticos. Estos elementos sobrenaturales, provistos de sentido en el horizonte de creencias de los pueblos indígenas, resultaban incomprensibles para los escritores franceses que no dudaron en introducirlos en la categoría de la *fable*, esto es, la **ficción**: a diferencia, por ejemplo, del milagro, que encontraba una explicación en el marco de la fe cristiana, estos fenómenos que causaban asombro y admiración eran a sus ojos *merveilles* (maravillas), esto es, revestían un carácter extraño y gratuito. La estética de lo maravilloso constituirá uno de los principales signos de identidad de la materia de Bretaña.

No hemos de confundir, pues, la presencia de elementos maravillosos con la pretensión de fidelidad a los mitos célticos. María de Francia, Chrétien de Troyes o los autores de la leyenda de Tristán utilizan los motivos fantásticos y legendarios que les brindan sus fuentes para construir un espacio de ficción sobre el que plasmar, libremente, su propia visión del mundo. El elemento maravilloso únicamente traduce en sus obras el carácter extraordinario y excepcional de la **aventura**, un acontecimiento que, ubicado en un pasado remoto y legendario, expresa, como veremos, los valores culturales de la civilización caballeresca y cortesana.

María de Francia, Chrétien de Troyes o los autores de las primeras versiones de la leyenda de *Tristán* revolucionaron las letras románicas al relegar las fuentes clásicas para introducir una materia nueva, la materia de Bretaña, desconocida en el continente, y completamente ajena al sistema de referencias culturales, religiosas y sociales de la Francia feudal. El cambio supuso la **ficcionalización** del mito céltico a manos de estos autores, fenómeno paralelo a la introducción de lo **maravilloso** como estética literaria propia de la narrativa en lengua vulgar. Y, sobre todo, la emergencia de la figura del **escritor**, cuyo trabajo de composición literaria se situaba ahora en primer plano.

### 2.3. Los *lais*

En la literatura francesa entre 1160 y 1250 aparecen una treintena de **relatos breves en octosílabos pareados** cuyos autores, o tal vez los copistas que los transcriben, denominan *lais*. Aunque la etimología es incierta, diversos indicios apuntan a la conexión entre este término y el céltico *laid* (composición musical).

#### El término *lai*

La primera aparición de la palabra *lai* en la literatura francesa la encontramos en el *Roman de Brut*, de Wace, escrito hacia el año 1155, para aludir, en el contexto de una descripción de la corte artúrica, a una melodía instrumental no cantada:

"Molt poïssiez oïr chançons,    Allí se podían oír canciones, retroenchas y nuevas melodías,  
 Rotruanges et nouviaus sons,    composiciones para zanfónías, *lais* y acordes.  
 Vieleüres, *lais* et notes".  
 (vv. 10.541-10.543)

Actualmente, utilizamos el término ***lai* narrativo** para referirnos a los relatos breves escritos en octosílabos pareados que acabamos de mencionar, distinguiéndolos así de otro género románico, el del ***lai* lírico**. Las primeras muestras de *lais* narrativos son los llamados ***lais bretones***, que hunden sus raíces en el universo maravilloso de las leyendas célticas. Según el testimonio de **María de Francia**, pionera del género, y el de otros autores **anónimos** que la siguieron, la intención de estos relatos breves sería la de narrar una aventura que ocurrió en Bretaña en un pasado remoto y que pervivió en el recuerdo colectivo gracias al *lai* musical que compusieron los bretones para conmemorarla.

María de Francia distingue claramente entre la ***aventure***, el hecho extraordinario que acaeció en Bretaña en un pasado remoto; el ***lai***, la composición musical conmemorativa que hicieron los bretones al calor de los acontecimientos y que ha perdurado hasta el presente de la autora; y el ***cunte*** (cuento), el relato de la aventura que dio lugar al *lai*. La intención de María de Francia es recuperar el cuento, esto es, el relato de la aventura que inspiró el *lai* musical:

"Cil ki ceste **aventure** oïrent  
lunc tens après **un lai** en firent *Yonec*".  
(vv. 551-552)

Los que escucharon esta aventura, mucho  
tiempo después compusieron un *lai*.

"Le **lai** del Freisne vus dirai  
sulunc le **cunte** que jeo sai *Fresne*".  
(vv. 1-2)

Os explicaré el *lai* del Fresno, según el cuento  
que conozco.

"De mut ancien **lai breton**  
le **cunte** e tute la **reisun**  
vus dirai, si cum jeo entent *Eliduc*".  
(vv. 1-3)

De un *lai* bretón muy antiguo os explicaré el  
cuento y las circunstancias que lo originaron,  
por lo que yo sé.

### Lectura recomendada

Encontraréis un cuidado análisis de la utilización de estas categorías en la obra de María de Francia en:

**M. de Riquer** (1955). "La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en Marie de Francia". *Filologia romanza* (II, págs. 1-19).

Como bien puede apreciarse, el término *lai* (narrativo), con que designamos los cuentos de María de Francia y otros relatos breves posteriores a los que sirvió de modelo, deriva por **confusión metonímica** de los *lais* (líricos) bretones que, según afirma la propia autora, le habrían proporcionado la inspiración.

No está clara cuál era la forma de estos *lais* musicales que María de Francia oyó y en los que dice haberse inspirado. Para algunos autores, se trataría de canciones cuya letra evocaba una vieja leyenda; para otros, se trataría de piezas musicales sin letra en las que la única conexión con la leyenda sería el título. Ello explicaría la atención que María de Francia concede a los títulos de sus relatos, el esmero que pone en preservar la versión original y en darnos, en algunos casos, la traducción en varias lenguas:

"Une aventure vus dirai,  
dunt li Bretun firent un lai:  
**Laüstic** ad nun, ceo m'est vis,  
si l'apelent en lur país;  
ceo est **russignol** en franceis  
e **nihtegale** en dreit engleis". (vv. 1-6)

Os voy a contar una aventura de la  
que los bretones hicieron un lai. Se  
llama *El Ruiseñor*, según creo, así la  
titulan en su tierra; es decir, "russig-  
nol" en francés y "nihtegale" en buen  
inglés.

Tampoco faltan soluciones intermedias, como la de los que apuntan a la posibilidad de que los juglares bretones, antes de interpretar una composición musical, dieran al auditorio algunas indicaciones sobre la leyenda a que se refería el título de la pieza, según un procedimiento un tanto análogo al de las **vidas y razós** trovadorescas, textos en prosa que acompañan las canciones de los trovadores en algunos manuscritos explicitando las circunstancias que determinaron su composición.

Con todo, como ya hemos apuntado antes y como analizaremos con detalle más adelante, María de Francia no reproduce fielmente estas leyendas bretonas, sino que las reescribe adaptándolas a sus referentes culturales y dando así lugar a una singular y productiva simbiosis entre la cultura cortesana y el universo pagano de la maravilla céltica. Ya hemos dicho que su obra sirvió de modelo a otros autores; sin embargo, aunque los autores de los *lais* bretones

### Lectura complementaria

F. Zambon ha establecido una interesante conexión entre la atención concedida por María de Francia al título de los *lais* y su concepción de la creación literaria:

**F. Zambon** (1992). "Il titolo e la finzione dell'origine nei *Lais* di Maria di Francia". En: *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1987)* (págs. 145-153). Padova: Editoriale Programma.

anónimos retoman motivos presentes en la obra de María, lo cierto es que se alejan de ella en el tratamiento de la materia: sus personajes estereotipados no alcanzan la complejidad psicológica de sus modelos, y sus argumentos, menos permeables a la influencia de la literatura cortesana, aparecen mucho más próximos a las fuentes bretonas.

El *lai* narrativo es un relato breve escrito en octosílabos pareados que aparece en la literatura románica entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Desde el punto de vista temático y estilístico, cabe señalar la inscripción del *lai* narrativo dentro de la **materia bretona** y del **registro cortés**, siendo el paradigma del género su pionera María de Francia. A lo largo del siglo XIII, el *lai* narrativo tenderá a desvincularse de la materia bretona y evolucionará hacia una **estética realista**, por lo general manteniéndose dentro del registro cortés. Es este el caso del *Lai de l'Ombre*, de Jean Renart, aunque no faltan ejemplos de tratamiento paródico e incluso obsceno, como ilustran el *Lai d'Ignaure* o el *Lai du Lecheor*.

## 2.4. María de Francia

### 2.4.1. La concepción literaria de María de Francia: el prólogo de los *lais*

Hacia el año 1160, María de Francia ofrecía como presente una colección de relatos breves, los *Lais*, a un "noble rey", que la crítica ha identificado con **Enrique II Plantagenet**. Este gesto la convertía, al menos para nosotros, en la primera escritora en lengua francesa.

Muy pocas cosas sabemos de ella. Conocemos su nombre, "Marie ai nun", que cita en las tres obras que se le atribuyen: los *Lais*; las *Fábulas*, una colección de fábulas esópicas; y el *Purgatorio de San Patricio*, el relato legendario de un viaje al más allá. También conocemos su lugar de procedencia, que nos revela ella misma: "si sui de France", concepto que en la Edad Media se refiere a la Île-de-France, esto es, la región que comprende París y sus alrededores. Y su lugar de trabajo: la corte anglonormanda de Enrique II Plantagenet y Leonor de Aquitania, auténtico crisol de culturas y foco de irradiación de modas literarias en la segunda mitad del siglo XII.

El estudio de su obra, escrita en **dialecto anglonormando**, ha permitido fijar el arco cronológico de su actividad literaria entre los años 1160 y 1190 y constatar la extraordinaria cultura de la autora. Aparte de su lengua francesa, conocía con seguridad el inglés, el latín y diferentes dialectos célticos. Tenía asimismo un profundo conocimiento de la Biblia, de los clásicos latinos y de la literatura contemporánea en lengua vulgar, tanto de la incipiente producción



Representación de María de Francia en una iluminación.



novelesca como de la innovadora concepción poética y amorosa que estaban desarrollando los trovadores occitanos. Además del dominio de estas referencias cultas, una obra como los *Lais* da prueba de su sensibilidad hacia lo que tal vez podríamos tildar de "poesía popular", las leyendas y canciones que difundían oralmente los indígenas bretones y galeses.

La identidad histórica de María de Francia es todavía un misterio. Las hipótesis que se barajan son muy diversas: se la ha hecho abadesa de diferentes abadías, se la ha identificado con María de Bolonia, hija del rey Esteban de Inglaterra, o con la condesa María de Champaña, hija de Leonor de Aquitania. Todas estas identidades y otras que se han propuesto permanecen, sin embargo, en el terreno de la conjetura.

Aunque aparentemente la autora sólo nos ha dejado su nombre, la insistencia con que lo reitera y la **conciencia de autor** que la lleva a reivindicar la propiedad de su obra constituyen dos rasgos muy elocuentes a la hora de definir su personalidad literaria. Veamos, por ejemplo, con qué contundencia se expresa en el epílogo de las *Fables*:

"Al finement de cest escrit,  
que romanz ai treitè e dit,  
me numerai pur remembrance:  
Marie ai num, si sui de France.  
Put cel estre que clerç plusur  
prendreient sur eus mun labur,  
ne voil que nul sur li le die;  
cil fet que fol ki sei ublie". (vv. 1-8)

Al acabar este escrito que en romance  
(francés) he relatado y redactado diré mi  
nombre para que se me recuerde: me lla-  
mo María y soy de Francia. Pudiera ser  
que algunos clérigos (escritores) se apro-  
vecharán de mi labor, no quiero que na-  
die la tome para sí; obra como un necio  
quien se olvida de sí mismo.

Esta aguda conciencia de autor carece de precedentes en un contexto como el de la Edad Media, donde el autor tiende a desaparecer tras el anonimato, consciente de que el valor de su obra emana no tanto de la reivindicación de su trabajo como de la tradición en que ésta se inscribe, del conjunto de saberes heredados que custodian los hombres de letras y que constituyen la verdad oficial. A esta tradición, representada por la obra de los *auctores* latinos que nunca habían dejado de leerse y comentarse en las escuelas, remite todo acto creativo. La labor del escritor no es otra que la de glosar, traducir, adornar unos textos que son autoridad y patrimonio colectivo.

María de Francia se refiere a esta tradición culta latina en unos célebres versos del prólogo a los *Lais* en los que introduce interesantes conceptos literarios:

"Custume fu as anciens  
 Ceo tes[t]imoine Preciens,  
 Es livres ke jadis feseient,  
 Assez oscurement diseient  
 Pur ceus ki a venir esteient  
 E ki aprendre les deveient,  
 K'i peüssent gloser la lettre  
 E de lur sen le surplus mettre.  
 Li philisophe le saveient,  
 Par eus meïsmes entendeient,  
 Cum plus trespassereit li tens,  
 Plus serreient sutil de sens  
 E plus se savreient garder  
 De ceo k'i ert a trespasser". (vv. 9-22)

Era costumbre de los antiguos, según el testimonio de Prisciano, expresarse de forma muy oscura en los libros que componían antiguamente, para que las generaciones futuras, que habrían de estudiar esos libros, pudieran glosarlos y con su inteligencia añadir sus aportaciones.

Más allá del reconocimiento del valor de la tradición clásica como objeto de estudio ininterrumpido a lo largo de los siglos, la originalidad de estos versos radica en la oscuridad que la autora atribuye a las fuentes clásicas, una oscuridad que concede un protagonismo sin precedentes a la labor creativa del intérprete. Los antiguos, según María de Francia, escribían de forma oscura para evitar que los libros cayeran en el olvido, para que las generaciones venideras, estimuladas por la sugestiva dificultad de sus textos, los interpretaran ("peüssent gloser la lettre") y, a su vez, con su invención les aportararan un sentido añadido ("surplus") haciendo así que, con el paso del tiempo, devinieran cada vez más densos de significado ("plus serreient sutil de sens"). El glosador, pues, interpreta el texto y, utilizándolo como materia de una nueva creación poética, construye a su vez un sentido también nuevo que espera ser desvelado por el público futuro.

Sin embargo, después de esta valoración de la obra de los antiguos, María de Francia rompe con la tradición clásica para explorar caminos nuevos en el arte de la creación literaria:

"Pur ceo començai a penser  
 d'aukune bone estoire faire  
 e de latin en romaunz traire:  
 mais ne me fus guaires de pris:  
 itant s'en sunt altre entremis!  
 Des *lais* pensai, k'oïz aveie.  
 Ne dutai pas, bien le saveie,  
 que pur remembrance les firent  
 des aventures k'il oïrent  
 cil ki primes les comencierent  
 e ki avant les enveierent.  
 Plusurs en ai oï conter,  
 nes vol laissier ne oblier.  
 Rimé en ai e fait ditié,  
 soventes fiez en ai veillié!". (vv. 28-42)

Empecé a pensar en componer una bella historia, traduciéndola del latín a la lengua vulgar, pero ello no hubiera tenido gran mérito: ¡tantos lo habían hecho ya antes! Entonces pensé en los *lais* que había escuchado. Ya no dudé más, sabía perfectamente que sus primeros autores los compusieron y los difundieron para conservar el recuerdo de las aventuras que habían oído. Muchos he oído contar, y no quiero dejar que caigan en el olvido. Los he puesto en rima y por escrito. ¡Muchas noches he pasado en vela!

Dejando de lado el saber de los *auctores* y el latín, la lengua de la historia oficial, María de Francia vuelve los ojos hacia las leyendas orales, que cantaban los bretones en sus dialectos insulares, la lengua de la *fable*. El abandono de la fuente latina escrita no implica, sin embargo, un cambio en la concepción de la actividad poética, es decir, la misma oscuridad sugestiva que la autora atribuía a la obra de los clásicos es también trasladable a los *lais* que los bretones quisieron salvar del olvido. Sea cual fuere la forma de los *lais* que escuchó,

está claro que María de Francia no reprodujo fielmente sus fuentes, sino que a través de un arduo ejercicio de escritura las sometió a un intenso proceso de reelaboración, interpretándolas y dotándolas de un sentido nuevo.

María utiliza los términos "assembler", "rimer", "ditier" para definir su labor, literalmente 'ensamblar', 'rimar', 'componer'. La autora reelabora los datos dispersos del mito celta, oscuros porque pertenecen a un contexto cultural ajeno al suyo, y los articula en un relato coherente, un relato portador de un sentido nuevo, fruto de la reconversión del material mítico céltico en una ficción capaz de canalizar los ideales cortesanos de la aristocracia caballeresca francesa a la que probablemente pertenecía y para la que escribía.

### Lectura recomendada

La Edad Media no elaboró una teoría literaria propiamente dicha, quedando ésta a menudo circunscrita a los prólogos, espacio en que los autores solían presentar la obra y exponer brevemente su concepción de la creación literaria. Desde esta perspectiva, el prólogo de los *Lais* es un documento extremadamente interesante, que ha dado lugar a traducciones e interpretaciones muy diversas por parte de los críticos modernos. En el siguiente artículo, A. M. Valero de Holzbacher hace una valoración de las principales interpretaciones de que ha sido objeto este texto y da cuenta de su densidad conceptual: A. M. Valero de Holzbacher (1987-1988). "El prólogo de los *Lais*: no se ha dicho aún la última palabra". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (41, págs. 228-257).

### 2.4.2. Los *Lais* y la literatura cortesana

Los *Lais* son una colección de doce cuentos, que corresponden, según el orden del manuscrito Harley 978 de la British Library, único que ha conservado la obra completa, a los siguientes títulos: *Guigemar*, *Equitan*, *Fresne*, *Bisclavret*, *Lanval*, *Deus Amanz*, *Yonec*, *Laüstic*, *Milun*, *Chaitivel*, *Chievrefoil*, *Eliduc*.

Cabe reseñar la novedad del formato que, configurado por una colección de relatos independientes, no coincide con el de otras colecciones contemporáneas, en que los cuentos se insertaban en un relato marco siguiendo un modelo estructural probablemente de procedencia oriental. Habida cuenta de la formación cultural de la autora, tal vez podamos atribuir la innovadora forma de la colección a la utilización de un modelo clásico, como las *Metamorfosis* de Ovidio.

Aunque han sido muchos los intentos de clasificación de los *lais*, parece que el único denominador común a todos ellos es la temática amorosa. Podríamos definirlos como cuentos de amor corteses de ambientación bretona, pues, como ya hemos anticipado y analizaremos a continuación, la reelaboración a que somete María de Francia sus fuentes funde el mito céltico con los ideales y refinamientos estilísticos de la literatura cortesana.



Las metamorfosis - Ovidio

Intentando definir, pese a la disparidad de argumentos, la representación literaria del sentimiento amoroso en los *Lais*, algunos autores, como Ph. Ménard, han hecho notar que la llegada del amor siempre comporta un instante de felicidad al que sigue una fase de sufrimiento o de desgracia. Algunos *lais* acaban aquí, como *Laüstic (El Ruiseñor)*, mientras que en otros la situación se endereza y asistimos a un final feliz: *Guigemar, Fresne (El Fresno), Lanval, Eliduc...*

#### Lectura recomendada

P. Ménard (1979). *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*. París: PUF.

Un análisis de conjunto de todos los *lais* pone de manifiesto que esta dialéctica felicidad-desgracia es el resultado de la continua oposición de dos mundos en el plano ficcional: el mundo ordinario y cotidiano, ajeno a la cortesía, encarnado en personajes como los maridos celosos o las viejas guardianas de jóvenes malcasadas y descrito en términos realistas; y el espacio de la aventura, un mundo ideal o superior que se aleja de esta pintura realista en tanto que configurado a partir de dos referentes literarios:

- a) El universo maravilloso y sobrenatural de la mitología céltica, por el que transitan seres hechizados, naves sin guía, pócimas mágicas y hadas dispensadoras de amor y riquezas.
- b) El universo de la *fin'amors*, ideal amoroso y poético que habían diseñado los trovadores occitanos en el siglo XII, un mundo donde el amor, completamente ajeno a los fines económicos y políticos del matrimonio, nacía de la libre elección, fruto de la inclinación natural del enamorado, cuya nobleza se manifestaba en un comportamiento refinado y exquisito, que la aristocracia del siglo XII, queriendo darle una connotación clasista, había llamado **cortesía**.

Atendiendo al predominio de uno u otro mundo en cada uno de los cuentos, la crítica ha dividido los *lais* en *lais féeriques*, como *Lanval*, que narra los amores entre un caballero y un hada; y *lais corteses*, como *Laüstic (El Ruiseñor)*, que narra el amor de un dama casada que:

"Sage, curtiese e acemeie;  
a marveille se teneit chiere  
sulunc l'usage e la manere". (vv. 14-16)

Prudente, cortés y agradable, se hacía apreciar por su conducta respetuosa con las costumbres y las buenas maneras.

Y un caballero que era:

"Bien coneü entre ses pers  
de prüesce, de grant valur.  
E volonters feseit honur:  
mult turneöt e despendeit  
e bien donot ceo qu'il aveit". (vv. 18-22)

Bien conocido entre sus iguales por su proeza y su gran valor. De buen grado realizaba acciones honorables: participaba en torneos y gastaba a manos llenas, dando todo lo que tenía.

No sólo el caballero y la dama son el paradigma de las virtudes cortesas, sino que el argumento del *lai* no es más que el desarrollo narrativo del triángulo feudal característico de la poesía trovadoresca, en cuya *topica* exordial el canto del ruiseñor emblemizaba a menudo la esencia lírica de la composición.

Con todo, una lectura atenta de los *Lais* revela que esta oposición entre *lais feeriques* y *lais* cortesas es aparente y artificial, pues la pintura del amor que nos ofrece María de Francia fusiona ambos elementos, adaptando los motivos maravillosos del mito celta a las referencias de su universo cortesano, caballeresco y cristiano. Tenemos prueba de ello, por ejemplo, en la caracterización de un personaje como Muldumarec, amante de la dama que protagoniza el *lai* titulado *Yonec*. Este hombre-pájaro, cuya naturaleza nos remite inequívocamente a las divinidades de las leyendas célticas, es a la vez un noble caballero, que no duda en recriminar a la dama su falta de mesura, virtud exigida por el código amoroso trovadoresco, y un buen cristiano, que declara abiertamente su fe y toma la comunión en presencia de su amada:



María de Francia

"Dame, dit il, vus dites bien.  
Ne vodreie pur nule rien  
que de mei i ait acheisun,  
muscreauncë u suspesçun.  
Jeo crie mut bien al Creatur,  
que nus geta de la tristur,  
u Adam nus mist, nostre pere,  
par le mors de la pumme amere;  
il est e ert e fu tuz jurs  
vie e lumere as pecheürs.  
Si vus de ceo ne me creez,  
vostre chapelain demandez;  
dites ke mal vus ad susprise,  
si volez aver le servise  
que Deus ad el mund establi,  
dunt li pecheür sunt gari;  
la semblance de vus prendrai,  
le core (Damne) deu recevrai,  
ma creance vus dirai tute;  
ja de ceo ne seez en dutel". (vv. 145-164)

Señora, responde el caballero, de-  
cís bien. Por nada querría que se  
sospechara, se dudara o se descon-  
fiara de mí. Creo en el Creador,  
que nos sacó de la tristeza en la  
que Adán, nuestro padre, nos ha-  
bía sumergido a causa del mordis-  
co de la manzana amarga. Él es y  
será siempre vida y luz para los pec-  
adores. Si no me creéis en esto,  
llamad a vuestro capellán, decidle  
que la enfermedad os ha asaltado,  
y que queréis recibir los sacramen-  
tos que Dios estableció en el mun-  
do, para curar a los pecadores. To-  
maré vuestra apariencia y recibiré  
el cuerpo de Dios, Nuestro Señor.  
Os diré todo mi credo y no debéis  
dudar ya.

"[...] semblant fist que ele se pasma.  
cele le vit, mut s'esmaia.  
l'us de la chambre ad defermé,  
si ad le prestre demandé;  
e cil i vint cum plus tost pot,  
corpus domini aportot.  
Li chevaler l'ad receü,  
le vin del chalice beü.  
li chapeleins s'en est alez". (vv. 181-189)

La dama fingió que se desmayaba.  
La vieja, al verla, se asustó, abrió el  
cerrojo de la puerta y mandó llamar  
al capellán, que acudió tan pronto  
como pudo trayendo el Corpus Do-  
mini. El caballero lo recibió y bebió  
vino del cáliz. Después el capellán se  
marchó.

Las parejas de amantes que protagonizan los *lais*, a menudo involucradas en aventuras de corte maravilloso, se pliegan a las normas de la cortesía y se manifiestan secretamente su amor a través de símbolos instituidos por la tradición trovadoresca que sólo ellos son capaces de descifrar. El ruiseñor o el cisne, pájaros asociados a la *fin'amor* en el lenguaje metafórico de la lírica cortesana, posibilitan la comunicación de los enamorados en los *lais* de *Laiüstic* y de

*Milon*; cinturones, anillos y otros objetos-símbolo, que evocan las prendas de amor tan preciadas por los trovadores, sellan los pactos de fidelidad o permiten la unión de los amantes en *lais* como *Yonec*, *Guigemar* o *Fresne*.

Sólo teniendo en cuenta la fusión de estos dos referentes, maravilla celta e ideales cortesés, en la configuración del universo de los amantes emerge con plena nitidez la dualidad inherente a todos los *lais*, que, como anticipábamos, enfrenta el espacio doméstico y social de la cotidianidad al espacio de la aventura amorosa de los protagonistas. El primero es un mundo infeliz del que los protagonistas quieren huir. Las damas de los *lais* *Yonec*, *Guigemar* y *Laüstic* viven encerradas por un marido celoso:

"Pur ceo k'il ot bon heritage  
femme prist pur enfanz averi,  
quë apres lui fuissent si heir.  
De haute gent fu la pucele,  
sage, curteise e forment bele,  
quë al riche hume fu donee.  
Pur sa beauté l'ad mut amee.  
De ceo kë ert bele e gente,  
en li garder mist mut s'entente:  
dedenz sa tur l'ad enserree  
en une grant chambre pavee". (vv. 18-28)

*Yonec*

"Il ne la guardat mie a gas.  
En un vergier suz le dongun,  
la out un clos tut envirin;  
de vert marbre fu li muralz,  
mult par esteit espés e halz;  
n'i out fors une sule entree,  
cele fu noit e jur gardeee.  
De l'altre part fu clos de mer;  
nuls ne pout eissir në entrer,  
si ceo ne fust od un batel,  
se busuin eüst al chastel". (vv. 218-228)

*Guigemar*

Los caballeros que protagonizan *Guigemar* o *Lanval* son igualmente infelices en un mundo que no responde a sus deseos y del que se alejan presos de la melancolía:

"Començat sei a purpenser  
en quel tere purrat aller  
pur sa plaie faire guarir  
kar ne se volt laissier murir.  
Il set assez, e bien le dit  
ke unke femme nule ne vit  
a ki il [a]turnast s'amur  
ne kil guaresist de dolur". (vv. 125-132)

"Puis est muntez, d'illuec s'en part;  
ke esloignez seit mult li est tart:  
ne volt ke nul des suens i vienge,  
kil disturbast ne kil retienge.  
La travers del bois est alez  
un vert chemin ki l'ad menez". (vv. 141-146)

*Guigemar*

Como tenía grandes riquezas, tomó esposa para tener hijos que a su muerte heredasen sus bienes. La doncella que fue dada al hombre rico era de alto linaje, prudente, cortés y muy bella. Por su belleza él la amo mucho. Como era tan hermosa y gentil, puso todo su entendimiento en guardarla: la encerró en una torre, dentro de una habitación pavimentada.

El viejo guardaba a su esposa y no lo hacía de broma: en un jardín, al pie de la torre de homenaje, había un recinto cerrado por todas partes por un muro de mármol verde ancho y muy alto. No había más que una sola entrada, vigilada de día y de noche. Por la otra parte lo cercaba el mar: nadie podía entrar ni salir sino era en barca, cuando lo necesitaban los del castillo.

El caballero empezó a pensar a qué tierra podía dirigirse para curar sus heridas, pues no quería dejarse morir. Bien sabía y muchas veces lo había dicho que en su tierra nunca había visto a ninguna mujer a la que pudiera dirigir su amor y que pudiera sanarle su dolor.

Después montó y se alejó de allí; mucho le tarda estar lejos, pues no quiere que llegue ninguno de los suyos, no le vayan a retener o a impedir que se marche. Cabalgó a través del bosque por un verde camino que le condujo.

"Or est Lanval mut entrepris,  
mut est dolent e mut pensis.  
Seignurs, ne vus esmerveillez:  
hume estrange descunseillez  
mut est dolent en autre tere,  
quant il ne seit u sucurs quere.  
Le chavalier dunt jeo vus di,  
que tant aveit le rei servi,  
un jur munta sur son destrer,  
si s'est alez esbaneer.  
Fors de la vilë est eissuz,  
tut sul est en un pre venuz;  
sur une ewe curaunt descent;  
mes sis cheval tremble forment:  
il le descengle, si s'en vait". (vv. 33-47)

Lanval se siente muy desgraciado, muy triste y melancólico. Señores, no os sorprenda esto: un extranjero abandonado sufre mucho en tierra extraña sin saber a quién pedir ayuda. El caballero de que os hablo, que tanto había servido al rey, un día montó su caballo y salió a distraerse. Se alejó de la ciudad y a solas llegó hasta un prado. Descabalgó junto a un río. Su caballo empezó a temblar de repente, le quitó las cinchas y se alejó.

*Lanval*

De este mundo gris y prosaico les salva la irrupción de la aventura, connotada siempre como apertura: una ventana en la torre por donde llega un amante-pájaro (*Yonec*), o desde donde se ve venir por mar a un caballero encantado a bordo de una nave sin guía (*Guigemar*), o a la que se asoma una dama para oír el canto del ruiseñor (*Laüstic*); un encuentro sobrenatural en medio del bosque (*Lanval*); una nave mágica que conduce a regiones desconocidas (*Yonec*).

Esta dualidad espacial que opone el entorno social a una especie de Otro Mundo onírico donde los amantes viven, a menudo fugazmente, la materialización de sus deseos, ha sido vista como una fabulación en clave cortés de la dualidad inherente a los relatos célticos, que sitúan el Más Allá, una especie de paraíso terrenal donde no existe ni el tiempo ni la muerte, habitado por hadas y seres sobrenaturales, en una accesible contigüidad física respecto al mundo de los mortales. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el mito céltico, lo cierto es que en los *Lais* de María de Francia el espacio de lo maravilloso no es tanto un espacio físico y unívoco como un espacio simbólico y relativo, el espacio de la realización del deseo, un espacio en el que encuentran una expresión simbólica o poética los ideales cortesanos de los amantes, ajenos al mundo en el que viven inmersos.

Una buena prueba de ello es el tratamiento del espacio en el *lai Guigemar*. El caballero protagonista penetra en el bosque y, siguiendo el rastro de un animal, llega hasta una nave mágica que le conducirá a una tierra desconocida donde encuentra a una dama, que en el verso 704 es equiparada a un hada por su sobrenatural belleza: "*ke de beauté resemble fee*". La peripecia reproduce, claramente, el esquema narrativo del motivo mítico de la penetración de un mortal en el Otro Mundo céltico para devenir el amante de un ser sobrenatural. No obstante, si cambiamos de perspectiva y miramos las cosas desde el lugar al que se dirige el caballero, la situación parece invertida: no encontramos a un hada, sino a una pobre malcasada, encerrada por un marido celoso en una torre. Para la dama, que ve un día por la ventana llegar a un misterioso caballero a bordo de una nave mágica, el caballero es, como el hombre pájaro de *Yonec*, el ser maravilloso que viene del Otro Mundo, de *terre estragne*, para colmar todos sus deseos. Esta reversibilidad del espacio indica que hemos

de otorgar una dimensión simbólica al escenario maravilloso que construye María de Francia utilizando elementos procedentes de los mitos célticos. El espacio de lo maravilloso no es para María de Francia un espacio físico sino un espacio simbólico, un espacio imaginario que permite a los amantes vivir la realización de un mito literario, de procedencia no céltica sino francesa: el ideal cortés del amor.

Esta dimensión interior de la aventura, que es sin duda uno de los elementos que mejor define la obra de María de Francia, se traduce en el plano estilístico en una escritura lírica que, en ocasiones, se ha comparado a la de algunos relatos ovidianos que circulaban en la misma época y ambiente, como el *Lai de Narcise* o *Pyramus et Thisbé*. Sin embargo, a diferencia de lo que es habitual en estas traducciones ovidianas, en el caso de María de Francia el lirismo no se construye a través de la proliferación de monólogos y diálogos de los enamorados. En los *Lais* la interioridad no se verbaliza, sino que se manifiesta mediante un delicado simbolismo alusivo, sugerida a menudo por la dimensión metafórica de una serie de objetos-símbolos (la madre selva, el ruiseñor, el fresno...) que condensan emblemáticamente el sentido de la historia y que dan título a muchos de los cuentos.



### 3. La materia de Bretaña. El *Tristán*

#### 3.1. La historia de Tristán

En la **materia de Bretaña** no sólo se forjaron las gestas del legendario Arturo, sino también otra leyenda destinada a ejercer una repercusión extraordinaria en la literatura y el imaginario europeos: la historia de **Tristán**.

La historia de *Tristán* narra la relación amorosa entre la reina Iseo, esposa del rey Marco de Cornualles, y el sobrino de éste, Tristán. Se trata de un amor trágico, resultado de la ingesta accidental de un filtro, un amor que llevará a los amantes a transgredir todas las leyes morales y sociales, y finalmente a la muerte.

Aclaremos de entrada que no existe "una" historia de Tristán. Cuando hablamos del *Tristán* no nos referimos a una obra única, sino a un conjunto heterogéneo de obras inspiradas en la misma materia: unas firmadas y otras anónimas, unas extensas y otras breves, compuestas en verso y en prosa, y escritas en distintas lenguas. El *Tristán* es una obra proteiforme que pervive a través de los siglos en un permanente proceso de reescritura. Como dice Tomás de Inglaterra, autor de una de las versiones medievales conservadas, el "Tristán es un cunte mult divers".

La crítica moderna considera que esta **diversidad** es un rasgo constitutivo de la obra desde sus mismos orígenes. Sin embargo, a principios del siglo XX, el filólogo francés **Joseph Bédier** intentó reconstruir una historia unitaria utilizando para su elaboración todas las versiones conservadas. La superación, por parte de la filología moderna, de los planteamientos románticos que llevaron a J. Bédier a la búsqueda del "**arquetipo**", de un *Ur-Tristan* o versión primigenia de la que derivarían todas las que nos han llegado, no quita mérito a su labor. El *Tristán* de J. Bédier es una recreación artificial, un texto que no existió nunca como tal en la Edad Media; así pues, no sólo no está exenta de valor literario, sino que proporciona al lector moderno un útil y completo conocimiento de los principales episodios de la leyenda tristaniana que circularon en la Edad Media. A grandes rasgos, la historia de Tristán podría resumirse en los siguientes términos:

#### Resumen de la historia de Tristán

Tristán, huérfano desde su nacimiento, se cría en casa de su tío materno, el rey Marco de Cornualles. Su primera hazaña será la derrota del gigante irlandés Morholt bajo cuya amenaza vivía la corte de Marco. Herido de gravedad en el combate, el héroe llega a las costas irlandesas, donde, haciéndose pasar por juglar, recibirá los cuidados de la bella Iseo, que sanará sus heridas. De regreso en la corte, un día el rey Marco declara que se casará con la mujer a la que pertenezca el cabello de oro que le ha

#### Lectura complementaria

A. Varvaro (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. 88, págs. 13-58).

traído una golondrina. Tristán reconoce en el acto el cabello de Iseo y, disfrazado esta vez de mercader, parte de nuevo para traérsela a su tío.

En Irlanda, vence a un terrible dragón y obtiene así para Marco la mano de Iseo, que, por segunda vez le cura las heridas del combate. En la travesía de regreso a Cornualles, los jóvenes beben por error el filtro amoroso que la madre de la novia había preparado para la noche de bodas y no pueden evitar ceder a la violencia del deseo. La noche de bodas, la doncella Brangén sustituye a Iseo en el lecho del rey para que éste no descubra la traición.

En la corte, se suceden una serie de episodios que narran la relación clandestina de Tristán y la reina, espiados en todo momento por los barones felones del rey y por el enano Frocín. Finalmente, sorprendidos y condenados, los amantes logran escapar y se refugian en el bosque de Morrois, donde arrastran una vida dura y errante.

Un día Marco los descubre en el bosque, pero al ver que duermen castamente, vestidos y con la espada de Tristán clavada en el suelo separando sus dos cuerpos, los perdona. La mediación del ermitaño Ogrin facilitará la reconciliación con el rey. La reina vuelve a la corte, donde logra salir indemne de la acusación de adulterio a través de un juramento ambiguo, y Tristán parte al exilio.

En la Pequeña Bretaña, Tristán se casa con Iseo de las Blancas Manos, cuya belleza y nombre le recuerdan a la reina. No se decide, sin embargo, a consumar el matrimonio y aún volverá a visitar a Iseo en compañía de su cuñado Kaherdin. Más adelante, herido gravemente, Tristán envía a Kaherdin a buscar a la reina Iseo y ambos acuerdan que, si logra traerla, lo anunciará poniendo en el mástil una vela blanca. Cuando Kaherdin e Iseo están llegando, Iseo de las Blancas Manos, al corriente de la situación y llevada por el despecho, anuncia a su esposo que ve acercarse un barco con velas negras. Tristán se deja morir, y cuando Iseo llega a su lecho muere también por el dolor.



Tristán e Iseo

### Lecturas recomendadas

Disponemos de traducciones al castellano y al catalán del *Tristán* de J. Bédier:

J. Bédier (1995). *La historia de Tristán e Iseo* (trad. de Lluís M. Todo). Barcelona: Sirmio.

J. Bédier (1981). *El romanç de Tristany i Isolda* (trad. y nota preliminar de Carles Riba). Barcelona: Quaderns Crema.

Las novelas francesas de Tomás de Inglaterra y de Berol, escritas en la segunda mitad del siglo XII, son las dos versiones más antiguas que conservamos del *Tristán*, que alcanzó un éxito extraordinario. Antes incluso de la redacción de estas dos obras, la historia ya era conocida entre los trovadores, que la convirtieron en emblema de la intensidad de su amor. La primera mención la en-

contramos hacia el año 1137, en unos versos del trovador Cercamon, que fue el primero en usar el fértil juego de palabras *triste-tristán*. Más adelante, uno de los trovadores más célebres, Bernart de Ventadorn, daba a su colega Raimbaut de Aurenga el seudónimo de Tristán, y éste le replicaba con una composición en la que también aludía a la leyenda de Tristán:

"IV. De midonz fatz dompn'e seignor  
cals que sia-il destinada  
Car ieu begui de la amor  
ja-us dei amar a celada.  
Tristan, qan la il det Yseus gen  
e bela, no-n saup als faire;  
et ieu am per aital coven  
midonz, don no-m posc estraire.

V. Sobre totz aurai gran valor  
s'aitals camisa m'es dada  
cum Yseus det a l'amador,  
que mais non era portada.  
Tristan, mout presetz gent presen:  
d'aital sui eu enquistaire.  
Si-l me dona cill cui m'enten  
no-us port enveja, bels fraire.

VI. Vejatz, dompna, cum Dieus acor  
dompna que d'amar s'agrada.  
Q'Isentz estet en gran paor,  
puis fon breumens conseillada;  
qu'il fetz a son marit crezen  
c'anc hom auc nasques de maire  
non toques enleis. Mantenen  
atrestal podetz vos faire". (vv. 25-48)

IV. De mi dama he hecho amo y se-  
ñor sea cual sea mi destino. Puesto  
que el filtro de amor he bebido, os  
he de amar en secreto. Tristán no hi-  
zo otra cosa cuando la bella y gen-  
til Iseo le dio su amor. Y yo amo a mi  
señora con un pacto igual al que no  
puedo faltar.

V. Superaré a todos en valor si me  
concede una camisa como la que  
Iseo dio a su enamorado, que antes  
nunca fue llevada. Tristán: aprecias-  
te mucho el gentil don. Yo pido lo  
mismo, si aquella a la que sirvo me  
lo otorga, no os envidio.

VI. Ved, señora, cómo Dios ayuda a  
la dama que se complace en amar.  
Iseo tenía mucho miedo, pero pron-  
to aprendió e hizo creer a su marido  
que nunca la tocó ningún hombre  
nacido de madre. Ahora vos podéis  
hacer lo mismo.

Raimbaut d'Aurenga. *No chant per auzel ni per flor* (389, 32).

Los versos de Raimbaut de Aurenga hablan de la penetración de la historia de Tristán en los ambientes en que se desarrollaba la lírica occitana: desde los episodios más difundidos, como el del filtro amoroso y el del juramento ambiguo de la reina (estrofas IV y VI de la canción, respectivamente), hasta episodios más marginales, como aquel al que hace referencia la estrofa V, que, con el motivo de la donación de la camisa, alude simbólicamente al primer encuentro amoroso de Tristán y la reina y a la estratagema de ésta para evitar que, en su noche de bodas, el rey descubriera la traición.

La popularidad del *Tristán* rebasó los límites de lo literario. Más allá de las bellas miniaturas que iluminan los manuscritos que nos han legado la historia, el tema tristaniano devendrá un motivo habitual de las artes decorativas. Encontramos escenas de la leyenda en cajas de marfil, cofrecillos, peines, tapices y objetos diversos, reales y también literarios, como la copa historiada pormemorizadamente descrita en el *Roman de l'Escoufle* de Jean Renart, sobre la que están cincelados episodios procedentes de distintas versiones de la leyenda.



Tristán e Iseo vigilados por el rey Marco. Detalle de un cofre. Siglo XIV.

La historia de *Tristán* nos ha llegado a través de un conjunto heterogéneo de textos cuyos autores no vacilaron en interpretar y reescribir las fuentes, sin lugar a dudas también muy variadas, que manejaron. La diversidad de las versiones conservadas y la gran cantidad de alusiones a sus protagonistas y episodios que encontramos en la literatura cortesana contemporánea dan testimonio de la fascinación que ejerció la obra. Esta fascinación, probablemente, vaya ligada a la dimensión transgresiva de la temática, que ensalzaba un amor adúltero y carnal.

### **3.2. Adopción y adaptación de las fuentes célticas de la materia tristaniana**

#### **3.2.1. La reescritura del sustrato céltico. El testimonio de los *aithed* irlandeses y de las tríadas galesas**

Aunque las diferencias entre las versiones de *Tristán* que poseemos hacen difícil hablar de una única fuente, no cabe duda del origen céltico del núcleo primitivo de la leyenda inscrito en la materia bretona.

En esta dirección apuntan los escenarios de la acción –Irlanda, Cornualles, Gales– y los nombres de los personajes, pues Iseo y Tristán son nombres célticos. En las tríadas galesas se menciona a Drystan, amante de Essylt, esposa de Marc. Aunque Marc también podría ser un nombre latino, en este contexto no cabe duda de su origen céltico, como prueba la conexión entre su significado en gaélico, 'caballo', y el atributo arcaico que presenta el rey Marco, "el de las orejas de caballo", en una de las versiones francesas de la leyenda.

Además de la **onomástica** y de la **toponimia**, algunas **analogías argumentales** corroboran también el origen céltico de la leyenda. Según R. Bezzola, la leyenda céltica primitiva se articularía en torno a dos núcleos narrativos: el combate con el gigante, vinculado al motivo céltico de la navegación mágica que conduce al encuentro del hada amante en el Más Allá; y la aventura de la huída al bosque, estrechamente emparentada con el relato irlandés *Diarmaid y Grainne* (s. IX) perteneciente al género céltico de los *aithed* o cuentos de raptos.

En esta saga irlandesa, Grainne, casada con Finn, busca el amor de su sobrino Diarmaid. Él se resiste y entonces ella recurre para obtenerlo a un *geis*, conjuro propio de los pueblos célticos. Diarmaid y Grainne huyen al bosque, donde cada noche Diarmaid coloca una piedra entre ambos para evitar incurrir en el adulterio. Al final, tendrá lugar la infidelidad y un protector del Más Allá céltico hará de mediador entre la pareja y Finn para lograr que éste les perdone.

La comparación con el argumento de las versiones francesas de *Tristán* revela ciertamente analogías sorprendentes, que van más allá de las que se esbozan en este breve resumen, pero también divergencias significativas, que nos informan acerca del proceso de adaptación de la materia mítica a los referentes culturales de los escritores franceses. Resultan interesantes, en esta línea, la sustitución en el *Tristán* del conjuro por la ingesta involuntaria del filtro, lo que de alguna manera ofrece una imagen más cortés del comportamiento de los amantes excusando su falta; o la sustitución de la piedra que separa sus cuerpos –objeto cargado de connotaciones simbólicas y mágicas para los celtas, pero carente de significado en el mundo francés o anglonormando–, por la espada, emblema de la fidelidad que el vasallo debe a su señor, que ya nos orienta hacia la dimensión feudal que adquirirá el conflicto amoroso en el contexto románico. Igualmente afortunada en este proceso de adaptación resulta la innovadora función que los relatos franceses atribuyen a un elemento constitutivo del género de los *aithed*: la huida al bosque. El bosque, refugio de los amantes en la tradición céltica, es un lugar inhóspito y hostil en la tradición románica, nunca identificado con el espacio de la intimidad amorosa, para la que se reservaba el *hortus* latino o el vergel. Los autores franceses aprovecharán esta simbología espacial para insinuar la dimensión transgresiva que reviste la leyenda en el mundo románico, donde el amor de los protagonistas sólo puede vivirse al margen de la civilización.

La leyenda oral bretona penetra en el circuito de la literatura culta adaptándose a la visión del mundo de la clase cortesana, pero también a su cultura literaria. Teniendo en cuenta el lugar privilegiado que correspondía a la tradición clásica en la formación escolástica de los escritores franceses y anglonormandos, no es de extrañar que para el *Tristán* también se hayan señalado numerosas fuentes clásicas. Es cierto que, en algunos casos, como los que atañen a la analogía entre Tristán vencedor de Morholt y Teseo vencedor del Minotauro, o entre Medea e Iseo, ambas extranjeras y hechiceras, o entre el rey Marco y el rey Midas, podemos hallarnos ante estructuras míticas universales. Sin embargo, también es cierto que en otros casos, detrás de estas analogías están la formación cultural de los autores y la reelaboración consciente de sus fuentes. Podríamos citar, a modo de ejemplo y circunscribiéndonos al desenlace de la historia, la influencia del *Píramo y Tisbe* ovidiano en la descripción del final trágico de los amantes; o las reminiscencias de la muerte de Teseo en el relato que hace Tomás de Inglaterra de la muerte de Tristán unida al anuncio de la vela negra. En lo referente a este último episodio, J. Bédier apunta además a una fuente concreta: el comentario de Servio a la *Eneida*, un texto muy estudiado en las escuelas medievales.

### 3.2.2. Las cualidades heroicas y corteses de Tristán

El origen céltico de la materia probablemente también explique, además de la onomástica, los escenarios de la leyenda y la procedencia de algunos de sus principales episodios, los singulares atributos de Tristán.

#### La vela blanca de Egeo

Egeo entregó a su hijo Teseo una vela blanca, que éste debía izar, en el caso de volver vivo de la expedición contra el Minotauro, para que al divisarla desde el puerto se conociese su victoria. Teseo, pese a regresar victorioso de Creta, olvida el encargo de su padre y no arría la vela blanca. Egeo, que le cree muerto, se suicida arrojándose al mar desde un acantilado.

Tristán encarna un tipo de héroe de cualidades arcaicas, ajenas al contexto cultural de la literatura románica. Antes que por el dominio del arte de la esgrima, destaca por sus aptitudes atléticas (salta muy bien, sabe usar el arco y la jabalina...), y sobresale en todas las artes bárbaras: domestica animales, imita el canto de los pájaros, desuella las bestias salvajes y caza con trampas. Autor e intérprete de *lais* musicales y experto narrador, se caracteriza por lo que, en sentido amplio, podríamos llamar sus habilidades juglarescas y por su dominio del arte del disfraz. Recurriendo no tanto a la fuerza como a la astucia, Tristán no duda en camuflar su identidad de caballero bajo los disfraces más degradantes para acercarse a su amada (loco, juglar, leproso...). Sin lugar a dudas, la originalidad de un héroe como Tristán reposa en la conciliación de estos atributos arcaicos que conserva el personaje con la imagen caballeresca que de él construye la literatura francesa, convirtiéndolo en campeón de torneos y en modelo de cortesía, galante con las damas, poeta y experto en pasatiempos cortesanos como el juego del ajedrez.

Algunas obras episódicas, y algunos fragmentos insertados en obras más largas, explotan estas singulares cualidades del héroe. Es el caso de los relatos conocidos como *Folie* de Oxford y *Folie* de Berna, que narran la locura que finge Tristán como estrategia para acercarse a la reina; del episodio de *Tristán ministril* que Gerbert de Montreuil incluye en su *Continuación del cuento del Grial*, donde la reina reconoce a su amante disfrazado bajo la apariencia de un harapiento juglar; y también del anónimo *Tristán ruiñeñor* o del *Lai de la madreselva* de María de Francia.

El siguiente fragmento de *Tristán ruiñeñor*, episodio que nos ha llegado insertado en un poema francés titulado *Galanteo de enamorados (Domnei des Amants)*, de finales del siglo XII o principios del XIII, ilustra la habilidad de Tristán imitando el canto de los pájaros:

"A la fontaine suz le pin,  
suz l'arbre Tristan se seeit,  
e adventures i atendeit.  
Humain language deguisa,  
cum cil que l'aprist de peça;  
il cuntrefit le russinol,  
la papingai, le oriol,  
e les oiseals de la gaudine.  
Ysoude escote la reine  
ou gisoit juste le rei Mark,  
mes el ne sout de quele part;  
de quele voiz ne sout en fin  
si fu el parc ou el gardin,  
mes per cel chant ben entendi  
ke pres de luec ot sun ami". (vv. 8-22)

Cerca de una fuente situada bajo un pino, Tristán estaba sentado bajo un árbol y aguardaba la aventura. Disfrazó la voz, como había aprendido hacía tiempo, e imitó al ruiñeñor, al papagayo, a la oropéndola y a todos los pájaros del bosque. La reina Iseo, que estaba acostada junto al rey, lo oyó, pero no supo de dónde venía la voz, si del parque o del jardín, mas por el canto rápidamente comprendió que su amigo andaba cerca.

*Tristan rossignol (Le Donnei des Amants)*.

La literatura francesa reorientará, en clave cortés, las habilidades juglarescas y musicales de Tristán, convirtiéndolo en autor de *lais* líricos que compone por amor a Iseo, a la que también instruye en el arte de la composición musical, y con la que se comunica a través de las sutilezas de un lenguaje simbólico

y poético que sólo ellos comprenden. En este sentido, podemos comparar el fragmento anterior de *Tristán ruißeñor* con el bello *lai* titulado *La Madreselva*, escrito por María de Francia en el siglo XII. La autora también relata un encuentro furtivo de los amantes en el bosque. En esta ocasión, sin embargo, lo que advierte a la reina de la presencia de Tristán es su capacidad de reconocer la dimensión metafórica del objeto-símbolo que éste ha elaborado y después depositado al borde del camino: una rama de avellano sobre la que, jugando con las letras de su nombre, el caballero ha escrito *Tristram* ("rama triste"). Tristán sabe que la reina entenderá el mensaje:

"**Tristram** l'oi, mult s'en haita.  
 Une coldre trencha par mi,  
 tute quarree la fendi.  
 Quant il ad paré le bastun,  
 de sun cutel **escrit sun nun**.  
 Se la reine s'aparceit,  
 ki mut grant garde s'en preneit,  
 de sun ami bien conustra  
 le bastun, quant el le verra.  
 Ceo fu la summe de l'escrit  
 qu'il li aveit mandé e dit  
 que lunges ot ilec esté  
 e atendu e surjurné  
 pur espier e pur saveir  
 comment il la peüst veoir,  
 car ne poeit vivre sanz li.  
 D'els dous fu il tut autresi  
 cume del chievrefoil esteit  
 ki a la coldre se perneit:  
 quant il s'i est lacies e pris  
 e tut entur le fust s'est mis,  
 ensemble poënt bien durer,  
 mes ki puis les voelt desevrer,  
 la coldre muert hastivement  
 E li chievrefoilz ensement.  
 'Bele amie, si est de nus:  
 ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus'.  
 La reine vait chevachant.  
 Ele esgardat tut un pendant,  
 le bastun aparceut,  
 tutes les lettres i conut".

Tristram lo escuchó (que la reina y su cortejo, de camino a Tintagel, iban a pasar por el bosque) y se alegró mucho. Cortó por la mitad una rama de avellano y le quitó la corteza. Cuando hubo preparado el bastón, con un cuchillo escribió su nombre. Si la reina, que siempre estaba muy atenta, ya que en otras ocasiones había detectado su presencia de ese modo, se da cuenta, reconocerá la rama de su amigo al verla. En sustancia el mensaje significaba esto: que mucho tiempo había estado allí esperando la oportunidad de volver a verla, porque no podía vivir sin ella. Con ellos dos pasaba igual que con la madreselva que se une al avellano: cuando se ha entrelazado alrededor de su tronco, los dos pueden vivir juntos; pero, si alguien intenta separarlos, el avellano muere de inmediato, y también la madreselva. Bella amiga, así pasa con nosotros: ni vos sin mi, ni yo sin vos. Mientras la reina cabalgaba miró hacia adelante. Vio la rama y descifró todas las letras.

María de Francia concluye el cuento diciendo que Tristán compuso un *lai* para conmemorar el encuentro con la reina.

#### **Lectura recomendada**

F. Zambon es autor de un interesante trabajo donde analiza la representación de Tristán como narrador de la propia historia en el texto de las *Folies*:

F. Zambon (1987). "Tantrys o il narratore sciamano". *Medioevo Romanzo* (núm. XII, págs. 307-328).

### **3.2.3. La reelaboración de las fuentes orales: un cunte mult divers**

Señalemos por último, antes de pasar a la presentación de las versiones conservadas y al estudio individualizado de algunas de ellas, que la materia tristaniana es una materia asociada a la oralidad, y que su celebridad reposa en gran

medida en la labor de los juglares que, capaces de difundirla en bretón, en francés y en inglés, aseguraron su difusión por todos los rincones de la Bretaña insular y continental.

De gran interés resulta el siguiente fragmento del *Tristán* de Tomás de Inglaterra. En él, el autor alude a la diversidad de versiones que circulan de la historia de *Tristán*, defiende como mejor la del bardo Breri y polemiza en lo referente a un episodio en concreto, esgrimiendo como único argumento de autoridad la coherencia interna de la narración:

"Seignurs, cest cunte est mult divers,  
E pur ço l'uni par mes vers  
E di en tant cum est mester  
E le surplus voil relessar.  
Ne vol pas trop en uni dire:  
Lci diverse la matyre.  
Entre ceus qui solent cunter  
E del cunte Tristran parler,  
Il en cunten diversement:  
Oï en ai de plusur gent.  
Asez sai que chescun en dit  
E ço qu'il unt mis en escrit,  
Mes sulun ço que j'ai oï,  
Nel diënt pas sulun Breri  
Ki solt les gestes e les cuntes  
De tuz les reis, de tuz les cuntes  
Ki orent esté en Bretagne.  
Ensurquetut de cest' ovraigne:  
Plusurs de noz granter ne volent  
Ço que del naim dire si solent,  
Ki femme Kaherdin dut amer:  
Li naim redut Tristran navrer,  
E entuscher par grant engin,  
Quant ot afolé Kaherdin;  
Pur cest plaie e pur cest mal,  
Enveiad Tristran Guvernal,  
En Engleterre pur Ysolt  
Thomas ico granter ne volt,  
Et si volt par raisun mustrer  
Qu'iço ne put pas esteer.  
Cist fust par tut la part coneü  
E par tut le regne seü  
Que de l'amur ert parçuners  
E envers Ysolt messagers.  
Li reis l'en haeit mult forment,  
Guaiter le feseit a sa gent:  
E comment pus til dunc venir  
Sun servise a la curt offrir  
Al rei, as baruns, as serjantz,  
Cum fust estrange marchanz,  
Que hum issi coneüz  
N'i fud mult tost aparceütz?  
Ne sai coment il se gardast,  
Ne coment Ysolt amenast.  
Il sunt del cunt forsveié  
E de la verur esluingé,  
E se de ço ne volent granter,  
Ne voil vers eus estriver;  
Tengent le lur e jo le men;  
La raisun s'i pruvera ben! (vv. 2261-2311)

¡Señores!, este cuento tiene muchas versiones. Por esto lo he reunido en unos versos y cuento sólo lo que es necesario y lo que sobra lo omito. No quiero resumirlo demasiado, porque la materia es muy diversa. Todos los que acostumbra a contar y explicar el cuento de Tristán lo narran de maneras muy diferentes. Yo lo he oído a muchos; sé perfectamente lo que cada uno dice y lo que se ha escrito, y por lo que he oído no siguen a Breri, quien conoce las gestas y las historias de todos los reyes y de todos los condes de Bretaña. Sobre todo, respecto a esta obra, la mayoría de nosotros no quiere garantizar lo que se suele contar acerca del enano del que la mujer de Kaherdín se enamoró. El enano debió de herir y envenenar traidoramente a Tristán después de haber matado a Kaherdín. A causa de esta herida y de esta enfermedad Tristán envió a Govenal a Inglaterra en busca de Iseo. Tomás no puede garantizar este episodio y dará sus razones para demostrar que esto no sucedió así. Govenal era muy conocido y por todo el reino se sabía que era cómplice de estos amores y el mensajero de Iseo. El rey le odiaba mucho y por esto le hacía vigilar por los suyos. Pero ¿cómo pudo ocurrir que fuera a la corte a ofrecer sus servicios al rey y a los barones y a los guerreros, como si fuera mercader o extranjero? ¿Cómo pudo pasar inadvertido un hombre tan conocido? No sé cómo se ocultó y cómo se pudo llevar a Iseo. Hay quienes se pierden y se alejan de la autenticidad del cuento, y si no quieren reconocerlo no voy a discutir con ellos. Sigán ellos a su manera y yo a la mía: ya veremos quién tiene razón.

Tomás de Inglaterra. *Tristán*.



Aunque el autor cita la que a sus ojos es la versión más autorizada, la del bardo Breri, el fragmento ilustra el desprestigio de la oralidad, así como la diversidad de versiones en circulación, diversidad que concede una gran libertad a cada nuevo novelista que se dispone a tratar de la materia. Mientras que en los prólogos de las novelas de materia antigua la *auctoritas* eran las fuentes escritas que esgrimían los novelistas, ahora Tomás de Inglaterra se distancia de sus fuentes orales y, refiriéndose a un episodio en el que éstas discrepan, apela únicamente a la coherencia de la narración. No se busca ya la verdad histórica, sino la verosimilitud narrativa. La escritura, imponiéndose al caótico desorden de la materia tradicional, se orienta a la construcción de un sentido fundamentado en la lógica interna del relato, en la coherencia psicológica de los personajes.

No es de extrañar, pues, que pese a la utilización de fuentes orales, y a diferencia de lo que ocurre en los cantares de gesta, en las obras de los escritores franceses que tomaron sus argumentos de la materia bretona no se advierta la más mínima huella de oralidad. Las estructuras paratácticas, las repeticiones y el lenguaje formulario propios de la juglaría desaparecen por completo en la obra de unos autores que, conscientes de la distancia que les separa de sus fuentes, las someten a un marcado proceso de reelaboración, convirtiéndolas en materia de una nueva creación artística.

Existen numerosos indicios del origen céltico de la leyenda de *Tristán*, pues, además de la toponimia y de la onomástica célticas de las versiones francesas, la comparación de éstas con relatos irlandeses y galeses revela importantes analogías argumentales. Los escritores franceses "re-escribieron" la historia de *Tristán* haciendo pasar la materia maleable del mito oral céltico por el cedazo de los referentes clásicos propios de su formación escolar, y de su visión del mundo románica, cristiana y feudal. La naturaleza oral de la materia tristaniana favoreció la libertad compositiva de estos novelistas y la emergencia de la conciencia de autor.

### 3.3. Las versiones del *Tristán*

#### 3.3.1. Las versiones conservadas del *Tristán* y su posterioridad literaria

Las dos versiones más antiguas que conservamos de la historia de Tristán son dos relatos franceses del siglo XII: el *Tristán* de Tomás de Inglaterra (hacia 1170), probablemente un clérigo anglonormando del entorno de Enrique II Plantagenet, y el de Berol (hacia 1180). Ambas nos han llegado en estado fragmentario. En el caso del *Tristán* de Berol, se trata de un texto de casi 4.500 versos mutilado al inicio y al final, conservado en un solo manuscrito. El *Tristán* de Tomás de Inglaterra, del que tenemos diez fragmentos repartidos en seis

manuscritos distintos, se ha visto enriquecido últimamente con el descubrimiento del **fragmento de Carlisle**, que se inicia con la declaración amorosa de los amantes tras la ingesta del filtro y sigue hasta la noche de bodas de Iseo y Marco.

Estas obras han podido reconstruirse con la ayuda de versiones extranjeras emparentadas con ellas. Es el caso de las versiones alemanas de **Eilhart von Oberg** (finales del siglo XII) y de **Gottfried von Strassbourg** (principios siglo XIII), y de la *Tristramssaga* noruega (1226) de **Frère Robert**.

Aunque el texto de Frère Robert es el único que nos ha llegado entero, originariamente estas obras debían de contar la historia completa. Otro tipo de obras, sin embargo, son las **versiones episódicas**, deliberadamente fragmentarias, pues desarrollan un episodio concreto de la leyenda. Recordemos en este sentido los ya mencionados *Lai de la Madreselva* de María de Francia y las *Folies* de Berna y de Oxford.

A este corpus hemos de añadir las **versiones perdidas**. Tenemos noticia del *Tristan* de un tal **La Chièvre** al que se alude en el *Roman de Renart*, y de una narración sobre "El rey Marcos e Iseo la rubia" que cita **Chrétien de Troyes** al enumerar todas sus obras en el prólogo de su novela *Cligès*. Esta versión del *Tristán*, si es que existió, debía de ser algo distinta de las conservadas, a juzgar por las reservas que suscitó la leyenda en un escritor moralista como Chrétien, que no dudó en censurarla abiertamente en su *Cligès* y que incluso en su faceta de *trouvère*, para ensalzar la nobleza de su amor, afirmaba no haber bebido jamás el filtro que envenenó a Tristán:

"IV. Onques du buvrage ne bui  
dout Tristan fu enpoisonnez;  
mes plus me fet amer que lui  
fins cuers et bone volonteiz.  
Bien en doit estre miens li grez,  
qu'ainz de riens efforciez n'en fui,  
fors que tant que mes euz en crui,  
par cui sui en la voie entrez  
donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui". (vv. 29-36)

IV. Yo no bebí jamás el filtro que envenenó a Tristán. Más que a él me hace amar mi corazón noble y mi recta voluntad. Y más merecido tengo el premio, pues nada me ha forzado, tan sólo creí a mis ojos, por ellos entré en el camino del que ya no saldré, y que nunca desandaré.

Chrétien de Troyes. *D'Amors, qui m'a tolu a moi*.

Nos referiremos por último al *Tristán en prosa*, una obra decisiva de cara a la posterioridad de la leyenda en la literatura europea. Hacia mediados del siglo XIII (1230-1240), el *Tristán en prosa* reelabora extensamente los episodios ya tradicionales aportando como novedad la inserción de la historia de los amantes en el universo artúrico. Junto a esta confluencia de la materia tristaniana y de la materia artúrica, que integra a Tristán en la compañía de los caballeros de la Tabla Redonda, el rasgo más llamativo de la obra es la visión negativa del rey Marco, configurado, en oposición al rey Arturo, como un personaje vil y anticortés, que en su crueldad llegará a asesinar a Tristán. Otro elemento característico de la estética del *Tristán en prosa* es la presencia de inserciones



El maestro Gottfried von Strassburg en el Codex Manesse, del siglo XIV.

líricas en la trama narrativa. Se trata de *lais*, presentados como creación poética de los personajes para aliviar la pena amorosa o para evocar determinados momentos de su aventura sentimental.

La prosificación francesa del *Tristán* será la fuente de las versiones tristanianas que se escribieron, posteriormente, en otras lenguas europeas. En Italia, destaca el *Tristano Riccardiano*, mientras que en la Península Ibérica, prescindiendo de numerosas alusiones y versiones fragmentarias, podrían citarse los galaico-portugueses *Lays de Bretanha*, una traducción aragonesa del siglo XIV y el *Tristán de Leonís*, que conocería gran fortuna en la literatura hispánica posterior. Prueba de la fama del personaje en las letras castellanas es también su inclusión en el *Romancero*. En el siguiente romance, que recrea el trágico final del *Tristán en prosa*, llama la atención la nota de originalidad que aportan los últimos versos (25-30). El final de la composición es, probablemente, fruto de la contaminación con motivos folclóricos del episodio relatado en la versión de Eilhart, según la cual el rey Marco hizo plantar en la tumba de los amantes un rosal y una viña, que al brotar se entrelazaron el uno al otro:

"Herido está don Tristán  
de una muy mala lanzada;  
diérasela el rey, su tío,  
con una lanza herbolada.  
El hierro tiene en el cuerpo,  
de fuera le tiembla el asta.  
Tan malo está don Tristán  
que a Dios quiere dar el alma  
Valo a ver la reina Iseo  
la su linda enamorada,  
cubierta de paño negro  
que de luto se llamaba.  
Viéndole tan mal parado,  
dice así la triste dama:  
—Quin os hirió, don Tristán,  
heridas tenga de rabias,  
y que no halle maestro  
que sopiese de sanarlas.  
Tanto están de boca en boca  
como una misa rezada:  
llora el uno, llora el otro,  
toda la cama se baña;  
el agua que de ellos sale  
una azucena regaba:  
toda mujer que la bebe,  
luego se siente preñada.  
Así hice yo, mezquina,  
por la mi ventura mala". (vv. 1-30)

*Romance de Tristán e Iseo.*

### Lecturas recomendadas

Un completo resumen de las versiones conservadas del *Tristán* y una valoración de su influencia en la literatura y la cultura europeas se encuentran en el estudio introductorio de Isabel de Riquer a su traducción:

**Isabel de Riquer** (ed.) (2001). *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela.

Para una excelente introducción al análisis literario de las versiones en verso:

**E. Baumgartner** (1987). *Tristan et Iseut*. París: PUF.

### 3.3.2. La "versión común" y "la versión cortés"

En medio de este bosque de versiones, la crítica, basándose en diferencias estilísticas, argumentales y de concepción de la materia, ha distinguido **dos grandes familias textuales** que gravitarían en la órbita de Tomás de Inglaterra y de Berol respectivamente.

Del *Tristán* de Berol procede la versión alemana de Eilhart von Oberg, y la *Folie* de Berna, textos que aparentemente representarían la tradición más antigua y fiel a las fuentes originales. A la versión de Tomás de Inglaterra se refiere explícitamente, citándolo en varias ocasiones, Gotfried von Strasbourg, y también derivan de ella el texto de la *Folie* de Oxford y la saga en prosa noruega de Frère Robert.

Tradicionalmente, la crítica ha plasmado esta dualidad de inspiración hablando de una **versión común** del *Tristán* (Berol, Eilhart y *Folie* de Berna) frente a una **versión cortés** (Tomás de Inglaterra, Gotffried y *Folie* de Oxford). La distinción, que interpreta en clave cultural las diferencias estilísticas y argumentales apuntadas, ha generado una interesante polémica entre los romanistas. Mientras que J. Bédier, A. Fourrier o J. Frappier defienden esta diferenciación afirmando que Tomás de Inglaterra adapta la leyenda a la refinada concepción amorosa de la cultura cortés, P. Jonin, U. Mölk o H. E. Kölher cuestionan estas etiquetas mostrando, pese a las máscaras de la retórica, la difícil inserción de este amor trágico y fatal en el universo de los valores cortesés.

Desde J. Bédier hasta mediados del siglo xx, la crítica ha distribuido las versiones del *Tristán* en dos grandes familias textuales: la versión común, articulada en torno a la obra de Berol, y la versión cortés, bajo el influjo de la obra de Tomás de Inglaterra. La distinción obedecería a la influencia de los modelos de la literatura cortés contemporánea en la obra de Tomás de Inglaterra, inexistente en el caso de la de Berol, que reflejaría un estadio más arcaico de la leyenda. Este planteamiento ha sido cuestionado por un sector importante de la crítica moderna.

#### Lectura recomendada

La obra de P. Jonin no sólo cuestionó la tradicional distinción entre una "versión común" y una "versión cortés" del *Tristán*, sino que provocativamente llegó a invertir los términos defendiendo que la versión cortés era la de Berol:

**Pierre Jonin** (1958). *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIIe siècle. Etude des influences contemporaines*. Aix-en-Provence: Publication des Annales de la Faculté de Lettres-Éditions Ophrys.

### 3.4. El *Tristán* de Tomás de Inglaterra y el *Tristán* de Berol

En este subapartado, abordaremos el estudio de las dos principales versiones del *Tristán*: la de Tomás de Inglaterra y la de Berol. Por medio de estas dos obras, intentaremos ilustrar el carácter polémico de la distinción entre versión cortés

y versión común, a la vez que captar la tantas veces señalada diversidad de la materia tristaniana. Abandonando definitivamente la cuestión de los oscuros orígenes de la leyenda, intentaremos ver cómo esta obra fascinante y polémica se inserta en el mundo románico, y hasta qué punto recoge el espíritu de la civilización cortés y/o denuncia sus contradicciones.

### 3.4.1. El amor tristaniano en la cultura cortés del siglo XII

"Señores, ¿queréis escuchar un bello cuento de amor y de muerte?". Así empieza la historia de *Tristán* en la reconstrucción que de ésta hizo Joseph Bédier a principios del siglo XX. Con este llamativo *incipit*, que reproduce una situación de oralidad, J. Bédier quería evocar en el imaginario del lector moderno la figura romántica del juglar errante, pero también resaltar el principal elemento constitutivo de la leyenda, que haría del *Tristán* uno de los mitos fundadores de la cultura occidental: el mito del amor fatal que conduce a la muerte. Eros y Thanatos indisolublemente unidos.

#### Lectura recomendada

Un interesante estudio sobre la actualidad, en el siglo XX, de la concepción amorosa que pone en escena el *Tristán* y sobre las adaptaciones y reescrituras de que fue objeto el texto medieval, lo ofrece:

**Denis de Rougemont** (1939). *L'Amour et l'Occident*. París: Plon (trad. cast. *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos, 2006).

La universalidad y la atemporalidad de la temática explican la fertilidad de la materia tristaniana que, rebasando las fronteras de la Edad Media, ha dado lugar a numerosas recreaciones modernas: operísticas, pictóricas, literarias y cinematográficas. Con todo, también es cierto que el éxito que alcanzó el *Tristán* en la Edad Media obedece, esencialmente, a la originalidad y la novedad de la leyenda en el contexto en que apareció: los círculos aristocráticos de la Europa del siglo XII.

Como sabemos, es este un ambiente definido por la aparición de dos grandes movimientos literarios en lengua vulgar:

- La poesía de los trovadores.
- La narrativa caballerescas.

Los trovadores introdujeron una concepción del amor, la *fin'amors*, fundamentada en el culto al deseo, con todas las contradicciones y paradojas que ello generaba. La dama de los trovadores, casada, siempre distante e indiferente a la súplica, era necesariamente inaccesible, ya que sólo sobre esta distancia insalvable podía edificarse el deseo, que la *fin'amors* concebía como instrumento de ascesis y de perfeccionamiento interior. El yo lírico de la poesía trovadoresca rendía culto a la inmovilidad del deseo, eternamente insatisfecho, del que nacía un júbilo (*joï*) que se transfiguraba en canto; en la narrativa caballerescas, en cambio, la conquista de la amada era posible y pasaba por la proeza. El *roman* adaptó la concepción educativa del amor diseñada por



Escena de *Tristán e Isolda*, ópera de Richard Wagner.

los trovadores al vector cronológico de la narración y al espíritu heroico de la Francia septentrional, convirtiendo el amor en estímulo de la proeza heroica y encauzándolo al noble fin del matrimonio.

En el marco de estos referentes culturales encuentra, pues, un difícil encaje el amor tristaniano, tan alejado de la libre elección del corazón que reivindicaban los trovadores y de su ideal de mesura y dominio de las pasiones, como de la conciliación de la pasión amorosa con el compromiso social por la que abogaban los novelistas. Frente a la dimensión educativa que la cultura cortés había atribuido al sentimiento amoroso, el amor tristaniano es un amor destructivo, que conduce inexorablemente a la muerte, y es un amor transgresivo que atenta contra los valores y convenciones sociales.

Veremos a continuación cómo las dos versiones principales del *Tristán*, la de Tomás de Inglaterra y la de Berol, inciden respectivamente en uno de estos dos aspectos. Tomás de Inglaterra, acentuando la idea de la fatalidad, elabora una pintura devastadora de la pasión amorosa, que contrasta con la exaltación optimista del canto trovadoresco; Berol, por su parte, desvelará su carácter subversivo y asocial; dicho de otro modo, denunciará lo que enmascara la literatura cortés contemporánea: la imposible inserción del deseo en el espacio social. La diferente concepción de ambos autores se manifiesta tanto en el plano estilístico como en el plano argumental, a través de la invención de determinados episodios, que condensan el sentido de sendas versiones.

### **3.4.2. El *Tristán* de Tomás de Inglaterra: una pintura trágica de la *fin'amors***

Dos son los temas principales que cabe destacar del *Tristán* de Tomás de Inglaterra:

- La fatalidad de la pasión amorosa.
- El diálogo con la *fin'amors*.

#### **La fatalidad de la pasión amorosa**

Quizás, como ya sugirió P. Le Gentil, hubiera sido más afortunado asignar al *Tristán* de Tomás de Inglaterra, en vez de la etiqueta de "versión cortés", la de "versión lírica", pues si hay un rasgo distintivo de la obra es la prioridad absoluta concedida a la pintura del amor. Tomás de Inglaterra no quiere hacer un relato de aventuras sino construir un discurso sobre la naturaleza del amor, lo que en el plano estilístico se traduce en un marcado predominio de los diálogos y los monólogos líricos.

El elemento definidor de esta pintura del amor es su carácter trágico. La fatalidad, el dolor, y la sombra de la muerte planean sobre los amantes desde los primeros versos que conservamos, correspondientes a la declaración amorosa contenida en el fragmento de Carlisle, de los que ofrecemos una muestra a

continuación. La reina empieza a sentir los efectos del filtro y, para disimular, atribuye su agitación al "mal de mar". Sin embargo, en sus ambiguas palabras, el mar (*la mer*) se confunde con el amor (*l'amur / l'amer*) y con la amargura del alma (*l'amer*):

"Cum bien creustes vus, amis,  
si vus ne fussez, ja ne fusse,  
ne de l'amer rien ne seusse.  
Merveille est k'om la mer ne het  
Qui si amer mal en set  
Et qui l'anguisse est si amere.  
Si je une foiz fors en ere,  
ja n'enteroie, ce quit'.  
Tristran ad noté chescun dit, u  
Mes ele l'ad issi forsvée  
par l'amer que ele ad tan changee  
que ne set si cele dolur  
ad de la mer ou de l'amur,  
ou s'ele dit 'amer' de 'la mer'  
ou pur 'l'amur' diet 'amer'". (vv. 38-52)

"Bien lo creyeraiis amigo, si vos no hubierais venido yo tampoco estaría aquí y no sabría lo que es amar (la amargura / el mar). Es asombroso que no odie el mar (el amor) quien un mal tan amargo conoce en la mar y a quien la angustia es tan amarga. Si consiguiera salir de él ya no volvería a entrar". Tristán escucha atentamente cada palabra que ella pronuncia, pero ella le ha liado de tal manera cambiando tantas veces el sentido que no sabe si es del mar o del amor de donde le viene su dolor, si cuando dice "amar" quiere decir "el mar" o si queriendo decir "el amor" dice "amargo".

A través del bello juego de palabras "amor, amargo, el mar", rico en implicaciones simbólicas que hacen imposible la traducción del fragmento, el mar se configura como un símbolo poético esencialmente ambivalente, igual que el amor al que se asocia. El mar, elemento de unión y de separación, de vida y de muerte, es cómplice de los amantes y a la vez el responsable de su muerte. La tempestad lleva a Tristán a las costas de Irlanda donde hallará a Iseo, pero la calma retrasa fatalmente la llegada del barco de Iseo al lecho de su amante moribundo a quien sólo ella podía curar. El amor nace en el mar y el mar es a la vez la tumba anhelada en la imaginación de la reina, que, en pleno delirio y creyéndose en peligro de muerte, mientras navega hacia Tristán moribundo, sueña con una reunión póstuma y definitiva en el fondo del mar:

"Se jo dei em mer periller,  
Dun vus estutet en tere neier:  
Neier ne poez mas a tere;  
Venu m'estes en la mer querre.  
La vostre mort vei devant mei,  
E ben sai que tost murrir dei.  
Amis, jo fail a mun desir,  
Car en voz bras quidai murrir,  
En un sarcu enseveiliz.  
Uncore puet il avenir si:  
Car, se jo dei neier ici,  
E vus, ço crei, devez neier,  
Uns peissuns pouts nus dous mangier;  
Eissi avrum par aventure,  
Bels amis, une sepulture". (vv. 1.645-1.659)

Si me ahogo en el mar, vos tendréis que ahogaros en tierra. Pero en tierra firme nadie se puede ahogar; tendréis que venirme a buscar al mar; veo ante mí vuestra muerte. Sé que moriré pronto. Amigo, no cumpliré mi deseo de morir en vuestros brazos y ser sepultada en el mismo sarcófago. Pero esto aún puede suceder: porque si yo me ahogo aquí, vos también, creo, os tendréis que ahogar; entonces un pez nos puede devorar, así tendremos la misma suerte, querido amigo, una sola sepultura; y quien lo capture reconocerá nuestros cuerpos y les dispensará el honor que merece nuestro amor.

La sepultura que imagina la reina en el fondo marino es el reverso de la nave, donde los amantes bebieron el filtro, y nació un amor abocado a la muerte desde sus inicios:

"[...] Del beivre qu'ensemble beümes  
 En la mer quant suppris en fumes.  
 El beivre fud la nostre mort:  
 Nus n'en avrum ja mais confort". (vv. 2.647-2.650)

De la bebida que bebimos en el mar  
 por error. Esa bebida fue nuestra  
 muerte: ya no hay remedio.

### **El diálogo con la *fin'amors***

La dimensión lírica del *Tristán* de Tomás de Inglaterra no se advierte sólo en la elaboración de un delicado simbolismo poético, que hemos querido ilustrar con los versos precedentes, sino también en una marcada voluntad de diálogo con el discurso trovadoresco contemporáneo. La reflexión de Tomás de Inglaterra sobre el amor no se puede desligar de la alusión, a veces explícita y otras velada, a la revolucionaria concepción amorosa que se había forjado en las cortes occitanas.

Las situaciones narrativas que construye el autor y los estilemas a los que recurre para plasmar la interioridad de los personajes son extremadamente elocuentes en este sentido. Tomás de Inglaterra utiliza la expresión *amur fine*, un término técnico que remite inequívocamente al universo trovadoresco de la *fin'amors*, para referirse al sentimiento recíproco que ya une a Tristán y la reina antes de la ingesta del filtro, que habría únicamente anulado la capacidad de reprimir el deseo. Con todo, la alusión del *Tristán* al universo de la *fin'amors* es, como veremos, abiertamente polémica, pues el discurso trágico de Tomás de Inglaterra contrasta con el optimismo con que los trovadores celebraban un ideal amoroso que excluía el placer y convertía el culto al deseo insatisfecho en esencia de la experiencia amorosa.

El exilio de Tristán permitirá a Tomás de Inglaterra pintar la situación tópica del *fin'amant*, doblemente torturado por la ausencia de la amada y por saberla en brazos del marido. Tristán, sin embargo, no se conforma con vivir la experiencia del deseo insatisfecho, alimentado por la distancia y el recuerdo. Intentando "dar cuerpo" a la imagen inaccesible de la amada en la persona de Iseo de las Blancas Manos, contrae matrimonio con esta una mujer que, por su nombre y por su belleza, puede convertirse en un doble de la reina Iseo. Tristán, sin embargo, no llegará a consumar el matrimonio. La noche de bodas le caerá de la mano el anillo de Iseo, emblema de *l'amur fine*, que lo liga a la reina, del vínculo que no puede traicionar. El amor tristaniano es un amor trágico y de ello es prueba la completa infelicidad de todos los personajes, Tristán, su esposa, la reina y el rey:



"Dan Marques a le cors Ysodt,  
 Fait son bon quant il en volt;  
 Contre cuer li est a ennui  
 Qu'ele aime Tristan plus de lui,  
 Car il n'aimme rien se li non.  
 Ysode rest al rai a bandon:  
 De son cors fait ce que il volt;  
 De cest ennui sovent se deut,  
 Car envers le rai n'a amor.  
 Suffir l'estuet com son seignor  
 E d'autre part el n'a volair  
 Fors Tristan son ami avoir,  
 Que feme a prise en terre estrange;  
 Dote que curruz ait al change,  
 E en espoir es nequedent  
 Que vers nului n'ait nul talent.  
 Ysolt Tristan soule desire  
 E siet bien que Marques si sire  
 Fait de son cors tout son volair,  
 E si ne puet delit avoir  
 Fors de volair ou de desir.  
 Feme a a quil ne puet gesir  
 E qu'amer ne puet a nul fuer,  
 Mais rien ne fait encontre cuer.  
 Ysolt as blansdoiz, sa moillier,  
 Ne puet el mont rien covaiter  
 Fors soul Tristan, son bel seignor,  
 Dont ele a le cors sanz amor:  
 Hice l'en faut que plus desire". (vv. 1.246-1.272)

El rey Marco posee el cuerpo de Iseo y puede hacer con él lo que le plazca. Sufre, sine embargo, porque ella ama a Tristán y él no ama a nadie más que a ella. Iseo se abandona al rey y éste hace con su cuerpo lo que le place. Este tormento se le hace insoportable, puesto que no siente ningún amor hacia a él. Debe soportarlo porque es su señor, pero no tiene otro deseo que el de poseer a su amigo Tristán que ha tomado una esposa extranjera. Teme su infidelidad y espera que su deseo no se dirija hacia otra. Tristán no desea más que a Iseo y sabe que su marido Marco hace lo que quiere con su cuerpo, mientras que él no puede obtener más placer que el de soñar o desear. Tiene una esposa junto a la que no puede yacer y que no puede amar de ninguna manera. Iseo de las Blancas Manos, su esposa, no desea a nadie en el mundo más que a Tristán, su amado esposo; pero el cuerpo de éste permanece insensible a su amor. Le falta lo que más desea.

Los cuatro son desgraciados porque o bien tienen el cuerpo del ser amado pero no su corazón, o bien tienen su corazón pero no pueden tener su cuerpo. El amor trovadoresco era amor de corazón, *fin'amor coral*, que excluía el cuerpo, deseo que se negaba la satisfacción. El *Tristán* de Tomás de Inglaterra denuncia la imposibilidad de realizar la experiencia de la *fin'amors*: el corazón no puede vivir sin el cuerpo del ser amado, y ningún placer aporta el cuerpo de alguien que se niega a otorgar su corazón.

Probablemente, el episodio que mejor plasma la crítica a la *fin'amors* de Tomás de Inglaterra es el de la sala de las imágenes. Tristán manda construir una estatua de Iseo y la coloca en una gruta santuario, donde se refugia para abrazarla y hablar con ella como si estuviera viva:

"E les deliz des granz amors  
 E lor travaux e lor dolurs  
 E lor paignes e lor ahans  
 Recorde a l'himage Tristrans.  
 Molt la baisse quant est haitiez,  
 Corrusce soi, quant est irez,  
 Que par penser ou que par songes,  
 Que par craire en son cuer mençoinges,  
 Qu'ele mette lui en obli  
 Ou qu'ele ait acun autre ami,  
 Qu'ele ne se pusse consurrer,  
 Que li n'estocè autre amer,  
 Que mieux a sa volunté l'ait.  
 Hicest penser errer le fait,  
 Errur son corage debote;  
 Del biau Cariados se dote,  
 Qu'envers lui ne torne s'amor:  
 Entur li est e nuit et jor,  
 Si la sert e si la losange  
 E sovent de lui la blestange.  
 Dote, quant el n'a son voler  
 Qu'ele se preigne a son poer:  
 Por ce que ne puet avoir lui,  
 Que son ami face d'autrui.  
 Quant il pense de tel irur,  
 Dunc mustre a l'image haiur". (vv. 1.095-1.120)

Tristán le recuerda a la estatua de Iseo los placeres de un gran amor y también sus sufrimientos y dolores y sus penas y afanes. Cuando es feliz la llena de besos, cuando está triste se enoja con ella, pues Tristán en sus pensamientos o soñando o dando crédito a las mentiras, piensa que Iseo le ha olvidado o que tiene otro amigo, o que no pueda evitar amar a otro que esté más a su alcance. Este pensamiento le turba. La turbación cambia sus sentimientos. Teme que ponga su amor en el bello Cariados. Está noche y día a su lado, la sirve y la adula, y le reprocha sus sentimientos hacia Tristán. Teme que, no teniendo lo que quiera, tome aquello que puede tener, que no pudiendo tenerlo a él convierta a otro en su amigo. Cuando concibe estos tristes pensamientos, muestra su odio a la estatua.

Mientras que los trovadores habían convertido al mítico Narciso en emblema de un amor puramente contemplativo, la figura de Tristán, convertido en un loco Pigmalión enamorado de su estatua, condensa todo el pesimismo con que Tomás de Inglaterra retrata la idolatría amorosa de los trovadores.

El autor contrapone, al optimismo del *joi* trovadoresco que celebra la plenitud del deseo insatisfecho, la visión trágica de una unión imposible que sólo puede consumarse en la muerte. Una de las más bellas prefiguraciones líricas del final trágico de los amantes nos la ofrece el *Lai de Guirun* que canta la reina:

"En sa chambre se set un jor  
 E fait un lai pitus d'amur:  
 Coment dan Guirun fu supris,  
 Pur l'amur de sa dame ocis  
 Què il sur tute rien ama,  
 E cument il cuns puis dona  
 Le cuer Guirun a sa moillier  
 Par engin un jor a mangier  
 E la dolur que la dame out  
 Qant la mort de sun ami sout.  
 Ysolt chante molt dulcement,  
 La voiz acorde a l'estrument". (vv. 988-998)

Un día la reina estaba en sus aposentos y componía un hermoso *lai* de amor: de cómo Guirun fue descubierto, cómo conoció la muerte a causa de la dama que más amaba en el mundo y cómo, después, el conde engañó a su mujer y le dio de comer el corazón de Guirun y cómo la dama murió de dolor cuando tuvo noticia de la muerte de su amigo. Iseo canta con mucha dulzura. La voz acopla al instrumento.

El *Lai de Guirun*, que evoca la muerte de Guirun a manos del marido de su amante, y la cruel venganza de éste, que hace comer a su esposa el corazón del caballero muerto, es la primera manifestación en la literatura románica del motivo cortés del "corazón comido", destinado a una gran fortuna literaria.

### Lectura complementaria

Isabel de Riquer explora minuciosamente esta leyenda medieval con infinitud de ecos que llegan hasta la actualidad:  
**Isabel de Riquer** (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.

### 3.4.3. El *Tristán de Berol*: un mito transgresivo

Si Tomás de Inglaterra pinta la fatalidad de la pasión amorosa, Berol acentúa su dimensión transgresiva. Ello se advierte en un tratamiento muy personal del lenguaje y en la invención de episodios que, ausentes en otras versiones, se construyen sobre una calculada disposición de gestos, objetos y acciones simbólicas.

#### La dimensión transgresiva del lenguaje

Hemos visto que Tomás de Inglaterra recurría al monólogo y al diálogo líricos para descubrirnos la naturaleza real del amor, la interioridad de los personajes. La palabra, tanto la de los personajes, que descubren sus sentimientos, como la del narrador que reflexiona sobre ellos, es un elemento de introspección psicológica, el instrumento que nos permite llegar a la verdad oculta detrás de actos a veces contradictorios. El matrimonio de Tristán con Iseo la de las Blancas Manos nos podría hacer creer que el caballero ha olvidado a la reina, pero los largos monólogos del personaje nos descubren sus verdaderos sentimientos. Berol renuncia al monólogo en beneficio del diálogo, unos diálogos a los que los personajes recurren no tanto para exteriorizar sus sentimientos como para ocultar, bajo palabras ambiguas y engañosas, la verdad que los otros quieren descubrir.

Si la palabra es para Tomás de Inglaterra instrumento de revelación de la naturaleza más íntima, para Berol es simulación, engaño, disfraz de la verdad. Emblemáticamente, la obra empieza y acaba con palabras ambiguas. En el primer episodio, el de la cita espiada, los amantes mantienen un diálogo, ambiguo con la intención de engañar al rey; en un episodio próximo al final, el del juramento ambiguo, la reina utilizará también palabras engañosas cuando jure ante Dios haberse mantenido fiel al rey.

Veamos cómo funciona este modo de utilizar el lenguaje, mediante el siguiente fragmento correspondiente al episodio de la cita espiada. Los amantes se han encontrado cerca de una fuente, Tristán percibe en el reflejo de las aguas la silueta del rey Marco oculto tras un pino y entonces cambian el curso de la conversación, explotando los dobles sentidos para persuadir al rey de su inocencia:

"Que nul semblant de rien en face.  
Com ele aprisme son ami,  
Oiez com el l'a devanci:  
'Sire Tristran, por Deu le roi,  
Si grant pechié avez de moi,  
Qui me mandez a itel ore!'.  
Or fait semblant con s'ele plore...  
[...]

Sin aparentar nada, oíd como se  
acerca a su amigo y se le adelanta:  
"Señor Tristán, por Dios Rey, me  
hacéis cometer gran falta al hacerme venir a estas horas". Entonces ella fingió que lloraba.  
[...]

'Par Deu, qui l'air fist et la mer,  
 Ne me mandez nule fois mais.  
 Je vos di bien, Tristan, a fais,  
 Certes, je n'i vendroie mie.  
 Li rois pense que par folie,  
 Sire Tristran, vos aie amé,  
 Mais Dex plevist ma loiauté  
 Qui sor mon cors mete flaele,  
 S'onques fors cil qui m'ot pucele  
 Out m'amistié encor nul jor!  
 Se li felon de cest enor  
 Por qui jadis vos combatistes  
 O le Morhout, quant l'oceistes,  
 Li font acroire, ce me semble,  
 Que nos amors jostent ensemble,  
 Sire, vos n'en avez talent,  
 Ne je, par Deu omnipotent,  
 N'ai corage de druerie  
 Qui tort a nule vilanie.  
 Mex voudroie que je fuse arse,  
 Aval le vent la poudre esparsse,  
 Jor que je vive que amor  
 Aie o home qu'o mon seignor". (vv. 2-38)

"¡Por Dios que hizo el aire y el mar, no me hagáis venir nunca mas! Tristán, os digo que no vendré más. El rey cree que os he amado alocadamente, señor Tristán: pero Dios es testigo de mi lealtad y que me castigue si alguien gozó alguna vez de mi amistad, excepto aquel que me poseyó doncella. Aunque creo que los traidores de este reino por los que hace tiempo luchasteis y matasteis al Morholt le hacen creer que nos une el amor vos, señor, no tenéis ese deseo. Ni yo, por Dios omnipresente, aspiro a un amor deshonesto. Antes preferiría ser quemada viva y que mis cenizas fueran esparcidas al viento que amar a un hombre que no sea mi marido".

La sustitución del nombre de Iseo por la perífrasis "cil qui m'ot pucele" (el rey ignora que Iseo se dio a Tristán antes de la noche de bodas), la negación no del amor sino de la voluntad de amar (anulada por el filtro), no de la traición sino del deseo de ofender al rey, construyen un mensaje polisémico que altera la relación unívoca entre el lenguaje y la realidad que designa. El episodio final del juramento ambiguo de la reina indica, además, la dimensión subversiva de esta utilización desviada del lenguaje en un contexto, como el medieval, que otorga un valor sagrado a la palabra a través de ritos como el juicio de Dios.

Toda la corte del rey Marco es un espacio de palabras ambiguas: es el espacio de los barones felones que, contruidos a imagen de los *lauzengiers* de la lírica trovadoresca, utilizan la retórica cortesana para enmascarar sus perversas intenciones. La fabulación y el engaño adquieren una importancia destacada en la obra y determinan la caracterización de los amantes, siendo uno de los trazos más significativos del retrato que les hace Berol con respecto a su habilidad para la simulación. La habilidad lingüística de la reina para la construcción de mensajes llenos de dobles sentidos encuentra su contrapartida en el travestimiento de Tristán, que, amparándose bajo la máscara de su disfraz de leproso, podrá proclamar pública e impunemente su amor por la reina.

### **En los márgenes de la civilización: la dialéctica corte-bosque**

El descubrimiento de los amores de Tristán e Iseo escandaliza a la corte. El adulterio es una subversión del orden intolerable para la sociedad feudal, que había convertido el matrimonio en una institución sagrada y en piedra angular de la unidad familiar y del poder económico. Frente al carácter lírico o cortés, según algunos autores, de la versión de Tomás de Inglaterra, la obra de Berol se centra en la dimensión feudal del conflicto. El amor adúltero de los protagonistas no es tanto un asunto sentimental y privado como un asunto de relieve público y político. En consecuencia, el monólogo, que daba salida a la angustia y a los remordimientos en la obra de Tomás de Inglaterra, es aquí

reemplazado por las condenas públicas. La indecisión del rey ante los amantes ("Li rois n'a pas coraige entier", v. 3.432) refleja sus sentimientos contradictorios hacia la esposa y el sobrino, pero también a la conciencia de hallarse ante un delicado "asunto de estado": el castigo de la adúltera provocaría la hostilidad de Irlanda, su país de origen; el castigo de Tristán le privaría de su mejor hombre, dejándolo a merced de sus barones ávidos de poder.

Si el episodio más emblemático de la escritura lírica de Tomás de Inglaterra era probablemente el de la sala de las imágenes, la huida al bosque de Morrois permite a Berol plasmar la imposible integración del amor en la civilización caballeresca. El bosque emblematiza la dimensión transgresiva de un amor que rompe todos los vínculos sociales en los que se sustenta la identidad de los personajes: la identidad de Iseo como reina y la identidad de Tristán como caballero y vasallo del rey.

El bosque, escenario de la aventura en las novelas de Chrétien, es el espacio que el caballero atraviesa y transforma, en su acción civilizadora, pero en el que no permanece, pues su lugar natural es la corte. En el *Tristán* el bosque no es el espacio de la aventura, sino el del exilio, donde los amantes viven una existencia precaria y, abandonándose al hedonismo irresponsable que les hace olvidar sus deberes sociales, pierden progresivamente todas las marcas externas de la civilización, desde el vestido hasta los hábitos alimentarios.

La dimensión del conflicto en torno al que gira la obra queda iconográficamente fijada en una imagen cargada de simbolismo: el gesto del rey Marco al descubrir a los amantes en el bosque:

"Li rois en haut le cop leva.  
 Iré le fait, si se tresva.  
 Ja descendist li cop sor eus,  
 (Ses oceíst, ce fust grant deus!)  
 Qant vit qu'ele avoit sa chemise,  
 Et qu'entre eus deus avoit devise:  
 La bouche o l'autre n'ert jostee.  
 Et qant il vit la nue espee  
 Qui entre eus les desevert,  
 Vit les braies que Tristran out:

El rey levantó la espada, encolerizado, sudaba. Si hubiera dejado caer su brazo los habría matado causando una gran desgracia, pero vio que ella llevaba la camisa puesta, que había cierta distancia entre el cuerpo de ambos, que las bocas no estaban juntas, que una espada desnuda separaba sus cuerpos y que Tristán llevaba las bragas puestas.

'Dex! dist li rois, que ce puet estre?  
 Or ai veü tant de lor estre.  
 Dex! je ne sai que doie faire  
 Ou de l'ocire ou du retraire.  
 Ci sont el bois bien a lonc tens.  
 Bien puis croire, se je ai sens,  
 Sè il l'amasent folement,  
 Ja n'i eüsent vestement.  
 Entrè eus deus n'eüst espee.  
 Autrement fust cest'assemblee.  
 Corage avoie d'eus ocire:  
 Nes tocherai, retrairai m'ire.  
 De fole amor corage n'ont.  
 N'en ferrai nul: endormi sont.  
 Se par moi eirent atouchié,  
 Trop par feroie grant pechié,  
 Et se j'esvel cest endormi,  
 Et il m'ocit ou j'oci lui,  
 Ce sera laide reparlance.  
 Je lor ferai tel demostrance  
 Què, ançois qu'il s'esvellèront,  
 Certainement savoir porront  
 Qu'il furent endormi trové  
 Et qu'en a eü d'eus pité,  
 Que je nes vuel noient ocire,  
 Ne moi ne gent de mon empire.  
 Ge voi el doi a la reine  
 L'anel o pierre esmeraudine;  
 Or li donnai: mot par est buens.  
 Et j'en rai un qui refu suens:  
 Osterai li mien du doi.  
 Uns ganz de vair ai jè o moi  
 Qu'el aporta o soi d'Irlande.  
 Li rois qui sor la face brande,  
 Qui li fait chaut, en vuel covrir,  
 Et qant vendra au departir,  
 Prendrai l'espee d'entre eus deus  
 Dont au Morhot fu le chief blos'.

Li rois a deslié les ganz.  
 Vit ensemble les deus dormanz.  
 Le rai qui sor Yseut decent  
 Covre des ganz mot bonement.  
 L'anel du roi defors parut:  
 Souëf le traist, qu'il ne se mut.  
 Primes i entra il enviz:  
 Or avoit tant les doiz gresliz  
 Qu'il s'en issi sanz force fere.  
 Mot l'en sot bien li rois fors traire.  
 L'espee qui entre eus deus est  
 Souëf oste, la soue i met.  
 De la loge s'en issi fors.  
 Vint au destrier, saut sor le dos". (vv. 1.991-2.052)

"¡Dios, mío!", dijo el rey. "¿Qué quiere decir esto? Veo cómo están y no se qué he de hacer, si matarlos o retirarme. Hace mucho tiempo que están en el bosque; y pienso, si no soy un insensato, que si se amaran con pasión estarían desnudos y entre ellos no habría una espada y estarían juntos de otro modo. Quisiera matarlos, pero no los tocaré, aplacaré mi cólera; no parece que sientan un amor loco; no tocaré a ninguno de los dos. Están dormidos y si los tocara sería un error. Si Tristán se despertara y yo lo matara o él a mí, correrían las habladurías. Antes de que se despierten haré un gesto que les dará a entender que los he sorprendido dormidos y que he sentido piedad por ellos, y que no he querido matarlos ni yo mismo ni nadie de mi reino. En el dedo de la reina veo el anillo con la esmeralda que le di, y es de gran valor; yo llevo uno que en su día fue suyo: me lo quitaré. Llevo los guantes de piel gris que ella trajo de Irlanda; quiero tapar el rayo de sol que le da en la cara, porque hace mucho calor, y antes de irme tomaré la espada que está entre los dos y que cortó la cabeza del Morholt".

El rey se quitó los guantes y los miró cómo dormían uno al lado del otro; con los guantes tapó con mucho cuidado el rayo del sol que alcanzaba a Iseo. Le quitó el anillo del dedo tan suavemente que no lo movió. Antes le entraba con dificultad, ahora se le habían adelgazado tanto los dedos que lo pudo quitar sin forzarlo: muy bien lo supo hacer el rey. Despacio retiró la espada que estaba entre los dos y puso la suya en su lugar. Salió de la choza, llegó a donde tenía el caballo y montó.

La ambigüedad de las palabras del *Tristán* de Berol envuelve también los gestos; se ha discutido mucho acerca del significado de la escena: si es una prueba de afecto o de autoridad, si el rey malinterpreta o no la situación en que encuentra a los amantes. En cualquier caso, es sin duda muy elocuente la carga significativa, en el contexto del lenguaje simbólico del feudalismo, de los objetos depositados por el rey: el anillo, la espada y el guante. Estos objetos, que se intercambiaban en la ceremonia del homenaje vasallático para sellar los pactos de fidelidad, forzosamente recuerdan a los amantes los compromisos que los atan a la figura del rey y al espacio cortesano.

El encuentro del rey marca un punto de inflexión en la obra: aunque en un primer momento los amantes se adentran más en el bosque, acabarán volviendo a la corte, momento que sintomáticamente coincide con la disipación de los efectos del filtro, elemento que para Berol representaría, probablemente, la subordinación de la voluntad a los sentidos.

El regreso a la corte, lejos de disipar la ambigüedad de los episodios iniciales, supone la vuelta al escenario de las máscaras, los dobles sentidos y la simulación. Iseo ha de someterse al juicio de Dios para probar ante toda la corte su fidelidad al rey. Gracias al encuentro falsamente fortuito con un leproso, que no es otro que Tristán disfrazado, al que la reina pide que la lleve a hombros para no ensuciarse los vestidos, Iseo podrá salir indemne del trance, jurando que los únicos hombres que han estado entre sus muslos han sido el rey Marco y el leproso. Resulta muy ilustrativo del tratamiento a que somete Berol la materia el siguiente fragmento, el cual describe el encuentro público de la reina y Tristán disfrazado de leproso:

"Einsi s'adrece vers la planche:  
'Ge vuel avoir a toi afere.  
- Roïne franche, debonere,  
A toi irai sanz escondire,  
Mais je ne sai que tu veus dire.  
- Ne vuel mes dras enpalüer  
Asne sera de moi porter  
Tot suavet par sus la planche.  
- Avoi! fait il, roïne franche,  
Ne me requerez pas tel plet.  
Je sui ladres, boçu, desfait.  
- Cuite, fait ele, un poi t'arengé.  
Quides tu que ton mal me prenge?  
N'en aies doute, non fera.  
- A Dex, fait il, ce que sera.  
A lui parler point ne m'ennoie!  
O le puiot sovent s'apoie.  
'Diva! malades, mot est gros!  
Tor la ton vis et ça ton dos:  
Ge monterai comme vaslet'.  
Et lors s'en sorríst li degiet.  
Torne le dos et ele monte.  
Tuit les gardent, et roi et conte.  
Ses cuisés tient sor son puiot.  
L'un pié sorleve et l'autre clot;  
Sovent fait senblant de choier;  
Grant chiere fai de soi doloir.  
Yseut la bele chevaucha,  
Janbe deça, janbe dela". (vv. 3.912-3.940)

(La reina) se acercó a la pasarela y dijo: "Quiero tener un asunto contigo". "Noble reina, generosa, iré hacia ti pero no entiendo qué quieres decir". "No quiero manchar mis vestidos; me harás de asno y me llevarás despacito por la pasarela". "¡Cómo! –dijo él– no me lo pidáis; soy un leproso jorobado y desfigurado". "Deprisa –dijo ella–, prepárate. ¿Temes que me contagie de tu enfermedad?". Se apoya en su muleta. "¡Vamos leproso, eres muy corpulento! Vuelve la cara hacia allí y el cuerpo por aquí; montaré encima de ti como un muchacho". El leproso sonrió, se puso de espaldas y ella montó: todos los miran, reyes y condes. Él aguanta sus piernas con la muleta, levanta un pie, se apoya en el otro; a menudo finge que se cae y pone cara de dolor. La bella Iseo cabalga una pierna por aquí, otra pierna por allá.

La imagen de la reina Iseo cabalgando como un muchacho, una pierna por aquí, otra pierna por allá, sobre su amante "que le hace de asno" caricaturiza la dominación de la dama trovadoresca sobre su enamorado. La obscenidad de la imagen se complementa con la crudeza de la máscara de la lepra adoptada por Tristán. En la versión lírica de Tomás de Inglaterra, las heridas que Tristán recibe en el combate se abren una y otra vez, e Iseo, experta en hierbas y remedios, ha de acudir una y otra vez a cerrarlas. Las heridas de Tristán son reales, pero también simbólicas, en clara alusión a la herida de amor, a la carnalidad de un deseo que reclama constantemente la presencia de la reina. Berol asocia explícitamente la pasión que siente Tristán por Iseo a la lepra, la

enfermedad de la carne que lleva a la marginación social y que la Edad Media contemplaba como una punición divina de la lujuria. La imagen obscena de la reina cabalgando sobre su amante leproso ha de entenderse, así, como el preámbulo del episodio del juramento, donde la palabra ambigua adquiere una dimensión casi sacrílega.

La manera en que se lleva a cabo la reintegración social de los amantes, no por medio de la confesión y el arrepentimiento sincero, sino a través de la mentira y del ingenio, insinúa la precariedad del retorno al orden social, reducido a una cuestión de pura apariencia. Berol construye un mito subversivo, en la medida en que su obra denuncia de algún modo que la sociedad feudal, donde el matrimonio era un asunto político y económico, no supo integrar el amor dentro de las estructuras sociales y que, condenándolo a la clandestinidad, lo dotó de un gran potencial transgresivo, como elemento de desorden.

#### **Lectura recomendada**

Un exhaustivo análisis literario del *Tristán* de Berol se encuentra en el siguiente trabajo: **Alberto Varvaro** (1963). *Il Roman di Tristan de Béroul*. Turín: Bottega d'Erasmus.



## 4. La materia artúrica. Chrétien de Troyes

### 4.1. Orígenes de la materia artúrica: el *Roman de Brut* de Wace

La corte anglonormanda de Enrique II Plantagenet impulsó una amplia producción cronística, en latín y en francés. En el centro de este proyecto historiográfico, encontramos el *Roman de Brut*, escrito por el *clerc* anglonormando Wace en el año 1155. El *Roman de Brut* se presentaba como la traducción francesa de una crónica latina, la *Historia Regum Britanniae*, escrita por Godofredo de Monmouth en el año 1136.

La *Historia Regum Britanniae* abarca un arco cronológico de unos 2.000 años, desde Bruto (s. XII a. C.), bisnieto de Eneas y mítico fundador de la isla de Bretaña, hasta Cadvaladro, el último rey bretón (s. VII d. C.). En el marco de la sucesión genealógica de los soberanos bretones, aparece Arturo de Bretaña.

La parte artúrica de la *Historia Regum Britanniae* podría resumirse así:

Arturo consigue someter a los sajones y, acabadas las luchas, se casa con Ginebra. Tras conquistar Noruega y Galia, se hace coronar, pero en el decurso de la celebración llegan emisarios de Roma reclamándole el pago del tributo, lo que le obliga a partir de nuevo hacia el combate y a confiar la regencia del trono a su sobrino Mordred. Cuando Arturo se dispone a conquistar Roma, conoce la traición de Mordred y ha de regresar. En la batalla, Mordred es vencido y herido de muerte. Arturo, que también ha recibido heridas mortales, es transportado por una nave a la isla de Avalón para curar sus heridas.

Arturo de Bretaña no es una invención de Godofredo de Monmouth. En la **historiografía latina**, encontramos noticias que permiten identificar el substrato histórico de Arturo con un militar romano del siglo VI que habría luchado al lado de los bretones contra los invasores sajones. Este personaje debió de convertirse en el núcleo de una serie de **leyendas orales** de las que los ***Maibinoquion*** son el único testimonio que ha llegado hasta nosotros. Resultan asimismo interesantes las **fuentes hagiográficas galesas**, donde encontramos alusiones a las historias fabulosas que circulaban acerca del caudillo bretón y que alimentaban la esperanza de un posible retorno.

#### Lectura complementaria

El libro de Gloria Torres Asensio ofrece un detallado estudio de la formación de la figura literaria de Arturo y de sus antecedentes históricos:

Gloria Torres Asensio (1989). *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona: PPU.



Robert Wace presenta el *Roman de Rou* a Enrique II.



Porta della Pescheria (Catedral de Módena).

Los cronistas del entorno angevino no sólo tuvieron la habilidad política de resucitar un mítico caudillo bretón y emparentarlo con la dinastía normanda, sino que lo convirtieron en monarca de una corte ideal, construida a imagen y semejanza del ideal caballeresco con el que aspiraba a identificarse la corte de Enrique II Plantagenet.

El *Roman de Brut* de Wace amplía notablemente el episodio artúrico de la *Historia Regum Britanniae*, poniendo especial atención en elaborar un retrato cortés del monarca y de su opulenta corte.

Godofredo de Monmouth evoca, en pocas líneas, la generosidad que practica Arturo siguiendo la costumbre de sus ancestros:

"Era entonces Arturo un joven de quince años de gran valor y generosidad. Su bondad le había procurado el favor del pueblo y todos le amaban. Después de su coronación, siguiendo antigua costumbre, empezó a distribuir regalos entre sus súbditos".

Godofredo de Monmouth. *Historia Regum Britanniae* (cap. 143).

En la "traducción" de Wace, la actuación de Arturo no aparece como una costumbre de tiempos inmemoriales, sino que se integra en una ética, la **cortesía**, en cuya órbita gravitan todos los adjetivos que, ausentes en el original latino, hacen de Arturo el monarca ejemplar:

"Juvenc els esteit de quinze anz,  
De sun eage fors e granz.  
Les thecches Artur vus dirrai,  
Neient ne vus en mentirai;  
Chevaliers fu mult vertuus,  
Mult fu preisanz, mult glorios;  
Cuntre orguillus fu orguillus  
E cuntre humles dulz e pitus;  
Forz e hardiz e conqueranz,  
Large dunere e despendanz;  
E se bussuinnus le requist,  
S'aidier li pout, ne l'escundist.  
Mult ama preis, mult ama gloire,  
Mult volt ses faiz mettre en memoire,  
Servir se fist curteisement  
Si ce cuntint mult noblement.  
Tant cum il vesqui e regna  
Tus altres princes surmunta  
De curteisie e de noblesce  
E de vertu e de largesce". (vv. 9.013-9.032)

Fue caballero muy virtuoso, fue  
de gran prez, muy glorioso;  
contra orgullosos fue orgulloso,  
y ante humildes dulce y piadoso;  
fuerte e intrépido y conquistador,  
espléndido en dar y generoso;  
y si un necesitado le imploró,  
si pudo ayudarle jamás se negó.  
Mucho amó el honor,  
mucho amó la gloria,  
mucho deseó dejar de sus hechos memoria,  
servir se hizo cortésmente  
y se portó muy noblemente.  
Mientras vivió y reinó a todos los otros príncipes superó  
en cortesía y en nobleza, y en virtud  
y en generosidad.

En la corte artúrica se materializa un **ideal de vida cortés** y un **ideal político caballeresco**, donde el rey no es más que un *primus inter pares*. A Wace corresponde el hallazgo del símbolo, ausente en el original latino, que plasma esta concepción caballeresca de la monarquía: la **Tabla Redonda**. La circularidad de la mesa donde se sientan los caballeros indica la igualdad de todos los grandes vasallos y la limitación del poder del monarca, encargado únicamente de garantizar los derechos y los privilegios de sus caballeros y de velar por el mantenimiento de la cortesía.



Tabla Redonda

Complementa la imagen del monarca la opulencia de su corte, escenario de banquetes y torneos. Una importante invención literaria es la presencia de las mujeres en los entrenamientos militares, lo cual no se daba en la realidad:

"Les dames sur les murs muntoent  
Pur esgarder cels ki juoent;  
Ki ami aveit en la place  
Tost ti turnot l'oil e la face". (vv. 10.539-10.542)

Las damas subían las murallas para observar a los participantes en las justas. La que tenía amigo en el lugar dirigía hacia él el rostro y la mirada.

La imagen ya aparece en Godofredo de Monmouth, que convierte la presencia femenina en acicate del valor de los caballeros, formulando así por vez primera la relación entre *amor* y *militia* sobre la que teorizará Chrétien de Troyes en sus novelas.

## 4.2. La actividad literaria de Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes es considerado el mejor novelista del siglo XII y el introductor del mito artúrico en la tradición literaria europea. Muy poco es lo que sabemos acerca de su personalidad histórica. La escasez de noticias queda de algún modo compensada por los datos que él mismo nos aporta en su obra conservada, donde habla de su obra literaria y cita las cortes para las que trabajó.

Sabemos que, en algún momento de su carrera literaria, estuvo vinculado a las cortes de Champaña y de Flandes. *El Caballero de la Carreta* fue un encargo de la condesa María de Champaña, y *El Cuento del Graal* lo escribió para Felipe de Alsacia, conde de Flandes. Es posible, incluso, que el escritor entrara en contacto con Felipe de Alsacia en la misma corte de Champaña que el conde visitó hacia 1182. La condesa María, hija del rey de Francia Luis VII y de Leonor de Aquitania, desempeñó una labor esencial en la difusión del espíritu cortés y de la poesía trovadoresca, y fue protectora de Andreas Capellanus, autor del *De Amore*, primera reflexión teórica sobre la concepción amorosa desarrollada en las cortes del siglo XII.



Chrétien de Troyes

### 4.2.1. Obras de atribución segura

Bajo este epígrafe hemos de incluir **cinco novelas**, escritas en octosílabos pareados y dialecto anglonormando, cuya autenticidad garantiza, además de la firma del autor, la unidad estilística y el estudio de la tradición manuscrita: *Erec y Enide* (c. 1170), *Cligès* (c. 1170), *El Caballero de la Carreta* y *El Caballero del León* (c. 1177-1181), y *El Cuento del Graal* (c. 1181-1185).

También se atribuyen a Chrétien diferentes **canciones trovadorescas**. En total, son seis las obras que le asignan los cancioneros que conservamos, pero tan sólo dos son aceptadas unánimemente por la crítica como auténticas: *Amors tençon et bataille* y *D'Amors, qui m'a tolu a moi*.

### 4.2.2. Obras de atribución dudosa

Aún ha de incluirse en este subapartado el polémico *Guillermo de Inglaterra*, texto firmado por un tal "Chretien", pero que la crítica rechaza mayoritariamente a causa de notables divergencias de estilo con la restante producción del autor.

En el prólogo de *Cligès* (1-8), Chrétien nos ofrece una valiosa relación de sus obras precedentes:

"Cil qui fist d'Erec et d'Enide  
Et les Commandemanz Ovide  
E l'Art d'Amors en romanz mist  
Et le Mors de l'Espaule fist.  
Del Roi Marc et d'Iseut la blonde  
Et de la Hupe et de l'Aronde  
Et del Rossignol la muance,  
un novel conte recomance". (vv. 1-8)

El que hizo Erec y Enide y romanceó  
las Enseñanzas de Ovidio y el Arte  
de Amor y escribió el Mordisco del  
hombro, y El Rey Marco e Iseo la ru-  
bia, y La Metamorfosis de la abubilla,  
de la golondrina y del ruiseñor, em-  
pieza un nuevo cuento.

Se desprende de estos versos que Chrétien habría compuesto algunos **poemas de inspiración ovidiana**: una traducción francesa del *Ars amandi*; una adaptación de los *Remedia amoris* o, más probablemente, de las pseudoovidianas *Regulae amoris*; y una reelaboración de dos relatos de las *Metamorfosis*. Aunque no se conserva ninguna de estas obras, la *Muance del rossignol* podría identificarse con una *Philomena* firmada por un tal Chrestien Li Gois, que se conserva en el *Ovide moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*.

Habría que añadir a las obras de inspiración clásica un *Tristán* que, lamentablemente, no se ha conservado.

### 4.2.3. Chrétien de Troyes y la leyenda de Tristán

Aunque el *Tristán* de Chrétien no ha llegado hasta nosotros, podemos presumir un tratamiento muy personal de la leyenda, no sólo por el título (*Del Roi Marc et d'Iseut la blonde*) que asocia Iseo al marido y no menciona a Tristán, sino porque las múltiples alusiones de Chrétien a la materia tristaniana denotan un rechazo visceral del carácter fatídico de la pasión amorosa y de su colisión con las normas de la sociedad cortés. Las dos poesías trovadorescas rechazan el modelo amoroso encarnado en el Tristán que bebió el filtro, defendiendo un amor fruto de la elección libre y consciente del sujeto. En lo referente a las novelas, es emblemático el argumento de *Cligès*, considerado por la crítica un "antitristán":

### Argumento de *Cligès*

Tras relatar los amores de Alejandro, hijo del emperador de Constantinopla, y Soredamor, doncella de la reina Ginebra, la novela se centra en la historia de su hijo Cligès. Cligès, griego por parte de padre y de madre bretona, se enamora de Fenice, esposa de su tío Alis, coronado emperador a la muerte de Alejandro. Fenice, que en modo alguno quiere emular a Iseo entregada a dos hombres, logra preservar su virginidad gracias a un filtro que hace concebir a su esposo la ilusión de tener relaciones carnales con ella. Más adelante, haciéndose pasar por muerta, logrará vivir durante un tiempo su amor con Cligès en un lugar secreto. Descubiertos, los enamorados se refugiarán en la corte artúrica y, tras la muerte de Alis, serán coronados en Constantinopla.

A lo largo de la obra, encontramos muchos motivos que denotan una clara intención alusiva a la leyenda tristaniana, empezando por el filtro que desarrolla, justamente, la función contraria: evitar la infidelidad. La misma Fenice compara explícitamente su situación a la de Iseo:

"Mialz valdroie estre desmanbree  
que de nos deus fust remanbree  
l'amors d'Ysolt e de Tristan,  
don mainte folie dit an,  
et honte en est a reconter.  
Ja ne m'i porroie acorder  
a la vie qu'Isolz mena.  
Amors en li trop vilena,  
que ses cuers fu a un entiers,  
et ses cors fu a deus rentiers". (vv. 3.105-3.114)

Antes preferiría ser despedazada a  
que a causa de nosotros dos se re-  
cordara el amor de Iseo y de Tristán,  
de quien tantas locuras se han dicho  
que es vergüenza el contarlas. Yo no  
podría llevar la vida que tuvo Iseo.  
Amor la envileció mucho pues su co-  
razón era de uno y su cuerpo lo re-  
partían entre dos.

A excepción de *El Caballero de la Carreta*, obra hecha por encargo y que dejó inacabada, puede decirse que Chrétien siempre defendió la normalización de la pasión amorosa en el marco del matrimonio y la necesidad de conciliar el amor con los deberes vasalláticos y caballerescos. *Erec y Enide* y *El Caballero del León* son dos apologías del amor conyugal e incluso afirman algunos críticos, como Antonio Viscardi, que, de haber acabado *El Cuento del Graal*, es posible que Chrétien planteara la redención espiritual del protagonista Perceval dentro del matrimonio con la doncella Blancaflor y condenara la galantería frívola a través de las aventuras paralelas del caballero Gauvain.

## 4.3. La teoría literaria de Chrétien de Troyes

### 4.3.1. Los prólogos: la dimensión moral de la *fabula*

Al sustituir fuentes escritas por fuentes orales bretonas, la novela renuncia a la historicidad. No obstante, en el caso de Chrétien, se hace portadora de otro tipo de verdad, que ya no es de orden histórico sino de orden moral.

A Chrétien se le considera el artífice del *roman courtois*, pues las cortes del siglo XII son el modelo cultural sobre el que reflexiona y en el que cimienta un universo narrativo cuya finalidad es la de diseñar una ética, un ideal de vida y de conducta que defina al caballero cortesano. Chrétien ya no se interesa por el pasado histórico, como los autores de las novelas de materia antigua, sino por el universo moral de la clase caballeresca para la que escribe.

Como afirma Michel Zink:

"La vérité a subi une double déplacement. D'une part, du passé au présent. Il faut qu'elle apparaisse garantie par la reconnaissance du lecteur sous le déguisement de la fiction passée. D'autre part, de l'univers matériel à l'univers moral".

Michel Zink (1985).

La verdad ha sufrido un doble desplazamiento. Por una parte, del pasado al presente. El lector debe ahora reconocerla bajo el disfraz de una ficción pasada. Por otra parte, del universo material al universo moral.

Estas ideas se infieren además de los **prólogos** de sus novelas, donde, con aguda y moderna conciencia de autor, ejerce de crítico de su propia obra, introduciendo conceptos técnicos de gran utilidad a la hora de valorar el alcance de su teoría literaria.

Nos referiremos, en primer lugar, a *El Caballero de la Carreta*, obra que narra la *quête* de la reina por parte de Lancelot. Meleagant, un caballero brutal y descortés, procedente del país de Gorre, un reino de ultratumba donde retiene prisioneros a los súbditos de Arturo, ha raptado a la reina, y Lancelot, que la ama clandestinamente, parte en su búsqueda. Dispuesto a cualquier cosa por llegar hasta ella, Lancelot se cubrirá de oprobio subiendo a una carreta, vehículo infamante que transportaba y exhibía públicamente a los condenados a muerte. La acción dará nombre al caballero, pues, durante buena parte de la obra, Chrétien mantiene el anonimato de "el que subió a la carreta". En el prólogo de *El Caballero de la Carreta*, obra escrita por encargo de la condesa María de Champaña, Chrétien de Troyes, tras un encendido elogio de su mecenas, distingue entre *matière* y *sen* (materia y sentido):



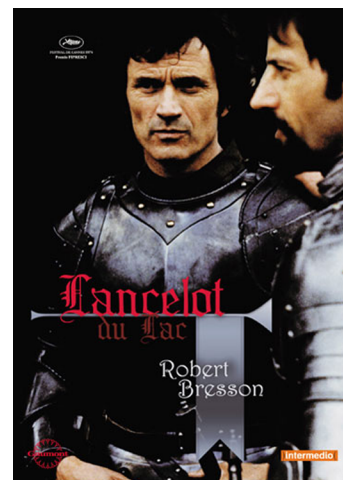
*El Caballero de la Carreta*

"Puis que ma dame de Chanpaigne vialt que romans a feire anpaigne, je l'anprendrai molt volontiers come cil qui est suens antiers de quan qu'il puet el monde feire sanz rien de losange avant treire; mes tex s'an poist antremetre qui li volsist losenge mete, si deïst, et jel tesmoignasse, que ce est la dame qui passe totes celes qui sont vivanz, si con li funs passe les vanz qui vante en mai ou en avril. Par foi, je ne sui mie cil qui vuelle losangier sa dame; dirai je: 'Tant com une jame vaut de pailles et de sardines, vaut la contesse de reïnes? Naïe voir; je n'en dirai rien, s'est il voirs maleoit gré mien'; Mes tant dirai ge que mialz oevres comandemanz an ceste oevre que sans ne painne que g'i mete. Del *Chevalier de la charrete* comance Crestiens son livre; matiere et san li done et livre la contesse, et il s'antremet de panser, que gueres n'i met fors sa painne et s'antancion. Et dit qu'a une Ascension li rois Artus cort tenue ot [...]". (vv. 1-31)

Ya que mi señora de Champaña quiere que empiece a escribir una novela, lo intentaré con mucho gusto como quien es enteramente suyo para cuanto pueda hacer en este mundo, sin poner en ello adulación alguna. En verdad que algún otro que quisiera halagarla podría empezar diciendo –y yo puedo confirmarlo– que ella es la señora que aventaja a todas las que viven; así como el céfiro que sopla en mayo o en abril sobrepasa a todos los vientos. ¡A fe mía, no seré yo el que quiera adular a su señora! ¿Acaso diré: "Tantas perlas y sardónicas vale una gema como reinas vale la condesa? No, en verdad, nada de eso diré, por más que, a pesar mío, sea cierto". Sin embargo, voy a decir que en esta obra actúan más sus requerimientos que el talento y el trabajo que pongo en ello. Empieza Chrétien su libro sobre *El caballero de la carreta*; la materia y la intención se los da y ofrece la condesa, y él se dedica a pensar sin añadir nada más que su trabajo y su atención. En una fiesta de la Ascensión el rey Arturo había reunido su corte (...).

Chrétien diferencia la materia, las fuentes que maneja, del sentido que se desprende de su relato, fruto este último de un arduo proceso de selección, adaptación y reescritura. En los versos citados, ambos conceptos los atribuye a la voluntad de su mecenas. Se ha visto en la actitud de Chrétien una subordinación a la voluntad de la dama para la que escribe acorde a la temática de la obra, que, cediendo al influjo de la concepción amorosa trovadoresca, pinta la sumisión de Lancelot a su amada Ginebra. No obstante, leyendo estos versos a la luz del moralismo que refleja el resto de la producción novelesca de Chrétien, también se han entendido como un distanciamiento de la materia tratada. Hay que decir, en este sentido, que una lectura atenta de *El Caballero de la Carreta* revela, lejos de una celebración del adulterio, un retrato de Lancelot marcado por la ambigüedad. La sombra del doble que planea desde el primer momento sobre el caballero infernal que ha raptado a la reina y al que Lancelot persigue obcecadamente sin llegar nunca a derrotar de forma definitiva, la yuxtaposición permanente de imágenes heroicas y humillantes en el itinerario del caballero, o el carácter inconcluso de la obra contribuyen a construir una imagen esencialmente ambivalente de Lancelot, que potenciará la literatura artúrica posterior.

Como apuntábamos más arriba, Chrétien distingue entre la materia, las fuentes en que se inspira, y el sentido, fruto de un elaborado proceso de recreación de la materia. A este proceso se refiere en el prólogo de *Erec y Enide* con el término *conjoincture*:



Lancelot and the king Arthur in the film "Lancelot du Lac" directed by Robert Bresson in 1974.

"Por ce dit Crestiens de Troies  
que raisons est que totes voies  
doit chascuns penser et entendre  
a bien dire et bien aprendre,  
**et trait d'un conte d'aventure  
une mout bele conjointure**  
par qu'em puet prover et savoir  
que cil ne fait mie savoir  
qui sa science n'abandone  
tant com Dex la grace l'en done.  
D'Erec, le fil Lac, est li **contes,  
depecier et corrompre** suelent  
cil qui de conter vivre vuelent.  
D'ors comencrai l'estoire  
**que toz jors mais iert en memoire  
tan com durra crestientez [...]**". (vv. 9-24)

Por esto dijo Chrétien de Troyes que  
es razonable que cada uno piense y  
ponga siempre su empeño en hablar  
bien y en enseñar bien; y él ha saca-  
do de un cuento de aventuras una  
composición muy bella, por la cual  
se prueba y se sabe que no parece  
sabio quien no difunde su ciencia,  
cuando Dios le ha dado la gracia de  
hacerlo. De Erec, hijo de Lac, trata el  
cuento que los que viven de contar  
suelen destruirlo y corromperlo de-  
lante de reyes y de condes. Comen-  
zará ahora la historia que permane-  
cerá en la memoria mientras dure la  
cristiandad (...).

Basándose en un *conte d'aventure*, Chrétien elabora una estructura narrativa portadora de un sentido nuevo (*conjointure*). Mientras que en las novelas de materia antigua lo habitual era el eclipse del autor tras la autoridad de su fuente latina, Chrétien, que aspira a que su nombre perdure mientras exista la cristiandad (v. 24), silencia sus fuentes, que considera irrelevantes (*un conte d'aventure*), para situar en primer plano su ejercicio compositivo: la *conjointure*. Frente a la fragmentación inconexa de los relatos orales, el *depecier* y *corrompre* de la juglaría (v. 20), la unidad de sentido es un logro de la escritura.

#### 4.3.2. "La salida del caballero cortésano": la noción de "aventura" y la función de lo maravilloso

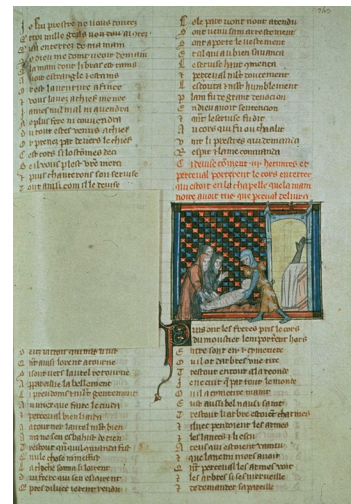
Las novelas de Chrétien suelen abrirse con una imagen de la corte artúrica reunida en primavera. La corte del rey Arturo, fastuosa y opulenta, presidida por el rey, siempre acompañado de la reina Ginebra y rodeado por los caballeros más valerosos del mundo, reviste una dimensión simbólica, como emblema de la cortesía e imagen ideal de las monarquías caballerescas del siglo XII. La idealidad de esta armónica imagen cortesana es potenciada por Chrétien de Troyes, que despoja al mundo artúrico de la historicidad que le reconocía la crónica de Wace y le atribuye un carácter marcadamente estático. La época de Arturo, desprovista de toda referencia histórica, se ubica en un vago pasado legendario y únicamente sirve de telón de fondo a la aventura individual de un caballero.

Significativamente, E. Auerbach tituló "La salida del caballero cortésano" el capítulo de su obra *Mímesis* dedicado al nacimiento del género novelesco. En las novelas de Chrétien, el portador de la acción no es nunca la colectividad artúrica, sino un caballero que abandona el mundo estático e idealizado de la corte para emprender en solitario el incierto camino de la aventura.

#### Lectura recomendada

Douglas Kelly aborda el estudio de la obra de Chrétien de Troyes utilizando y analizando el contenido de los conceptos introducidos por el propio autor en sus prólogos para referirse a su actividad literaria:

**Douglas Kelly (1966).** *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*. París: Mouton.



Tres ermitaños y Parsifal entierran el cuerpo del caballero que murió en la capilla de la Mano Negra; extraído de la Tercera Continuación del *Conte del Graal* de Manessier.



Como ya hemos indicado, el objetivo del *roman courtois* es diseñar una **ética**, un ideal de vida y de conducta que defina al caballero cortesano. Esta función ejemplarizante determina el **acercamiento** del universo novelesco a la **realidad contemporánea**. La gesta colectiva de héroes de talla sobrehumana es reemplazada por la errancia solitaria de un caballero. Su itinerario, que suele conducirlo a la obtención de esposa y tierras, refleja las aspiraciones y los anhelos del público cortesano, y su **ejemplaridad** radica en la realización de la máxima perfección moral a través del camino iniciático que le traza la aventura.

El escenario de la aventura es el **bosque**, un espacio opuesto al mundo civilizado de la corte y plagado de prodigios sobrenaturales (*merveilles*), donde se desarrolla la acción civilizadora del héroe, que, combatiendo a malhechores y peligros, hará triunfar los valores caballerescos, alcanzando así su plena realización. La apariencia maravillosa que recubre la aventura es a menudo una forma simbólica de representar la **prueba caballerescas**, el peligro que voluntariamente asumido revela el coraje y los valores morales que encarna el caballero. No es extraño que el elemento maravilloso se disipe como un espejismo en cuanto el caballero ha superado la prueba. Los dos leones temibles que acechan a Lancelot al otro extremo del Puente de la Espada desaparecen tan pronto como se decide a atravesarlo:

"A mains, a piez et a genolz  
Fet tant que de l'autre part vient.  
Lors li remanbre et resovient  
Des .II. Lyons qu'il i cuidoit  
Avoir veüz quant il estoit  
De l'autre part. Lors si esgarde,  
N'i avoit nes une leiarde,  
Ne rien nule qui mal li face". (vv. 5.116-5.123)

Ayudándose de manos, pies y rodillas logró llegar al otro lado del puente. Entonces se acordó de los dos leones que había creído ver antes de cruzarlo. Miró a su alrededor y no vio nada ni siquiera un lagarto, ni cualquier otra cosa que pudiera hacerle daño.

La palabra *aventura* es un cultismo introducido por la cultura cortés para designar un tipo de experiencia estrechamente ligada al destino personal de un individuo. Por medio de la aventura, que jamás es casual o gratuita, el caballero realiza plenamente su identidad. Con todo, el hallazgo de la aventura no depende de su voluntad. Como indica la misma etimología del término, que nos remite al verbo latino *advenire*, la aventura "acontece".

Lo explica muy bien E. Auerbach en el siguiente fragmento:



Lancelot y el Puente de la Espada

"Pero aunque los encuentros arriesgados, llamados aventuras, no poseen base empírica alguna, aunque no sean ordenables dentro de ningún sistema político existente o prácticamente imaginable, aunque en su mayoría aparecen sin conexión racional, en serie, en largas hileras, no hay que dejarse despistar por la significación moderna de la palabra 'aventura' y considerarla como algo puramente 'casual': lo inconexo, periférico, desordenado o, como ha dicho Simmel alguna vez, lo que está al margen del sentido genuino de la existencia, que asociamos en la actualidad a la palabra aventura, no es lo propio del *roman courtois*. La prueba por la aventura constituye el sentido propio de la existencia caballeresca".

E. Aurbach (1942/1996).

#### 4.3.3. *Une moult bele conjointure*: ética y estética en la obra de Chrétien de Troyes

Pese a que el carácter inacabado de *El Caballero de la Carreta* y de *El Cuento del Graal* hace difícil generalizar, todas las obras de Chrétien apuntan a un diseño común y a la **naturaleza significativa de su estructura**.

Hemos dicho ya que las novelas de Chrétien empiezan con una imagen de la colectividad caballeresca congregada en torno al rey Arturo. Esta imagen ideal se rompe por la aparición de un elemento perturbador que provoca la **salida del caballero**: en *Erec y Enide*, es un enano que ofende a la reina Ginebra; en *El Caballero del León*, el relato del fracaso de un caballero que exige reparación; en *El Caballero de la Carreta*, el rapto de la reina Ginebra; en *El Cuento del Graal*, un remordimiento.

Esta primera aventura en solitario se verá coronada por un éxito, que pronto se revelará sólo aparente. Erec superará la aventura del gavilán y obtendrá la mano de la bella Enide; Yvain superará la aventura de la fuente y obtendrá la mano de Laudine; Lancelot encontrará a la reina; Perceval, el castillo del graal. Sin embargo, la modernidad de los personajes de Chrétien está, precisamente, en el carácter problemático de esta conquista que pone al descubierto las deficiencias del caballero.

A menudo, estas deficiencias tienen que ver con su incapacidad de mantener un adecuado equilibrio entre la vida pública y la vida privada, y, más concretamente, acusan la centralidad de la relación entre amor y *militia* en el discurso ideológico de Chrétien. Ello es evidente en el caso de Erec y en el de Yvain. Erec, encerrado en la cámara nupcial, abandonará la actividad caballeresca por exceso de amor a la esposa; Yvain abandonará a la esposa por exceso de amor a la gloria caballeresca. Distinta es la naturaleza de la crisis en *El Caballero de la Carreta* y en *El Cuento del Graal*: Lancelot dudará dos pasos antes de subir a la carreta que ha de conducirlo a rescatar a Ginebra y ella se lo recriminará duramente; Perceval, que dejó que su madre muriera de dolor al verle marchar, será incapaz de formular las preguntas que habrían desvelado los misterios del *graal*.

#### Lectura recomendada

Victoria Cirlot analiza las novelas de Chrétien de Troyes y ofrece una interesante aproximación a la vinculación entre la aventura caballeresca y la noción de destino: **Victoria Cirlot (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.**



Parsifal y su hermana visitaron a su tío ermitaño; extraído de la *Segunda Continuación del Parsifal* de Wauchier de Denain.

La *recreantise*, el estatismo, generado por la falsa seguridad del protagonista en la plena realización de su identidad caballeresca, habrá de superarse y repararse a través del camino de la aventura. El carácter *ini-ciático* de este camino es indicado mediante **indicios estructurales**, que aportan una idea de progresión en el itinerario del héroe.

A la peligrosidad creciente de las aventuras, insinuada por medio de la concentración gradual de elementos maravillosos, se acompasa la gradación en lo referente a su trascendencia social. El camino del héroe culmina en una aventura de peligro extremo e interés colectivo, que permite la realización de la proeza útil a la sociedad. Erec devolverá la alegría a la corte, desolada por la ausencia del caballero Mabonagrain; Yvain liberará a cien doncellas retenidas en el Castillo de la Pésima aventura, y Lancelot a los súbditos de Arturo que vivían prisioneros en el reino de Gorre.

#### 4.3.4. La racionalización del elemento maravilloso

A diferencia, por ejemplo, de María de Francia, cuyos *Lais* destilan la atmósfera de los cuentos de hadas, Chrétien de Troyes no sólo hace un uso moderado de los elementos maravillosos, sino que podemos afirmar que su arte se caracteriza por la pintura realista de la sociedad incluso en sus aspectos más cotidianos y triviales.

En algunos episodios, nos deja intuir momentáneamente el entramado mítico subyacente a la narración para construir un clima inquietante e incrementar la tensión dramática; pero, una vez logrado este objetivo, y ya disipada la tensión, las reminiscencias míticas se desdibujan y lo aparentemente extraño y sobrenatural recibe una explicación racional.

Un caso paradigmático es la aventura de la *Alegría de la corte* protagonizada por Erec, bajo cuya siniestra apariencia se adivinan los contornos del Otro Mundo céltico. El caballero llega a un vergel, cerrado de forma sobrenatural por una muralla de aire, donde una doncella de rasgos sobrenaturales le hará combatir con un gigante de aspecto temible. Tras el combate, Erec, que ha derrotado a su rival, recibe de éste una explicación que cambia completamente la percepción de la escena. El motivo del hada amante que regenta el Otro Mundo celta y obliga a los mortales a batirse con el de guardián de su espacio se difumina para ceder paso a una explicación racional. El gigante es en realidad un caballero a quien su amada, la doncella del jardín, hizo prometer que viviría con ella aislado del mundo y de la proeza, y que combatiría a todos los que entraran en el jardín y que jamás saldría de él hasta ser derrotado con las armas. El caballero se llama Mabonagrain, pero a causa del aislamiento en que ha vivido nadie conoce su nombre:

#### Lectura recomendada

E. Kölher ha llevado a cabo un cuidadoso estudio de la estructura de las novelas de Chrétien de Troyes, a la luz de las estructuras sociológicas de las cortes del norte de Francia:

E. Kölher (1957/1990). *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.



Parsifal delante de la ermita de su tío; extracto de *Li cortez del graal* de Chrétien de Troya.

"Mabonagrains sui apelez;  
 Mes je ne sui pas coneüz  
 An terre, ou j'aie esté veüz,  
 Par remembrance de cest non,  
 Si an cest pais solemant non;  
 Car onques tant con vaslez fui,  
 Mon non ne dis ne ne conui". (vv. 6.132-6.138)

Me llamo Mabonagrain, pero nadie me conoce por este nombre en las regiones donde se me ha visto; tan sólo en este país, pues jamás, antes de ser caballero, dije mi nombre ni lo di a conocer.

La racionalización está al servicio del *sen*, pues es bien notoria la similitud entre el Erec *récreant*, que ha abandonado el camino de la proeza prisionero del amor por la esposa, y la situación de Mabonagrain. Lógicamente, la derrota de Mabonagrain sancionará el final del camino: derrotar a Mabonagrain supone la plena adquisición del ideal caballeresco por parte de Erec.

#### 4.4. El Caballero del León

##### 4.4.1. La aventura de la fuente: la utilización de la materia al servicio de la construcción del sentido

La primera parte de *El Caballero del León* transcurre en el mítico bosque de Brocelandia, de cuya popularidad en el marco de las leyendas bretonas da fe el testimonio de Wace que, en el *Roman de Rou* (1160), asegura que visitó el lugar con la esperanza de presenciar algún suceso maravilloso y que se marchó decepcionado sin nada que contar. Veamos los versos de Wace:

"Fol m'en revinc, fol i alai,  
 fol i alai, fol m'en revinc.  
 Folie quis, per fol me tinc". (vv. 6.395-6.420)

Como un necio he vuelto, como un necio fui; necio fui y necio vuelvo; busqué locuras, por necio me tengo.

Estos versos resuenan en las palabras con que, al inicio de *El Caballero del León*, Calogrenante relata a la corte artúrica su fracasada aventura en el bosque de Brocelandia:

"Ensi alai, einsi reving,  
 au revenir por fol me ting;  
 si vos ai conté come fos  
 ce qu'onques mes conter ne vos". (vv. 577-380)

Así fui, así vuelvo, al volver por necio me tengo. Como un necio os he contado lo que nunca quise contar.

El relato, que será el detonante de la acción, habla de una fuente mágica construida con metales preciosos. El caballero que la encuentra debe derramar agua sobre una grada de piedra, lo que desencadena una terrible tempestad, y enfrentarse en duelo al gigantesco guardián del lugar. Calogrenante explica que él salió derrotado del combate. El relato espolea el arrojío de su primo Yvain, que decide ir a vengar el ultraje. Aunque han transcurrido ya siete años, Yvain encuentra todo tal y como lo ha descrito su primo: al caer la noche, le aloja el mismo amable valvasor y, al día siguiente, un villano que guarda unos toros salvajes le indica el camino de la aventura. Yvain logra derrotar a Esclados



Varias escenas del *Caballero del león* de Chrétien de Troya.



El caballero Yvain socorre a una dama.

el Rojo, el guardián de la fuente, al que hiere mortalmente. En el castillo del muerto conoce a su viuda, Laudine, cuya mano obtendrá gracias a la mediación de la fiel sirvienta de ésta, Lunette.

El trasfondo mítico de la aventura de la fuente lo encontramos en diversos cuentos de la tradición irlandesa, los cuales narran las aventuras de héroes que acuden a las proximidades de un lago para medir sus fuerzas con el temible gigante Curoi, dios del sol y de las tempestades, caracterizado, como tantas divinidades célticas, por su polimorfismo y por su acción directa sobre los humanos a los que reta y conduce hacia el Otro Mundo. Este motivo probablemente habría interferido con el del encuentro amoroso de un mortal y un hada, divinidad acuática que acostumbra a aparecer en las proximidades de una fuente.

Una pista más concreta a cerca del "conte d'aventure" en que se debió inspirar Chrétien, nos la proporciona un relato galés, el mabinogui *Owein y Lunette*, cuyas semejanzas argumentales con *El Caballero de la Carreta* hacen pensar en una fuente común.

El trasfondo mítico de la historia al que hacíamos referencia está mucho más presente en *Owein y Lunette*. Ello se advierte ya en la descripción del castillo donde se aloja el caballero, tanto por el lujo y la opulencia del lugar como por la abundante presencia femenina que recuerda el gineceo mítico propio de algunas descripciones célticas del Otro Mundo:

"Me dirigí hacia el castillo y allí vi a dos jóvenes con los cabellos rubios rizados y una diadema de oro [...] Veinticuatro doncellas cosían la seda junto a la ventana [...] Se levantaron a mi llegada y seis de ellas cogieron a mi caballo y me quitaron las botas, otras seis cogieron mis armas y las lavaron en un estanque de tal modo que no se podía ver nada más blanco. Un tercer grupo de seis doncellas puso los manteles sobre las mesas y preparó la comida. El cuarto grupo de seis doncellas me quitó mis ropas de viaje y me dio otras: camisa, calzas, túnica, cota de armas y capa de brocado amarillo con anchos galones [...]"

La atmósfera mítica se advierte, asimismo, en la función de guía que desempeña el anfitrión del caballero:

"Levántate mañana temprano, sigue el camino por el que viniste a través del valle hasta que llegues al bosque. A cierta distancia del bosque encontrarás un atajo a la derecha. Síguelo hasta un claro; en el centro se eleva una colina, en lo alto de la cual verás a un gran hombre negro, tan grande al menos como dos hombres de este mundo; tiene un solo pie y un solo ojo en medio de la frente; en la mano lleva una maza de hierro y puedes estar seguro que esa maza pesa más que dos hombres juntos".

El señor del castillo indica a Owein cómo llegar hasta el Hombre Negro, que a su vez le conducirá hasta el guardián de la fuente. La conexión entre los tres personajes puede interpretarse como un vestigio del entramado mítico originario, en el que éstos no serían más que diferentes personificaciones del polimórfico dios Curoi.

Estas rémoras míticas quedan completamente disipadas en *El Caballero del León* en aras de una descripción realista, aunque idealizada, de la sociedad. Chrétien somete la materia a un proceso de adaptación al servicio de la construcción de

un sentido caballeresco y cortés. El gineceo mítico, antesala de la aventura, es suplantado por la modesta morada de un valvasor y su bella hija; y la función de guía del caballero hospitalario es anulada, rompiéndose así su conexión con la aventura. El encuentro con el dios Curoi bajo la apariencia de un anciano venerable es instrumentalizado para diseñar la figura del valvasor, miembro de la pequeña nobleza que, pese a estar ya alejado de la vida activa, encarna las virtudes caballerescas y desempeña en la novela artúrica la función de alojar a los caballeros errantes. Las veinticuatro doncellas son sustituidas por la hija del valvasor, que entretiene conversando al caballero en un *locus amoenus*, lo que acaba de configurar un cuadro idílico del ideal de vida refinado y de la hospitalidad de la sociedad cortesana. La construcción del sentido también pasa por la sustitución del gigantesco y monstruoso Hombre Negro por un villano:

"Uns vilains qui resambloit mor,  
Grans et hideus a desmesure,  
Issi tres laide creature  
Qu'en ne porroit dire de bouche,  
Illuec seoit seur une çouche,  
Une grant machue en se main.  
Je m'apochay vers le vilain,  
Et vi qu'il eut grosse la teste  
Plus que ronchins nê autre beste,  
Cheveuz mellés et front pelé,  
S'ot bien .II. espanes de lé,  
Oreilles moussues et grans  
Aussi com a .I. oliffans,  
Les sourchis grans et le vis plat,  
lols de çüette et nes de chat,  
Bouche fendue comme lous,  
ens de sengler agus et rous,  
Barbe noire et grenons tortis,  
Et le menton aers au pis,  
Longue eskine torte et bochue.  
Apoiés fu seur se machue,  
Vestus de robe si estrange  
Qu'il n'i avoit ne lin ne lange,  
Ains eut a son col atachiés  
Deux cuirs de nouvel escorchiés,  
De .II. toriaus ou de .II. bués.  
Em piés sali li vilains lués  
Qu'il me vit vers lui aprochier.  
Je ne soi s'il me vaut touchier,  
Ne ne soi qu'i voloit emprendre,  
Mais je me garni de deffendre  
Tant que je vi qu'il s'estut  
Em piés tous drois, si ne se mut,  
Et fu montés deseur un tronc,  
S'ot bien .XVII. piés de lonc;  
Si m'esgarda et mot ne dist,  
Nient plus c'une beste feüst;  
Et je quidai qu'il n'eüst  
Raison, ne parler ne seüst". (vv. 286-324)

Un villano, que se parecía a un moro por su monstruosa y desmedida fealdad, criatura más fea de lo que se podría decir con palabras, estaba sentado encima de un tronco, con una gran maza en la mano. Al acercarme al villano, vi que tenía la cabeza muy grande, más que la de un rocín u otra bestia, el pelo erizado, la frente pelada, de más de dos palmos de ancha, enormes orejas velludas, como las de un elefante, cejas espesas y cara plana, ojos de búho y nariz de gato, boca hendida como la de un lobo, colmillos afilados y rojos, como los de un jabalí, roja la barba y torcidos los bigotes, la barbilla hundida en el pecho y una larga espalda, encorvada y gibosa. Se apoyaba en la maza, e iba vestido con un sayo tan extraño, que no era de lino ni de lana, sino que llevaba, atadas al cuello, las pieles de dos toros o dos bueyes recién desollados. El villano, en cuanto vio que me acercaba, se puso en pie de un salto; acaso quería tocarme, no sé qué era lo que se proponía, pero me quedé a la defensiva, mientras le veía quieto y sin moverse, subido encima del tronco —él mediría por lo menos diecisiete pies de alto— mirándome sin decir palabra, como si de un animal se tratara; y pensé que no sabía hablar y que no tenía uso de razón.

Chrétien no interpreta la monstruosidad como un rasgo fantástico y mitológico, sino como la fealdad extrema, en términos éticos y estéticos, de lo que queda fuera del espacio cortesano. La adaptación destruye el mito, pues se pierde la conexión entre el caballero hospitalario y el Hombre Negro, pero la destrucción del mito es lo que genera el sentido, permitiéndole a Chrétien

pintar el contraste entre la belleza, el refinamiento y la educación de la clase caballeresca, representada en el valvasor cortés, y su realidad más antagónica grotescamente caricaturizada en la figura del villano.

Hemos atribuido al *roman courtois* la representación del ideal caballeresco; el fragmento anterior muestra hasta qué punto, para lograrla, no basta la exclusión del *vilain* del universo de la ficción; el rechazo explícito de la realidad social que queda fuera del espacio cortesano es el contrapunto necesario a la hora de plasmar la superioridad moral y cultural de la nobleza cortesana.

#### 4.4.2. La conciliación del amor y la actividad caballeresca

El argumento de *El Caballero del León* nos remite también a la estructura mítica del encuentro amoroso de un mortal y un hada. Algunos *lais* ofrecen un esquema bastante fiel al desarrollo narrativo: un mortal retenido en el Otro Mundo por un hada le pide volver a la sociedad humana; ella accede, pero le fija un plazo que deberá respetar y le otorga un talismán protector, a menudo un anillo mágico, que le permitirá además volver a su lado cuando lo desee. El anillo que hace invisible, que entrega Lunette a Yvain, y el que protege de herida y prisión, que le entrega Laudine, sugieren así la filiación sobrenatural de ambas mujeres.

Del mismo modo que Chrétien utilizó el motivo mítico en la aventura de la fuente, para expresar la participación exclusiva de la caballería en el universo de la aventura, la estructura narrativa del cuento de hadas le sirvió de cañamazo para desarrollar la problemática del caballero ligada a la reflexión sobre la relación entre el amor y la actividad caballeresca.

La situación que lleva a la crisis de Yvain es simétrica respecto a la de Erec. Yvain, que, a instancias de Gauvain, había pedido licencia a su esposa para acudir a justas y torneos, arrastrado por la sed de gloria, olvida sus compromisos conyugales y no respeta el plazo fijado para su retorno, lo que provoca el rechazo de Laudine. La crisis del caballero conocerá una expresión particularmente dramática, pues la pérdida absoluta de la identidad caballeresca se manifiesta a través de la regresión a un estadio *forsenez et salvage* (de locura salvaje).

Recuperado el juicio, gracias a un ungüento que le aplica una doncella, Yvain emprende el camino de la aventura. Dejando atrás su etapa como campeón de justas y torneos, ahora orienta su actividad caballeresca hacia la defensa de la justicia y de los débiles. Esta conquista de una nueva identidad se significa por medio de **la adquisición de un nuevo nombre**, el Caballero del León, que Yvain toma después de liberar de las fauces de una serpiente a un león, que en lo sucesivo le acompañará a todas partes.



El caballero Yvain ayuda al león contra el dragón.

La utilización del motivo de la adquisición del nombre como indicio estructural, que ya había ensayado Chrétien en el episodio de la *Alegría de la corte de Erec y Enide*, se consolida en el *El Caballero de la Carreta*, que no nos descubre el nombre del protagonista hasta la mitad de la obra, y adquirirá un particular relieve en *El Cuento del Graal*, cuyo protagonista ignora su propio nombre al inicio de la obra.

La acción benefactora de Yvain culmina en el Castillo de la Pésima aventura, donde liberará de dos diablos a cien doncellas, quedando ya en condiciones de medirse con el mejor caballero de la corte artúrica: Gauvain. Ambos caballeros se enfrentan sin reconocerse para resolver por las armas la querrela de dos hermanas a causa de una herencia. Aunque Chrétien no deja de indicar que es Yvain quien defiende la causa justa, la igualdad de fuerzas imposibilita la victoria de ninguno de los dos.

#### 4.4.3. Innovaciones estructurales: el personaje de Gauvain

*El Caballero de la Carreta* y *El Caballero del León* se consideran dos obras escritas simultáneamente entre los años 1177 y 1181. El indicio más llamativo es la imbricación de sus tramas, pues en *El Caballero del León* la ausencia de Gauvain, en un momento determinado, se justifica aludiendo a su participación en la *queste* de la reina raptada por Meleagant, acción que se describe en la otra novela.

Efectivamente, en *El Caballero de la Carreta* Gauvain y Lancelot participan de forma autónoma y separada en la *queste* de la reina. Gauvain, un personaje estático en *Erec y Enide* o *Cligès*, sin otra función que la de representar el ideal cortesano, se pone en movimiento en estas novelas y asume un nuevo papel como contrapunto del protagonista, que mantendrá en *El Cuento del Graal*, ligado al desarrollo de nuevas técnicas narrativas.

Podemos así decir que en la obra de Chrétien ya se insinúa **la técnica del entrelazamiento** que será ampliamente desarrollada por la novela en prosa del siglo XIII, consistente en entrelazar el relato de las aventuras de un caballero con el de las de otro que se desarrollan en el mismo momento en otro lugar.

En *El Caballero del León*, Gauvain desempeña un papel importante. Sus apariciones revisten una función estructural orientada a marcar las sucesivas fases en el desarrollo de la acción. Su aparición tras la aventura de la fuente indica el final de la primera etapa en la trayectoria del Yvain, que ha obtenido esposa y tierras; su intervención posterior será la causante de la crisis de Yvain, al que



Sir Gauvain y el predicador



arrastra de torneo en torneo haciéndole olvidar sus compromisos; su combate final con Yvain, al que se enfrenta sin reconocerlo, indicará el final del proceso, la reparación definitiva de la falta de Yvain.

La **ruptura de la linealidad narrativa** es una de las innovaciones técnicas más destacadas de la novela. Antes nos hemos referido al entrelazamiento de aventuras protagonizadas por caballeros distintos en *El Caballero de la Carreta* y en *El Cuento del Graal*; en el caso de *El Caballero del León* hemos de añadir el entrelazamiento de aventuras protagonizadas por un mismo caballero. El combate de Yvain contra el gigante Harpin se intercala dentro de la historia de Lunette salvada de la hoguera, que queda momentáneamente interrumpida; el episodio de la Pésima Aventura se encaja dentro del relato del litigio de dos hermanas por una herencia. Yvain deja sistemáticamente en suspenso una aventura para acudir a resolver otro conflicto y volver después a zanjar el que había quedado abierto.

El peso específico que asume Gauvain en la trama y las innovaciones técnicas comentadas probablemente obedecen al gusto por la experimentación artística, pero tal vez también esconden una **reflexión sobre el ideal caballeresco**. Hagamos notar, en este sentido, que el papel de Gauvain en *El Caballero del León* se limita a arrastrar al héroe por el camino de la vanagloria y la proeza inútil y a enfrentarse con él de forma irreflexiva defendiendo una causa injusta. El rasgo más destacado de la conducta de Gauvain en la obra es su ausencia, que le lleva a desatender las aventuras que deberá afrontar Yvain en su nombre. Si bien la causa de esta ausencia es la *queste* de la reina, en la que Gauvain fracasa, Yvain, entrelazando sus aventuras, demuestra su capacidad para atender simultáneamente a conflictos diversos. Chrétien parece insinuar ya en *El Caballero del León* lo que se afirmará con mayor nitidez en *El Cuento del Graal*: la superación por parte del héroe del ideal mundano y en cierto sentido banal de la cortesía, encarnado en el caballero que representa la esencia de la corte artúrica.

#### **4.5. El Cuento del Graal**

##### **4.5.1. El Cuento del Graal como Bildungsroman**

La última novela de Chrétien se abre de forma insólita. El relato no empieza, como es habitual, con la salida de un caballero de la corte artúrica. Nos encontramos ahora en un escenario distinto, la yerma floresta solitaria, y con un personaje nuevo, un adolescente completamente ingenuo. La causa de su ignorancia es el aislamiento en que ha vivido, pues su madre lo ha criado en el bosque. Su padre y sus hermanos murieron combatiendo y su madre, llevada por el afán de protegerlo, ha querido mantenerlo en un desconocimiento absoluto del mundo de la caballería y de la corte.

El azar, sin embargo, una noción vinculada a la idea de destino en la narrativa de Chrétien, hará que un día el joven encuentre en su camino a un grupo de caballeros que atraviesan el bosque. Las deficiencias de la educación materna son manifiestas en su incomprensión de la escena, pues, fascinado ante tanta belleza, toma por ángeles a los caballeros, y en la comicidad del diálogo que entabla con uno de ellos:

"Mes or te pri que tu m'anseignes par quel non je t'apelerai.  
 – Sire, fet il, jel vos dirai.  
 J'ai non Biax Filz.– Biax Filz as ores ?  
 Je cuit bien que tu as ancores un autre non.–Sire, par foi j'ai non Biau Frere.– Bien t an croi.  
 Mes se tu me vials dire voir, ton droit non voldrai ge savoir.  
 – Sire, fet il, bien vos puis dire qu'a mon droit non ai non Biau Sire.  
 – Si m'aïst Dex, ci a biau non.  
 As an tu plus ?– Sire, je non, ne onques certes plus n'an oi.  
 – Si m'aïst Dex, mervoilles oi, les graignors que j'oïsse mes ne ne cuit que j'oie ja mes". (vv. 343-358)

[Muchacho] ahora te ruego que me digas con qué nombre he de llamarte.  
 –Señor –dijo él–, os lo diré. Me llamo Buen Hijo.  
 –¿Te llamas Buen Hijo? Me imagino que debes de tener otro nombre.  
 –Sí, a fe mía, me llamo Buen Hermano.  
 –Te creo. Pero, si quisieras decirme la verdad, me agradaría saber tu verdadero nombre.  
 –Señor –replicó él– os lo puedo decir: me llaman Buen Señor.  
 –¡Válgame Dios que es un bello nombre! ¿Tienes más?  
 –No señor, jamás he tenido ningún otro.  
 –¡Dios me valga! Acabo de escuchar la maravilla mayor que jamás había oído. No creo que escuche jamás nada igual.

El muchacho no sólo lo ignora todo sobre el mundo, sino también sobre sí mismo. En el fragmento citado, que solamente se conserva en dos manuscritos, la inconsciencia de la propia identidad se manifiesta en el plano lingüístico: incapaz de decir su nombre, el muchacho enumera los apelativos que utilizan los otros para llamarle y que expresan los diferentes vínculos que lo atan a la casa de la madre.

El joven sigue a los caballeros decidido a convertirse en uno de ellos sin reparar en que su madre cae muerta de dolor al verle partir. De ahora en adelante deberá iniciarse en las diferentes facetas de la vida adulta. El caballero Goornemant de Goort lo adiestrará en el manejo de las armas y le enseñará el código de comportamiento por el que se rige la caballería. La iniciación amorosa llegará con el encuentro de la doncella Blancaflor, junto a la que descubrirá un sentimiento, distinto del amor por la madre que únicamente había conocido, que lo empuja por el camino de la proeza heroica. Absolutamente innovadora es la imagen del héroe ensimismado que pinta Chrétien en el bello episodio de las gotas de sangre en la nieve, cuando, contemplando la coloración rosada que adquieren tres gotas de sangre al desleírse en la nieve, el caballero evoca el rostro de su amiga y, volcado hacia su interior, cae en un estado de ensoñación del que en vano intentan sacarlo los que lo rodean.

La necesidad de superar el estadio de aislamiento en que ha vivido el muchacho, y de realizarse en las armas y el amor que define los primeros pasos de su trayectoria, resulta familiar al público de Chrétien. Sin embargo, la obra no acaba aquí; el encuentro con Goornemant de Goort y con Blancaflor, en el



El rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda.

castillo de Belrepeire, son sólo una etapa en su formación. En los episodios que vienen a continuación es donde aparecen las innovaciones más importantes que marcarán la narrativa posterior.

Un día, la compasión hacia la madre que abandonó invade a Perceval y decide ir a visitarla. No llegará a completar el viaje porque le saldrá al encuentro la aventura que el destino le ha deparado: la visita al Castillo del Graal. Lo que le ha puesto en camino, conduciéndolo hasta la aventura, no ha sido el afán de demostrar que es un buen caballero, como en el caso de Erec, o el amor hacia su dama, como en el caso de Lancelot, sino un sentimiento nuevo, la *caritas*, que no nos remite a la ética caballeresca de las armas y del amor, sino a la esfera de los valores cristianos. Cabe esperar, pues, que la forma que revista esta aventura también sea distinta de las que hemos comentado hasta ahora.

En el castillo, el muchacho presencia un espectáculo extraño: un cortejo desfilando en medio de una luz cegadora llevando un *graal*, especie de recipiente donde se coloca el alimento para comer, y una lanza que sangra. El joven ignora qué contiene el recipiente y a quién se sirve con él, pero no pregunta nada. Por la mañana, todo ha desaparecido y el muchacho se dispone a reemprender su camino, cuando encuentra una doncella que le recrimina duramente su silencio. La doncella, que resulta ser su prima, le cuenta que ha sido huésped del Rey Pescador, inválido a causa de una herida entre las piernas, y que si hubiera formulado las preguntas que se calló hubiera restituido la salud al rey y a su tierra yerma; le dice también que su madre ha muerto y que él ha fracasado ante la aventura por ser un hombre indigno, manchado por el pecado. La doncella le pregunta además su nombre y, entonces, dice el narrador, "él, que no lo sabía, lo adivina y responde que se llama Perceval". La adquisición del nombre, forma simbólica a que recurre Chrétien para indicar la adquisición de un grado superior de conciencia de uno mismo, coincide con el encuentro de la aventura que dará sentido a la existencia de Perceval, cuya misión será de ahora en adelante *percer la val*, penetrar, en el sentido de descifrar, los misterios del valle donde se alza el castillo del *graal*.

Perceval se halla en la corte del rey Arturo cuando aparece una doncella a lomos de una mula que maldice su silencio en el castillo del *graal* e incita a los caballeros a buscar aventuras. Varios caballeros salen de la corte comprometiéndose a realizar grandes hazañas. También Perceval, que se compromete a no descansar hasta haber descubierto los misterios del *graal*. La aventura de Perceval se adecua al modelo estructural de la *queste* que Chrétien ya había ensayado en *El Caballero de la Carreta*, no obstante la naturaleza de la búsqueda ha cambiado radicalmente. La diferencia entre el héroe y el resto de la colectividad artúrica se perfila ya en las palabras con que el narrador introduce el compromiso de Perceval: "Perceval habló de modo distinto".

Cinco años dura la búsqueda infructuosa de Perceval, que finalmente cae en un estado de degradación y desesperación que, siguiendo el esquema estructural de las novelas anteriores de Chrétien, nos remitiría a la crisis del caballero. El



Miniatura de *El Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes.



Parsifal libera al Caballero Prisionero de la tumba; extraído de Wauchier de Denia, *Segunda Continuación de Parsifal*.

conocimiento de estas obras orienta nuestras expectativas y esperamos que, a esta fase de desolación, siga un trayecto iniciático que conduzca al caballero a superar las deficiencias que le han llevado a fracasar ante la aventura. El punto de partida de este itinerario es el encuentro de Perceval con unos penitentes. Un Viernes Santo, Perceval encuentra en el desierto a unos caballeros y a unas damas penitentes que llevan capuchas y cilicios. Los penitentes, sorprendidos de ver al héroe armado el día en que se conmemora la Pasión, le hablan de Cristo y de su penitencia y de un ermitaño que les ha confesado.

Chrétien busca un contraste deliberado entre la imagen inicial de Perceval, todavía un muchacho anónimo, extasiado ante la belleza del cortejo de caballeros que atraviesa el bosque, y esta segunda imagen de Perceval que, ya caballero, contempla admirado un tipo de existencia que ignoraba. Perceval va a casa del ermitaño y éste le revela que es el hermano de su madre y que también es su tío el Rey Pescador. El *graal* sirve al padre del Rey Pescador y tan sólo contiene una hostia que lo alimenta. El ermitaño hace ver a Perceval que su vida pasada está marcada por la culpa y lo encamina a la penitencia y a la plegaria por la que obtendrá "enor et paradis" y no sólo "los", glorias terrenales.

El *Cuento del Graal* es el primer *Bildungsroman* o novela de educación de la literatura europea. Es la historia de la formación de Perceval, desde un estadio selvático de absoluta ignorancia hasta la adquisición del ideal caballeresco y su final superación para alcanzar un ideal de vida superior. El caballero construye su identidad a lo largo de un doloroso camino en el que el error, el fracaso y el remordimiento son etapas inherentes al proceso de aprendizaje. Perceval es un personaje plenamente novelesco. A diferencia del héroe épico, situado en un tiempo mítico y estático, no es una esencia inmutable. El personaje novelesco, ubicado en un tiempo biográfico y dinámico, evoluciona y se transforma construyendo su identidad a lo largo de la narración.



El séquito del Grial en el castillo del rey Pescador.

#### 4.5.2. Las *questes* paralelas de Gauvain y Perceval

Tras la llegada de la doncella de la mula, un caballero llamado Guinganbresil se presenta en la corte artúrica y, acusando a Gauvain de haber matado a su señor, le reta a un desafío en la corte del rey de Escavalón. Gauvain, asombrado de tal acusación, recoge el desafío y parte hacia la aventura. Chrétien deja en suspenso la *queste* de Perceval para narrar las aventuras de Gauvain, que llega a Escavalón y recibe el encargo de buscar la lanza que sangra. Más adelante el relato recupera a Perceval, a quien encontramos errante y abatido cinco años después de haber abandonado la corte artúrica. Tras el encuentro de Perceval y el ermitaño, la narración vuelve a Gauvain y poco después queda interrumpida.

Chrétien acentúa marcadamente la construcción paralelística que busca el contraste entre Gauvain y el protagonista de la novela, en este caso Perceval. Tanto es así que los críticos han discutido acerca de la unidad de la novela, considerando la posibilidad de que un copista refundiera dos obras originariamente autónomas.

La imbricación de los itinerarios de ambos caballeros apunta, sin embargo, a la unidad de la concepción narrativa y a una estructura meditada construida sobre un juego de paralelismos y contrastes significativos.

Gauvain y Perceval buscan objetos de signo contrario. El *graal* es un objeto salvífico, que ha de aportar la salud al Rey Pescador y a su tierra, mientras que a la lanza se asocia un presagio destructivo:

"Que toz li realmes de Logres  
que jadis fu la terre as ogres,  
sera destruz por cele lance". (vv. 6.095-6.097)

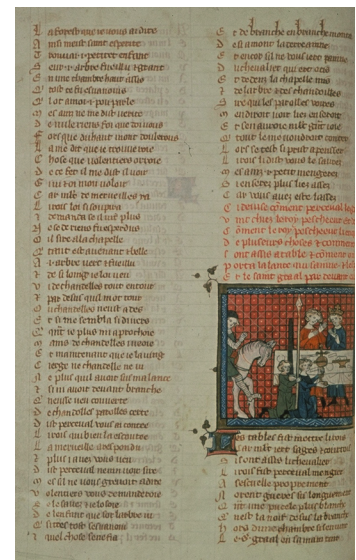
Todo el reino de Logres, que antaño  
fue la tierra de los Ogros, será des-  
truido a causa de esta lanza.

El antagonismo de los objetos de *queste* se complementa con la actitud antagónica de ambos caballeros frente a la aventura. Gauvain ignora los efectos devastadores que tendrá la lanza sobre el espacio artúrico que él personifica y acepta la misión sin interrogarse acerca de su significado. Perceval, en cambio, es consciente del efecto benéfico del *graal* y, como bien ilustra el episodio que relata la visita a su tío ermitaño, su búsqueda no se puede desligar de un proceso de conocimiento de sí mismo y del significado de la misión que le ha sido encomendada.

Los escenarios de sendas aventuras son igualmente de signo contrario; mientras que se insinúa la simbología cristiana del entorno maravilloso por el que transita Perceval (el *graal* contiene una hostia), Gauvain vaga por un espacio maravilloso sin sentido, plagado de reminiscencias paganas, como el Castillo de las reinas, que evoca el gineceo mítico de los relatos célticos.



Parsifal en la Capilla de la Mano Negra ve descender del cielo al diablo carbonizado; extraído de la Tercera Continuación del *Conte del Graal* de Manessier.

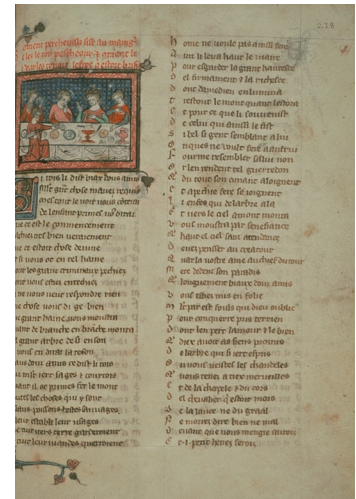


Parsifal en el castillo del rey Pescador, donde vuelve a presenciar al séquito del Grial; extraído de Wauchier de Denain, *Segunda Continuación del Parsifal*.

Habida cuenta de la identificación entre Gauvain y el espacio artúrico, cabe preguntarse si, confrontándolo con Gauvain, Chrétien no pretendía sugerir la necesidad de superar el carácter banal y mundano del ideal cortesano, orientándolo hacia la conquista de nuevos valores de orden trascendente y espiritual. En cualquier caso, así lo entendió un sector importante de la narrativa artúrica posterior.

### El graal y la lanza que sangra

Se ha especulado mucho acerca del origen de los objetos en torno a los que se construye el relato, como la lanza que sangra o el mismo *graal*. Algunos romanistas han insistido en las fuentes judeocristianas, apuntando a las tradiciones ligadas al relato de la Pasión de Cristo, donde aparecen reliquias como la lanza de Longinos, que atravesó el flanco de Cristo, o el cáliz en que se recogió su sangre. Los celtistas han encontrado analogías muy llamativas entre los personajes y objetos que describe Chrétien y algunos que aparecen en relatos galeses, como la lanza que sangra, instrumento de venganza y destrucción en la mitología céltica, el caldero de la abundancia, ligado a los ritos de fertilidad, o el dios marino Bran, posible modelo del Rey Pescador. En realidad, ambas tesis pueden conciliarse perfectamente, ya que Chrétien, con toda seguridad, interpretó unos mitos paganos extraños a su cultura y creencias adaptándolos a sus referentes cristianos. A este sincretismo de las leyendas celtas y las tradiciones cristianas hemos de añadir otro rasgo constitutivo del *graal* en la obra de Chrétien: su carácter enigmático. Chrétien cultivó deliberadamente la ambigüedad, convirtiendo el enigma en el principal atractivo de su relato. La prueba de su acierto fue la legión de continuaciones que suscitó esta obra inacabada.



Parsifal en el castillo del rey Pescador donde ve la espada partida; extraído de Wauchier de Denain, *Segunda Continuación del Parsifal*.



Parsifal encuentra a unas damas y caballeros haciendo penitencia; extraído de Chrétien de Troyes, *Li contes del graal*.

## 5. La herencia de Chrétien de Troyes: el *roman artúrico* en el siglo XIII

### 5.1. Las continuaciones de *El Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes

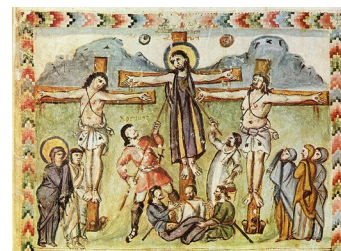
Chrétien de Troyes se convirtió en un clásico para la narrativa del siglo XIII. A lo largo de toda la centuria fue constante la recuperación de personajes, motivos y estructuras narrativas de sus novelas en obras dirigidas a un público conocedor de la materia, que experimentaba el placer del reconocimiento en este juego de referencias intertextuales. La diversificación del género artúrico, en novelas en verso y novelas en prosa, a lo largo del siglo XIII, traduce en buena medida dos lecturas diferentes y en muchos aspectos antagónicas de la obra de Chrétien.

#### 5.1.1. Las cuatro *Continuaciones*

Chrétien de Troyes dejó inacabado *El Cuento del Graal*, lo que determinó la aparición en los años sucesivos de una constelación de textos que pretendían explorar las posibilidades narrativas abiertas por esta obra enigmática. Entre finales del siglo XII y mediados del siglo XIII se elaboraron **cuatro *Continuaciones*** en verso que se proponían llevar a cumplimiento las aventuras de Gauvain y de Perceval que Chrétien había dejado interrumpidas; y una **trilogía**, atribuida a **Robert de Boron**, que habría de convertir definitivamente la misteriosa vasija de la novela de Chrétien en el Santo Graal.

La **primera *Continuación***, de finales del siglo XII, también es conocida como ***Continuación Gauvain***, porque en ella no aparece Perceval, reemplazado por Gauvain, que fracasa en la aventura del graal. Se advierten ya en esta obra los primeros pasos orientados a la **cristianización** de la historia. La lanza que sangra se identifica con la lanza de Longinos; el *graal*, con el vaso precioso que recogió la sangre de Cristo; y se atribuye a José de Arimatea el traslado de las reliquias de la Pasión a Bretaña.

Aunque resulta difícil fijar la cronología de estas primeras obras que continúan el relato de Chrétien, es posible que la primacía en la reorientación cristiana del mito corresponda a Robert de Boron, de cuya obra podrían proceder algunos elementos presentes en las *Continuaciones*. Un rasgo característico de



Longinos es el nombre del centurión romano que, estando Cristo en la cruz, le atravesó el costado con una lanza. En la ilustración, miniatura de la Crucifixión, perteneciente a los Evangelios ilustrados por el maestro de Rábula, en la que se ve la escena de la crucifixión, con Longinos atravesando el costado de Cristo, los soldados que juegan a los dados y los dos ladrones crucificados junto a Jesús.

las *Continuaciones* es, sin embargo, la presencia, junto a los objetos tradicionalmente asociados al cortejo del *graal*, de otros elementos, como la espada rota que el héroe debe unir, que nos remiten al substrato céltico del relato de Chrétien. La presencia de estas reminiscencias célticas, que Chrétien habría eliminado parcialmente, aproximan estas cuatro obras al relato galés *Peredur*, inspirado en las mismas fuentes de que bebió el escritor champañés.

La *Segunda Continuación*, atribuida a **Wauchier de Denain** y conocida como *Continuación Perceval*, recupera las aventuras de Perceval hasta su retorno al Castillo del Graal, donde no acaba de completar la aventura. De la *Tercera Continuación* tenemos dos versiones escritas en la tercera década del siglo XIII. Una de **Gerbert de Montreuil** y otra escrita por **Manessier**, que es la que lleva a conclusión la aventura de Perceval. Tras superar todas las pruebas, el caballero se convertirá en el sucesor del Rey Pescador. A su muerte, la lanza y el *graal* desaparecen en el cielo.

### 5.1.2. La trilogía de Robert de Boron

Simultáneamente a la composición de las *Continuaciones*, en torno al año 1200, Robert de Boron elaboró una obra, concebida como trilogía, con la intención de narrar la genealogía del *graal* desde los orígenes de la humanidad siguiendo un **proyecto narrativo cíclico**.

De la obra de Robert de Boron, que desarrolló un papel fundamental en la fijación definitiva del sentido cristiano del mito, conservamos tan sólo el **Roman de l'Estoire dou Graal o Joseph d'Arimathie** (*La Historia del Graal o José de Arimatea*) y un fragmento de 502 versos del **Merlín**.

Robert de Boron es el primero que otorga al relato del *graal* **una dimensión histórica**. Su obra se inicia en el *Génesis* y, siguiendo un diseño genealógico, llega a José de Arimatea que, tras recoger la sangre de Cristo en el "veissel" de la Última Cena, identificado con el *graal*, transmite su custodia a su cuñado, el Rey Pescador, cuyos descendientes habrán de ser los futuros guardianes del *graal*. El *graal* viaja así de Palestina a Bretaña, donde se instituye la Mesa del Santo Graal en la que sólo pueden sentarse los puros a la espera de la llegada de un tercer hombre (*un tierz hon*), gracias al cual tendrá lugar la revelación divina de los misterios del *graal*.

La articulación de la historia alrededor de tres personajes, José de Arimatea, el Rey Pescador y Perceval (el citado tercer hombre), se ha relacionado con una concepción **escatológica** de la historia tal vez vinculada a las ideas heréticas de los seguidores de Joaquín de Fiore, quienes defendían una tripartición del tiempo histórico construida en función de las tres Personas de la Santa Trinidad. Tras la revelación del Padre a los profetas y la del Hijo, concretada en la encarnación de Cristo, esperaban la revelación del Espíritu Santo, ligada en la obra de Robert de Boron a los misterios del *graal*.

#### José de Arimatea

Este personaje era, según los Evangelios (Marcos 27, 59-60), un discípulo de Jesús que dio sepultura al cuerpo de Cristo crucificado y al que algunas tradiciones apócrifas atribuyen la acción de haber recogido la sangre de Cristo en el cáliz de la Última Cena.



El *José de Arimatea* fue **prosificado** al igual que el *Merlín*, y también la tercera obra de la trilogía, un *Perceval* en verso que no ha llegado hasta nosotros y que sólo conocemos de forma indirecta a través de la citada prosificación.

La trilogía de Robert de Boron es una obra fundadora, que desarrollará un papel determinante en la configuración del espíritu y de la estética de la novela artúrica en prosa. Robert de Boron interpreta la leyenda del *graal* en clave mística y religiosa e inserta su recepción en el plano de la historicidad, recuperando las fuentes cronísticas de la literatura artúrica y adoptando la genealogía como principio estructural. La obra de Robert de Boron fue prosificada y se incorporó al vasto ciclo de la *Vulgata* artúrica en prosa.

#### Lectura recomendada

De entre la no muy abundante bibliografía dedicada a la obra de Robert de Boron, hay que destacar el estudio siguiente:

**Francesco Zambon** (1986). *Robert de Boron e i segreti del Graal*. Florencia: Olschi.

## 5.2. Al margen del *graal*: la novela artúrica postclásica. Innovaciones temáticas y estructurales

A lo largo del siglo XIII, aparece un conjunto de obras en octosílabos pareados que siguen de cerca el modelo novelesco diseñado por Chrétien de Troyes y que se conocen como **roman postclásico en verso**. Los autores toman de la obra del champañés, además del cuadro artúrico, personajes concretos, la concepción episódica del relato, estructuras narrativas, como la *queste* (la búsqueda por parte del caballero de alguien o de algo cuya falta altera la armonía de la corte), y diversos motivos literarios. Pese a estas constantes referencias intertextuales, la reproducción del modelo nunca es del todo fiel, ya que la tradición es primordialmente la base sobre la que ensayar nuevas formas de **experimentación literaria**.

Algunos de estas novelas son: *El cementerio peligroso*, *El caballero de las dos espadas*, *La venganza de Radiguel*, *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, *Beaudous* de Robert de Blois, *El caballero de la espada* y *La mula sin freno* o *La doncella de la mula*.

### 5.2.1. El protagonismo de Gauvain y la pérdida de los referentes ideológicos de las novelas de Chrétien

Muchos de estos relatos tienen como protagonista a Gauvain, el personaje que mejor representa el espacio artúrico. Mientras que caballeros como Erec o Yvain deberán someterse a la dura prueba de la aventura para conquistar su identidad caballeresca, Gauvain es el *chevalier accompli*, la encarnación del ideal caballeresco y cortesano materializado en la corte artúrica.

El protagonismo de Gauvain guarda de algún modo relación con un rasgo distintivo de estos relatos: **la pérdida de la dimensión ética de la aventura**. Se exalta ahora la aventura por la aventura, que ya no es concebida como un proceso formativo orientado a la adquisición de la identidad caballeresca, lo cual lleva, naturalmente, a la eliminación del *sen* y a la pérdida de los referentes ideológicos que sustentaban el proyecto narrativo de Chrétien.



Gauvain en la Capilla de la Mano Negra, extraído de la *Primera Continuación de Galvany*, anónima.

### 5.2.2. La saturación de elementos maravillosos

El *in crescendo* dramático que en las novelas de Chrétien diseñaba la progresiva adquisición del ideal caballeresco, por parte del protagonista, es suplantado en cierta medida por la **intensificación del elemento maravilloso**.



Gauvain combate con Guromelant delante de Arturo y su corte, en el castillo de las Reinas; extraído de la *Primera Continuación de Galvany*, anónima.

Los sucesos maravillosos, de los que Chrétien hacía un uso moderado y que a menudo racionalizaba para adecuar su representación a la expresión de los conflictos morales que debía resolver el caballero, proliferan en estas obras. La maravilla se convierte ahora en un suceso de orden sobrenatural completamente gratuito, desprovisto de sentido, y a menudo adquiere tintes siniestros y demoníacos. Ello acabará de propiciar la asociación del verso a la *fabula*, la ficción mentirosa, y situará estas novelas dentro del horizonte literario al que se refería Jean Bodel cuando, escribiendo en esos mismos años, definía los relatos de materia artúrica como "cuntes vains et plaisants" (cuentos ligeros y agradables) (*Chanson des Saisnes*, v. 9). A la frivolidad y a las mentiras de la materia artúrica también aludía, esta vez con intención peyorativa, el prólogo de de la *Vie des Pères* dirigido a Blanca de Navarra, que murió en 1229.

"Les autres dames de cest mont,  
 Qui plus pensent aval qu'amont,  
 Si font les mençonges rimer  
 Et les paroles alimer  
 Pour les cuers mielz enrooillier  
 Et pour honesteté avillier.  
 Dame, de ce n'avez vos cure:  
 De mençonge qui cuers obscure,  
 Corrompant la clarté de l'ame,  
 N'en aiez cure, douce dame,  
 Leissiez Cliges et Perceval,  
 Quil les cuers tue et met mal,  
 Et les romanz de vanité". (vv. 23-35)

Las otras damas que viven en este mundo y piensan más hacia abajo que hacia arriba, se hacen rimas las mentiras y pulir las palabras para enmohecer sus corazones y envilecer la honestidad. No pongáis cuidado, señora, en las mentiras que ensombrecen el corazón y corrompen la claridad del alma. No os preocupéis, dulce dama; dejad de lado a Cligès y a Perceval, que dañan y matan a los corazones, y también las otras novelas frívolas.

### 5.2.3. El distanciamiento irónico de la materia

Hemos visto cómo la referencia constante a Chrétien de Troyes no implica una adscripción al mensaje ideológico de sus novelas, sino que reviste un carácter puramente lúdico. Yendo más allá, Jean Charles Payen ha detectado, bajo la apariencia cortés de estos relatos, elementos de ruptura que cuestionan la imagen ideal del amor y de la caballería que había construido Chrétien, como la misoginia o los episodios cómicos que sitúan al caballero al borde del ridículo.

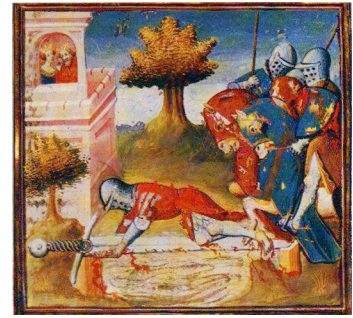
En lo referente al tratamiento humorístico de la materia podríamos citar, a modo de ejemplo, la aventura de las visiones oníricas de Guinglain, protagonista de *El Bello Desconocido* de Renaut de Beaujeu. Se trata de un episodio que se construye sobre la imitación de *El Caballero de la Carreta* de Chrétien, pero que se distancia del modelo en el tratamiento profundamente irónico de la materia. La prueba que ha de afrontar Guinglain en el castillo del hada que regenta la Isla de Oro, y que consiste en no abandonar el lecho, combina la alusión intertextual a dos pruebas que debe superar Lancelot en *El Caballero de la Carreta*: la del lecho peligroso y la del puente de la espada. Lancelot afrontará impasible, sin moverse del lecho, las *merveilles* que suceden en la habitación, como la caída de una lanza envuelta en llamas desde el techo; y más adelante atravesará un estrecho puente sobre el agua haciendo frente a los encantamientos que le acechan; Guinglain no sólo abandonará la cama, contraviniendo la prohibición del hada, sino que se revelará incapaz de afrontar los encantamientos que tienen lugar en la cámara suscitando la hilaridad de los criados. Todos ríen ante el ridículo del caballero, agarrado a una percha por miedo a morir ahogado en las aguas imaginarias que inundan su habitación:

#### Lectura complementaria

Jean-Charles Payen (1969). "La destruction des mythes courtois dans le roman arturien. La femme dans les romans en vers après Chrétien de Troyes". *Revue des Langues Romanes* (núm. 78, págs. 213-228).

"Aval a l'iaue regardee  
 qui si fait la plance croler  
 qu'il ne se puet sor piés ester;  
 cò li est vis qu'il quaié jus.  
 Il se tient as mains de desus,  
 s'il a paor ne m'en mervelle:  
 desous lui voit l'iaue bruiant,  
 li braç li vont afebloiant,  
 perdre cuide tantost la vie.  
 Au plus haut que il puet s'escrìe:  
 'Signor, fait il, Aidiés! aidiés!  
 Por Diu! Car ja serai noiés;  
 secorés moi, bonne gens france!  
 Car je penc ci a une plance  
 ne je ne me puis mais tenir,  
 Singnor, ne m'i laissiés morir!'.  
 Li sergant qui oent le bruit,  
 candoiles, cièrges ont espris;  
 trovent Guinglain qui si fu pris  
 a le perce d'un espievier,  
 si avoit paor de noier.  
 A le perce as mains se tenoit,  
 li autres cors aval pendoit.  
 S'en fu aies l'encantemans.  
 Giglains s'est d'ilueques partis,  
 Tos vergondés et esbahis". (vv. 4.554-4.589)

Mira abajo el agua que hace  
 tambalearse el tablón de modo  
 que no puede mantenerse en  
 pie. Cree que está a punto de  
 caer. Tiene que sujetarse con  
 las manos. No me sorprende  
 que tenga miedo: ve bajo él  
 las aguas turbulentas y los bra-  
 zos se le van debilitando. Cree  
 que va a perder la vida y grita:  
 "¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Por Dios! Es-  
 toy a punto de ahogarme. Se-  
 ñores, no me dejéis morir". Los  
 sirvientes que oyen tal escándalo  
 se levantan. Encienden can-  
 delas y cirios y encuentran a  
 Guinglain colgado de la percha  
 de un gavilán. Tenía miedo de  
 ahogarse y se sujetaba con las  
 manos a la percha y el resto de  
 su cuerpo colgaba hacia abajo.  
 Se desvaneció el encantamiento  
 y Guinglain se alejó de allí muy  
 avergonzado.



Lancelot atravesando el puente de la espada (*El Caballero de la Carreta de Chrétien de Troyes*).

Jean Charles Payen, en el artículo citado más arriba, habla de desmitificación del ideal cortés y la relaciona con la difusión de estas obras entre un público burgués ajeno a los valores de la clase caballeresca. Con todo, y sin negar una posible difusión de estas novelas más allá de los círculos cortesanos, no olvidemos que uno de los principales atractivos de esta literatura es el placer que experimenta el público al reconocer los motivos y los episodios que reelaboran los escritores. Ello sólo es posible para un público cortesano, perfecto conocedor de una tradición literaria que percibe como propia.

La novela artúrica en verso del siglo XIII deja translucir una interesante dialéctica entre fidelidad al modelo diseñado por Chrétien de Troyes e innovación, que dará lugar a una profunda renovación del género. Pese a la diversidad de los textos, las principales innovaciones podrían referirse al protagonismo de Gauvain como portador de la acción, la pérdida de la dimensión ética de la aventura, la intensificación del elemento maravilloso y la tendencia al tratamiento paródico de la materia, que juega con las referencias de un público culto conocedor de la tradición.

#### 5.2.4. La experimentación de la forma artúrica: la arquitectura compositiva de *El Bello Desconocido*

*El Bello Desconocido*, escrito por Renaut de Beaujeu entre los años 1190 y 1210, presenta una estructura perfectamente equiparable a la de las novelas de Chrétien. La obra empieza en la corte artúrica. Ante el rey Arturo se presenta un caballero que ignora su nombre, situación que apela claramente al Perceval

de *El Cuento del Graal*, y una doncella que solicita la salida de un caballero capaz de afrontar la aventura del beso terrible, consistente en besar a una feroz serpiente y restituir así la forma humana a la reina Blonde Esmerée.

El nombre que otorga el rey al caballero anónimo, Bello Desconocido, crea en el público conocedor de la tradición un horizonte de expectativas determinado: esperamos que el caballero "encuentre su nombre", esto es, construya su identidad a través de la aventura, afrontando diversas pruebas hasta superar la definitiva, que, como en el caso de *Erec y Enide* o de *El Caballero del León*, le otorgará la mujer y la tierra. Guinglain logrará efectivamente obtener la mano de Blonde Esmerée tras la aventura del beso terrible, cuya superación, como en las novelas de Chrétien, revierte en beneficio de la colectividad, y que además le supondrá la adquisición del nombre, pues una voz misteriosa revelará al caballero su identidad tras besar a la doncella.

Renaut de Beaujeu altera y complica, sin embargo, la trayectoria lineal del itinerario caballeresco diseñado por Chrétien, combinando el camino que conduce a la aventura del beso terrible con un segundo hilo narrativo, correspondiente a las aventuras de Guinglain en la Isla de Oro. Antes y después de la aventura del beso terrible, el héroe se aleja del camino recto para adentrarse en un espacio onírico, situado al margen de la existencia caballerisca, donde se convertirá en amante del hada Blancheval.

La experimentación sobre el modelo clásico se concreta, en este caso, en la **construcción paralelística**, que combina el camino caballeresco con el abandono de la errancia en un espacio marginal. La oposición espacial traduce la oposición de dos mujeres: el hada y la reina, que representan respectivamente el amor y el matrimonio. La **disyunción de amor y matrimonio**, perfectamente coincidentes en la obra de Chrétien, se revela así la base de la innovación estructural. En cualquier caso, lo interesante es que la oscilación del héroe entre ambos espacios no se representa en ningún momento como conflicto o debate interno. La complicación del camino del héroe no reviste un sentido ético, pues en ningún momento se plantea cuál es el camino correcto. La elección queda además irresuelta, pues, pese a que Guinglain abandona al hada por Blonde Esmerée, el epílogo de la obra nos advierte del carácter provisional del desenlace. Renaut de Beaujeu promete a su amada, a la que dedica la obra, hacer volver al protagonista junto al hada a cambio de una bella sonrisa:

"Ci faut li roumans et define.  
 Bele, vers cui mes cuers s'acline,  
 Renaut de Biauju molt vos prie  
 por Diu que ne l'obliés mie.  
 De cuer vos veut tos jors amer,  
 ce ne li poés vos veer.  
 Quant vos plaira, dira avant,  
 u il se taira ore a tant.  
 Mais por un biau sanblant mostrer  
 vos feroit Guinglain retrover  
 s'amie qu'il a perdue,  
 qu'entre ses bras le tenroit nue.  
 Se de çou li faites delai,  
 si ert Guinglain en tel esmai  
 que ja mais n'avera s'amie...  
 Mais por la soie grant grevance  
 ert sor Guinglain ceste vengeance,  
 que ja mais jor n'en parlerai  
 tant que le bel sanblant avrai". (vv. 6.247-6.265)

Así acaba y termina la novela. Bella, ante la que mi corazón se inclina, Renaut de Beaujeu os ruega que no le olvidéis. De corazón desea amaros para siempre, eso no se lo podéis impedir. El que ahora calla seguirá contando cuando os plazca. Y por un bello semblante haría que Guinglain encontrara de nuevo a su amiga perdida y volviera a tenerla entre sus brazos. Si le hacéis esperar demasiado, Guinglain caerá en la desesperación y ya no volverá a ver a su amiga. Él no tiene otra venganza, pero para su mal caerá sobre Guinglain esta venganza: no hablaré más de él hasta que no obtenga el bello semblante.

Frente a la ilusión de objetividad que perseguía la narración épica y la novela de materia antigua, con Chrétien de Troyes la novela se presentaba abiertamente como el resultado de una percepción del mundo subjetiva: la de su autor. El espacio concedido a la subjetividad del autor es mayor en la obra de Renaut de Beaujeu. El autor no sólo está presente en el texto como artífice de la construcción narrativa sino que, subordinando el desenlace a la voluntad de su dama, también se autorrepresenta como amante cortés. El novelista, también conocido por su faceta de *trouvère*, declara en el prólogo que ha compuesto su obra por amor hacia su dama y a menudo interrumpe el relato para comparar su experiencia amorosa a la del protagonista. Esta interferencia de registros líricos y narrativos es característica de la literatura del siglo XIII, que buscará vías de renovación a través de la recomposición e hibridación de los géneros literarios clásicos configurados en el siglo XII, a la vez que explorará los nuevos caminos de la subjetividad poética.

### 5.2.5. La "*mise en roman del partimen*": reflexión sobre el amor cortés y estructura narrativa en *Meraugis de Portlesgues*

Hemos apuntado, como característica distintiva de la novela postclásica, la experimentación con el modelo narrativo construido por Chrétien. Un ejemplo en este sentido también lo aporta *Meraugis de Portlesgues* de Raoul d'Houdenc, compuesto entre los años 1200 y 1220.

La estructura bipartita de la obra también es aquí fruto de la complicación de la representación clásica de la mujer y del amor. La bipartición no la genera ahora el itinerario del héroe entre dos mujeres, sino el itinerario de dos héroes implicados en la *quête* de la misma mujer. La dimensión lúdica que reviste la complicación, por momentos laberíntica, de la linealidad narrativa, se hace explícita en *Meraugis de Portlesgues*, cuyo punto de partida es un *partimen o joc partit*, un debate cortesano sobre casuística amorosa en el que cada caballero ha de defender una postura distinta en relación con un mismo tema. La situación inicial es la siguiente: Gorvain y Meraugis se enamoran de la prin-

cesa Lidoine, pero por motivos distintos. Gorvain se enamora de su belleza física, Merauguis de su belleza interior. La corte deberá decidir quién merece más su amor.

La dualidad de la figura femenina es el resultado de la complicación del modelo diseñado por Chrétien: si *El Bello Desconocido* plantea la disociación de amor y matrimonio, dos conceptos, a excepción de *El Caballero de la Carreta*, plenamente coincidentes en las novelas de Chrétien, *Meraugis* de Portlesguez sugiere la disociación de ética y estética, planteando la posibilidad de una doble percepción de la mujer y, de algún modo, insinuando que la belleza interior no siempre acompaña a la exterior.

### 5.3. La materia artúrica en Occitania: el *Jaufré*

Una de las escasas muestras que conservamos de narrativa occitana es el *Jaufré*, una obra anónima compuesta a finales del siglo XII o en la segunda década del siglo XIII, pues aún no está clara la identificación del rey de Aragón al que va dedicada la obra.

La deuda con Chrétien de Troyes y con la narrativa artúrica es evidente. Se han señalado alusiones por parte del autor a todas las novelas de Chrétien y también a textos artúricos posteriores, como la *Continuación Gauvain*, o al *Tristán* de Tomás de Inglaterra, por poner sólo algunos ejemplos. Con todo, la influencia más acusada es la de *El Caballero del León*. Como Yvain, Jaufré protagoniza una aventura en Brocelianda que le llevará a contraer matrimonio con la señora de un castillo y también deberá combatir en defensa de los oprimidos para alcanzar el final feliz que recompensa el justo equilibrio entre el amor y la actividad caballeresca. Con todo, el ritmo frenético de las aventuras y los rasgos caricaturescos que se adivinan en el tratamiento de algunos personajes, como el rey Arturo, han llevado a hablar de distancia crítica y de un **tratamiento paródico** del modelo por parte del autor. Valgan como ejemplo del tono humorístico con que es retratado el rey Arturo el primer episodio de la obra, en que un monstruoso animal se lo lleva por los aires, y uno de los últimos, en que un ave gigantesca vuelve a arrastrarlo entre sus garras. En ambos casos, los caballeros han de desnudarse para hacer una montaña con sus ropas y amortiguar la caída del rey.

Junto a este tratamiento paródico, otro rasgo que individualiza al *Jaufré* y nos informa del modo en que el autor lleva a cabo la adaptación de la literatura artúrica a la cultura occitana es la introducción de modelos retóricos procedentes de la lírica trovadoresca en la descripción de la *queste* y de la historia amorosa del protagonista.

#### **Lectura recomendada**

Isabel de Riquer ha estudiado esta interesante interferencia de registros líricos y narrativos del *Jaufré* en el siguiente artículo:

**Isabel de Riquer** (1995). "Jaufré Rudel y los *Prechs d'amor*". En: *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, octubre de 1993, págs. 151-164).

Si la novela artúrica en verso evoluciona hacia la exaltación de la aventura por la aventura en un decorado fantástico cada vez más desconectado de la realidad, y cede a la experimentación mezclando registros líricos y narrativos, cortesés y cómicos, la novela artúrica en prosa que se desarrolla a lo largo del siglo XIII aspira a recuperar la historicidad.

#### **5.4. La narrativa artúrica en prosa**

##### **5.4.1. La adopción de la prosa para la narrativa**

La gran innovación literaria del siglo XIII fue el desarrollo de la **novela en prosa**, en el que concurrieron diversas circunstancias, como el notable progreso de la **lectura individual**, pues no olvidemos que el verso, el ritmo y la rima, son en principio recursos nemotécnicos vinculados a la difusión oral de los textos.

La prosa permitirá **obras más extensas y más complejas** desde el punto de vista estructural y sintáctico. Frente a la brevedad y a la linealidad narrativa de las novelas de Chrétien, la novela artúrica en prosa nos introduce en un laberinto, con varios hilos narrativos que se entrecruzan para dar cuenta de las aventuras simultáneas de decenas de caballeros. Junto a la posibilidad de nuevas condiciones de divulgación, también hemos de mencionar las posibilidades que abrió, en el plano material, **la difusión del papel** en esta época. Un avance técnico sin lugar a dudas decisivo a la hora de facilitar la organización material de estas obras de grandes dimensiones.

##### **5.4.2. La diversificación de los sistemas formales de expresión: la polémica verso/prosa**

La prosa no sólo es una opción estética, sino que en su elección también interviene otros factores relacionados con el prestigio de los **modelos de escritura en prosa** como garantía de **veracidad**. En esta época empieza a difundirse la idea del verso como una forma poética asociada a la falsedad, identificación reforzada por el carácter fabuloso de la novela artúrica en verso.

Por el contrario, la prosa era la forma propia de la **escritura bíblica** y de la **historiografía latina**, y también la forma adoptada por la incipiente **historiografía en lengua vulgar**, como las crónicas de Villehardouin y de Robert de Clari o la compilación histórica de los *Faits des Romains* de principios del siglo XIII.



### 5.4.3. Prosificaciones y tendencia cíclica

A principios del siglo XIII se produce la **prosificación** de la trilogía de Robert de Boron, hecho altamente significativo en lo relativo a la recepción de la historia del *graal*, pues implica la inserción de esta ficción literaria en el plano de la historia.

La **genealogía** es el parámetro del discurso histórico en la Edad Media. La historia es concebida como una narración sobre los orígenes que se cuenta "de generación en generación". Si Chrétien de Troyes había introducido al rey Arturo en el universo de la ficción literaria aislándolo de la sucesión de monarcas bretones en que lo habían insertado las crónicas precedentes, ahora la reconducción del universo artúrico a la esfera de la historia determina la recuperación de la genealogía como principio estructural. Así, el relato de Robert de Boron comienza en el *Génesis*, en tiempos de Adán y Eva, y se desarrolla de generación en generación hasta llegar a la época artúrica.

La amplitud del arco cronológico considerado determina la **agrupación cíclica**. Las novelas artúricas en prosa se organizan en ciclos, esto es, sus tramas se encadenan en función de una continuidad cronológica que permite configurar una única historia de grandes dimensiones.

La primera novela artúrica no prosificada sino concebida en prosa fue, probablemente, el *Perlesvaus* compuesto en la primera mitad siglo XIII. El *Perlesvaus*, en muchos aspectos un eslabón entre la novela en verso y la novela en prosa, anticipa elementos que conocerán un desarrollo posterior. En el plano temático, contrapone a los héroes tradicionales del universo artúrico un nuevo modelo de caballería representada en los caballeros del linaje del *graal*. En el plano estilístico, la obra rompe la unilinealidad de la acción y, repartiéndola entre cuatro personajes (Gauvain, Perceval, Lancelot y el rey Arturo), anticipa la técnica del **entrelazamiento**, en lo sucesivo característica de la novela artúrica en prosa.

### 5.4.4. La representación de la autoría en la narrativa artúrica en prosa

Hemos visto que autores como Chrétien de Troyes o Renaut de Beaujeu exhiben su labor compositiva asumiendo abiertamente la ficcionalidad de la materia narrada. La recuperación de la historicidad para la novela artúrica en prosa determinará la recuperación de algunas de las estrategias que empleaban los autores de las novelas de materia antigua a la hora de garantizar la verdad de sus historias. Nos encontramos así frente a obras que tienden al **anonimato** y exhiben la **autoridad de sus fuentes**.

Reaparece en prólogos y epílogos la cita de fuentes autorizadas que han de fundamentar la verdad de la historia. Además de la ya conocida alusión a la **fuentes latina escrita**, la dimensión sagrada que asume la historia del *graal* de-

terminará la reivindicación de otro tipo de fuentes mediatizadas por el modelo de escritura bíblico como el de la obra dictada por Dios, a través de una **revelación** o de la entrega de libros celestiales a los elegidos, siguiendo el modelo del libro que recibió el profeta Ezequiel, o del *libellum* que entrega un ángel a san Juan en el *Apocalipsis*.

En la *Historia del Santo Graal* (prosificación del *José de Arimatea* de Robert de Boron), la historia se presenta como revelación de Cristo al ermitaño que la transcribe:

"A chest mot me prist par le main destre et si me mist dedens un petit livret qui n'estoit pas en nule maniere plus lons ne plus les ke est la paume d'un home. Et quant je ting le livret, si me dist: 'Veus tu savoir ke je t'ai bailliet?'. Et je dis ke je le savroie mout volentiers. Et il me dist: 'Ch'est li livres auquel tu troveras dedens si grans merveilles ke nus cuers morteus nes porroit penser. Ne ja de nule riens ne seras en doutanche dont tu ne soies avoiés par cest livret; et si i sont mi secré ke je meïsmes escriis de ma main, ke nus hom ne doit veoir, se il n'est avant espurgiés par confession et par jeüne de tres jours [...]".

Diciendo estas palabras me tomó por la mano derecha y me hizo coger un pequeño librito que no era mayor que la palma de la mano. Cuando tuve el librito, me dijo: "¿Quieres saber qué te he confiado?". Y yo respondí que ansiaba saberlo. Y me dijo: "En este libro encontrarás cosas admirables que ninguna mente moral podría concebir. Ya no conocerás incertidumbre o temor en la que no te ayude este libro. Aquí están mis secretos que yo mismo he escrito de mi puño y letra, ningún hombre puede verlos, si antes no se ha purificado a través de la confesión y de un ayuno de tres días (...)".

En el *Perlesvaus*, la autoridad es la voz de un ángel que dicta la historia al autor, un tal Josefés, que ha sido identificado con un historiador latino, el judío Flavio Josefo, aunque muchas veces a lo largo de la novela se le confunde con personajes de nombre similar, como el mismo José de Arimatea, tío de la madre del héroe.

Otra estrategia destinada a garantizar la verdad es la alusión al **testimonio ocular** de quienes presenciaron los hechos, modalidad para la que también podríamos encontrar referentes bíblicos en el testimonio de los Evangelistas. Al final de la *Queste del Saint Graal* (*La Demanda del Santo Graal*), la historia que se nos ha contado se identifica con la transcripción literal del relato que los protagonistas hicieron de los hechos al regresar a la corte artúrica:

"Después de comer el rey hizo venir a los clérigos que escribían las aventuras de sus caballeros. Cuando Boores hubo contado los hechos del Santo Graal, tal como los había visto, fueron puestos por escrito y guardados en los armarios de Salebieres, de donde los sacó Maestro Gautier Map para hacer su libro del santo Graal por amor al rey Enrique, su señor, quien hizo trasladar la historia del latín al francés [...]".

#### 5.4.5. La *Vulgata* artúrica: la reconstrucción del mundo artúrico con voluntad totalizadora

Entre 1215 y 1230 aparece la compilación en prosa conocida como *Vulgata artúrica* o *Lancelot-Graal*. La obra pretende recopilar todas las historias concernientes al universo artúrico, y, reescribirlas y organizarlas de acuerdo con el principio cíclico y con la voluntad, ideológicamente orientada, de fijar una versión unitaria y definitiva.

El ciclo lo integran cinco novelas que abarcan el arco cronológico comprendido entre los orígenes del Graal y la desaparición del mundo artúrico:

- *Estorie del Saint Graal (La Historia del Santo Graal)*.
- *Merlin*.
- *Lancelot propre o Livre de Lancelot (Lanzarote del Lago)*.
- *Queste del Saint Graal (La Demanda del Santo Graal)*.
- *Mort le Roi Artu (La Muerte del Rey Arturo)*.

Las dos primeras, incorporadas en un segundo momento a la trilogía primitiva, son una prosificación del *José de Arimatea* y del *Merlín* de Robert de Boron, al que se añadió una continuación conocida como *Suite-Merlin*. Las tres últimas, designadas conjuntamente como *Lanzarote en prosa*, constituyen una trilogía integrada por *Lanzarote del Lago*, *La Demanda del Santo Graal* y *La Muerte del Rey Arturo*.

Entretejiendo tramas y motivos independientes en el horizonte literario contemporáneo, con una pretensión totalizadora, la trilogía conjuga los tres grandes temas legados por la tradición artúrica: las aventuras caballerescas y amorosas de los caballeros de la Tabla Redonda, entre las que ocupaban un papel destacado los amores de Lancelot y Ginebra; la búsqueda mística del Graal, y la desaparición trágica de la corte del rey Arturo. El origen de los dos primeros nos remite a la obra de Chrétien, mientras que el relato de la muerte del rey Arturo cierra el círculo remontándose a Godofredo de Monmouth y a los orígenes del género artúrico. El **espíritu de *summa*** de la *Vulgata* se inscribe en un afán enciclopédico característico del siglo XIII. No olvidemos que es también la época de las grandes sumas teológicas y que, en el ámbito de la literatura profana, surgen obras como el *Breviari de Amor* o el *Roman de la Rose*, guiadas por la misma voluntad de compilar todo el saber e integrar en este caso la tradición del amor cortés en la tradición intelectual y escolar propia de la época.

El *Lanzarote en prosa* plantea muchas dudas acerca de su autoría, pues la atribución que podemos leer en diversos pasajes a **Gautier Map**, un *clerc* del entorno de Enrique II Plantagenet muerto en 1210, es considerada ficticia. La diversidad de inspiración y estilo de las tres obras es, por otra parte, tan evidente que autores como Jean Frappier han establecido una neta contraposición entre el

ritmo narrativo del *Lanzarote del Lago*, el simbolismo de *La Demanda del Santo Graal* y el carácter dramático de *La Muerte del Rey Arturo*. Con todo, la **perfecta cronología** del ciclo, así como la calculada coherencia lograda a través de una amplia red de **profecías y evocaciones** que conectan las tres obras, apuntan claramente a la **unidad de concepción**. Aunque algunos críticos como Ferdinand Lot han defendido la existencia de un único autor, parece más acertado el juicio de Jean Frappier, que atribuye todo el proyecto narrativo a un "**arquitecto único**", lo que no implica necesariamente adjudicarle la realización material de las tres obras. Según Jean Frappier, es posible que este autor escribiera *Lanzarote del Lago* y supervisara la redacción de las otras dos obras.

La adopción de la prosa para la narrativa artúrica obedece a un deseo de exhaustividad en la representación del mundo artúrico y al deseo de asociar la materia artúrica a la verdad, no sólo de índole espiritual sino también histórica. Pese a la heterogeneidad de argumentos y estilos, el ciclo de la *Vulgata* se perfila como un proyecto profundamente unitario. Más allá de la organización cíclica, garantiza esta unidad la perfecta coherencia narrativa del vasto conjunto reforzada internamente por una compleja red de anticipaciones y recuerdos.

### 5.5. El *Lanzarote del Lago*: la estética del entrelazamiento

El hilo argumental del *Lanzarote del Lago* nos lo proporciona la biografía de Lancelot. La obra empieza con las *enfances* del héroe, educado por la Dama del Lago hasta que, a los dieciocho años, es armado caballero en la corte del rey Arturo. Sigue el relato de las proezas caballerescas de Lancelot y de sus amores con la reina Ginebra, favorecidos por la complicidad de su amigo Galaot. La última sección de la obra introduce el tema del *graal*, pues Lancelot, creyendo que está en el lecho con Ginebra, yace con la hija del rey Pellés en el castillo de Cobernic y engendra a Galaad, el futuro héroe del *graal*.

El *Lanzarote del Lago* anticipa todos los temas que desarrollará la *Vulgata* y lleva a sus últimas consecuencias la estética del **entrelazamiento**, dando por momentos la sensación de un caótico laberinto narrativo. Para algunos críticos, el sinuoso entrelazamiento de aventuras paralelas podría relacionarse con una pretensión de historicidad que exige el seguimiento de una precisa cronología de los hechos. Superponiendo acontecimientos que se suceden en diversos lugares a la vez, el autor pretendería crear una **ilusión de tiempo real**. Además de este efecto de realismo, también se ha otorgado a la estética del entrelazamiento una **dimensión metafórica**, contemplándola como una forma de traducir en el plano estilístico el **doble espíritu** de la obra que, conjuga en una mezcla inextricable, la **dimensión profana** y la **dimensión sagrada** de la aventura, dos planos que separará netamente la *La Demanda del Santo Graal* al discriminar entre una caballería terrenal y una caballería celestial.



Miniatura que nos representa dos escenas emblemáticas de Lancelot: el combate con el león y el asiento peligroso.

La **ambivalencia** de la obra se encarna perfectamente en la figura central de Lancelot, exaltado como el mejor caballero del mundo, padre del casto Galaad, y a la vez excluido de la aventura suprema del *graal*, a causa de su pecado con la reina. La ambigüedad y la lucha interior de Lancelot, prisionero de su pasión por la reina, sugerida desde sus mismos orígenes por Chrétien por medio de imágenes como la carreta o la prisión de Meleagant, se acentúa en esta obra, donde una imagen recurrente es la del héroe cautivo de una figura femenina.

Precisamente, el detonante de la destrucción del reino artúrico serán las pinturas que realiza el caballero en la prisión de Morgana. Estando encerrado en la prisión de Morgana, Lancelot, durante dos inviernos y un verano, decora la cámara con figuras que representan su historia. El episodio evoca la idolatría amorosa del *Tristán* de Tomás de Inglaterra, pues cada día iba a ver "las figuras que representaban a la reina y las besaba en los ojos y en la boca". El mural historiado desempeña además, como apuntábamos, una función narrativa ligando la trama del *Lanzarote del Lago* a la de *La Muerte del Rey Arturo*. En esta última obra, Morgana se encarga de que el rey Arturo vea con sus propios ojos la Cámara Pintada:

"[...] empezó a mirar a su alrededor y vio las pinturas e imágenes que Lancelot había dibujado cuando estuvo allí prisionero [...] y cuando vio las letras de las imágenes, que explicaban el significado de los dibujos, empezó a leerlas y comprendió muy pronto que los dibujos de la habitación representaban obras de Lanzarote y las hazañas que hizo cuando fue caballero novel [...] y cuando llegó a las imágenes que contaban la revelación de Galeote, se espantó y quedó asombrado; comenzó a examinarlas y se dijo muy afligido: 'Por mi fe, si es cierto lo que dicen estas letras, Lanzarote me ha afrentado con la reina; creo que tiene relaciones y, si es verdad, tal como lo testimonia esta escritura, es la cosa que me va a causar el mayor duelo, ya que Lanzarote no podrá deshonrarme más que traicionándome con mi mujer'".

*La Muerte del Rey Arturo* (51 y 52).

## **5.6. La Demanda del Santo Graal: ideario caballeresco y mística cisterciense**

### **5.6.1. La representación del ideal caballeresco**

En *La Demanda del Santo Graal*, el santo *graal* se aparece fugazmente ante los caballeros de la corte artúrica, y, tras su desaparición, todos salen a buscarlo. Parten juntos, pero pronto se separan de modo que las aventuras individuales se corresponderán con los méritos de cada uno. Tres caballeros elegidos, Boores, Perceval y Galaad, podrán hallarlo. El grado de perfección de cada uno de ellos determinará el grado de revelación a que tendrá acceso. Tan sólo a Galaad, "el puro entre los puros", le será concedido el contemplar directamente los secretos del *graal* y llevar a término la aventura. Después de recibir la comunión de manos del propio Cristo que sale del Graal, Galaad unguirá con la sangre de la sagrada lanza las heridas del rey tullido. Al final del relato, Galaad muere en éxtasis tras volver a contemplar la transustanciación en la ciudad

de Sarraz, convertida en réplica de la Jerusalén celestial. Una mano se lleva el *graal* al cielo. Perceval se hace ermitaño y Boores regresa a la corte para contar lo ocurrido.

En la línea de la orientación cíclica propia de la novela en prosa, *La Demanda del Santo Graal* convierte la búsqueda del *graal* en una empresa colectiva. Con todo, la dimensión espiritual de esta aventura, una experiencia mística en la que se revelan los misterios divinos de la transubstanciación, la sitúa claramente por encima de las aventuras mundanas de la caballería artúrica. Como apuntó Jean Frappier, esta es la primera obra donde se perfila, claramente, la contraposición entre dos modelos caballerescos: la **caballería terrestre**, construida sobre los viejos ideales guerreros y amorosos de la caballería artúrica, y la **caballería celeste**, implicada en una búsqueda de un orden trascendente y fundada en un nuevo ideal ascético de la caballería. Es este un ideal en el que se ha visto el influjo del **modelo monástico cisterciense**, basado en una concepción **mística** del amor divino (el *graal* ya no es una reliquia, sino una visión que se concede a los más puros) y en el ideal del *miles christi*, encarnado en el espíritu de órdenes como la de los Templarios.

Frente a la humildad y al ascetismo de esta caballería celeste, la caballería terrestre purgará su orgullo en *La Demanda del Santo Graal*. Tal vez debamos entender esta condena no sólo en términos eclesiásticos, sino también desde una ética monárquica que va imponiéndose en el siglo XIII y que contempla el orgullo como el vicio capital de la moral cabaleresca. El orgullo, en el que se mezclan el furor heroico y el exceso de amor a uno mismo, pone en peligro el ideal de servicio a la colectividad. Hagamos notar, en este sentido, que, pese a que autores como Tzvetan Todorov han definido esta novela como "una novela cabaleresca contra la caballería", tal vez, más que condenar el ideal cabaleresco, la obra aspira a reorientarlo. Si bien se condenan los pecados de la caballería, la lujuria y el orgullo, se exaltan a la vez las posibilidades de este grupo social, pues no hay que olvidar que Galaad es el hijo del mejor caballero.

### 5.6.2. La nueva dimensión de la aventura: la lectura escatológica

A la contraposición entre la caballería terrestre y la caballería celestial corresponde el doble registro de la narración, que pasa sistemáticamente de la narración de las aventuras al plano de las *senefiances*, esto es, a la exposición de su interpretación alegórica. Los encargados de esta labor hermenéutica son los monjes que los caballeros encuentran en el bosque. No sólo los caballeros artúricos han perdido la llave de la aventura, sino que sólo los monjes pueden desvelarles el sentido de un mundo que, regido por el *graal* y sus misterios, escapa a su poder de comprensión. El bosque ya no es escenario de la aventura, sino un espacio laberíntico que hay que dejar atrás y del que sólo los elegidos consiguen salir para buscar el *graal*.



Sello de los Caballeros Templarios, con su conocida imagen de dos caballeros subidos en un caballo, símbolo de su inicial pobreza. El texto está escrito en caracteres griegos y latinos *Sigillum Militum Xpisti*: que significa 'El sello de los soldados de Cristo', los *miles christi*.

Los monjes imponen un sentido cristiano a una serie de aventuras que, significativamente, traen al público reminiscencias de Chrtétien de Troyes y de la tradición artúrica anterior. Este aire de familia de las aventuras que acontecen denota una clara voluntad de **reescribir la tradición**, reconduciéndola hacia la concepción religiosa que construye la obra. Encontramos un buen ejemplo del procedimiento en el relato de la aventura de Galaad en el Castillo de las Doncellas, calcada de la hazaña de Yvain que en *El Caballero del León* libera a cien doncellas retenidas por dos diablos. La forma de la aventura es idéntica, pero la interpretación que se le da ahora le otorga una dimensión nueva: las doncellas prisioneras en el castillo significan las almas de los justos atrapadas en el infierno a causa del pecado original, y liberadas por la acción redentora de Cristo.

Se busca así una lectura de la obra forjada sobre el modelo de la **exégesis bíblica** en la que se superponen tres planos de significación: el **literal** (la *semblance*) y el doble plano de la **senefiance**: el significado moral, y el significado **anagógico**, que refiere los acontecimientos narrados a las verdades reveladas de la doctrina cristiana.

### 5.7. **La Muerte del Rey Arturo**

*La Muerte del Rey Arturo* se presenta como una continuación de *La Demanda del Santo Graal*, pues empieza explicando cómo el rey Arturo ordenó poner por escrito todas las aventuras referentes al santo *graal*. El argumento podría resumirse así:

#### **Argumento de *La Muerte del Rey Arturo***

El rey Arturo descubre la relación de Lancelot y Ginebra a través de Morgana y de las acusaciones de algunos caballeros de la corte. Decidido a vengarse, la acusa públicamente, pero Lancelot acude a salvarla y mata sin querer a un hermano de Gauvain, lo que desatará un odio obstinado entre los caballeros de ambos linajes. Las guerras internas debilitan el reino, que acaba de desmoronarse cuando viene a sumarse a esta situación la traición de Mordred.

La obra recupera la *Historia Regum Britanniae* y el *Roman de Brut* como fuentes, dos crónicas donde se narra la muerte del rey Arturo. La diferencia en el tratamiento del tema es, sin embargo, notoria. El autor o autores actúan ahora guiados por el deseo de construir una imagen crepuscular del mundo artúrico. Aunque las causas concretas del final desastroso son el descubrimiento del adulterio de la reina y la traición de Mordred; ambos hechos se insertan en una compleja red de relaciones causa-efecto que pone de manifiesto la corrupción de la corte artúrica como origen de su destrucción. El adulterio de Ginebra no es el único pecado carnal en una obra que convierte a Mordred en hijo incestuoso de Arturo y en la que la sombra del incesto también planea sobre los celos de Morgana; la modélica camaradería de los caballeros de la Tabla Redonda

cede paso a traiciones y rivalidades, encarnados en el odio de Gauvain y su linaje por Lancelot; en definitiva, se nos pinta un mundo corrupto, que lleva en su seno el germen de la autoaniquilación.

### 5.7.1. La desmitificación del ideal caballeresco cortesano

Dos son los temas principales que se acaban por desmitificar:

- El amor
- El ideal caballeresco

#### La desmitificación del amor

La demolición del ideal cortés se advierte en *La Muerte del Rey Arturo* a través de una pintura desmitificada de la mujer y del amor. El amor de Lancelot por Ginebra ya no es *fin'amor* como en *El Caballero de la Carreta*, sino lujuria. El discurso misógino reemplaza los refinamientos de la retórica cortesana. Los *exempla* tópicos de la literatura patrística y moralizante reaparecen así en el siguiente fragmento, en que el caballero Boores recrimina a la reina su amor por Lancelot:

"-Señora, dice Boores, ¿qué podría añadir? Ciertamente, nunca vi hombre que amara con auténtico amor durante mucho tiempo ni que al final no fuera tenido por deshonrado: si queréis contemplar los antiguos hechos de los judíos y de los sarracenos, bien se os podrían mostrar historias suyas que atestiguan cómo fueron deshonrados por la mujer; mirad en la historia del rey David: sabréis que tenía un hijo, la más hermosa criatura que Dios formó, y que por culpa de una mujer guerreó contra su padre hasta morir vilmente; ved, pues, que el más hermoso de los judíos murió por una mujer. También podéis ver en esa misma historia que Salomón, a quien Dios dio tanto sentido común y tanta sabiduría que ningún hombre mortal podría superarlo, renegó de Dios por una mujer y fue por ello deshonrado y despreciado. Y Sansón, el forzudo, que fue el hombre más fuerte del mundo, recibió la muerte por otra. Héctor el noble y Aquiles, cuyas hazañas y hechos de armas recibieron el premio y el galardón sobre todos los caballeros en tiempos antiguos, murieron ambos y fueron muertos junto con más de cien mil hombres y todo por culpa de una mujer, a quien Paris tomó por la fuerza en Grecia. En nuestro tiempo mismo, no hace aún cinco años que murió Tristán, sobrino del rey Marco, que amó tan lealmente a Iseo la rubia: nunca, mientras vivió, la había despreciado".

*La Muerte del Rey Arturo* 59 [trad. de Carlos Alvar].

La destrucción del mito cortés se advierte sobre todo en el final, completamente desidealizado, de la historia de amor más célebre de la literatura medieval, pues Lancelot renunciará a la reina y a la actividad caballeresca. El tratamiento de su relación con Ginebra contrasta con la exaltación lírica de que fue objeto la historia paralela de Tristán e Iseo, citada en el fragmento precedente, e incluso se diría que el autor se obstina en privar al caballero y a la reina del mítico final de los amantes de Cornualles, unidos en la muerte. Ninguna pareja comparte sepultura en *La Muerte del Rey Arturo*. En una práctica que tal vez evoca los ritos funerarios monásticos: todos los caballeros comparten tumba con un compañero de armas. Arturo no yace al lado de Ginebra, sino



Cartel de la película "Lancelot du Lac", dirigida por Robert Bresson en 1974.



de Lucano; Gauvain, en la tumba de Gaheriet, pese a las súplicas de la dama de Berolé, que le ama y quiere que los entierren juntos. El mismo Lancelot pedirá ser enterrado en la tumba de su fiel amigo Galeot.

Pese a este desidealizado final, los amores de Lancelot y Ginebra conocerán una fortuna extraordinaria en la literatura posterior. Pocos pasajes pueden encontrarse para ilustrarlo más bellos que el siguiente fragmento de la *Commedia* dantesca. Francesca de Rimini, la adúltera a que Dante coloca, junto a su amante Paolo Malatesta, en el círculo de los lujuriosos, justifica su amor ante el poeta florentino apelando a la seducción de la literatura cortés:

"Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse:  
soli eravamo e sanza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante".  
(vv. 127-138)

Leíamos un día, por gusto, cómo el  
amor hirió a Lanzarote. Estábamos so-  
los y sin cuidados. Nos miramos mu-  
chas veces durante aquella lectura, y  
nuestro rostro palideció; pero fuimos  
vencidos por un solo pasaje. Cuando  
leímos que la deseada sonrisa fue inte-  
rrumpida por el beso del amante, és-  
te, que ya nunca se apartará de mí, me  
besó temblando en la boca. Galeoto  
fue el libro y quien lo escribió. Aquel  
día ya no seguimos leyendo.

Dante. *Infierno*, V.

El pasaje del beso entre Lancelot y Ginebra al que hace referencia Francesca se encuentra en el *Lanzarote en prosa*:

"[dice Ginebra:] si él lo desea, con mucho gusto le daré un beso. Galahot dice: Señora [...] Nadie se dará cuenta, los tres juntos nos acercaremos un poco, como si estuviéramos hablando en voz baja.

Se juntan entonces los tres [Ginebra, Lanzarote y Galahot] y hacen como si estuvieran hablando en voz baja. La reina ve que el caballero no se atreve a más; lo coge por la barbilla y delante de Galahot, lo besa durante un buen rato [...]."

## La desmitificación del ideal caballeresco

El ideal caballeresco recibe un tratamiento análogo al ideal amoroso. Ha desaparecido la proeza útil y los caballeros se batían en frívolos torneos persiguiendo la fama y la gloria personales. Las batallas, fruto del odio y de la ofuscación a que conducen las más bajas pasiones, ya no se rigen por ningún código del honor. Las palabras de Yvain, que combate junto al rey y Gauvain contra Lancelot, "veo en aquel lado la razón y en éste la injusticia" (148), desdibujan la frontera entre el bien y el mal que tan nítidamente trazaba el verso 1.015 de *La Chanson de Roland*: "paient unt tort e chrestiens unt dreit" [los paganos se equivocan los cristianos tienen la razón].

Todos los caballeros perecerán en una guerra fratricida y, en esta ocasión, no sobrevivirá nada del mundo artúrico. Siguiendo la tradición, Arturo lanza al lago su espada, que una mano recoge y sumerge, y se embarca rumbo a Avalón para curar sus heridas:

"Vio venir por el mar una nave llena de damas; cuando la nave llegó a la orilla, donde estaba el rey, se acercaron a la borda; la señora de todas ellas tenía por la mano a Morgana, hermana del rey Artús, y comenzó a llamar al rey para que entrara en la nave; éste, tan pronto como vio a su hermana Morgana, se puso en pie, levantándose de donde estaba sentado, entró en la nave, con su caballo tras de sí, y tomó las armas. En poco rato la nave se alejó de la orilla más de lo que una ballesta alcanza con ocho tiros". (M.A.193)

Sin embargo, pese a que el autor mantiene ambos motivos de ascendencia céltica, somete este final a un proceso de reescritura que disipa completamente la idea de resurrección y de posible retorno, presentes en las crónicas de Godofredo de Monmouth y de Wace. Al tercer día, Girflet encuentra la tumba de Arturo en la Capilla Negra. La tumba era "admirable y rica y había unas letras que decían: aquí yace el rey Arturo que dominó, por su valor, XII reinos" (M.A.194).

### 5.7.2. Fatalidad y pecado: el tema de Fortuna

En *La Muerte del Rey Arturo*, Fortuna modifica el concepto de azar vinculado a la aventura, que adquiere asimismo una connotación religiosa. La diosa ciega Fortuna personificaba para los romanos un azar caprichoso y arbitrario, que proporcionaba éxito o fracaso escapando a cualquier previsión. La Edad Media, por medio de Boecio y de los Padres de la Iglesia, intenta conciliar la noción de Fortuna con el cristianismo, convirtiéndola en vicaria de Dios.

Fortuna no es una fuerza ciega y caprichosa, sino la **ejecutora de la voluntad divina**. Los hombres la acusan de injusta porque su visión limitada les impide establecer la conexión entre sus faltas y las desgracias que les sobrevienen.

Fortuna adquiere un protagonismo muy marcado en *La Muerte del Rey Arturo*, pues, como el destino en la tragedia griega, se convierte en motor de la acción, provocando catástrofes y cambiando de forma repentina e imprevisible el rumbo de los acontecimientos, lo que imprime un carácter marcadamente dramático a la obra.

El relato se complace en mostrar la desconexión entre la voluntad que guía las acciones de los personajes y los resultados desastrosos a que conducen. La reina entrega una manzana como prueba de afecto a Gaheris sin saber que el fruto ha sido envenenado por otro caballero; tras la batalla, el rey Arturo, dichoso de ver a Lucano con vida, le abraza con tanta fuerza que "le revienta el corazón en el vientre" (191). Los personajes toman precauciones inútiles ante



Boecio (Roma, 480-Pavía, 524/525) fue un filósofo romano. En la imagen, Boecio enseñando a sus estudiantes (manuscrito italiano de *La consolación*, 1385).

una omnipotente Fortuna. Lancelot, herido por error en un torneo, decide refugiarse en el bosque para evitar un nuevo contratiempo, pero el azar hará que la flecha de un cazador se le clave en el muslo...

Cegados por sus pasiones, los personajes intentan protegerse inútilmente de la mala fortuna (*mescheance*) y, sin advertir la conexión de ésta con sus pecados, permanecen sordos a las advertencias que en forma de revelaciones y profecías salpican el ciclo.

La última visión que tendrá Arturo, antes de la batalla de Salisbury, será justamente la imagen de Fortuna precipitándole bruscamente al suelo desde lo más alto de su rueda.

## 6. Estética realista y nuevas corrientes narrativas en el siglo XIII

### 6.1. Amores contrariados e inspiración bizantina: el nacimiento de la novela idílica

#### 6.1.1. *Floire et Blancheflor*

A mediados del siglo XII, el espíritu del amor cortés contamina la novelística y triunfa un tipo de narración que abandona la aventura épica del héroe o de la colectividad para centrarse, exclusivamente, en la azarosa historia de amor de dos adolescentes. Se trata de obras que, desmarcándose de las materias clásica y bretona, se abren al influjo de temas de procedencia bizantina, ricos en tramas suntuosas, complicadas a base de imprevisibles golpes de fortuna, dolorosas separaciones, cautiverios, disfraces y felices reencuentros.

Este cambio de rumbo se concreta en el gran éxito de la novela anónima *Floire et Blancheflor*, historia de amor ambientada en un Oriente fabuloso, en la que la crítica ha visto el nacimiento de la llamada **novela idílica**, cuyo tema habitual es la peripecia de dos jóvenes idénticos en edad, belleza y cualidades, pero cuyos amores se ven contrariados por la aparente desigualdad de su rango, raza o religión, y por una accidentada cadena de huidas, raptos y separaciones involuntarias, a las que pondrán un feliz punto final el reencuentro, las bodas y la subida al trono.

*Floire et Blancheflor* nos ha llegado en **dos redacciones**: la versión llamada aristocrática, fechada entre los años 1150 y 1160, que a la tradición bizantina añade la influencia de Ovidio y de la novela cortés de materia antigua; y una reelaboración de tono más popular, probablemente de  **finales del siglo XII**. La historia narra los amores de Floire, hijo de un rey pagano, y de Blancheflor, hija de una prisionera cristiana. El argumento podría resumirse como sigue:

### Argumento de *Floire et Blancheflor*

Los dos jóvenes, que han nacido el mismo día y se han educado juntos, se enamoran al llegar a la adolescencia; ante esta situación, los padres de Floire, para evitar la *mésalliance*, deciden desembarazarse de la muchacha vendiéndola a un mercader y le dicen a su hijo que Blancheflor ha muerto. La desesperación de Floire es tal que los padres se ven obligados a contarle la verdad y éste parte inmediatamente en búsqueda de la amada. La encontrará en una torre del palacio de Babilonia, donde son custodiadas las vírgenes destinadas al emir. Cuando consigue llegar hasta ella, el emir los sorprende juntos en el lecho y siente deseos de matarlos, pero al conocer su conmovedora historia de amor se apiada y les concede el perdón. Tras contraer matrimonio con Blancheflor, Floire hereda el trono de su padre. Al final no sólo triunfa el amor sino, con él, la cristiandad, que se impone sin violencia al mundo pagano, pues, coronado rey, Floire abrazará la fe verdadera y hará bautizar a su pueblo. La hija de los protagonistas será la legendaria Berta, madre del emperador Carlomagno.

Aunque la etiqueta de novela idílica se ha aplicado a obras suficientemente dispares como para cuestionar su validez (*Ipomedon et Protésilas*, *Parthénopeus de Blois*, *Galeran de Bretagne*, *Guillaume de Palerme*, *L'Escoufle*, *Floriant et Florète...*), lo cierto es que, prescindiendo de la rigidez taxonómica de la moderna noción de género, reconocemos en todas ellas grandes líneas comunes que apuntan a la fortuna literaria de *Floire et Blancheflor*. De esta obra heredarán la narrativa posterior motivos, como el de las **parejas simétricas** (los enamorados presentan idéntica belleza y cualidades, pero les separa su raza, religión o condición social) y temas, como la **crisis del concepto biopolítico de linaje**, expresados a través de situaciones recurrentes, como la contestación de la autoridad paterna ante un matrimonio no deseado y la huida de los enamorados.

También procede de la tradición de la novela idílica el gusto por el **exotismo oriental**. El marco de la narración es ahora un Oriente cuya lejanía espacial favorece una plasmación literaria idealizada, que lo identifica con la riqueza, la opulencia y el artificio de los que dan cuenta los numerosos ingenios mecánicos, jardines mágicos y objetos de lujo que pueblan estos relatos y a los que se dedican largos pasajes descriptivos. Junto a la temática y a la escenografía, señalemos como último rasgo distintivo el **horizonte didáctico** en que se inscribe la historia de unos amores en que el feliz desenlace siempre viene a premiar la constancia y la integridad moral de los amantes capaces de soportar todas las penalidades por amor. Este horizonte didáctico aparece estrechamente vinculado a la reelaboración novelesca de los **preceptos del amor cortés**, depurado del adulterio y coronado por el matrimonio.

*Floire et Blancheflor*, obra de la que, como ya hemos indicado, conservamos dos versiones casi contemporáneas y que fue, además, objeto de numerosas traducciones y adaptaciones, gozó de una extraordinaria recepción que evolucionaría rápidamente hacia una amplia diversidad de registros: obras, como *Amadas et Ydoine* o *Floris et Lyriopé*, acentúan melodramáticamente el patetismo de las situaciones; otras, como *Aucassin et Nicolette*, las someten a un proceso de deformación paródica.

### 6.1.2. Aucassin et Nicolette

*Aucassin et Nicolette* (obra anónima de finales del siglo XIII) es una de las mejores muestras del género idílico. El argumento, como el de *Floire et Blancheflor*, narra las dificultades que deberán vencer los enamorados para ver cumplidos sus deseos de matrimonio pese a la oposición paterna. En el plano estilístico y formal, sin embargo, la obra resulta completamente original, pues combina partes en prosa con fragmentos en verso que se cantan y de los que el manuscrito ha conservado la música. El propio autor da cuenta de la originalidad de su obra designándola *chantefable*, dado que los personajes cantan (*chantent*) y hablan (*fablent*).

Ya hemos apuntado el **registro cómico** de la obra. Si bien la reescritura paródica de *Aucassin et Nicolette* se nutre de modelos muy diferentes, desde el cantar de gesta al *Tristán* pasando por *El Caballero del León* de Chrétien de Troyes, o el delicado lirismo de *Piramus et Thisbé*, podemos afirmar que el blanco de la parodia es la tradición de la novela idílica. No sólo la semejanza argumental con *Floire et Blancheflor* ha hecho pensar en una fuente árabe o bizantina común, sino que buena parte de la comicidad de la obra reposa en la **subversión paródica** de los elementos constitutivos de la narración idílica.

Valga como ejemplo del tratamiento paródico del motivo de la rebelión de los jóvenes contra la autoridad paterna el "infierno cómico" que anhela Aucassin cuando su padre lo amenaza con la perdición de su alma si no olvida a una esclava pagana como Nicolette:

"En paradis qu'ai je a faire? Je n'i quier entrer, mais que j'aie Nicolete ma tres douce amie que j'aim tant; c'en paradis ne vont fors tex gens con je vous dirai. Ilivontcivielprestre et cil vie clop et cil manke qui tote jor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes, et cil a ces viés capes ereses et a ces viés tatereles vestues, qui sont nu et decauc et estrumelé qui moeurent de faim et de soi et de froit et de mesaises; icil vont en paradis: avec ciaux n' ai jou que faire. Mais en infer voil jou aler, car en infer vont li bel clerç et li bel cevalier qui sont mort as tournois et as rices gueres, et li buen sergant et li home: avec ciaux voil jou aler; et s'i vont les beles dames cortoisés què eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s'i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et si i vont herpeor et jogleor et li roi del siecle: avoc ciaux voil jou aler, mais que j'aie Nicolete ma tres douce amie avec mi". (V)

¿Y en el paraíso yo qué voy a hacer? No quiero entrar, a no ser que pueda tener a mi dulce amiga a quien tanto amo. Al paraíso no van más que las gentes que os diré: los curas viejos, y los viejos cojos y los tullidos, que se pasan el día y la noche acurrucados frente a los altares en las viejas criptas; los viejos con sus capas raídas y ropas harapientas, desnudos y descalzos, que se mueren de hambre y de sed, de frío y de enfermedad; estos son los que van al paraíso; con estos yo no tengo nada que ver. Al infierno es a donde quiero ir, porque al infierno van los grandes intelectuales, los bellos caballeros, muertos en el torneo y en las magníficas guerras, los buenos soldados y los hombres magnánimos: con estos quiero ir; y también van allí las bellas damas corteses, de esas que tienen dos o tres amantes además del marido, y también van allí el oro y la plata, y los veros y los armiños, y los que tocan el arpa y los juglares y el rey de este mundo: con estos quiero ir, a condición de tener conmigo a Nicolette, mi muy dulce amiga.

Igualmente ilustrativa resulta la parodia de la **inversión de los roles tradicionales de género** característica de la novela idílica, donde encontramos heroínas que no dudan en tomar la iniciativa amorosa y que, afrontando todo tipo de aventuras, desarrollan un papel activo en la lucha por reencontrar al enamorado del que han sido separadas. *Aucassin et Nicolette* no sólo acentúa



*Aucassin et Nicolette*, obra de Marianne Stokes, pintora austríaca (Graz, Austria, 1855-Londres, 1927).

paródicamente esta situación confrontando a un Aucassin pasivo y quejumbroso y a una heroica y masculinizada Nicolette, sino que caricaturiza este contraste de actitudes por medio de episodios como el que transcurre en el singular reino de Torelore, una especie de mundo al revés donde el rey, tras tener un hijo, guarda cama y la reina va al combate:

"Il [Aucassins] tint son ceval par le resne et s'amie par le main, si commencent aler selonc le rive...

Et quant il furent en haute mer, une tormente leva, grande er merveilleuse, qui les mena de tere en tere, tant qu'il arivèrent en une tere estragne, et entrèrent el port du castel de Torelore. Puis demandèrent qués terre c'estoit ; et on lor dist que c'estoit le terre le roi de Torelore. Puis demanda quex hon c'estoit, ne s'il avoit gerre; et on li dist:

–Oïl, grande.

Il prent congié as marceans, et cil le comandèrent a Diu. Il monte sor son ceval, s'espée çainte, s'amie devant lui, et erra tant qu'il vint el castel. Il demande u li rois estoit, et on li dist qu'il gissoit d'enfent.

–Et u est dont se fenme?

Et on li dist qu'ele est en l'ost, et si i avoit mené tox ciaux du país. Et Aucassins l'oï, si li vint a grant merveille". (XXVIII)

Él (Aucassin) sostiene las riendas de su caballo y coge a su amiga la mano, y así comienzan a andar junto a la ribera...

Cuando estaban en alta mar se desató una tempestad terrible que les arrastró de tierra en tierra hasta que llegaron a un país extranjero y entraron en el puerto del castillo de Torelore. Preguntaron qué país era aquel y les respondieron que era el país del rey de Torelore; después preguntaron qué tipo de señor era, y si estaba haciendo la guerra, y les respondieron:

–"Sí, es grande".

Se despide de los mercaderes y ellos le encomiendan a Dios; monta su caballo, la espada ceñida, su amiga frente a él, y galopa hasta que llega al castillo; preguntó dónde estaba el rey y le dijeron que estaba en la cama porque había tenido un hijo.

–Y, entonces ¿dónde está su esposa?

Y le dijeron que estaba en el campo de batalla y que había llevado consigo a todos los del país; Aucassin los escuchó y se quedó muy sorprendido.

## 6.2. La estética realista

### 6.2.1. Gautier d'Arras: la búsqueda de la verosimilitud y el rechazo de la materia de Bretaña

La novela en verso de finales del siglo XII y principios del siglo XIII suele agruparse en torno a dos tradiciones distintas: la literatura artúrica, de materia bretona, forjada sobre el modelo de Chrétien de Troyes, autor que en las últimas décadas del siglo XII había fijado las características del género, introduciendo personajes, motivos y estructuras narrativas que habrían de mantenerse vigentes durante siglos, y un segundo grupo de novelas de cuyo carácter heterogéneo dan buena prueba los titubeos de la crítica a la hora de etiquetarlo: novela de aventuras, novela de costumbres, novela edificante, novela realista...

#### Lectura complementaria

La obra clásica de M. Lot Borodine *Le roman idyllique au moyen âge* (1913) continúa siendo una excelente introducción a la tradición de la narrativa idílica:

**M. Lot Borodine** (1913/1972). *Le roman idyllique au Moyen Âge*. Ginebra: Slatkine.

Si la novela artúrica del siglo XIII hunde sus raíces en el universo legendario diseñado por Chrétien de Troyes, una figura de relieve en el panorama literario de finales del siglo XII desempeña análoga función modélica en el seno de esta segunda tradición narrativa: se trata de **Gautier d'Arras**. Protegido de María de Champaña y de su hermana Aélis de Blois, cuya obra literaria se sitúa entre los años **1176 y 1184**, Gautier d'Arras escribe en las mismas fechas que Chrétien de Troyes y para los mismos círculos aristocráticos, y, aunque la corpulencia de su contemporáneo a menudo ensombrece el valor de su legado artístico, lo cierto es que los dos textos que nos ha dejado, *Eracle* e *Ille et Galeron*, ejercieron una importante influencia en la narrativa posterior.

Destacan, en la personalidad literaria de Gautier d'Arras, el **rechazo del decorado fabuloso** de la novela artúrica contemporánea, saturada de elementos maravillosos, y, frente a la inspiración bretona de esta última, una **inspiración ecléctica** o, más exactamente, una extraordinaria capacidad de asimilar y reelaborar las fuentes más diversas y heterogéneas.

Todo ello se advierte ya en su primera novela, *Eracle*, presunta biografía de Heraclius, emperador de Constantinopla del año 610 al 641, en la que se entrelazan temas folclóricos, épicos y hagiográficos con materiales novelescos que siguen de cerca los gustos del público aristocrático y las últimas tendencias de la literatura cortés. El argumento de la obra amalgama todos estos ingredientes:

#### Argumento de *Eracle*

La primera parte de la novela, centrada en las *enfances* del héroe, relata el nacimiento sobrenatural de Eracle, anunciado por un ángel, y la singular historia de los tres dones que le concede el Espíritu Santo (el conocimiento de las piedras preciosas, de las mujeres y de los caballos), que le valdrán el favor del emperador, convirtiéndolo en su protegido y consejero. La trama más propiamente novelesca irrumpe con el relato de los amores de la emperatriz Athenais con el joven Paridés y del descubrimiento del adulterio por parte del emperador que, no obstante, siguiendo los consejos de Eracle, abandona su ira y repudia a la esposa para permitir que ésta se case con su amante. Tras este paréntesis novelesco, concesión obligada a los gustos del público, la segunda parte del relato revela el sentido más genuino de la novela, pues nos introduce de pleno en la aventura épica y hagiográfica de Eracle, que, convertido en emperador de Constantinopla, arrebatará al persa Cosroes la reliquia de la Santa Cruz y la restituirá triunfante a Jerusalén, para culminar su glorioso mandato entregado a obras piadosas.



Un querubín y emperador Heraclio someten al rey sasánida Cosroes II. Placa proveniente de una cruz.

A la diversidad de fuentes manejadas, cultas y folclóricas, y al hábil entrelazamiento de temas y motivos, Gautier añade un afán de **verosimilitud** que le lleva a elegir como protagonista de su novela a un personaje histórico y a sustituir el plano de lo maravilloso bretón por el de lo **milagroso cristiano** (dones sobrenaturales, anuncios angélicos, muros que se abren milagrosamente...), característico del género épico y, más tarde, del espíritu religioso de la literatura del Graal. El autor se aparta así de tantos émulo de Chrétien de Troyes, de María de Francia o de los primeros divulgadores de la leyenda de *Tristán*, para los que la exitosa materia de Bretaña constituía un valor seguro, e intenta construirse un espacio narrativo propio apostando por la verosimilitud.



Esta intención aparece explícitamente formulada en su segunda novela, *Ille et Galeron*, donde Gautier se desmarca de la poética del *lai*, término de origen céltico que se había introducido en la literatura francesa para designar un conjunto de cuentos o relatos breves inicialmente vinculados a la divulgación en lengua románica de las fabulosas leyendas bretonas:

"Grant cose est d'Ille et Galeron:  
n'i a fantome ne alonge,  
ne ja n'i troverés mençonge.  
Tex lais i a, qui els entent,  
se li sanlent tot ensement  
con s'eüst dormi et songié". (vv. 931-936)

Gran cosa es *Ille y Galeron*: no  
hay en ella fantasías ni dilacio-  
nes, no encontraréis mentira.  
Hay *lais* que, al que los oye, le  
dan la sensación de haber dor-  
mido y tenido un sueño.

*Ille et Galeron* aborda el tema del "hombre entre dos mujeres" al igual que el *lai* de *Eliduc* de María de Francia, en el que probablemente se inspiró Gautier:

#### Argumento de *Ille et Galeron*

Ille, hijo de Eliduc, se casa con Galeron, hermana del duque de Bretaña, y cuando, poco después, pierde un ojo en un combate, pensando que su esposa ya no le amará, huye a Roma. En Roma, el héroe defiende la ciudad del asalto de los griegos y enamora a Ganor, hija del emperador. Cuando Ille está a punto de contraer matrimonio con Ganor, la aparición inesperada de su esposa Galeron cambiará el rumbo de los acontecimientos y lo llevará de nuevo a Bretaña. Tras un período de felicidad conyugal, Ganor, cumpliendo una promesa, se retira a un convento, con la consiguiente desesperación de Ille. Sobre Roma vuelve a pesar la amenaza de los griegos e Ille acude nuevamente a liberar la Ciudad Santa, lo que le valdrá como recompensa el Imperio y la mano de Ganor, con quien finalmente contraerá matrimonio.

Los dos rasgos que hemos destacado como distintivos del arte literario de Gautier d'Arras, eclecticismo y afán de verosimilitud psicológica y narrativa, se hacen particularmente evidentes en esta obra que, edificada sobre el mismo magma folclórico y legendario que alimenta la literatura de materia bretona, se diferencia notablemente en lo referente al tratamiento del tema. Si cotejamos la obra con el *lai Eliduc* de María de Francia las diferencias saltan a la vista. En la obra de Gautier, la ambientación bretona se desplaza rápidamente hacia Roma y Oriente, escenarios habituales de relatos hagiográficos y edificantes, y desaparecen de la intriga los elementos sobrenaturales, como el episodio de la comadreja que resucitaba a una doncella muerta en el *lai* de María de Francia. La pintura del amor y la atención a la psicología de los personajes llevan igualmente la impronta del autor, como ilustra el episodio de la huida tras la pérdida del ojo, cuya introducción obedece sin duda a la búsqueda de la verosimilitud en la motivación del comportamiento de los personajes, a la vez que plantea una cuestión de casuística amorosa de plena actualidad, debatida en la corte de María de Champaña y mencionada por Andreas Capellanus en su tratado *De Amore*: la relación entre amor y belleza física. Por último, a la búsqueda de la verosimilitud narrativa y psicológica cabría añadir, en el plano moral, el **tratamiento edificante** de la historia. A diferencia del *Eliduc* de María de Francia, que traiciona la fidelidad a la esposa cediendo a la seducción de un nuevo amor, la trama narrativa urdida por Gautier justifica el paso de una relación a otra sin menoscabar la fidelidad a la esposa ni la integridad moral

del héroe. Ille no renuncia a una mujer en beneficio de la otra, sino que de algún modo logra conciliar su amor hacia ambas mujeres, pues, como insinúa la proximidad fonética de sus nombres, en el fondo Ganor no es más que el doble de la esposa amada perdida tras los muros del convento.

### 6.2.2. Jean Renart

La tendencia a la pintura verosímil de personajes y situaciones que empieza a bosquejarse en la obra de Gautier d'Arras culminará en las primeras décadas del siglo XIII con Jean Renart. Autor culto, perfecto conocedor del panorama literario contemporáneo, tanto en lengua de *oc* como de *oïl*, Jean Renart frecuentó ambientes cortesanos del nordeste de Francia, como la corte de Renaud de Dammartin, conde de Boloña, o la del conde Thibaut de Bar, y probablemente viajó a Santiago de Compostela y a Tierra Santa. Las obras que se le atribuyen con seguridad son tres: *L'Escoufle* (1202), el *Lai de l'Ombre* (1221-1222) y el *Roman de la Rose* (h. 1228), más comúnmente conocido entre los medievistas como *Guillaume de Dole* a fin de diferenciarlo de la obra homónima de Guillaume de Lorris.

El punto de partida de las tres obras de Jean Renart es siempre un cuento o anécdota, normalmente extraídos del fondo folclórico tradicional, que el autor amplifica y reelabora introduciendo en la trama largos pasajes descriptivos que nos ofrecen un vivo cuadro de las costumbres de la época y, en particular, de la vida privada de la aristocracia del siglo XIII.

*L'Escoufle* gira, como *Guillaume de Dole*, en torno al motivo novelesco de la *mésalliance* (la desigualdad social de los enamorados), motivo que, característico de la *narrativa idílica* (*Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*), también aquí dará lugar a la estructura propia de estas novelas: huida de los enamorados-separación involuntaria-anagnórisis. Tras un largo preámbulo de tono épico dedicado a las hazañas del duque de Normandía, la acción se centra en la historia de amor de su hijo Guillaume y Aélis, hija del emperador de Roma. La novela debe su título al episodio central, desencadenante de la crisis, cuando los amantes, que han huido juntos de palacio, se adentran en el bosque y allí un milano (*escoufle*) roba la limosnera de Aélis. Guillaume corre tras el pájaro y se pierde, iniciándose de este modo una larga y dolorosa separación en el decurso de la cual la joven princesa incluso se verá obligada a trabajar como bordadora para ganarse el sustento. El episodio permite a Jean Renart describir el mundo de los artesanos y desmitificar con una nota de realismo la actividad del tejido, idealizada por el imaginario cortés como un pasatiempo aristocrático vinculado al universo poético de las canciones de rueca (*chansons de toile*). Tras largas penalidades y búsquedas infructuosas, un afortunado azar permitirá el feliz reencuentro de los enamorados.

Mínima es la anécdota que encierra el *Lai de l'Ombre*, relato corto cuya finura ha elogiado unánimemente la crítica: el gesto cortés de un caballero que logra seducir a una dama otorgando el anillo que ella rechaza a una presunta



Felipe Augusto lleva prisioneros a Fernando de Portugal, conde de Flandes, y a Renaud de Dammartin, conde de Boloña, capturados en la batalla de Bouvines. *Grandes Chroniques de France*, Biblioteca Nacional de Francia, París.

rival que no es más que el reflejo de la amada en las aguas de un pozo. *Lai*, término de origen céltico que, como apuntábamos más arriba, se introduce en las literaturas románicas medievales vinculado a la divulgación de la materia bretona, ha pasado ya en el siglo XIII a designar una narración breve en octosílabos pareados, que se distingue del *roman* por la extensión y de otras formas de **narración breve**, como el *fabliau*, por el **registro cortés**. El *Lai de l'Ombre*, que bajo el pretexto de una intriga muy simple, el diálogo entre un caballero y una dama, aspira a plasmar los sentimientos refinados y las nobles maneras de la sociedad aristocrática contemporánea, constituye una obra maestra del género y gozó de un éxito extraordinario, como bien atestiguan los siete manuscritos que se han conservado de la obra.

*Guillaume de Dole* se inscribe, por su temática, dentro del llamado ciclo de la *gageure*, designación con que se alude a un conjunto de relatos contruidos en torno al mismo núcleo folclórico: el de la mujer calumniada injustamente por un hombre que asegura haber obtenido sus favores sexuales. Este argumento se amalgama en la obra con el motivo lírico del **amor de oídas**, pues todo empieza cuando el emperador alemán Conrad se enamora de la bella Lienor, hermana del caballero Guillaume de Dole, al saber que se parece a la protagonista de un cuento que le ha contado su juglar. Pese a que las cualidades cortesas de la doncella y de su hermano disipan el obstáculo que supondría la diferencia de rango, la calumnia entorpecerá momentáneamente los planes de boda del emperador. Al final, la doncella demostrará su inocencia y se convertirá en emperatriz.

Decíamos que el gusto por la pintura verosímil de personajes y situaciones era el rasgo más destacable del arte de Jean Renart. La dimensión programática que asume en su obra la verosimilitud como ideal estético ya se advierte en el prólogo de *L'Escoufle*, su primera novela:

"Car molt voi conteors ki tentent  
a bien dire et a recorder  
contes ou ne puis acorder  
mon cuer, car raisons ne me laisse;  
car qui verté trespasse et laisse  
et fait venir son conte a fable,  
ce ne doit estre chose estable  
ne recetee en nule court;  
Car puis que mençoigne trescort  
et vertés arriere remaint,  
ceste chose sevent bien maint  
k'a cort a roi n'a cort a conte  
ne doit conteres conter conte,  
puis que mençoigne passe voir". (vv. 10-23)

Veo muchos juglares que van diciendo y recitando relatos que mi corazón rechaza porque la razón no los acepta; si uno abandona y deja la verdad, de su relato hace una fábula; esto no puede ser aceptado, ni acogido en ninguna corte. Desde el momento en que la mentira se impone y la verdad se queda atrás, todos saben que un juglar no merece contar sus historias en corte de rey ni de conde, puesto que la mentira supera a la verdad.

A Jean Renart se le considera, de hecho, el iniciador en la literatura francesa medieval de la que algunos críticos han dado en llamar **novela realista**. La denominación es, sin duda, poco afortunada. Por una parte, y como es sabido, ningún texto del siglo XIII se fundamenta sobre la modalidad de mimesis que legitima la etiqueta moderna de "realismo"; por otra, el retrato de la sociedad que nos ofrece Jean Renart se caracteriza por un marcado proceso de **idealización poética**, fruto de una hábil y calculada fusión de referentes reales y literarios.

La calificación de realista aplicada a estos relatos debe entenderse, pues, esencialmente referida al gusto por lo pintoresco y lo cotidiano y a una ambientación en la que la tradicional escenografía de bosques y castillos cede terreno al nuevo paisaje urbano y los personajes históricos se mezclan con seres de ficción.

En este nuevo marco narrativo, adquiere un inusitado protagonismo un grupo social hasta entonces marginado de la novela cortés: los villanos y, muy especialmente, la rica **burguesía** integrada por comerciantes, banqueros y artesanos. El villano ya no emerge de forma esporádica y marginal, como grotesco contrapunto de la belleza física y moral del caballero protagonista, sino que se afirma como figura clave de la nueva economía urbana y del complejo entramado social de la Europa del siglo XIII, a los que permanece impermeable el decorado fantástico de la novela artúrica. No obstante, si bien Jean Renart rompe con la limitación estamental de la narrativa precedente, su óptica sigue siendo la de una clase aristocrática no dispuesta a perder la hegemonía social amenazada por el peligroso ascenso de la burguesía urbana. De la representación idealizada de un mundo en el que sólo hay espacio para la nobleza, propia de las novelas de Chrétien, pasamos así a la pintura no menos idealizada de un mundo donde la clase burguesa, asumiendo la función social de producir riqueza y manteniéndose al margen del poder político, colabora desinteresadamente con la nobleza, en una fructífera alianza que beneficia a ambas partes. Baste recordar los primeros versos de *Guillaume de Dole* dedicados a exponer el buen funcionamiento de la administración imperial de Conrad, que, negándose a gravar con tasas a los burgueses, favorece sus actividades económicas y, a cambio, en caso de necesidad, puede disponer libremente de los tesoros de éstos:

### Novela realista

La etiqueta de novela realista aplicada a *Guillaume de Dole* resulta, además, difícilmente conciliable con una de las características de la obra en las que más ha insistido la crítica reciente, como es su carácter autorreflexivo, esto es, *Guillaume de Dole* es un relato que se presenta deliberadamente ante el lector como una construcción edificada sobre la ficción.

### Lectura complementaria

Un interesante y sugestivo análisis de la dimensión metaliteraria del *Guillaume de Dole* nos lo ofrece el libro siguiente.

M. Zink (1979). *Roman rose et rose rouge*. París: Nizet.

"[...] nuls vilians n'iert se vilains non.  
 Cist empereres, cist prodrom  
 lor fu tox tens adés eschis.  
 De vavassors fesoit baillis  
 qui aiment Deu et criement honte,  
 qui s'onor et quanqu'a lui monte  
 li gardoient come lor oils.  
 L'empereres voloit moût miex  
 Que li vilain et li bourgeois  
 Gaignassent de lor avois  
 Qu'il lor tolist por trésor fere;  
 Car, quant il en avoit afere,  
 Il savoit bien que tôt ert soen,  
 Et ce li venoit de grant sen,  
 Q'a son besoig estoit tôt prest  
 Et le chatel et le conquest;  
 Il n'en erent se garde non,  
 Et s'erent riche et de grant non  
 Et marchant de grant avoir;  
 Il ne trovoient bel avoir  
 A nule foire ou il alassent  
 Ne biau cheval qu'il n'achatassent  
 Por présenter l'empeor :  
 Moût li fesoient plus d'onor  
 Cil présent que s'il les taillast.  
 Ja nuls marcheanz qui alast". (vv. 586-610)

(...) un villano nunca será más que un villano. Este emperador, que era un gran señor, nunca dejó de ser hostil a los villanos, eligiendo a sus bailes entre los valvasores que amaban a Dios y temían el deshonor, y que velaban por sus intereses y por su honor como por sus ojos. El emperador prefería que villanos y burgueses hiciesen fructificar sus bienes, antes que privarlos de ellos para el tesoro, pues sabía que todo sería suyo en caso de que lo necesitase. En esto mostraba gran sabiduría, pues todo estaba a su disposición, intereses y capital, de los que los burgueses no eran más que depositarios, aunque ricos y renombrados, estuvieran a la cabeza de grandes negocios. En todas las ferias a las que iban no hallaban bella mercancía o buen caballo que no compraran para ofrecérselo al emperador. Recibía mucho más honor con sus regalos que con cualquier impuesto.

Como se desprende de lo expuesto, Jean Renart es, ante todo, un escritor al servicio de la clase cortesana y no es de extrañar que muestre una manifiesta predilección por la pintura de ambientes aristocráticos. De hecho, los pasajes más representativos de sus novelas son los que nos ofrecen un retrato idealizado de la vida cotidiana de una sociedad cortés ociosa y opulenta, que transcurre sus días entre cacerías, banquetes, juegos y danzas, y que sólo empuña las armas para dar lugar al fastuoso espectáculo del torneo, al que *Guillaume de Dole* consagra un larguísimo episodio central. Se trata ahora de un torneo que, alejándose de modelos literarios, se adecua a la nueva estética realista practicada por el autor –desde la enumeración de los preparativos y los gastos que conlleva su organización a la forma desmitificada e irónica con que se nos describe el deplorable estado físico de alguno de los combatientes al final del día– y en el que toman parte, junto a seres de ficción, **personajes históricos** extraídos de la realidad contemporánea.

Hemos dicho que, pese a la denominación de novela realista, las obras de Jean Renart traducen una **visión idealizada de la sociedad contemporánea** del autor; lo mismo podría afirmarse en lo referente a la pintura del amor, el tema principal de todas ellas, pues la aventura amorosa de los personajes a menudo no es más que la transposición narrativa de las situaciones y motivos que celebraba la lírica cortesana. Ello resulta especialmente evidente en *Guillaume de Dole*, donde Jean Renart inserta, entre los octosílabos narrativos, fragmentos de composiciones líricas conocidas por el público cortesano que reflejan la trayectoria sentimental de sus personajes.

Con *Guillaume de Dole*, Jean Renart inauguraba una nueva práctica literaria consistente en introducir fragmentos de composiciones líricas en textos narrativos, dando lugar a una auténtica moda que duró más de dos siglos y produjo más de 70 textos. La novela incluye, en unos 5.000 versos, 45 insercio-

nes líricas que, introducidas en la trama a modo de canciones interpretadas por los personajes, representan los principales géneros cortesianos: **canciones trovadorescas**, francesas y occitanas, canciones de ruela o *chansons de toile*, y **canciones de danza**.

El estudio de las escenas en que se insertan las canciones deja entrever una neta discriminación por géneros que, a grandes rasgos, se mantendrá en textos posteriores. Las canciones de danza, interpretadas de forma coral con una función lúdica y festiva, se introducen con motivo de torneos y reuniones de sociedad. Frente a este lirismo colectivo, las canciones trovadorescas interpretadas en un contexto íntimo o privado, se asocian a los sentimientos del emperador enamorado de oídas de la doncella Leonor, a la que no llegará a ver hasta el final de la obra. Finalmente, las *chansons de toile* (canciones de ruela) también llamadas *chansons d'histoire* (canciones de historia), cuyo contenido corresponde al lamento amoroso de una doncella mientras teje apartada del mundo, se asocian a la protagonista femenina. Leonor vive recluida en una torre con su madre cosiendo bellos bordados para las iglesias e interpretando canciones que ponen en escena a una doncella en situación análoga a la suya. El paralelismo puede apreciarse en el siguiente fragmento que describe cómo, tras un breve diálogo con el legado del emperador, la madre de Leonor le obsequia con una canción:

"[...] les dames et les roines  
soloient fere lor cortines  
et chanter les chansons d'histoire  
–Ha! ma tresdouce dame, voire,  
dites nos en, se vos volez,  
par cele foi que me devez!  
–Biau filz, mout m'avez conjuree,  
ja ceste foiz n'ier parjuree,  
tant com ge le puisse amender.  
Lors comnaenga seri et cler!"

*Fille et la mere se sieent a l'orfois,  
a un fil d'or i font orieuls croiz.  
Parla la mere qui le cuer ot cortois.  
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon !".  
(vv. 1.148-1.161)*

Hubo un tiempo en que las damas y  
las reinas acostumbraban a tejer sus  
cortinas cantando canciones de his-  
toria.  
–¡Ah! mi dulce señora, cantadme una  
por la fe que me debéis.  
–Querido hijo, me lo habéis requeri-  
do tanto que no faltaré en satisfacer  
vuestra petición lo mejor que pueda.  
Empezó a cantar con voz alta y clara:

*Hija y madre están sentadas con sus  
labores, bordan con hilos de oro cruces  
doradas. Habló la madre, que tenía el  
corazón cortés. ¡Cuánto leal amor pu-  
so la bella Aude en Doon!*

*Guillaume de Dole*, que precede en el tiempo a la elaboración de los grandes cancioneros líricos, nos ha conservado composiciones no documentadas por otras fuentes. A este valor filológico hay que añadir el interés de la novela en tanto que fenómeno de recepción de la concepción amorosa asociada a la lírica trovadoresca, ya que, convirtiendo al emperador en sujeto lírico de la canción trovadoresca, Jean Renart somete a un desarrollo narrativo los ideales de la *fin'amors*. En este sentido, podemos decir que Jean Renart reconduce el amor trovadoresco hacia la ética matrimonialista propia de la narrativa septentrional pues, mientras que los trovadores celebraban un amor irrealizable hacia una dama casada, el objeto amoroso del emperador es una doncella noble y virtuosa, que coincide con el ideal femenino de la *chanson de toile*.

Captar la relación entre las situaciones narrativas creadas por Jean Renart y las emociones evocadas por cada registro lírico implicaba un profundo conocimiento de las tradiciones poéticas cortesanas por parte del público. Jean Renart se jacta de ello y encuentra, en la imagen de la tela grana recamada de bordados de oro, una afortunada metáfora textual del carácter refinado y elitista de su creación artística:

" [...] car aussi com l'en met la graine  
es dras por avoir los et pris,  
einsi a il chans et sons mis  
en cestui 'Romans de la Rose',  
qui est une novele chose  
et s'est des autres si divers  
et brodez, par lieus, de biaux vers  
que vilains nel porroit savoir.  
Ce sachiez de fi et de voir,  
bien a cist les autres passez.  
Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,  
car, s'en vieult, l'en i chante et lit,  
et s'est fez par si grant delit  
que tuit cil s'en esjoïront  
qui chanter et lire l'orront,  
qu'il lor sera nouviaus toz jors.  
Il conte d'armes et d'amors  
et chante d'ambedeus ensamble,  
s'est avis a chascun et samble  
que cil qui a fet le romans  
qu'il trovast toz les moz des chans,  
si afierent a ceuls del conte". (vv. 8-29)

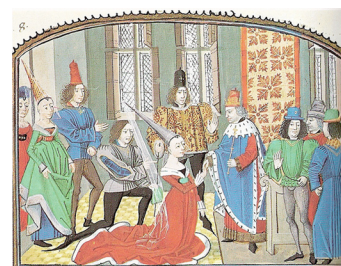
(...) del mismo modo que se tiñen de grana los vestidos para que sean más preciados, así ha insertado él canciones y música en este *Roman de la Rose*. Es una obra original, tan diferente de las otras, tan bien entretejida aquí y allá de bellos versos que un villano no sabría apreciarla. Podéis estar seguros de que esta novela supera a todas las otras. Jamás nadie se cansará de escucharla porque, si se quiere, se canta y se lee, y ha sido escrita con tal afán de agradar que complacerá a todos los que la escuchen cantar y leer: les parecerá siempre nueva. Es una historia de armas y de amor, y canta ambos temas a la vez, y podría llegar a pensarse que el mismo novelista ha sido quien ha escrito la letra de las canciones, tan bien se acuerdan al tema del relato.

Jean Renart llevará a cabo una profunda renovación estética de la novela en verso introduciendo una nueva forma de narrar en la que la aventura pierde peso específico para dejar espacio a una atenta representación de la cotidianeidad, refinada y pacífica, de la sociedad cortés contemporánea. Su *Guillaume de Dole*, que intercala inserciones líricas entre los octosílabos narrativos, es una obra emblemática del experimentalismo artístico que caracteriza la novela en verso del siglo XIII, que buscará vías de renovación a través de la hibridación de géneros y registros estilísticos creados en la centuria precedente.

### 6.3. Estética realista y tradición trovadoresca

#### 6.3.1. El *Roman de la Violette*

Pionero en seguir los pasos de Jean Renart fue Gerbert de Montreuil con su *Roman de la Violette* escrito hacia 1230, autor también conocido como responsable de una de las múltiples continuaciones de que fue objeto *El Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes. El *Roman de la Violette* se inspira en *Guillaume de Dole*, como sugieren: su título, calco de *Roman de la Rose*, título original de



*Roman de la Violette*

la obra de Jean Renart; la introducción de composiciones líricas en proporción análoga y de tipología similar; la estética realista; y la trama argumental, ya que ambas obras se inscriben en el citado ciclo de la *gageure*.

En el *Roman de la Violette*, el desencadenante de la acción es la indiscreción del protagonista, Gerart de Nevers, que en el decurso de una fiesta cortesana se jacta públicamente del amor que le profesa su amiga Euriaut. Ello suscita la envidia de un cortesano que, recurriendo a una calumnia, logra separar a la pareja. La mayor parte de la novela corresponde a la larga *queste* (búsqueda) de Euriaut por parte de Gerart que, arrepentido de su comportamiento, deberá hacer frente a una larga serie de aventuras de las que saldrá transformado en *fin amant* y *chevalier accompli* (enamorado cortés y caballero perfecto). La obra concluye con el reencuentro de la pareja y el castigo del traidor.

Pese a que la intención alusiva a Jean Renart es clara, las diferencias son notables. Mientras que en *Guillaume de Dole* la reelaboración del tema folclórico de la mujer injustamente calumniada sólo ocupa la parte final de la obra, en el *Roman de la Violette* determina toda la estructura narrativa. El autor sustituye además la tradicional intervención de la mujer, que defiende públicamente su inocencia, por un largo episodio de procedencia no folclórica sino libresca: la *queste* (búsqueda) del caballero, esto es, el modelo estructural diseñado por Chrétien de Troyes, que configuraba las hazañas y los éxitos del caballero como un **camino iniciático**. Combinando el modelo de la narración lírica de Jean Renart con el de la novela caballerescas de Chrétien de Troyes, Gerbert de Montreuil aporta un **sentido ético** a la aventura amorosa del héroe, que deberá purgar su error inicial y devenir un amante cortés identificándose, plenamente, con el ideal de conducta que emana de las canciones trovadorescas que interpreta a lo largo de su camino.

El mérito de Gerbert de Montreuil consiste, sin duda, en haber sabido adecuar el amor trovadoresco a los moldes de la novela caballerescas para elaborar una especie de **educación sentimental** al servicio de la moral eclesiástica y matrimonialista que, incardinada en la narrativa de *oïl* desde Chrétien de Troyes, tenía su defensor más ferviente en el *roman* idílico. Trasvasado a las coordenadas espacio-temporales de la novela, el canto trovadoresco se transforma radicalmente, ya no expresa la incapacidad de realizar la experiencia amorosa, sino que indica el camino que conduce al feliz matrimonio, previa aceptación de las leyes que regulan la cortesía y el intercambio sentimental.

La figura del caballero poeta cobrará mayor relieve en obras posteriores, como el *Roman de Meliacin* de Girart d'Amiens, que combinan aventuras inspiradas en fuentes diversas con una historia de amor cuyos avatares se reflejan en las canciones trovadorescas que interpreta el personaje.



### 6.3.2. El *Roman du Castelain de Coucy*

El paso siguiente en esta imbricación de las tradiciones lírica y narrativa será la aparición de un relato como el *Roman du Castelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, escrito por un tal Jakemes hacia finales del siglo XIII.

El protagonista es ahora un *trouvère* que existió realmente, el Châtelain de Coucy, y la entera narración de Jakemes no pretende sino explicar las circunstancias que le llevaron a componer sus canciones. Adoptando una técnica próxima a la de las *vidas y razós* trovadorescas que nos han conservado los cancioneros occitanos, Jakemes elabora, a partir del cancionero del Châtelain histórico, una biografía ficticia y cita una de sus composiciones al final de cada una de las secuencias narrativas en que se estructura la obra.

#### *Vidas y razós*

Las *vidas* y las *razós* son textos en prosa redactados en el siglo XIII que en algunos cancioneros occitanos preceden, a modo de presentación, la obra poética de un determinado trovador. Estos textos, elaborados a menudo sin más datos que los que se desprenden de las composiciones conservadas, intentan satisfacer la curiosidad del público elaborando una biografía novelesca del trovador (*vida*) e imaginando las circunstancias (*razós*) que le indujeron a componer sus canciones.

La proximidad a la tradición trovadoresca es perceptible también en la temática, pues, la novela, cuyo argumento plantea la relación adúltera entre el caballero y la dama de Fayel, una mujer casada, desarrolla narrativamente la típica situación triangular de la lírica meridional, escasamente representada en la narrativa del norte de Francia, con las notables excepciones de la leyenda tristaniana y de los amores de Ginebra y Lancelot. Quizá sea por ello que, en esta ocasión, la historia de amor de los protagonistas tiene un desenlace trágico en el que confluyen el motivo de la partida a la cruzada, inspirado en la vida del Châtelain histórico, y la fortuna literaria de la leyenda del corazón comido, un motivo folclórico de resonancias míticas que, estrechamente vinculado a la simbología del corazón en el lirismo cortesano, había penetrado en el siglo XII en el circuito de la literatura culta. El marido de la dama de Fayel, tras descubrir la infidelidad de ésta, se las ingenia para hacer partir al amante de su esposa a Tierra Santa, donde es herido mortalmente. El Castellano, viendo que su muerte se avecina, ordena a su escudero que cuando muera embalsame su corazón y lo ofrezca como regalo póstumo a su amada. El marido de la dama de Fayel intercepta el envío del regalo y, tras cocinar el corazón, lo da a comer a su esposa sin revelar su procedencia hasta asegurarse de que lo ha ingerido:

"-Dame, ne soieés en esfroi.  
 Je vous affi en bone foi  
 Que vous en ce mes chi mengastes  
 Le coer celui que mieus amastes:  
 C'est dou castelain de Couchi  
 Dont on vous siervi ore chi.  
 Par vous seule en fustes siervie,  
 Et jou et toute la maisnie  
 Fumes siervi d'un mes semblant.  
 Vous l'amastes en son vivant,  
 Dont moult och viergongne et anui,  
 Puis que le soch jusqu'al jour d'ui;  
 Et pour un peu moi revengier  
 Vous ai ge fait son coer mangier". (vv. 8.067-8.076)

Señora, no os inquietéis, os juro  
 que con esta comida comisteis  
 el corazón de aquel al que más  
 amasteis: el corazón del Castella-  
 llano de Coucy os ha sido ser-  
 vido. Sólo lo comisteis vos, los  
 otros tomamos otra comida de  
 apariencia semejante. Lo amas-  
 teis vivo, lo que me costó gran  
 vergüenza y disgusto, y aún la  
 sufro; y para vengarme un poco  
 os he dado a comer su corazón.

Tras la terrible revelación, la dama muere, no sin antes confesar su felicidad por haber reunido para siempre su corazón y el de su amante, logrando así esa comunión plena y definitiva que tanto anhelaban los trovadores. El tema del "corazón comido", que aparece también en la *Vida* del trovador Guillem de Cabestany, y cuyos ecos llegan hasta la época moderna, conoció una gran fortuna en las letras medievales, como prueban las diferentes versiones conservadas, que van desde el refinado lirismo del *Lai de Guirun* que canta la reina Iseo en el *Tristán* de Tomás de Inglaterra al registro obscuro y burlesco del paródico *Lai d'Ignaure*, donde un grupo de indignados maridos celosos castigan a sus esposas haciéndoles comer el corazón y el miembro de su amante.

La aproximación de las tradiciones lírica y narrativa se advierte además en la actitud de Jakemes que, émulo de su personaje, se presenta en el prólogo como heredero de los antiguos trovadores y adopta la personalidad literaria del *trouvère* que escribe por amor a su dama, a la que dedica la novela y cuyo anonimato preserva cuidadosamente. En el epílogo nos da su nombre en acrósticos e, imitando la última acción del protagonista, envía a la dama por la que canta un mensaje, la obra, que también "contiene" su corazón:

"Et pour ytant k'Amours m'a pris  
 Et en son siervice m'a mis,  
 En l'onnour d'unne dame gente  
 Ai je mis men coer et m'entente  
 En rimer ceste histore chi.  
 Et men non nonmerai aussi,  
 Si c'on ne s'en piercevera  
 Qui l'engien trouver ne sara,  
 J'en sui certains, car n'aferoit  
 A personne qui fait l'aroit,  
 K'on le tenroit a vanterie,  
 Espoir, ou a melancolie;  
 Mais, se celle pour qui fait l'ai  
 En seit nouvelle, bien le sai,  
 S'il li plaist, bien guerredonné  
 Me sera, s'il li vient en gré.  
 A li m'ottroi et me present,  
 K'en face son commandement.  
 En li ai mis tout mon solas,  
 S'en canc souvent et haut et bas,  
 Et liement me maintendrai  
 Pour li tant com jou viverai". (vv. 8.245-8.266)

Puesto que Amor me ha toma-  
 do a su servicio para honrar a  
 una noble dama he puesto mi  
 corazón y todo mi entendimien-  
 to en rimar esta historia. Y daré  
 mi nombre, y lo descubriré  
 aquel que sepa descifrar el artifi-  
 cio; y estoy seguro de que a na-  
 die le interesa, y no quiero pa-  
 recer vanidoso. Pero, si aquella  
 por quien lo he escrito llega a  
 conocerlo, tengo la certeza de  
 que, si le place, me dará bue-  
 na recompensa. A ella me entre-  
 go para cumplir su voluntad. En  
 ella está mi felicidad, le canto  
 a menudo en voz alta y baja, y  
 me mantendré feliz a su servicio  
 hasta que muera.

*Roman du Castelain de Coucy.*

La tentación de Jakemes de convertirse en sujeto lírico de una narración cuyo tema principal es la relación entre el amor y la composición poética ya anuncia la evolución de la novela en verso con inserciones líricas hacia un nuevo género literario que triunfará en la centuria sucesiva: el *dit* pseudo-autobiográfico, narración en primera persona en la que el autor intercala poemas líricos de creación propia, y en la que la figura protagonista del caballero cantante es suplantada por la del *clerc* escritor.

El *Guillaume de Dole* de Jean Renart conoció una extraordinaria fortuna y dio lugar a la moda literaria de la novela en verso con inserciones líricas. Se trata de novelas que combinan episodios de armas con una intriga amorosa configurada como el desarrollo narrativo de los motivos líricos presentes en las canciones que interpretan los personajes. El principal atractivo de estas obras era la novedosa representación del héroe bajo una doble faceta: la del caballero, de procedencia novelesca, y la del amante cortés, de procedencia lírica.

#### 6.4. Literatura caballeresca y tradición occitana: *Flamenca* y *Joufroi de Poitiers*

*Joufroi de Poitiers* y *Flamenca* revisten una notable afinidad con el *Roman du Castelain de Coucy*, la obra francesa más próxima al universo de la *fin'amors* y al modelo narrativo occitano que definen las *Vidas* trovadorescas. El núcleo argumental de los tres textos gira en torno a las estrategias de un caballero para obtener el favor de una dama sometida al control implacable de un marido celoso y, en los tres casos, el rasgo estilístico que mejor define el tratamiento del tema es el desarrollo narrativo a que, con tonalidades e intención distintas, someten sus respectivos autores la casuística amorosa celebrada por los trovadores en sus canciones.

En el caso de *Joufroi de Poitiers*, escrito a mediados del siglo XIII, como en el del *Román du Castelain de Coucy*, el protagonista parece además inspirado en la legendaria memoria de un famoso trovador. No obstante, si el histórico Châtelain de Coucy, muerto en las cruzadas y autor de un reducido pero célebre cancionero amoroso, condicionaba la versión trágica del amor trovadoresco que nos ofrece Jakemes, muy distinta es la figura que se insinúa bajo el licencioso y engréido héroe epónimo de *Joufroi de Poitiers*: el polémico **Guilhem de Peitieu**, VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania. Se trata del primer trovador conocido, autor de un cancionero en el que ocupa un lugar importante la temática burlesca y obscena y la parodia de la *fin'amors*; y recordado en su *Vida* occitana como un gran *trichador de domnas* (burlador de damas). La silueta del mítico trovador se acuerda perfectamente con el tono de *Joufroi de Poitiers*, obra caracterizada por una comicidad que la relaciona con géneros como el *fabliau* y que se sustenta en la **parodia** sistemática de los valores cortesés y caballerescos. La estética **realista** de la obra recuerda una vez más el

magisterio de Jean Renart, no sólo en el detallismo descriptivo sino también en la práctica de introducir figuras históricas en la trama, entre las que destaca una curiosa aparición del trovador Marcabré. Dignas de mención son asimismo las constantes **intervenciones del narrador** que, con comentarios sobre sus propias aventuras sentimentales, se convierte por momentos en protagonista de la narración.

La escasez de textos narrativos en **occitano antiguo**, fenómeno que suele atribuirse tanto al presunto naufragio de la tradición manuscrita como al prestigio de la lírica meridional, que habría inhibido el desarrollo de otros géneros, otorga una gran importancia a *Flamenca*, una **novela occitana anónima de finales del siglo XIII**.

La intriga de la novela se inspira en un tema clásico en la tradición occitana, el del marido castigado por sus celos, también conocido como *castiagilós* por el título de una obra de Ramon Vidal de Besalú. Más allá de la lengua empleada y de la filiación del tema, el nexo de la obra con la cultura occitana se manifiesta en el amplio desarrollo narrativo a que somete el autor **motivos líricos** procedentes de la tradición trovadoresca y en la **exaltación nostálgica de la edad de oro** de la sociedad cortés, característica de la literatura trovadoresca de la segunda mitad del siglo XIII, en la que encontramos alusiones frecuentes a la decadencia de la civilización meridional y a la dificultad de los trovadores para encontrar mecenas y protectores. Esta mirada nostálgica hacia un pasado esplendoroso que no ha de volver lleva al autor, que, como hemos dicho, escribe a finales del siglo XIII, a ambientar su novela en los años treinta de dicha centuria y a emplear todo su arte en la descripción realista de una brillante sociedad aristocrática que transcurre su alegre existencia entre juegos, torneos y danzas.

Con todo, y pese a que los aspectos apuntados confieren un carácter inequívocamente meridional a la novela, el autor de *Flamenca*, un *clerc* culto, que combina sabiamente fuentes librescas y folclóricas, mediolatinas y vulgares, destaca por una vocación marcadamente **ecléctica** que busca **aunar la tradición de oc y de oïl**, en una elaborada síntesis del espíritu caballeresco celebrado en el norte de Francia y de la concepción amorosa que habían desarrollado los trovadores de las cortes meridionales. Así, no sólo personajes y regiones del norte de Francia configuran el escenario de la novela, sino que el tratamiento del tema acusa una fuerte influencia de la literatura francesa: desde las nociones filosóficas debatidas en el *Roman de la Rose* a los motivos caballerescos del ciclo artúrico, pasando por los tratados amorosos septentrionales, donde ocupaba un lugar destacado el *De Amore* de Andreas Capellanus.

Todas estas sugerencias e influencias se proyectan sobre una trama muy sencilla, que permite al autor concentrar su atención en la pintura psicológica de sus personajes: la historia de amor entre Guilhem de Nevers, un joven caballero seguidor de los preceptos de la *fin'amors* trovadoresca, y Flamenca, esposa de Archambault, señor de Bourbon l'Archambault, que vive encerrada y



Le Chateau de Jalouise (representación alegórica de los celos).

segregada de la corte, víctima de los celos anticortesés de su marido. El celo d'Archambault hace difícil el acceso a Flamenca, pero Guilhem sabrá valerse de una hábil estratagema: disfrazado de clérigo, y con el pretexto de la misa, cada domingo podrá acercarse a la amada y declararle su amor como un trovador, susurrándole dos sílabas, que constituyen el primer hemistiquio de un verso que ella completa con su respuesta en la siguiente misa. El resultado es un diálogo que, constantemente diferido, se desarrolla del 7 de mayo al primero de agosto de 1234:

"[Guilhem] 'Ai las! [Flamenca.] 'Que plans?' [G.] 'Mor mi' [F.] 'De que?'  
 [G.] 'D'amor' [F.] 'Per cui?' [G.] 'Per vos' [F.] 'Qu'en puec?'  
 [G.] 'Garir' [F.] 'Consi?' [G.] 'Per gein' [F.] 'Pren l'i'  
 [G.] 'Pres l'ai' [F.] 'E cal?' [G.] 'Iretz' [F.] 'Es on?'  
 [G.] 'Als banz' [F.] 'Cora?' [G.] 'Jorn breu' [F.] 'Plas mi'".  
 El diálogo se injiere de manera entrecortada, entre los versos 3949 y 5721.

(G.) "¡Ay de mí!". (F.) "¿Por qué te lamentas?". (G.) "Muero". (F.) "¿De qué?".  
 (G.) "De amor". (F.) "¿Por quién?". (G.) "Por vos". (F.) "¿Qué puedo hacer?".  
 (G.) "Curarme". (F.) "¿Cómo?". (G.) "Con ingenio". (F.) "Tómalo".  
 (G.) "Lo he tomado". (F.) "¿Y cuál?". (G.) "¿Iréis?". (F.) "¿A dónde?".  
 (G.) "A los baños". (F.) "¿Cuándo?". (G.) "Pronto". (F.) "Me place".

En la ambivalencia del ritual amoroso, que se prolonga durante tres meses y concluye con un beso de paz, se insinúa la religión de amor del amante cortés, sumido en la adoración de una dama distante e inalcanzable; no obstante, Guilhem se las ingeniará para superar la devota postración del *fin amant* y, recurriendo esta vez a un truco más propio de *fabliau* que de los sofisticados rituales cortesés, excava un túnel que une su casa con los baños a los que acude Flamenca, y de este modo ambos amantes consuman la venganza contra el marido celoso.

Lejos de condenar a los amantes a vivir su pasión en los márgenes de la sociedad, la novela concluye con la feliz reinsertión en el universo cortesano de Guilhem y Flamenca que, pese a la curación del celoso, seguirán disfrutando de su amor. Flamenca recupera su posición central en la festiva y elegante vida cortesana y Guilhem, estimulado por el amor correspondido, emprende el camino de la proeza caballeresca y triunfa en combates y torneos. Si de acuerdo con la tradición occitana y con los dictados de Andreas Capellanus, autor del *De Amore*, la obra excluye el amor conyugal del universo de la cortesía, las hazañas heroicas de Guilhem integran felizmente el relato en la tradición del *roman courtois* que exigía la conciliación de las armas y el amor.

Resulta interesante, en este sentido, la confrontación con la novela francesa con inserciones líricas que hemos visto en el apartado interior. Mientras que, a excepción de Jakemes, los autores franceses que siguen la estela de Jean Renart adaptan la tradición trovadoresca a la ética matrimonialista de la novela francesa, *Flamenca*, una obra con argumento de *castiagilós*, adapta la tradición narrativa francesa a la celebración de los valores de la *fin'amors*.

#### Los fabliaux

Son cuentos escritos en octosílabos pareados que suelen definirse en oposición a otras formas de narrativa breve en verso como el *lai*. A la idealización propia del *lai*, el *fabliau* opone el registro cómico-realista y a la pintura cortés del amor el erotismo.

## 6.5. La desmitificación del amor y la aventura

En *La Chastelaine de Vergi*, un relato breve que no alcanza los mil versos, compuesto a mediados del siglo XIII por un autor anónimo, se ha visto el germen de la *nouvelle*, género que se desarrollará en Francia durante los siglos XIV y XV. La obra narra el trágico final de los amores de un caballero, vasallo del duque de Borgoña, con la castellana de Vergi:

### Argumento de *La Chastelaine de Vergi*

La dama, en nombre de la *fine amor*, impone a su amante la condición de mantener su relación en secreto y, con la ayuda de un perrillo al que deja suelto en el jardín cuando se queda sola, le indica si puede ir a su encuentro. La situación se complica cuando la duquesa de Borgoña, enamorada del caballero, le declara su amor y, tras el rechazo de éste, se venga acusándolo ante su marido de haber intentado seducirla. Ante el temor del exilio con que le amenaza el duque, el caballero persuade a su señor de su inocencia confesándole la identidad de la dama que realmente ocupa su corazón y dejándole espiar una de sus citas. La duquesa consigue que el duque le desvele el secreto del caballero y se apresura a vengarse, dando a entender a la castellana de Vergi que su amante ha traicionado la discreción que ella le había impuesto. La castellana muere de dolor tras deplorar amargamente la traición de su amigo, y éste se suicida sobre el cuerpo agonizante de su dama. Al descubrir lo sucedido, el duque decapita a su esposa.

Se ha hablado de diferentes fuentes manejadas por el autor y se han destacado, en el ámbito de la narrativa breve, reminiscencias de algunos *lais*; no obstante, el interés no reside tanto en la procedencia del tema como en su tratamiento o, más concretamente, en la problemática inserción del mito del amor cortés en un cuadro que, lejos del idealizado decorado de *lais* y cuentos de hadas, aspira a reproducir la **realidad del presente**. El detonante del desenlace trágico que caracteriza la obra es, precisamente, la colisión entre el código cortés y las contingencias de lo real. La realidad no se rige por las normas de la cortesía, y así la fidelidad a la dama se desvanece rápidamente ante el imperativo de fidelidad al señor; pero, sobre todo, la realidad es mucho más matizada y compleja que el idealizado mundo del amor cortés. La tragedia no es el resultado de la acción palpable y concreta de un pérfido *gilós* o de una dama envidiosa, sino de una fatal concatenación de malentendidos y desaciertos que difuminan la línea de demarcación entre los amantes y los malvados *lauzengiers* que tan nítidamente trazaba el código amoroso de la *fin'amors*: el caballero es artífice de su propia desgracia al desobedecer la norma impuesta por su dama; el duque causará la muerte de su vasallo al traicionar su secreto revelándolo a su sospechada esposa; la dama es culpable de exigir la sumisión de su amante a las artificiosas normas del juego cortés... En vano el narrador invocará los versos del Châtelain de Coucy, buscando un paralelismo entre el universo de los viejos trovadores y la peripecia de su personaje:

"Et por ce qu'adés li sovient  
de la grant joie et du solaz  
qu'il a eu entre ses braz.  
si se pensée, s'il la messert  
et s'il par son mesfet la pert,  
quant o soi ne l'en puet mener,  
comment porra sanz li durer.  
Si est en tel point autressi  
com li chastelains de Couci,  
qui au cuer n'avoit s'amor non,  
dist en un vers d'une chançon:

*Par Dieu, Aniors, fort m'est a consirrer  
du dous solaz et de la compaignie  
et des samblanz que m'i soloit moustrer  
celé qui m'ert et compaignie et amie :  
et quant regart sa simple cortoisie  
et les douz mos qu'a moi soloit parler,  
comme me puet li cuers ou cors durer?  
Quant il n'en part, certes trop est mauves".  
(vv. 284-302)*

Recuerda siempre la alegría y solaz  
que ha tenido entre sus brazos, y  
piensa que, si la pierde a causa de su  
falta, no podrá vivir sin ella. Le ocur-  
ría como al Castellano de Coucy,  
que, con el corazón completamen-  
te entregado a amor, compuso los si-  
guientes versos de una canción:

*Por Dios, Amor, me es duro estar sin su  
dulce solaz y su compañía y sin el ros-  
tro que me solía mostrar la que era mi  
compañera y amiga; y su mirada llena  
de sencilla cortesía, y la dulzura con  
que me solía hablar ¿cómo puede per-  
manecer mi corazón en el cuerpo? Si  
no se aleja de él, demasiado dolor ha  
de soportar.*

Y en vano también la dama intentará encontrar un punto de intersección entre vida y poesía, aunque sea dentro de los modestos límites de su jardín, porque se impone una nueva realidad en la que ya no hay espacio para los mitos cortesés.

La **estética realista** con que Jean Renart pintaba un mundo rosa e idealizado que reproducía los valores cortesés se aplica, ahora, al retrato de un **universo desmitificado** que no retrocede ante la pintura del dolor, la crueldad, lo escabroso y lo trágico. En el ámbito de la novela de aventuras, encontramos un ejemplo de ello en la boga de un motivo como el del incesto (*La Manekine, La Belle Hélène de Constantinople, Le Roman du Comte d'Anjou, Yde et Olive, Le Roman d'Apollonius de Tyr*). Uno de los esquemas narrativos más recurrentes es el del padre enamorado de su hija, presente en obras como *La Manekine*, escrita por Philippe de Remi hacia 1290, o el *Roman du Comte d'Anjou*, de Jean Maillart, de principios del siglo XIV, que relatan con ligeras variantes argumentales las terribles penalidades de una noble doncella tras huir del deseo incestuoso de su padre. La joven, sumida en la más absoluta miseria, logrará escapar temporalmente a su triste suerte casándose con un rey o con un conde, según las versiones, pero, víctima de las maquinaciones de su nuevo entorno familiar, una vez más se verá abocada con su hijo recién nacido a una vida de indigencia y penurias, que sólo finalizarán cuando su esposo, que ha salido en su búsqueda, consiga encontrarla.

Citemos, a modo de ejemplo, este pequeño fragmento de la larguísima lamentación de la doncella que, viviendo en la penuria, añora la comida que le servían en la mesa de su padre:

"Sa huche oeuvre, son pain li baille;  
 Mes in n'estoit mie sanz paille,  
 Ainz ert dur et noir et moysi,  
 Quant la pucelle l'a choisi,  
 Forment en son cuer se demente  
 Et dit souvent: 'Lasse, dolente!  
 Tel vit: pas apris n'avoie,  
 Quant je chiéz motl pere mennoie.  
 Mes viandes chieres et fines,  
 Chapons en rost, oisons, gelines,  
 Cynnes, paons, perdris, fesanz,  
 Herons, butors qui sont plesans,  
 Et venoisons de maintes guísez  
 A chiens courans par force prises  
 Cers, dains, connins, senglers sauvage"  
 (vv. 1.099-1.162)

Ella abrió su arca y le tendió su pan; no carecía de paja, y además era duro, negro y mohoso. Cuando la joven lo probó surgió un lamento desde lo más hondo de su corazón. Y no dejó de repetir: "¡Ay, pobre de mí! No estaba acostumbrada a este género de vida. Cuando moraba en la casa de mi padre comía platos preciados y delicados: capones asados, gansos salvajes, gallinas, cisnes, pavos reales, perdices, faisanes, garzas, alcaravanes, todos muy sabrosos; carnes variadas de caza".

La brutal mutilación de la heroína en *La Manekine*, que se amputa la mano izquierda para escapar de su padre, los lamentos de la protagonista del *Roman du Comte d'Anjou* por el hambre y el frío extremos que ha de soportar, pese a su alta cuna, o el mísero itinerario de su noble esposo, que emprenderá el camino de la mendicidad para encontrarla, reflejan la dureza de un realismo y de una estética tardomedievales que se impondrán plenamente en la *nouvelle* en prosa, que empieza a introducirse en la escena literaria en esta época.

El modelo de la celebración y exaltación de la mujer, surgido del ámbito cortes, es sustituido por la emergencia de actitudes arcaicas de apropiación y dominio violento, la proeza caballeresca por la lucha por la subsistencia, el pasado legendario por un presente cotidiano en el que ocupa un lugar destacado la vida de las clases populares. Aun cuando, como dicta la tradición, los protagonistas pertenecen siempre al grupo nobiliario, la clásica pintura de la vida de la nobleza es reemplazada en estas obras por una atenta descripción de la triste cotidianidad de los más humildes en la que encuentran un inusitado protagonismo personajes populares, como la pobre viuda de Orléans que ayuda a la heroína fugitiva en la obra de Jean Maillart o la mendiga que le ofrece su hospitalidad.

La realidad se impone a los mitos literarios; una muestra emblemática de ello es un texto como *Le Roman du Comte d'Anjou* (1316), calificado por G. Paris como el último *roman d'aventure* en verso.



## Bibliografía

### Apartado 1. Las novelas de materia antigua o *romans antiques*

#### Ediciones y traducciones

**Arnold, I.** (ed.) (1938). *Le Roman de Brut de Wace*. París: SATF.

**Baumgartner, E.** (ed.) (2000). "Pyrame et Thisbé", "Narcisse", "Philomena". *Trois contes du XIIIe siècle français imités d'Ovide*. París: Gallimard.

**Baumgartner, E.; Vielliard, F.** (eds.) (1998). *Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie*. París: Librairie Générale Française.

**Bermejo, E.** (ed.) (1986). *El libro de Eneas*. Barcelona: PPU.

**Cañas, J.** (ed.) (1998). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra.

**Gracia, P.** (ed.) (1997). *El libro de Tebas*. Madrid: Gredos.

**Holzbacher, A. M.** (ed.) (1999). *La Novela de Eneas*. París/Roma: Champion/Memini.

**Micha, A.** (ed.) (1978). *Cligès*. París: Champion.

**Mora-Lebrun, F.** (ed. y trad.) (1995). *Roman de Thèbes*. París: Le Livre de Poche.

**Petit, A.** (ed.) (1997). *Le roman d'Eneas* ("édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60"). París: Le Livre de Poche.

**Petit, A.** (ed.) (1991). *Roman de Thèbes*. París: Champion.

**Raynaud de Lage, G.** (ed.) (1966-1968). *Roman de Thèbes* (2 vols.). París: Champion.

**Raynaud de Lage, G.** (ed.) (1973). *Eneas, roman du XIIe siècle* (2 vols.). París: Champion.

**Salverda de Grave, J. J.** (1925-1929). *Roman d'Enéas* (2 vols.). París: Champion.

**Thiry-Stassin, M.** (1985). *Le Roman d'Eneas, traduit en français moderne*. París: Champion.

#### Estudios

**Alarcos Llorach, E.** (1948). *Investigaciones sobre el "Libro de Alexandre"*. Madrid: CSIC.

**Auerbach, E.** (1969). "Camila o sobre el Renacimiento de lo Sublime". *Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la Edad Media* (págs. 175-228). Barcelona: Seix Barral.

**Baumgartner, E.** (1981). "Troie et Constantinople dans quelques textes du XIIe et du XIIIe siècle: fiction et histoire". En *La ville: histoires et mythes*. París: Institut de Français de l'Université Paris X Nanterre.

**Baumgartner, E.** (1995). *Le Récit médiéval*. París: Hachette.

**Baumgartner, E.** (1997). *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Âge*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

**Baumgartner, E.; Harf-Lancner, L.** (eds.) (1993). *Images de l'Antiquité dans la littérature française*. París: Presses de l'École Normale Supérieure.

**Brasseur, A.** (ed.) (1989). *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*. Genève: Droz.

**Casas Rigall, J.** (1999). *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*. Santiago de Compostela: Universidade.

**Cátedra, P.** (1993-1994). "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV". *Journal of Hispanic Research* (págs. 323-354).

**Donovan, L. G.** (1975). *Recherches sur le Roman de Thèbes*. París: SEDES.

**Dufournet, J.** (ed.) (1985). *Relire le "Roman d'Énéas"*. París: Champion.

**Faral, E.** (1913/1983). *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. París: Champion.

**Flori, J.** (2005). *Leonor de Aquitania. La reina rebelde*. Barcelona: Edhasa.

**Frapppier, J.** (1964). "Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe et du XIIIe siècle". En: A. Fourrier (ed.). *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle. Colloque de Strasbourg 1962* (págs. 13-54). Ginebra: Droz (reimpr. en *Histoire, mythes et symboles*, págs. 21-54).

**Frapppier, J.; Raynaud de Lage, G.** (1978). "Les romans antiques". En: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, IV. Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle* (I, págs. 145-182). Heidelberg: Carl Winter.

**García Gual, C.** (1974). *Primeras novelas europeas*. Madrid: Itsmo.

**Gosman, M.** (1997). *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XIII siècle*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

**Harf-Lancner, L.; Mathey-Maille, L.; Szkilnik, M.** (2006). *Contes de Troie et d'Alexandre*. París: Presses de la Sorbonne nouvelle.

**Huchet, J. Ch.** (1984). *Le roman médiéval*. París: PUF.

**Jodogne, O.** (1964). "Le caractère des oeuvres 'antiques' dans la littérature française du XIIe et du XIIIe". En: A. Fourrier (ed.). *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle. Colloque de Strasbourg 1962* (págs. 55-86). París.

**Kölher, E.** (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

**Le Goff, J.** (1957). *Les intellectuels au Moyen Age*. París: Éditions du Seuil [trad. esp. *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1986].

**Liborio, M.; Boitani, P.; Bologna, C.; Cipolla, A.** (eds.) (1997). *Alessandro nel medioevo occidentale* (introd. de Peter Dronke). Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.

**Lida de Malkiel, M. R.** (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.

**Meneghetti, M. L.** (ed.) (1988). *Il romanzo*. Bolonia: Il Mulino.

**Micha, A.** (1970). "Couleur épique dans le *Roman de Thèbes*". *Romania* (núm. XCI, págs. 145-160 [reimpr. en *De la chanson de geste au roman*. Ginebra: Droz, 1976].

**Montoya Martínez, J.; Riquer, I. de** (1998). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: UNED.

**Mora-Lebrun, F.** (1994). *L'"Enéide" médiévale et la naissance du roman*. París: PUF.

**Petit, A.** (1985). *L'anachronisme dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*. Lille: Université de Lille-III.

**Petit, A.** (1985). *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*. París: Champion.

**Poirion, D.** (1976). "De l'*Enéide* à l'*Eneas*: mythologie et moralisation". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. XIX, págs. 213-229).

**Raynaud de Lage, G.** (1961/1976). "Les Romans antiques et la représentation de l'Antiquité". *Moyen Âge* (núm. LXVII, págs. 247-291) [reimpr. en *Les premiers romans français et autres études linguistiques* (págs. 127-159). Ginebra: Droz].

**Riquer, M. de** (ed.) (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Ariel.

**Riquer, M. de** (1989). "El *Roman d'Enéas* i l'*Eneida*". En: *Estudis de Llengua i Literatura Catalana, XVIII: Miscel·lània Joan Bastardas* (I, págs. 139-155). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

**Roncaglia, A.** (1963). "L'Alexandre d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman". *Chanson de geste und höfischer roman* (págs. 37-52). Heidelberg Kolloquium, Heidelberg: Carl Winter.

**Roncaglia, A.** (1988). "Romanzo. Scheda anamnestica d'un termine chiave". En: M. L. Meneghetti (ed.). *Il Romanzo* (págs. 89-106). Bolonia: Il Mulino.

**Vàrvaro, A.** (1967). "I nuovi valori del *Roman d'Eneas*". *Filologia e letterature* (núm. XIII, págs. 113-141).

**Viscardi, A.** (1967/1993). *Le litterature d'Oc et d'Oil*. Milán: Edizioni Accademia.

**Zink, M.** (1981). "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers les exemples français du XIIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. XXIV, págs. 3-27).

**Zink, M.** (1984). "Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le roman antique en France au Moyen Age". *Romania* (núm. CV, págs. 248-269).

## Apartado 2. La materia de Breaña. Los lais

### Ediciones y traducciones

**Alvar, C.** (1995). *María de Francia, Lais*. Madrid: Alianza.

**Cuenca, L. A. de** (1987). *María de Francia, Lais*. Madrid: Siruela.

**Harf-Lancner, L.** (1990). *Marie de France, Les Lais*. París: Livre de Poche.

**Hoepffner, E.** (ed.) (1921). *Marie de France, Les Lais*. Estrasburgo: Heitz.

**Holzbacher, A. M.** (1978). *Los Lais de María de Francia*. Madrid: Espasa Calpe.

**Holzbacher, A. M.** (1992). *María de Francia, Los Lais* (ed. bilingüe). Barcelona: Sirmio.

**Jubany, J.** (1981). *María de França. Lais*. Barcelona: Quaderns Crema.

**Lods, J.** (1959). *Les Lais de Marie de France*. París: Champion.

**O'hara Tobin, P. M.** (1976). *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons*. Ginebra: Droz.

**Riquer, I. de** (1987). *Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Siruela.

**Rychner, J.** (ed.) (1966). *Les Lais de Marie de France*. París: Champion.

**Walter, Ph.** (2000). *Marie de France, Lais* (ed. bilingüe). París: Gallimard.

**Warnke, K.** (1885/1974). *Die Lais de Marie de France* (notas de R. Köhler). Halle: Max Niemeyer [reimpr. en Ginebra: Slatkine, 1974].

### Estudios

**Aubailly, J. C.** (1986). *La fée et le chevalier, Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*. París: Champion.

**Baum, R.** (1968). *Recherches sur les oeuvres attribuées à Marie de France*. Heidelberg: Annales Universitatis Saraviensis.

**Bloch, R. H.** (2003). *The Anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press.

**Burgess, G. S.** (1987). *The Lais of Marie de France: Text and Context*. Atenas: The University of Georgia Press.

**Dragonetti, R.** (1973). "Le lai narratif de Marie de France pur qui fu fez, coment e dunt". En: *Littérature, Histoire, Linguistique. Recueil d'Études offert à Bernard Gagnebin* (págs. 31-53). Lausanne: L'Âge de l'Homme.

**Fleuriot, L.** (1987). "Les lais bretons". En: *Histoire littéraire et culturelle de Bretagne* (t. I, págs. 131-138). París/Ginebra: Champion-Slatkine.

**Foulet, L.** (1905). "Marie de France et les lais bretons". *Zeitschrift für romanische Philologie* (núm. XXIX, págs. 19-56 y 293-322).

**Frappier, J.** (1978). "La matière de Bretagne: ses origines et son développement". En: *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/1 "Le roman en prose jusqu'à la fin du XIIIe siècle"). Heidelberg: Karl Winter Verlag.

**Hoepffner, E.** (1935). *Les Lais de Marie de France*. París.

**Jonin, P.** (1982). "Le je de Marie de France dans les *Lais*". *Romania* (núm. CIII, págs. 170-196).

**Lucía Megías, J. M.** (1999). "María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor". *Revista de Poética Medieval* (núm. 3, págs. 107-130).

**Maréchal, C. A.** (ed.) (1992). *In quest of Marie de France, a twelfth century poet*. Lewiston, Queenston: Lampeter, Mellen.

**Ménard, P.** (1979). *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, París: PUF.

**Mikhailova, M.** (1996). *Le présent de Marie*. París: Diderot.

**Payen, J. Ch.** (1975). *Le lai narratif*. Turnhout: Brepols.

**Riquer, M. de** (1955). "La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en Marie de Francia", *Filologia romanza* (II, págs. 1-19).

**Segre, C.** (1959). "Per l'edizione critica dei *Lai* di Maria di Francia". *Cultura Neolatina* (núm. XIX, págs. 215-237).

**Simó, M.** (1999). "El don de la oscuridad en el prólogo de los *Lais* de María de Francia". En: *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica* (págs. 333-349). Granada: Universidad de Granada.

**Simó, M.** (2007). "De *sum ami bien conustra le bastun quant el le verra*: sobre la equivalencia entre leer y amar en los *Lais* de María de Francia". En: R. Huamán Mori; E. Roig Torres (eds.). *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*. Lima/Ginebra: Magnolia.

**Spitzer, L.** (1943-1944). "The Prologue of the *Lais* of Marie de France and Medieval Poetics". *Modern Philology* (núm. XLI, págs. 92-102).

**Sturges, R.** (1980). "Texts and Readers in Marie de France's *Lais*". *Romanic Review* (núm. 71, págs. 244-264).

**Valero de Holzbacher, A. M.** (1987-1988). "El prólogo de los *Lais*: no se ha dicho aún la última palabra". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (41, págs. 228-257).

**Virdis, M.** (2001). "Il *Guigemar*: tra onirico e simbolico". En: M. Virdis. *Glosser la lettre, Marie de France, Renaut de Beaujeu, Jean Renart* (págs. 23-51). Roma: Bulzoni.

**Zambon, F.** (1992). "Il titolo e la finzione dell'origine nei *Lais* di Maria di Francia". En: *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1987)* (págs. 145-153). Padua: Editoriale Programma.

**Zambon, F.** (1993). "L'usignolo e il cigno: sulla poetica di Maria di Francia". En: *L'immagine riflessa* (págs. 295-306). Génova: Edizioni dell'Orso.

### **Apartado 3. La materia de Bretaña. El *Tristán***

#### **Ediciones y traducciones precedidas de estudios introductorios**

**Bédier, J.** (ed.) (1902-1905). *Le Roman de Tristan par Thomas* (2 vols.). París: Didot (SAFT) [nueva ed. en Oxford: Pollard, 1961].

**Cirlot, V.** (1986). *Béroul, Tristán e Iseo*. Barcelona: PPU.

**Dietz, B.** (1987). *G. von Strassburg, Tristán e Isolda*. Madrid: Siruela.

**Ewert, A.** (ed.) (1970). *The Romance of Tristan by Béroul* (1939). Oxford: Blackwell.

**Hoepffner, E.** (ed.) (1949). *La Folie Tristan de Berne*. Estrasburgo: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg.

**Hoepffner, E.** (ed.) (1943). *La Folie Tristan d'Oxford*. Estrasburgo: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg.

**Lecoy, F.** (ed.) (1992). *Le Roman de Tristan par Thomas*. París: Champion.

**Marchello-Nizia, Ch.** (dir.) (1995). *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. París: Gallimard ("La Pléiade").

**Payen, J. Ch.** (ed. y trad.) (1980). *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers. "Tristan" de Béroul, "Tristan" de Thomas, "La Folie Tristan" de Berne, "Folie Tristan" d'Oxford, "Chèvrefeuille" de Marie de France*. París: Garnier.

**Riquer, I. de** (1995). *La leyenda de Tristán e Iseo*. Recopilación de textos, traducción y prólogos de Isabel de Riquer. Barcelona: Círculo de Lectores.

**Riquer, I. de** (ed.) (2001). *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela.

**Varvaro, A.** (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. 88, págs. 13-58).

**Walter, Ph.; Lacroix, D.** (ed. y trad.) (1992). *"Tristan et Iseut". Les poèmes français. La saga norroise*. París: Livre de Poche.

**Yllera, A.** (1984). *Tristán e Iseo*. Madrid: Alianza.

### Estudios

**Baumgartner, E.** (1987). *Tristan et Iseut*. París: PUF.

**Brault, G. J.** (1998). "L'amer, l'amer, la mer: la scène des aveux dans le Tristan de Thomas à la lumière du Fragment de Carlisle". En: *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Ph. Ménard* (t. II., págs. 215-227). París: Champion.

**Cazenave, M.** (1969). *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*. París: Librairie José Corti.

**Ferrante, M.** (1973). *The conflict of love and honor. The medieval Tristan legend in France, Germany and Italy*. París: La Haya.

**Frappier, J.** (1963). "Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. VI, págs. 255-280 y 441-454).

**Gallais, P.** (1974). *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*. París: Tête de Feuilles-Sirac.

**Huchet, J. Ch.** (1990). *Tristan et le sang de l'écriture*. París: PUF.

**Jonin, P.** (1958). *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIIe siècle. Etude des influences contemporaines*. Aix-en-Provence: Publication des Annales de la Faculté de Lettres-Éditions Ophrys.

**Le Gentil, P.** (1953). "La Légende de Tristan par Béroul et Thomas. Essai d'interprétation". *Romance Philology* (núm. VII, págs. 111-129).

**Raynaud de Lage, G.** (1978). "Les Romans de Tristan au XIIe siècle". *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (IV/I, págs. 212-230). Heidelberg: Carl Winter.

**Riquer, I. de** (1995). "Tristán trasquilado a cruces". *Cultura Neolatina* (núm. LV, págs. 89-99).

**Riquer, I. de** (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.

**Roncaglia, A.** (1971). "La statua d'Isotta". *Cultura Neolatina* (núm. XXXI, págs. 41-67).

**Rougemont, D. de** (1939). *L'Amour et l'Occident*. París: Plon [trad. cast. *El amor y occidente*. Barcelona: Cairos, 2006].

**Shirt, D. J.** (1981). *The Old French Tristan Poems. A Bibliographical Guide*. Londres: Grant & Cutler.

**Varvaro, A.** (1963). *Il Roman di Tristan de Béroul*. Turín: Bottega d'Erasmus.

**Varvaro, A.** (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. LXXXVIII, págs. 13-58).

**Yllera, A.** (1978). *Tristan e Iseo*. Madrid: Cupsa.

**Zambon, F.** (1987). "Tantrys o il narratore sciamano". *Medioevo Romanzo* (núm. XII, págs. 307-328).

#### **Apartado 4. La materia artúrica. Chrétien de Troyes**

##### **Traducciones**

**Alvar, C.** (1982). *Chrétien de Troyes, Erec y Enide*. Madrid: Editora Nacional.

**Alvar, C.; Cirlot, V.; Rossell, A.** (1987). *Erec y Enide*. Madrid: Siruela.

**Cuenca, L. A. de; García Gual, C.** (1984). *Chrétien de Troyes, El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza.

**Lemarchand, M. J.** (1984). *Chrétien de Troyes, El Caballero del León*. Madrid: Siruela.

**Lucía Megías, J. M.** (2000). *El Libro de Perceval (o El Cuento del Grial)*. Madrid: Gredos.

**Riquer, I. de** (1988). *El Caballero del León*. Madrid: Alianza.

**Riquer, M. de** (1985). *Chrétien de Troyes, Li contes del Graal. El cuento del Grial*. Barcelona: El Festín de Esopo.

**Riquer, M. de** (1989). *El Conte del Graal* (trad. y prólogo). Barcelona: Quaderns Crema.

**Riquer, M.; Riquer, I. de** (1989/2000). *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid: Siruela.

**Rubio Tovar, J.** (1993). *Chrétien de Troyes, Cligès*. Madrid: Alianza.

**Simó, M.** (2001). *El Cavaller del Lleó*. Barcelona: Quaderns Crema.

**Verjat Massmann, A.** (1995). *Chrétien de Troyes, El Cuento del Grial*. Barcelona: Bosch.

##### **Estudios**

**Alvar, C.** (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza.

**Aurbach, E.** (1942/1996). *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.

**Baumgartner, E.** (1992). *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*. París: PUF.

**Baumgartner, E.** (1999). *Chrétien de Troyes: Le Conte du Graal*. París: PUF.

**Benton, J. F.** (1961). "The court of Champagne as a Library Center". *Speculum* (núm. XXXVI, págs. 51-91).

**Bezzola, R. R.** (1968). *Le sens de l'aventure et de l'amour Chrétien de Troyes*. París: Champion.

**Cirlot, V.** (1987). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.

**Cirlot, V.** (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

**Frappier, J.** (1969). *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*. París: SEDES.

**Frappier, J.** (1979). *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*. París: SEDES.

**Gallais, P.** (1973). *Perceval et l'initiation. Essais sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances orientales et san signification anthropologique*. París: Sirac.

**García Gual, C.** (1983). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.

**Haidu, P.** (1968). *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes. Irony and comedy in Cligès and Perceval*. Ginebra: Droz.

**Haidu, P.** (1972). *Lion-queue-coupé. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Ginebra: Droz.

**Kelly, D.** (1966). *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*. París: Mouton.

**Kelly, D.** (ed.) (1985). *The Romances of Chrétien de Troyes: A Symposium*. Lexington.

**Kölher, E.** (1957/1990). *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

**Lacy, N.; Kelly, D.; Busby, K.** (1987-1988). *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Amsterdam: Rodopi.

**Loomis, R. S.** (1927). *Celtic Myth and Arthurian Romance*. Nueva York: Columbia University Press.

**Loomis, R. S.** (ed.) (1959). *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.

**Loomis, R. S.** (1963). *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*. Nueva York: Columbia University Press.

**Méla, Ch.** (1984). *La Reine et le Graal: la conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*. París: Sevil.

**Poirion, D.** (1973). "L'ombre mythique de Perceval dans le *Conte del Graal*". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. 16, págs. 191-198).

**Rey-Flaud, H.** (1980). "Le sang sur la neige". *Littérature* (núm. 37, págs. 15-24).

**Riquer, M. de** (1955). "Perceval y las gotas de sangre en la nieve". *Revista de Filología Española* (núm. XXXIX, págs. 186-219).

**Riquer, M. de** (1960). "Interpretación cristiana de *Li contes del Graal*". En: *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera* (págs. 209-283). Barcelona.

**Riquer, M. de** (1968). *La leyenda del Graal y otros temas épicos medievales* (págs. 209-283). Madrid: Editorial Prensa Española.

**Rubio Tovar, J.** (1999). "Lírica, roman y dialéctica en *Li Chevaliers au Lion* de Chrétien de Troyes". *Estudios Románicos* (núm. 11, pp. 195-206). Universidad de Murcia.

Torres Asensio, G. (1989). *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona: PPU.

**Zink, M.** (1985). *La Subjectivité littéraire*. París: PUF.

## **Apartado 5. La herencia de Chrétien de Troyes: el roman artúrico en el siglo XIII**

### **Traducciones**

**Alvar, C.** (1987-1988). *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza ("Alianza Tres", 195, 196, 213, 214, 221, 223, 226).

**Alvar, C.** (1999). *La búsqueda del Santo Grial*. Madrid: Alianza.

**Alvar, C.** (1999). *La muerte del Rey Artús*. Madrid: Alianza.

**Cirlot, V.** (1983). *El Bello Desconocido*. Madrid: Siruela.

**Frappier, J.** (1949/1975). *La Mort le Roi Artu*. Ginebra/París: Droz-Minard.

**Mícha, A.** (1978-1983). *Lancelot du La* (vols. I-IX). París/Ginebra: Droz ("Textes littéraires françaises", 247, 249, 278, 283, 286, 288, 307, 315).

**Pauphilet, A.** (1949/1975). *La Quête del Saint Graal*. París: Champion.

**Riquer, I. de** (1984). *El caballero de la espada. La doncella de la mula*. Madrid: Siruela.

**Riquer, M. de; Riquer, I. de** (2000). *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*. Madrid: Siruela.

## Estudios

**Alvar, C.** (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza.

**Aragón, M. A.** (2003). *Literatura del Grial*. Madrid: Editorial Síntesis.

**Baumgartner, E.** (1995). *Le récit médiéval*. París: Hachette.

**Cirlot, V.** (1987). *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.

**Frappier, J.** (1961). *Étude sur "La Mort le Roi Artu", roman du XIII siècle, dernière partie du "Lancelot en prose"*. Ginebra/París: Droz.

**Frappier, J.** (1978). "Le cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)". *GRLMA. Le roman en prose en France au XIIIème siècle* (vol. IV/1, págs. 536-589). Heidelberg: Carl Winter Verlag.

**García Gual, C.** (1983). *Historia del rey Artús y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.

**Köhler, E.** (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

**Lacy, N. L.** (ed.) (1986). *The Arthurian Encyclopedia*. Nueva York/Londres: Garland Publishing, Inc.

**Loomis, R. Sh.** (1959). *Arthurian Literatur of the Middle Ages. A Collaborative History*. Oxford: Oxford University Press.

**Lot, F.** (1918/1954). *Étude sur le Lancelot en prose*. París: Bibliothèque de l'École des Hautes Études.

**Markale, J.** (1985). *Lancelot et la chevalerie arthurienne*. París: Imago.

**Maurice, J.** (1995). *La Mort le Roi Artur*. París: PUF.

**Montoya, J.; Riquer, I. de** (1998). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

**Pastoureau, M.** (1994). *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

**Régnier-Bolher, D.** (dir.) (1989). *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*. París: Robert Laffont.

**Riquer, I. de** (1995). "Jaufré Rudel y los *Prechs d'amor*". En: *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, octubre de 1993, págs. 151-164).

**Riquer, M. de** (1978). "La novela en prosa y la difusión del papel". *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto R. Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire* (págs. 343-351). Berna: Franke (en *Anthropos, Antologías temáticas* (1989, núm. 12, págs. 26-30).

**Walter, Ph.** (1989). *La Mémoire du temps: fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à "La Mort le Roi Arthur"*. París: Champion-Slatkine.

**Zambon, F.** (1986). *Robert de Boron e i segreti del Graal*. Florencia: Olschi.

## Apartado 6. Estética realista y nuevas corrientes narrativas en el siglo XIII

### Traducciones

**Carmona, F.** (1986). *La Castellana de Vergy: El lai de la sombra. El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergy*. Barcelona: PPU.

**Carmona, F.** (1986). *Jean Renart, El lai de la sombra: El lai de la sombra, El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergy*. Barcelona: PPU.



**Carmona, F.** (1991). *Jean Renart, Historia de la Rosa o del caballero de Dole*. Murcia: Publicaciones Universidad de Murcia.

**Carmona, F.** (2000). *Jakemes, El Castellano de Coucy y la Dama de Fayel*. Madrid: Gredos.

**Delcos, J. Cl.; Quereuil, M.** (1993). *Gautier d'Arras, Ille et Galeron*. París: Champion.

**Eskénazi, A.** (2002). *Gautier d'Arras, Eracle*. París: Champion.

**Huchet, J. Ch.** (1988). *Flamenca*. París: Centre National des Lettres.

*La Chastelaine de Vergi* (ed. bilingüe comentada). París: Galimard, 1994.

**Leclanche, J. L.** (1983). *Floire et Blancheflor*. París: Champion.

**Marchello-Nizia, Ch.** (1995). *Philippe de Beaumanoir, La Manekine*. París: Stock.

**Maules, M. de** (1992). *Gerbert de Montreuil, Le Roman de la Violette*. París: Stock.

**Micha, A.** (1992). *Jean Renart, L'Escoufle*. París: Champion.

**Noel, R.** (1987). *Joufroi de Poitiers*. Nueva York: Lang.

**Riquer, I. de** (1987). *Jean Renart, La Sombra: Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Siruela.

**Simó, M.** (1998). *Jakemes, El Libro del Castellano de Coucy. La leyenda del corazón comido* (introd. de I. de Riquer). Madrid: Alianza.

## Estudios

**Boulton, M.** (1993). *The Song in the Story: Lyric Insertations in French. Narrative Fiction, 1200-1400*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

**Boutet, D.** (1999). *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française 1100-1250*. París: Presses Universitaires de France.

**Carmona, F.** (1988). *El Roman lírico medieval*. Barcelona: PPU.

**Carmona, F.** (2001). *La mentalidad literaria medieval. Siglos XII y XIII*. Murcia: Universidad de Murcia.

**Dragonetti, R.** (1982). *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*. París: Seuil.

**Fourrier, A.** (1960). *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. París: Nizet.

**Huchet, J. C.** (1993). *L'etreinte des mots. Flamenca, entre poésie et roman*. Caen: Paradigme.

**Lakits, P.** (1966). *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*. Debrecen: Kosuth Lajos Tudoninyegyetem.

**Lejeune, R.** (1935). *L'oeuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*. París: Droz.

**Lejeune, R.** (1978). "Jean Renart et le roman réaliste au 13ème siècle". *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (IV/I, págs. 400-453). Heidelberg: Carl Winter.

*Le Roman de Flamenca*. *Revue des Langues Romanes*, 92 (1988): Número monográfico.

**Limentani, A.** (1977). *L'eccezione Narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Turín: Einaudi.

**Lot Borodine, M.** (1913/1972). *Le roman idyllique au Moyen Âge*. Ginebra: Slatkine.

**Nelli, R.** (1982). *Le Roman de Flamenca, un art d'aimer occitanien du XIIIe siècle*. Carcassonne: Institut d'Études Occitanes.

**Pierreville, C.** (2001). *Gautier d'Arras: l'autre chrétien*. París: Champion.

**Renzi, L.** (1964). *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*. Florencia: Olschki.

**Riquer, I.; Simó, M.** (1998). "Cor de dona, dolsa vianda". *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Ph. Ménard* (t. II, págs. 1.109-1.122).

**Simó, M.** (1999). *La arquitectura del "roman courtois" con inserciones líricas*. Barcelona/Nueva York: EUB-Peter Lang.

**Wolfzettel, F.** (1990). "La recherche de l'universel. Pour une nouvelle lecture des romans de Gautier d'Arras". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. 33, págs. 113-131).

**Zink, M.** (1979). *Roman rose et rose rouge*. París: Nizet.