

047

149

22-07-04

Dolores Domínguez

EL PERSONAJE FEMENINO EN LAS NOVELAS

ARTÚRICAS DE CHRÉTIEN DE TROYES:

EREC ET ENIDE, CLIGÈS, LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE Y

LE CHEVALIER AU LION.

Tesis 149

La mujer impulsora de la acción caballeresca.

Vº Bº
El director de la Tesis
Dr. Marín

Tesis realizada por M^a Dolores Domínguez Carabantes bajo la dirección del Dr. D. Manuel Marín Jorge y presentada para la obtención del grado de doctor en filología francesa por la Universidad de Sevilla.

Sevilla, Julio 2004

Dolores Domínguez

A los dos caballeros de mi vida: Rafa y Antonio.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	11
1. Formulación de la hipótesis y su justificación	11
2. Obras base del estudio	13
3. Procedimiento metodológico	14
I. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA	17
1. Datos históricos	17
1.1. Marco político-social	17
1.2. La mujer en la época	20
1.3. Conclusiones	23
2. Datos literarios	24
2.1. La Canción de Gesta	25
2.2. La poesía trovadoresca y el “Roman” cortés	29
2.3. Marie de France y sus <i>Lais</i>	31
2.4. <i>Tristan et Yseut</i>	33
2.5. El mundo del rey Arturo	35
2.6. Conclusiones	36
II. CHRÉTIEN DE TROYES Y LA REFLEXIÓN LITERARIA	39
1. Vida y obra	39
2. El autor y las realidades histórica y literaria	40
3. La reflexión sobre la materia literaria	42
3.1. Materia, “sens” y “conjointure”	42
3.1.1. El contenido diegético	42
3.1.2. Los procesos y estructuras discursivos	43
3.2. Conflicto social y justificación ideológica. Nueva concepción del caballero: aventurero y enamorado	44
4. Conclusiones	46
III. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL NIVEL DIEGÉTICO DEL TEXTO	49
1. Elementos que componen la estructura narrativa del texto	52
1.1. Los personajes	52

1.1.1. Sobriedad en lo referente a los personajes maravillosos	62
1.1.2. Conclusiones	63
1.2 La coordenada espacial	64
1.2.1. Conclusiones	73
1.3 La dinámica del texto	74
1.3.1 Presentación de nuestra propuesta	78
1.3.2 Conclusiones	85
1.4 La coordenada temporal	86
1.4.1. Conclusiones	90
2. Análisis descriptivo de los elementos que estructuran el texto como discurso	91
2.1 La relación emisor y obra	91
2.1.1 Las intertextualidades en la obra	92
2.1.2 La categoría de la voz	94
2.1.3 Métrica	94
2.1.4 El emisor y los personajes. La categoría del modo	95
2.2 Relación del emisor y su obra con el lector	99
2.3 Conclusiones	104
 IV. LA MUJER EN LA OBRA	 107
1. Tipología femenina en la obra	107
1.1 En la obra <i>Erec et Enide</i>	108
1.2 En la obra <i>Cligès</i>	109
1.3 En <i>Le Chevalier de la Charrette</i>	111
1.4 En <i>Le Chevalier au Lion</i>	113
1.5 Conclusiones	116
2. El personaje femenino y el espacio	117
2.1 Conclusiones	121
3. La mujer y el caballero	122
3.1 La relación entre Erec y Enide	123
3.2 La relación entre el caballero y la dama en <i>Cligès</i>	126
3.3 La relación entre la dama de Landuc e Yvain	129
3.4 La reina y Lancelot en <i>Le Chevalier de la Charrette</i>	131
3.5 La relación de los caballeros con los otros personajes femeninos	135
3.6 Conclusiones	138
4. Desarrollo de la dinámica en función del personaje femenino	139
4.1 Presentación de la dinámica de <i>Erec et Enide</i>	140
4.2 Dinámica de <i>Le Chevalier au Lion</i>	142
4.3 Dinámica de <i>Le Chevalier de la Charrette</i>	144
4.4 Dinámica de <i>Cligès</i>	146
4.5 Conclusiones	147
5. La mujer y la coordenada temporal	148
5.1 En <i>Erec et Enide</i>	148

5.2 En <i>Cligès</i>	149
5.3 En <i>Le Chevalier de la Charrette</i>	151
5.4 En <i>Le Chevalier au Lion</i>	152
5.5 Conclusiones	154
V. ANÁLISIS INTERPRETATIVO	155
1. Reflexiones generales sobre la historia, la literatura y el cambio que en ambas se produce	156
1.1. ¿Cuál es la situación de la nobleza feudal?	156
1.2. ¿Qué es de la mujer en la sociedad del siglo XII?	157
1.3. ¿Por qué este cambio de temática?	158
1.4. ¿Cómo consigue Chrétien esta nueva temática?	159
1.5. Conclusiones	160
2. Reflexiones sobre los personajes	160
2.1. ¿El personaje femenino puede ser considerado como elemento que unifica la obra?	160
2.2. ¿Qué tipo de relación se produce entre los caballeros y las damas?	161
2.3. ¿Por qué los caballeros sin nombre?	165
2.4. Conclusiones	166
3. Reflexiones sobre la coordenada espacio-temporal en la obra	166
3.1. ¿Por qué la corte de Arturo? ¿Cuál es su papel en la obra?	167
3.2. ¿Por qué el marco atemporal del reinado de Arturo?	168
3.3. ¿Qué papel desempeña el personaje femenino en relación con el espacio?	170
3.4. ¿Qué función tiene el personaje femenino en relación con la coordenada temporal?	172
3.5. Conclusiones	173
4. Reflexiones sobre la dinámica de las obras	174
4.1. ¿Cuál es el papel de la mujer en la evolución de la dinámica de las obras?	175
4.2. ¿Por qué <i>Erec et Enide</i> y <i>Le Chevalier au Lion</i> son tan parecidas y tan distintas en su dinámica?	178
4.3. ¿Por qué <i>Cligès</i> y <i>Le Chevalier de la Charrette</i> , cuya temática es el amor extramatrimonial, no presentan la misma dinámica?	179
4.4. ¿Por qué Chrétien no concluye la obra sobre Lancelot?	179
4.5. ¿Por qué aparece Enide en el título de la obra?	180
4.6. Conclusiones	181
5. Reflexiones sobre el amor	182
A modo de conclusión	186

ANEXOS	189
Anexo 1	191
Anexo 2	192
Anexo 3	194
Anexo 4	198
Anexo 5	202
Anexo 6	204
Anexo 7	206
Anexo 8	214
APARATO BIBLIOGRÁFICO	215
Ediciones	217
Bibliografía general	217
1. Visión general	217
2. El mundo del rey Arturo	218
3. Chrétien de Troyes	219
4. Análisis descriptivo de las obras	219
5. Crítica literaria	220
6. Guía metodológica	221
Bibliografía específica sobre la mujer	221
1. La mujer en la sociedad medieval	221
2. El personaje femenino en las obras	222
Obras literarias mencionadas	223

INTRODUCCIÓN

1. Formulación de la hipótesis y su justificación

El objeto de nuestra investigación es el de clarificar el papel de la mujer en el universo cortés del rey Arturo, recreado en sus novelas por el autor francés Chrétien de Troyes, en el siglo XII.

En líneas generales, existe unanimidad en considerar que la mujer ha sido relegada a una posición inferior respecto al hombre en todos los estamentos sociales del medioevo. En el plano literario, la imagen femenina presenta un papel pasivo y secundario en comparación con la exaltación heroica masculina. En ambos niveles la figura femenina se encuentra eclipsada por la fuerza de la masculina.¹

Nos podemos preguntar si, en un mundo de hombres y en una literatura destinada a exaltar las proezas y virtudes del caballero, cabe un papel relevante para la mujer. Si el hombre empuña armas que magnifican su valor y su prestigio, nos inclinamos a pensar que la mujer, mediante sus gestos, sus palabras y sus silencios, participa de ese protagonismo masculino, siendo en muchos casos el motor de la acción del héroe.

Con ello no pretendemos situar a la mujer en el mismo rango que al hombre, puesto que tenemos presentes las constricciones de toda índole que nos vienen impuestas por la sociedad medieval, tan rígidamente fragmentada. Al hombre le corresponde una tarea específica y diferente que a la mujer. Distintas funciones para hombres y mujeres no significa que la destinada a éstas sea insignificante.

Justificaremos la formulación de nuestra hipótesis sobre el coprotagonismo femenino basándonos en dos campos: uno histórico y otro literario.

En la historia medieval predomina claramente el papel masculino y la historia francesa no será una excepción. La mujer, relegada al ámbito familiar, posee una función procreadora heredada de las culturas judía, clásica y cristiana. Al ser considerada físicamente más débil e intelectualmente inferior al hombre, queda automáticamente excluida del gobierno. Habrá que esperar al siglo XII para

¹ Beauvoir (1976), Blöss y Frickey (1996), Veltschi (1993).

encontrar figuras femeninas ligadas al poder: Aliéonor d'Aquitaine y sus dos hijas, Marie de Champagne y Aélis de Blois.

Al principio del medioevo, especialmente en el norte de Francia, la vida se resumía en la lucha contra los paganos en defensa de la Fe. El lugar del hombre era la guerra y el de la mujer, el hogar. Relegada a un segundo plano, su papel consistía en ser la esposa, la madre o la prometida de un caballero. Este periodo se caracteriza por el feudalismo y el vasallaje; dos conceptos aplicables a la relación del hombre y la mujer, considerada vasalla de su señor.

Hacia finales del siglo XI y durante todo el siglo siguiente la situación cambiará. Nos encontramos frente a un momento de relativa paz en el que los hombres, ociosos al no tener dónde luchar, optan por partir a las cruzadas en tierras lejanas por periodos de tiempo bastante largos. Las mujeres quedan como únicas señoras de los castillos por lo que adaptan el mundo que las rodea a su gusto -la decoración, los jardines, las fortalezas en general se ven rodeados de un halo femenino- del que no queda exenta la literatura, que pasa a ser de temática amorosa.

En lo referente a la literatura, señalaremos que en el siglo IX encontramos uno de los primeros textos escritos en lengua vulgar, *Cantilène de Sainte Eulalie*. Esta canción religiosa, escrita en dialecto "picard", celebra el martirio de una mujer santa. El drama une al ejemplo moral, propio del género, la evocación de la belleza femenina que se metamorfosea y se espiritualiza.

La épica francesa no olvida a la mujer. Observamos una evolución que atraviesa varios estadios. Desde la ausencia total de personajes femeninos -*La prise de Pamplune*-, pasando por la aparición de mujeres como parte del decorado de la acción -*La Chanson de Roland*-, hasta contemplar cómo se van creando personajes femeninos que adquieren junto a un nombre, unas cualidades, un comportamiento, un carácter que le proporcionan una entidad definida como personaje. Así llegamos, en el *Ciclo de Guillaume*, a Guibourc, personaje femenino, coprotagonista junto al personaje masculino y complemento del héroe épico.

Hacia finales del siglo XI surgen los trovadores y el "*fin'amors*". Su poesía posee una temática amorosa de la que es protagonista la mujer, a la que aquellos divinizan en el contexto de un amor profano. Como reflejo de la transposición del universo feudal al cortés, se establece una jerarquía entre el amante y la dama; el gran señor es la dama y el amante se convierte en vasallo que pierde su propia voluntad para ponerse al servicio total de su señora.

En el siglo XII, junto a la poesía trovadoresca y a las Canciones de Gesta, encontramos unos poemas maravillosos de temática amorosa -los *Lais*- escritos por una mujer, Marie de France.

Entre 1170 y 1190 se escriben las versiones de Thomas d'Angleterre y Béroul de la obra *Tristan et Yseut*. En estas obras los personajes femeninos son

descritos por su belleza y su carácter. Mujeres activas y con recursos que, saliendo de su silencio, comienzan la toma de decisiones en lo referente a su destino.

Basándonos en este incremento del papel de la mujer en la vida social, cultural y política, junto a su influjo en la evolución del personaje femenino en el seno de la literatura, podemos formular nuestra hipótesis.

En las novelas de Chrétien de Troyes la mujer seguirá presentando el prototipo de belleza propio del momento, pero ¿será un mero elemento decorativo de la obra o, como personaje activo, tomará decisiones que afecten a su vida y sean capaces de motivar las distintas acciones del caballero? Nosotros optamos por considerar a la mujer como impulsora de la acción del héroe gracias a sus recursos: palabras, silencios y gestos.

En general, la bibliografía nos ha aportado luz y algunas pistas muy interesantes; todo ello de un modo muy fugaz ya que el análisis de los personajes femeninos queda reducido, en la mayoría de los casos, a un segundo plano sin mostrar una visión global de todas las mujeres que aparecen en las obras de este autor francés.

2. Obras base del estudio

Delimitaremos desde un primer momento el objeto de nuestra investigación analizando a la mujer como motor de la acción del caballero y coprotagonista de la obra tan sólo en cuatro de las cinco obras artúricas de Chrétien de Troyes.

Son, pues, centro de nuestro análisis cuatro obras que intentan compaginar el amor a la mujer y las hazañas heroicas en el hombre: *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la Charrette* y *Le Chevalier au Lion*. Dejaremos fuera de nuestro análisis la última obra escrita por Chrétien -*Le Conte du Graal*- ya que en ella se revela la búsqueda de otro amor, fundamental y esencial en la vida del hombre: el amor divino.

Como el objeto de nuestra tesis no es filológico, nos basaremos en traducciones al francés moderno, para lo que emplearemos una edición de reconocido prestigio que nos presenta el texto original junto a su traducción actualizada. La consideramos válida puesto que no relega el texto original del siglo XII a unos anexos, sino que lo presenta contiguo a su traducción, permitiéndonos pasar con facilidad de una lengua a otra.

Una simple ojeada nos posibilita la consulta, a pie de página, de las variantes de los distintos manuscritos conservados. Ello nos permitirá forjar una opinión personal sobre la elección de la traducción cuando ésta se aleje del manuscrito de base para seguir una de las variantes.

Por otro lado, el principio de autoridad viene a ratificar nuestra confianza en la edición elegida. Estas novelas han sido publicadas en la colección *Lettres Gothiques* bajo la dirección de Michel Zink. Las traducciones y ediciones de cada una de las obras han sido realizadas por grandes profesionales de prestigio: Jean Marie Fritz para *Erec et Enide*, Charles Méla y Olivier Collet para *Cligès*, Charles Méla para *Le Chevalier de la Charrette* y David F. Hult para *Le Chevalier au Lion*.

3. Procedimiento metodológico

Nos hemos encontrado frente a múltiples teorías de análisis con diferentes enfoques a la hora de abordar una obra. Planteamientos metodológicos que en muchas ocasiones se critican y excluyen mutuamente.

Concebimos el texto como un todo formado por una intriga que toma cuerpo por una estructuración lingüística y literaria en la que influyen una serie de agentes, internos y externos. De la interacción de estos elementos surge un todo único que será la obra literaria.

Inspirados libremente en G. Genette (1972) y J. Del Prado (1984), optamos por un método del que extraeremos los materiales necesarios para el análisis y la comprensión global de la(s) obra(s) de Chrétien de Troyes. Pretendemos no dejar olvidados aquellos aspectos que pudiesen arrojar luz sobre el núcleo de nuestra investigación. En todo momento somos conscientes de los riesgos de un trabajo fragmentario que, centrado exclusivamente en un único aspecto, puede conducirnos a conclusiones erróneas.

Por ello seguiremos un plan de trabajo estricto en el que, en un primer momento, fijaremos los datos históricos y literarios de la época, que configurarán el marco en el que se encuentra inscrita la obra, ya que estamos convencidos de la relación inseparable, aunque no dependiente, de la literatura, la sociedad y la política.

Posteriormente, fijaremos los datos del “yo” que escribe, ya que cada autor imprime en la obra su propia marca en función de sus concepciones personales y originales, y proseguiremos con un análisis descriptivo del nivel diegético del texto². Para ello analizaremos el texto como relato basándonos en los elementos que componen su estructura narrativa y, también los elementos que lo estructuran como discurso.

² Terminología empleada por Genette (1972).

Tras la descripción general de las obras objeto de nuestra investigación, consagraremos un capítulo de ésta a la mujer para mostrar la validez de nuestra hipótesis de partida desde un punto de vista descriptivo.

Una vez finalizado el trabajo descriptivo, interpretaremos el texto fijando así los últimos elementos necesarios para llegar a la conclusión en la que situaremos los efectos pretendidos, verificando la hipótesis que formulamos al principio de nuestra investigación.

Concluiremos con un capítulo dedicado a la bibliografía por considerarla básica para nuestra investigación. Presentaremos y comentaremos el material consultado para la elaboración de nuestra tesis.

I. VISIÓN GENERAL DE LA OBRA

1. Datos históricos

En este apartado no intentaremos reconstruir en su totalidad la historia de la época, sino que fijaremos los elementos que nos servirán para una mejor comprensión y análisis de la obra. Por ello nos centraremos en las estructuras política, social y económica –sin olvidar las relaciones familiares- y analizaremos el papel de la mujer en la sociedad feudal francesa.

1.1. *Marco político-social*

Tras la muerte de Carlomagno (814), se abre un periodo de anarquía del que los señores feudales saben aprovecharse agrandando sus dominios y aumentando su poder. En este contexto una familia, la de los Capetos, comienza la acumulación de poder e influencias.³ Al morir Louis V (986), los señores feudales apoyan a Hugues Capet quien es elegido rey de Francia⁴ en el año 987. Desde este momento la dinastía de los Capetos, con una monarquía consolidada hasta 1328, se asegurará el poder.

La sociedad medieval se concibe, según trabajos de Georges Dumézil (1968) y Georges Duby (1979), como una pirámide en cuya cúspide, el rey imparte orden entre los tres niveles restantes. Entre 1025 y 1030, dos hombres pertenecientes a la alta esfera eclesiástica -los obispos Gérard de Cambrai y Adalbéron de Laon- emplearon la representación trifuncional de la sociedad, lo que nos proporciona una primera clasificación social: los “*bellatores*”, señores feudales cuya función principal consiste en la defensa de los demás miembros de la pirámide social; los “*oratores*” o clérigos, que atienden las necesidades

³ En lo referente a datos históricos pueden consultarse, entre otros, Boutet y Strubel (1979), Pernoud (1983), Norbert Elias (1990), Abraham y Desné (1971).

⁴ Aclaremos que el concepto de nación de nuestros días dista mucho de la del medioevo. Francia como tal no existía; era un conjunto de ducados, condados y territorios de unas familias poderosas.

espirituales de la sociedad; y los “*laboratores*” o trabajadores de la tierra, encargados de producir para sostener a los otros dos grupos sociales.⁵

La sociedad medieval evoluciona hasta la crisis del siglo XIV. Así, a finales del siglo XI, los cristianos liberan el Mediterráneo de los árabes, fomentando la comunicación entre los pueblos y permitiendo los contactos comerciales y culturales con Italia, Grecia y Oriente; Francia se convierte así en el gran corredor de Europa.

La relación que rige la vida social y política en este periodo es la feudal, esto es, una relación entre señores y vasallos. El gran señor de este mundo es el rey, a quien el resto de la sociedad debe vasallaje. Entre los vasallos del rey no existe homogeneidad; así encontramos a la nobleza feudal junto a las dignidades eclesiásticas ocupando la cúspide de la pirámide social; en una posición inferior se encuentran el clero secular⁶ y el pueblo.

Aparecen también algunas modificaciones en el seno de la vida medieval como la eclosión de los llamados “*chevaliers*”⁷ junto a una floreciente clase urbana, la burguesía.

Si algo define perfectamente la situación social y política del siglo XII, es el concepto de lucha por el poder y la defensa de los intereses de los distintos grupos sociales. El enfrentamiento entre la corona y la alta nobleza feudal provoca toda una serie de alianzas entre los integrantes de la pirámide social.

Resulta paradójico el hecho de que la monarquía de los Capetos, cuyo origen es feudal pase, de unos primeros años de gobierno sometido a la voluntad de los grandes señores feudales, a buscar la eliminación del poder de la nobleza feudal y la reconquista de la soberanía absoluta. Fieles a este objetivo, los distintos Capetos se suceden. En el siglo XII, Louis VI (reinó entre 1108 y 1137) consolida el poder real en Île de France –la Francia del momento- intentando suprimir la oposición feudal a su gobierno. Su hijo Louis VII, y posteriormente, Philippe Auguste deben enfrentarse, en la lucha por el poder absoluto, a las tres grandes casas feudales que defienden, a su vez, sus derechos y privilegios: Blois-Champagne, Anjou-Plantagenêt y Flandes.

Los problemas de la corona se acrecientan a raíz del gran error político de Louis VII al obtener, en 1152, la nulidad de su matrimonio con Aliéonor, duquesa

⁵ Remitimos a Duby (1979, 25). “Ici-bas, les uns prient, d’autres combattent, d’autres encore travaillent...” Verso 296 del poema político compuesto por Adalbéron de Laon *Charme pour le roi Robert*.

“dès l’origine, le genre humain était divisé en trois, entre les gens de prière, les cultivateurs et les gens de guerre” Texto perteneciente a la obra de Gérard de Cambrai *Gesta episcoporum cameracensius*.

⁶ “Ils ont à manger / à vêtir et à chausser / Beaucoup plus abondamment / Que ceux qui sont des laboureurs” (...) “D’eux sont étrangères et lointaines / Toutes les joies terriennes” Duby, G. (1979,330).

⁷ Grupo formado por guerreros profesionales que han obtenido pequeñas propiedades como recompensa a su valor militar y a los servicios prestados a los señores feudales durante los siglos X y XI.

de Aquitaine y condesa de Poitou. La dama parte de la corte con sus feudos y, algún tiempo después, se une en matrimonio con Henry de Plantagenêt, conde de Anjou, duque de Normandía y que será coronado rey de Inglaterra en 1154. Los territorios de los esposos dan origen a una casa señorial que, a pesar de tener un poder superior, se encuentra sometida a la corona francesa ya que son vasallos del rey francés.⁸ Más tarde, la hija de Aliénor, Marie se casa con el conde de Champagne. La relación de esta casa señorial con la corona inglesa es obvia y acrecienta el enfrentamiento entre la corona francesa y el mundo feudal.

Por otra parte, a principios del siglo XII la burguesía urbana comienza la conquista de sus libertades y la defensa de sus intereses en una lucha que desde el inicio se sitúa bajo el signo de protesta contra los privilegios señoriales, organizándose en asociaciones profesionales para enfrentarse a la feudalidad⁹ y ascender socialmente.

Este enfrentamiento entre las clases sociales por el poder genera toda una serie de alianzas; la corona con la burguesía por un lado; y la alta nobleza con la baja nobleza y la caballería por el otro.

En esta lucha por el poder, Louis VII buscará el apoyo de la nueva clase burguesa nacida del comienzo de una actividad comercial e industrial en las ciudades, ya que ambos poseen el mismo adversario. La corona muestra una gran inclinación por la clase burguesa, de donde se provee de legistas así como de fieles colaboradores a quienes recompensa con el derecho de ennoblecerlos. Por su parte, los burgueses ven en el derecho a ser súbditos del rey una forma de escapar al poder de los señores feudales. Esta alianza con la burguesía se mostraba, para la corona, como el medio más eficaz para destruir los, tan molestos, poderes feudales.

Pero esta alianza de la corona y los burgueses, unido al aumento del poder político y económico de la clase burguesa, llena de inquietud al mundo feudal que comienza, a su vez, a organizarse. De este modo la alta nobleza, grupo cerrado y convertido en nobleza de corte, busca alianzas, encontrando a la baja nobleza, clase social que ha perdido toda relación con el poder real y que ve en peligro su pervivencia social.

Ambas noblezas se unen con un objetivo común, defenderse de la corona y la burguesía. En su alianza, aceptan a un tercer grupo, los “*chevaliers*” o antiguos

⁸ “Deux années plus tôt il avait pris possession, par son mariage, de l’Aquitaine. Son pouvoir s’étend ainsi –même en laissant de côté l’Angleterre- sur un territoire en comparaison duquel celui des Capétiens paraît bien modeste. ... A l’exception du sud de la France, toute la partie occidentale faisait partie de la bande de territoires dominée par les Plantagenêts. En théorie le roi d’Angleterre était, en ce qui concernait ses possessions continentales, le vassal des rois capétiens”. Norbert Elias (1990,50-51).

⁹ Los burgueses se organizan y constituyen un grupo social que experimenta un auge económico importante, por ello deben reclamar derechos y enfrentarse a una estructura gobernada por el poder de los señores feudales que limita su ascenso social y político. Observamos en el fondo del problema la mano del rey que se apoya en esta nueva clase social para conseguir su objetivo: una centralización del poder contra los intereses feudales particularistas. Véase al respecto el primer capítulo de Köhler (1990).

guerreros profesionales. Los motivos que impulsan la unión de la nobleza con este grupo social tan alejado de ellos son una necesidad política de asegurarse la fidelidad de los pequeños vasallos que cambian de señor con gran facilidad y otra necesidad social, motivada por el gran número de vasallos que son educados en la corte de sus señores. Si este grupo feudal consigue idealizar la figura del caballero, podrá conseguir un ideal común que dote al grupo de unos valores universales que justifiquen la supervivencia de la nobleza feudal en la época medieval.

En resumen, el siglo XII nos deja un cuadro de enfrentamientos sociales, económicos y políticos. La corona -Louis VII y Philippe Auguste- se une con la burguesía en busca del poder y la anulación de los privilegios feudales. En el mundo feudal, por su parte, alta y baja noblezas se unen con los “*chevaliers*” para intentar justificar la necesidad social del mundo feudal, en una búsqueda ansiosa por asegurar su supervivencia en un mundo hostil y defender sus privilegios.

1.2. *La mujer en la época*

Por el derecho Romano¹⁰ la mujer queda excluida de todo papel jurídico o público. Por el decreto del emperador Graciano¹¹, en el ámbito del derecho canónico, la mujer se encuentra sujeta al dominio del hombre ya que el menor sirve al mayor. Ambos subrayan la menor dignidad de la mujer que la incapacita para cualquier función de gobierno.

A causa del pesimismo antropológico de los Padres de la Iglesia¹², la mujer, al ser de menor dignidad que el varón, debe de estar sometida a él. Ser astuto, lascivo y perverso, debe estar continuamente vigilada y por ello confinada en el ámbito doméstico. Ser frágil y pasivo, carece de capacidad y de autonomía, estando por ello sometida a la tutela de alguien: padre, marido u orden monástica.

La mujer es relegada a un lugar secundario dentro de esta sociedad tan jerarquizada. Se encuentra atrapada desde su nacimiento por la estructura social que sólo le permite optar por el matrimonio o ingresar en un convento. En ambos casos siempre se encontrará bajo la tutela de un ser considerado superior.

Antes del siglo XI, la mujer no podía defender el feudo, con lo cual quedaba fuera de toda expectativa de protagonismo. Su situación cambia, en su forma, que no en su fondo, cuando los feudos se heredan como un patrimonio ya que, en ausencia de herederos masculinos, la hija puede heredar. De ahí viene que el feudalismo admita la sucesión femenina, pero siempre con un tutor masculino,

¹⁰ Ulpiano: Jurista de origen fenicio. Muy prolífico en cuanto a la recopilación y ordenamiento del gran material clásico. Murió asesinado en el año 228.

¹¹ Emperador romano del siglo cuarto. Impulsó en gran medida el derecho canónico y el cristianismo.

¹² Véase Veltschi (1993,26-29).

normalmente el marido, como usufructuario de dicha herencia. Por lo que, para el hombre, multiplicar los matrimonios es sinónimo de aumentar sus dominios. La Iglesia acepta las repudiaciones y siempre se encuentra un pretexto para las anulaciones –incapacidad de la mujer para tener descendencia, consanguinidad hasta el grado séptimo-. Cuando la mujer enviuda debe de aceptar rápidamente otro señor ya que el esposo es signo de protección para ella.

Casada, se le exige una fidelidad sin reciprocidad; el hombre no la asocia a su vida, siendo el caballo un tesoro mucho más precioso que la mujer.¹³ Ella debe de asumir su papel de esposa y anfitriona del hogar que acoge a los invitados de su esposo, procurándoles una estancia agradable. Su tiempo lo pasa hilando, orando, atendiendo a su esposo e invitados. Totalmente sola cuando su esposo parte, los trovadores son su única distracción.

Poco a poco las mujeres comienzan tímidamente a participar en la actividad económica. En el mundo rural lo hacen más activamente que en la ciudad, espacio en el que las funciones municipales pertenecen exclusivamente al hombre. Las mujeres solas, viudas o solteras, tienen derecho a ejercer un trabajo para subsistir.

El acceso a la cultura en el universo femenino sólo es posible en dos casos: si por el matrimonio adquiere un nivel social elevado, o si la mujer ingresa en un convento, fuente de la educación intelectual y artística.

La mujer, para el hombre, encarna todos los valores morales y sus contrarios. Siendo la mujer la proyección de los deseos y temores masculinos, ella es la bondad que cura y también la bruja. Es Circé¹⁴ que, con sus encantos, convierte a sus amantes en seres sin voluntad, sin proyectos ni futuro, la maga perversa que retiene al viajero lejos de su hogar.

A mediados del medioevo, la imagen de la mujer adquiere propiedades positivas para el hombre: el rostro de la madre de Cristo rodeada de gloria. Figura inversa de Eva, la pecadora que condena al hombre. María¹⁵ aplastará la serpiente bajo su pie, es la mediadora de la salvación.

En este universo predominantemente masculino, algunas mujeres reclamaron un puesto en el seno de una sociedad que las relegaba a la nada.¹⁶ Así, en el siglo IV, Eteria, la peregrina, visitó los santos lugares y describió los ritos de la Iglesia. Mélanie abolió la esclavitud en sus dominios y Fabiola fundó un hospital y un albergue para los necesitados. En el siglo V, Clotilde consiguió que

¹³ "... Le chevalier ne s'intéresse pas aux femmes: son cheval lui semble un trésor de bien plus grande valeur;" Beauvoir (1976,118).

¹⁴ Personaje del poema de Homero, *La Odisea*, compuesto hacia el siglo IX a. C. Circé es una maga que transformaba a los hombres en animales. Su sentido se ha generalizado pasando a significar mujer astuta y engañosa.

¹⁵ María será el rostro femenino de Dios visible. Al ser realzada la divinidad de Jesucristo, la Virgen María comenzó a ser considerada como una figura capaz de interceder por los pecadores.

¹⁶ Véase la primera parte de Pernoud (1980).

su marido, Clovis, se convirtiera al cristianismo gracias a dos armas, la palabra y la inteligencia para su uso. Un siglo más tarde, en Poitiers encontramos a Baudonivia, la biógrafa, primera intérprete de este género literario.

En este momento surge un nuevo tipo de mujer, la religiosa. El primer monasterio de mujeres se instituyó en la Gaule el año 513 por la hermana Césarie. Estos monasterios eran el centro de una sólida educación para sus religiosas. En el siglo IX, encontramos en el suroeste de Francia a Duoda, madre y pedagoga, que se implicó en el tema de la educación escribiendo *Manuel pour mon fils*, cuyo origen se encuentra en la *Biblia*; cuatro son los principios que plasma en esta obra escrita para su hijo: el amor a Dios Padre, amigos y compañeros, pobres y desgraciados; recomienda rezar; advierte contra el pecado e indica que la actitud hacia los demás será siempre de ayuda.

Poco a poco, sobre el siglo XII, comienza a hacerse frecuente la descripción de la mujer leyendo con un libro abierto entre las manos. Y es que las mujeres comienzan a leer más que los hombres¹⁷. En todo caso, la mujer en este momento, tenía prohibido el acceso a la universidad.

También la mujer escribe, generalmente en conventos, copia recopilaciones a las que añade unos colofones para señalar el esfuerzo individual realizado por ella en la copia. En el París del año 1101, Eloisa, mujer intelectual, escribió unas preciosas cartas; y en pleno siglo XII encontramos los delicados *Lais* de Marie de France.

Poseemos igualmente pruebas de que la mujer sabe gobernar y tomar decisiones sin perder nada de su feminidad. Adèle -finales del siglo XI y primera mitad del XII- incita a su esposo a realizar proezas en las cruzadas y al enviudar, ejerce un gran papel político y cultural para, posteriormente, ingresar en un convento. En el mismo siglo XI, Olga dirige una expedición contra los que han vencido a su esposo Igor.

Por otro lado, en la época feudal la mujer, gracias a los utensilios inventados, se libera de muchas obligaciones y pasa a ser la dueña de la casa, el centro del hogar. Más libre, se preocupa de su feminidad,¹⁸ de su higiene y de su belleza. Disimula sus defectos y realza sus dones naturales. No olvidemos que nos encontramos en un siglo, el XII, en el que la expresión corporal tiene una gran importancia, no en vano se impone el culto a la belleza, el amor a lo bello. La mujer ideal es rubia, con rostro claro, silueta esbelta y cabellos rizados y dorados.

Apartado especial dentro de “la mujer en la época” se merece Aliéonor de Aquitaine. La nieta del primer trovador y precursor del amor como arte –el duque Guillaume IX de Poitiers- es una mujer infatigable que brilla con luz propia y ocupa un lugar de importancia en la vida social y cultural de este siglo.

¹⁷ En 1883, escribe Karl Bartsch: “les femmes lisaient plus que les hommes au Moyen âge”. Pernoud (1980,79).

¹⁸ Véase Pernoud (1980,120-133).

Nuestra bella y astuta dama, que gustaba cuidar de su imagen, es un gran mecenas del arte en todas sus facetas. Tras su matrimonio con Henri II, llama a su corte a grandes intelectuales del momento en occidente: poetas, trovadores, sabios..., y hace construir la catedral de Poitiers con una gran vidriera representando la escena de la pasión de Cristo.

Gracias a sus cartas, conocemos también su influencia en el gobierno político y social de sus feudos, siendo capaz de tomar decisiones en todos los ámbitos de la vida.¹⁹ Así, se vistió de hombre para intentar reconquistar las tierras de su primer marido, Louis VII, y fue hecha prisionera; viajó a Antioquía para apoyar la segunda cruzada; se separó de su primer marido y tomó un segundo al que convirtió, gracias a los dominios que ella aportó, en el monarca más poderoso de su tiempo. Su hija Marie, se unió en matrimonio en 1164 con Henri le Libéral, conde de Champagne. Una pareja de gran cultura que fomentó todas las manifestaciones artísticas y culturales en sus dominios.

La nieta de Aliéonor, Blanca, dominó la primera mitad del siglo XIII y fue digna heredera de la decisión, la energía, la defensa de la cultura y el gran sentido de justicia de su abuela.

1.3. Conclusiones

El siglo XII puede considerarse como el gran siglo dentro del medioevo. Un siglo de relativa paz, con un gran desarrollo social y económico debido esencialmente a la estabilidad política y al aumento de las comunicaciones. Momento de un renacimiento económico, cultural y artístico.

Como fruto de la evolución social y del devenir histórico, surgen problemas de ubicación dentro de la pirámide social. Las contradicciones internas de esta sociedad son fuente de continuos conflictos. La corona de los Capetos desea aniquilar los privilegios feudales, para ello se une a una floreciente clase burguesa, quien a su vez intenta librarse de la opresión feudal. Al verse en peligro, la alta nobleza se alía con la baja nobleza, aceptando en su grupo a los “*chevaliers*”, en cuanto les sirven para idealizar su estilo de vida e intentar conseguir una legitimación en la sociedad cambiante del siglo XII.

La mujer, relegada a un segundo plano, va evolucionando poco a poco convirtiéndose en una mujer activa que toma decisiones en los distintos aspectos de la vida, llegando al mundo político, gracias a las figuras de Aliéonor

¹⁹ Sobre Aliéonor dice Georges Bertin, en la obra *Les Romains de la Table Ronde, la Normandie et au-delà* (1987,218-19): “elle l'était assurément et ses biographes s'accordent tous pour souligner sa prodigieuse vitalité, son courage, cette ténacité qui la conduira à accomplir son métier de reine jusqu'à la limite de ses forces”.

d'Aquitaine y de su hija Marie de Champagne, ambas mujeres emprendedoras y defensoras del arte y de la cultura.

2. Datos literarios

Comenzaremos con unas breves reseñas sobre la lengua del momento, lo que nos permitirá situarnos, posteriormente, en las concepciones literarias de la lengua de *Oc* y de la de *Oil*, así como en los desplazamientos de las tendencias de una a otra y de sus modificaciones.

El francés que nosotros conocemos, no existía en la Edad Media. El latín era la lengua culta, empleada por la Iglesia y el gobierno, en la literatura, así como la lengua de comunicación internacional. Esta lengua de cultura, al no ser la del pueblo, se oponía a los hablars populares. Poco a poco, como una reivindicación social, se pasó a escribir en lengua vulgar aunque el latín se mantuvo en los ámbitos político y jurídico.

Dos grandes comunidades lingüísticas formaban esta lengua popular; en el norte el dialecto de la lengua de *Oil* y, en el sur el dialecto de la lengua de *Oc*. Dos lenguas que dividen el territorio incluso en dos zonas políticas. Los dos términos empleados para nombrar los dialectos son las dos formas diferentes de decir la palabra “*oui*”.

En la parte sur, territorio de *Oc*, había varios dialectos pero un solo señor feudal. Para poder comprenderse se vieron obligados a crear una comunidad lingüística con una lengua menos espontánea pero con un grado mayor de comprensión.

En el norte, no podemos hablar de una literatura de *Oil* puesto que nos encontramos con distintas lenguas, debido a la regresión económica y a la presencia de distintos señores feudales con sus dominios que mantienen su propia lengua: el francés antiguo en Île de France, el normando en Normandía, el bretón en Bretaña, el “champenois” en Champagne, el “poiteuin” en Poitiers y el “picard” en Flandes y Picardía.

Una vez evocadas estas características generales, analizaremos el contexto literario en el que se escriben las obras de Chrétien de Troyes, centro de nuestro trabajo. Dada la coexistencia de distintos géneros en el siglo XII, realizaremos un análisis de la relación entre la variación del gusto del público –motivado por el momento social, político y cultural– y el cambio en la temática de las obras. Así mismo, estudiaremos la evolución del personaje femenino hasta llegar a la temática cortés y concluiremos con unas reseñas sobre el mundo y el mito del rey Arturo.

2.1. *La Canción de Gesta*

El área geográfica originaria de la Canción de Gesta corresponde a las regiones de contacto de Île de France con Normandía, Picardía y Champaña. Nos encontramos en los dominios de la lengua de *Oïl*.

Dirigida a una colectividad, los protagonistas de dichos hechos heroicos son hombres con virtudes y poderes que les convierten en seres superiores. Los caballeros, mostrando conductas modélicas, son los grandes defensores de la religión cristiana.

Concebida su recitación como un espectáculo completo, es necesario que el juglar emplee todos los recursos a su alcance para atraer la atención del público: la palabra, el canto y el mimo. No olvidemos que el juglar recita o canta la historia acompañándose de un instrumento musical.

La Canción de Gesta desempeña una doble función; es utilizada por el poder político en el intento de aumentar su fuerza en un momento de apogeo del feudalismo y, por la nobleza que quiere justificar, gracias a la figura del caballero, su primacía. Por su parte, la Iglesia fomenta, con la ayuda de estas obras, la idea de la comunidad cristiana unida en la lucha contra los paganos. En todo caso, este género marca la evolución histórica de un pueblo, ya que son epopeyas políticas, expresión mítica de la situación de una sociedad.²⁰

El personaje masculino no necesita presentación ya que su perfil es conocido por el público y con la ayuda de unos pocos adjetivos, queda totalmente definido. En el caso de la mujer²¹ es diferente, hay que crear un nombre, añadirle unas cualidades y una forma de ser que le proporcione el rango de personaje y no de mero elemento secundario con una función decorativa.

El retrato físico de la mujer emplea las mismas pinceladas de los clásicos; joven y atractiva, piel muy blanca, rostro rosado y risueño, frente lisa y brillante, boca pequeña, labios rojos y finos, dientes pequeños y blancos como el marfil, ojos vivos y claros, nariz perfecta, cabellos rubios, largos y brillantes, cuerpo joven y bien proporcionado, pechos pequeños, redondos y turgentes. La descripción física de la mujer guarda una íntima relación con la función que desempeña en la obra. Sus gracias naturales se ven realizadas por la riqueza de las telas que la visten y por sus ricos ornamentos.

²⁰ Abraham et Desné (1971).

²¹ Respecto a la mujer en la épica francesa pueden consultarse, entre otros: Pernoud (1980) y Donaire (1982).

Recordemos que en la épica francesa se presta mayor atención al físico de la mujer que a sus cualidades morales e intelectuales. El ideal moral de la mujer viene representado por tres cualidades fundamentales: la sensatez, la bondad y la fortaleza de espíritu. Pero los personajes femeninos adquieren, poco a poco, una personalidad propia.

La mujer aparece en distintos papeles, según el momento en que se encuentre la obra. En tiempo de paz encontramos a las mujeres paseando, realizando labores manuales, tocando o escuchando música, bailando. Pero la mujer, al igual que el hombre, desarrolla su auténtica función en época de guerra. En estos momentos, el papel de la dama es muy amplio y variado ya que puede oscilar entre la mayor pasividad e impotencia y la implicación, según su rango, en la contienda. Así, ayuda a armarse al caballero, acompañándolo hasta el último momento y lo ve alejarse. Es testigo directo de la lucha, emitiendo palabras de ánimo y aliento. Tras el combate, recibe al caballero, se ocupa de él y de su caballo, interesándose por los pormenores de la batalla.

En algunos casos, la mujer puede ser mensajera. Normalmente suele ser la víctima de la guerra por un rapto o por una falsa acusación, generalmente de adulterio, que la lleva al destierro o a la hoguera. Es el consuelo del cautivo y en algunos casos su liberadora. En todos los momentos en que interviene, sorprende por la variedad de sus recursos, ingeniosos e inesperados. Si se trata de determinar cuál es el papel que con mayor frecuencia se reserva a la mujer en las Canciones de Gesta francesas, la vemos directa o indirectamente implicada en los problemas del héroe.

El hombre encuentra en la mujer una sensata consejera que pone el contrapunto de la serenidad y la prudencia, lo que le lleva hacia soluciones más positivas y pacíficas. Aquí encontramos a la mujer imagen de María, la gran consejera y mediadora por excelencia.²²

Por otra parte, en la Canción de Gesta, género de predominio guerrero y masculino, la imagen de la mujer sufre una evolución²³ tomando cada vez mayor importancia como personaje.

En un primer momento, a finales del siglo XI, los personajes femeninos cruzan la escena sin mostrar grandes rasgos; podemos hablar de una mujer sin papel. En la *Chanson de Roland* sólo aparecen dos mujeres –Aude y Bramimonde– la primera como reflejo del último homenaje de un vasallo a la muerte de su señor Roland, y la segunda como ejemplo de la conversión a la Fe de Cristo:

“...Aude lui répond: « Voilâ pour moi des paroles
stupéfiantes. Que ni Dieu, ni ses saints, ni ses anges

²² Véase el apartado dedicado a María como contrapunto en Donaire (1982).

²³ Aramburu (1989).

en permettent que je survive à Roland. » Elle blémit, tombe aux pieds de Charlemagne et meurt aussitôt.”

(Laisse CCLXVIII)

“ ...Beaucoup plus de cent mille sont baptisés et ils deviennent de véritables chrétiens. Une seule exception: la reine. Elle sera emmenée captive en douce France car le roi veut que sa conversion soit l’oeuvre de l’amour divin”.

(Laisse CCLXVI)

En el siglo XII encontramos a la mujer maléfica y sensual. Mujer sarracena que implica una amenaza para la Fe cristiana. Poseedora de una gran belleza lo que conlleva una tentación para el héroe cristiano. Esto se ve en *Mainet*, donde el héroe derrota a los poderes del mal que amenazan a la cristiandad, luchando contra sus propios instintos que le llevan hacia la sensualidad nefasta: la bella princesa sarracena Galienne, una mujer de hermosos cabellos que representa el aspecto negativo de la feminidad. Este poder negativo convierte a la mujer en monstruo:

“K’ele ert sage des ars et sot bien deviner:
Devers le ciel se torne por le mirour garder,
Et voit quan c’on ot fait et sor terre et sor mer:
Par le cours des estoiles que vit estinceler
(...)
A la lune tornant prent tot a remier,
Encor li velt li sors autre cose monstrier.”

(*Mainet*, versos 85-98)

Ella es la enemiga natural del héroe quien, al rechazarla, vence a los poderes de las Tinieblas y permanece fiel al camino de la luz.

Cuando la mujer sarracena -belleza inquietante y peligrosa para el héroe y la cristiandad- expresa, motivada por el amor al caballero, su deseo de abrazar la Fe cristiana, pierde aquella propiedad negativa.

Consideramos que si hay un personaje femenino digno de mención, ese es el de Guibourc.²⁴ Este personaje presenta una evolución a lo largo de las diferentes obras en las que aparece dentro del *Ciclo de Guillaume*.

En *Les enfances de Guillaume*, todavía sarracena, tiene por nombre Orable, y muestra unos rasgos relevantes: inteligente, sensata y más culta que algunos hombres cristianos:

²⁴ Donaire (1982).

“Orable fut cortoise et anparlee”

(verso 1351)

En *La Chanson de Guillaume* ya aparece Guibourc, mujer cristiana casada con Guillaume, como una perfecta esposa que cuida a su marido y que cumple con todos los ritos y obligaciones como perfecta cónyuge. Es la correcta anfitriona de los invitados de su marido:

“Dame Guibourc, des quant gardas ma porte?

(...)

Seor, duce amie, des quant ies mun porter?”

(versos 1282 y 1285)²⁵

Además es una mujer con iniciativa que defiende sus posesiones en ausencia de su marido. Siempre está dispuesta a utilizar todos los recursos a su alcance para ayudar a su esposo Guillaume. Hace gala de su astucia para conseguir hombres que luchen junto a su marido. Personaje con carácter y valor que no se rinde ante las dificultades, ejerce gran poder sobre su esposo. Este personaje encarna plenamente el ideal moral que de la mujer se tiene en el medioevo. Tras la muerte de este personaje femenino, Guillaume se retira a un convento ya que reconoce que sin el consejo de su esposa no puede tomar decisiones transcendentales.

Si bien las Canciones de Gesta por su temática épica, hablan muy poco del amor, encontramos una, la *Légende de Girard de Roussillon* (compuesta, según Bédier, entre 1150 y 1180) que contiene un episodio de amor cortés en el que se describe una situación análoga en la forma a la obra de *Tristan et Yseut*. Esto nos permite pensar que se trata de una clara transición de la epopeya francesa al “roman” propiamente dicho.²⁶

En síntesis, la mujer que encarnan los personajes femeninos en la épica francesa, es una mujer sometida a un acusado proceso de idealización. Si el protagonista es, por excelencia, el hombre, la mujer lo completa y complementa. En todo caso, la mujer ha proporcionado a la obra épica tópicos y motivos de gran valor literario. Dos tipos de mujer se imponen como la cara y la cruz de la imagen femenina: la sarracena y la cristiana, esto es, la tentación misteriosa y la bondad extrema.

Podemos observar una evolución en el tratamiento del personaje femenino. La importancia que se le concede aumenta. En los Cantares del siglo XI y principios del XII, los personajes femeninos aparecen de modo circunstancial y reducido; desde mediados del siglo XII, la mujer adquiere un lugar importante,

²⁵ “Señora Guibourc, ¿desde cuándo guardas mi puerta? (...) Mi dulce amiga, ¿desde cuándo guardas mi puerta?”

²⁶ Rougemont (1939, 277-279).

aumentando el número de personajes femeninos y ganando en intensidad y consistencia.

2.2. *La poesía trovadoresca y el “Roman” cortés*

Nos situamos en la civilización de *Oc*. El dominio de esta lengua nunca ha sido tratado con tanto rigor como el de la lengua de *Oil* ya que la creación literaria de *Oc* se ha considerado como un anexo de la literatura francesa, la de *Oil*.

Su territorio no se considera franco. Abierto al Mediterráneo, favorece los intercambios culturales. Con una vida más sosegada que la del guerrero norte, los grandes señores proponen un modelo cultural nuevo. No es casualidad que el primer trovador, hacia finales del siglo XI, sea Guillaume IX, duque de Aquitaine.

Para el nacimiento de este tipo de poesía tenemos una clara razón social, el cambio de gusto literario motivado principalmente por la opinión de las mujeres. Un factor religioso viene a unirse; en el Midi francés la influencia de la Iglesia es menor, lo que permite que surja esta poesía del amor con unos pilares y unas normas fijas, destinada a una elite social: la nobleza.

En reacción contra el matrimonio como negocio, este amor es adúltero y conserva el deseo carnal.²⁷ La mujer es el ser inaccesible, lo que provoca la superación del amante en la adquisición de unos rasgos –la moderación, el equilibrio, la paciencia– que le conduzcan hacia la dama. La relación entre el hombre y la mujer se concibe como una transposición del universo feudal al cortés; el gran señor es la dama mientras que el amante pasa a ser su vasallo, quien pierde su propia voluntad para hacer todo lo que su dama desee.

Se trata de una poesía muy codificada, con una lengua de laboratorio que describe siempre a la dama como la más bella. El poeta le jura amor eterno en espera de la dulce recompensa final. Si dicha recompensa no llega, el trovador puede morir de dolor o pedir la merced de su dama como ilustran los siguientes versos del trovador Bernart Marti a mediados del siglo XII:

“Qu’ieu n’ei pres al mieu vejaire
Que d’Orien tro qu’al Coljant
Anc non cug, nasqués de maire
Del seu fach ni del seu semblan,

²⁷ En lo referente al amor carnal y nuevo papel de la mujer, véase Rougemont (1939).

Bèla es et a gran doussor,
E volria tròp mai murir”

(*Lanquan lo dous temps s'esclaire. Versos 8-13*)²⁸

El éxito de los trovadores depende del gusto de su público constituido por la nobleza y principalmente por las mujeres, auténticas protagonistas de la ideología del “*fin'amors*”.

Durante el último tercio del siglo XII, por la evolución de la sociedad feudal del norte, aparece una lírica cortés como imitación de las formas de expresión y de la temática creadas por los poetas de la lengua de *Oc*.

El cambio de las relaciones entre el hombre y la mujer, junto a la influencia de la corte de Aliéonor de Aquitaine, desempeñan un papel esencial. Aliéonor, descendiente del trovador Guillaume IX, primero reina de Francia y posteriormente de Inglaterra, convierte su corte en un lugar cultural único. Labor ésta, que sus hijas Marie de Champagne y Aélis de Blois continuarán; sus cortes constituirán el lugar de encuentro entre la civilización meridional de los trovadores y la cultura de los poetas del norte.

La poesía cortés del norte es, en su origen, esencialmente aristocrática; compuesta por y para los nobles de alto rango. Los trovadores del norte, “*trouvères*”, se inspiran en fuentes provenzales a las que aportan una variedad dialectal y un nuevo sentido del amor, promovido por las relaciones más estrechas entre el Estado y la Iglesia. Se concibe como un amor puro dentro del matrimonio, aunque el caballero deba realizar hazañas que lo alejen temporalmente de su dama.

La poesía cortés transmite además, un catálogo de imágenes y de categorías mentales que testimonian la abolición del viejo mundo feudal hacia un universo refinado, de placeres delicados, en el que dominan el amor y la mujer.

Así, el siglo XII es esencialmente un siglo atraído por la belleza. Incluso en la Iglesia se dice que la belleza del mundo visible es el reflejo de la belleza del mundo invisible, de la invisible belleza de Dios.²⁹

En esta misma época, por la influencia temática de los “*trouvères*”, surge en la lengua de *Oil* el “*Roman courtois*”³⁰. Su trama gira en torno a la intriga amorosa que suscitan los diversos episodios de la acción.

²⁸ “Pour ma part, j'ai choisi une dame telle que je ne pense pas, à mon sens, qu'il y en ait une au monde qui lui soit comparable pour ses manières et sa beauté. Elle est belle et a grande douceur et je préférerais de loin mourir plutôt que ...”

²⁹ Véase al respecto el capítulo tercero de Pernoud (1980).

³⁰ De Medeiros (1987). Capítulo consagrado al roman médiéval. Rougemont (1939). Véase el apartado 11 del livre II.

Hacia 1150 en los dominios de Aliéonor -duquesa de Aquitaine y condesa de Poitou- y de su esposo Henri II de Plantagenêt -rey de Inglaterra, duque de Normandía y conde de Anjou- se observan las primeras manifestaciones de una literatura en lengua común, la lengua francesa.

Se denomina “roman” el modo de expresión en lengua vulgar que se opone al latín, lengua culta. En un primer momento, hacia mediados del siglo XII, se aplica a las adaptaciones en francés de las obras latinas. Pero comienzan a introducirse novedades: innovación lingüística por el empleo de la lengua vulgar, innovación formal al emplear octosílabos con rima llana. Pero la innovación capital radica en que los personajes femeninos cobran mayor relieve e importancia.

Estas obras escritas son leídas delante de un auditorio, lo que constituye una fuente de diversión para la vida de la corte. El público al que se dirigen estos “romans” forma el mundo de los “courtois” –caballeros, jóvenes nobles, damas de alto nacimiento y personas cultas-, es decir, los laicos ligados a la corte de algún gran señor. Los autores adaptan los grandes mitos antiguos e incluyen una nueva figura, el caballero amante.

El caballero pertenece a un orden social con unas reglas exigentes que buscan el autocontrol y la defensa de los débiles y que le conducen a superarse a sí mismo. Así observamos como el héroe épico, distinguido por su coraje y su fidelidad a Dios y a su señor, es sustituido por un héroe integrado en una sociedad más refinada y con una mayor influencia femenina.

Los encargados de escribir para este público selecto son los denominados “clercs”, hombres que han realizado vastos estudios y que conocen a fondo la lengua latina, los grandes autores clásicos y los escritos de los Padres de la Iglesia. Ponen su talento al servicio de una sociedad laica. Protegidos por grandes mecenas a quienes rinden homenaje, asociándolos a la composición en los prólogos que abren sus obras.

El amor es el origen de todo bien y toda perfección. Se trata de un amor refinado. Esta nueva concepción del amor se opone a la fatalidad de la pasión propugnada por los mitos antiguos. El amor cortés lleva al caballero enamorado a un máximo esfuerzo en todos los aspectos de su vida para llegar a ser el mejor y merecer la estima de la mujer amada.

2.3. Marie de France y sus Lais

Los datos sobre su biografía son casi nulos. No se llega a un consenso sobre si Marie era una abadesa, una princesa Plantagenêt o una burguesa francesa. Lo que parece cierto es que vivió en Inglaterra en el siglo XII y que conocía su

lengua. En todo caso era una mujer extremadamente culta, conocedora del latín³¹. También hay constancia de que escribió para grandes personajes de su tiempo como Henri II de Plantagenêt; todo esto la sitúa en una corte privilegiada desde un punto de vista intelectual.

Marie orienta su escritura hacia la vía del amor cortés. Los *Lais* son sus obras más bellas y enigmáticas; contemporáneas de las Canciones de Gesta del siglo XII, nos muestran un cambio de mentalidad y de estilo, ya que observamos un lugar destacado para la aventura individual y el amor.

Sus *Lais*, con temática y estructura propias del cuento popular, son contemporáneos de la obra de Chrétien de Troyes. Marie de France se inspira en los *lais* bretones impregnados del mundo maravilloso celta. Su ideología es la búsqueda de la felicidad.³²

Lo maravilloso entra en la obra gracias a la aventura del caballero. Ese mundo ideal crea un universo mágico en el que el amor imposible entre el caballero y la dama tiene un lugar.

Marie de France habla de lo maravilloso sin caer en el exceso que caracteriza a la Canción de Gesta. Sabe sugerir con una sola palabra las fuerzas oscuras que actúan sobre el individuo gracias a sus evocaciones discretas y audaces.

Los *Lais* de Marie de France reflejan el problema del amor. Sus héroes, al igual que en los cuentos populares, van en búsqueda de la felicidad. El amor es el camino que les guía hasta la consecución de esa dicha. Este amor es inseparable del sufrimiento purificador que permite a los amantes reunirse siempre que hayan conservado intacta su pasión, tal es el caso de *Lanval* y de *Guigemar*.

Marie es pesimista y la estructura de sus *Lais* lo demuestra, ya que a la felicidad inicial se une la prueba que pone un precio a la unión de los amantes. Si, como sucede en *Les deux amants* y en *Equitain*, los dos amantes han destrozado la felicidad de un tercero, su unión sólo es posible en la muerte.

Concluimos con la afirmación de que la concepción del amor se convierte en valor absoluto que remite a la necesidad del otro. La mujer aparece en diferentes facetas: la malcasada, la mujer sin perdón, la mujer astuta. Se abre así, todo un campo de posibilidades de la comunicación amorosa.

³¹ Marie de France realizó traducciones de los clásicos y en sus obras hay referencias a ellos, principalmente a Ovidio.

³² Véase capítulo titulado *Le message des contes*. Poiron (1986).

2.4. *Tristan et Yseut*

A pesar de las diferencias entre las versiones de Thomas y de Bérroul³³, y al no ser éste el objeto de nuestro estudio, nos limitaremos a evocar el papel de la mujer en la obra.

Normalmente la mujer se nos presenta históricamente en un papel de madre o esposa casada por intereses políticos y económicos careciendo de cualquier derecho, al pasar a depender del padre al esposo cual recompensa del héroe. Si bien en esta obra es un personaje con un carácter activo, con una opinión cambiante y una gran sensibilidad.

Los personajes femeninos cobran importancia en la obra. Todos ellos son descritos por su belleza y por su carácter. Notemos la innovación que supone hablar del carácter de un personaje femenino. Podemos dividir en dos bloques las mujeres de la obra y así encontraremos a los personajes secundarios y a los principales.

a) Personajes secundarios:

El **aya** de Tristan. Su nombre no interesa en la obra, pero es la mujer noble que cría al protagonista.

Blanchefleur, madre de Tristan. Mujer bella, dada en matrimonio como recompensa a las proezas del héroe. Ama a su marido por lo que siente gran dolor cuando éste muere. Su tristeza justifica el nombre de su hijo.

Reina Yseut, madre de Yseut la blonde. Mujer conocedora de la magia y resuelta que, consciente de que el amor no importa para el hombre, busca asegurar el amor y la felicidad de su hija en el matrimonio, elaborando el filtro de amor.

b) Personajes principales:

Brangien, amiga y doncella de Yseut la blonde. Su carácter está perfectamente definido. Mujer fiel y leal –sustituye a Yseut en el lecho real la noche de bodas para mostrar la virginidad de su ama-, es activa y tiene recursos que le permiten ayudar a los amantes en las situaciones críticas. Mujer dura que dice lo que debe a los amantes incluso si eso les hace daño, ya que busca en todo momento su salvación. Posee una gran capacidad para cambiar de registro

³³ La versión de Bérroul basa el amor entre Tristan e Yseut en el efecto de un filtro mágico bebido, por error, en el barco durante el trayecto entre Irlanda y Tintagel. La versión de Thomas, creada conforme a la ideología del “fin’amors”, propugna la libertad de los enamorados en el amor fuera del matrimonio, excluyendo de la obra el fatalismo mágico del filtro de la versión de Bérroul.

lingüístico según la situación y el contexto en que se encuentre. Con sus palabras sabe convencer y obtener lo que desea.

Yseut la blonde es la hija del rey de Irlanda. Su belleza –cabello rubio y piel blanca- son los rasgos estereotipados del siglo XII. Es una mujer de carácter decidido que actúa en todas las ocasiones y nunca queda pasiva. Sabe cambiar de actitud y de registro lingüístico según las situaciones. Es una experta en el empleo del lenguaje ambiguo, lo que le permite, escondiendo la verdad, convencer de un contenido falso como podemos observar en los siguientes versos:

“Or escoutez que je ci jure,
...
Q’entre mes cuises n’entra home,
Fors le ladre qui fist soi some,
Qui me porta outre les guez,
Et li rois Marc mes esposez.
Ces deus ost de mon soirement,
Ge n’en ost plus de tote gent.”

(Versión de Thomas. Versos 4199 - 4210)³⁴

Concedora de la magia, cura en dos situaciones a Tristan. Mujer decidida, siempre reacciona la primera ante las situaciones peligrosas. Su espíritu es reivindicativo y su personalidad está compuesta de oposiciones tales como pasión / temor, sensibilidad en el amor / fortaleza en la acción, sentimientos / función social. Siempre echa de menos lo que no posee por lo que nunca se muestra contenta con su situación.

Yseut blanches mains es una mujer de cuna noble, poseedora de una gran belleza, pero de cabellos un poco más oscuros que Yseut la blonde. En un principio su carácter es resignado y sumiso frente a las decisiones tomadas por su esposo. Acepta incluso, movida por el gran amor y respeto que siente por Tristan, que su matrimonio no sea consumado. Posteriormente, su curiosidad la convierte en un ser desgraciado, transformándola en una mujer vengativa y malintencionada que provoca la muerte de los dos amantes, al mentir a su marido como podemos ver en la siguiente cita:

“Ço dit Ysolt: « Jol sai pur veir.
Sachez que le sigle est tut neir.
Trait l’unt amunt e levé halt
Pur ço que li venz lur falt. »”

(Versión de Thomas. Versos 1755 – 1758)³⁵

³⁴ “Ecoutez donc ce que je jure (...) que jamais un homme n’est entré entre mes cuisses, sauf le lépreux qui se fit bête de somme pour me faire traverser le gué et le roi Marc mon époux. J’exclus ces deux-là de mon serment mais je n’en exclus pas d’autre.”

³⁵ “- Je suis parfaitement sûre que c’est son navire. Sachez que la voile est toute noire. Elle est hissée bien haut parce que le vent fait défaut.”

2.5. El mundo del rey Arturo

Nada sabemos sobre si Arturo existió o no. Los que se inclinan por su existencia real en la historia, lo sitúan como un caudillo guerrero del siglo V, momento de luchas entre los sajones y los bretones británicos.

En todo caso, la leyenda artúrica es un conjunto de historias que dan lugar a crónicas, “lais” y “romans”. Este universo constituye un mito literario formado por la ficción literaria a partir de leyendas originarias de los siglos V, VI y VII. Pero es la trayectoria literaria de este mito en los siglos XII y XIII la que ha convertido este mundo, junto con la fabulación mediática moderna, en lo que es en nuestras fantasías.

Al igual que la épica francesa creó la imagen ideal de Carlomagno, emperador poderoso y sabio, elegido por Dios para la mayor gloria de Francia, la literatura novelesca de algunas cortes feudales francesas idealizó la figura de Arturo como “*primus inter pares*” -un soberano, cabeza visible del reino, rodeado por sus consejeros e iguales: los caballeros de la mesa redonda-³⁶; creando un monarca perfecto según los esquemas de la ideología feudal y espejo de los soberanos cortesanos que pretenden glorificar su pasado gracias a la figura de este magnífico rey de un tiempo pasado de gran esplendor.

Coincidimos y asumimos a este respecto la opinión de Carlos García: “en contraste con la realidad histórica que condena el futuro de la caballería como clase social, la literatura novelesca crea un espejismo que atrae gracias a su irrealidad. Tanto los grandes señores feudales como los hidalgos empobrecidos y los jóvenes segundones que vagan en pos de la fortuna, encuentran aquí un mundo mucho más prometedor que el de la dura realidad. Es precisamente esta lejanía de la realidad histórica, lo que permite al género perdurar en el tiempo mítico ajeno a la crisis de la sociedad feudal”.³⁷

Así, la novela cortés es el producto de una época y de una sociedad en la que los poderes feudales toman conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos moral e históricamente. El reino y la monarquía de Arturo aparecen como el ideal poéticamente sublimado del mundo de las cortes feudales, capaz de reagrupar los intereses dispares de los diferentes estratos de la nobleza.

³⁶ Notemos que en una mesa redonda no hay un extremo en el que se coloque la persona más importante, la figura circular indica equidistancia, esto es, igualdad de situación.

³⁷ García Gual (1984,64).

Mucho se ha escrito sobre ese personaje y su mundo. Ya en el siglo IX encontramos *L'Historia Brittonum* de Nennius³⁸ donde se describen las doce batallas victoriosas de Arturo contra los sajones. La primera obra literaria compuesta en lengua francesa fue el *Roman de Brut* de Wace³⁹ (1155) en la que nos muestra los personajes de la corte, su forma de ser, las situaciones y los principales hechos de la vida señorial del mundo artúrico.

En el "*Roman*" cortés del último tercio del siglo XII, destinado a un público cortés y refinado, no es Arturo el protagonista heroico de las tramas románticas. Será un joven caballero perteneciente a su corte quien buscará la aventura y el amor en un mundo mágico. La corte es el centro de este mundo; allí se encuentran las damas, las fiestas y el arte de vivir. Es el punto de partida y de regreso de los caballeros.

Sostenemos en este sentido que la figura de Arturo conocida es el producto de una larga elaboración y de una ideología determinada, la del feudalismo cortés y caballeresco. La literatura artúrica vino a idealizar a una clase social amenazada por el devenir histórico –la feudalidad– dándole una visión cortés dentro de un universo mítico, situado entre la realidad y lo imaginario, en el que todo tiene cabida. El reino de los mejores caballeros del mundo, los caballeros de la mesa redonda, defensores del orden y la cortesía bajo la atenta mirada del rey Arturo.

2.6. Conclusiones

La imagen de la mujer sufre una evolución; no se trata de un cliché ni de una imagen estereotipada, sino de un tópico que se renueva y evoluciona con el devenir del tiempo, pasando de ocupar un muy segundo plano, a la sombra del héroe masculino, a salir de su silencio estático y empezar a tomar decisiones en lo referente a su destino.

En la Canción de Gesta de temática guerrera, el protagonista es el hombre. La mujer pasa de ser un elemento puntual, casi decorativo, a ser un personaje importante pero siempre en un mundo guerrero y masculino. Notemos el aumento del número de personajes femeninos en las obras de la segunda mitad del siglo XII.

³⁸ Texto historiográfico de mediados del siglo IX. Nennius, probablemente un monje inglés, menciona por primera vez a Arturo, caudillo guerrero, al relatar las duras contiendas de finales del siglo cinco entre los bretones y los invasores anglosajones.

³⁹ Cronista histórico en verso. Hacia 1155 Aliéonor de Aquitania, ya casada con Henri II, pide a Wace que escriba el *Roman de Brut*, o la historia de los bretones, adaptación de la obra escrita, antes de 1147, en latín por Geoffroi de Montmouth - *Historia regum Britanniae*-, dedicada al hijo de Enrique I. Hace de Brut un descendiente de Eneas que funda Troynovant (la nueva Troya), llamada más tarde Londres. Arturo se presenta como el defensor heroico de los bretones. La historia y la leyenda se unen al servicio de la propaganda real.

Los trovadores proponen una temática amorosa e invierten los papeles del hombre y la mujer. Ella es la dama y él su vasallo. En el sur de Francia, se opta por un amor adúltero que se ve reprimido al pasar al norte, donde el amor sigue los cánones de la Iglesia, integrándose en el seno del matrimonio.

Este nuevo sentido del amor da lugar, en el dominio de *Oil*, al llamado "*Roman*" *cortés*. Obra escrita en lengua vulgar destinada a los laicos ligados a la corte de algún gran señor.

El "*Roman*" *cortés* busca, por lo demás, el equilibrio entre el amor y las hazañas. Su resultado oscila entre la tragedia de Tristán y la huida en el imaginario mágico de los héroes de Marie de France.

El mito de Arturo, rodeado de su halo de irrealidad, permite el triunfo literario del "*Roman*" *cortés* en un mundo feudal cuya realidad histórica, en lo concerniente a la feudalidad y a la caballería, es muy oscura.

Observemos que la Canción de Gesta y el "*Roman*" *cortés*, más unidos de lo que se podría pensar, constituyen de algún modo las dos etapas de una ideología que se apaga progresivamente a partir de mediados del siglo XIII.

II. CHRÉTIEN DE TROYES Y LA REFLEXIÓN LITERARIA

Tras unas breves reseñas biográficas presentaremos la relación del escritor con la realidad histórica y literaria del momento. Posteriormente profundizaremos sobre su concepto de autor y su reflexión literaria.

1. Vida y obra

Poco sabemos, debido a la ausencia de datos, sobre este gran escritor. Se le supone nacido hacia el año 1130 y muerto sobre 1185. Su nombre nos indica que era originario de Troyes o que residió gran parte de su vida en esta ciudad, sede de la brillante corte de Champagne. Sea natural de Troyes o no, lo que podemos constatar es que se trataba de un hombre culto, conocedor de las artes del “trivium” y “quadrivium”, estudioso del latín, del griego y de la lengua vulgar franca.

Podemos decir que los datos sobre el hombre se reducen a lo que sus obras nos muestran. Son ellas las que, finalmente, revelan datos sobre la personalidad y la vida de su autor.

Así nos da a conocer su nombre completo –Chrétien de Troyes- en el verso nueve⁴⁰ de *Erec et Enide*. En las obras siguientes se llama simplemente Chrétien.

Las dedicatorias de sus obras nos indican que estuvo primero –*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1 a 28⁴¹–, al servicio de Marie de Champagne y de su esposo Henri I, le libéral. Como Marie se casó con Henri I, conde de Champagne, en 1164, esta obra es posterior a dicha fecha.

Muerto el conde de Champagne en 1181, Philippe d’Alsace, conde de Flandes, viajó a Champagne para pedir sin éxito la mano de la condesa Marie. Allí pudo realizarse el contacto entre el autor y su nuevo protector. En *Le Conte du Graal*, Chrétien dedica el prólogo⁴² –versos 11 a 66– a Philippe d’Alsace.

⁴⁰ “Por ce dit Crestiens de Troies”

⁴¹ “Puisque ma dame de Chanpaigne...”

⁴² “...C’est li cuens Felipes de Flandes...”

De la lectura del prólogo de *Cligès*,⁴³ deducimos que parte de la obra de este autor no ha llegado hasta nuestros días. Por el contrario, sí superaron el paso del tiempo los cinco “romans” artúricos -*Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier de la Charrette* y *Le Conte du Graal*- , una obra inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio -*Philomena*-, y dos canciones de amor inspiradas en temas clásicos y provenzales: *Amors, tençon et bataille* y *D’amors, qui m’a tolu a moi*.

Cinco obras, impregnadas del mundo mítico de Arturo, hacen de Chrétien de Troyes una de las figuras literarias más importantes del medioevo: *Erec et Enide* (hacia 1170), *Cligès* (sobre 1176), *Le Chevalier de la Charrette* y *Le Chevalier au Lion* (entre 1177 y 1181) y *Le Conte du Graal* (entre 1181 y 1185) obra que no terminó al sobrevenirle la muerte.

2. El autor y las realidades histórica y literaria

Chrétien de Troyes aparece como un escritor de corte protegido por los grandes señores de Champagne y Flandes. Su actividad literaria se encuentra ligada a las necesidades intelectuales y estéticas de una elite aristocrática que lee sus obras y las encarga. Esta dependencia de la corte lo convierte en el defensor del grupo social que se encontraba a la cabeza de una renovación de la sociedad feudal, lo que le llevó a proponer al mundo un código de buenas maneras amorosas y de relaciones sociales. Chrétien es el poeta de este mundo aristocrático y refinado al que proporciona una imagen ideal en la que contemplarse.

Su vida en la corte puede que comenzase muy temprano, ya que se cree muy probable que entre 1157 y 1170, se encontrara bajo la tutela de Aliéonor d’Aquitaine. Posteriormente, entre 1170 y 1181, pasó a la corte de los condes de Champagne, para acabar, tras la muerte del conde de Champagne, al servicio de otro gran señor: Philippe D’Alsace, conde de Flandes. Señalamos el hecho de que Chrétien de Troyes es, sucesivamente, el poeta de corte de las tres grandes casas señoriales enfrentadas a la corona de los Capetos en la defensa de sus privilegios feudales: Anjou-Plantagenêt, Champagne y Flandes.

Chrétien de Troyes pudo de este modo, percibir y entrar en contacto con esta sociedad de alto nivel cultural, gran desarrollo social y un soberbio apogeo económico.

⁴³ En los ocho primeros versos de la obra encontramos la reivindicación, por parte de Chrétien de Troyes, de la autoría de ciertas obras: “Celui qui traita d’Erec et Enide / mit les commandements d’Ovide / et l’Art d’aimer en français, / fit la Morsure de l’épaule, / traita du roi Marc et d’Yseut la blonde, / comme aussi de la métamorphose / de la huppe, de l’hirondelle et du rossignol,”.

Gran observador y psicólogo, lo podemos imaginar admirando la belleza y la elegancia de las damas de la corte. Seguramente recorrió las majestuosas ferias de Champagne a las que acudían los habitantes de Flandes con sus ricas vestiduras, los de Arras y los mercaderes de Oriente cargados de sedas y especias.

En la corte y en las calles sería un espectador muy atento de las representaciones e historias de los juglares. Sin duda alguna, asistió a los torneos en los que los caballeros con sus brillantes armaduras, se enfrentan con sus lanzas, mientras que en lo alto de los palcos, cubiertos de ricos tapices, las damas de elevada alcurnia y sus acompañantes observaban el espectáculo animando a sus caballeros.

Conocedor del pueblo llano, no escapaban a su mirada atenta los villanos del campo ni los burgueses de las ciudades, quienes comienzan a crear una incipiente industria textil, en la que emplean y explotan a mujeres para trabajar la seda venida de oriente.

También es testigo de la crisis social entre la monarquía, unida a la floreciente burguesía en contra de la feudalidad. La nobleza feudal busca, por su magnitud, la alianza de la baja nobleza y de la caballería, para poner en su balanza la fuerza de éstos últimos quienes, tras haber perdido su misión original de la guerra, tienden a convertirse en una institución fundada en la tradición, buscando una alta legitimación moral.

En la obra de Chrétien se unen las principales corrientes de su época. Comienza a escribir sobre 1160 en lengua de *Oil*. En este momento, motivado por un cambio en el gusto de la nobleza, el “roman” ya había nacido como rival de la Canción de Gesta. La técnica de escritura sustituye a la “*laisse épica*” por el empleo de versos octosílabos rimando dos a dos.

Todos los modelos que se van a ofrecer a Chrétien dejan huellas en su obra. Gracias a la unidad de concepción y de estilo, este autor sabe unir armoniosamente elementos diferentes, creando un mundo en el que se conjugan la fantasía y la razón.

- La Canción de Gesta le aporta las cualidades más elevadas del héroe épico: el valor, el orgullo por su linaje y el dominio de sí mismo.

- Los trovadores, cantando al amor, proponen un ejemplo de estilo. El amor es la fuerza que impulsa al caballero. Se nos presenta una visión del mundo en el que la educación sentimental del héroe le ayuda a perfeccionarse. Aparecen personajes femeninos que llegan a ser el centro de la vida y la obra del trovador. El amor y la mujer son la fuente de todas las virtudes que aseguran al caballero una misión histórica y un lugar en el seno de la sociedad.

La contradicción entre el amor cortés del caballero y el matrimonio se encuentra en el origen de la novela cortés. Gran parte de la obra de Chrétien de

Troyes surge de la búsqueda de un equilibrio en el seno de dicha contradicción interna entre ambas concepciones.⁴⁴

- *Tristán et Yseut* y los *Lais* le procuran los elementos de la magia celta relacionados, en muchos casos, con la feminidad, tales como la elaboración de filtros y pociones. Dichas obras le proporcionan además temas y motivos para elaborar la trama de sus obras. El conflicto amoroso de *Tristan et Yseut* obsesiona a Chrétien y tiene una clara influencia en su obra aunque el autor rechaza, en todo momento, el destino fatídico de sus personajes.

El reino de Arturo, al ser un mundo ajeno a toda amenaza contra el porvenir histórico de los caballeros en el mundo real, constituye el marco perfecto para situar a estos caballeros y elaborar su obra.

3. La reflexión sobre la materia literaria

Chrétien de Troyes es el primer autor medieval que muestra una consciencia poética. Se siente creador de una obra literaria en lengua de *Oïl* y nos muestra una reflexión literaria que afecta a los tres elementos de su obra: materia, significado de los elementos y composición.

3.1. *Materia, "sens" y "conjointure"*

La materia empleada por Chrétien no es nueva. En los prólogos de sus obras hace una reflexión sobre la fuente de la que ha obtenido el tema de su obra. La novedad de la materia no es lo más importante para este autor que, partiendo de una serie de elementos conocidos, los estructura de una forma nueva.

3.1.1. El contenido diegético

Las fuentes en las que bebe Chrétien de Troyes, sin incluir la literatura contemporánea –ya vista en el apartado anterior–, son principalmente dos: la materia de Bretaña y la materia antigua.⁴⁵

La **materia de Bretaña** es la más importante ya que de ella toma los personajes de la corte del rey Arturo, cuyas aventuras se desarrollan en el mundo

⁴⁴ Köhler (1990,126).

⁴⁵ Tratan el tema, entre otros: Walter (1988), Frappier (1973) y Boutet et Strubel (1979).

bretón, un universo maravilloso en el que todo es posible. A partir de esta materia, Chrétien presenta una aportación personal del término “aventura”, convirtiéndose en la forma de construir la personalidad del caballero en un doble plano: como guerrero y como hombre virtuoso.

La **materia antigua** -formada por toda la literatura clásica en general- ofrece dos procedimientos a este autor. Por un lado, los análisis del amor y de la pasión amorosa. Por otra parte, el gusto por la descripción con fines didácticos.

3.1.2. Los procesos y estructuras discursivos

Para Chrétien, la obra literaria es una estructura en la que todos los elementos poseen su significado, y es precisamente su organización y la relación que surge entre ellos, la que proporciona la significación total de la misma. Así, este autor toma elementos de todos conocidos, añadiéndoles a la significación tradicional un sentido complementario –“*le sens*”- según el lugar que ocupan en la composición. Para él, la obra es una unidad en la que los motivos se implican unos a otros dándole unidad. Es precisamente la composición, la organización que él hace de los elementos –“*la conjointure*”- la que aporta la significación final del “*roman*”.

El ideal de cruzada contra el mal de la Canción de Gesta como una misión colectiva es aceptado ahora por individuos ejemplares que asumen el esfuerzo de toda una clase social por recuperar un sentido del vivir heroico que se le está negando. La diferencia principal entre el caballero épico y el cortés es, precisamente, esa interiorización de la aventura.⁴⁶

Encontramos muchos lugares comunes líricos que provienen de las canciones de los trovadores. Este respeto no le impide emplear iniciativas originales dentro siempre del espíritu de este género. Frente al amor trovadoresco adúltero del sur, Chrétien -dentro de la tendencia de los “*trouvères*” del norte- va a defender una visión del amor que, a través del matrimonio, sea capaz de integrar al héroe en su sociedad.

Como contraste a la pasión devastadora de *Tristan et Yseut*, Chrétien opta por una visión más optimista. En su obra existen conflictos y pasiones, pero el amor y el valor heroico consiguen conciliarlos en un final feliz que lleva al caballero a la consecución del renombre social como guerrero y como hombre.

Nuestro autor necesita una atmósfera mágica que permita al héroe corregir el desorden y restaurar la paz turbada. La encuentra en la mitología celta, es decir, en las leyendas asociadas a la gran y pequeña Bretaña donde aparecen el rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda.

⁴⁶ Véase Elias (1997), Köhler (1990).

Para representar la superioridad de la sociedad que aspiraba a una perfección moral, Chrétien extrae de la antigüedad motivos ficticios y pseudohistóricos de los grandes héroes clásicos. El saber de la antigüedad se plasma en sus obras al igual que los largos análisis del amor y el gusto por la descripción didáctica.

Chrétien de Troyes muestra, en sus obras, un gran sentido de la proporción y del orden equilibrado; busca la armonía interna entre la materia, los elementos y su organización. Todo esto le lleva a expresar un tema rico en posibilidades, con una forma apropiada que organiza los elementos y proporciona el significado final buscado.

Se advierte la preferencia del autor por un tipo de estructura. Una primera aventura que acaba otorgando la felicidad amorosa a un héroe y a una mujer; una crisis que une un drama psicológico a un conflicto de orden moral y social -lo que facilita el desarrollo de la acción-; y finalmente una sucesión de aventuras, entre las cuales hay una de mayor dimensión, que proporciona al héroe gran gloria social y le conduce al desenlace feliz, con la perfecta y total reconciliación de los enamorados.

3.2. Conflicto social y justificación ideológica. Nueva concepción del caballero: aventurero y enamorado

Chrétien de Troyes se encuentra inmerso en el problema social generado por la búsqueda de una justificación histórica de la caballería que permita, a su vez, la pervivencia de la nobleza feudal. El autor intenta buscar el equilibrio entre el amor y la gloria social sin sacrificar ninguna de las dos y, en su equilibrio, conseguir una vida mejor. Así pues, sus obras intentan demostrar la idea de la posibilidad de encontrar la felicidad en el seno del matrimonio: el caballero necesita una mujer para desempeñar con gloria su papel social y así alcanzar una perfección superior.

Junto a las cualidades más elevadas del héroe épico, Chrétien añade otras, capaces de dar a la vida social la apariencia deseada. La distinción del lenguaje, los modales y las ropas; la belleza física junto a la valentía y la fuerza.

El nuevo ideal se corresponde con un aumento de la importancia de la mujer en la sociedad feudal. El héroe no sólo está enamorado, debe estarlo para poder acceder a la perfección cortés. En presencia de su dama se siente feliz e intenta ganar honor y renombre en los combates y aventuras para sentirse digno de ella. El problema surge en este punto ¿cómo encontrar el equilibrio justo entre el amor y la aventura? Este original autor propone un arte de amar ardiente y razonado donde la búsqueda del equilibrio es primordial.

En efecto, dos conceptos constituyen el centro de la obra de este poeta: el amor y la aventura. Por ello, consideramos fundamental dedicar algunos párrafos al análisis de la concepción propia de Chrétien al respecto.

El *amor* es un sentimiento profundo que interviene y marca el destino de los seres. Chrétien presenta el drama amoroso del caballero y la dama, indicando las soluciones que pueden salvar y aumentar su felicidad amenazada.

Respecto al “*fin’amors*”, acepta la libre elección de la persona amada, pero niega la incompatibilidad entre el amor y el matrimonio. Recomienda el matrimonio por amor como la única solución, lo que supone una gran originalidad en un tiempo, en que el matrimonio se reducía, en la mayoría de los casos, a un contrato feudal en el que el libre consentimiento de la mujer no tenía lugar. Así, concilia el sentimiento y la razón, los poderes instintivos del amor y el respeto a la ley social, en pos de un perfeccionamiento del hombre. El amor cortés hace que la virtud militar caballeresca no sea únicamente movida por la condición del valor, sino como consecuencia natural del amor.

En lo referente a su concepción de la *aventura* diremos que, a diferencia del héroe épico, el héroe de Chrétien busca la proeza individual. No combate movido por los grandes principios de la época de Carlomagno, sino que aparece como un campeón de la civilización refinada y cortés. Este caballero busca, en un principio, la aventura como una prueba que le ayude a ganar renombre social. Posteriormente, por una inquietud interior o por tener conciencia de una misión, se convierte en defensor de los débiles, en liberador de los oprimidos.

Las aventuras decisivas de los héroes son etapas significativas de su marcha hacia la purificación, al mismo tiempo que actos de liberación a través de los que se restablece el orden social perturbado. La aventura es, por lo tanto, un medio de perfeccionamiento individual, ejemplar para la comunidad y, un medio de salvaguardar un orden entendido como cortés y caballeresco.

El reino encantado de Arturo es la transposición poética más adecuada del mundo considerado por la caballería feudal como impenetrable pero cuestionado continuamente por intereses políticos y sociales.

La relación entre amor y aventura se va modificando en la búsqueda de un equilibrio capaz de otorgar la felicidad personal que proporciona el amor, y la social que le procura la aventura guerrera. Así, en un primer momento -*Erec et Enide*- el ideal caballeresco sobrepasa al sentimiento amoroso; el caballero persigue la gloria social por lo que el amor, fundado en las proezas caballerescas, se ve como un impedimento a la continuación de dichas hazañas. Posteriormente -*Cligès, Le Chevalier de la Charrette y Le Chevalier au Lion*-, el amor se muestra, bajo enfoques diferentes, como fuerza soberana en la vida de los personajes.

La obra *Erec et Enide*, nos presenta a un recién casado y enamorado Erec que, en brazos del amor de Enide, ha olvidado su condición de caballero. Como

consecuencia de este imperdonable abandono, los esposos viven inmersos en una permanente contradicción: su amor es fruto de las proezas realizadas por Erec pero, es precisamente este amor el que impide al caballero realizar nuevas proezas que aumenten su gloria social. Dicha contradicción se supera gracias a las aventuras que corren los esposos; por las que se fortalecen su amor y su confianza a la par que aumentan enormemente la gloria social del caballero.

En *Cligès* encontramos una especie de “anti Tristan”. Ante el amor de Tristan e Yseut, determinado por la fatalidad, Chrétien de Troyes propone un amor basado en la libertad de elección. El autor crea unos personajes, Cligès y Fénice, que se niegan a dejarse cegar por sus sentimientos, reaccionando libremente y siempre de un modo coherente con su voluntad. La libre elección de Cligès y Fénice les lleva, tras superar todas las barreras interpuestas a su amor, a unirse en matrimonio y ocupar el lugar social que les corresponde.

En *Le Chevalier de la Charrette* vemos al perfecto “*fin’amant*” capaz de sufrir el deshonor social por el amor que profesa a su dama ya que su voluntad es la de su señora, dueña de su corazón y de su vida. En la búsqueda de Ginebra, la mujer amada, encontramos la propia búsqueda de la identidad más profunda del caballero Lancelot, quien la logrará gracias a la superación de los peligros, de las tentaciones y de las humillaciones.

Por su parte, en *Le Chevalier au Lion*, compuesto al mismo tiempo que *Le Chevalier de la Charrette* –cuya temática impuso Marie de Champagne–, podemos ver la réplica voluntaria y el correctivo a la figura de Lancelot mediante la apología que el autor hace del amor en el seno del matrimonio. La gloria social es necesaria, pero sin el amor de la mujer, el caballero pierde su identidad llegando a la locura. La figura de Yvain cierra el ciclo cortés ya que la emergencia de Perceval orienta el concepto de amor y aventura hacia el ideal religioso en el que Dios es el objeto de la búsqueda.

4. Conclusiones

Chrétien de Troyes es un escritor de corte, protegido por los grandes señores de Champagne y de Flandes. Poeta y artista, novelista de una sociedad a la par que moralista de una civilización refinada, Chrétien plasma en su obra –siguiendo el gusto de sus protectores– una nueva visión del mundo cortés. Su obra artúrica se sitúa en un momento histórico en que el mundo feudal se une en el intento de encontrar una legitimación moral basada en la tradición.

El autor medieval muestra un vivo sentimiento de profesión literaria con un alto grado de reflexión estética. Sus obras presentan tres elementos: “*matière*”, “*sens*” y “*conjointure*”; su materia no es nueva, la toma de la materia de Bretaña, de la materia antigua y de la literatura de la época. Para Chrétien los elementos poseen un significado propio, dado por la tradición literaria, al que él añade otro

según su posición en la obra. De la organización estética de la materia con las interrelaciones entre los significados de los elementos obtiene el sentido final de la obra. Así, el mérito de Chrétien de Troyes reside en la sabia conjugación de innovaciones propias –la “*conjointure*”– con los elementos que ya existían –la “*matière*”– dándoles un toque de originalidad, el “*sens*”.

Ideológicamente, nos ofrece una nueva visión de la caballería feudal en la que intenta conciliar el amor y la aventura. El nuevo caballero necesita a una mujer para poder encontrar la felicidad individual y poder ocupar un alto rango social⁴⁷.

Chrétien de Troyes nos presenta unas matizaciones personales de los conceptos de amor y aventura. Propugna un amor marital frente al amor adúltero de la literatura de los trovadores, rechazando el sentido fatídico del amor presentado en *Tristan et Yseut*. La misión del héroe se individualiza frente al sentido colectivo de la Canción de Gesta. La aventura proporciona el renombre social y la perfección personal al héroe a la vez que restablece un orden social que había sido alterado.

En esta búsqueda de un equilibrio entre amor y aventura surgen las cuatro obras centro de nuestro estudio. En un primer momento el ideal caballeresco predomina sobre el sentimiento amoroso (*Erec et Enide*); posteriormente el amor es la fuerza soberana, mostrándonos tres imágenes diferentes: *Cligès*, el “anti Tristan”; encontramos el perfecto “*fin’amant*” en *Le Chevalier de la Charrette*; mientras que el amor en el seno del matrimonio es propugnado por *Le Chevalier au Lion*.

Concluimos que la obra de Chrétien conjunta elementos dispares, la fusión del Norte y el Midi de Francia, la unión del amor provenzal y la leyenda celta.

⁴⁷ Posición, rango y causa social son propiedades de la estructura social cuyo reflejo se proyecta en la obra literaria. Cfr. P. Bourdieu (1979) *La Distinction*. Ed. De Minuit. Introducción I-VIII.

“Puisque ma dame de Champagne
veut que j’entreprenne de faire un roman,
(...)
Chrétien commence son livre:
la matière et le sens lui sont donnés
par la comtesse, et lui, il y consacre
sa pensée, sans rien ajouter d’autre
que son travail et son application.
un jour de l’Ascension, nous dit-il,”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1-30)

En los breves epílogos también queda clara la autoría de las obras:

“Ici finit l’oeuvre de Chrétien”

(*Cligès*, verso 6702)

“Chrétien termine ainsi son roman
du Chevalier au lion.
Je n’en ai jamais entendu raconter davantage”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 6804-6806)

Incluso en el epílogo de *El Caballero de la Carreta*, Godefroi de Leigni hace referencia a la autoría de la obra cuando indica, claramente, el momento en que Chrétien abandona su redacción:

“Le roman est ici complètement terminé.
Godefroi de Leigni, le clerc,
A mené à bonne fin La Charrette,
Mais qu’on ne vienne pas le blâmer
S’il a continué l’oeuvre à la suite de Chrétien!
Il ne l’a fait qu’avec l’accord
de Chrétien qui l’a commencée.
Il a poursuivi à partir du moment
où Lancelot venait d’être emmuré
pour aller aussi loin que dure le récit.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 7101-7109)

Una vez mostrado que Chrétien de Troyes es el creador de lo allí contado, la figura del autor desaparece, dando paso al trabajo del narrador que cuenta lo que en ella acontece.

Necesitamos diferenciar los conceptos⁴⁹ de “*histoire*”, “*récit*” y “*narration*”. La “*histoire*” es la sucesión de los hechos que se producen en la obra siguiendo un orden cronológico; podemos definirla como el contenido narrativo. Por su parte, el “*récit*” viene definido por esa misma historia pero siguiendo el

⁴⁹ Para la elaboración de este apartado del trabajo de investigación nos basaremos, principalmente, en Genette (1972).

orden impuesto por el narrador; es el discurso o texto narrativo. Finalmente, la “*narration*” es el acto narrativo productor, y por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en el que el acto narrativo se produce. Esta diferenciación nos permitirá hablar, más adelante, de tres categorías en la obra: el tiempo, el modo y la voz.

El “*récit*” debe ser⁵⁰: “une suite de propositions liées progressant vers une fin”. Por ello, antes de proceder a analizar el texto, debemos observar si realmente podemos hablar de “*récit*” en las obras centro de nuestro estudio. Según Jean-Michel Adam⁵¹, seis elementos son necesarios para poder hablar de “*récit*”: la sucesión de hechos, la unidad temática, la existencia de predicados transformados, la presencia de un proceso dentro de una unidad de acción, la causalidad narrativa de una puesta en intriga y una evaluación final. Observemos si se cumplen en nuestro caso.

En las cuatro obras, el narrador ordena la sucesión cronológica de los hechos que relata con una orientación hacia un final: lograr el equilibrio entre el amor y las obligaciones sociales del caballero. De igual modo, la obra artúrica de Chrétien de Troyes presenta una unidad temática dada por los caballeros y las damas cuya sucesión de acciones está ubicada en un tiempo que va avanzando, produciendo unas transformaciones que conducen de una situación inicial hasta la situación final de la obra. Esto es, se sitúan en un proceso que recorre, desde una situación inicial, pasando por un proceso de transformaciones y aventuras, para llegar a la situación final de la obra.

Para que esa sucesión lineal y temporal de momentos se convierta en “*récit*”, es necesaria una “*mise en intrigue*” o causalidad narrativa que dirija la sucesión de acciones regidas por unas premisas orientadas hacia el logro del equilibrio en la situación final de las obras. Dicha situación final o conclusión da paso a la evaluación final o moraleja, presente en cada una de las obras ya que todas ellas son obras de tesis que intentan demostrar una idea, principio moral de la totalidad de la obra: la necesidad de conseguir el equilibrio entre el amor a la dama y la realización de proezas caballerescas.

Partiendo del nivel diegético⁵², es decir de la serie de acontecimientos que constituyen la dinámica del texto, analizaremos los elementos que conforman el texto como relato así como aquellos que lo hacen como discurso.

⁵⁰ Adam (1992,45).

⁵¹ Adam elabora esos seis elementos basándose en dos definiciones de “*récit*” de C. Bremond. Adam (1992,46-59).

⁵² Genette (1972).

1. Elementos que componen la estructura narrativa del texto

Nos encontramos frente a un texto que constituye un todo, con narraciones cruzadas que fortalecen las relaciones internas entre las distintas obras. En todo momento, la obra presenta una unidad que gira en torno a la evolución del concepto de caballero que, en busca del equilibrio, oscila entre el amor y la aventura.

Los elementos que estructuran el texto narrativo como microcosmos son de dos categorías: una dinámica formada por los personajes, y otra estática representada por el espacio. La relación que se establece entre ambos genera la dinámica del texto, que estructura a su vez, la coordenada temporal.

No podemos olvidar otras dos categorías que también estructuran el texto narrativo o “*récit*”; el modo y la voz.

1.1. Los personajes

Un primer factor de unidad en la obra de Chrétien de Troyes es el retorno de los personajes. De una obra a otra reencontramos ciertas figuras cuya función se mantiene en unos casos y evoluciona en otros. Este retorno de personajes concierne sobre todo a los que permiten la continuidad oficial de la corte y la mesa redonda: la pareja real, Keu y Gauvain.

De esta forma tenemos unos personajes fijos junto a los cuales aparecen otros nuevos en las distintas obras. De ellos, unos son los héroes de cada una de las historias narradas, sus protagonistas masculinos: Erec, Cligès, Lancelot e Yvain. Otros muchos son los encargados de provocar situaciones que favorezcan el avance del hilo narrativo de la obra.

Recordamos que al análisis de la categoría femenina se consagrará el próximo capítulo, por lo que su aparición en éste se verá reducido a algunas referencias necesarias.

Procederemos en un primer momento con el análisis de las figuras principales y, posteriormente, de las secundarias, e incluiremos el estudio de las relaciones entre los distintos personajes ya que de ellas surgirán conflictos que, a su vez, permitirán la evolución de las obras.

Cuatro figuras son necesarias desde un primer momento en cuanto que constituyen la corte, el marco artúrico en el que se mueven los otros personajes y se desarrollan las acciones: Arturo, Ginebra, Gauvain y Keu.

El rey **Arturo** es hijo de Pendragon y de su amante Ygerne. Su corte es la más ilustre y sus caballeros, los más valerosos, llevan a cabo todas las aventuras que componen la materia de las obras de la mesa redonda.

Este rey es el personaje más importante de la tradición celta. Su nombre significa “que tiene el aspecto de un oso”⁵³. El personaje, mitificación de un caudillo bretón, adquirió todas las características de una divinidad de la tradición celta. En el siglo XII fue recuperado por los historiadores y novelistas anglonormandos auspiciados por Aliéonor d’Aquitaine y su esposo Henry II de Plantagenêt, quienes pretendían ser los herederos del magnífico Arturo.⁵⁴

Por su parte, este último constituye el eje entorno al cual funciona la corte y sus caballeros. Personaje que sólo tiene poder en la medida en que está presente, aunque sea sin actuar, a la imagen de Dios, ser que equilibra el mundo natural y las fuerzas sociales. Se caracteriza por una cierta pasividad; son sus caballeros quienes actúan en su nombre. Simboliza la unidad política universal, el nuevo orden. En unos versos de *Erec et Enide*, Chrétien nos muestra en boca de Arturo, los deberes de un buen rey:

“Je suis roi, je ne dois donc pas mentir,
ni permettre la malhonnêteté,
l’iniquité ou la démesure:
il me faut garder raison et droiture.
Il appartient à un roi loyal
de maintenir la loi,
la vérité, la bonne foi et la justice.
Je ne voudrais à aucun prix
commettre tort ou déloyauté,
pas plus au faible qu’au puissant;
je dois être irréprochable.”

(*Erec et Enide*, versos 1789 – 1799)

Su imagen evoluciona de una obra a otra. Magnífica y luminosa en *Erec et Enide* y en *Cligès* donde su renombre es tal que se extiende fuera de su reino, llegando hasta Constantinopla. Así Alexandre dice:

“J’irai offrir mon service
au roi qui gouverne la Bretagne,
pour qu’il me fasse chevalier.
Jamais un jour dans ma vie
je n’aurai le visage armé
ni heaume en tête, je vous le jure,
avant que le roi Arthur ne m’ait ceint

⁵³ Markale (1993,11).

⁵⁴ Markale (1993,11).

l'épée, s'il daigne le faire:
je ne veux recevoir mes armes d'un autre”.

(*Cligès*, versos 113-121)

En *Le Chevalier de la Charette*, el rey asiste impotente al rapto de la reina así como a la prisión de sus gentes en el reino de Gorre. La solución le viene dada por Lancelot, quien libera al pueblo y devuelve a la reina a la corte, pero privando al rey, en cierto modo, de su esposa al convertirse en su amante. En *Le Chevalier au Lion*, los caballeros se muestran perplejos al encontrarse ante un rey que se retira a sus aposentos para dormir:

“Mais ce jour-là, le roi les surprit
quand il se leva pour quitter leur compagnie;
cet acte déplut fort à certains d'entre eux,
et ils en causèrent beaucoup,
car jamais ils n'avaient vu qui que ce fût
se retirer dans sa chambre lors d'une si grande fête,
ni pour dormir, ni pour se reposer.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 42-48)

La **reina Ginebra** es hija de Léodagan, rey de Carmelide, esposa del rey Arturo y amante de Lancelot. Este personaje representa, junto al de su esposo, la soberanía. Chrétien privilegia más su condición social de reina que su nombre. Sólo será nombrada "*la reine Guenièvre*" cuatro veces en *Erec et Enide* -en los versos 125, 149, 1015 y 1520-, dos en *Le Chevalier de la Charrette* -versos 1099 y 3207-, una en el verso 6172 de la obra *El Caballero del León* y ninguna en *Cligès*.

Gauvain es hijo de una hermana del rey Arturo y de Lot, rey de Orcaine. Es el más célebre sobrino del monarca y el destinado a sucederle, por la línea matrilineal, según la costumbre celta⁵⁵. Mediante sus lazos de parentesco con Arturo, sella la armonía entre los caballeros y el rey. Es el primer consejero del rey y vela por la paz en la corte. El primero de los caballeros de la mesa redonda (*Erec et Enide*, versos 1685 - 1688), hombre astuto, sensato y generoso (*Erec et Enide*, versos 4088, 4106, 4144), de gran prudencia y cortesía (*Le Chevalier au Lion*, versos 2433 - 2439 y *Le Chevalier de la Charette*, verso 6783) y brillante como el sol (*Le Chevalier au Lion*, versos 2400-2408).

Su personaje es, en *Erec et Enide* y en *Cligès*, un modelo de virtudes, el prototipo de caballero de la corte de Arturo. Protege al caballero y lo conduce a la corte de Arturo (*Erec et Enide*, versos 4072-4155). Previene, como amigo, al caballero de un aislamiento egoísta (*Le Chevalier au Lion*, versos 2479-2538), siendo el promotor de las aventuras y del conflicto del personaje. Es el compañero de armas de Lancelot en la búsqueda de la reina; en esta obra, el personaje de Gauvain debe ser rescatado (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5107-5128), apreciándose más como una figura de contraste frente a la de Lancelot. En todo

⁵⁵ Markale (1993,70-72).

caso, su personaje es el representante modélico de la corte aunque, en la obra *El Caballero de la Carreta*, queda reducido a una mera figura de contraste que sirve para resaltar la del héroe.⁵⁶

Nos encontramos ante un personaje modelo de cortesía, de elegancia, de generosidad y de bravura. Los demás caballeros se miden a él sin llegar jamás a vencerle, a lo sumo se muestran iguales a él. Caballero mundano y galante, defiende una concepción de la felicidad amorosa avivada por las ausencias del hombre en pos de aventuras:

“Un bonheur différé devient plus agréable,
et il est plus doux d'essayer
un petit plaisir, quand il tarde à venir,
qu'un grand, quand on en a l'expérience immédiate.
La joie d'amour qui tarde à venir
ressemble à la bûche verte qui brûle,
et qui rend d'autant plus de chaleur,
qui manifeste d'autant plus longtemps sa vigueur,
Qu'elle résiste à s'embraser.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2515 – 2523)

Keu es hijo de Antor. Los textos artúricos franceses lo presentan como el hermano de leche de Arturo⁵⁷ a quien crió el propio Antor al mismo tiempo que a su hijo Keu. Nos encontramos frente a un personaje agresivo y antipático, pero necesario para el equilibrio del universo artúrico. Todos en la corte condenan sus hechos y propósitos pero nadie piensa jamás en expulsarlo. Representa la imagen negativa del reino, el personaje anticortés “coustumiers est de dire mal” (*Le Chevalier au Lion*, verso 134). Podemos decir que Keu es el anti Gauvain, dos personajes opuestos al tiempo que muy relacionados; ya en su primera obra artúrica, aparecen mencionados el uno junto al otro (*Erec et Enide*, versos 1090-1091) y así será en todas las siguientes, a excepción de *Cligès* donde, ante la magnificencia de la corte de Arturo, parece que se le ignora.

Personaje valiente pero desmesurado, fanfarrón y celoso que busca obstaculizar la aventura de los caballeros, asegurándose para sí mismo, debiendo ser reprendido por el propio rey exponiéndose al ridículo. Representa la cara negativa de la corte real y por sus agravios, un personaje que impulsa al caballero a la aventura.

Estos cuatro personajes son figuras obligadas en cuanto que constituyen la corte de Arturo, pero no acceden a convertirse en los héroes principales de la obra puesto que son elementos fijos integrantes de la corte, de la comunidad cortés. De entre ellos, es Arturo el que se ve con un menor protagonismo al tratarse de un personaje que se mantiene al margen de toda rivalidad o conflicto. La función del rey se limita a lanzar a la aventura a los caballeros y a mantener la justicia en sus dominios.

⁵⁶ Köhler (1990, 102).

⁵⁷ Markale (1993,88).

Junto a estos cuatro personajes hijos, surgen otros cuatro destinados a ser los protagonistas y dar título a cada una de las obras⁵⁸: Erec, Cligès, Lancelot e Yvain. Son personajes cuya aventura presenta un lado individual, el camino de perfeccionamiento del caballero, pero tiene también una vertiente colectiva por la que el individuo asume el esfuerzo de toda la colectividad cortesana a la que justifica al salir triunfante de sus aventuras.⁵⁹

Erec, hijo del rey Lac, es el héroe que da título a la primera obra artúrica de Chrétien. Este caballero valeroso, después de conseguir esposa, realiza maravillosas hazañas para probarle a su mujer, y sobre todo a sí mismo, que es capaz de llevar a cabo su misión de caballero sin que el amor sea un impedimento. Su descripción física es somera, centrándose en su belleza y su rica vestimenta (*Erec et Enide*, versos 82-104). En un principio, tres rasgos lo definen: “plein de beauté, de prouesse et de noblesse” (*Erec et Enide*, verso 89) posteriormente aparecerá otro rasgo, su sabia prudencia: “et ainsi Erec agit en homme parfaitement sage” (*Erec et Enide*, verso 232).⁶⁰

Este personaje evoluciona en la obra, ya que en un primer momento, tras la victoria en el combate por el gavián y la conquista de Enide, es un caballero con fama, honor y un nombre (*Erec et Enide*, versos 2260-2266). Pero tras las lágrimas y las palabras de Enide que le reprochan su abandono de los deberes de caballero, Erec parte junto a su esposa en busca de aventuras que le restauren social y personalmente. En el transcurso de sus aventuras, el caballero pasa a ser un caballero sin nombre; únicamente en dos ocasiones se identificará, en el verso 3875 a Guivret le Petit y en el verso 4149 a Gauvain. Al final de la obra, con los dos conflictos, personal y social, resueltos, la pareja vuelve a la corte de Arturo en la que serán coronados tras la muerte del padre del caballero Erec.

Se ponen de relieve en esta obra los “peligros” derivados del abandono en brazos del amor, olvidando los deberes sociales del caballero.

Cligès, hijo de Alexandre y de Soredamor -hermana de Gauvain-, es el heredero del imperio de Constantinopla que da título a la segunda obra artúrica de Chrétien. Este caballero de gran valor, tras confesarse profundamente enamorado de la mujer de su tío Alis, parte de su tierra para probar su valía en la corte del rey Arturo. En un primer momento participa de incógnito en el torneo de Oxford, venciendo a grandes caballeros como Sagremor, Lancelot o Perceval y mostrándose igual a Gauvain (*Cligès*, versos 4148-5092).

Por todo esto, su renombre y fama aumentan lo que le lleva a comunicar su identidad al rey Arturo y a su corte. Con su renombre social engrandecido vuelve a Constantinopla llamado por el amor y allí, junto a su amada Fénice, pasan a vivir

⁵⁸ Recordemos que la obra sobre Yvain lleva por título original *Le Chevalier au Lion* y la que narra las aventuras de Lancelot se titulaba en un principio *Le Chevalier de la Charrette*.

⁵⁹ En esta línea podemos consultar, entre otras, la obra de Köhler (1990) y la de García Gual (1984).

⁶⁰ Notemos que la definición del héroe en función de la fuerza y la sabiduría es un tópico de la época. Véase Curtius (1956,287-90) el apartado titulado: *La fin de l'Antiquité et le Moyen Age*.

en secreto y escondidos de la sociedad -en anonimato- hasta ser descubiertos. En su huida, los enamorados llegan a la corte de Arturo donde, tras la muerte de Alis, Cligès es coronado y toma por esposa a Fénice; queda restablecida, así, la doble crisis personal y social provocada por su amor prohibido.

Nos lo presenta el autor como el más bello⁶¹ de todos los recién nacidos y nos anticipa el gran valor que mostrará más adelante:

“devint un enfant. Jamais on ne vit naître,
avant ni après, plus belle créature.

(...)

De lui et de sa vaillance
quand il sera venu à l'âge
où il devra croître en mérite,
vous m'entendrez conter en détail.”

(*Cligès*, versos 2338-2346)

Se retoma el tema de la belleza del caballero en los versos 2715 a 2753, en los que se afirma que es más bello que Narciso. Aparece explícitamente la unión entre proeza y amor que vuelven al caballero más valeroso:

“ Prouesse et Amour qui l'a dans ses liens
le rendent hardi au combat.”

(*Cligès*, versos 3754-3755)

Este personaje presenta una lucha interior entre el amor que siente hacia Fénice y el deber como caballero y súbdito del emperador Alis, su tío y esposo de su amada. Nos encontramos frente al mismo problema que el planteado en la obra de *Tristan et Yseut*, pero en nuestra obra, los personajes de Fénice y Cligès tratan de buscar una solución mediante el razonamiento que les lleve a huir del destino fatídico que rodeaba a los personajes de Tristan e Yseut.

Lancelot es hijo del rey Ban de Bénoïc y de la reina Héléne y fue educado por el hada Viviane. Siguiendo el tópico de la época,⁶² su belleza es comparable a la de los ángeles (verso 6670); señalemos que la correspondencia que se da a todos los protagonistas entre belleza y valor, alcanza aquí su plenitud.

Desde el principio de la obra es un caballero sin nombre, nos es referido como “un chevalier” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 271) o “le chevalier” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 299), desde el momento en que decide montar en la carreta lo conoceremos como “el Caballero de la Carreta” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 684), viéndose unido en su aparente identidad a la carreta, el elemento de su deshonor social y personal, hasta que en el verso 3660 de boca de la reina se conozca su verdadera identidad: Lancelot du Lac. El

⁶¹ La belleza corporal no se encuentra ausente en la lista de virtudes de un caballero. Véase al respecto el apartado dedicado a la belleza de Curtius (1956, 297-299).

⁶² Curtius (1956,297-99).

caballero realiza múltiples proezas hasta conseguir liberar a la reina y a todos los habitantes de Logres que se encontraban presos en el reino de Gorre.

En el plano personal, su falta consiste en haber dudado ante la proposición del enano para subir a la carreta. El caballero sin nombre duda por unos segundos entre su amor y su honor. La reina le reprocha esta actitud por ir contra el código del “*fin’amors*”. Pero nuestro personaje es el prototipo de “*fin’amant*”, un caballero cuya voluntad se ve anulada por la de su señora, un caballero que vive y lucha por su dama. Por ese amor ciego, es capaz de aceptar la falta social que implica montar en la carreta así como luchar mal, bien o insuperablemente en el torneo según la voluntad de su amada (*Le Chevalier de la Charrette* versos 5636-5893) y siempre desde el anonimato.⁶³

Como caballero con palabra regresa a su prisión en la torre tras el torneo, en el que ha restaurado su honor social⁶⁴ y su categoría de “*fin’amant*”. Notemos que Chrétien no termina la obra, siendo Godefroi de Leigni quien lo hace. Recordemos que tanto la “*materia*” como el “*sens*” le fueron impuestos por la condesa⁶⁵.

Unos versos definen totalmente a este personaje, exaltación del “*fin’amors*”:

“ Vous lui direz, lui répond-il,
que rien ne peut m’être pénible
à faire, si cela lui plaît,
car sa volonté fait tout mon désir”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5890 – 5893)

Yvain es hijo de Urien, rey del país de Reghed y uno de los caballeros del rey Arturo, protagonista central de la obra de Chrétien titulada originariamente *Le Chevalier au Lion*. Es un caballero egoísta y vanidoso que busca reparar la falta de su linaje y aumentar su gloria social sin contar con los juegos del caprichoso Amor:

“C'est qu'Amour et Honte le retiennent
et, venant de deux côtés, se présentent à lui:
il est déshonoré s'il s'en va,
car personne ne pourrait jamais croire
qu'il ait accompli un tel exploit;
d'un autre côté, il a tellement envie
de voir au moins la belle dame,
s'il ne peut en avoir davantage,
qu'il se soucie peu de la prison.

⁶³ En ese torneo sólo la reina Ginebra conoce la identidad del caballero que primero lucha mal para mostrarse finalmente el mejor de entre todos los caballeros del torneo.

⁶⁴ El caballero restaura su honor frente a Ginebra ya que lucha de incógnito, nadie conoce su identidad salvo su amada.

⁶⁵ “La matière et le sens lui sont donnés / par la comtesse, et lui, il y consacre / sa pensée, sans rien ajouter d’autre / que son travail et son application”. Versos 26 al 29.

Il aime mieux mourir que s'en aller.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1533-1542)

Se desprende que este caballero actúa, en un primer momento, movido por la vanidad lo que le lleva a vencer al defensor de la fuente y a tomar por esposa a su viuda. La vida marital le hace olvidar la caballerescas –al igual que a Erec– y, reprochándosele Gauvain, obtiene un año por parte de su esposa para partir en busca de aventuras. La vida de hazañas le hace olvidar la marital y el plazo fijado. En este momento sufre una crisis personal y social que lo transforma en un ser salvaje, sin identidad ni razón. Una vez recobrada la razón, en cada aventura gana una virtud -agradecimiento, valentía, piedad, amistad, fidelidad- erigiéndose en defensor de los débiles.

El caballero recobra su identidad en el momento en que salva al león, pasando a llamarse el Caballero del León. En el verso 6274 confiesa a Gauvain su verdadero nombre puesto que ya ha recuperado su honor, razona como persona y cumple todas las características de un verdadero caballero. Al aparecer el león, todos asocian ambas identidades y se produce la recuperación social del caballero Yvain. Por otro lado, el deseo de la dama de Landuc de que el gran Caballero del León defienda sus dominios, unido a la sabia intercesión de Lunete nos lleva a la recuperación personal del caballero tras la reconciliación de los esposos.

Notemos la duplicidad Yvain / Chevalier au Lion. En un primer momento es Yvain, gran caballero egoísta, tras la doble crisis no es nadie ya que se encuentra sumido en la locura, tras su encuentro con el león, su identidad se une a la de ese animal pasando a ser el Caballero del León, adquiriendo poco a poco las virtudes del león. Sólo vuelve a poseer un nombre humano una vez que su gloria se ha superado y es aceptado nuevamente por su señora. En ese momento se comprueba que ambos nombres designan a la misma persona.

Yvain representa al héroe civilizador que combate a las fuerzas de las tinieblas, pero que no puede vivir si no es bajo la dependencia de la mujer.⁶⁶ *Le Chevalier au Lion* muestra la búsqueda del mismo equilibrio que la historia de *Erec y Enide* pero en este caso el problema consiste en olvidar el amor conyugal por la realización de actos de armas. Podemos considerar ambas obras como la cara y la cruz de un mismo problema.

Cuatro hombres y un mismo dilema: saber combinar el amor y los deberes sociales como caballero. El equilibrio final se logra en todas ellas, pero en cada una por un camino distinto puesto que cada obra muestra un aspecto diferente del problema.

Notemos que todos nuestros protagonistas son en algún momento caballeros sin nombre y es precisamente, una vez que han superado las pruebas

⁶⁶ Markale (1993,146).

más duras y que han forjado una nueva personalidad, superando la que creó los conflictos iniciales, el momento en que tienen derecho a llevar un nombre.

En cada obra se analizan las relaciones entre el caballero y el círculo restringido formado por el rey, la reina, Gauvain y Keu. El protagonista de cada una de las obras debe actuar para obtener el reconocimiento de sus proezas por parte de ese círculo que rodea al rey. Este reconocimiento no se produce sin conflicto, el senescal se opone a cada uno de ellos ya sea agrediéndolos verbalmente -Lancelot e Yvain- o bien combatiéndolos como es el caso en Erec e Yvain. Siempre es necesaria la intervención de Gauvain para, con su tacto y su astucia, reparar las equivocaciones de Keu y retener a los caballeros en la corte de Arturo.

La rivalidad generada entre los caballeros constituye una fuente de tensión en la obra y ayuda a la evolución de la misma hacia la consagración de los protagonistas. En la búsqueda del reconocimiento social se miden a Gauvain. Así observamos que Cligès e Yvain se enfrentan en combate al sobrino del rey aunque hay que señalar, en ambos casos, el incógnito del caballero. En *Le Chevalier de la Charrette* la rivalidad es de otro tipo convirtiéndose en una especie de competición entre Gauvain y Lancelot ya que cada uno elige un puente y es cuestión de ver quién llega antes al reino de Gorre y libera a la reina.

Otros muchos personajes aparecen en las obras. Mención especial merecen las cuatro damas unidas a los caballeros: Enide, esposa de Erec; Fénice, amada y finalmente esposa de Cligès; Ginebra, reina amada por Lancelot, y Laudine, esposa de Yvain.⁶⁷ Junto a ellas encontramos infinidad de personajes cuya función es hacer avanzar la intriga. Unos, plantean conflictos que ponen al héroe en acción, otros, facilitan al caballero el reposo o la cura de sus heridas.

Podemos clasificarlos según la terminología de Propp⁶⁸ como coadyuvantes y como oponentes, según ayuden al héroe en su labor o constituyan un obstáculo en su camino. Muchos son personajes anónimos ya que lo importante en la obra es su función, en cuanto personajes que hacen progresar la historia; los menos son identificados, aquellos que llevan el mayor peso en el desarrollo de la acción del caballero. En todo caso los oponentes más peligrosos son siempre representados como una caricatura de lo humano: un ser gigante, un vil enano, un ser de una fealdad desmesurada.

En *Erec et Enide* sólo aparecen cinco personajes con su nombre o título nobiliario: Ydier (conduce a Erec hacia la prueba del gavilán y a Enide), el escudero del conde Galoain (da comida y reposo al héroe), Guivret le Petit (símbolo de amistad entre caballeros; es el primero al que dice su nombre nuestro héroe), el conde de Limors (tomando a Enide por esposa a la fuerza provoca la

⁶⁷ Solamente serán citadas ya que su análisis profundo se realizará en el capítulo dedicado a la mujer en la obra de Chétien de Troyes.

⁶⁸ Terminología empleada por el soviético Vladimir Yakóvlevich Propp en su obra *Morphologie du Conte* (1970).

“resurrección” de Erec y la reconciliación de los esposos) y el gigante Mabonagrain (al ser vencido por Erec provoca la “*joie de la cour*” y la liberación de todo un pueblo. Como consecuencia de todo ello, su gloria social se ve engrandecida).

Sin embargo en *Cligès*, la mayoría de los personajes que aparecen poseen un nombre. Como contrapartida, en *Le Chevalier de la Charrette*, Méleagant (presente en toda la obra es el que pone todos los obstáculos al caballero de la carreta para impedirle su misión y es el que finalmente lo encierra) y su padre, Bademagu (acoge al caballero, lo cura y cuida), son los únicos nombrados. Ambos representan la cara y cruz de un ser, el padre es prudente, astuto, inteligente y ve la verdad. El hijo, impetuoso, obcecado y tramposo.

Por su parte, en *Le Chevalier au Lion*, tres personajes aparecen con nombre: Calogrenant (el que cuenta la historia y provoca la aventura iniciática de Yvain), Lunete (la dama de compañía de la dama de Landuc, que ayuda a los amados), la dama de Noroison y sus doncellas (sanan al caballero. Sus atenciones provocan que Yvain reaccione por primera vez desde que perdiera su razón y adquiera su primera virtud: el valor). Junto a ellos, el león que, relevante para el desarrollo del caballero Yvain, adquiere rango de personaje.

El león no es una simple alucinación, sino que es un ser real que combate junto al héroe y que permite la recuperación social y personal del caballero. El león es el símbolo de la amistad, de la humildad y la gratuidad, también del orgullo y la realeza, de la valentía y de la fiereza; esto es, de todas las virtudes que un caballero necesita y que Yvain va adquiriendo en sus aventuras junto a él.

Como señalamos al principio de este epígrafe, los personajes se desplazan de una obra a otra anunciándose futuros héroes, lo que nos lleva a una lectura transversal de la obra de Chrétien. Es en la primera, *Erec et Enide*, donde encontramos una onomástica más rica ya que enumera por orden jerárquico todos los caballeros de la mesa redonda (versos 1683–1742), entre los cuales ocupan un lugar privilegiado Lancelot e Yvain. En otros versos nos cita a Perceval junto a la pareja real, Keu, Gauvain y otros caballeros recibiendo a Erec que regresa con su amada (versos 1520–1530).

De igual modo, en su segunda obra artúrica, encontramos a Perceval, Sagremor y Lancelot que son vencidos por Cligès en el torneo de Oxford, en el que se muestra igual a Gauvain (*Cligès*, versos 4570–4923).

Por otro lado, las referencias en *Le Chevalier au Lion* a la obra de Lancelot son tres: dos veces nos sitúa a Gauvain en Gorre, buscando a la reina y a Keu (versos 3702–3711 y versos 3914–3935), la tercera nos sitúa en el momento de la vuelta de la reina, Gauvain, Keu y todos los demás prisioneros a la corte de Arturo y a Lancelot, caballero con palabra, volviendo a su encierro (versos 4734–4739). ¿Casualidad que muestre el final donde él dejó la obra? Sea lo que sea, la intriga de la carreta se encuentra inscrita en esta obra.

Observamos que Erec y Cligès no aparecen en ninguna obra posterior y que Lancelot e Yvain desaparecen en *Le Conte du Graal*, esto nos lleva a suponer que una vez que el héroe ha adquirido el rango de protagonista y ha superado su doble crisis, deja de interesar al autor.

1.1.1. Sobriedad en lo referente a los personajes maravillosos

Si bien nos encontramos inmersos en un mundo mítico, lo maravilloso en Chrétien de Troyes se muestra sobriamente. Así observamos que la serpiente que mata Yvain sólo es un modesto dragón: “Pour éviter le mal que pouvait lui faire / la flamme qu'il crachait par la gueule” (*Le Chevalier au Lion*, versos 3366-3367). El vaquero que encuentra Calogrenant junto a la fuente del pino, aunque presenta la apariencia de un horroroso gigante, “il se veut d'abord un homme” (*Le Chevalier au Lion*, verso 328).

Igual discreción muestra el autor al abordar la presencia de las hadas reducidas a unas referencias mínimas. Morgain, la hermana de Arturo, es mencionada dos veces a propósito de un ungüento sanador de cuerpo y mente que permite recuperar todas sus fuerzas a Erec: “et fait apporter un onguent / que sa soeur Morgain avait composé” (*Erec et Enide*, verso 4213 y siguientes) y devuelve la razón a Yvain: “car je me souviens d'un onguent / que Morgue la sage me donna” (*Le Chevalier au Lion*, versos 2946- 2955). Notemos que en ambos casos los ungüentos no son aplicados por la maga a los héroes, sino que aparece mencionada por haberlos elaborado. Arturo se lo aplica a Erec, y la dama de Noroison a Yvain, siendo ellos los intermediarios de la magia medicinal. Por otro lado, en la larga lista de invitados a la boda de Erec y Enide, Morgain está ausente, apareciendo su amigo Guilemer, señor de Avalón:

“ Guilemer, son frère, y vint également:
il était seigneur de l'île d'Avalon.
De lui, nous savons par oïi-dire
qu'il fut l'ami de la fée Morgain
et c'était vérité prouvée.”

(*Erec et Enide*, versos 1950-1954)

En la misma obra, cuatro hadas realizan el traje de Erec en el que representan las artes del *quadrivium* lo que parece ser una curiosa unión de la magia y de la sabiduría: “Quatre fées l'avaient faite / avec une grande habilité et une parfaite maîtrise.” (*Erec et Enide*, verso 6736).

En cuanto al otro gran ser fantástico del universo artúrico, la dama del lago, hada que educó a Lancelot, sólo aparece una vez en *Le Chevalier de la Charrette* cuando Lancelot la invoca, sin nombrarla, a propósito de un anillo mágico que lleva en su dedo:

“ « Ma dame, ma dame, Dieu sait
combien j'aurais maintenant besoin
que vous veniez à mon secours! »
Cette dame était une fée
qui lui avait donné l'anneau
et qui l'avait élevé durant son enfance;
il avait en elle une foi entière,
sûr qu'il était d'être par elle,
toujours secouru, où qu'il fût”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 2342- 2350)

Se advierte que la figura de Merlín se encuentra totalmente excluida de la obra: su nombre aparece una sola vez como un indicador temporal “le tens Merlin” (*Erec et Enide*, verso 6685).

Las dos únicas figuras del mundo mágico que aparecen directamente en relación con los personajes principales, no son presentadas como hadas. Así el personaje de Lunete, que ofrece un anillo mágico a Yvain, aparece como la sirvienta de la dame de Landuc. La figura de Thessala, que prepara los dos filtros para Fénice, no es sino su dama de compañía.

1.1.2. Conclusiones

Significamos la aparición de cuatro personajes que constituyen el marco de la corte magnífica de Arturo y sus caballeros: la pareja real, Keu y Gauvain. Junto a ellos lo hacen los cuatro héroes de las obras que dan unidad al conjunto: Erec, Cligès, Lancelot e Yvain. Estos personajes principales, de aventura en aventura, adquieren mayor grandeza y reconocimiento social a la vez que superan su crisis personal, puesto que el héroe debe ser una persona equilibrada, esto es, capaz de lograr una vida plena sin sacrificar el amor a la gloria social ni esta gloria a ese amor personal.

Junto a los caballeros encontramos a sus damas: Enide, Fénice, Ginebra y Laudine. Otros muchos personajes, normalmente presentados por su condición social, aparecen en cada una de las obras mostrando un retrato de la sociedad así como de las realidades política y económica de la época. Todos estos seres, ya sean coadyuvantes u oponentes, forman parte del universo por donde discurre el itinerario del héroe en busca de su equilibrio.

En el anexo 1 presentamos un cuadro sobre los personajes de las obras que puede ayudarnos a fijar las ideas, lo cual que nos será de gran utilidad en los siguientes apartados de nuestro trabajo de investigación.

1.2. La coordenada espacial

Nos encontramos en un mundo mítico que genera lógicamente un espacio mítico. El marco artúrico proporciona, en efecto, un elemento de unidad en las obras que vamos a tratar, el espacial. Las cuatro obras se desarrollan en el reino de Arturo; un reino que cambia de sede situándose en unas ocasiones en Bretaña (*Le Chevalier au Lion*, verso 1)⁶⁹ (*Cligès*, versos 422-428)⁷⁰ (*Erec et Enide*, verso 6545)⁷¹, otras en Inglaterra, aunque siempre presentando ambos términos en una relación diacrónica ya que, según la obra, Bretaña era el nombre antiguo de Inglaterra (*Cligès*, versos 16-17)⁷². En otras ocasiones el reino de Arturo se encuentra en un lugar llamado Logres (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1929-1930)⁷³.

Notemos que la designación de Bretaña presenta una doble significación ya que, como acabamos de ver, se refiere tanto a Gran Bretaña como a la Pequeña Bretaña, en Francia. Ambas Bretañas pertenecen al reino de Arturo y no necesitan ser diferenciadas.

La corte real se desplaza a lo largo de las obras cambiando de ubicación. Así, la podemos encontrar en Carduel (*Erec et Enide*, verso 5274 y *Le Chevalier au Lion*, verso 7), si bien también se sitúa en Caradigan (*Erec et Enide*, versos 28,249,284,1032,1088 y 1515), o en Tintagel (*Erec et Enide*, versos 1955,6510 y 6520). En *Le Chevalier de la Charrette* (verso 3888) el rey Arturo domina Bretaña y Cornuailles, mientras que en *Cligès* (versos 1472-1473), las gentes de Gales, Bretaña, Escocia y Cornuailles componen su ejército.

Por lo tanto, Arturo es soberano de todos los territorios antes referidos y su corte puede tener como sede cualquiera de ellos. Observamos que todos los lugares celtas son nombrados, incluso la Petite Bretagne que parece estar unida al reino insular, ya que ni Erec ni Yvain deben realizar ninguna gran travesía marítima para llegar a Nantes o a Brocéliande. Únicamente en la primera parte de la obra destinada a *Cligès*, Alexandre se ve obligado a atravesar el mar para llegar a l'Armorique, una travesía que ayuda a la unión, en el llamado "mal de amor", entre Alexandre y Soredamor pensando ésta que se trata del mal del mar (lo que nos recuerda el mito de Tristan. Adviértase que la obra es un "anti- Tristan", así como la búsqueda de una solución al problema amor/honor).

⁶⁹ "Le noble roi Arthur de Bretagne,".

⁷⁰ "Le roi Arthur, à cette époque, / voulut se rendre en Bretagne. / Il fait réunir tous ses barons, / leur demandant conseil pour savoir / à qui il pourra confier / l'Angleterre jusqu'à son retour,".

⁷¹ "d'ici pour aller à Nantes en Bretagne."

⁷² "il vint de Grèce en Angleterre / qui s'appelait alors Bretagne."

⁷³ "Je suis un chevalier, vous le voyez, / et je suis né au royaume de Logres."

Chrétien toma del *Brut* de Wace un marco espacial que desarrolla en sus obras. Desde un punto de vista geográfico, la situación concreta de todos los lugares es poco menos que imposible⁷⁴, si bien en lo referente a las diferentes residencias del rey Arturo y su corte, los críticos tienden a situar Carduel en el noroeste de Inglaterra, Caradigan se encontraría en el País de Gales y el castillo de Tintagel en la costa norte de la Cournailles insular.

La ciudad de Danebroc que aparece en *Erec et Enide* (versos 2127 y 2133) se identificaría como Edimburgo. Los reinos de Gorre y Logres, presentados siempre en la obra sobre Lancelot como dos mundos opuestos, pueden ser identificables a la isla de Voirre o de Verre y a Inglaterra respectivamente⁷⁵. El bosque de Brocéliande, que aparece en la obra del Caballero del León (*Le Chevalier au Lion*, versos 189 y 695), se situaría en la Bretaña armoricana, designando el bosque de Paimpont y, la fuente ubicada en dicho bosque como la fuente de Barenton en la que se observa una abundante emanación de burbujas.

Encontramos en las obras citadas de Chrétien de Troyes, una primera división significativa de los espacios: La corte frente a todo espacio que no es la corte. La corte del rey Arturo es el espacio por excelencia en las obras que nos ocupan, siendo el punto de partida y de regreso de los caballeros, representando el lugar bullicioso donde los triunfos de los caballeros son celebrados. Más allá de esta corte se encuentra un mundo extraño en el que el caballero vive aventuras, enfrentándose a grandes peligros que le llevan a recuperar o a aumentar⁷⁶ su gloria social a la par que a encontrar su equilibrio personal.

Ya hemos visto cómo esta corte se desplaza geográficamente de un lugar a otro, a lo largo y ancho de los dominios de este monarca. La corte también aparece en distintos momentos de las obras y así encontramos que si se encuentra al principio de la obra, representa la calma y el orden de la vida social, siendo en todas las obras analizadas, el punto de partida hacia lo desconocido, es decir, hacia la aventura.

Si se sitúa en el medio de la historia, se trata de un lugar activo en el que el héroe unas veces se encuentra en crisis:⁷⁷

⁷⁴ Para intentar una identificación de los lugares más relevantes que en la obra aparecen nos hemos basado tanto en Markale (1993), como en el capítulo escrito por Susong, G. dentro de la obra *Les Romans de la Table Ronde* (1987, 51-60), al igual que en los apéndices de algunas ediciones de las obras en las que se relacionan los espacios citados en las mismas con los lugares actuales.

⁷⁵ La opinión de Gilles Susong en lo referente a la ubicación del reino de Gorre, difiere de la mayoría de críticos. Éste lo identifica con una plaza fuerte que se encuentra en la frontera meridional de Normandía, a veinticinco kilómetros al sur de Domfront. Siguiendo la opinión de este crítico, "el gué perilleux" a los pies del castillo de Brademagu, donde Gauvain casi perece ahogado, se identificaría con el Pont de Notre-Dame-Sous-L'eau ubicado sobre la Varenne, a los pies del castillo de Domfront. *Les Romans de la Table Ronde* (1987,55)

⁷⁶ Todo dependerá de la situación del caballero; si está en crisis las aventuras le servirán para recuperar el equilibrio perdido, si no se encuentra en crisis, su gloria social aumentará y se consagrará como gran caballero a la par que encontrará el amor.

⁷⁷ Este pasaje narra el momento en que llega la mensajera de la dama de Landuc y transmite los reproches de su señora a Yvain quien, ante el repudio de su amada, entra en una profunda crisis personal y social.

“au moment où le roi Arthur tint sa tour à Chester.

(...)

Alors il lui monte un tourbillon
dans la tête, si puissant qu’il perd la raison ;
puis il déchire ses vêtements et s’en dépouille
et s’en fuit par les champs et les vallées,”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2680-2807)

Otras, por el contrario, se trata de un espacio de amor⁷⁸ (*Erec et Enide*, versos 2021-2104, *Cligès*, versos 2300-2315); también representa un lugar de cambio social⁷⁹:

“qu’à midi juste, ils arrivèrent
devant le château de Caradigan

(...)

Ma chère dame, c’est maintenant à vous d’aviser:
Elle a grand besoin, vous le voyez bien,
D’une belle robe, bien seyante.

(...)

Elle était maintenant d’une beauté si charmante
Même au prix d’infinies recherches,
On aurait pu trouver sa pareille
Tant Nature l’avait bien faite.

...”

(*Erec et Enide*, versos 1514-1675).

Si la encontramos al final de la obra su significado cambia, pasando a ser la sede en la que se celebra con gran esplendor la recuperación social del caballero:

“Le sceptre fut confié au roi
qui le contempla, émerveillé ;
le roi le remit alors sans plus tarder
à Erec dans son poing droit.
Maintenant il était roi comme il devait l’être ;
puis ils ont couronné Enide.”

(*Erec et Enide*, versos 6874-6879)

En *Le Chevalier au Lion*, la recuperación social del caballero tiene lugar en la corte de Arturo (*Le Chevalier au Lion*, versos 6443-6491), pero la personal debe desarrollarse en el reino de su amada y esposa. En la obra sobre *Cligès*, si bien reciben en la corte de Arturo la noticia de la muerte de Alis, el matrimonio de los amados tiene lugar en la corte de Constantinopla. Notemos que en el caso de Lancelot, Chrétien abandona la obra dejando al caballero encerrado en una torre tras el torneo en el que se ha mostrado como el perfecto “*fin’amant*” y en el

⁷⁸ Ambas citas describen el enlace de los enamorados.

⁷⁹ En este caso es la dama Enide quien pasa a ser vestida con ropas acordes al que será su nuevo estado social: esposa de un gran caballero de la mesa redonda.

que finalmente, por orden de su dama, ha resultado ser el mejor de los participantes.

Partiendo de esta primera oposición entre la corte y los espacios fuera de ella, en el anexo 2 presentamos un esquema espacial de las diferentes obras objeto de nuestro estudio.

La segunda división significativa de los espacios que podemos presentar es la que diferencia los espacios binarios –*Cligès* y *Le Chevalier de la Charrette*– de los espacios continuos –*Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion*– según aparezca o no en la obra un límite de separación infranqueable que el héroe deba traspasar para desplazarse de un lugar a otro.

En *Cligès* se opone el oriente alejandrino al occidente artúrico; frente a Grecia y a Constantinopla, el reino de Arturo adquiere unos contornos precisos convirtiéndose en Inglaterra con su capital, Londres⁸⁰, y algunas ciudades como Winchester u Oxford.⁸¹ Ya en el prólogo encontramos cómo “*clergie*” y “*chevalerie*” parten de su cuna, Grecia, para llegar a Francia e Inglaterra:

“ la Grèce fut, en chevalerie
et en savoir, renommée la première,
puis la vaillance vint à Rome
avec la somme de la science,
qui maintenant est venue en France”

(*Cligès*, versos 31-35)

El oriente pertenece al pasado y el occidente, es decir el reino de Arturo, al presente y siempre abierto al futuro. Para realizar este paso, el caballero debe de atravesar un mar de grandes dimensiones que se convierte en frontera entre Oriente y Occidente.

En *Le Chevalier de la Charrette*, Logres y Gorre se encuentran separados por una ribera casi infranqueable, que se convierte en la frontera entre el mundo de la vida y el otro mundo. Sólo dos puentes, sumamente peligrosos, permiten el acceso a Gorre: el “de la espada” y el “de bajo el agua”.

“On peut toutefois entrer
par deux voies très périlleuses,
par deux passages terrifiants.
L'un se nomme le pont dans l'Eau,

...

L'autre pont est encore pire,
il est bien plus périlleux:
jamais personne ne l'a franchi.
Il est aussi tranchant qu'une épée,

⁸⁰ Encontramos citada la ciudad de Londres en los siguientes versos: 1051, 1060, 1205, 1216, 4536 y 4548.

⁸¹ Winchester –Guincestre en la obra– aparece en los versos 291 y 302. Oxford –Oxenefort– aparece en los versos 4527,4569 y 4762.

C'est pourquoi tout le monde
l'appelle le Pont de L'Épée.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 653-675)

De *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion* diremos que se trata de dos obras lineales puesto que no oponen dos mundos, sino que los espacios se suceden de una forma armoniosa. Notemos que en la obra sobre Erec podríamos pensar que el espacio de la “joie de la cour” realiza una ruptura total de espacios, pero en ningún momento se nos presenta como inaccesible, sólo hay que entrar “par une étroite entrée” (*Erec et Enide*, verso 5757), el problema es salir. Por otro lado, en la obra relativa a Yvain, el bosque de Brocéliande y el castillo de la dama de Landuc tampoco se encuentran espacialmente separados del reino de Arturo por un elemento infranqueable.

La tercera oposición, y no por ello menos importante que las anteriores, consiste en diferenciar los espacios cerrados de los que se encuentran abiertos.

Los lugares de torneos son generalmente en un llano, representan la vida social de la corte en movimiento. Es la corte en el exterior. En general en estos torneos los caballeros encuentran el prestigio social, la confianza en ellos mismos, el honor e incluso la liberación de una falta social o de amor.

Situados los torneos al principio o en el medio de la obra sirven para mostrarnos la grandiosidad de la corte, la belleza de las armaduras así como el gran valor y destreza de los caballeros, resaltando en especial el héroe de cada una de las obras:

“Ici même, on pouvait, en ce tour, voir lacer
tant de heaumes d’or et tant d’acier,
des verts, des jaunes, des vermeils
qui resplendissaient au soleil.
Et combien de boucliers et de blancs hauberts,
combien d’épées suspendues au côté droit !
Et combien de bons écus flambant neufs,
rehaussés d’argent et de sinople
et combien rehaussés d’azur, à bosse d’or !
Et combien de bons chevaux tachetés et alezans,
fauves et noirs, blancs et bais,
qui tous galopent les uns contre les autres!”

(*Erec et Enide*, versos 2143-2154)

“Voilà un cavalier habile.
Il porte ses armes comme il faut,
l’écu à son cou lui va bien.

(...)

Mais à présent ils s’en sont rendus compte,
tous ceux qui le repassent en mémoire,
ils s’aperçoivent bien et le disent
qu’ils ont tous été vaincus et mis hors de combat
par un seul et même homme,

seulement chaque jour il change
de cheval, d'armure et de visage,"

(*Cligès*, versos 4607-4824)

Si los encontramos al final muestran la recuperación de la condición social del caballero tras la victoria. Exceptuamos el caso de Lancelot, donde la recuperación social se da en el anonimato, ante la dama y ama de su vida⁸² (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5580-6032).

En otro bloque podemos unir **los castillos, palacios** y en general, los **lugares ricos de albergue**. Son espacios con un interior bello y acogedor. Evocan la sociedad cortés pero sin poseer el lujo de la corte del rey Arturo. Sólo el caballero puede entrar y el propietario respetará las reglas de hospitalidad ayudándole a descender del caballo, quitándole la armadura, cuidando de su caballo y finalmente, proporcionando al caballero comida, conversación y reposo. Este lugar de albergue puede ser un lugar de reposo, de cura de heridas, es decir un espacio positivo para el caballero⁸³:

"Seigneur, j'ai près d'ici un château
très bien assis qui est situé dans un lieu salubre.
Pour votre commodité et pour votre profit,
Je voudrais vous y conduire demain
Et nous y ferons soigner vos blessures.
J'ai deux sœurs gracieuses et souriantes
Qui possèdent bien l'art de guérir les plaies :
Elles mèneront rapidement à bien votre guérison.

(...)

A le guérir, les jeunes filles consacrèrent
Tant d'efforts qu'avant la fin de la quinzaine
Il ne ressentait plus de mal ni de douleur.

(...)

A cette heure, ils ont raffermi leur amour
et oublié leur douloureuse épreuve;"

(*Erec et Enide*, versos 5098-5211)

"et ils lui donnèrent l'hospitalité avec beaucoup de joie;

(...)

Et ils font encore preuve de leur grande bonté
quand ils mettent son lion avec lui.
Deux jeunes filles fort expertes
en chirurgie s'occupent de sa guérison ;

(...)

Il resta je ne sais combien de jours,
jusqu'au moment où lui et son lion furent

⁸² El pasaje relata la participación de Lancelot en el torneo, luchando según los deseos de su señora. Finalmente se muestra como el mejor caballero pero nadie, salvo la reina, conoce su identidad. En estos versos encontramos al perfecto "fin'amant".

⁸³ En la primera cita, Erec es curado de sus heridas en el castillo de Guivret, produciéndose, a continuación, la reconciliación de los esposos.

En la cita perteneciente a *El Caballero del León*, dos muchachas sanan al caballero y a su fiel acompañante, el león.

guéris et durent repartir.”

(*Le Chevalier au Lion* versos 4684-4696)

Estos mismos espacios pueden transformarse en un lugar de peligro⁸⁴ (*Erec et Enide*, versos 3195-3523 y 4713-4905, *Le Chevalier de la Charrette*, versos 398-534 y 4566-4723, *Le Chevalier au Lion*, versos 878-2173 y 5103-5803).

Los pueblos, las ciudades y los lugares modestos en general, son espacios de transición que acogen al héroe y donde se le cuida siguiendo, dentro de sus posibilidades, las normas de cortesía de la época. Mención especial merecen estos lugares en la obra sobre Erec ya que es en un espacio humilde donde el héroe encuentra el amor en la persona de Enide, hija de su anfitrión:

“Alors Erec affirme qu’il veut
revendiquer pour sa fille l’épervier,
car, à la vérité, il n’y aura jeune fille
qui ait la centième part de sa beauté ;
(...)
Je lui ferai porter une couronne
et elle sera reine de trois cités.
(...)
il lui dit : « Tenez, je vous la confie. »
(...)
« Cher hôte, cher ami, cher seigneur,
c’est un très grand honneur que vous m’avez accordé,
mais grande aussi sera votre récompense :
demain, j’emmènerai
votre fille à la cour du roi
où je souhaiterais la prendre pour épouse”

(*Erec et Enide*, versos 639-1323)

Por otro lado, en *Le Chevalier de la Charrette*, vemos el agradecimiento del pueblo, tras ser liberado, ofreciéndose a alojar al caballero liberador:

“et ils commencent à lui dire:
« Soyez le bienvenu, très cher seigneur ! »
Et chacun d’ajouter : « Sur ma parole, monseigneur,
c’est moi qui vous hébergerai ! »
« Au nom du ciel, monseigneur,
ne faites pas halte ailleurs que chez moi ! »
(...)
Chacun dit : « Vos serez mieux

⁸⁴ Los peligros que acechan al caballero en estos lugares pueden acabar con su vida. Las dos citas elegidas de *Erec et Enide* muestran dos peligros de muerte para el caballero por parte de sendos condes que desean a Enide. La primera cita elegida de *El Caballero de la Carreta* narra el episodio de la lanza encendida, mientras que el segundo relata la noche de amor entre Lancelot y la reina Ginebra que, al ser un amor prohibido, genera un gran peligro para ambos. En lo que se refiere a las citas seleccionadas de *Yvain*, en la primera, un peligro de muerte acecha al caballero en el interior del castillo; superado el cual, en vez de la muerte encontrará el amor. En la segunda se relata la gran aventura del caballero en el castillo de la "pire aventure".

dans ma maison qu'ailleurs ! »”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 2441-2451)

Los lugares de culto. Poco importa la descripción del lugar, lo que importa es la significación religiosa en sí. El lugar de culto más significativo lo encontramos en la obra de la carreta -en el episodio del cementerio futuro- donde Lancelot se nos revela como el liberador de las gentes de Logres que viven prisioneras en el reino de Gorre:

“ (...)
 Sur elle sont inscrites des lettres,
 disant : Celui qui lèvera
 cette dalle par lui seul
 délivrera tous ceux et celles
 qui sont en prison au pays
 dont nul ne sort, ni serf ni noble,
 a moins d'y être né.
 (...)
 Aussitôt le chevalier empoigne
 la dalle et il la soulève,
 sans trace de la moindre peine,
 mieux que dix hommes n'auraient fait
 en y mettant toute leur force.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1836-1914)

Junto a estos espacios cerrados, los lugares abiertos contribuyen igualmente a la organización espacial del universo artúrico recreado por Chrétien de Troyes. Entre ellos resaltamos en un primer lugar el bosque o “*fôret*”, el jardín o vergel y finalmente, los lugares en relación con el elemento líquido.

Los bosques, recorridos incansablemente por los caballeros, constituyen un lugar que podemos calificar de ambivalente ya que allí se encuentran con figuras hostiles –enanos, gigantes, damas malvadas- así como con personajes protectores, principalmente caballeros y damas. Esta “*forêt*” constituye por un lado un lugar de peligro personal y social, por otro lado un espacio donde el héroe encuentra o reencuentra su identidad social y personal.

En *Erec et Enide* se trata de un espacio que proporciona al caballero el amor de la dama –la caza del ciervo blanco que le lleva a la aventura del gavilán- y también es un lugar de redención, donde se produce la reconciliación de los esposos. Por otro lado, Yvain huye en un estado de amnesia y de locura al bosque, lugar que se encuentra fuera de la sociedad y de sus normas, allí encuentra al león, fiel compañero que le ayuda a conseguir las virtudes de un buen caballero. El caballero sin nombre –Lancelot- se enrola en la búsqueda de la reina en el bosque y en ese espacio sube en la carreta, lo que le proporciona la deshonra social a la vez que una crisis personal al dudar unos segundos entre el amor y el honor.

El jardín posee dos significaciones; la clásica del “*locus amoenus*” y la celta de puerta al otro mundo y lugar de proezas. Así, el episodio de “*la joie de la cour*” (*Erec et Enide*, versos 5360-6403) sucede en un jardín con la belleza propia de esos lugares -plantas, frutos y pájaros- y con un rasgo atípico y negativo –las cabezas de los caballeros cortadas y colgadas- en el que Erec encuentra, tras pasar la puerta del más allá, el renombre y la gloria social:

“Le roi honore Erec autant qu’il le peut,
et tous les autres l’imitent sans réserve:
pas un seul qui ne se consacre
avec grand plaisir à son service.”

(*Erec et Enide*, versos 6380-6383)

Por el contrario, en *Cligès* (versos 6240-6347), Fénice y el caballero viven su amor escondidos en una torre secreta situada en un vergel. En ambos casos se trata de lugares abiertos pero con matizaciones; así, el jardín de “*la joie de la cour*” está cerrado por el aire⁸⁵ y la misión del caballero consiste en abrirlo. En el otro caso, el vergel de *Cligès* alberga una torre cerrada lo que nos da la idea de lugar sin más responsabilidades, aislado de la sociedad y de sus normas en el que hay libertad para el desarrollo de los deseos y placeres.

Los espacios en relación con el agua, fuente de vida, de purificación y regeneración que vamos a presentar son el mar, el río y la fuente.

El mar, símbolo de la vida y también del peligro y la muerte, puede presentarse en dos estados: calmada, signo de ayuda en el cambio o desplazamiento, y agitada, signo de peligro, transición o cambio de estado.

En *Cligès*, su padre atraviesa el mar para cambiar de estado social y armarse caballero (verso 270 y siguientes), también en el mar, camino de la Pequeña Bretaña, se enamora de su esposa lo que le lleva a un cambio de estado civil (versos 441-2311).

El río, agua en movimiento, representa por un lado la fuerza creadora de la naturaleza y por otro el paso irreversible del tiempo. Para atravesar esos ríos, muchas veces nos encontramos frente a un **punte**, lo que puede representar un serio peligro. Lancelot y Gauvain deben de atravesar los puentes de la espada y bajo el agua, únicos accesos al país de Gorre:

“On Pert toute fois entrer
par deux voies très périlleuses,
par deux passages terrifiants.
L’un se nomme le Pont dans l’Eau,
parce que le pont est sous l’eau,
(...)
C’est le genre de régal qu’il vaut mieux refuser !

⁸⁵ “Autour du verger, il n’y avait / ni mur ni palissade, mais de l’air seulement. / C’était de l’air qui de toutes parts / formait par magie la clôture du jardin” (*Erec et Enide*, versos 5731-5734).

C'est pourtant le moins périlleux des deux,
(...)
L'autre pont est encore pire,
il est bien plus périlleux :
jamais personne ne l'a franchi.
Il est aussi tranchant qu'une épée,
c'est pourquoi tout le monde
l'appelle le Pont de l'Épée."

(Le Chevalier de la Charrette, versos 644-675).

La fuente que mana agua es una frontera húmeda entre dos mundos; así lo vemos claramente a lo largo de la obra sobre el Caballero del León:

"Tu verras la fontaine qui bout,
et qui est pourtant plus froide que du marbre.
Le plus bel arbre que Nature
ait jamais pu faire lui donne de l'ombre.
Il garde son feuillage par tous les temps,
car nul hiver ne peut le lui faire perdre.
Il y pend un bassin en fer,
attaché à une chaîne qui est si longue
qu'elle va jusqu'à la fontaine.
A côté de la fontaine, tu trouveras
un perron-tu verras bien de quelle sorte,
mais je ne saurais te le décrire,
car je n'en ai jamais vu de comparable-
et, de l'autre côté, une chapelle
qui est petite mais très belle."

(Le Chevalier au Lion, versos 378-392)

También la fuente es un espacio en el que el caballero encuentra un objeto del ser amado. Así Lancelot encuentra el peine de Ginebra; su hallazgo lo sume en una ensoñación casi mística:

"ils finissent par approcher d'une fontaine,
qui jaillissait au milieu d'une prairie.
Il y avait un perron à côté.
Sur la pierre qui se trouvait là
avait oublié je ne sais qui
un peigne en ivoire incrusté d'or."

(Le Chevalier de la Charrette, versos 1346-1351).

1.2.1. Conclusiones

Nos encontramos frente a un mundo mítico que genera a su vez un espacio mítico en el que se desarrollan las aventuras de los caballeros. Ese universo mítico comprende geográficamente territorios de la Bretaña francesa y del Reino Unido.

Advertimos tres divisiones significativas de los espacios. Una primera es la que opone la Corte del rey Arturo de todo aquello que no lo es, junto a esta división aparece otra que diferencia a los espacios binarios de aquellos que son continuos y, una tercera, no por ello menos pertinente, que separa los espacios cerrados de los abiertos.

El caballero entra en relación con el factor espacial en cuanto su misión consiste en abrir los espacios y así restablecer la continuidad de los mismos en las obras. Así, cuando Lancelot libera a la reina, la frontera que separa Logres de Gorre cae por ella misma y Gorre no es sino un reflejo. De igual manera, en *Cligès* se realiza la unión del pasado –Oriente- y el presente y futuro –Occidente- siempre a favor del reino de Arturo. Cuando Erec pone fin a los encantamientos de Brandigan, abre el vergel maravilloso que antes se encontraba cerrado; Yvain procede del mismo modo en lo que respecta a la fuente bajo el pino, abriendo el acceso a los dominios de la dama de Landuc y manteniendo así la continuidad del espacio. En el castillo de “*la pire aventure*”, el Caballero del León, de nuevo abre espacios liberando a trescientas jóvenes que se encontraban encerradas y obligadas a trabajar en condiciones inhumanas. Sólo Cligès, en un espacio que es precisamente el contrario del mundo de Arturo, se ve obligado para ser feliz a construir una torre en un jardín aislado del mundo, pero la muerte de Alis –anti Arturo- permite al héroe abrir definitivamente el espacio.

1.3. *La dinámica del texto*

La original organización de la obra o “*conjointure*” de Chrétien de Troyes, de la que ya hablamos en un capítulo anterior, se verifica en dos niveles: en el interior de cada una de las obras y también de una obra a otra, es decir, en el interior de la obra vista como un todo, lo que le da unidad.

Nuestro trabajo consiste en poner de manifiesto tanto el punto de partida como el de llegada e indicar los pasos que permiten el desplazamiento del uno al otro. Se trata pues, de mostrar la progresión de la acción en las obras hasta llegar a la resolución del conflicto y la consecución del equilibrio final.

La progresión de la acción del héroe siempre dirigida a un fin común, el de la búsqueda, da lugar a una organización de la materia a través de una trayectoria de aventuras muy similar en las diferentes obras.

Si bien todos los críticos consultados coinciden en considerar la obra de Chrétien original y única, a la hora de realizar la estructuración de la misma nos encontramos frente a distintas opiniones que oscilan entre presentar una organización bipartita de las obras o inclinarse por una estructuración tripartita de las mismas.

En el esquema básico de las novelas de Chrétien, encontramos algunos rasgos genéricos que pueden advertirse en la trama de las cuatro obras⁸⁶; comienzan éstas con la evocación de la corte de Arturo en la celebración de una fiesta religiosa solemne para concluir con el regreso victorioso del héroe a la corte y la celebración de su triunfo. La trama de los relatos es episódica, esto es, están formados por la suma de varias aventuras enlazadas en una serie de creciente intensidad emotiva. En todas ellas se puede observar una pausa intermedia de la acción que se corresponde con un primer triunfo del caballero, seguida de una segunda marcha hacia el mundo misterioso de la aventura definitiva en la que el protagonista revalida su condición ejemplar.

La estructura bipartita es la más defendida. Así, Erich Köhler⁸⁷ se hace eco de la opinión de W. Kellerman⁸⁸ que la bipartición de la novela artúrica va profundizándose hasta llegar a *Perceval* donde encontramos dos acciones narrativas paralelas con dos héroes diferentes. Según Köhler,⁸⁹ “tendríamos una primera parte que comprendería la salida del anonimato del héroe, la confirmación de su individualidad en la aventura a él destinada y superada por él en el combate y en el amor, y finalmente el reconocimiento de su valor por parte de la comunidad de la corte de Arturo, en la que se reintegra.

La segunda parte comienza con la culpa y maldición del caballero aislado y lo conduce, a través de una evolución interior en el curso de una serie de aventuras, cada vez más difíciles, a la reintegración cuya consumación hace de la novela bipartita un todo único. La bipartición, por tanto, emerge por necesidad interna del contenido; la reintegración del héroe presupone su precedente aislamiento y la descripción del mismo”.

Bezzola⁹⁰ apuesta también por una clara bipartición que nos concreta en cada una de las obras. “En *Erec et Enide*, la primera parte comprende la conquista de Enide; la segunda comienza por la boda de la pareja en la corte de Arturo, se sigue con una serie de aventuras para terminar con la coronación. En *Cligès*, la separación se muestra especialmente acusada, la primera parte está consagrada a los amores de Alexandre y Soredamor, la segunda a su hijo Cligès. En la obra de *la Carreta*, la primera parte concluye con la liberación de la reina y la segunda por la victoria final del caballero sobre Méléagant. En la primera parte del *Caballero del León*, Yvain conquista y pierde el amor de Laudine acabando en la demencia, en la segunda es curado y, tras una serie de aventuras, realiza la conquista final de su dama”.

⁸⁶ García Gual (1984, 77-79).

⁸⁷ En la traducción de Blanca Garí (1990, 204-221).

⁸⁸ El estudio de W. Kellerman sobre el análisis de la forma de la novela artúrica, es considerado por Erich Köhler como punto de partida para cualquier otro estudio sobre el tema. Traducción de Blanca Garí (1990,205).

⁸⁹ Se refiere, en sus afirmaciones, a las novelas “no perturbadas” de Chrétien: *Erec et Enide*, *Le Chevalier au Lion* y *Perceval*. En la traducción de Blanca Garí (1990, 209).

⁹⁰ Bezzola (1968, 82-83).

Carlos García Gual⁹¹ nos presenta igualmente una estructura bipartita que hace de las obras una totalidad coherente. En ellas, la primera parte refiere la salida del anonimato del caballero, la confirmación de su individualidad en la aventura y el reconocimiento de su valor por parte de la corte de Arturo. Pero como un caballero no puede excluirse de la comunidad en la que se encuentra inmerso, la segunda parte comienza con la falta de que es responsable el héroe aislado y con una serie de aventuras cada vez más peligrosas que le llevan hacia la reintegración social.

Jean-Marie Fritz⁹² opina que las obras sobre Erec, Cligès y el Caballero del León, se caracterizan por una estructura netamente binaria. La primera parte lleva a la conquista de la dama –boda de Erec y Enide, los amores de Alexandre y Soredamor y la unión de la dama de la fuente e Yvain–; la segunda parte se abre sobre el mundo dramático de la reconquista de la dama, mucho más compleja y cuyas dificultades se van ampliando de una obra a otra. Notemos que en la obra sobre Cligès el paso a la segunda parte se efectúa a partir de un cambio de protagonistas ya que el padre cederá su lugar al hijo. La obra sobre el Caballero de la Carreta se construye, en opinión de Fritz, sobre una estructura diferente ya que la binaridad persiste a través del desdoblamiento de la trama narrativa y de la dualidad de los protagonistas, Lancelot y Gauvain.

Daniel Poiron⁹³ habla en su obra de bipartición neta en el caso de *Erec et Enide* ya que en el verso 1840 encontramos “Ci fine li premerains vers”. En *Le Chevalier au Lion* la primera parte termina, al igual que en la anterior, con una boda. En ambos casos las aventuras que generan la segunda parte nacen de una crisis en el amor del héroe. La estructura bipartita en el caso de *Cligès* viene dada por la sucesión de dos generaciones que son comparadas, la de Alexandre y la de su hijo. La composición en díptico de *Le Chevalier de la Charrette* se debe a la oposición entre caballero sin nombre –hasta el verso 3676– y caballero con nombre.

Por otro lado, en la obra de Jean Frappier⁹⁴ encontramos la opinión de una tripartición en la estructuración de las obras artúricas⁹⁵ de Chrétien de Troyes. En primer lugar, se produce una aventura que concluye con la felicidad amorosa de un caballero y su dama; una crisis, que une un drama psicológico a un conflicto de orden moral y social, hace avanzar la acción; una tercera parte, la más amplia, marcada por la sucesión de aventuras, entre las cuales se encuentra una de dimensiones mayores a las demás que sirve para magnificar la figura del caballero y que le conduce a un desenlace feliz con la perfecta y total reconciliación de los enamorados.

⁹¹ García Gual (1984, 107). Notemos que su análisis se centra únicamente en dos obras: *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion*.

⁹² Introducción a una recopilación de las obras de Chrétien de Troyes bajo la dirección de Michel Zink (1994, 40-41).

⁹³ Poiron (1986, 87-91, 153-164, 164-177).

⁹⁴ Frappier (1973, 227-229).

⁹⁵ Los paralelismos de estructura afectan únicamente a tres obras: *Erec et Enide*, *Le Chevalier au Lion* y *Perceval*.

Este esquema general se conserva de una obra a otra ya que temas análogos recorren el esquema aunque sufran alguna modificación. Así en *Erec et Enide*,⁹⁶ una primera parte en la que se entrelazan la caza del ciervo blanco y la aventura del aguilucho, lleva al héroe a la boda con su dama y a una vida tranquila y feliz. Una crisis psicológica da un nuevo giro a la obra y nos lleva a la tercera parte en la que se hace desaparecer, episodio a episodio, el drama interior, restableciendo una felicidad amenazada y logrando, gracias a una última aventura prodigiosa, acrecentar el prestigio del héroe en su búsqueda de la perfección.

De igual manera, Frappier articula en tres partes *Le Chevalier au Lion*;⁹⁷ hasta el verso 2475 se produce la introducción del héroe al que una aventura maravillosa conduce al matrimonio con una dama muy bella. La boda se celebra con gran festejo en el que participa la corte de Arturo. Una crisis hace que prosiga la acción: la felicidad de los esposos parece totalmente perdida; finalmente, el héroe reconquista la felicidad perdida al mismo tiempo que aumenta su valía como caballero al tomar conciencia de sus deberes y su misión en la sociedad.

En Frappier hallamos⁹⁸ su opinión acerca de una clara bipartición, estilo recomendado por las artes poéticas, en la estructura de *Cligès* que muestra en un primer momento, hasta el verso 2382, la vida del padre para dar paso, en una segunda parte, a las aventuras del hijo. Para él, *Le Chevalier de la Charrette*⁹⁹ se divide también en dos partes: una antes de atravesar el puente de la espada y otra, una vez atravesado.

La presentación de teorías sobre la estructuración de las obras de Chrétien de Troyes concluye con los esquemas que aparecen en la obra de Köhler. Una amplia mayoría de estudiosos se inclina por la estructura bipartita que toma como punto de inflexión ya sea la culpa o falta del caballero –Köhler y García Gual– ya sea –Bezzola, Poiron y Fritz– la crisis de amor que le lanza a la reconquista de la dama.

Mención especial merece la obra sobre Lancelot ya que diferentes opciones aparecen ante nosotros a la hora de realizar esa bipartición; una que diferencia una primera parte con un caballero sin nombre de la parte referida al caballero con nombre –Poiron–, para Frappier el elemento que diferencia ambas partes es el puente de la espada, habría un antes y un después. Por su parte Méla propone una estructura tripartita de la cual nos haremos eco en el capítulo relativo a la mujer. En cualquier caso, consideramos muy válidos, para resumir la estructura de las obras objeto de nuestra investigación, los esquemas propuestos por Köhler¹⁰⁰; por ello los presentamos en el anexo 3.

⁹⁶ Frappier (1973, 82-103).

⁹⁷ Frappier (1973, 145-167).

⁹⁸ Frappier (1973, 228-229 y 104-121).

⁹⁹ Frappier (1973, 122-144).

¹⁰⁰ En la traducción de Blanca Garí (1990,222-225).

1.3.1. Presentación de nuestra propuesta

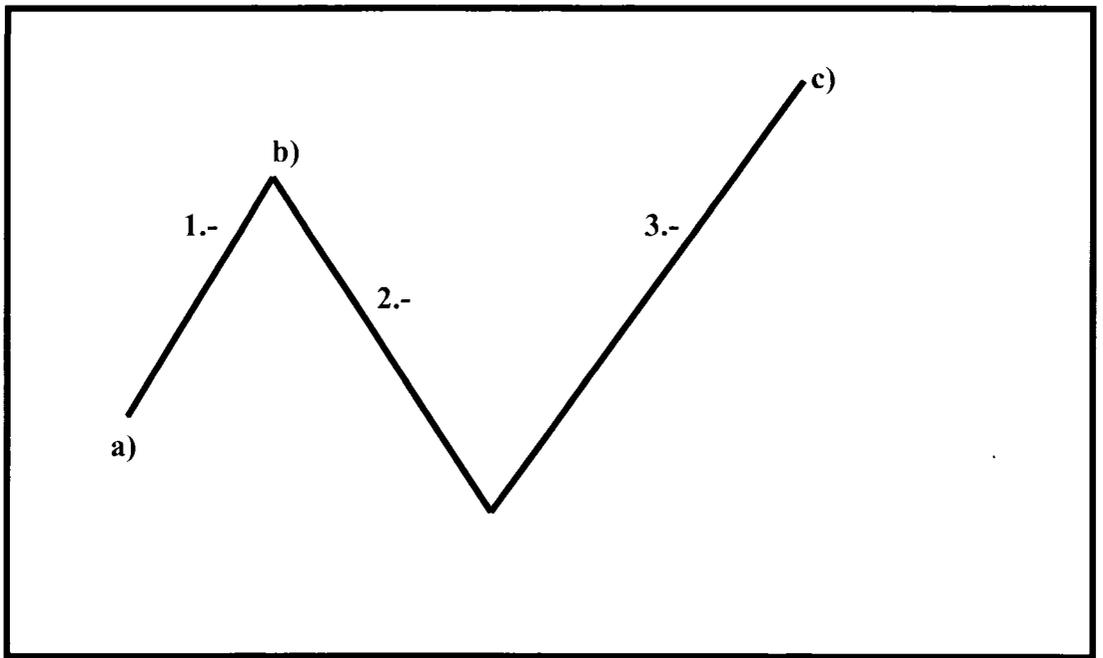
Tras el estudio de las diferentes estructuras presentadas nos inclinamos por considerar¹⁰¹ tripartita la organización de la materia en las obras *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion*: estas tres partes son la iniciación del caballero, la crisis del caballero y su recuperación social y apoteosis final. Coincidimos en asignar una estructura bipartita a la obra de *Cligès* por tratarse de dos historias diferentes, la del padre y la del hijo. En el caso de *Le Chevalier de la Charrette*, optamos por pensar que se trata de una estructura bipartita ya que falta la primera fase de la iniciación del caballero.

Debemos señalar que la estructura de las obras en ningún caso puede ser considerada circular ya que el final no es igual al principio, sino que lo supera: si, en un primer momento, la corte empuja al caballero fuera del ámbito familiar, es con objeto de concluir la obra con un ascenso del caballero en el orden social.

Podemos representar gráficamente ambas estructuras, para posteriormente verificarlas en cada una de las obras.

Nuestra propuesta gráfica para las obras que presentan una estructura tripartita es la que aparece en la página siguiente.

¹⁰¹ Recordemos que en este apartado analizamos la estructura de las obras en función del caballero ya que en el capítulo que consagraremos al estudio de la mujer, al cambiar el parámetro de análisis, los resultados de nuestra investigación pueden variar.



- a) En la corte del rey Arturo.
 - 1. La iniciación del caballero
- b) Boda con la dama. Equilibrio.
 - 2. Todo entra en un desorden personal y social. Hay siempre un hecho puntual que genera esta crisis o falta que deberá expiar el héroe.
 - 3. Recuperación social y personal del caballero mediante una serie de aventuras que le ayudarán a expiar su culpa.
- c) Apoteosis final.

En nuestra opinión, encontramos una estructura tripartita perfecta en *Erec et Enide* y en *Le Chevalier au Lion*.

Erec et Enide:

- 1.- La corte de Arturo en primavera.
 - La caza del ciervo blanco que conduce a la mujer.
 - Aventura iniciática: el torneo del aguilucho.

Boda de Erec con Enide en la corte de Arturo. Felicidad social¹⁰² e individual. (Versos 27-2429).

2.- Olvido de los deberes sociales por parte del caballero¹⁰³.

Lamento de Enide que provoca una falta de felicidad en la pareja.

Doble crisis provocada por una palabra de desgracia¹⁰⁴.

Crisis social: Erec ha olvidado sus deberes sociales de caballero.

Crisis personal: Enide no está segura de que su esposo sea capaz de volver a realizar proezas como caballero.

Éste tiene que pagar por la culpa y la expiación deberá tener lugar en soledad – sin otros caballeros- y alejado de la corte¹⁰⁵. (Versos 2430-2763).

3.-Erec parte a la búsqueda de aventuras con Enide quien, condenada al silencio por su esposo¹⁰⁶, paradójicamente, le prevendrá de los peligros mediante el empleo de la palabra¹⁰⁷.

Enide se da cuenta de su orgullo y de su falta de confianza en Erec quien sigue siendo el mejor caballero.

Reconciliación de los esposos¹⁰⁸.

La última aventura y la más peligrosa: la “*joie de la cour*” en la que Erec libera a todo un pueblo, mostrando ser el mejor, ya que sólo un elegido podía llevar a buen fin la aventura. Recuperación social¹⁰⁹.

Celebración en la corte del rey Arturo. Gloria social y coronación de Erec y Enide. (Versos 2764-6949).

¹⁰² “ Sa renommée fut alors telle / qu’on ne parlait que de lui / et qu’il jouissait d’une faveur sans égale” (versos 2259-2261).

¹⁰³ “Mais Erec l’aimait d’un si grand amour / que les armes le laissaient indifférent / et qu’il ne participait plus aux tournois. /... / il n’avait plus en son cœur que le désir / de l’embrasser et de la couvrir de baisers : / il ne cherchait plus d’autre plaisir.” (versos 2430-2438).

¹⁰⁴ “ ... / Tous vous traitent de lâche. / ... / Il faut donc vous résoudre à changer, / afin de pouvoir effacer ce discrédit / et retrouver votre renommée de naguère, / car tant de fois j’ai entendu qu’on vous blâmait, / sans pourtant jamais oser vous en faire part.” (versos 2545-2566).

¹⁰⁵ “Erec s’en va en compagnie de sa femme / il ne sait où, à l’aventure.” (versos 2762-2763).

¹⁰⁶ “et gardez-vous d’avoir l’audace./au cas où verriez quoi que ce soit./de me dire ceci ou cela./Gardez-vous de jamais me parler./si je ne vous adresse pas la parole en premier.” (versos 2765-2769).

¹⁰⁷ Ante cada situación de peligro para el caballero Enide, empleando la palabra que tiene prohibida, le previene. El amor que siente hacia su esposo, unido al temor de perderlo son más fuertes que el respeto a la prohibición hecha por su esposo de dirigirle la palabra.

¹⁰⁸ “Et si vous m’avez offensé en parole, / je le vous pardonne et vous tiens quitte / de cette parole malheureuse. / A ces mots, il reprend ses baisers, les bras autour de son cou.” (versos 4923-4926).

¹⁰⁹ “Que Dieu sauve celui par qui joie et liesse / jaillissent de nouveau dans cette cour! / Que Dieu sauve le plus fortuné des hommes / qu’il a jamais crée !” (versos 6367-6370).

Le Chevalier au Lion:

- 1.- La corte del rey Arturo reunida.
Aventura iniciática de la fuente.
Vence al caballero rojo, defensor de la fuente, lo que le lleva a aumentar su fama social y al matrimonio con la dama de la fuente¹¹⁰.
Parte en busca de aventuras para aumentar su valor social y no ser de los caballeros que el amor aleja de las armas¹¹¹. (Versos 42-2693).

- 2.- La crisis: el olvido del plazo fijado por su esposa provoca una falta de amor¹¹².
Su dama reniega de él. Crisis personal¹¹³.
Yvain se vuelve loco y se aleja de la corte hacia el bosque, lugar del hombre salvaje, perdiendo todo, incluso su nombre. Crisis social¹¹⁴.
(Versos 2694-2828).

- 3.- Aventuras para encontrar las virtudes perdidas y lograr su completa recuperación¹¹⁵.
Cada aventura le reporta una virtud diferente, dándose una gradación en su recuperación.
La última aventura antes de regresar a la corte: “*la Pire aventure*”, en la que libera a todo un pueblo con lo que la gloria social del Caballero del León aumenta.
Recuperación social al identificar al Caballero del León con Yvain¹¹⁶.
La dama abandona su orgullo y se llega a la reconciliación de los esposos¹¹⁷. (Versos 2829-6803).

¹¹⁰ “Maintenant donc monseigneur Yvain est seigneur du château, / et le mort est vite oublié. / Celui qui l’avait tué a épousé / sa femme, et ils partagent le même lit.” (versos 2166-2169).

¹¹¹ “Sur-le-champ monseigneur Yvain lui demande / la permission d’accompagner / le roi et d’aller participer aux tournois, / « pour qu’on ne m’appelle pas un lâche. / -Je vous accorde ce congé, lui répond-elle, / pour une période de temps limitée. / Mais l’amour que j’ai pour vous / deviendra haine au cas où vous dépasseriez / le délai que je vais vous fixer,” (versos 2558-2567).

¹¹² “il n’avait pas été à ce point envahi par une pensée / comme par celle-ci, car il se rendait bien compte / qu’il avait violé sa promesse / et que la date limite était complètement passée.” (versos 2698-2701).

¹¹³ “Et son tourment ne cesse de s’accroître: / tout ce qu’il voit lui est pénible, / et tout ce qu’il entend le désespère. / ... / Il ne hait rien autant que lui-même, / mais il ne sait pas non plus qui pourrait le reconforter / quand il s’est lui-même condamné.” (versos 2781-2792).

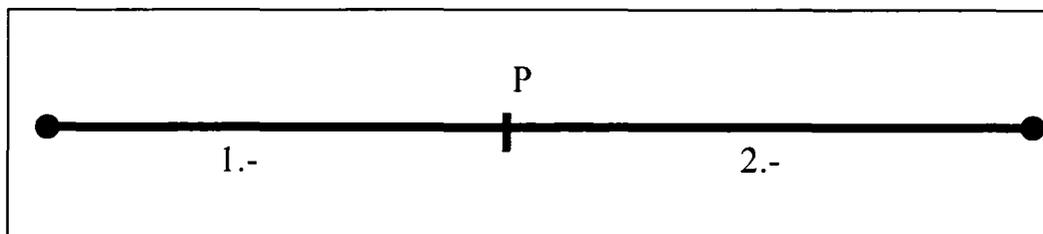
¹¹⁴ “Il demeura si longtemps dans la forêt, / comme un homme privé de raison et sauvage,” (versos 2827-2828).

¹¹⁵ En cada una de las aventuras, Yvain adquiere una de las virtudes necesarias para ser un perfecto caballero.

¹¹⁶ “Ce n’est qu’alors que les gents se rassurent en vérité, / quand ils entendirent rappeler / les exploits du lion, / de lui et de son compagnon, / certains qu’il n’était autre que celui / qui tua le cruel géant.” (versos 6459-6464).

¹¹⁷ “Maintenant, monseigneur Yvain a obtenu son pardon. / Soyez-en sûr, il ne fut jamais / aussi heureux de quoi que ce soit, quelque grand qu’ait été son chagrin. / ... / car elle a réconcilié pour toujours / monseigneur Yvain, le parfait amant, / et sa chère amie, la parfaite amante.” (versos 6789-6803).

Proponemos el siguiente esquema para presentar la estructura bipartita de la dinámica de las otras dos obras de Chrétien de Troyes.



La materia se organiza en dos partes a partir de un elemento puntual P.

Le Chevalier de la Charrette:

En la obra sobre Lancelot falta la etapa de la iniciación del caballero, lo que nos lleva a pensar que nos encontramos frente a una organización bipartita, con una primera parte donde nos encontramos ante un caballero sin nombre y una segunda a partir del momento en que conocemos su nombre.

1.- En primavera, la corte de Arturo se reúne en ambiente festivo.

El gigante pronuncia un desafío y parte con la reina hacia el reino de Gorre.

Un problema se plantea: la corte necesita un caballero que recupere a la reina. Ké fracasa y es el caballero sin nombre quien toma la iniciativa de partir tras la reina.

Un enano invita al caballero anónimo a subir a la carreta para localizar a la reina, lo que provoca un debate interior en el caballero entre el amor y el honor.

Una doble crisis se genera al decidir montar en la carreta.

La crisis personal consiste en haber dudado algunos instantes ya que el "*fin'amant*" carece de voluntad propia y por ello no puede enfrentar la razón al corazón¹¹⁸.

La crisis social se produce al aceptar subir a la carreta, símbolo del deshonor social¹¹⁹.

¹¹⁸ "Le chevalier tarde d'y monter. / Ce fut là son malheur ! Pour son malheur / il eut honte d'y bondir aussitôt ! car il n'en sera que plus maltraité à son gré !" (versos 361-364).

¹¹⁹ "Tout criminel pris sur le fait / était placé sur la charrette / et mené à travers toutes les rues. / Il était exclu de toutes les dignités, / il n'était plus écouté à la cour / ni accueilli avec honneur ou dans la joie." (versos 333-338).

Comienzan las aventuras para encontrar a la reina y recuperar el honor social perdido.

Atraviesa el puente de la espada y visita el cementerio futuro, ambos hechos lo señalan como un elegido.

Comienza la lucha contra Méléagant por liberar a la reina. (Versos 30-3633).

2.- Atraviesa el puente de la espada y vence a Méleagant. Durante el enfrentamiento, la reina pronuncia el nombre del desconocido: Lancelot¹²⁰ (momento P).

Un primer encuentro con la reina en el que ella se muestra fría y lo rechaza. Gran dolor del caballero.¹²¹

Tras una aventura, el caballero conoce los motivos del primer rechazo, por parte de la reina, es perdonado y gozan de una noche de amor.¹²²

La reina es acusada, por la sangre que hay en las sábanas, de haber estado con Ké. Lancelot la defiende de tal acusación.

Lancelot parte en busca de Gauvain y cae en una trampa.

La reina, Gauvain y todos los liberados regresan a la corte de Arturo.

Lancelot permanece preso en Gorre.

Lancelot asiste, de incógnito, a los torneos de la corte del rey Arturo.

Allí obedecerá, sin dudarlo, a las indicaciones de la reina¹²³ sobre su modo de combatir, lo que le proporcionará su total recuperación personal y su consagración como perfecto “*fin’amant*”, antes de volver a la torre en la que se encuentra preso. Falta su recuperación social. (Versos 3634-6140).

¹²⁰ “-Dans ce que vous me demandez, / mademoiselle, fait la reine, / je ne vois rien d’hostile / ni de méchant, tout au contraire. / Lancelot du Lac, c’est le nom / du chevalier, que je sache.” (versos 3656-3661).

¹²¹ “-Sire, jusqu’à cette heure je n’y avais pris garde, / mais il est sûr que ma vue lui déplaît / et qu’elle ne veut pas entendre ma voix. / Cela me tourmente et m’attriste.” (versos 3993-3996).

¹²² “La reine ne lui cache rien: / « Comment! La charrette ne vous a-t-elle pas / fait honte et rempli de crainte? / Vous y êtes monté à contrecœur, / quand vous avez tardé l’espace de deux pas! / Voilà pourquoi, en vérité, je n’ai voulu / ni vous parler ni vous regarder” (versos 4483-4489).

¹²³ El caballero lucha, según las indicaciones de su señora -mal, peor y finalmente muy bien- resultando el vencedor del torneo y cumpliendo fielmente los requisitos para ser un perfecto “*fin’amant*”.

Cligès:

La obra de *Cligès* posee una construcción heredada de las Canciones de Gesta, basada en el linaje, lo que permite a Chrétien de Troyes hacer una apología de la caballería gracias a las dos generaciones que se comparan: la de Alexandre y la de su hijo Cligès. En el análisis de la obra hemos encontrado indicios que nos permiten proponer dentro de la estructura bipartita de la composición, una segunda parte – la vida de Cligès - con una estructura propia tripartita.

- 1.- El emperador de Constantinopla, Alexandre, toma por esposa a Tantalís.
La pareja tiene dos hijos: Alexandre y Alís.
Viaje de Alexandre a la corte de Arturo para formarse como caballero.
Alexandre se enamora de Soredamor, hermana de Gauvain y doncella de la reina Ginebra.
Grandes hazañas de Alexandre junto a Arturo.
Matrimonio entre Alexandre y Soredamor.
Nacimiento de Cligès.
Pacto entre Alexandre y Alís: Alís reinará pero no tendrá descendencia así, Cligès heredará el trono¹²⁴.
Muerte de Alexandre y de Soredamors. (Versos 45-2581).
- 2.- Cligès queda huérfano (verso 2582 y momento P).
 - a) Alís no mantiene su promesa y toma por esposa a Fénice.
Cligès y Fénice se enamoran en secreto.
Fénice se sirve de un brebaje para no pertenecer físicamente a su esposo, a quien no ama.
Grandes proezas guerreras de Cligès en el ejército de su tío.
Cligès parte a la corte de Arturo; allí vence en los torneos mostrando su gran valía como caballero¹²⁵.
Cligès, movido por el amor, decide regresar a su patria. (Versos 2583-5021).
 - b) Regreso de Cligès a Constantinopla.
Confesión mutua de sentimientos entre Cligès y Fénice.
Cligès propone a Fénice partir juntos.

¹²⁴ "... / mais il déplait à Alexandre / que son frère soit souverain / de l'empire et porte couronne / s'il ne lui donne sa parole / de ne jamais se marier / pour qu'après lui Cligès devienne / empereur de Constantinople." (versos 2527-2533).

¹²⁵ "et toutes les conversations / célèbrent sa beauté et sa vaillance." (versos 4996-4997).

Fénice rechaza seguir la suerte de Tristan e Yseut¹²⁶.

Doble crisis de la pareja.

Crisis social: al refugiarse en una torre, aislados de la sociedad, Cligès abandona sus deberes de caballero. Por su parte, Fénice engaña a su pueblo y a su emperador haciéndose pasar por muerta.

Crisis personal: Cligès ama a una mujer casada con su tío. Fénice vive el amor con un hombre que no es su esposo. Ese tipo de amor adúltero supone un problema personal para la pareja así como el temor a ser descubiertos.

Al salir al jardín, la pareja es descubierta por un cazador que informa al emperador.

El emperador comienza la búsqueda de los traidores. (Versos 5022-6589).

c) La pareja huye a la corte de Arturo para pedir socorro.

En la corte de Arturo reciben la noticia de la muerte de Alis.

Regreso de la pareja a Constantinopla.

Resolución de la doble crisis de la pareja.

Matrimonio de Cligès y Fénice. Recuperación personal.

Coronación de los nuevos emperadores de Constantinopla. Recuperación social.¹²⁷ (Versos 6590-6701).

1.3.2. Conclusiones

Al comparar las formas de construcción de las diferentes novelas de Chrétien de Troyes constatamos la existencia de un esquema similar en cada una de ellas. Unos elementos recurrentes, que aparecen y organizan cada una de las obras tratadas, al margen de su tipo de estructuración. La alternancia de teorías sobre bipartición o tripartición en la dinámica de las obras creemos que es un aspecto fruto de lo que Poiron¹²⁸ llama una relación 3/2, característica del estilo de la época. El tema de la búsqueda recorre todas las obras articulándolas; el caballero vive aventuras más o menos complejas en pos de acrecentar su gloria social y encontrar el amor de una dama lo que le llevará a otra búsqueda más profunda: lograr el equilibrio necesario entre el amor y los deberes sociales como caballero. Esta búsqueda perpetua y obsesiva es la que, según nuestra opinión, se

¹²⁶ “si je vous aime, et que vous m’aimez, / vous n’aurez jamais le nom de Tristan / et je n’aurai jamais celui d’Yseut. / car l’amour n’aurait rien de digne / quand il y aurait faute et blâme. / Jamais mon corps ne vous donnera de plaisir / autre que celui que vous avez à présent, / si vous ne trouvez le moyen de me dérober à votre oncle / et de me séparer de lui, / sans qu’il puisse jamais me retrouver” (versos 5195-5205).

¹²⁷ “Il emmène Fénice, et ils s’en vont, / sans s’arrêter avant d’être en Grèce, / où on les reçoit dans la joie / comme on doit le faire pour son seigneur. / On lui donne son amie pour femme, / et on les couronne tous deux ensemble.” (versos 6665-6670).

¹²⁸ Poiron (1986, 174-175).

encuentra en la base de todo intento de articular una dinámica de las obras artúricas de Chrétien de Troyes.

1.4. *La coordenada temporal*

Si partimos de la diferenciación que hacíamos en la introducción del capítulo entre “*histoire*”, “*récit*” y “*narration*”, podemos abordar el análisis de la coordenada temporal en la obra. El tiempo es una secuencia dos veces temporal ya que contiene el tiempo de la historia narrada –tiempo del significado- y el tiempo del “*récit*”, tiempo del significante.¹²⁹

Necesitamos efectuar otra diferenciación entre las figuras del autor, el narrador y los personajes, así como de los tiempos por ellos generados. De este modo, el autor, Chrétien de Troyes, pertenece al tiempo histórico o real del siglo XII; el narrador, o sujeto de la enunciación, produce un tiempo textual; los personajes generan el tiempo ficticio, o en nuestro caso, mítico. La coordenada temporal de la obra viene definida por las relaciones entre estos tres tiempos que llamaremos tiempo histórico, tiempo textual y tiempo ficticio.

Así, la coordenada temporal está determinada por la actividad del narrador y por la acción de los personajes de las diferentes obras, sin olvidar que también existe un tiempo exterior al relato o, lo que es lo mismo, un tiempo referencial de la historia.¹³⁰

Podemos hablar de una unidad temporal diegética referida a la historia narrada, ya que todas las obras objeto de nuestra investigación se desarrollan en Bretaña “*au temps du roi Arthur*”. El reinado de este monarca constituye el tiempo absoluto en el cual se desarrollan las aventuras de cada uno de los caballeros. Notemos la falta de referencias sobre el origen de Arturo, al igual que la ausencia de Merlin, personaje profeta que enlaza pasado y futuro, quien solamente aparece una vez citado, al final de *Erec et Enide*, en una expresión temporal fija –“*le tens Merlin*”- (verso 6685).

Si bien el tiempo de la historia que se narra puede calificarse de mítico¹³¹, en cada una de las obras existen una serie de datos que permiten detectar el tiempo histórico al que pertenece el autor. Se trata de referencias unas veces implícitas y otras explícitas. En nuestro caso hemos encontrado muy pocas referencias entre las que cabe señalar en un primer momento la información que los prólogos de las obras nos ofrecen; de este modo, al comienzo de *Le Chevalier de la Charrette*

¹²⁹ El análisis de la coordenada temporal en la obra está basado principalmente en Genette (1972).

¹³⁰ La terminología empleada es la que aparece en la obra de Del Prado (1984).

¹³¹ Lo llamamos así en cuanto se trata de un tiempo absoluto, diferente del ordinario ya que es el tiempo de un rey semihistórico, sin una determinación concreta.

nos sitúa en la época de Marie de Champagne¹³², y en el inicio de *Cligès* encontramos una referencia literaria sobre *Erec et Enide*, escrita anteriormente y que nos permite datarla como anterior a aquella¹³³.

Otra fuente se encuentra en el interior de las aventuras, de esta manera encontramos a unas mujeres obreras, sumidas en la miseria de la explotación, a las que el Caballero del León libera¹³⁴ lo que hace una referencia sutil al principio de la industria textil situada en la segunda mitad del siglo XII; sin olvidar que esta obra, por sus referencias a la de *Le Chevalier de la Charrette*¹³⁵, se supone coetánea de la del caballero Lancelot. Según A. Fourrier¹³⁶, Chrétien hace una serie de alusiones en su *Cligès* a hechos históricos comprendidos entre los años 1170 y 1176. Por todas estas referencias han podido datarse las obras centro de nuestro estudio entre 1170 y 1181.

Chrétien de Troyes, en su papel de personaje narrador, nos relata en cada una de las obras un tiempo textual, o periodo de la vida de los caballeros. Señalaremos en un primer momento la dificultad para calcular la cantidad de tiempo narrado por la falta de referencias temporales así como por el empleo de multitud de elipsis temporales del tipo “longtemps après”. No olvidemos que nos encontramos en un tiempo mítico, el del reinado de Arturo, en el cual se desarrollan todas las aventuras.

Normalmente las obras comienzan con una reunión en la corte de Arturo en un día primaveral y festivo. Las tres grandes fiestas religiosas primaverales - Pascua, Ascensión y Pentecostés- marcan el comienzo de *Erec et Enide*, *Le Chevalier de la Charrette* y *Le Chevalier au Lion* respectivamente. *Cligès* difiere ligeramente en su inicio ya que la corte de Arturo aparece relatada en un principio, pero es en mayo y siempre en primavera cuando Alexandre, padre de nuestro héroe, la descubre personalmente. Así pues podemos señalar que aunque prima el eje temporal regido por las fiestas litúrgicas, también encontramos una cronología profana basada en la sucesión de los meses y las estaciones.

Junto a este eje temporal, múltiples expresiones ayudan a percibir la idea de paso del tiempo por lo que plasmaremos algunas en el esquema temporal. Unas son muy generales y por ello poco clarificadoras –las del tipo “mucho tiempo después”– otras, sin ser el prototipo de la claridad, nos ayudan a percibir el paso de los días o de un periodo mayor de tiempo.

Presentamos, en el anexo 4, el eje temporal de cada una de las obras para posteriormente intentar clarificar la cantidad de tiempo relatado en cada una de ellas. Notemos que las fechas litúrgicas que constituyen la base del eje temporal se desplazan en el calendario y que lo único que permanece invariable es el

¹³² “Puisque ma dame de Champagne” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 1).

¹³³ “Celui qui traite d’Erec et Enide” (*Cligès*, verso 2).

¹³⁴ Este pasaje es bastante amplio ya que comprende desde el verso 5103 hasta el 5803.

¹³⁵ En tres ocasiones nos hace referencia a los hechos que se suceden supuestamente al mismo tiempo en la obra del *Caballero de la Carreta*: versos 3702-3711, versos 3914-3935 y versos 4734- 4739.

¹³⁶ Zinck (1994, 13).

número de días que las separa. Así, de la Pascua a la Ascensión pasan cuarenta días y diez más son los que separan la Ascensión de Pentecostés. La Natividad del Señor se encuentra fijada siempre en el veinticinco de diciembre.

Basándonos en los esquemas presentados, podemos observar la relación existente entre la duración del “*récit*” y la de la historia narrada¹³⁷. Así tenemos que en 6950 versos nos presenta algo menos de dos años de la vida de Erec. En el caso de Cligès empleará 6702 versos para contarnos la vida de los padres y la del hijo hasta el momento de su coronación y matrimonio. Unos 6147 versos sirven al autor para expresar los diez días de búsqueda del amor por parte del Caballero de la Carreta y el periodo indefinido de tiempo restante. Finalmente, alrededor de dos años de la vida del Caballero del León son contados en 6808 versos. Una vez iniciadas las obras, el resto se reduce a una cuestión de ritmo, en el que alternan la temporalidad dilatada y la temporalidad acelerada.

En *Erec et Enide*, encontramos un comienzo equilibrado en el que pasan unos ochenta días¹³⁸ en unos 2104 versos tras los cuales un año entero transcurre en un suspiro¹³⁹. Tras producirse la crisis, comienzan los aproximadamente siete meses¹⁴⁰ de las aventuras para la recuperación social y personal de la pareja que nos son narradas en algo menos de 4000 versos (2791-6511). Finalmente, en 439 versos nos son narrados los hechos de los últimos veinte días de la historia. Mención especial merece la dejadez del caballero en Carrant, donde la relación día/noche se muestra perturbada ya que Erec se queda en la cama hasta pasado el mediodía: “Il était souvent midi passé / qu'il n'était pas encore levé d'auprès d'elle” (versos 2442-2443). También debemos señalar la aceleración temporal en lo referente a los cuatro días que permanece en el bosque en compañía de Enide realizando pruebas (versos 2761-4932).

Por su parte, el caso de *Cligès* nos muestra un ritmo regular hasta el nacimiento del protagonista que contrasta con la rapidez, algo menos de cuatrocientos versos, con la que pasamos de su nacimiento (verso 2340) a su juventud (verso 2708). Tras un intervalo temporal no definido, presenciemos -con una elipsis temporal- los quince meses de felicidad escondida¹⁴¹; pasando a sernos narrado el momento en que la pareja es descubierta, la huida a la corte de Arturo y la unión matrimonial tan deseada por la pareja.

Le Chevalier de la Charrette manifiesta junto a una primera parte muy rítmica -comprende los diez días entre la salida de Lancelot de la corte del rey

¹³⁷ Podemos decir que la duración del “*récit*”, o texto, viene dado por el número de versos que el narrador emplea para contar la historia; mientras que la duración de la historia es la cantidad de tiempo ficticio narrado. La relación entre estos tiempos (el de la historia y el del “*récit*”) nos permite hablar de la “durée” temporal de la obra. Genette (1972).

¹³⁸ De Pascua a Pentecostés pasan 50 días, si añadimos un mes más, tenemos 80 días.

¹³⁹ “L’an dernier, tous avaient coutume de dire/.../Mais aujourd’hui, tous vous tournent en dérision” (*Erec et Enide*, versos 2545-2549).

¹⁴⁰ Las aventuras comienzan en el mes de mayo y concluyen veinte días antes de Navidad.

¹⁴¹ “Toute cette année et une partie de l’autre, / deux mois, je crois, ou d’avantage, / Fénice est resté dans la tour” (versos 6265-6267).

Arturo y su encuentro amoroso con la reina¹⁴²-, un tiempo con una duración mucho más dilatada e indeterminada que nos conduce hasta el momento en que Chrétien de Troyes abandona la redacción de la obra.

En *Le Chevalier au Lion*, algo menos de quince días son narrados en unos 600 versos; los ocho días que la corte de Arturo permanece en los dominios de la fuente son recreados en algo más de mil versos. Un año entero pasa en un solo verso¹⁴³: “Mais avec tout cela l’année s’écoula”. La última referencia temporal concisa se encuentra en el momento en que llega la mensajera de Laudine para repudiar en nombre de su señora al caballero traidor¹⁴⁴: “si bien que l’on se trouva à la mi-aouût”. Desde este momento, el personaje de Yvain se sume en una demencia total que se corresponde con la ausencia de marcas temporales en la obra¹⁴⁵.

El narrador sitúa el relato de sus obras principalmente en el pasado en lo referente a la narración y la descripción ya sea de hechos o de los sentimientos de los personajes. En los prólogos, el presente manda, si bien une con maestría el pasado referencial y la apertura hacia un futuro de redacción de las obras que emprende. Los epílogos¹⁴⁶ sirven al autor, gracias al empleo de presentes –“prend fin”, “finit”, “termine ainsi”-, para indicar al lector el momento final de cada obra. El epílogo de *Le Chevalier au Lion* presenta la unión de presente, marcando el final de la obra: “Chrétien termine ainsi son roman / du Chevalier au Lion”, junto al pasado y al futuro, señalando el perdurar en el tiempo de lo allí contado: “Je n’en ai jamais entendu raconter davantage, / et vous non plus n’en entendrez jamais raconter d’avantage / à moins qu’on ne veuille y ajouter quelque mensonge”. Cuando la palabra es dada a los personajes, ya sea la palabra dicha o la palabra sentida y callada –monólogo interior- si bien prima el presente, pasado y futuro se entremezclan con él.

El tiempo ficticio generado por los personajes¹⁴⁷ es un tiempo obsesivo de búsqueda. En las obras *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion*, nos encontramos en un primer momento frente a un tiempo de búsqueda de mayor gloria social que les lleva al descubrimiento del amor, prosigue un tiempo de crisis en el que el caballero busca el equilibrio entre el amor y el deber social para concluir con un tiempo de recuperación que culmina con una mayor gloria que al principio. Notemos que en la obra *Le Chevalier de la Charrette* es un poco diferente al centrarse en todo momento en la búsqueda de la reina; podríamos decir que el esquema temporal generado por el héroe comienza con el tiempo de búsqueda de la reina, prosigue con el tiempo de conquista de Ginebra y finaliza con un tiempo

¹⁴² Desde el verso 30 hasta el verso 4737, nos son narrados diez días de la historia.

¹⁴³ Verso 2672 de la obra sobre Yvain.

¹⁴⁴ Verso 2679 de la misma obra.

¹⁴⁵ Sólo encontramos dos referencias sobre el paso del tiempo: “Dans un délai de quarante jours” (verso 3687) y “au moins quarante jours” (verso 4797).

¹⁴⁶ Los epílogos se reducen a un verso en todas las obras, excepto en *Le Chevalier au Lion* que contiene cinco.

¹⁴⁷ En todo momento nos referimos al tiempo generado por los personajes masculinos ya que el análisis sobre la mujer y todo lo relacionado con ella se verá en otro capítulo.

de reconquista de la amada. La obra *Cligès* presenta dos tiempos distintos: el de Alexandre y el de Cligès; el del padre es un tiempo de apología de la caballería épica y de la cultura clerical, mientras que, una vez entramos en la vida del hijo se trata de un tiempo centrado en la búsqueda de una solución al problema amoroso planteado.

Percibamos también la obsesión por el tema de la espera eterna que aparece ya desde la “*joie de la cour*” en *Erec et Enide* (versos 5360-6403), pasando por el episodio del cementerio en *Le Chevalier de la Charrette* (versos 1281-2189) -donde aparece como liberador futuro de los habitantes de Logres prisioneros en Gorre- y llegando hasta la aventura de la fuente de Barenton en *El Caballero del León*. El rito de la fuente nos muestra una idea atemporal, es decir de la existencia de un tiempo mítico o de un tiempo de espera eterna ya que cinco veces aparece relatada esta aventura en la obra: Calogrenant la relata (versos 378-578), la reina la refiere al rey (versos 665-668), Yvain la vive (versos 800-872), posteriormente, en presencia de Arturo, Keu se enfrentará a Yvain convertido en el protector de la fuente (versos 2220-2269) y finalmente el Caballero del León vuelve a la fuente donde todo comenzó (versos 6523-6525).

1.4.1. Conclusiones

Nos hallamos en el tiempo mítico generado por el rey Arturo y su corte, tiempo que da unidad a las cuatro obras objeto de nuestra investigación. Si bien este tiempo es atemporal, podemos localizar el tiempo histórico de la obra que nos permite situarnos entre 1170 y 1181.

El eje temporal de las obras se basa en las grandes fiestas religiosas del cristianismo: Natividad o nacimiento de Jesús, Pascua de resurrección del Señor, la Ascensión de Jesús a los cielos y Pentecostés, momento en que es enviado el Espíritu Santo a los apóstoles. Señalemos que este eje temporal alterna con el profano que organiza la obra *Cligès*, basado en la sucesión de los meses y las estaciones. Junto al eje temporal encontramos gran cantidad de expresiones temporales, en su mayoría poco concretas, que muestran el paso de un tiempo poco determinado.

Los personajes presentan un tiempo ficticio único, el de la búsqueda continuada que, en ocasiones, se convierte en obsesivo con el desarrollo del tema de la espera eterna. Podemos generalizar afirmando que los grandes tiempos de las obras son: un tiempo de aventura inicial del caballero que le lleva al amor, un segundo tiempo de crisis social y personal que genera el tercer tiempo de aventuras que concluye con la recuperación personal y social del caballero. En *Le Chevalier de la Charrette*, los tiempos se ven ligeramente modificados: un primer tiempo de aventuras en busca de la reina, el tiempo de crisis y de pérdida de la amada y un tiempo final de recuperación de la amada, ya que la crisis social del caballero no queda resuelta en la obra.

Chrétien de Troyes construye, desde un plano temporal, su obra con gran maestría sabiendo alternar la temporalidad dilatada junto a la acelerada ayudándose del empleo de los tiempos verbales. Todo esto genera un universo mítico, atemporal que aspira a la universalidad eterna de todo lo que en él sucede.

2. Análisis descriptivo de los elementos que estructuran el texto como discurso

La literatura medieval presenta una serie de características que le son propias: la oralidad, la teatralidad, las variaciones y la intertextualidad. El hecho de la oralidad hace referencia al auditorio y, en general, a los horizontes de recepción que deben ser tenidos en cuenta a la hora de producir un texto. A partir del siglo XII, el gótico ve, en la emergencia del "roman" y de la escritura, un receso de la oralidad pura; los "clercs" dominan el arte de la (re) escritura así como el de la organización del texto, por lo que la teatralidad tiende a ser una característica menor. La intertextualidad es una de las características primordiales, ya que un texto participa de otros que le sirven de fuente o de justificación de la obra. Unida a esta intertextualidad aparece la variación, rasgo característico de la cultura medieval por el cual, un mismo motivo se presenta de diferentes formas o variaciones según la naturaleza del texto mismo.

Retomamos la introducción del capítulo en la que afirmamos que la literatura es un proceso comunicativo que cuenta con un emisor o productor de la historia, una transmisión escrita u oral y un receptor, público o lector. Por todo esto, procederemos al análisis de los elementos que estructuran la obra artúrica de Chrétien de Troyes como discurso comunicativo¹⁴⁸, esto es, se trata de ver las relaciones que se dan entre el emisor Chrétien de Troyes, la obra por él escrita - limitada a *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier de la Charrette* y *Le Chevalier au Lion*- y los lectores de sus obras o receptores de su mensaje.

2.1. La relación emisor y obra

Chrétien de Troyes, como autor, no se presenta en ninguna de sus obras artúricas como el creador de la narración, por ello hace siempre referencia a una fuente, origen de sus escritos. Así encontramos en *Erec et Enide* que la materia de base de su trabajo es un cuento de aventuras (verso 13); en el prólogo de *Cligès* nos sitúa frente a una fuente escrita: un libro muy antiguo de la biblioteca del señor Saint-Pierre en Beauvais (versos 18-26); en *Le Chevalier de la Charrette*, materia y significado le son dados por la condesa Marie de Champagne (versos 1-

¹⁴⁸ Para el desarrollo de este apartado nos basaremos principalmente en Genette (1972) y Del Prado (1984).

29), finalmente la justificación del origen de *Le Chevalier au Lion* se basa en que será una obra conforme a lo antiguo y a la tradición del pueblo bretón (versos 33-41).

En todos los casos, la referencia a una fuente anterior se prolonga más allá del prólogo de sus obras, como si se tratase de un modo de justificar la autenticidad de las mismas. Así encontramos referencias a la historia original (*Erec et Enide*, versos 3586, 5730 y 6728. *Cligès*, verso 2342) o al cuento fuente (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 464, *Le Chevalier au Lion*, verso 2685).

Si bien no se muestra como inventor de la materia que da cuerpo a sus obras, guarda un gran celo en mostrarse, gracias a una gran conciencia de autor, como padre de sus obras plasmándolo en los prólogos y recordándolo en los epílogos:

“*Por ce dit Crestien de Troies*” (*Erec et Enide*, verso 9)

“*Comance Crestiens son livre*” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 25)

“*Crestien qui la comança*” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 7107)

“*Cel qui fist d'Erec et ...*” (*Cligès*, verso 27)

“*Ci fenist l'uevre Crestien*” (*Cligès*, verso 6702)

“*Pour che me plaist a raconter*” (*Le Chevalier au Lion*, verso 33)

“*Crestiens son roman issi*” (*Le Chevalier au Lion*, verso 6805)

2.1.1. Las intertextualidades en la obra

Como ya hemos visto en la introducción de este apartado, la característica de la intertextualidad prevalece en la época. Además de las que podríamos llamar intratextualidades que se dan entre *El Caballero de la Carreta* y *El Caballero del León*¹⁴⁹, encontramos, en la obra de Chrétien, otras intertextualidades que hacen referencia a Canciones de Gesta, a la Materia Antigua de los llamados “*romans antiques*” y, sobre todo, y de un modo obsesivo, a los *Tristan et Yseut* de Thomas y Béroul.

La relación con la Canción de Gesta es, en la mayoría de los casos, hiperbólica ya que los héroes artúricos no tienen nada que envidiar a las figuras épicas, sino que las superan. En *Erec et Enide* encontramos evocados a Fernagu,

¹⁴⁹ En tres ocasiones *Le Chevalier au Lion* hace referencia a hechos que suceden al mismo tiempo en *Le Chevalier de la Charrette*: versos 3702-3711, 3914-3935 y 4734-4739.

Opinel y Thiébaud, tres héroes sarracenos que resultan menos impresionantes que Mabonagrain (versos 5770-5771), la generosidad de los reyes de las Canciones de Gesta no tiene comparación posible con la del rey Arturo:

“Ni César, l'empereur de Rome,
ni aucun des rois que l'on vous nomme
dans les contes et dans les chansons de geste,
ne fit, lors d'une fête, autant de dons
que le roi Arthur,
le jour où il couronna Erec.”

(*Erec et Enide*, versos 6669-6674)

En *Cligès*, el conde Engrès es presentado como un traidor mayor que Ganelon (verso 1072). El Caballero de la Carreta, tras encontrar el peine con los cabellos de la reina, hace una mención a los tiempos del gigante Ysoré¹⁵⁰: “Jamais depuis le temps du géant Isoré / nul, sage ni fou, n'en vit d'aussi beau” (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 1352); en la misma obra, nos presenta a las gentes de Gorre como más desleales que los sarracenos (versos 2134-2135). En *El Caballero del León*, se compara la bravura de Roland a la de Yvain:

“Voyez comme il se bat
avec son épée, quand il la tire!
Jamais, avec Durendal, Roland ne fit
un si grand massacre des turcs
à Roncevaux, ni en Espagne.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 3233-3237)

Erec et Enide y *Cligès* son sus obras más ricas en referencias a la materia antigua. Múltiples referencias a personajes pertenecientes al mundo antiguo pueblan estas obras: Narciso (*Cligès*, verso 2721), Alexandre (*Erec et Enide*, versos 2266, 6665 y 6676; *Cligès*, verso 6619), Eneas (*Erec et Enide*, versos 5331-5338). En *Le Chevalier de la Charrette* sólo hemos encontrado evocada la figura de Piramus en el verso 3803 y en *El Caballero del León* no hemos observado ninguna.

Las figuras de Tristan e Yseut son evocadas diez veces en las dos primeras obras, la relación no es meramente hiperbólica -Enide es mucho más bella que Yseut- sino conflictiva ya que ambas obras pueden verse como re-escrituras polémicas del mito de Tristan.

Toda la obra *Erec et Enide*, presidida por la búsqueda de la felicidad, se opone a la de Tristan, presentando incluso, en el verso 1709, a un caballero de la mesa redonda, con su mismo nombre, como aquel que nunca rió. *Cligès* puede ser leído como un “anti Tristán” ya que en todo momento observamos a una Fénice que no quiere ser como Yseut la rubia. Pero esta presencia recurrente se encuentra también en *El Caballero de la Carreta* ante la presencia de unas sábanas

¹⁵⁰ Ysoré es el nombre del gigante que venció a Guillaume.

manchadas de sangre (versos 4740-4741), incluso en *El Caballero del León*, en el pasaje de la locura de Yvain (versos 2804-2809), una locura real y no figurada como en el caso de Tristan.

La obsesión por el mito de Tristan se manifiesta principalmente, como hemos visto, en *Erec et Enide* y *Cligès* mediante referencias explícitas a estos personajes de Tristan e Yseut, pero también desde un punto de vista narrativo ya que *Cligès* toma de la obra sobre Tristan e Yseut toda una serie de motivos como la estructura genealógica por la que se presenta la historia de los padres y a continuación la del hijo, el nacimiento del amor de Alexandre y Soredamor en pleno mar, o la presencia del filtro de amor.

2.1.2. La categoría de la voz

Esta categoría viene definida por la relación que se da entre el narrador y la historia que cuenta. Significamos aquí que el narrador se encuentra en un nivel extradiegético, esto es, fuera de la historia narrada, mostrando una relación heterodiegética con respecto a la historia que narra ya que el narrador no coincide con los personajes de la acción sino que es un “trouvère” que cuenta las aventuras de los caballeros y sus amores con las damas.

De entre las funciones del narrador observamos que, desde el momento en que se cuenta una historia, aparece la función narrativa. De igual modo lo hace la función de control ya que el narrador decide el modo de contar la historia. Finalmente, gracias a las alusiones al público, queda patente la función de comunicación al mostrar una clara intención de establecer una relación entre el narrador y el destinatario de la obra.

2.1.3. Métrica

En lo referente a la métrica, diremos que Chrétien de Troyes recurrirá, frente a “*la laisse*” y a los dodecasílabos épicos, al verso octosílabo para la composición de sus obras, estrofa octosilábica que recorre su obra desde *Erec et Enide* hasta *Perceval*.

Chrétien de Troyes practica la ruptura de la estrofa¹⁵¹ mediante la cual, versos unidos por la rima no pertenecen a la misma frase, encontrándose separados por la sintaxis y el sentido, todo ello para evitar la monotonía y dotar al verso de ritmo y armonía, aumentando con ello la posibilidad de variación en las combinaciones sintácticas y rítmicas. Chrétien sabe muy bien el poder expresivo

¹⁵¹ Para estas breves reseñas líricas nos hemos basado principalmente en Frappier (1973, 236-240).

que gana una palabra puesta en el lugar justo dentro del octosílabo y lo emplea apoyándose a su vez en la entonación y los acentos rítmicos de la estrofa.

A la variedad de ritmo se une el arte de rimar y, si bien la técnica es la propia de su tiempo, en ningún caso tortura la sintaxis en favor de la homofonía. Pero la musicalidad de un verso no se funda únicamente sobre la rima; todas las sílabas y todas las letras poseen un valor expresivo: consonantes y vocales son empleadas según su calidad musical –la aliteración, las modulaciones vocálicas-, lo que permite crear o recrear pinturas por los sonidos.

La creación poética se plasma en el uso que Chrétien hace de los instrumentos a su alcance, la lengua y los medios de expresión. Este autor explota con gran maestría los recursos de precisión, de armonía y plasticidad que le brinda el francés de su época. Gran trabajador de la lengua, emplea un amplio vocabulario.

Como opina Jean Frappier¹⁵²: “el octosílabo soportaba mal las pesadas locuciones temporales propias del decasílabo épico, por ello, Chrétien se permite ciertas licencias sintácticas como el empleo de la locución conjuntiva "que... que" en un sentido temporal de "pendant que" cuando su uso más generalizado era el de "bien que". O el uso a lo largo de su obra de "lors que". Se trata de, siempre y cuando la lengua lo permita, subordinar la gramática a las exigencias del arte”.

2.1.4 El emisor y los personajes. La categoría del modo

Otro factor importante en este análisis de la relación entre el emisor y su mensaje, es el grado de vinculación que se produce entre el narrador y los personajes de sus obras¹⁵³. Frente a las figuras típicas de los relatos de caballería, como Arturo, Ké o Gauvain, presenta a unos héroes que poseen un carácter propio; nos encontramos frente a hombres jóvenes que, en la búsqueda de su destino, se debaten entre el amor que les llena y la aventura necesaria para todo caballero ansioso de un renombre social.

La categoría del modo viene dada según el punto de vista aplicado a la narración del “*récit*”. Esta categoría narrativa presenta dos modalidades, la distancia y la perspectiva.

La distancia varía según el narrador hable en su nombre o intente hacer hablar a sus personajes. En las obras prima la diégesis o la palabra del narrador contando la historia, si bien en bastantes ocasiones, gracias a los discursos referidos, da la palabra a sus personajes:

¹⁵² Frappier (1973, 237-239).

¹⁵³ Frappier (1973,210-240) marcará el punto de partida para presentar nuestras opiniones sobre el tema.

“Va-t'en, dit-elle, ne dis plus rien!
Si jamais je t'entends encore parler de cette affaire,
tu n'auras qu'à t'enfuir.
Tu parles tellement que tu m'agaces au dernier degré.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1645-1648)

En otros momentos, conocemos los sentimientos y las reflexiones más profundas de los personajes:

“ Je dois me tenir pour fou, dit-il,
quand je désire ce que je n'aurai jamais.
Je lui ai blessé son seigneur à mort,
et je m'imagine que je vais faire la paix avec elle !

(...)

Mais je ne vais pas abandonner pour autant ;
au contraire, je vais aimer mon ennemie,
car je ne dois pas la haïr
si je ne veux pas trahir Amour.
Je dois aimer ce qu'il veut.

(...)

Et cela me brise le cœur
Quand je la vois serrer sa gorge.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1432-1483)

Cuando el narrador se identifica con su personaje puede introducir zonas sombrías en la obra; así durante la partida de Erec y Enide, el narrador nos presenta a Erec a través de Enide, con lo que conocemos los sentimientos de Enide pero ignoramos los del caballero. También encontramos pinceladas humorísticas como cuando se da la palabra a un narrador intradieгético, Calogrenant, para contar su propia aventura vergonzosa de la Fuente del Pino (*Le Chevalier au Lion*, versos 105-578).

La perspectiva depende de la elección o no de un punto de vista restrictivo. El narrador de la obra se encuentra ausente en tanto que personaje de la acción, se limita a ser el analista omnisciente ($N > P$) que cuenta la historia, conociendo en todo momento de los sentimientos y las acciones de los personajes.

Claramente percibimos que la focalización, o punto de vista que el narrador adopta para contar la historia, es la que Genette llama “focalización cero” ya que el narrador omnisciente conoce la totalidad de la historia que cuenta.

Este autor muestra una gran habilidad psicológica tanto en la descripción de actitudes como en los diálogos ya sean amorosos o fruto de encuentros misteriosos. Todo ello le sirve para introducir reflexiones generales basándose en los sentimientos de sus personajes; así nos presenta conflictos dramáticos entre abstracciones morales, como piedad frente a generosidad:

“Largesse et Pitié commandent toutes deux
que leur volonté soit faite,

car il savait être large autant que miséricordieux.
Que la jeune fille emporte la tête,
et Pitié, vaincue, sera morte;
qu'elle n'en ait pas le libre usage,
et Largesse sera anéantie!
Ainsi est-il prisonnier de Pitié et de Largesse,
qui le tiennent en pareille détresse,
et chacune le tourmente et lui perce le coeur.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 2838-2847)

O el amor enfrentado a la razón:

“Mais Raison qui s’oppose à Amour
lui dit qu’il se garde de monter;
elle lui fait la leçon et lui enseigne
à ne devoir rien entreprendre
qui lui vaille honte ou blâme.

(...)

Mais Amour qui est enclos dans son coeur
lui commande vivement
de monter aussitôt dans la charrette.
Amour le veut, il y bondit,
sans se soucier de la honte,
puisqu’Amour le veut et l’ordonne.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 365-377)

En otras ocasiones, es una situación entre sus personajes lo que propicia la disertación sobre estos conflictos morales, como cuando reflexiona sobre la amistad enfrentada al odio:

“Amour et Haine mortelle!
Dieu! Comment se peut-il
Qu’un même logis serve d’abri
À des choses qui sont à ce point opposées?
(...)

Amour est donc complètement aveugle
et Haine, quant à elle, n’y voit goutte;”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 6019-6050)

En todo caso no olvida contarnos los avatares de la pasión siempre con una delicada precisión. Así conocemos la desesperación de Lancelot, los remordimientos de Ginebra, o la locura de Yvain. En los monólogos de Soredamors (*Cligès*, versos 473-538 y 893-1042) y de Alexandre (*Cligès*, versos 626-868), vemos las reflexiones sobre el sentimiento amoroso así como el dolor y la turbación que ese sentimiento genera en el que lo sufre. La belleza de las metáforas no es un mero juego literario y formal sino que muestra una relación causa efecto entre la timidez del enamorado, el deseo pasional y su delirio obsesivo:

“sans laisser voir ni flamme ni fumée

du charbon qui est sous la cendre.”

(*Cligès*, versos 602-608)

Las técnicas amplificatorias aparecen en algunos momentos de sus obras. Así, el monólogo que muestra el pensamiento interior del personaje se rodea de dudas, mostrándonos el debate interior del caballero, presentando los aspectos positivos y negativos de su duda:

“Je dois me tenir pour fou, dit-il,
quand je désire ce que je n’aurai jamais.
(...)
Par ma foi, cet espoir n’est pas très sage,
car elle me hait plus en ce moment
qu’aucune créature, et c’est bien son droit.
(...)
car une femme a plus d’une centaine d’inclinations.
(...)
Suis-je donc son ennemi?
Certes non, plutôt son ami,
Car je n’ai jamais tant désiré aimer.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1432-1465)

También encontramos fragmentos narrativos o descriptivos en los que el narrador informa sobre los sentimientos del personaje:

“Et dans ce penser il en vient au point
où il perd toute notion de lui-même,
il ne sait plus s’il est ou s’il n’est pas,
il n’a plus souvenir de son nom,
il ne sait s’il est armé ou non,
il ne sait où il va, il ne sait d’où il vient,
toute chose s’est effacée de sa mémoire,
hormis une seule, et pour celle-là
il a mis toutes les autres en oubli.
À celle-là seule il pense si fort
qu’il n’entend, ne voit, ni n’écoute rien.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 714-724)

Los diálogos sufren una progresiva complicación en su obra lo que produce una dosificación de la tensión. Los primeros diálogos son breves (*Erec et Enide*, versos 386-392) y, sin embargo, en *Le Chevalier au Lion*, encontramos un diálogo entre la dama de Landuc e Yvain que se desarrolla en setenta y cuatro versos (del verso 1976 al verso 2050).

2.2. Relación del emisor y su obra con el lector

Chrétien de Troyes, como “trouvère” narrador de la historia, presenta una relación con el lector, una especie de juego con su complicidad y para ello se sirve de diversos recursos, tales como el empleo de figuras, el uso del tiempo narrativo así como de los elementos discursivos.

Esta relación o complicidad entre ambos queda reflejada mediante la presencia de ciertos elementos en la obra; entre otros podemos señalar la aparición de elipsis como en *Erec et Enide*: “C'était une très grande joie qui régnait dans le palais, / mais je vous épargne tout le reste” (versos 2065- 2066) o “quant au reste, je ne peux que le passer sous silence” (verso 5248), en las que el narrador da por supuesto que el lector ha comprendido el resto. En *El Caballero de la Carreta*, al omitir detalles de la noche de amor entre Lancelot y la reina por no ser necesarios: “Mais je garderai le silence sur elle, / car sa place n'est pas dans le récit!” (versos 4680-4681).

Curiosa es también la censura en el diálogo entre Gauvain y la dama de la torre en la obra sobre el Caballero de la Carreta:

“ Elle y écoutait les propos que lui tenait
discrètement, dans un coin, monseigneur Gauvain,
depuis un bon moment, j'ignore à quel sujet.
Je ne sais pas de quoi ils pouvaient parler.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 546-549)

Algunas comparaciones sorprendentes y no carentes de ironía parecen guiños de complicidad al lector: “et tous les deux, vous et votre femme, / tout comme le prêtre se rend au synode” (*Erec et Enide*, verso 4016), “il préfère s'écarter d'elle, couché sur le dos, / sans dire mot, tel un frère convers / à qui la règle interdit la parole,” (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1218-1219). Misma relación con su lector busca con el empleo de apóstrofes explícitas como en los versos 4550-4551 de *Le Chevalier de la Charrette* “Vous entendrez sans trop de peine, / vous qui avez agi de même,”.

Las metáforas y las comparaciones son empleadas en sus obras y seducen al lector ya sea por su ingenio: “Lui seul avait pu réchapper / de l'ouragan et du danger. / On ajouta foi à son mensonge” (*Cligès*, versos 2371-2373), por su simplicidad: “Mais il s'aperçoit qu'il est nu comme un ivoire”, “la flamme qu'il crachait par la gueule, / qui était plus large qu'une marmite.” (*Le Chevalier au Lion*, versos 3020 y 3367-3368), o simplemente por su belleza y maestría: “et elle s'enflamme elle-même, / comme la bûche qui fume / jusqu'au moment où la

flamme s'y est mise, / sans que personne ne souffle sur elle ni l'attise." (*Le Chevalier au Lion*, versos 1777-1780).

Chrétien de Troyes es un maestro de la narración rápida, como por arte de magia la obra avanza hacia la pintura del amor naciente. Aunque nos reserva sorpresas y marca su obra de suspense, retrasando explicaciones que todos esperamos. Este juego queda patente en la tardanza en revelar el nombre de alguno de sus personajes principales, y así el lector debe esperar al verso 2027 de *Erec et Enide* para saber el nombre de su dama, o hasta el verso 3660 de *Le Chevalier de la Charrette* para conocer de boca de la reina la identidad del Caballero de la Carreta y, hasta el verso 6274 para que Yvain vuelva a llamarse públicamente por su nombre y será al aparecer el león (versos 6445-6482) cuando se identifique al Caballero del León con el gran caballero Yvain quien, amnésico y loco, había perdido su identidad.

El tiempo narrativo es acelerado o retrasado con gran precisión según el efecto buscado. A la narración retrospectiva de Calogrenant, detallando su aventura en Brocéliande (*Le Chevalier au Lion*, versos 57-578), sigue el impetuoso episodio de Yvain impaciente por correr la aventura. A esta variedad del tiempo en la narración hay que añadir la variedad del tono que, mediante el paso casi imperceptible de la seriedad a la sonrisa o de la ternura a la ironía, nos conduce hacia el virtuosismo de la obra.

Chrétien une con maestría al cuento extraordinario, la observación de la realidad, gracias a detalles concretos -castillos, muebles, ropas o armas, costumbres feudales- que permiten, precisamente, acercar a nosotros ese mundo maravilloso que se está narrando. Podemos decir que la obra combina las descripciones, las reflexiones, la narración y los diálogos; la aparición de estos elementos nunca es fortuita, ya que todos ellos ayudan a la evolución de las obras y a la comprensión de las mismas por parte del lector.

La descripción es todo un arte que muestra la precisión expresiva y la variedad, evitando la monotonía del cliché de la época. Así renuncia a describir la habitación de Enide en el castillo del rey Evrain:

“Mais pourquoi devrais-je détailler
les peintures, les draps de soie
qui embellissaient la chambre?
Je gâcherais mon temps en futilités,
et cela je ne le veux pas;
au contraire, je désire avancer plus rapidement,
car qui se hâte de progresser en droite ligne
dépasse celui qui s'écarte du chemin;
voilà pourquoi je ne souhaite pas m'y arrêter.”

(*Erec et Enide*, versos 5566-5571)

Del mismo modo, no enumera los platos servidos en la celebración de la coronación de Erec:

“je saurais cependant vous les énumérer,
mais j’ai autre chose à faire
que de vous raconter le repas.”

(*Erec et Enide*, versos 6933-6935)

Tampoco se recrea en describir los detalles de la boda de Alexandre y Soredamors:

“De leur splendeur et du festin,
de la joie et des réjouissances,
personne je crois n’en dirait tant
qu’il n’y en eût davantage encore.
Mais comme beaucoup trouveraient cela ennuyeux,
j’emploierais en vain mes paroles ;
j’ai mieux à dire, autant m’y consacrer.”

(*Cligès*, versos 2312-2318)

En la misma obra, el narrador rechaza contar los detalles de la unión de Alis y Fénice: “Mais je ne veux pas m’attarder / à évoquer chaque détail.” (*Cligès*, versos 3200-3201). De igual modo, no nos describe la escena en que se arma caballero a Alexandre, sino que, tras pedir ser nombrado caballero (*Cligès*, versos 1116-1119) aparece ya como tal (*Cligès*, versos 1191-1195). Emplea para eso rasgos descriptivos ligeros y precisos en el momento oportuno, convirtiendo la obra en una “*descripción en movimiento*”¹⁵⁴.

Con esta apreciación no pretendemos insinuar que abandone la descripción, todo lo contrario, la emplea con detalle y precisión siempre y cuando la considera necesaria. Encontramos una amplia y bella descripción, en la que se multiplican los detalles, el vestido de Erec el día de su coronación en el que se pueden ver bordadas la geometría, la aritmética, la música y la astronomía; todas ellas disciplinas del “*quadrivium*” y que sirven para dar una definición de la sabiduría de la época:

“Quatre fées l’avaient faite
avec une grande habileté et une parfaite maîtrise.
L’une y représenta Géométrie
(...)
quant à la seconde, elle s’appliqua
à représenter Arithmétique.
(...)
La quatrième fée qui travailla ensuite
(...)
c’est d’Astronomie qu’elle se préoccupa,
(...)

¹⁵⁴ Término empleado por Frappier en la obra sobre Chrétien de Troyes (1973,234).

Cette oeuvre fut représentée sur l'étoffe
dont était faite la robe d'Erec,
ouvragée et tissée de fils d'or.
..."

(*Erec et Enide*, versos 6736-6801)

Señalaremos que los prólogos poseen la función principal de poner en contacto al emisor con el público llamando su atención y presentándole la materia de la que tratará la obra. Los elementos que adornan estos prólogos son principalmente las descripciones por las que, para remarcar la belleza de la materia, se presentan un lugar y un tiempo hermosos. Estas descripciones están muy codificadas y poseen una finalidad epidíctica de mostrar la belleza.

En este sentido analizaremos los prólogos de las obras por considerarlos fundamentales en esta relación entre el emisor y el receptor. Chrétien de Troyes nos presenta, en unos prólogos muy codificados, los elementos necesarios para escribir una buena obra: la materia, el sentido y la organización.

El prólogo de *Erec et Enide*, formado por veintiséis versos, presenta un alto grado de codificación con un valor casi simbólico. Comienza con un proverbio que da un tono moral al prólogo, indicándonos su intención¹⁵⁵. El sentido del valor estético, unido a la resistencia al tiempo, nos muestra una conciencia muy clara del trabajo de escritura, en el sentido moderno del término. En los versos nueve al doce, Chrétien se muestra como un ser culto, cuya obligación es la de "bien dire et bien enseigner". Finaliza su prólogo (versos 23-26) mostrando su seguridad en la posteridad de su obra, que dice durará mientras perdure el cristianismo. En el último verso "voilà de quoi Chrétien s'est vanté" ya no sólo afirma la larga vida de su obra en la memoria colectiva, sino que se jacta de ello. La obra artística que perdura, mirando hacia la eternidad a través de la historia del mundo.

Observemos la técnica empleada en la elaboración de este prólogo, cuyo eje va de lo colectivo a lo personal; el punto de partida es la generalidad "le vilain dit dans son proverbe" que representa a la colectividad y al saber popular. Desde aquí, da un salto y se introduce en el ámbito de lo particular, de lo personal "c'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme". En cierto modo es como si la tradición justificase su postura; ya que a partir de un proverbio por todos conocido y aceptado como una verdad popular, es lógico pensar que el resultado sea también aceptado puesto que viene justificado por la conciencia colectiva.

El prólogo de *Cligès* ocupa cuarenta y cuatro versos en los que el autor se presenta como artífice de otras obras anteriores¹⁵⁶, justifica la autenticidad de la

¹⁵⁵ "Le vilain dit dans son proverbe: / chose que l'on dédaigne / vaut bien mieux qu'on ne le croit". (versos 1-3).

¹⁵⁶ "Celui qui traite d'Erec et Enide, / mit les commandements d'Ovide / et l'Art d'aimer en français, / fit la Morsure de l'épaule, / traite du roi Marc et d'Yseut la blonde, / comme aussi de la métamorphose / de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol," (versos 2-8).

historia por su fuente (versos 18-29) y nos presenta tanto la materia como su organización. Todo el prólogo irradia un sentimiento de “nacionalismo cultural”, esto es, el deseo de conservar las tradiciones y la lengua.

Por el eje temporal, que se desliza del pasado más remoto al presente abriéndose al futuro, puede verse la continuidad, idea central de la obra, en un doble plano, el personal o individual y el general o colectivo.

Por su parte, la dimensión personal va del pasado del autor al presente, lo que nos muestra la conciencia del autor de ser el primero en unir las dos facetas, la traducción de obras y la creación original. Al principio el autor no se nombra, sino que presenta una relación de sus obras anteriores, tras la cual aparece la figura de Chrétien, autor y responsable de todo lo escrito.

La dimensión colectiva, que nos traslada a la historia del mundo, viene marcada por el empleo de los adverbios temporales que nos llevan del pasado - “*jadis*” indica el pasado remoto del mito y la leyenda, “*puis*” nos sitúa en un pasado más cercano- al presente -“*or*” con un valor de “*maintenant*”-, que nos lleva al momento del autor.

En este prólogo se dan, de un modo paralelo, la “*Traslatio studii*” o transmisión de la ciencia y la “*Traslatio historii*” o transmisión de la historia. Todo el saber que se transmite se concretiza en los libros antiguos y especialmente en el libro fuente de su obra. Con el desplazamiento del padre y el hijo desde Grecia hasta la corte de Arturo vemos la transmisión de los clásicos del pasado al presente, de Oriente a Occidente.

Veintinueve versos emplea Chrétien para introducir y justificar su obra *El Caballero de la Carreta*. Comienza indicando, en los dos primeros versos, que su obra es un encargo de Marie de Champagne, quien le ha dado la materia a desarrollar en su obra. Prosigue, en un tono muy acorde a la época, con unas alabanzas muy codificadas a su mecenas y protectora (versos 3-23). Muestra en ellas su negación a la estética de la amplificación, a la que podrían conducirlo la herencia épica y la función lírica del elogio; frente a ella él prefiere la reserva, la lítote, lo que no excluye la finura de su loa, puesto que finalmente su protectora se encuentra favorecida por omisión de todos los cumplidos posibles (versos 19-20). Concluye su prólogo con una reiteración sobre la imposición de la obra y con la evocación de su trabajo, fruto del esfuerzo del pensamiento y de la constancia (versos 24-29). Con todo ello queda claro al lector que Chrétien no ha forjado la materia ni el sentido de su obra, se ha limitado a realizar una trabajada organización de los elementos que le han sido impuestos:

“ Du Chevalier de la Charrette
Chrétien commence son livre:
la matière et le sens lui sont donnés
par la comtesse, et lui, il y consacre

sa pensée, sans rien ajouter d'autre
que son travail et son application.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 24-29)

La obra *El Caballero del León* comienza “*in medias res*”. Los primeros seis versos nos describen la corte en Pentecostés, los siguientes (versos 12-32) muestran una crítica a las costumbres amorosas, lo que indica un declive de la cortesía. La materia cortés es inseparable de su forma, de su estilo, puesto que se define a partir de una cierta concepción del lenguaje. Aquí se hace alusión a los que antaño hablaban de amor, mientras que ahora los que se ufanan de amar no son sino simples mentirosos. Todo esto será el motivo de la composición de su obra.

El eje temporal, gracias al empleo de los adverbios, vuelve a desplazarse del pasado –“*lors*” con un sentido de “*jadis*”- al presente –“*or*” con un valor de “*maintenant*”-, pero esta vez pasado y presente se van a oponer ya que en el pasado la novela cortés, sujeta a normas, era de calidad mientras que ahora apenas quedan courtois, por lo que el amor se encuentra en declive al no cantarle con fidelidad. Tras esa oposición, nos presenta su materia a la que sitúa en la época del rey Arturo (versos 33-41), lo que en cierto modo sirve para justificarla al situarla en el pasado. Será una obra conforme a lo antiguo y, por lo tanto digna de ser escuchada. Así pues, el pasado justifica la materia, el sentido y la organización de la obra.

Por otro lado, al decir que su obra versará sobre el rey Arturo, establece un paralelismo entre el personaje y su texto perteneciente al amor cortés. Sus destinos perdurarán unidos a lo largo de los tiempos y, mientras se recuerde al rey Arturo, personaje mítico difícil de caer en el olvido, su recuerdo evocará el “des nobles chevaliers élus / qui se consacèrent à l'amour” (versos 40-41).

2.3. Conclusiones

Según el estudio de los elementos que estructuran el texto como discurso, la relación del emisor con su mensaje u obra consiste en hacer una bella organización o “*conjointure*” de la materia a partir de unas fuentes ya existentes y conocidas.

Si bien nuestro autor es un gran conocedor de los preceptos de las artes poéticas clásicas, nos muestra una originalidad en el plano expresivo. Su frase es elegante y viva; con el ritmo de sus octosílabos y gracias a la propiedad en el empleo de los términos, la obra avanza sin monotonía.

La originalidad de Chrétien consiste en su gran habilidad en el manejo de distintos puntos de vista. Nos encontramos frente a un autor con una gran maestría

en la alternancia de voces que oscila entre la identificación con sus personajes y la total distancia de los mismos.

En todo momento el poeta trata de obtener la atención de su público empleando para tal fin, junto a los prólogos de sus obras, múltiples medios como la vivacidad de la narración, la rapidez de los coloquios, las elipsis o el suspense en algunos momentos de la narración. Los relatos artúricos cobran un nuevo sentido gracias a una nueva composición mejor estructurada y pulida que la de sus antecesores.

IV. LA MUJER EN LA OBRA

Como observamos al comienzo de nuestro trabajo de investigación, la mujer ocupa en el siglo XII un lugar –a veces importante- en la vida social, cultural y política. Al mismo tiempo es significativo el aumento del número de los personajes femeninos en las obras literarias así como el mayor peso específico que adquieren en las mismas.¹⁵⁷

Si bien poco sabemos sobre la vida de Chrétien de Troyes, está constatada su relación de mecenazgo; primero con Aliénor d'Aquitaine (1157-1170) y posteriormente con su hija Marie de Champagne (1170-1181), dos mujeres decididas y defensoras de la cultura y el arte y, no lo olvidemos, descendientes del primer trovador, Guillaume IX de Poitiers.

Unido a estas realidades históricas y literarias, encontramos gran número de personajes femeninos en sus obras y, siempre situados en momentos clave de las mismas. Por ello analizaremos profundamente estos personajes en las obras para verificar nuestra hipótesis de partida: el personaje femenino en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes¹⁵⁸; la mujer impulsora de la acción caballeresca. En un primer momento presentaremos una tipología femenina; posteriormente buscaremos la relación de estos personajes femeninos con el espacio, el tiempo y el caballero; y propondremos una dinámica de las distintas obras en función de la mujer, concluyendo con una recapitulación de lo obtenido¹⁵⁹.

1. Tipología femenina en la obra

En una primera clasificación hallamos los cuatro personajes coprotagonistas de las obras y el resto de los personajes femeninos que circulan por ellas. Enide, Fénice, Laudine y la reina¹⁶⁰ son las damas de los caballeros en

¹⁵⁷ Presentación de nuestra tesis.

¹⁵⁸ El análisis se reduce a las obras *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier au Lion* y *Le Chevalier de la Charrette*.

¹⁵⁹ Para el desarrollo de este capítulo nos basaremos principalmente en las siguientes obras: Frappier (1973), Méla (1984), Walter (1988), Bezzola (1968), Poiron (1986).

¹⁶⁰ Como vimos en el apartado sobre los personajes del capítulo tres, Chrétien privilegia la función social de reina sobre su nombre; es llamada Ginebra tan sólo cuatro veces en *Erec et Enide*, en dos ocasiones en *la Charrette*, una única vez en *El Caballero del León* y ninguna vez encontramos su nombre en *Cligès*.

cada una de las obras. Será posteriormente cuando dividamos los personajes secundarios en atención a que signifiquen una ayuda para el caballero, provocando una interrupción en la acción, o que soliciten sus servicios y por ello, como motor de la acción, supongan un peligro para dicho caballero.

1.1. *En la obra Erec et Enide*

En la primera de sus obras artúricas detectamos escasos personajes femeninos: Enide, la reina, la dama de la reina, la bella dama que acompaña a Ydier, la joven en apuros, las dos hermanas de Guivret y la prima de Enide.

Enide es la hija de un hombre humilde, por lo tanto nos hallamos frente a una mujer pobre en la que resalta su incomparable belleza¹⁶¹:

“Si cette robe était pauvre à l'extérieur,
qu'à l'intérieur le corps était beau!
la jeune fille avait beaucoup de grâce,
parce que Nature y avait mis
tous ses soins en la créant.
Celle-ci s'était elle-même
émerveillée plus de mille fois
de ce qu'une fois seulement,
elle sut créer si belle chose:
par la suite, malgré tous ses efforts,
elle fut incapable de reproduire
en quelque façon son modèle.
De celle-ci, Nature porte témoignage
que jamais si belle créature
n'a été vue dans le monde entier”.

(*Erec et Enide*, versos 409-423)

Mujer de una belleza tal que la convierte en merecedora del beso de la caza del ciervo blanco (*Erec et Enide*, versos 1818-1823), con grandes virtudes: “Elle est très belle, mais sa sagesse / est encore bien plus remarquable que sa beauté” (*Erec et Enide*, versos 537-538), y una educación perfecta :

“Son éducation était si parfaite
qu'elle excellait dans toutes les qualités
qu'une dame peut avoir,
en largesse comme en sagesse”

(*Erec et Enide*, versos 2419-2422)

Su nombre significa “alma” y, simbólicamente encarna al valor del héroe¹⁶². Enide es un personaje decidido, capaz de pronunciar una palabra

¹⁶¹ Notamos la presencia del tópico de la Naturaleza creadora de la belleza. Curtius (1956,298-299).

¹⁶² Markale (1993,60).

desgraciada que hunde en el abismo al caballero¹⁶³ (*Erec et Enide*, versos 2492-2571) pero también una palabra que le salva¹⁶⁴ (*Erec et Enide*, versos 2841-2844, 2979-92, 3465-81,...). Se trata de un personaje que sabe emplear la palabra en el momento justo para conseguir lo que desea; así lanza hacia la aventura al caballero Erec al que hace correr grandes riesgos pero al que también advierte de los peligros, solicitando la ayuda de terceros cuando el caballero precisa curación. Señalemos que su nombre aparece en el título de la obra junto al del caballero.

La reina encarna junto a Arturo el poder real. Representa la bondad y la compasión, perdona al caballero Ydier y a sus acompañantes (*Erec et Enide*, versos 1231-1239), da ropas apropiadas a Enide (*Erec et Enide*, versos 1575 y siguientes).

Por su parte, **la dama de la reina**, al ser abofeteada por Ydier, representa el punto de partida para la aventura del caballero. Igualmente puntual es la aparición de la **dama que acompaña a Ydier**, cuya belleza, enfrentada a la de Enide, provoca el lance de los dos caballeros por el aguilucho.

Del mismo modo, **la joven que se encuentra en apuros**, con sus gritos desesperados enfrenta a Erec a un nuevo peligro. En este sentido la aparición del personaje femenino permite la evolución de la obra: “Erec a perçu les cris / et, en dressant l'oreille, a bien compris / qu'il s'agissait d'une voix désespérée / qui réclamait du secours.” (*Erec et Enide*, versos 4305-10). Sin embargo, la aparición de las **dos hermanas de Guivret** sanando las heridas de Erec supone un receso en la narración de las aventuras (*Erec et Enide*, versos 5180 y siguientes). Finalmente, **la dama del caballero Mabonagrain**, al recibir la promesa de su amado de permanecer junto a ella en el jardín maravilloso hasta ser vencido, se convierte en la promotora de la última y mayor proeza de nuestro caballero, “*la joie de la cour*” (*Erec et Enide*, versos 5360-6403).

1.2. En la obra Cligès

La segunda de sus obras, tampoco se caracteriza por un gran número de personajes femeninos, Tantalís, Soredamor, la reina, Fénice y su sirvienta Thessala.

Tantalís es esposa de Alexandre y madre de Alexandre y Alís. Su papel en la obra es el de ser la madre del caballero protagonista de la primera parte de la misma. Ella, junto al emperador, da permiso a su hijo Alexandre para partir en busca de aventuras a la corte de Arturo (*Cligès*, verso 248).

¹⁶³ En estos versos Enide relata a Erec la crítica generalizada de la sociedad por abandonar sus deberes de caballero y dedicarse exclusivamente al amor junto a su esposa.

¹⁶⁴ Ante cada peligro, la dama avisa verbalmente a su amado. Recordamos que Erec le había prohibido dirigirle la palabra.

Soredamor, hermana de Gauvain y sirvienta de la reina Ginebra, es la esposa de Alexandre y madre del caballero protagonista de la segunda parte de la obra, Cligès. La aparición de este personaje femenino justifica el nacimiento de Cligès (*Cligès*, versos 2332-2340) y crea unos vínculos entre el mundo clásico de su esposo y el de Arturo, ya que es la hermana del gran caballero Gauvain (*Cligès*, verso 467) y, por lo tanto, Cligès es sobrino de tan admirable personaje.

La reina sigue representando el poder real en la obra, pero también realiza labores de ayuda en la unión de Soredamor y Alexandre (*Cligès*, versos 1141-64, 2220-2307).

Fénice, hija del emperador de Alemania, estando prometida al duque de los sajones, es elegida por el emperador Alis como esposa. Esta situación genera un conflicto entre los sajones y el pueblo de Constantinopla, permitiendo al autor la narración de batallas en la obra.

Nos encontramos frente a una mujer de gran belleza¹⁶⁵:

“La jeune fille avait pour nom Fénice,
et ce n'était pas sans raison,
car de même que l'oiseau Phénix
comparé à tous les autres est plus beau,
et qu'il ne peut y en avoir qu'un à la fois,
de même Fénice, comme il me semble,
n'avait pas sa pareille en beauté.
C'était un miracle et une merveille,
jamais Nature ne parvint
à refaire un pareil ouvrage.”

(*Cligès*, versos 2681-2690)

Lo más profundo de este personaje femenino es el dilema interior que se suscita entre sus sentimientos y sus obligaciones como esposa. Casada con Alis, ama a Cligès, al tiempo que renuncia a seguir la suerte de Yseut la rubia:

“J'aimerais mieux qu'on me démembre
plutôt que lui et moi fassions revivre
l'amour d'Yseut et de Tristan
dont on raconte les multiples folies,
qu'il m'est honteux de redire.”

(*Cligès*, versos 3099-3103)

Este personaje plantea un conflicto con el mito de Tristan e Yseut y sirve para escribir una obra que podría verse como su opuesta (*Cligès*, versos 3099-3149).

¹⁶⁵ Nuevamente encontramos el tópico de la Naturaleza creadora de la belleza al que hace referencia Curtius (1956, 298-299).

Thessala es la sirvienta de Fénice y representa la solución a los problemas de su ama; primero elabora una poción por la que se resuelve el problema físico y psicológico de pertenecer en cuerpo a quien no ama (*Cligès*, versos 3202-3333) y posteriormente, se sirve de otro brebaje para simular una falsa muerte (*Cligès*, versos 5370-5421).

1.3. En *Le Chevalier de la Charrette*

En esta obra el número de personajes femeninos que la atraviesan se multiplica. Así encontramos multitud de damas y doncellas anónimas a quienes corresponde la función de hacer avanzar la acción de la obra. La reina, la elegante dama acompañada de dos bellas jóvenes, la doncella "*obligeante*" -que después será la acompañante del caballero armado, defensor del vado-, la doncella bella y elegante, la esposa y las hijas del "*vavasseur*", la esposa del caballero, la enigmática muchacha a la "*mule fauve*", las damas que rodean a Ginebra en Gorre, las damas de la corte de Arturo y la esposa del senescal.

Aquí **la reina** no se limita a representar, junto a su esposo, el poder real sino, que se convierte en la fuente del conflicto ya que la amada de Lancelot no es exterior a la corte de Arturo, como lo son Enide, Fénice o Laudine, sino que es la reina. Esta relación entre la reina y el héroe, convertida en amorosa, amenaza el equilibrio del círculo real. En palabras de Markale: "Ginebra representa la soberanía y, en cuanto prostituta sagrada, ella dispone de esta soberanía confiándola a los guerreros encargados de llevarla a ejecución. Estos guerreros, entonces, realizan sus hazañas en nombre de la colectividad que la reina Ginebra encarna y simboliza"¹⁶⁶.

La elegante dama, acompañada por dos jóvenes, acoge a Gauvain y a Lancelot, probando la valía del Caballero de la Carreta con la aventura de la cama peligrosa (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 471-534). La dama dota al caballero sin nombre de caballo y lanza: "elle lui fit don d'un cheval et d'une lance / en signe de paix et d'amour" (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 589-590).

La "Demoiselle obligeante" informa a Gauvain y Lancelot del paradero de la reina así como de los dos peligrosos accesos al reino de Gorre a cambio de la promesa de un don cuando ella lo reclame:

"Comme elle les voit s'en aller,
elle leur dit : « Chacun de vous me doit
en retour un don, à ma convenance,

¹⁶⁶ Markale (1993,74).

à l'heure où je choisirai de le prendre,
gardez-vous bien de l'oublier !»

(Le Chevalier de la Charrette, versos 703-707)

Un poco más tarde aparece el defensor del vado acompañado por una doncella, quien suplica al Caballero de la Carreta clemencia para su caballero. Esta doncella no es otra que la que les informó del paradero de la reina y de los dos accesos al reino de Gorre (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 925-927).

La doncella bella y elegante acoge al Caballero de la Carreta. Al pretender compartir lecho con Lancelot pone a prueba su amor y su fidelidad a Ginebra:

“ ...
car le chevalier n'a qu'un coeur,
et encore n'est-il pas à lui,
il l'a déjà confié à autrui ;
il ne peut donc le prêter ailleurs.
...”

(Le Chevalier de la Charrette, versos 1189-1259)

Esta doncella pide al caballero poder acompañarle según las costumbres del reino de Arturo:

“en disant: « Monseigneur, je m'en irais
avec vous un bon bout de chemin,
si vous étiez assez hardi pour m'emmener
et que vous m'escortiez
selon les us et coutumes
qui furent bien avant nous
établis au royaume de Logres. »”

(Le Chevalier de la Charrette, versos 1295-1301)

Por proteger a la doncella, nuestro caballero se enfrenta al enamorado de aquélla y no correspondido. Dama y caballero continúan juntos hasta llegar al cementerio futuro, donde la mujer no entra. Tras la salida del caballero, la doncella le pregunta su nombre sin recibir contestación y pide permiso para abandonarlo y regresar. Idéntico silencio obtienen por respuesta **la esposa y las hijas del “vavasseur”** quienes a continuación, le acogen y dan hospitalidad.

La esposa del caballero cumple la mera función de hospedar al Caballero de la Carreta junto a sus dos acompañantes. Por el contrario, **la enigmática muchacha de la “mule fauve”**, al pedir al Caballero de la Carreta la cabeza de su contrincante a cambio de ayudarlo en un futuro, provoca un dilema interior en él, enfrentando sus sentimientos de piedad y de libertad (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 2780-2939).

Múltiples damas rodean a la reina en el reino de Gorre, y es una de ellas la que, tras comprender la razón por la cual está allí el Caballero de la Carreta, pronuncia dos veces su nombre para darle valor, a la par que revela su identidad (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3666 y siguientes).

Las damas de la corte de Arturo, en ausencia de la reina, habían preparado un torneo con la intención de encontrar esposo (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5359-5369); esta decisión de las damas provoca dolor en Lancelot al no poder asistir y mostrar a su dama Ginebra su gran valor (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5428-5435). **La esposa del senescal**, movida por la piedad, libera a Lancelot para que pueda asistir al torneo en Logres bajo la promesa de regresar y a condición de que le dé su amor:

“ Et bien! Lui dit-elle, j’y consens,
à une condition. -Et laquelle, madame ?
-Que vous me juriez, monseigneur,
répond-elle, de revenir,
et me garantissiez de plus
que votre amour sera pour moi.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5476-5481)

Las damas de la corte de Arturo aparecen de nuevo en la obra, la reina las va enviando para indicar al caballero desconocido cómo debe luchar: primero mal, luego peor y finalmente lo mejor que pueda (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5636 y siguientes).

1.4. En Le Chevalier au Lion

Le Chevalier au Lion nos muestra, al igual que la obra sobre Lancelot, un ir y venir de personajes femeninos. Muchos son anónimos pero no por ello sobrantes en la obra. La reina, la dama de Landuc, Lunete, la mensajera de Laudine, la dama de Noroison y sus dos sirvientas, la hija de un hombre que hospeda al caballero -sobrina de Gauvain-, la esposa y las hijas de otro señor que acoge a Yvain, las hijas del señor de la Noire Epine, otra muchacha, una dama entrada en años, la joven que lee y su madre, las trescientas obreras prisioneras.

La reina representa, junto a su esposo, el poder real. Aparece en el principio de la obra escuchando la historia y narrándola a su vez al rey, permanecerá ausente hasta el verso 6172 en que pide al rey que pare la lucha entre Gauvain y el Caballero del León.

La dama de Landuc es la dama de la fuente. Encontramos (versos 1495 al 1503) el topos retórico de la Naturaleza creadora de la persona bella¹⁶⁷:

“Oui, en vérité, je peux bien le jurer,
jamais avec une telle démesure
Nature n'a su travailler en matière de beauté,
car là elle a outrepassé sa tâche.
Ou elle n'y travailla jamais, peut-être.
Comment donc cette merveille aurait-elle pu se produire?
D'où une si grande beauté serait-elle venue?
C'est Dieu qui la fit jadis de sa main nue
pour occuper Nature.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1495-1503)

Esta dama viuda se casa con Yvain, verdugo de su primer esposo. Nos encontramos frente a un personaje complejo que se desliza entre los impulsos del corazón y la frialdad de la razón:

“à cause de la nécessité qu'ils y voient,
et qui m'autorisent à prendre un mari.
Et je le ferai en raison de cette même nécessité.
Ici même je me donne à vous,
car je ne dois pas refuser pour mari
un vaillant chevalier et, qui plus est, un fils de roi”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2045-2050)

La dama de Landuc procura al caballero el bienestar que produce el amor y provoca la locura en el que se sabe abandonado por el ser amado:

“Alors il lui monte un tourbillon
dans la tête, si puissant qu'il perd la raison;
puis il déchire ses vêtements et s'en dépouille
et s'enfuit par les champs et les vallées,”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2804-2807)

Lunete, doncella de Laudine, es el personaje que media continuamente entre su señora e Yvain (*Le Chevalier au Lion*, versos 1550-1727 y 6546-6795). Según la mitología celta se trata de “un hada dotada de poderes sobrenaturales, imagen de una antigua divinidad de amor y magia¹⁶⁸”. Es un personaje que contribuye a la evolución de la historia de un modo activo.

Por su parte, **la mensajera de Laudine** es la encargada de transmitir la condena de su señora al caballero y pedirle el anillo. Este personaje, prolongación del de su ama, origina una crisis personal en el caballero que lo conduce a la locura:

¹⁶⁷ En opinión de Curtius, Chrétien de Troyes en esta cita va todavía más lejos en el empleo del topos de la Naturaleza creadora del ser bello. Curtius (1956,298-299).

¹⁶⁸ Markale (1993,97).

“... ”

Pourtant je ne parle pas pour faire une réclamation en justice ;
tout ce que je te dis, c'est que celle qui te fit
épouser ma dame nous a trahis.
Yvain, ma dame désormais ne se soucie plus de toi ;
qui plus est, elle te commande, par mon intermédiaire,
de ne jamais revenir auprès d'elle
et de ne plus garder son anneau.

(...)

Alors il lui monte un tourbillon
dans la tête, si puissant qu'il perd la raison ;
puis il déchire ses vêtements et s'en dépouille
et s'en fuit par les champs et les vallées,”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2704-2807)

La dama de Noroison y sus dos sirvientas son las encargadas de sanar las heridas del caballero que, en este caso, no son físicas sino psíquicas (*Le Chevalier au Lion*, versos 2964-2973). Una vez recuperada la razón, el caballero defiende a la dama de Noroison en testimonio de su agradecimiento, recobrando en este momento la virtud del valor. La situación de **la hija del noble hombre** que le hospeda, sobrina de Gauvain, motiva que el caballero razone y sienta una nueva virtud que le lleva a defenderlos, la piedad (*Le Chevalier au Lion*, versos 3895-3898 y 3936-3947). **La esposa y las dos hijas** de otro hombre que le da cobijo, son las encargadas de sanar sus heridas y las del león en un ambiente de gran hospitalidad (*Le Chevalier au Lion*, versos 4688-4696).

Otros personajes como **las hijas del señor de la Noire épine** plantean un conflicto de herencia tras la muerte de su padre, lo que provoca el enfrentamiento entre Gauvain y el Caballero del León (*Le Chevalier au Lion*, versos 6102-6441). La hija menor decide elegir como defensor al valeroso Caballero del León, comienza la búsqueda de su elegido y, tras caer enferma será otra muchacha la encargada de proseguir, con la ayuda de Lunete, para finalmente encontrar al caballero. Yvain acepta defender el "*bon droit*" de la doncella (*Le Chevalier au Lion*, verso 5102). La joven que encontró al Caballero del León lo acompañará, en el viaje de vuelta, hasta encontrar a la hija menor del señor de la Noire épine.

La dama entrada en años sirve para explicar la historia del “castillo de la peor aventura” bajo pretexto de relatársela al caballero para intentar disuadirlo de su empeño (*Le Chevalier au Lion*, versos 5138-5180). **La joven que lee y su madre** cuidan y agasajan al caballero, al tiempo que la hija le es ofrecida por su padre como agradecimiento por vencer a los demonios y liberar al pueblo, pero nuestro caballero rechaza el premio por el amor que siente hacia su esposa.

El realismo social aparece en la obra de Chrétien de Troyes de la mano de **las trescientas obreras**:

“ À tout jamais nous tisserons la soie,
sans jamais être mieux vêtues.
Toujours nous serons pauvres et nues,
et toujours nous aurons faim et soif ;

nous ne pourrons jamais gagner suffisamment
pour améliorer ce que nous avons à manger.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 5294-5299)

La situación de explotación que sufren estas jóvenes, junto con el peligro que entraña la llamada "*pire aventure*", provocan en el caballero una sensación de piedad así como un deseo de recobrar honor y reputación. Al vencer, en un acto de gran proeza caballeresca, a los dos demonios, libera al rey de su promesa y a las doncellas de la esclavitud de un trabajo impuesto en una penuria total.

1.5. Conclusiones

La Reina representa el poder y la bondad real en la tipología femenina de la obra artúrica de Chrétien de Troyes a excepción de la que narra las aventuras del Caballero de la Carreta. Encontramos en las obras una primera clasificación de los personajes femeninos según posean un nombre, que los individualiza, o carezcan del mismo; en el primer grupo situamos a Enide, Fénice, Laudine o dama de Landuc, Lunete, Thessala, Soredamor, Tantalís y la dama de Noroison. En el segundo grupo se encontrarían un amplio bloque de personajes designados de un modo genérico -damas, doncellas, sirvientas, jóvenes muchachas- ya que lo importante en este grupo de personajes no es tanto su identificación individual como su función en el desarrollo de la historia. Algunos de estos personajes son presentados como hijas, esposas o sobrinas de algún personaje masculino, lo cual es coherente con la situación social de la mujer en la época en que las obras fueron concebidas¹⁶⁹.

Aparece en las obras toda una gama social de personajes femeninos que va desde reinas y soberanas, pasando por damas de distinto rango y haciendo un alto importante en las damas de compañía, hasta llegar a mujeres del pueblo e incluso ver a las obreras explotadas en el sector textil. Tales personajes femeninos atraviesan las obras, encontrándose en los momentos claves de las distintas historias, en dos funciones principales: ayudar al desarrollo de la acción provocando que el caballero se introduzca en una nueva aventura, o deteniendo la acción de la obra so pretexto de sanar sus heridas y hospedarle. Notemos que en algunas ocasiones ese mismo momento de tranquilidad provoca a su vez la aparición de una nueva aventura para el caballero. De esta manera podemos presentar un esquema que refleja la tipología femenina de la obra unido a su papel en la misma (anexo 5).

¹⁶⁹ Véase el capítulo destinado a la visión general de la obra y, más concretamente el apartado titulado *La mujer en la época*.

2. El personaje femenino y el espacio

Tal y como se observó en el apartado dedicado al análisis de la coordenada espacial en la obra de Chrétien de Troyes, nos encontramos ante un espacio mítico que viene generado por la corte del rey Arturo. En este espacio, que da unidad a la obra, apreciábamos tres divisiones significativas: la corte frente a todo lo que no era corte, los espacios binarios separados de los continuos y los espacios cerrados diferenciados de los abiertos. En el apartado que nos ocupa, analizaremos la relación de los personajes femeninos con la coordenada espacial de la obra para delimitar sus espacios propios así como su función en relación con dicha coordenada.

En una primera lectura de la obra se observa que en la corte y los castillos encontramos a la reina rodeada de doncellas y elegantes damas, mientras que en los hogares humildes aparecen las esposas e hijas de algunos personajes masculinos. Esto nos podría llevar a pensar que el espacio propio de estos personajes femeninos es el hogar y, en general, un espacio cerrado y protegido por el caballero, el padre o el esposo; pero encontramos múltiples personajes femeninos en espacios abiertos, recordemos a Enide recorriendo todo tipo de espacios hostiles y peligrosos junto a Erec. Por ello, y en pos de evitar una generalización excesivamente cómoda, a la par que equívoca, analizaremos los espacios en relación con cada uno de los personajes femeninos que circulan por las historias.

La reina Ginebra aparece relacionada con dos espacios opuestos, la corte de Arturo y el reino de Gorre. En *Erec et Enide* y en *Cligès*, encontramos a la reina junto a su esposo en el seno de la corte, un espacio que le es propio y propicio para el desempeño de su función en la obra puesto que representa, junto a su esposo el poder real unido a todas sus virtudes inherentes de bondad, compasión y benevolencia.

En *Le Chevalier au Lion*, surge en un primer momento en la corte desempeñando su papel de reina consorte; directamente no desaparece de ella, pero por las referencias a lo que sucede en *Le Chevalier de la Charrette*, la encontramos en dos momentos¹⁷⁰ ausente de la corte, para regresar nuevamente a ella¹⁷¹, su lugar propio por excelencia.

¹⁷⁰ “Mais un chevalier a emmené / la reine, à ce que l'on m'a dit” (*Le Chevalier au Lion*, versos 3702-3703) y “Mais un chevalier d'une terre étrangère / est en train d'emmener la femme du roi” (*Le Chevalier au Lion*, versos 3914-3915) ambas citas son una clara referencia al rapto de la reina por Méléagant.

¹⁷¹ “Il y avait trois jours que la reine / était revenue de la captivité” (*Le Chevalier au Lion*, versos 4734-35).

Es en *Le Chevalier de la Charrette* donde la reina es trasladada al reino de Gorre, un espacio negativo para ella ya que representa lo contrario a Logres o reino de vida de la corte de Arturo. En este lugar, el personaje de Ginebra sufre una profunda modificación, al pasar de reina a cautiva y de esposa modelo a amante, al más puro estilo de la “*fin'amors*”, dominando por completo la voluntad de su amado; así, su simple presencia da fuerza al caballero en su combate (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3669-3757), el rechazo de la reina en un primer encuentro deja al caballero profundamente abatido (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3937-3996). Ginebra se muestra dueña absoluta de su voluntad al decidir cómo debe luchar en el torneo de Noauz (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5636-6009). Podemos decir que el personaje de Ginebra cambia según el lugar en que se encuentre, en la corte de Arturo es la reina y en Gorre, fuera de las leyes de la corte, es la perfecta dama del “*fin'amors*”¹⁷².

Por su parte, el personaje de Enide se presenta unido a diversos espacios; dos de ellos protectores, el hogar de su padre y la corte, y los demás peligrosos, los espacios de la aventura junto a su esposo Erec. El hogar del padre representa para este personaje la protección, la vida dura pero feliz en familia y el lugar en que conoce a Erec (*Erec et Enide*, versos 447-448). La corte, ya sea la de Arturo o la del rey Lac, simboliza la comodidad así como la felicidad matrimonial; pero es precisamente en este espacio, positivo “*a priori*”, donde ella pronuncia las palabras de infelicidad y donde vierte sus lágrimas, situando a la pareja en crisis (*Erec et Enide*, versos 2489-2571), y lanzándola a los espacios hostiles en pos de la aventura reparadora.

En este deambular por espacios hostiles, privada del derecho de hablar¹⁷³ (*Erec et Enide*, versos 2762-2771), el personaje que nos ocupa recorre bosques, valles, landas, praderas, ciudades fortificadas, el castillo de Limors, el castillo de Guivret y el castillo de Brandigan. Una vez solucionada la doble crisis regresarán nuevamente al espacio protector de la corte de Arturo donde, tras la muerte del padre de Erec, serán coronados reyes (*Erec et Enide*, versos 6874-6879). Vemos que el personaje de Enide pasa de un espacio que le es propicio inicialmente -la corte- a un espacio hostil -espacio de aventuras-, pero esta afirmación debe ser matizada ya que es en el lugar propicio donde surge la crisis y por el contrario, en el deambular por espacios hostiles encuentra el equilibrio a la par que la solución a la crisis provocada.

A su vez, el personaje de Fénice proviene de un espacio lejano, Alemania¹⁷⁴, en su espacio natural se enamora de Cligès (*Cligès*, versos 2754-2811) y surge en ella el dilema interior, telón de fondo de toda la obra, ya que amando a un hombre debe casarse y pertenecer a Alis, hombre al que no ama (*Cligès*, versos 2935-2955) y en ningún caso accede a seguir los pasos de Yseut (*Cligès*, versos 3099-3149). En ese espacio se produce, tras la boda, el primer engaño que salva a Fénice de pertenecer físicamente a alguien que no ama

¹⁷² No olvidemos que esta obra fue escrita por Chrétien bajo el encargo de Marie de Champagne.

¹⁷³ Recordemos que la crisis surge por las palabras pronunciadas por Enide.

¹⁷⁴ Fénice es hija del emperador de Alemania (*Cligès*, vv.2609-18).

(*Cligès*, versos 3286-3326). De Colonia parten, ya marido y mujer, en dirección a la corte de Alis; por el camino -en el bosque negro- Cligès libera a Fénice de su secuestro por parte de los sajones y, es en este espacio tan, a primera vista negativo, donde se produce la declaración de amor sin palabras ya que los ojos hablan (*Cligès*, versos 3777-3789) aunque en su despedida, antes de partir Cligès a la corte de Arturo, encontramos una frase significativa: “ ...comme il se doit pour celle à qui je suis tout entier” (*Cligès*, verso 4269).

La corte de Alis supone para el personaje de Fénice, tras la declaración de amor de Cligès, un espacio de tormento psicológico (*Cligès*, versos 5200-5007 y 5243-5247) y posteriormente de dolor físico al decidir, gracias a un nuevo engaño, hacerse pasar por muerta y soportar las torturas de los médicos en su empeño de devolverla a la vida. Un nuevo espacio aparece en el deambular de este personaje por la obra, se trata de una torre aislada del mundo:

“Vous ne pourrez y trouver de porte
ni d’entrée en aucun endroit.
La porte est faite de pierre dure
avec tant d’art et d’ingéniosité
que vous n’en verrez pas la jointure.”

(*Cligès*, versos 5510-5513)

En este lugar construido fuera de las leyes -Fénice es una especie de muerta viviente- es feliz junto a su amado, pero su ansia por la búsqueda de un espacio abierto la lleva al jardín (*Cligès*, versos 6268-6347), lugar en el que ambos son descubiertos (*Cligès*, versos 6368-69) y obligados a huir hasta la corte de Arturo, espacio en el que encuentran el equilibrio y la tranquilidad de espíritu tras la muerte de Alis. Finalmente vuelven al reino de Alis donde Cligès es nombrado emperador y Fénice es hecha su esposa sin que “jamais elle ne fut recluse” (*Cligès*, verso 6680).

Podemos decir que este personaje femenino presenta una gran complejidad en relación con el espacio, puesto que en todos ellos se encuentra prisionera, hasta el momento en que se soluciona su problema de conciencia y puede pertenecer libremente en cuerpo y alma a su amado, instante en que el espacio se vuelve propicio para ella.

El personaje de la dama de Landuc se encuentra unido a un único espacio del que no se desplaza en toda la obra, su reino. Este lugar, desde una perspectiva moral, presenta una dualidad para el personaje ya que en él experimenta las más opuestas sensaciones; pierde a su esposo, hecho que la sume en la más profunda de las desesperaciones (*Le Chevalier au Lion*, versos 1144-72); encuentra un nuevo esposo y defensor para su reino (*Le Chevalier au Lion*, versos 2040-2052) que no es otro que el asesino de su primer esposo; y finalmente ve alejarse a aquél de su espacio natural en busca de aventuras junto a los miembros de la corte de Arturo (*Le Chevalier au Lion*, versos 2562-2578). La falta a la palabra dada por Yvain hace aparecer el desdén en este personaje y finalmente, en su reino se

produce la reconciliación entre los esposos (*Le Chevalier au Lion*, versos 6748-6803).

Debemos señalar que, si bien la dama de Landuc no sale de su reino, sí lo hace su mensajera, prolongación de su palabra, (*Le Chevalier au Lion*, versos 2708-2780) provocando una crisis total en el personaje de Yvain. Puede afirmarse que la figura de Laudine se encuentra íntimamente unido a su reino -Markale¹⁷⁵ la llama "*Dama de la fuente*"- para el que necesita un defensor. Todo espacio fuera de su reino le es impropio y por ello envía a una mensajera cuando hay que solucionar cosas en el exterior.

Antes de abordar de un modo generalizado la relación que los personajes femeninos secundarios mantienen con la coordenada espacial, es pertinente el estudio de las figuras de Thessala, Lunete, Soredamor y Tantalís. Las dos primeras en cuanto damas de compañía de Fénice y de la dama de Landuc respectivamente; las dos siguientes en cuanto madres de los dos caballeros centro de la obra *Cligès*.

Thessala recorre los mismos espacios que su señora Fénice. La diferencia entre ambas no se localiza tanto en los espacios en que se encuentran sino en la actitud frente a los mismos. Mientras que para Fénice todos los espacios son una prisión hasta el momento de la muerte de su esposo Alís, encontrando en ese preciso instante la solución a su problema generado por la lucha entre su conciencia y el amor que siente hacia Cligès, Thessala encuentra la solución momentánea a cada uno de los sentimientos de cautividad de su señora (*Cligès*, versos 3266-3333 y 5370-5400). Podríamos decir que su función en relación con la coordenada espacial contribuye, en cierta medida, a atenuar el sentimiento claustrofóbico de su ama.

Lunete, dama de compañía de Laudine, acompaña a su señora en el reino de la fuente, en el que es la voz de su razón, y ejerce de mediadora siempre buscando el bien de su dama¹⁷⁶. Este reino supone el lugar de trabajo para Lunete quien en dos ocasiones se aleja de este espacio positivo de consejera. En una primera para ser encerrada en una capilla próxima a la fuente, espacio negativo en el que espera su juicio acusada de ser la responsable del delito cometido por Yvain y con una condena de muerte esperándola al final del juicio (*Le Chevalier au Lion*, versos 3559-3765). Una vez declarado inocente, el personaje vuelve a instalarse en el dominio de la fuente, restituyéndose su espacio propio de consejera de la dama de Landuc. La segunda ocasión en que el personaje de Lunete abandona su espacio propio de dama de compañía y consejera lo encontramos en los versos 4961 al 5003 durante los que acompaña a la hija

¹⁷⁵ Markale (1993,94).

¹⁷⁶ Esta función del personaje de Lunete se observa a lo largo de toda la obra, por lo que sería largo y pesado reflejar todas y cada una de las citas que lo muestran. Desde el verso 971, momento en que aparece por primera vez este personaje, hasta el final de la obra encontramos su función activa en el desarrollo de la misma.

pequeña del señor de la Noire Epine hasta dejarla sobre los pasos del Caballero del León.

El personaje femenino de Tantalís, madre de Alexandre y Alís, posee una única función en relación con la coordenada espacial de la obra: representar el espacio de la corte y el poder que encarnan su esposo y ella. Por el contrario, el personaje de Soredamor muestra una relación más compleja con dicha coordenada. El viaje en barco por mar supone, junto a un cambio de lugar, el nacimiento del amor y es ante todo para este personaje femenino, junto a la corte de Arturo en Bretaña, un espacio de reflexión (*Cligès*, versos 456-540 y 872-1042). La corte de Arturo en Inglaterra favorece un primer encuentro con palabras entre los dos jóvenes (*Cligès*, versos 1368-1424), supone un lugar de dolor para Soredamor, al creer muerto a Alexandre (*Cligès*, versos 2076-2082), dolor que se torna en alegría tras el regreso del caballero (*Cligès*, versos 2200-2210) y que culmina con el matrimonio de los amados (*Cligès*, verso 2315) y el nacimiento de su hijo Cligès (*Cligès*, versos 2332-2340).

El retorno a su tierra, en Constantinopla, sume al personaje de Soredamor, tras el sepelio de su esposo, en una profunda tristeza que provoca su muerte (*Cligès*, versos 2579-2581). Notemos que Soredamor es hermana del gran caballero Gauvain (*Cligès*, verso 467) por lo cual, gracias a este personaje femenino, se produce la unión entre la corte de Arturo y la antigua Grecia. Podemos considerar que la función principal de este personaje, en relación con la coordenada espacial, es la de unir dos espacios, reflejo del mundo antiguo y la modernidad.

Los demás personajes femeninos que circulan en las obras, centro de nuestro estudio, se desplazan entre los espacios cerrados y los abiertos. Entre los primeros encontramos tanto castillos como hogares humildes, en los cuales dan alojamiento al caballero siguiendo las normas de hospitalidad de la época, sanan sus heridas y en ocasiones lo exponen a algún peligro. El segundo grupo se caracteriza por la aparición de doncellas en peligro que solicitan la ayuda del caballero; en algunas ocasiones, al contrario, el encuentro entre el personaje femenino y el caballero lleva a éste al hogar de la dama para ser sanado.

2.1. Conclusiones

El análisis de la coordenada espacial en relación con los personajes femeninos señala que estos aparecen en todo tipo de espacios, tanto abiertos como cerrados. Los últimos son lugares de calma, diversión y amor, pero también lo son de origen de conflictos y en algunas ocasiones espacios de prisión y gran peligro. Por su parte, los espacios abiertos son, en principio, lugares de encuentro entre damas en apuros y caballeros que las defienden, aunque ese encuentro puede no ser conflictivo y suponer, al contrario, la curación del caballero herido.

La vida de los personajes femeninos en la corte del rey Arturo se desarrolla según las normas y el uso de la época cortés; pero cuando estos personajes salen de dicho ambiente cortés encontramos las relaciones extra matrimoniales: el conde de Limors desposa a Enide a la fuerza, Fénice ama en la torre a Cligès, Ginebra ama a Lancelot en Gorre. En general, la función del personaje femenino en relación con el factor espacial consiste en el encuentro con el caballero al que, normalmente, lanza a una nueva aventura.

3. La mujer y el caballero

Analizaremos bajo este epígrafe las relaciones que se presentan entre los personajes femeninos de las obras y los caballeros, protagonistas “*a priori*” de las mismas. La necesidad de realizar este estudio viene dada por el enunciado de nuestra tesis¹⁷⁷ que nos lleva a resolver la pregunta allí planteada sobre si la mujer es un personaje activo, capaz de tomar decisiones que afectan a su vida y si, al mismo tiempo, motivan las distintas acciones del caballero.

Resulta evidente que los personajes femeninos y los de los caballeros aparecen entrelazados en la obra. Ahora es el momento de describir esta relación, las razones que la motivan, el papel de los personajes femeninos en dicho vínculo, así como los resultados fruto de estas mutuas interacciones.

Las distintas relaciones que se presentan en las cuatro obras de Chrétien de Troyes entre las damas y los caballeros pueden resumirse en tres tipos: amorosas, piadosas y conflictivas. Estos tres tipos de relaciones se mezclan entre sí formando una especie de red en cuyo seno se desarrolla la acción de las obras. Esto es, la relación entre una dama y un caballero no puede enmarcarse alegremente dentro de uno de los tres tipos; es mucho más compleja que todo eso al tratarse de una relación plural que plasma distintos aspectos en los diferentes momentos de la obra.

Los personajes femeninos se valen de una serie de recursos -lo que nosotros llamamos “armas de mujer”- que provocan una reacción en el caballero. Por ello, analizamos a continuación esos tipos de relaciones así como los recursos o armas empleados por las féminas de las obras para llegar a reflejar la necesidad de una mujer para la evolución del caballero y atisbar así, el nacimiento de un nuevo concepto de caballero¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Véase el capítulo dos de nuestra tesis.

¹⁷⁸ Esta nueva concepción del caballero ya aparece en el capítulo segundo dedicado al autor dentro del apartado 3.2., sobre la nueva concepción del caballero.

3.1. *La relación entre Erec y Enide*

Las relaciones entre Erec y Enide varían a lo largo de la obra; en un primer momento, el caballero queda deslumbrado ante la visión de una belleza tan perfecta: “Quant à Erec, il fut tout ébloui / par le spectacle d'une si grande beauté” (*Erec et Enide*, versos 448-449), unos versos más adelante encontramos a Enide armando a Erec y acompañándolo al combate frente a Ydier:

“C'est la jeune fille elle-même qui l'arme,
sans qu'on ait recours ni à des incantations ni à des sortilèges:
elle lui lace les chausses de fer
et les coud avec des courroies de cerf;
elle le revêt d'un haubert aux bonnes mailles,
puis lui lace le ventail;
elle lui place le heaume bien bruni sur la tête.
Elle l'arme parfaitement de pied en cap.

...

Erec chevauchait, lance à la verticale,
accompagné de la jeune fille à la belle prestance.”

(*Erec et Enide*, versos 709-748)

Es, precisamente, la visión de la doncella Enide unido al recuerdo de la reina humillada, lo que da ánimo al caballero para proseguir el combate con mucha más fuerza:

“Dès qu'il l'a vue,
sa vigueur en est toute redoublée.
Pour son amour et pour sa beauté,
il a retrouvé une grande audace.
Il se souvient de la reine
à qui il avait dit dans la forêt
qu'il vengerait son humiliation
ou qu'il l'accroîtrait encore.”

(*Erec et Enide*, versos 913-920)

La victoria en la lucha, provoca la felicidad en Enide así como la promesa de matrimonio por parte de Erec (*Erec et Enide*, versos 1306-1328). Tras recorrer el camino que les separa de la corte, teniendo como única compañía a Enide, llegan a la corte de Arturo. La boda de los amados representa el momento cumbre de esta primera relación, que nosotros llamamos “amorosa”, y desvela al lector el nombre de la dama (*Erec et Enide*, versos 2021-2027). Los siguientes versos muestran las dulzuras del amor entre los esposos y la gran bravura de Erec.

De regreso al país del caballero, la relación entre la pareja va a cambiar ya que el único mundo del caballero es su dama:

“Mais Érec l’aimait d’un si grand amour
que les armes le laissaient indifférent
et qu’il ne participait plus aux tournois.
Il ne se souciait plus désormais de tournoyer :
il allait vivre en amoureux auprès de sa femme,
il en fit son amie et son amante.
Il n’avait plus en son cœur que le désir
de l’embrasser et de la couvrir de baisers :
il ne cherchait plus d’autre plaisir.”

(*Erec et Enide*, versos 2430-2438)

Ese “amor excesivo” que siente Erec por su esposa motiva el abandono de sus deberes sociales como caballero, lo que provoca críticas entre sus compañeros: “Ses compagnons en était désolés / et se lamentaient fréquemment entre eux / de ce qu’il lui vouait un amour excessif.” (*Erec et Enide*, versos 2439-2441). Estas acusaciones llegan a oídos de Enide, que calla. Un día, estando junto a Erec, recuerda esas palabras de crítica y, sumida en el dolor, llora sollozando unas reflexiones que despiertan a su esposo. Ante las preguntas de Erec, ella le cuenta lo sucedido y en ese momento surge la doble crisis de la pareja:

“L’an dernier, tous avaient coutume de dire
qu’on ne connaissait au monde
de chevalier plus accompli et plus vaillant
et vous n’aviez nulle part votre égal.
Mais aujourd’hui, tous vous tournent en dérision,
jeunes et vieux, petits et grands.
Tous vous traitent de lâche.
Croyez-vous donc que cela ne m’afflige pas,
de vous entendre ainsi mépriser?
Ces discours me plongent dans une grande tristesse,
et ce qui m’attriste encore davantage,
c’est qu’on en rejette le blâme sur moi.”

(*Erec et Enide*, versos 2469-2732)

Juntos, sin ninguna otra compañía, parten en busca de aventuras que solucionen la crisis provocada. Al ser la palabra de infelicidad de Enide la desencadenante del problema, su esposo le impone el silencio:

“Erec s’en va en compagnie de sa femme,
il ne sait où, à l’aventure.
« Avancez, fait-il, à vive allure
et gardez-vous d’avoir l’audace,
au cas où vous verriez quoi que ce soit,
de me dire ceci ou cela.
Gardez-vous de jamais me parler,
Si je ne vous adresse pas la parole en premier. »”

(*Erec et Enide*, versos 2762-2769)

Por esas palabras desgraciadas junto a las lágrimas de Enide, la relación entre ambos personajes ha cambiado pasando a ser una relación “conflictiva” que les expondrá a todo tipo de aventuras. Al mismo tiempo, en cada ocasión de peligro, es la voz de la dama la que alerta al caballero (*Erec et Enide*, versos 2841-2844, 2979-2992, 3465-3481 y 3549-3558) o la que, mediante palabras engañosas –“Le coeur ne pense mot de ce que bouche dit”- le salva (*Erec et Enide*, versos 3312-3421). También mediante la palabra pide ayuda para su señor herido (*Erec et Enide*, versos 4171-4174). En todos los casos ella emplea la palabra, que le ha sido prohibida, por amor hacia su señor. En una sola ocasión sus palabras no están motivadas por una amenaza: “Seigneur, fait-elle, volontiers” (verso 4320). En otro momento encontramos al personaje de Enide incapaz de hablar a causa de la emoción que siente:

“Elle ne sait quel parti prendre,
parler ou se taire.
Elle prend conseil en elle-même;
souvent elle est tout près de parler
et sa langue se met en mouvement,
mais la voix ne peut sortir,
car la peur lui fait serrer les dents
et tenir enclose la parole.”

(*Erec et Enide*, versos 3722-3730)

En el castillo del conde de Limors, ante un Erec supuestamente muerto, la negativa de Enide a pertenecer a otro hombre unido a sus gritos de reproche hacia el conde, provocan la reanimación de Erec:

“Au milieu de ce violent échange de propos,
voilà qu’Erec reprit connaissance,
(...)
lorsqu’il entendit la voix de sa femme!
D’un bond il saute de la table
Et tire aussitôt l’épée :
Rendu hardi par la colère,
Ainsi que par l’amour qu’il éprouvait pour sa femme,”

(*Erec et Enide*, versos 4850-4857)

El caballero, movido por el amor y la ira ante el dolor de su esposa, lucha contra el conde de Limors. Notemos que Erec toma el escudo y Enide la lanza (*Erec et Enide*, versos 4880-4883). En este momento la crisis de pareja queda resuelta:

“Et si vous m'avez offensé en parole,
je le vous pardonne et vous tiens quitte
de cette parole malheureuse”

(*Erec et Enide*, versos 4923-4925)

Tras la reconciliación de la pareja, la palabra de Enide desvela la identidad de su señor, impidiendo una lucha entre Guivret y Erec que no se habían reconocido, propiciando la curación de las múltiples heridas del caballero:

“A ces paroles rassurantes, Enide
a répondu d’un mot rapide:
« Il s’appelle Erec, et je ne cherche pas à mentir,
car vous êtes, je le vois bien, un homme généreux et loyal »”

(*Erec et Enide*, versos 5053-5056)

En este momento somos testigos del reencuentro de la pareja con la felicidad y el amor pleno: “... A cette heure, ils ont achevé leur pénitence....” (*Erec et Enide*, versos 5233-5248).

Ante la última gran aventura, La de “la joie de la cour”, sin duda la que entraña un mayor peligro, Enide queda muda por el dolor y la incertidumbre que la dominan:

“Elle gardait pourtant le silence,
car la douleur que l’on exprime par la bouche
est sans gravité, si elle n’atteint pas le coeur.”

(*Erec et Enide*, versos 5822-5825)

Una vez que Erec demuestra ser el mejor caballero, y se soluciona la crisis social, Enide recobra la voz:

“Enide ne reste pas muette
au moment de prendre congé des barons:
elle les salue tous par leurs noms
et ils lui rendent son salut tous en choeur.”

(*Erec et Enide*, versos 6396-6399)

Todo termina con la coronación de los esposos en la corte del rey Arturo, con una relación personal y social totalmente equilibrada.

3.2. *La relación entre el caballero y la dama en Cligès*

En la obra sobre Cligès, la relación caballero / dama se convierte en un triángulo - el esposo- que se amplía a una relación de cuatro por las intervenciones de Thessala, sirvienta de Fénice. Desde el principio hasta el final, la relación entre los dos enamorados es “conflictiva”, tanto en el plano social como en el personal.

El personaje de Fénice plantea un conflicto total entre el deber social -hija del emperador de Alemania, debe casarse con quien le ha sido impuesto- y el

amor que siente hacia Cligès. Este amor que el personaje siente y no expresa, unido a la negativa a convertirse en otra Yseut genera un conflicto en su interior:

“J'aimerais mieux qu'on me démembre
plutôt que lui et moi fassions revivre
l'amour d'Yseut et Tristan

(...)

Je ne pourrais pas me résoudre
à la vie que mena Yseut.
L'amour en elle fut trop avili,
car son corps versait une rente aux deux,
quand son coeur était entièrement à un seul.

(...)

Jamais mon corps ne se prostituera,
ils ne seront pas deux à se le partager:
qui a le coeur, qu'il ait aussi le corps!”

(*Cligès*, versos 3099-3117)

La solución le viene dada por su sirvienta Thessala, quien elabora un filtro (*Cligès*, versos 3150-3170) que produce en el esposo la sensación de poseer a su dama, liberando a Fénice de infligirse el sacrificio de pertenecer físicamente a quien no ama. Por su parte el caballero Cligès, prendido y enamorado de Fénice, lucha entre ese amor y el respeto a su emperador y tío, legítimo esposo de su amada. Por todo ello, unido al recuerdo de la recomendación de su padre de ir a la corte de Arturo, el caballero decide partir, no sin antes pedir permiso a su señora, Fénice; esta conversación concluye con dos versos muy significativos, anuncio de lo que sucederá en un futuro: “Mais je vous fais la demande, / comme il se doit pour celle à qui je suis tout entier” (*Cligès*, versos 4268-4269).

Estos conflictos personales son guardados en silencio por parte de los dos enamorados hasta el regreso de Cligès¹⁷⁹ a Constantinopla. En este momento el caballero declara su amor a Fénice:

“ ...

-En vérité, madame, il vint auprès de vous.
-De moi? Alors, il a trouvé une place toute prête,
puisque, de son côté, le mien était allé près de vous!
-Eh, bien madame, voici donc avec nous
nos deux coeurs, ainsi que vous le dites,
car le mien sans réserve est tout à vous.

...

Jamais mon corps ne vous donnera de plaisir
autre que celui que vous avez à présent,
si vous ne trouvez le moyen
de me dérober à votre oncle

¹⁷⁹ Tras mostrarse un gran caballero en la corte de Arturo, el amor que siente hacia Fénice le obliga a regresar a Constantinopla.

et de me séparer de lui,
sans qu'il puisse jamais me retrouver

...”

(*Cligès*, versos 5114-5221)

La negativa de la dama a seguir la suerte de Tristan e Yseut provoca nuevamente la intervención de Thessala; una nueva bebida dará el aspecto de muerta a Fénice (*Cligès*, versos 5388-5400), quien una vez enterrada¹⁸⁰ será liberada y podrá vivir con su amado. Esta decisión provoca gran dolor en el cuerpo de la dama, quien se ve martirizada por los médicos que intentan arrancarla de la muerte. La noticia de la muerte de Fénice provoca un inmenso dolor en Cligès, dolor que se torna en alegría al saber que la muerte ha sido fingida. En este momento comienza una “etapa de amor”, aislados del mundo y de sus leyes:

“Amour ne fit vraiment rien d'indigne
quand il les unit l'un à l'autre,
et il leur semble à tous les deux,
quand ils sont dans les bras l'un de l'autre,
que leur joie et que leur bonheur
rendent meilleur le monde entier.
Ne m'en demandez pas davantage,
mais il n'y a de chose que l'un veuille
à quoi l'autre ne consente.
Ainsi ont-ils un commun vouloir
comme si tous deux ne faisaient qu'un”

(*Cligès*, versos 6255-6264)

Con la llegada de la primavera renace el deseo de Fénice por salir al vergel que rodea su escondite (*Cligès*, versos 6268-6347). Los juegos amorosos de la pareja al aire libre provocan que sean descubiertos por un cazador y, por consiguiente, la necesidad de huir para salvar sus vidas. Esta huida les lleva hasta la corte de Arturo donde piden ayuda y refugio. Mientras que Arturo prepara un gran ejército para luchar contra Alis, reciben la noticia de la muerte de éste último. En este preciso momento, todo el conflicto generado por la relación extra matrimonial entre Cligès y Fénice queda resuelto. La pareja regresa a la tierra de Cligès donde todo vuelve al equilibrio natural: Cligès recobra la corona que por derecho le correspondía, tomando por esposa a su amada:

“Il emmène Fénice, et ils s'en vont,
sans s'arrêter avant d'être en Grèce,
où on les reçoit dans la joie
comme on doit le faire pour son seigneur.
On lui donne son amie pour femme,
et on les couronne tous deux ensemble.

¹⁸⁰ Aparece en este momento el sepulcro, lugar de reposo tras la muerte y desde donde el alma, libre del cuerpo, renace a la vida eterna. En este caso la tumba sirve al personaje de Fénice para procurarle una supuesta muerte social y "renacer", en cuerpo y alma, libre para amar fuera de la sociedad que, supuestamente, ha abandonado gracias a su falsa muerte.

De son amie, il fait sa femme,
mais il l'appelle amie et dame,
ce qui n'empêche pas celle-ci
d'être aimée comme son amie,
ni de l'aimer elle-même aussi
comme une amie doit aimer son ami.
Chaque jour s'accrut leur amour,
jamais il n'eut à se défier d'elle
ni à lui adresser la moindre plainte.”

(*Cligès*, versos 6665-6679)

3.3. *La relación entre la dama de Landuc e Yvain*

La relación entre estos dos personajes es, desde un primer momento, “conflictiva”. Tras el combate y movido por su egoísmo, el caballero Yvain sigue al defensor de la fuente para encontrar una prueba de su victoria, al quedar atrapado en el castillo, pone en serio peligro su vida. La sirvienta de la dama de Landuc, Lunete, ofrece al caballero un anillo que le hace invisible (*Le Chevalier au Lion*, versos 1024-1054), gracias al cual puede asistir al gran dolor de la dama de Landuc (*Le Chevalier au Lion*, versos 1148-1172) en los funerales de su esposo; en este momento queda prendido de la dama:

“Son ennemi lui enlève son coeur,
emportant ainsi ce qu'elle hait le plus.
La dame, sans qu'elle le sache, a bel et bien vengé
la mort de son seigneur.
Elle en a tiré une vengeance plus sûre
qu'elle n'aurait pu le faire elle-même
si Amour ne s'en était pas chargé:
il l'attaque si doucement
qu'il le frappe dans le coeur en passant par les yeux.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 1364-1372)

Este amor contradictorio genera un conflicto, ya que el caballero Yvain ama a la viuda del hombre a quien él mismo ha matado (*Le Chevalier au Lion*, versos 1364-1397). De nuevo la intervención de Lunete supone la solución a este problema y, tras múltiples diálogos con su señora, la dama de Landuc acepta, por razones de estado -la necesidad de un defensor para sus dominios- tomar por esposo a Yvain (*Le Chevalier au Lion*, versos 1735-1780 y 2040-2050). En este momento, ese primer conflicto queda resuelto y el asesino del defensor de la fuente pasa a ser el nuevo esposo de Laudine así como el nuevo protector de sus dominios. Comienza entonces la que llamamos relación de “necesidad” entre dama y caballero:

“Maintenant donc monseigneur Yvain est seigneur du château,
et le mort est vite oublié.
Celui qui l'avait tué a épousé

sa femme, et ils partagent le même lit.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2166-2169)

La “relación de necesidad” se torna en “relación amorosa” entre los esposos. La llegada de la corte de Arturo a los dominios de la fuente modificará esta relación de amor entre aquéllos. El gran caballero Gauvain reprocha a Yvain haberse abandonado a los placeres del amor olvidando los deberes de caballero (*Le Chevalier au Lion*, versos 2493-2538). El caballero Yvain, movido por esa acusación, consigue el permiso de su esposa para partir durante un año en pos de aventuras caballerescas, no sin antes prevenirle de lo que sucederá si olvida el plazo fijado y entregarle un anillo para su protección:

“ ...
Si vous voulez garder mon amour,
et si vous m'aimez tant soit peu,
pensez à revenir
au plus tard dans un an,
huit jours après la Saint-Jean:
nous en sommes aujourd'hui à l'octave.
En ce qui concerne mon amour, vous serez échec et mat
si ce jour-là vous n'êtes pas revenu
vivre ici avec moi.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2556-2578)

La separación provoca dolor en lo más profundo del caballero, su cuerpo parte con Arturo pero su corazón queda con su dama (*Le Chevalier au Lion*, versos 2639-2654).

El periodo fijado por la dama de la fuente pasa y el caballero olvida su palabra de regresar, lo que provoca que Laudine envíe una mensajera que pide a Yvain el anillo y le transmite los reproches al tiempo que el repudio de su esposa:

“ ...
Pourtant je ne parle pas pour faire une réclamation en justice;
tout ce que je te dis, c'est que celle qui te fit
épouser ma dame nous a trahis.
Yvain, ma dame désormais ne se soucie plus de toi;
qui plus est, elle te commande, par mon intermédiaire,
de ne jamais revenir auprès d'elle
et de ne plus garder son anneau.
C'est par moi, que tu vois ici devant toi,
qu'elle t'ordonne de le lui envoyer:
rends-le-lui, car il te faut le rendre.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 2716-2773)

Estas palabras generan una nueva situación “conflictiva” entre los esposos, provocando en el caballero una locura total que lo lleva a convertirse, como si de un animal se tratase, en un ser asocial. En la búsqueda del equilibrio perdido, el Caballero del León se enfrenta a múltiples aventuras, gracias a las cuales

recupera las virtudes propias de un buen caballero. Una vez recobrada su grandeza social, Yvain regresa a la fuente para, mediante la intervención de Lunete, solucionar su crisis personal con la dama de Landuc. La palabra recobra un papel fundamental en esta reconciliación ya que tanto Lunete como Yvain la emplean para conseguir el perdón de la dama, quien a su vez acepta la reconciliación con un bello discurso en el que reconoce el poder del verbo:

“Que le seigneur Dieu me sauve,
tu m'as bien attrapée avec tes paroles;
car tu m'obligeras à aimer malgré moi
celui qui ne m'estime aucunement.
Tu as fait là du bon travail.
Tu m'as rendu là un beau service.
J'aimerais mieux passer toute ma vie
à endurer vents et orages!
Et si se parjurer
n'était pas un acte trop méprisable et trop indigne,
jamais il ne trouverait auprès de moi
ni paix ni réconciliation, à aucun prix.
A tout jamais couvrirait dans mon coeur,
comme le feu qui couve sous la cendre,
cette chose dont je ne veux plus parler maintenant
et dont le souvenir n'a pas d'importance,
puisqu'il me faut me réconcilier avec lui.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 6750-6766)

Tras este discurso sobre el poder de convicción de la palabra, la pareja recupera la relación de equilibrio:

“Lunete, quant à elle, est très contente:
il ne lui manque rien de ce qu'elle désire,
car elle a réconcilié pour toujours
monseigneur Yvain, le parfait amant,
et sa chère amie, la parfaite amante.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 6799-6803)

3.4. La reina y Lancelot en Le Chevalier de la Charrette

El personaje de la reina Ginebra es el más complejo de analizar por las contradicciones que entraña. En las obras de *Erec et Enide*, *Cligès* y *Le Chevalier au Lion*, la reina representa, junto a Arturo, el poder real. En este marco el personaje de Ginebra muestra gran bondad para con los caballeros que circulan por las obras, encontrando siempre una palabra compasiva para los caballeros en desgracia (*Erec et Enide*, versos 1205-08), ayudando a los amores entre caballeros y damas (*Cligès*, versos 1141-64 y 2220-2307) o dando ricas ropas a Enide como si de una dama de alto rango se tratase (*Erec et Enide*, versos 1575-1670). Vemos que la reina es el perfecto personaje consorte del magnánimo Arturo.

Se rodea este personaje de un hálito de actividad que ayuda al desarrollo de las obras. En *Erec et Enide* es Ginebra la que narra al rey la partida de Erec así como sus causas y consigue aplazar la costumbre del beso a la dama más bella tras la caza del ciervo blanco (*Erec et Enide*, versos 321-341). En *Le Chevalier au Lion*, la reina narra a Arturo la historia sobre la fuente maravillosa que ha escuchado previamente, provocando en su esposo el deseo de ir a ver esa maravilla y, con ello pone a la corte en movimiento (*Le Chevalier au Lion*, versos 654-670). En la misma obra, una nueva intervención de Ginebra rogando al rey consigue parar la lucha entre Gauvain y el Caballero del León (*Le Chevalier au Lion*, versos 6156-6184). No podemos olvidar que por su causa se disponen los caballeros a la aventura -Erec parte por la humillación sufrida por la dama de la reina- (*Erec et Enide*, versos 192-204).

En la obra *El Caballero de la Carreta*, el personaje de Ginebra sufre una modificación total ya que no representa su papel real sino que, alejada de la corte, se torna en una dama al más puro estilo del “*fin'amors*” trovadoresco. Esta gran oposición dentro de un mismo personaje nos deja perplejos y, aunque se analizará profundamente en el siguiente capítulo, debemos recordar que fue Marie de Champagne quien impuso tanto la materia como el “*sens*” de la obra a Chrétien de Troyes.

Esta soberana, nieta del primer trovador, tenía unas ideas sobre el matrimonio y las relaciones entre hombres y mujeres que diferían un poco de lo que era propio del momento; así sobre el matrimonio en general, la condesa de Champagne dice: “Par la tenue des présentes, nous disons et soutenons que l'amour ne peut étendre ses droits entre mari et femme. Les amants s'accordent toute chose réciproquement et gratuitement, sans aucune obligation de nécessité, tandis que les époux sont tenus par devoir à toutes les volontés l'un de l'autre. Que ce jugement que nous prononçons avec une extrême maturité, après avoir ouï plusieurs nobles dames, ait à passer pour vérité constante et irréfragable. Donné l'an 1174, le troisième des calendes de mai, indiction VII .”¹⁸¹

El rapto de la reina provoca una crisis social que conlleva la partida de caballeros de la corte en su busca. Un caballero desconocido aparece en el seno de esta persecución, en un principio no sabemos sus intenciones ni su función en la obra. El episodio de la carreta nos aclara muchas cosas ya que dicho desconocido acepta subir a cambio de saber dónde se encuentra la reina:

“mais s'est contenté de dire: « Si tu veux monter
sur la charrette que je conduis,
tu pourras savoir d'ici demain
ce que la reine est devenue. »”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 356-359)

¹⁸¹ Rougemont (1971,278).

Montar en la carreta equivale a aceptar una deshonra social ya que estaban destinadas en aquella época al transporte de los traidores, los ladrones, los asesinos; en una palabra, de los criminales (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 321-344). La proposición de subir en la carreta si quiere encontrar a la reina produce en el caballero un dilema que enfrenta su razón a su amor:

“Le chevalier tarde d'y monter.
Ce fut là son malheur! Pour son malheur
il eut honte d'y bondir aussitôt!
Car il n'en sera que plus maltraité à son gré!
Mais Raison qui s'oppose à Amour
lui dit qu'il se garde de monter;
elle lui fait la leçon et lui enseigne
à ne devoir rien entreprendre
qui lui vaille honte ou blâme.
Raison qui a eu cette audace,
le lui fait dire des lèvres, sans que le coeur y soit.
Mais Amour qui est enclos dans son coeur
lui commande vivement
de monter aussitôt dans la charrette.
Amour le veut, il y bondit,
sans se soucier de la honte,
puisqu'Amour le veut et l'ordonne.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 361-377)

Es precisamente esa actitud dubitativa la que genera su falta de amor que, más tarde, la reina le reprochará (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4484-4489). De este modo, el episodio de la carreta provoca la doble crisis en el caballero: social ya que acepta ser tomado por criminal; y personal puesto que, al dudar, ha pecado contra el código de la “*fin'amors*”. En este momento, la relación entre Ginebra y el caballero se define como “conflictiva”.

En el reino de Gorre conocemos la identidad de este misterioso Caballero de la Carreta. Durante el combate entre éste y Méléagant, la reina desvela que el enigmático caballero tiene por nombre Lancelot (*Le Chevalier de la Charrette*, verso 3660). La simple visión de Ginebra da valor al caballero Lancelot en la lucha, ya que el amor de su dama es el motor de un perfecto “*fin'amant*” (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3669-3757).

Un primer encuentro, dentro de esta relación conflictiva, entre el caballero y la reina se produce a partir del verso 3936, en este momento la reina muestra contrariedad en su rostro: “mais elle montre un visage contrarié”, y distancia en sus palabras: “-Je n'ai que faire de sa visite” / “... je ne lui en sais aucun gré”. Esa expresión del rostro de Ginebra, unida a las palabras secas, produce dolor en el caballero quien, al igual que el rey Brademagu, no comprende nada:

“Mais dites-moi, si vous le savez,
pour quel motif, pour quelle faute
elle vous a montré ce visage.
-Sire, jusqu'à cette heure je n'y avais pris garde,
mais il est sûr que ma vue lui déplaît

et qu'elle ne veut pas entendre ma voix.
Cela me tourmente et m'attriste.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3990-3996)

Los verdaderos sentimientos de ambos personajes no tardan en aflorar. Así encontramos que ante la falsa noticia de la muerte de Lancelot, la reina siente remordimientos, deja de comer y beber, quedando al borde de la muerte (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4157-4247). Esta situación motiva un nuevo rumor, esta vez el de la muerte de la reina, lo cual provoca en Lancelot un profundo dolor que le lleva hasta las puertas del suicidio (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4250-4294).

Tras conocerse la falsedad de ambos rumores, se produce un nuevo encuentro entre caballero y dama que abre la relación “amorosa”. El rostro de la reina muestra felicidad, es en este momento cuando ella explica a Lancelot la razón de su actitud anterior:

“La reine ne lui cache rien :
« Comment! La charrette ne vous a-t-elle pas
fait honte et rempli de crainte ?
Vous y êtes monté à contrecœur,
quand vous avez tardé l'espace de deux pas !
Voilà pourquoi, en vérité, je n'ai voulu
ni vous parler ni vous regarder.

...

-Ami, votre peine en est remise
entièrement, fait la reine,
je vous le pardonne de bon cœur.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4460-4505)

Una vez aclarada la situación, la pareja tiene una cita en la ventana que culmina con una noche de amor en el lecho de la reina que les produce una inmensa felicidad a la par que un terrible peligro, puesto que las sábanas teñidas de sangre amenazan las vidas de la reina, de Ké y del mismo Lancelot (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4506-5043).

La frase: “celui qui aime sait obéir” (verso 3798) resume perfectamente la relación entre estos dos personajes ya que en el “*fin'amors*” el caballero carece de voluntad propia y vive para y por su dama. Lancelot lo demuestra plenamente en el torneo de Noauz luchando, aun siendo el mejor caballero, según le ordena su dama: “au pis”, “encore au pis”, “du mieux qu'il peut” (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5636-5646, 5836-5844 y 5876-5879). Ante cada orden de su dama, una respuesta de fiel vasallo: “oui, de grand coeur!”, “Qu'elle en soit remerciée!” y “Vous lui direz, lui répond-il, / que rien ne peut m'être pénible / à faire, si cela lui plaît / car sa volonté fait tout mon désir” (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5655, 5857 y 5890-5893). Tras este torneo, el desconocido se consagra como gran caballero y todas las damas buscan su amor, pero la reina ríe pues se sabe dueña de su corazón y de su voluntad:

“Mais la reine, lorsqu'elle entend
de quels espoirs elles se flattent,
en a ri au fond d'elle-même.
Se verrait-il offrir là, devant lui,
tout l'or de l'Arabie, elle sait bien
qu'il ne prendrait pas pour autant la meilleure,
la plus belle et la plus gracieuse
parmi toutes celles qui n'ont d'yeux que pour lui.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 6007-6014)

En este momento la relación entre Ginebra y Lancelot es la de dos perfectos “*fin'amants*”.

3.5. La relación de los caballeros con los otros personajes femeninos

No podemos dar por concluido este apartado sin hacer mención a los otros personajes femeninos, sin nombre en su mayoría, que atraviesan las obras ya que todos ellos muestran algún tipo de relación con los caballeros principales de las mismas.

En *Erec et Enide*, cuando, tras una encarnizada lucha, Erec se encuentra herido, un ungüento que posee Arturo, elaborado por Morgana le devuelve la salud (*Erec et Enide*, versos 4213-4214). Más adelante, los gritos de una mujer desesperada introducen al caballero en una nueva aventura (*Erec et Enide*, versos 4304-4507). Nuevamente, dos jóvenes muchachas, esta vez hermanas de su amigo Guivret, sanan sus heridas (*Erec et Enide*, versos 5177-5216). Finalmente, la mayor de todas las aventuras a la que se enfrenta nuestro caballero Erec, la de “*la Joie de la cour*” viene motivada por el capricho amoroso de una dama, prima de Enide (*Erec et Enide*, versos 6042-6153).

Por su parte, en *Cligès* encontramos, junto a Fénice y a Thessala, otros dos personajes femeninos, Tantalís y Soredamor, esposas respectivas del emperador Alexandre y de su hijo. La relación de estas damas con sus esposos es la de amor y respeto, representando, junto a ellos, el poder imperial.

En *Le Chevalier au Lion*, encontramos un gran número de personajes femeninos que acompañan, en diversos momentos, al caballero Yvain en busca de su recuperación social y personal. Cada dama que aparece en la obra implica al caballero en una nueva aventura que le devuelve una virtud perdida.

La dama de Noroison y sus dos sirvientas sanan la mente de Yvain, devolviendo al caballero su ser social, perdido por el rechazo de su dama. Como prueba de agradecimiento, Yvain defiende a la dama de Noroison frente a su enemigo, el conde Alier (*Le Chevalier au Lion*, versos 2964-3316).

Más adelante, el Caballero del León llega nuevamente hasta la fuente del pino donde habla con una doncella que no es otra sino Lunete, prisionera y acusada de ser la culpable de la desgracia de su señora; el Caballero del León promete, en un acto de agradecimiento caballeresco, defenderla contra sus acusadores (*Le Chevalier au Lion*, versos 3559-3765). Tras vencer en el combate, recibe gran honor social como defensor de la justicia y de las doncellas en apuros. El Caballero del León se aleja de la fuente, no sin antes pedir a Lunete que no desvele su identidad y que interceda ante su dama (*Le Chevalier au Lion*, versos 4312-4654).

El Caballero del León, movido por la piedad que siente hacia una joven, familia de Gauvain, se enfrenta a otro peligro del cual saldrá victorioso (*Le Chevalier au Lion*, versos 3847-4262). Con múltiples heridas, tanto el caballero como el león, llegan a una casa señorial donde dos doncellas sanan sus heridas (*Le Chevalier au Lion*, versos 4691-4696).

Tras la muerte del señor de la Noire Épine, la decisión de su hija pequeña por encontrar al Caballero del León, para ser su defensor ante el litigio que mantiene con la mayor por la herencia, propicia un desfile de doncellas que se entrelazan para encontrar al reputado caballero, quien acepta defender el buen derecho de la joven cuando llegue el momento (*Le Chevalier au Lion*, versos 4731-5102). Más tarde, el Caballero del León regresa a la corte de Arturo para defender el derecho de la hija menor del difunto señor de la Noire Épine frente a su hermana. Gracias a este combate contra Gauvain, en el que aparece el león, se produce la identificación entre Yvain y el Caballero del León y con ello, su crisis social se ve superada (*Le Chevalier au Lion*, versos 6256-6487).

La más dura de las pruebas enfrenta al Caballero del León, indignado por la situación precaria de las jóvenes esclavas, contra dos terribles demonios. Con su victoria libera a trescientas jóvenes obreras de la explotación, así como al rey de mantener la promesa de entregar treinta jóvenes cada año a los demonios. Tras esta aventura el Caballero de León se convierte en el liberador de todo un pueblo y su grandeza social adquiere dimensiones incalculables (*Le Chevalier au Lion*, versos 5104-5803).

En la obra *El Caballero de la Carreta*, aparece un constante ir y venir de personajes femeninos; unos ofrecen ayuda al caballero mientras que otros suponen una prueba o un peligro. En algunas ocasiones un mismo personaje genera ambas situaciones para el caballero; claro ejemplo es la primera dama que encuentra el caballero Lancelot en su búsqueda de la reina. Esta elegante dama enfrenta al caballero a la aventura de la cama peligrosa poniendo en peligro su integridad física (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 514-534), ofreciendo la misma elegante dama a continuación, como signo de paz y amor, caballo y lanza a Lancelot quien, hasta ese momento, carecía de los útiles propios de un caballero (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 589-590). En esta misma línea encontramos a la “demoiselle obligeante” quien, informa a Gauvain y al Caballero de la Carreta sobre los accesos al reino de Gorre, a cambio de un don que ella pedirá en el

momento considere oportuno (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 613-620 y 925-927).

El personaje femenino que supone una mayor variedad de pruebas para el caballero es el de “la doncella bella y elegante”. Esta doncella, que le acompaña en una parte de su recorrido, pone a prueba su amor y fidelidad hacia la reina (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1192-1278) así como su valor de caballero (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1058-1187). Junto a la misma doncella el caballero encuentra un peine de marfil con incrustaciones de oro; entre sus dientes se encuentran unos cabellos de una gran belleza, la doncella le revela la identidad de la dueña de esos cabellos, que no es otra que la reina; en ese momento el Caballero de la Carreta entra en un estado de inconsciencia, privado de color y de palabra; finalmente, el caballero ofrece el peine a la doncella pero guardando los cabellos de la reina cual santa reliquia:

“À ces mots, son corps se courba,
pris d’une soudaine faiblesse.
Il fut bien forcé de prendre appui
sur le pommeau de la selle.

...

Comme il s’accorde à ce qu’elle ait le peigne,
Il le lui donne, mais il en retire les cheveux
délicatement, sans qu’un seul ne casse.
Jamais personne ne verra de ses yeux
Accorder tant d’honneur à une chose,
Car il leur voue une adoration.

...

Et il trouve son bonheur et sa joie
Dans les cheveux qu’il serre sur son cœur.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 1424-1499)

Otro personaje femenino, la enigmática muchacha de la mula salvaje, plantea un dilema interior en el Caballero de la Carreta al pedirle la cabeza del caballero contra el que lucha a cambio de su ayuda en un futuro (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 2780-2939). La esposa del senescal, movida por un sentimiento de piedad, liberará temporalmente al Caballero de la Carreta para que pueda asistir al torneo en la corte del rey Arturo (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 5476-5481).

Varios personajes femeninos aparecen en la obra, todos ellos con la misión de albergar al caballero cumpliendo todas las reglas de hospitalidad al uso en la época. Señalaremos para concluir el papel de las damas de la corte quienes, en ausencia de la reina han organizado un torneo con la finalidad de encontrar esposo; esta decisión de un grupo de personajes femeninos consigue la salida de Lancelot de su prisión para luchar bajo la voluntad de su dama y mostrarse como el perfecto “*fin’amant*”.

3.6. Conclusiones

Chrétien de Troyes conserva en estas obras artúricas los cánones de descripción de la belleza física y las virtudes morales femeninas de la época. Sin embargo, los personajes femeninos no son meros elementos decorativos de la obra que sirven para engrandecer la imagen del personaje masculino al estilo de la Canción de Gesta y tampoco son las damas soberanas de la voluntad de su amado al más puro estilo trovadoresco de la "*fin'amors*"¹⁸². Queda patente que el personaje femenino sabe reaccionar y provocar -mediante la palabra dicha o negada, las lágrimas o la expresión de su rostro- la acción del caballero, colmándolo de felicidad o sumiéndolo en la más profunda crisis.

Los personajes de Enide, Fénice, Laudine y Ginebra emplean la palabra para producir un efecto en sus respectivos caballeros. Las palabras "desgraciadas" de Enide provocan una doble crisis social y personal en la pareja y, es precisamente su palabra, aún estando condenada al silencio, la que previene y salva a su amado. El personaje de Fénice, con un discurso en el que se niega a seguir la suerte de Tristan e Yseut, desencadena toda la acción de la obra.

Por su parte Laudine, influida por la intervención de Lunete y por lo que la dama llama razones de estado, acepta al asesino de su esposo como nuevo cónyuge y defensor de sus dominios, rechazándolo posteriormente con unas palabras de gran dureza, lo que produce la pérdida de la razón del caballero. La convicción del discurso de su sirvienta -maestra en el empleo de la palabra- provoca unas nuevas frases de aceptación por parte de la dama de Landuc hacia su esposo.

Finalmente, la reina Ginebra, en un primer encuentro, niega la palabra y la mirada a Lancelot lo que lo sume en un profundo dolor, esa misma palabra aclara todo, mostrando todo su poder en el torneo cuando, gracias a la palabra, Ginebra se convierte en dueña de la voluntad y de los actos de su perfecto "*fin'amant*".

En general, la mayoría de los personajes femeninos de las obras emplean la palabra en su relación con los caballeros, ya sea para ofrecer su hospitalidad, para plantearles alguna pregunta o darles explicaciones, para expresar su angustia ante un peligro y provocar que el caballero tome partido por su defensa. Ante todo esto, vislumbramos¹⁸³ el nacimiento de un nuevo tipo de caballero que necesita de una mujer a su lado para lograr el equilibrio personal y social.

¹⁸² Excepción hecha de la historia sobre el Caballero de la Carreta, obra con una temática propia de la "*fin'amors*", impuesta por la condesa de Champagne a Chrétien de Troyes.

¹⁸³ Como ya indicamos en el capítulo dos, apartado tercero.

Presentamos, en el anexo 6, un esquema en el que reflejamos la evolución en el tipo de relación que se da entre la dama y el caballero, así como las razones que motivan cada una de ellas, la estrategia o “armas” de que se vale la dama para provocar la acción del caballero y ver los resultados obtenidos.

4. Desarrollo de la dinámica en función del personaje femenino

Desde el momento en que tomamos en consideración el elemento femenino de la obra de Chrétien de Troyes, la estructuración de la dinámica de las obras se ve modificada. Así *Cligès* es una novela nupcial puesto que concluye con la unión matrimonial del caballero y la dama.

En *Erec et Enide* y en *Le Chevalier au Lion*, el matrimonio se sitúa al final de la primera parte de la obra, lo que propicia el análisis de la crisis que surge en el seno del matrimonio. Señalemos que la perspectiva en cada una de las etapas de estas dos obras es distinta ya que en un primer momento las condiciones del matrimonio son diferentes. En *Erec et Enide*, el caballero se une a una dama humilde con lo que su situación social no se ve modificado por este enlace, mientras que en *Le Chevalier au Lion*, Yvain desposa a la dama de la fuente convirtiéndose desde ese momento en el defensor de sus dominios, lo que nos sitúa ante un matrimonio con implicaciones políticas que aumenta el prestigio social del caballero.

La crisis que surge en el seno de la pareja difiere de un caso al otro; en *Erec et Enide* es una crisis conyugal que estalla en el seno de la pareja y cuyo origen es culpa de los dos. En el caso de *Le Chevalier au Lion*, la crisis es inversa ya que el caballero ha olvidado el plazo fijado por su esposa dejando sus tierras indefensas ante un posible enemigo; en este caso la culpa recae por completo en Yvain, único responsable de la ruptura conyugal.

La naturaleza de las pruebas que deben superar los protagonistas es, lógicamente diferente. Mientras que Erec está acompañado por Enide -el caballero debe probar su valía mientras que la dama probará su amor-, Yvain llevará a cabo sus aventuras en soledad ya que él solo es el culpable; su única compañía será el león que desempeñará en la obra un papel similar al de Enide en la obra sobre Erec. Incluso la resolución del conflicto es diferente, mientras que en *Erec et Enide* la reconciliación no marca el final de la obra que se prolonga con la aventura de la “*joie de la cour*”, última prueba que da gran gloria social al caballero; *El Caballero del León* concluye con la reconciliación de los esposos.

En *Le Chevalier de la Charrette* nos encontramos frente a una relación fuera del vínculo sagrado del matrimonio y en un reino fuera de la corte de Arturo. Es una obra de continua búsqueda de la amada y de consagración como perfecto “*fin'amant*”; caballero sin voluntad propia, sumiso a los deseos de su amada.

Una vez hechas estas consideraciones previas, presentaremos el desarrollo de cada una de las obras prestando especial atención al papel de la mujer. A continuación propondremos un esquema de la dinámica de cada una de ellas¹⁸⁴ e intentaremos ver si todas ellas presentan un esquema similar lo que nos llevará a una serie de conclusiones sobre el apartado que nos ocupa.

4.1. *Presentación de la dinámica de Erec et Enide*

Prólogo (versos 1-26)

En la corte de Arturo se realiza la tradicional caza del ciervo blanco que permite otorgar un beso a la mujer más bella. Erec se encuentra junto a la reina. Llega un caballero acompañado por una joven y un enano; el caballero ofende a la reina al golpear en el rostro a su sirvienta. La reina envía al caballero Erec:

“Erec, cher ami, allez donc
auprès du chevalier et dites-lui
de venir me voir sans faute :
je veux les connaître, lui et son amie.”

(*Erec et Enide*, versos 201-204)

El caballero es golpeado a su vez por el enano. Esta ruptura del equilibrio provoca la partida de Erec bajo promesa a la reina de regresar en tres días. La reina relata lo sucedido y se interrumpe la caza del ciervo blanco (versos 27-341).

Comienza la aventura iniciática del caballero Erec que le lleva, en el plano caballeresco, a vencer a Ydier en la prueba del aguilucho y, en el plano personal a encontrar a una mujer de una enorme belleza y grandes virtudes (versos 342-1474).¹⁸⁵

Una vez pedida la mano de la joven, regresan¹⁸⁶ a la corte de Arturo donde la reina ofrece ricas ropas a la doncella quien, a su vez, es elegida para recibir el beso de la caza del ciervo blanco. En la corte se celebra el enlace entre Erec y la bella dama llamada Enide. Un gran torneo sirve para festejar dicha unión. Erec es el mejor caballero. Tras los festejos el caballero solicita partir junto a su esposa al reino de su padre (versos 1475-2299).

¹⁸⁴ Dichas dinámicas se presentarán, al final de la tesis, en su anexo correspondiente.

¹⁸⁵ En esta parte de la aventura iniciática del caballero el papel de la dama toma relevancia. Enide arma a Erec antes del combate (*Erec et Enide*, verso 709), lo acompaña (*Erec et Enide*, versos 728-48) y su presencia junto al recuerdo de la reina dan valor al caballero durante la justa (*Erec et Enide*, versos 913-20).

¹⁸⁶ Notemos que el viaje hacia la corte de Arturo lo realizan los dos solos, sin ninguna otra compañía. "Mais il répondit qu'il n'accepterait personne / et ne rechercherait d'autre compagnie / que celle de la jeune fille" (*Erec et Enide*, versos 1447-49).

Llegados a Carrant, reino del padre de Erec, los esposos se dedican a disfrutar de su gran amor, lo que provoca críticas públicas sobre su abandono de las armas. Enide escucha estas acusaciones que se vierten contra su esposo¹⁸⁷ y, sumida en una gran tristeza, no puede reprimir unas palabras de culpabilidad que junto con sus lágrimas¹⁸⁸ provocan una doble crisis en la pareja: personal por un lado y social por otro (versos 2300-2571).

Esta crisis provoca la decisión por parte de Erec de partir en busca de aventuras que restablezcan su valía como caballero. La dama se recrimina haber pronunciado la palabra desdichada que la lleva a un exilio¹⁸⁹ lleno de peligros:

“Mon Dieu ! pourquoi ai-je donc eu l’audace
de préférer une parole aussi insensée ?

...
Maintenant, je suis condamné à partir en exil

...
Dans mon orgueil, je serai punie
pour avoir tenu un propos aussi outrageant,
et je n’aurai que ce que je mérite.”

(*Erec et Enide*, versos 2588-2605)

Mientras, el caballero por su parte se arma sin la ayuda de su esposa. Una vez preparados se alejan de la corte para solucionar su doble crisis rechazando cualquier compañía excepto la de su esposa¹⁹⁰ a quien prohíbe el uso de la palabra.¹⁹¹ Las aventuras que les conducirán hacia la recuperación social y personal están a punto de comenzar (versos 2572-2790).

Nueve aventuras ponen a prueba la valía de Erec como caballero al mismo tiempo que el amor de Enide y el respeto mutuo. En siete de ellas, Enide no cumple la imposición del silencio y emplea la palabra ya sea para prevenir a su esposo del peligro inminente, sea para pedir ayuda para su caballero herido, incluso emplea un discurso engañoso¹⁹² para salvar a Erec de un gran peligro y, las palabras de la esposa negándose a pertenecer a otro hombre sirven para que Erec recobre la vida. Dos son las ocasiones en que Enide no toma la iniciativa de emplear la palabra, la primera de ellas es otra doncella en apuros la que grita entre sollozos reclamando la ayuda de algún caballero para liberar a su amado y la segunda ocasión es, una vez solucionada la crisis de pareja, en la última aventura

¹⁸⁷ "qu'Enide les entendit dire entre eux / que son seigneur abandonnait lâchement / armes et chevalerie: / il avait profondément changé sa manière de vivre" (*Erec et Enide*, versos 2461-64).

¹⁸⁸ Versos 2469-2571 de la obra, ya vistos en el apartado de la relación entre el caballero y su dama.

¹⁸⁹ Encontramos todo un monólogo por parte de Enide en el que se arrepiente de las dudas que ha plasmado en sus palabras y de su orgullo (*Erec et Enide*, versos 2585-2606).

¹⁹⁰ "mais il leur jure et promet / qu'il n'emmènera pas de compagnon, / à l'exception de sa femme" (*Erec et Enide*, versos 2689-2690). " et je ne demande d'autre compagnie / que celle de ma femme seule" (*Erec et Enide*, versos 2719-2720).

¹⁹¹ Como ya hemos visto en el apartado dedicado a la relación entre los caballeros y las damas. (*Erec et Enide*, versos 2764-2769).

¹⁹² "Le coeur ne pense mot de ce que bouche dit" (*Erec et Enide*, verso 3380). "Ne vaut-il pas mieux lui mentir / que de ne voir son époux mis en pièces?" (*Erec et Enide*, versos 3416-17).

que proporcionará al caballero gran gloria social. En cada ocasión que Enide emplea la palabra, Erec monta en cólera y recrimina el hecho; pero poco a poco comprende que son el amor y la lealtad quienes hablan por boca de su mujer y, tras concluir la séptima aventura, el caballero dice a su esposa:

“ il lui dit: Ma douce soeur,
je vous ai bien éprouvée en toutes choses.
N'ayez aucune crainte:
Je vous aime maintenant plus que jamais
et je suis à nouveau sûr et certain
que vous aussi vous m'aimez parfaitement.
Désormais je veux être
tout à vous,
Comme je l'étais auparavant.”

(*Erec et Enide*, versos 4914-4925)

Unos versos más adelante la pareja, ya reconciliada, disfrutará del placer y la felicidad en la intimidad. Superadas todas las pruebas y recobrado el equilibrio, se encaminan a la corte de Arturo, por el camino el caballero se enfrenta a la mayor aventura jamás pensada por la que libera a todo un pueblo devolviéndole la felicidad al vencer al caballero del jardín maravilloso (versos 2791-6403).

De regreso a la corte de Arturo se produce la gran apoteosis final de la obra en la que los esposos, tras la muerte del rey Lac, son coronados con todo lujo y pompa en la ceremonia (versos 6404-6949). El último verso sirve para poner fin a la obra.

En el anexo 7 presentamos, de un modo esquemático, la dinámica de la obra teniendo en cuenta el papel de los personajes femeninos.

4.2. Dinámica de Le Chevalier au Lion

Esta obra que comienza "*in medias res*" y compuesta al mismo tiempo que la que narra las aventuras de Lancelot, presenta una organización de la materia simétrica a la de *Erec et Enide*. Plantea el mismo problema, conciliar la sociedad caballeresca con la vida de pareja, pero visto desde dos ángulos distintos con lo cual ambas obras pueden ser consideradas como antítesis al tiempo que complementarias.

La obra comienza en la corte de Arturo que, asombrosamente, se aburre. El caballero Calogrenant, primo de Yvain, ha realizado una gran aventura de la que ha salido perdedor provocando una mancha en su linaje que debe borrar. Yvain es un caballero egoísta que desea correr la misma aventura para eliminar el deshonor

de su saga y engrandecer al mismo tiempo su gloria social como caballero¹⁹³ (versos 1-720).¹⁹⁴

La aventura iniciática en la fuente da como vencedor a Yvain quien, obsesionado por conseguir una prueba de su victoria, persigue al caballero defensor de la fuente hasta quedar atrapado en los dominios de la fuente:

“Il n’aura pas non plus tenu la promesse
qu’il a faite à son cousin
et on ne le croira nullement
s’il n’emporte pas de véritables preuves.
L’autre l’a amené depuis le perron
Jusqu’à la porte de son château,
Et ils y sont entrés tous les deux.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 894-900)

Gracias a la intervención de la doncella de la dama de la fuente, no sólo salva su vida sino que encuentra esposa y, por el enlace entre Laudine y él¹⁹⁵, se convierte en el nuevo defensor de la fuente con lo cual su prestigio social aumenta (versos 721-2173).

La llegada de la corte del rey Arturo, en desplazamiento por el bosque, provoca la petición por parte de Yvain de un plazo para partir en pos de aventuras. Su esposa le otorga un anillo que le protegerá y le concede un año, tras el cual deberá regresar a su lado. El caballero olvida el plazo fijado por su dama, lo que provoca una doble crisis; personal en cuanto que la dama envía a una de sus doncellas que recrimina al caballero lo que ha hecho y le exige el anillo como prueba de repudio de su esposa (versos 2767-2773)¹⁹⁶.

El dolor que siente en su corazón el caballero, produce la crisis social ya que Yvain se vuelve loco, perdiendo todos los rasgos de un ser humano: identidad, nombre, ropas y dimensión social (versos 2174-2828).

Las aventuras para recuperar el equilibrio le llevan gradualmente a la adquisición de una serie de virtudes desconocidas antes para él. Aventura tras aventura, el renombre social del caballero del león aumenta alcanzando unas cotas de admiración y respeto insospechadas (versos 2829-6523). Finalmente, gracias a la nueva intervención de la sirvienta de la dama de la fuente, los esposos se reconcilian y el equilibrio es restablecido (versos 6524-6808).

¹⁹³ “Non seulement il ne cherche pas à s’en vanter, / mais jamais personne ne le saura / avant le moment où il aura / essuyé une grande honte ou obtenu un grand honneur ;” (*Le Chevalier au Lion*, versos 716-719). “il vengera, s’il peut, la honte / de son cousin avant de revenir à la cour.” (*Le Chevalier au Lion*, versos 746-747).

¹⁹⁴ Los primeros seis versos abren la obra -"in medias res"- dando paso al prólogo propiamente dicho (versos 12-32), tras el cual continúa la primera parte de la obra.

¹⁹⁵ La dama de Landuc necesita, por motivos políticos, un nuevo defensor para sus dominios. Esta necesidad es la que motiva que tome por esposo al asesino de su primer marido. Señalamos la actitud egoísta de ambos personajes.

¹⁹⁶ Cita recogida en el apartado sobre las relaciones entre caballeros y damas.

Presentamos, en el anexo 7, el esquema de la evolución de la dinámica de la obra teniendo en cuenta el componente femenino.

4.3. *Dinámica de Le Chevalier de la Charrette*

Esta obra, escrita al mismo tiempo que la del Caballero del León, muestra unos aspectos especiales en relación con las otras obras de temática caballeresca de Chrétien de Troyes. El personaje de Lancelot se nos presenta, desde un primer momento, como un caballero ya iniciado. La materia que se desarrolla en la obra es la del amor adúltero propia de la temática del "*fin'amors*". El autor no concluyó la obra, ignoramos el motivo que en cualquier caso no es el de su muerte puesto que, posteriormente, escribió la obra sobre Perceval y la búsqueda del Santo Grial.

Tras un prólogo en el que Chrétien de Troyes nos presenta materia, "sens" y "conjointure" de la obra así como la justificación de que materia y "sens" le vienen impuestas por Marie de Champagne ¹⁹⁷(versos 1-29), encontramos a la corte reunida en un ambiente de fiesta. La aparición de un gigante que retiene prisioneros a muchos súbditos del rey Arturo, junto con la propuesta que éste hace al monarca, viene a romper el equilibrio social generando una crisis en la corte de Arturo:

"Roi, s'il se trouve à ta cour un seul chevalier
à qui tu ferais assez confiance
pour oser lui donner la charge
de mener la reine à ma suite
dans ce bois là-bas où je vais,
je m'engage à l'y attendre
et à te rendre tous les prisonniers
qui vivent en exil sur mes terres,
et s'il réussit à la ramener".

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 70-79)

Tras escuchar esta propuesta, el caballero Ké pide el "*don contraignant*" para partir con la reina; ambos salen con el caballero malvado, seguidos muy de cerca por Gauvain. Ké es vencido por el gigante, quien huye con la reina. Al saberse la noticia se organiza una partida de caballeros, con Gauvain a la cabeza, para rescatar a la reina (versos 30-269).

Un caballero sin nombre aparece en escena y, tras saludar a Gauvain y pedirle un caballo fresco, parte al galope seguido por éste. El caballero desconocido encuentra en su camino a un enano, ser maléfico a quien pregunta sobre el paradero de la reina obteniendo como respuesta la propuesta que genera

¹⁹⁷ "la matière et le sens lui sont donnés / par la comtesse, et lui, il y consacre / sa pensée, sans rien ajouter d'autre / que son travail et son application" (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 26-29).

la doble crisis en el caballero: si desea saber dónde está la reina debe subir a la carreta (le Chevalier de la Charrette, versos 356-359).

Tras unos segundos de duda, en los que se produce un debate interior que enfrenta la razón al corazón, el caballero decide subir a la carreta y así conocer el paradero de la reina. Basta ese breve período de tiempo para que se produzca la doble crisis del caballero; la crisis personal ya que el “*fin'amant*”, al carecer de voluntad propia, no puede dudar. La carreta es un signo de deshonor social, por lo tanto, desde el momento en que decide subirse a ella, cae en una crisis social. Ante la misma situación, el caballero Gauvain decide no montar en la carreta (versos 270-397).

En el camino hacia el reino de Gorre el Caballero de la Carreta se encuentra con múltiples aventuras caballerescas y con gran número de doncellas que reclaman su amor, poniendo a prueba su fidelidad hacia Ginebra. Finalmente, llega a las tierras del rey Bademagu (versos 398-3147).

El Caballero de la Carreta se enfrenta al hijo del rey y durante el combate conocemos, gracias a la intervención de una doncella, la identidad de este caballero. Una vez aplazado el combate, el rey lleva a Lancelot delante de la reina quien lo ignora, ya que la crisis personal no está superada. Nuevas aventuras tienen lugar en la obra que generan reflexiones por parte del caballero y de la reina; tras ellas un nuevo encuentro se produce entre ambos personajes, encuentro que lleva a una noche de amor entre los amantes. La felicidad dura poco ya que ese placer provoca un grave peligro de ser descubiertos e implica nuevas aventuras que llevan a la liberación de la reina y las gentes de Logres y a la desaparición de Lancelot quien, engañado, queda preso en una torre (versos 3148-5358).

Un torneo organizado por las doncellas de la corte del rey Arturo provoca la necesidad de asistir en Lancelot, quien consigue permiso de una dama a condición de regresar tras el torneo. En la corte de Arturo, y ocultando su identidad, toma parte en el torneo mostrándose como el perfecto “*fin'amant*”, al luchar según le indica la voluntad de la reina, su señora y amada. Tras esta recuperación personal y obtener gran honor social al ser el campeón del torneo¹⁹⁸ regresa a la torre en la que permanece en el momento en que Chrétien de Troyes abandona la redacción de su obra (versos 5359-6140).

No olvidamos en este momento la propuesta hecha por Charles Méla¹⁹⁹ en lo referente a la estructuración de esta obra: separar búsqueda, conquista y reconquista. Conforme a todo lo hasta aquí expuesto, en el anexo 7, presentamos el esquema de la dinámica de la obra basada en el personaje femenino.

¹⁹⁸ Notemos que la recuperación social no se produce ya que nadie sabe, a excepción de la reina, la identidad del gran caballero.

¹⁹⁹ Poiron (1986,174-175).

4.4. *Dinámica de Cligès*

Tras el prólogo (versos 1-44) y una primera parte de la obra en la que se narra el nacimiento de los dos hijos del emperador Alexandre –Alexandre y Alis– y los posteriores amores entre Alexandre hijo y Soredamor, dama de la reina Ginebra y prima de Gauvain (versos 45-2331), llegamos en el verso 2340, al nacimiento de Cligès. Alis toma la corona bajo la promesa de no unirse en matrimonio y así Cligès heredará el trono tras su muerte. Alexandre muere y su esposa Soredamor le sigue rápidamente (versos 2341-2581).

Alis mantiene durante largo tiempo su promesa de no contraer matrimonio, pero las constantes presiones de sus barones le llevan a aceptar a Fénice por esposa. En el viaje a las tierras del padre de Fénice, la joven y Cligès se enamoran²⁰⁰ en silencio y, la joven toma la decisión de no pertenecer a nadie que no sea Cligès. El día de la boda Thessala, sirvienta de Fénice, sirve un brebaje a Alis que le da la ilusión de poseer carnalmente a su esposa (versos 2582-3326).

Cligès libera a Fénice del duque de los sajones, quien pretendía secuestrarla. Una vez la dama a salvo y tras despedirse de ella, el caballero Cligès se dirige a la corte del rey Arturo para mostrar su valía como caballero (versos 3327-4564).

En la corte de Arturo, Cligès se muestra como un gran caballero, venciendo a varios de los mejores caballeros de la corte y revelándose como un igual a Gauvain (versos 4565-5092).

Convertido en gran caballero, el amor que siente hacia Fénice le hace regresar. En las tierras de su tío declara su amor a Fénice, quien a su vez confiesa su amor hacia el caballero así como su negativa a seguir la suerte de Yseut. Nuevamente recurre la dama al arte de los brebajes de su sirvienta y, gracias a una nueva bebida, se convierte en una falsa muerta. Una vez sepultada es liberada y llevada a una torre donde su sirvienta la devuelve a la vida. En este momento comienza una doble falta, social –viven en una torre aislados del mundo y de los deberes de un caballero– y personal al tratarse de un amor fuera del matrimonio. La muerte de Alis propicia la doble recuperación de los amados; se unen en matrimonio y son coronados soberanos de su patria (versos 5093-6702).

Nos encontramos frente a una obra con una estructura bipartita desde el momento en que nos narra la vida de dos generaciones de los emperadores de

²⁰⁰ Desde el mismo momento en que se enamoran los dos jóvenes, se abre un espacio para las reflexiones sobre el sentimiento amoroso mediante largos monólogos interiores de ambos jóvenes así como de las no menos amplias confesiones de Fénice a su sirvienta Thessala.

Constantinopla. La primera parte permite, gracias al nacimiento de Cligès, que se genere la segunda en la que se desarrolla un claro rechazo del mito de *Tristan e Yseult*. La actitud de Fénice de no pertenecer a dos hombres crea una crisis de conciencia que absorbe a su vez al personaje de Cligès; la doble crisis social y personal de la pareja se da en todo momento de un modo muy interiorizado.

Podemos presentar, en el anexo 7, el esquema que refleja la dinámica de la obra en relación con el parámetro femenino.

4.5. Conclusiones

Conviene resaltar la constante aparición del personaje femenino motivando, provocando o impulsando las acciones del personaje masculino. Las cuatro obras, salvando sus diferencias, pueden sintetizarse, en lo que a la dinámica se refiere, en una estructura tripartita que nos recuerda bastante lo propuesto por Charles Méla²⁰¹ a propósito de la obra *Le Chevalier de la Charrette*: búsqueda, conquista y reconquista.

1.-Aventura que lleva a la dama. Matrimonio o enamoramiento. Búsqueda y conquista.

2.-Crisis, social y personal, provocada por la dama. Pérdida de la dama.

3.-Recuperación de la crisis y conquista de la dama. Equilibrio. Reconquista.

Concluimos este estudio descriptivo ofreciendo estos tres momentos claves de cada una de las obras:

<i>Erec et Enide</i>	<i>Cligès</i>	<i>Ch. Lion</i>	<i>Ch. Charrette</i>
1 Caza ciervo blanco Matrimonio Enide	Aventuras caballero Declaración a Fénice	Aventura fuente Matrimonio Laudine	Búsqueda de reina
2 Lágrimas y palabras de Enide.	Palabras de Fénice Negando suerte Tristan e Yseult	Olvido plazo Repudio dama	Episodio carreta reina rechaza
3 Reconciliación	Matrimonio amados	Reconciliación	Perfecto fin'amant (torneo Noauz)

²⁰¹ Poiron (1986,174-175).

5. La mujer y la coordenada temporal

Recordamos previamente algunas generalidades sobre la coordenada temporal señaladas en el capítulo tercero de nuestro trabajo de investigación. Nos encontramos frente a una serie de obras que presentan una unidad temporal al desarrollarse todas ellas en el tiempo del rey Arturo o, lo que es lo mismo, en un tiempo mítico. En lo referente al momento histórico en que fueron escritas las obras por Chrétien de Troyes llegábamos a delimitarlo²⁰² en un periodo de tiempo comprendido entre 1170 y 1181. El eje temporal en *Erec et Enide*, *Le Chevalier au Lion* y *Le Chevalier de la Charrette*, viene dado por la sucesión de las grandes fiestas religiosas del calendario cristiano; en el caso de *Cligès* dicho eje se estructura entorno a la sucesión de los meses y las estaciones.

Concluíamos el capítulo tercero significando que el tiempo generado por los personajes masculinos lo es de búsqueda, que en ocasiones se convierte en obsesiva. En este apartado analizaremos descriptivamente la relación entre el personaje femenino y la coordenada temporal de las obras para observar si la presencia de estos personajes modifica o no la visión general que de dicha coordenada nos había proporcionado el estudio de los caballeros.

5.1. En Erec et Enide

En *Erec et Enide*, la reina, al ser abofeteada su sirvienta, provoca el tiempo de la aventura iniciática que lleva al caballero hacia el amor. Enide por su parte marca, desde un primer momento, el tiempo compartido de la proeza ya que ella lo arma: “C’est la jeune fille elle-même qui l’arme,…” (*Erec et Enide*, versos 710-726), lo acompaña a orar antes del enfrentamiento: “Ils vont l’un et l’autre à l’église pour y prier…” (versos 700-706), así como al llegar a las tierras del padre de su ya esposo (versos 2375-2381). Su presencia y su voz dan valor al caballero en el combate: “Dès qu’il l’a vue, / sa vigueur en est toute redoublée. / Pour son amour et pour sa beauté, / il a retrouvé une grande audace.” (versos 913-916). Por su unión marital, Enide marca el tiempo del amor excesivo: “Mais Erec l’aimait d’un si grand amour / que les armes le laissaient indifférent / et qu’il ne participait plus aux tournois.” (versos 2430-2432).

²⁰² Recordamos que las referencias sobre el tiempo histórico en que fueron concebidas las obras nos venían dadas principalmente en los prólogos de cada una de ellas junto con algunas alusiones en el interior de sus obras a hechos históricos concretos.

Ese olvido de los deberes sociales como caballero provoca las críticas y los rumores en la sociedad. Enide, conocedora de lo que se dice sobre su esposo, provoca, con sus lágrimas y sus palabras, el siguiente tiempo; el de la doble crisis. Se trata de una crisis compartida²⁰³ (versos 2469-2690). Para superar esa ruptura del equilibrio generado entre el amor y las proezas caballerescas, los esposos se sitúan en un tiempo de aventuras, plagado de una sucesión de momentos de peligro provocados por la aparición de caballeros, y de salvación siempre motivados por las palabras²⁰⁴ de Enide, que les lleva, una vez solucionados los conflictos personal y social, al tiempo final de equilibrio y felicidad.

5.2. *En Cligès*

En la primera parte de *Cligès*, Tantalís impulsa un tiempo de justificación y nacimiento de los hermanos Alís y Alexandre (versos 50-63); por su parte el personaje de Soredamor, incluye la obra en el tiempo mítico del rey Arturo al ser hermana de Gauvain (verso 467) y dama de la reina Ginebra; este personaje femenino origina, al darle la vida, el tiempo de Cligès (versos 2332-2340).

De igual forma es de significar que en la segunda parte de la obra, consagrada a la figura del caballero Cligès, aparecen dos personajes femeninos fundamentales en el desarrollo de la obra; Fénice y su sirvienta Thessala. Fénice da lugar, desde un primer momento, a un tiempo de engaño hacia su esposo Alís (versos 3286-3326), así como a un tiempo de reflexiones sobre el sentimiento amoroso. El amor mutuo que experimentan los personajes de Cligès y de Fénice provoca un tiempo de silencio:

“Très tendrement il la regarde,
mais il ne s’aperçoit pas
qu’elle le lui rend équitablement.
Avec un amour sincère, sans tromperie,
elle lui donne ses yeux et prend les siens.”

(*Cligès*, versos 2759-2763)

Cligès, movido por el sentimiento amoroso hacia Fénice, realiza proezas, salvando a la dama de los sajones, sin declarar su amor en ningún momento. Este tiempo de silencio se rompe gracias a un primer diálogo entre los jóvenes antes de la partida de Cligès hacia la corte de Arturo: “...Mais je vous en fais la demande, / comme il se doit pour celle à qui je suis tout entier.” (versos 4232-4269). Esta primera conversación sumirá a la dama en un tiempo de reflexión (versos 4270-4513).

²⁰³ Erec ha fallado como caballero, mientras que Enide ha dudado de la capacidad caballerescas de su esposo.

²⁰⁴ Recordemos que Enide está obligada por su esposo a guardar silencio. Ella, inserta en un tiempo de silencio, sale de él para prevenir a su esposo ante cada dificultad, transgrediendo las normas que le habían sido impuestas.

El tiempo que pasa Cligès en la corte del rey Arturo (versos 4520-5021) es un periodo de aventuras y de adquisición de un renombre social; se trata de un paréntesis temporal ya que la voz del amor le hace regresar a Grecia:

“Mais l’amour dont il est blessé
ne s’allège ni ne s’apaise.
Le désir qu’il a dans son cœur
lui impose une seule et même pensée.
Il lui ressouvient de Fénice,
dont le cœur loin de lui se tourmente.
Il lui prend envie de s’en aller,
Car il s’est trop longtemps privé
de voir la plus désirée
que personne ait jamais désirée.
Il ne voudra être privé d’elle plus longtemps.
Il s’apprête à rentrer en Grèce.”

(Cligès, versos 5006-5017)

En este momento, Cligès declara su amor a Fénice, quien rechaza seguir la suerte de Tristan e Yseut:

“Si je vous aime, et que vous m’aimez,
vous n’aurez jamais le nom de Tristan
et je n’aurai jamais celui d’Yseut,
...”

(Cligès, versos 5194-5258)

La búsqueda de una solución propicia un nuevo tiempo de engaño, por parte de Fénice, hacia su esposo y hacia todos sus súbditos ya que la emperatriz finge su propia muerte, provocando un tiempo de dolor y sufrimiento tanto en ella como en todos que la aman (versos 5338-6088).

Recuperada de las garras de la muerte, comienza un tiempo de crisis; el amor junto a Cligès en la torre, fuera de la sociedad y en una situación de engaño (versos 6092-6349). Al ser descubiertos se produce un tiempo de peligro y de huida (versos 6350-6622) que concluye, tras la muerte de Alis, con un tiempo de recuperación del equilibrio perdido y de felicidad social y personal de la pareja (versos 6625-6701).

El personaje de la confidente Thessala aparece siempre junto a su dama, aportando los elementos necesarios para que se originen los tiempos de engaño, incluso el tiempo de la falsa muerte y, ante todo es la que da paso al tiempo de vida de Fénice tras su sepultura.

5.3. En *Le Chevalier de la Charrette*

En *El Caballero de la Carreta*, nuestro héroe ya se encuentra iniciado. La reina Ginebra marca, con su partida, un tiempo de crisis social en el reino de su esposo; dando paso a un tiempo de búsqueda de la reina por parte de la corte²⁰⁵ y del caballero sin nombre. Este mismo personaje femenino, provoca el tiempo de la doble crisis en el caballero; crisis personal por el instante de duda y, crisis social al decidir montar en la carreta (*Le Chevalier de la Charette*, versos 350-377).

En la búsqueda de Ginebra, el Caballero de la Carreta recorre un tiempo de aventuras; superadas todas ellas por el gran amor que el caballero siente hacia la reina “en lui grandissent la force et l'audace, car Amour le soutient sans réserve²⁰⁶”.

Llegado el caballero al reino de Gorre, es la propia reina Ginebra quien, durante el enfrentamiento entre el Caballero de la Carreta y Méléagant, propicia la salida del personaje del tiempo de anonimato al confesar a la doncella inteligente el nombre del desconocido y ésta proclamarlo en alta voz (versos 3634-3678 y 3690-3693).

En un primer encuentro con la reina, Lancelot es rechazado por ésta:

“Quand la reine aperçoit le roi,
tenant Lancelot par le doigt,
elle s'est levée à sa rencontre,
mais elle montre un visage contrarié,
elle a baisé la tête, sans mot dire.

...

Je n'ai que faire de sa visite.

...

-Eh bien! Sire, il a perdu son temps.
Je ne crains pas de l'affirmer,
Je ne lui en sais aucun gré.”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3937-3559)

Este rechazo por parte de la reina hacia Lancelot provoca un tiempo de dolor y reflexión que lanza al caballero, nuevamente, hacia una sucesión de aventuras y traiciones. Tras este periodo de tiempo, en un segundo encuentro, la reina explica al caballero el motivo de su rechazo a la par que muestra su perdón,

²⁰⁵ La corte de Arturo está representada en la obra, tras ser vencido Ké, por el gran caballero Gauvain.

²⁰⁶ Sirvan estos dos versos de la obra para ratificar que el motor de las acciones de este caballero, no es otro que el amor que siente hacia la reina Ginebra. (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3720-21).

pasando a un tiempo de reconciliación (*Le Chevalier de la Charrette*, versos 4458-4500).

La noche de amor entre Lancelot y Ginebra franquea el paso al tiempo de placer y felicidad por un lado y al de sumo peligro por otro (versos 4597-5043). El torneo final en la corte del rey Arturo genera el tiempo de la demostración, por parte de Lancelot y únicamente a los ojos de su amada, de que es un perfecto caballero a la par que “*fin'amant*” (versos 5636-6018).

Las distintas doncellas que aparecen en la obra implican un tiempo de aventuras que llevan al caballero hacia el tiempo de la recuperación final; estas aventuras suponen un tiempo de peligro tanto físico como de peligro de su fidelidad y condición de “*fin'amant*”. La esposa del senescal representa el tiempo de liberación que permite al caballero asistir al torneo en la corte de Arturo; se trata de un tiempo limitado ya que el caballero ha jurado, sobre las santas reliquias, regresar una vez finalizado el torneo. Chrétien de Troyes abandona la redacción de su obra dejando a Lancelot inmerso en un tiempo de encierro eterno a la par que de desaparición social:

“Une fois qu'elle fut construite,
il fit amener Lancelot
de nuit, et il le mit dedans.

...

Pas de porte ni d'ouverture,
Sauf une petite fenêtre.
Voilà où Lancelot dut vivre”

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 6130-6140)

5.4. *En Le Chevalier au Lion*

En *El Caballero del León*, la aventura iniciática que lleva al caballero hacia el amor no viene provocada por ningún personaje femenino sino por su orgullo (versos 710-723). La dama de la fuente genera varios tiempos en el caballero. En un primer momento, el tiempo de reflexión y de debate interior: “Je dois me tenir pour fou, dit-il / quand je désire ce que je n'aurai jamais. / Je lui ai blessé son seigneur à mort, et je m'imagine que je vais faire la paix avec elle !...” (versos 1432-1510). Tras su unión, la dama abre paso al tiempo del amor y de la ascensión social del caballero: “Maintenant donc monseigneur Yvain est seigneur du château, / et le mort est vite oublié. / Celui qui l'avait tué a épousé / sa femme, et ils partagent le même lit.” (versos 2166-2169). Al repudiar a su esposo, la dama provoca un tiempo de crisis personal en Yvain: “Yvain ne peut lui répondre, / car le sens et la parole lui font défaut. /.../ et tout ce qu'il entend le désespère”. (versos 2774-2782); crisis personal que deriva en crisis social al perder el caballero su identidad humana: “...Il demeura si longtemps dans la forêt, / comme un homme privé de raison et sauvage,” (versos 2796-2828).

Para recuperar su dignidad de ser humano, Yvain se adentra en un tiempo de recuperación social, lleno de aventuras que le van proporcionando las virtudes propias de un gran caballero. Tras su total recuperación social, se produce el tiempo de su recuperación personal al reconciliarse con su esposa:

“Maintenant, monseigneur Yvain a obtenu son pardon.
Soyez-en sûr, il ne fut jamais
aussi heureux de quoi que ce soit,
quelque grand qu’ait été son chagrin.
Il est arrivé à une très bonne conclusion,
car il est aimé et chéri
de sa dame, et elle de lui.”

(*Le Chevalier au Lion*, versos 6789-6795)

Lunete, sirvienta de la dama de la fuente, marca los tiempos de salvación para el caballero (versos 965-1066) al igual que un tiempo de continua intercesión ante su señora (versos 1597-1726, 1785-1905 y 4629-4644). En una ocasión introduce un tiempo de peligro para el caballero, que lucha para defender la inocencia de la doncella -tengamos en cuenta que ella estaba en esa situación por culpa del caballero- (versos 4312-4569) y así recuperar una nueva virtud caballeresca.

Otros muchos personajes femeninos aparecen en las distintas aventuras que recorre este caballero en busca del equilibrio; todos ellos marcan el tiempo de la recuperación de las virtudes perdidas, tanto como ser humano como en el plano caballeresco, que le llevan a su recuperación social primero, al recordar su ser social por la adopción de un nombre. El tiempo de la total recuperación social del Caballero del León, se encuentra en la “*pire aventure*”, donde libera a trescientas obreras de la tiranía y la explotación a la par que a todo un pueblo (versos 5103-5803). El tiempo de la aventura suscitada por la disputa entre las dos hermanas de la Noire épine abre paso al tiempo de la identificación entre el gran Caballero del León y el desaparecido caballero Yvain (versos 6445-6487). No olvidemos que muchos de estos personajes femeninos sanan las heridas del caballero, tanto físicas como mentales, con lo cual provocan un tiempo de curación. Tampoco podemos ignorar la visión temporal que de la obra sobre el Caballero del León se ofrece en la obra *Le nombre du temps*,²⁰⁷ dividiendo la narración en tres tiempos: el enamoramiento de Yvain, la denuncia pública de la doncella mensajera y el regreso a la esposa y a sus dominios al final de sus aventuras.

²⁰⁷ A.A.V.V. bajo la dirección de Jean Dufournet (1988,117).

5.5. Conclusiones

El tiempo que se advierte en los personajes masculinos es un tiempo recurrente de búsqueda, al introducir en el análisis de la coordenada temporal a los personajes femeninos la situación se modifica. Estos marcan la sucesión de los tiempos menores en el desarrollo de las obras -el amor, la aventura, la crisis, la reflexión,...- hasta llegar a la recuperación del equilibrio perdido. Los personajes femeninos marcan, a su vez, los tres grandes tiempos de cada una de las obras: el primer tiempo de aventura que lleva al amor, el tiempo de la doble crisis que lleva a nuevas aventuras y el tiempo de la recuperación total que lleva a la restauración del equilibrio.

Finalizamos estas consideraciones presentando en el anexo 8, de modo esquemático, la sucesión de tiempos en cada una de las obras analizadas, sin olvidar en ningún momento que el marco temporal en el que se desarrolla cada una de ellas es el de la búsqueda continua de un equilibrio entre las obligaciones de caballero y las del amor.

V. ANÁLISIS INTERPRETATIVO

Analizaremos e interpretaremos a continuación los datos obtenidos en los capítulos anteriores de nuestro trabajo de investigación. Para ello, retomaremos aquellas ideas, conceptos o cualquier otro elemento de análisis que presente una relevancia clara para la demostración de nuestra hipótesis de partida.

Posteriormente responderemos a la cuestión planteada al principio de nuestro trabajo: ¿la mujer es un mero elemento decorativo en las obras de Chrétien de Troyes o, como personaje activo, toma decisiones que afectan a su vida y son capaces de motivar las diferentes acciones del caballero?

Como decíamos al comienzo, no olvidamos que nos encontramos en la sociedad medieval, esto es, en un mundo masculino, y por ello no intentamos situar a la mujer en el mismo rango social, político ni cultural que al hombre. Si bien encontramos las figuras históricas de Aliéonor d'Aquitaine y de su hija Marie de Champagne, que introducen el elemento femenino en el mundo social a la par que, en cuanto mecenas, en el literario.

En el ámbito puramente literario encontramos en el siglo IX la *Cantilène de Sainte Eulalie*, y posteriormente asistimos a un cambio lento pero preciso dentro de la Canción de Gesta que nos lleva de una carencia total de personajes femeninos en las primeras obras, pasando por la aparición de personajes femeninos cual decorado de la obra, a encontramos personajes femeninos definidos físicamente y con carácter propio, hasta llegar, en el ciclo de Guillaume, al personaje de Guibourc, clara coprotagonista y complemento del héroe épico.

A finales del siglo XI, con la aparición de los trovadores y la temática del “*fin'amors*”, se produce una transposición del universo feudal en la que, dentro de una temática amorosa y profana, la dama es la señora y el caballero enamorado se convierte en vasallo de su dama. En el siglo XII aparecen los *Lais* de Marie de France,²⁰⁸ encontramos también las dos versiones de *Tristan et Yseut*.²⁰⁹

Tras esta rápida ubicación, nos planteamos algunos interrogantes y reflexionamos sobre ellos.

²⁰⁸ Notemos que encontramos una mujer que escribe obras de una gran belleza y con unos personajes femeninos de gran relevancia en el desarrollo de las obras.

²⁰⁹ Tanto en la versión de Thomas como en la de Béroul, los personajes femeninos son descritos por los tópicos de la belleza propios del momento así como por su carácter; son personajes activos y con recursos que toman decisiones sobre su destino.

1. Reflexiones generales sobre la historia, la literatura y el cambio que en ambas se produce

1.1. ¿Cuál es la situación de la nobleza feudal?

Desde un plano político y social, encontramos una alta nobleza, heredera de las familias condales de los tiempos carolingios, cada vez más caduca que va perdiendo su lugar de privilegio en la pirámide social. Junto a este grupo social cerrado encontramos la llamada baja nobleza, formada por los barones y señores de mansiones y castillos, sumidos en fuertes problemas económicos. En cualquier caso estas dos noblezas son antiguas, por lo que se distinguen de un tercer grupo social, los "*chevaliers*", formado por guerreros profesionales que han obtenido pequeños feudos en recompensa por su valor militar y sus servicios prestados a los grandes señores.

Frente a este mundo feudal, aparece una burguesía que va creciendo y adquiriendo una buena posición social y que, por su unión a la corona supone un serio peligro para la sociedad feudal. En este sentido, la literatura va a crear un tipo ideal de caballero que, en relación con la nobleza, ingresa en la pirámide social²¹⁰.

Así, en las obras de Chrétien de Troyes, los caballeros son descendientes de reyes o grandes señores feudales. ¿Será un reflejo del momento histórico y de la necesidad de ubicar en la sociedad cambiante del siglo XII a los segundones? ¿Habrà que procurar un nuevo objetivo en la vida de los nobles, convirtiéndolos en unos caballeros muy especiales?

Parece claro que Chrétien de Troyes era un escritor de corte, por lo tanto, escribía sus obras dirigidas a un público muy concreto, la corte de Aliéonor (1157-1170) y la corte de Marie de Champagne (1170-1181).²¹¹ Precisamente es entre 1170 y 1181 cuando se supone que escribió las cuatro obras objeto de nuestro estudio.

²¹⁰ Los motivos que llevan a la alta nobleza a aceptar la inclusión de los caballeros en su grupo son de dos tipos, el primero es político ya que hay que asegurarse la fidelidad de esos pequeños vasallos, a menudo dispuestos a cambiar de señor, en su enfrentamiento contra la unión de la burguesía y la corona. El segundo motivo surge de la necesidad social ya que cada vez son más los hijos de vasallos que se educan en la corte de los señores.

²¹¹ Notemos que desde 1181 hasta el momento de su muerte, Chrétien de Troyes escribe al servicio de Philippe d'Alsace; aquí se localiza su última obra *Perceval o le Conte du Graal*.

En opinión de Köhler²¹², la cual compartimos, en la obra de Chrétien de Troyes se encuentran las tensiones entre la corona y la nobleza. Una sociedad tradicional que se inquieta ante el ascenso de una sociedad burguesa.

1.2. *¿Qué es de la mujer en la sociedad del siglo XII?*

Analizamos el papel de la mujer en esa sociedad medieval del siglo XII, confrontándolo con el papel de los personajes femeninos de las obras. Es una realidad incuestionable que la mujer se encuentra en un segundo plano en la sociedad medieval: depende de un padre que la "vende" a un marido o la ingresa en un convento.

En las obras encontramos a Enide que es dada en matrimonio a Erec como premio; Fénice, prometida al duque de los sajones, es dada en matrimonio a Alis como un pacto político; Laudine toma como esposo a Yvain, tras consultar con su consejo, como una necesidad política y Ginebra es la esposa del rey Arturo desde el principio.

Pero los personajes eligen o aceptan según los casos, siempre de un modo libre, a sus parejas ¿se trata de una rebelión de la mujer? En todo caso, los personajes históricos de Aliéonor d'Aquitaine y de Marie de Champagne no pueden ser olvidados. La primera se divorcia del rey de Francia, partiendo con sus feudos; vuelve a elegir esposo, el conde de Anjou y duque de Normandía, a quien convierte en el señor feudal con mayores dominios que el mismo rey de Francia.

Por su parte, Marie de Champagne posee unas ideas sobre el amor y la vida de pareja que difieren de la ideología dominante en la época: el amor libre, sin ataduras matrimoniales. Ambas mujeres, nobles feudales, velan por defender su posición social.

Según los padres de la Iglesia²¹³, la mujer es frágil y falta de capacidad, por lo que posee menor dignidad que el hombre. Aquí encontramos dos figuras históricas que contravienen los principios de los padres de la Iglesia en esta cuestión, Aliéonor y su hija Marie son dos soberanas autoritarias, muy capacitadas para dirigir su vida y la de sus súbditos y, con una gran dignidad equiparable a la masculina.

En estas obras encontramos sobradas muestras de la fortaleza de carácter de cada una de las damas que aparecen, son personajes capaces de tomar decisiones y de luchar por lo que quieren, eso sí, no empuñan las armas tradicionales, pero poseen un gran dominio de la palabra. Laudine es la señora de la fuente y elige a su esposo, Ginebra es la reina consorte capaz de tomar

²¹² Köhler (1990,10).

²¹³ Remitimos al apartado sobre la mujer en la historia y la sociedad medievales.

decisiones, Fénice emplea la palabra y el engaño para conseguir estar junto a la persona que ama y Enide revela a su esposo las críticas sociales y lo introduce en una gran aventura redentora. Estas cuatro mujeres reaccionan a su destino y lo trazan según sus deseos sin achicarse ante los peligros ni las dificultades.

La mujer casada debe fidelidad a su esposo, fidelidad no recíproca. En la obra son precisamente los personajes femeninos quienes rompen esa obligación de fidelidad: Fénice y Ginebra.

Dos mitos²¹⁴ aparecen unidos a la imagen de la mujer, uno negativo, el de Circé que convierte a sus amantes en hombres sin voluntad, y otro positivo, el de María, la mediadora de la salvación. En las obras, la primera imagen puede compararse con el concepto del "*fin'amors*" en el que el caballero es vasallo fiel de su dama, un amado que carece de voluntad propia ya que sus actos dependen de los deseos de su ama. La imagen de María nos hace pensar en cada uno de los personajes femeninos de las obras que se convierten en las mediadoras de la salvación caballeresca de sus amados.

Creemos que los personajes femeninos de las obras de Chrétien de Troyes tienen mucho que ver con la forma de ser de dos mujeres históricas, mecenas del autor, a saber, Aliéonor de Aquitaine y Marie de Champagne. Ellas confieren rasgos en el carácter y la personalidad de esos personajes femeninos. En cualquier caso, los personajes femeninos sorprenden al lector con sus recursos ingeniosos e inesperados.

1.3. *¿Por qué este cambio de temática?*

Claro está que quien decide el tipo de literatura que se elabora es el público. En el norte -territorios de la *langue d'Oïl*- prima la Canción de Gesta dirigida a la nobleza feudal: lo importante son los actos caballerescos en sí. El gran caballero, reflejo de Carlomagno, capaz de realizar las mayores proezas por su señor y su linaje es el personaje central de las obras.

En el sur -*langue d'Oc*-, dominios menos dirigidos por la Iglesia y en los que, por la influencia de la mujer, se da un cambio del gusto literario, surge de la mano de los trovadores el "*fin'amors*", que no es otra cosa sino la transposición del universo feudal al terreno amoroso. Esta temática amorosa pasa al norte de la mano de Aliéonor d'Aquitaine,²¹⁵ la influencia de la Iglesia matizará ese concepto amoroso convirtiéndolo en un sentimiento puro que se desarrolla dentro del matrimonio. Así, el caballero se contempla desde una doble perspectiva, la personal y la social. Por la primera pasa a necesitar el amor de una mujer en el seno de la vida conyugal, y por la segunda sigue necesitando realizar proezas

²¹⁴ Ambos mitos aparecen en el apartado segundo del primer capítulo.

²¹⁵ Recordemos que Aliéonor d'Aquitaine es nieta del primer trovador.

caballerescas que le mantengan alejado temporalmente de su dama para conseguir el honor y el reconocimiento social.

De este modo, encontramos una nueva imagen del caballero²¹⁶ en la que se combinan el amor y las armas, la cuestión es saber encontrar un equilibrio perfecto entre ambos factores. Con esta nueva imagen comprobamos que la Canción de Gesta y la Novela Cortés son dos etapas de una misma ideología, no se encuentran enfrentadas en absoluto. Una vez creada esta nueva imagen del caballero cortés, necesitamos un marco espacio-temporal donde ubicarlo, Chrétien de Troyes lo encuentra, el universo del rey Arturo es el adecuado para justificar moral e históricamente los intereses del feudalismo cortés y caballeresco al mismo tiempo que idealiza esa clase social tan amenazada por el devenir histórico.

Ante todo, Chrétien de Troyes es un escritor de corte, es decir, poeta de un mundo elitista y refinado al que, lógicamente, debe ofrecer una imagen ideal en la que contemplarse ya que el autor escribe para quien lo protege y constituye su público. Por ello no es de extrañar que aparezca una nueva imagen del caballero cortés, en la que se unan las hazañas personales y el amor a una dama. No olvidemos que en los años en que Chrétien escribe nos encontramos ante una situación social y política concreta: la unión de una monarquía en crisis con una burguesía floreciente para hacer frente a la nobleza feudal, tan molesta para ambos grupos sociales.

1.4. ¿Cómo consigue Chrétien esta nueva temática?

Para ello adopta elementos literarios ya existentes en las tendencias literarias de la época. Chrétien toma de la Canción de Gesta las cualidades del héroe épico; de la temática trovadoresca toma el papel relevante de la mujer así como el canto al amor; de *Tristan et Yseut* y de los *Lais* de Marie de France toma el conflicto amoroso pero rechaza el destino fatídico de los personajes, elemento que resulta obsesivo en *Tristan et Yseut*.

La leyenda artúrica le proporcionará el marco perfecto para el desarrollo de su obra en cuanto mundo mítico en el que todo es posible, hasta la salvación de la nobleza feudal, condenada por el discurrir de la historia. El mundo de Arturo es una construcción fabulosa y conservadora de los antiguos usos y costumbres, esto es, un mundo ajeno a todas las amenazas que asfixian el ideal feudal.

Gracias a la armonía que el autor logra entre la materia, los elementos y su organización, observamos la emergencia de un nuevo tipo de héroe. Un héroe que cambia de concepción, convirtiéndose en un caballero aventurero y enamorado a

²¹⁶ Recordemos que surge la necesidad de reubicar dentro de la sociedad a la nobleza que se encuentra en declive, y la literatura va a crear un nuevo tipo de caballero. La fórmula empleada por Chrétien es Caballero = Amor + Armas.

la vez. El caballero necesitará de una mujer para desempeñar con gloria su papel social y así alcanzar una perfección superior. El amor, excepción hecha de Lancelot, debe producirse en el seno del matrimonio (estamos en el norte donde la influencia de la iglesia es muy fuerte) lo cual lo aleja de la “*fin'amors*”.

Por su parte, la aventura es individual y no colectiva como en la Canción de Gesta. Esta relación entre el amor y la aventura se va modificando en las obras en busca de un equilibrio capaz de otorgar la felicidad personal que proporciona el amor y la social que procura la aventura guerrera. Podemos decir que Chrétien funde el Norte y el Midi, esto es, la leyenda celta y el amor provenzal.

1.5. Conclusiones

La literatura tradicional es el trasunto de la sociedad en la que se crea y para la que se recrea una obra. Política, historia y sociedad van unidas a la literatura. El texto es un discurso, y como tal, posee los elementos que caracterizan a todo discurso en su dimensión comunicativa. Siguiendo la denominación de Jakobson:

- Emisor: Chrétien de Troyes, el autor.

- Receptor: una clase social muy definida, la nobleza feudal del norte de Francia. Una clase social que se encuentra en declive histórico. Marie de Champagne es su protectora en la época en que escribe las obras objeto de nuestro estudio.

- Mensaje: Ofrecer a la nobleza feudal un lugar en la sociedad gracias a un nuevo concepto de caballero que une el amor y las proezas guerreras. Necesidad de una mujer para que el caballero logre el equilibrio social y personal.

- Código: el amor cortés. El verso octosílabo y una frase elegante y viva que emplea los términos con una gran precisión. Vivacidad de la narración en la que alterna la rapidez de los coloquios con la lentitud narrativa en ocasiones.

2. Reflexiones sobre los personajes

2.1. *¿El personaje femenino puede ser considerado como elemento que unifica la obra?*

Son cuatro los personajes que dan unidad al conjunto de la obra centro de nuestro estudio: el rey Arturo, la reina Ginebra, el caballero Keu y el gran caballero Gauvain.

Sobre el cambio que presenta el personaje de Ginebra habrá que hablar más adelante; pero en este momento nos podemos plantear una interrogante, ¿los distintos personajes femeninos, que aparecen a lo largo de las obras, no contribuyen también, en cierto modo, a dar unidad a la obra?

Como respuesta creemos que aportan una unidad temática ya que se repite continuamente el tema recurrente de la búsqueda de un equilibrio entre el amor por una mujer y la obligación caballerescas de realizar proezas que aumenten el valor social del caballero.

Así, Erec se debate entre las dulzuras del amor con Enide y el abandono de sus deberes sociales como caballero. Cligès, por su parte, lucha entre el amor que siente por su amada Fénice y su deber social de lealtad hacia Alis, su emperador y tío. Yvain debe recuperar el amor de Laudine cuyos dominios abandona en pos de la aventura caballerescas y el renombre social. Lancelot, olvidando sus deberes de caballero, se convierte, al más puro estilo de la "*fin'amors*", en el fiel vasallo de los deseos de su dama, Ginebra. Como vemos el conflicto entre las obligaciones sociales del caballero y el amor a una mujer aparece en todas las obras con un enfoque distinto en cada una de ellas.

Por su parte, los personajes femeninos también se encuentran en búsqueda de la solución a su conflicto: Enide busca confiar en Erec como caballero ya que duda que su esposo sea capaz de volver a realizar grandes proezas caballerescas; Fénice busca el modo de pertenecer en cuerpo a quien pertenece en espíritu, negándose a tomar la solución de *Tristan et Yseut*; Laudine busca un defensor para sus dominios que los proteja de peligros exteriores; Ginebra busca el control total de la voluntad de su amado. Las distintas damas y doncellas que aparecen en las obras se encuentran, a su vez, en búsqueda de un caballero que solucione sus problemas.

Por lo tanto podemos afirmar que los personajes femeninos proporcionan unidad temática a las obras, al mismo tiempo que su intervención favorece el avance del hilo narrativo. Sus problemas, sus palabras, sus gestos o sus lágrimas, provocan una serie de situaciones conflictivas que introducen al caballero en una nueva aventura, más peligrosa en cada ocasión.

2.2. ¿Qué tipo de relación se produce entre los caballeros y las damas?

Un aspecto interesante es el de la relación de los caballeros con las damas. Todos los caballeros muestran un gran respeto y admiración hacia la figura de la reina, como demuestran los hechos de que, en su defensa, se enfrentan con otros caballeros como en *Erec et Enide* o en *Le Chevalier de la Charrette*.

Los caballeros muestran hacia su amada amor y ternura en un primer momento que, se torna en crisis a continuación, ya que la aparición del amor hacia una mujer provoca un conflicto con el deber social de un buen caballero. La evolución de la obra se dirige hacia la búsqueda de un equilibrio que concilie la parte sentimental y la social para permitir al hombre encontrar la felicidad personal a la par que su continua realización como caballero. La mujer, por su parte, también debe de encontrar ese equilibrio entre el plano personal de amada y su lugar social de esposa de un gran caballero.

En lo que afecta directamente a la obra de *Erec et Enide*, observamos que el nombre de Enide significa "alma". Podemos pensar que este personaje representa el alma de Erec y, por ello, es la única dama que no se separa de su esposo en toda la obra al igual que el cuerpo y el alma de una persona son inseparables. Erec pone la fuerza caballerescas y Enide aporta a la obra el sentimiento interior que transfiere, a su vez, al caballero. No olvidemos que es el único caso en el que ambos nombres aparecen unidos desde el título de la obra. Cuerpo físico, capaz de realizar proezas caballerescas, unido al ser moral, capaz de sublimar al ser humano.

El personaje de Enide es decidido, informa a su esposo de la opinión pública sobre él, creando en ese momento una crisis doble que afecta a la pareja²¹⁷. Por otro lado, gracias al sabio empleo de la palabra precisa en cada momento -incluso palabras engañosas que dice la boca y no siente el corazón- avisa a su amado de los peligros, llegando incluso a salvarle la vida en algunas ocasiones. Podemos decir que la palabra de Enide es el elemento que permite la evolución del desarrollo de la obra así como el estrecho lazo de unión entre los esposos²¹⁸.

En la obra sobre Cligès encontramos que el nombre de Fénice significa "Fénix", el pájaro capaz de renacer de sus cenizas. Al igual que el ave Fénix, la dama, renace de la tumba para vivir el amor ansiado con su caballero. Tras la muerte de Alis, el equilibrio se instaura en la obra y así Cligès ocupa el lugar social que le corresponde por ley, a la par que toma por esposa a la mujer que va a ocupar el trono a su lado; esto es, la obra renace de sus propias cenizas instaurando el equilibrio que por derecho debería de haberse dado desde un principio²¹⁹.

Salpicando el conflicto tanto a Fénice como a Cligès, podemos preguntarnos la razón por la cual no aparecen juntos, al igual que Erec y Enide, en la resolución del mismo. La respuesta es obvia ya que en un primer momento ninguno de los dos confiesa al otro su dilema interior, por lo tanto cada uno

²¹⁷ Erec realiza maravillosas hazañas para probarle a su esposa y, sobre todo, a sí mismo que es capaz de llevar a cabo su misión social como caballero.

²¹⁸ No olvidemos que la obra se desplaza entre la prohibición de la palabra y el uso de esa palabra prohibida.

²¹⁹ Recordemos la cesión del trono por parte de Alexandre, heredero legal, hacia Alis a cambio de la promesa de no unirse en matrimonio y así no tener descendientes que impidieran a Cligès heredar lo que por derecho le correspondía.

intenta resolverlo a su modo; Cligès pone rumbo a la corte del rey Arturo y Fénice emplea una poción que la libera de la obligación de entregarse a un hombre que no ama. Tras la mutua confesión de sus sentimientos y temores, el conflicto se convierte en común y, por ello, caballero y dama buscan unidos una solución que les permita encontrar el equilibrio entre deber social y amor.

En la obra sobre Yvain, encontramos a la dama de Landuc, o dama de la fuente, personaje complejo que se mueve entre los impulsos del corazón y la frialdad de la razón. Por su unión con Yvain dota al caballero de un espacio que proteger; esto es, le aporta una ascensión social al convertirlo en señor de los dominios de la fuente.

En la relación conflictiva desde el primer momento²²⁰, entre Yvain y Laudine prima el factor social. El caballero abandona a su esposa, y con ello la obligación de defender sus dominios, en búsqueda de nuevas aventuras que aumenten su renombre social²²¹; mientras que la prioridad de la dama de la fuente es encontrar por esposo un gran caballero que sea el defensor de sus dominios. El anillo que la dama entrega a su esposo antes de partir es, según la tradición cristiana, símbolo de la unión, la fidelidad y del deseo de compartirlo todo²²². Por ello es lógico que, tras sentirse engañada y abandonada, la dama reclame el objeto símbolo de su unión provocando una profunda crisis en el caballero que pierde su ser social a la par que ha perdido el amor de su esposa.

El personaje de Ginebra, en cuanto reina, aparece pocas veces en las obras y siempre en su papel de soberana consorte, fuente de bondad y compasión para con los caballeros, dispuesta a ayudar a todo aquel que resida o visite su reino. En la obra sobre Lancelot este personaje femenino se convierte en protagonista total, siendo la fuente del conflicto y perdiendo su papel de suma bondad. La relación entre el caballero y su señora puede definirse como la relación feudal del vasallo frente a su señor, en una transposición al código del "*fin'amors*". Ginebra es el "señor", dueño de la voluntad y las acciones de su amado Lancelot, por su parte fiel vasallo de los deseos de su dama.

¿Por qué esta dicotomía en el seno de un mismo personaje? ¿Por qué aparece como "prostituta sagrada"²²³ únicamente en la obra *Le Chevalier de la Charrette*? Podemos dar nuestra opinión al respecto. Creemos que el cambio en el personaje de la reina Ginebra es fruto de la imposición de la condesa de Champagne -defensora del amor libre entre hombres y mujeres sin necesidad de la

²²⁰ Yvain es el asesino de su esposo.

²²¹ Recordemos que los motivos que lanzan a Yvain a la ventura de la fuente son sociales; por un lado limpiar la deshonor de su linaje y, por otro realizar una gran proeza caballeresca. Precisamente Yvain entra en los dominios de la fuente en búsqueda de pruebas de su victoria sobre el caballero defensor de la misma.

²²² Al intercambiarse los anillos los esposos se dicen las siguientes palabras: "con este anillo yo te desposo y prometo serte fiel en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad y así todos los días de mi vida hasta que la muerte nos separe".

²²³ Término empleado por Markale al referirse a Ginebra (J. Markale, 1993,74).

atadura del matrimonio- y, en ningún caso una libre elección de Chrétien de Troyes.

En la relación entre el caballero y la dama aparecen las doncellas. Lunete es la voz de la conciencia y la razón de su señora Laudine. Su nombre es la imagen de una antigua divinidad del amor y es precisamente la intercesora, y principal aliada de Yvain frente a la dama de la fuente. Otra doncella de Laudine es la prolongación de su voz, refiriendo al caballero Yvain las palabras de repudio de su dama²²⁴ que lo sumen en la pérdida de su calidad de ser social. Thessala, doncella de Fénice, es la gran aliada de los jóvenes enamorados solucionando los problemas físicos del conflicto. A su vez, Ginebra se sirve de doncellas para comunicar la identidad del héroe y para transmitirle las órdenes sobre su comportamiento en el torneo de Noauz. Únicamente el personaje de Enide no precisa de mensajeras ni intermediarias, lo cual es lógico si recordamos que acompaña al caballero en todo momento -como el cuerpo y el alma-, creando el conflicto de pareja y colaborando activamente en su resolución.

Por su parte, el caballero Gauvain, si bien muestra una relación curiosa con Lunete -se unen el caballero "sol"²²⁵ y la pequeña "luna" en una relación de amistad- es el baluarte del caballero que opta por las armas, dejando el amor en un segundo plano. En la obra sobre Yvain plantea unas ideas curiosas sobre el amor, la distancia y cómo esa distancia aviva el deseo haciendo el reencuentro más dulce y placentero. En el fondo observamos que la imagen de la mujer no queda excluida de su mente.

Respecto a la relación entre el caballero y los distintos personajes femeninos que circulan a lo largo de las obras se basa en una obligación de todo caballero que le exige socorrer a los débiles y, las mujeres son consideradas como los seres más desvalidos de la sociedad medieval. En algunos momentos estos personajes femeninos secundarios plantean pruebas²²⁶, no ya sólo de valentía, sino de fidelidad, ya que son tentaciones carnales que el caballero debe superar por el amor que siente hacia su dama.

De esas relaciones destaca una que ha llamado la atención de expertos y eruditos: la relación entre el caballero y las obreras explotadas²²⁷. ¿Por qué aparecen unas mujeres obreras en una obra escrita para la nobleza feudal? ¿Por qué Yvain las libera de su opresión? En las obras aparecen personajes que representan la clase social inferior del pueblo; estos personajes, siguiendo las reglas de hospitalidad de la época, dan albergue al cansado caballero. Pero la aparición de trescientas jóvenes presas -sumidas en la más profunda pobreza y explotadas por dos hijos del diablo- dedicadas a realizar trabajos textiles, puede

²²⁴ Notemos que Lunete está encerrada en ese momento; lo cual es lógico ya que la gran aliada del caballero no puede ser la que le comunique el repudio de su amada. Sería ir en contra de los rasgos atribuidos desde un principio al personaje.

²²⁵ Según Markale, Gauvain "es el tipo perfecto del héroe solar: su fuerza aumenta a medida que el sol sube en el horizonte y declina por la tarde". Markale (1993,72).

²²⁶ Recalcamos que es un personaje femenino el que provoca cada nueva aventura al caballero.

²²⁷ Entre otros, Frappier (1969) y Walter (1988).

parecernos fuera de lugar en una obra centrada en el mundo feudal como la de Chrétien de Troyes.

Si hacemos una lectura de carácter social y político, todo parece encajar ya que puede estar en relación con la burguesía que crea empresas textiles en las que emplea a mujeres viudas y a aquellas que necesitan ganarse la vida por ellas mismas. En este caso se trataría de una velada crítica social, en forma de apólogo, contra la burguesía que explota a las mujeres, seres débiles, a quienes, por el contrario, el caballero cortés protege. El caballero Yvain, y con él toda la corte feudal de Arturo, continúa con el sagrado deber de defender a los débiles y oprimidos. Esto es, el pueblo estaría mejor bajo la tutela de los nobles feudales que explotados por la burguesía, aliada de -¿el demonio?- la corona. En cualquier caso, la influencia social e ideológica de la casa de Champagne parece clara en este pasaje de la obra²²⁸.

2.3. ¿Por qué los caballeros sin nombre?

Para concluir nuestras reflexiones sobre la relación entre el caballero y la mujer debemos referirnos a la presencia de los caballeros sin nombre, convertidos así en caballeros anónimos. Dejamos al margen, en este análisis, la figura de Cligès en los torneos de la Corte de Arturo, en donde es un caballero desconocido ya que pertenece a Constantinopla y deberá identificarse en su momento ante el rey Arturo y su corte. Nos resulta curioso que los tres caballeros, protagonistas de las obras -Yvain, Erec y Lancelot- recobren el nombre por la intervención de una mujer.

Así, Erec parte, de incógnito, en busca de aventuras que le devuelvan su honor perdido y es, precisamente Enide quien en los momentos clave revela el nombre del caballero. Por su parte Lancelot es el caballero de la carreta hasta que, en el combate contra Méleagant, una doncella, a quien Ginebra había revelado la identidad del misterioso caballero, grita su nombre. El caballero Yvain presenta una dicotomía entre el Caballero del León y su propia identidad; la primera que lo reconoce es la dama de Noroison y, nuestro caballero no se identifica como el gran caballero Yvain hasta el final de la obra, tras conseguir el perdón de su dama²²⁹. Tan sólo un personaje conoce en todo momento la verdadera identidad del misterioso Caballero del León: Lunete, la doncella de Laudine. Incluso Cligès vive junto a una muerta, socialmente hablando, en un anonimato total hasta que son descubiertos y obligados a huir al reino de Arturo en busca de ayuda.

²²⁸ Recordemos que la casa de Champagne es una de las cortes señoriales que lucha, en defensa de sus derechos feudales, contra la alianza de la corona y la burguesía (véase al respecto el capítulo sobre la situación histórica del momento).

²²⁹ Tras su recuperación social y la aparición del león, todo el mundo identifica ambas personas. Pero su dama ignora esa identificación hasta el final.

En la Edad Media un caballero se define por su linaje y su vasallaje. Podemos pensar que la mujer es la única que puede devolver al caballero su nombre, es decir su identidad social, ya que ella es la que ha motivado su pérdida. El hombre, por el amor, pasa a ser vasallo de su amada y eso genera un olvido de su dimensión social, o al contrario, por un excesivo celo en proteger su desarrollo social abandona su esfera personal de amor a una mujer. En cualquiera de las dos situaciones, el amor de la mujer es el centro del conflicto y el motivo del anonimato de su caballero; por ello, es lógico pensar, que sea quien ha privado de identidad social al caballero quien se encargue de otorgárselo nuevamente. La lógica narrativa, que se funda en la ética cortés, alía aventura y amor, conduciendo así a la resolución de los conflictos que surgen entre una y otro.

2.4. Conclusiones

El personaje femenino unifica temáticamente la obra al introducir la crisis en ella, provocando la búsqueda del equilibrio entre el amor y los deberes sociales del caballero.²³⁰ La aparición de personajes femeninos favorece el avance del hilo narrativo en las obras, motivando situaciones que introducen al caballero en nuevas aventuras.

La pérdida del nombre social del caballero viene derivada por la acción y la palabra de la dama, quien es la encargada a su vez de identificarlo ante la sociedad como el gran caballero que era en su momento.

De esta manera, el personaje femenino en la obra no es un mero elemento decorativo o un apoyo para indicar la grandeza del héroe sino que es un personaje con una personalidad definida, activo en el desarrollo de la acción misma.

3. Reflexiones sobre la coordenada espacio-temporal en la obra

Procedemos a reflexionar conjuntamente sobre ambas coordenadas ya que se basan en la figura legendaria del rey Arturo y creemos que tienen la misma finalidad.

²³⁰ Ese equilibrio también debe ser encontrado por la dama, quien debe reconciliar el amor hacia su caballero con los deberes sociales propios de su situación: reina consorte, dama de la fuente, esposa de un gran caballero, en quien debe confiar, o esposa del emperador.

3.1. *¿Por qué la corte del rey Arturo? ¿Cuál es su papel en la obra?*

Geográficamente, el marco espacial de la obra es reconocible con la pequeña Bretaña francesa y con algunos dominios ingleses, pero la situación en una corte mítica, la del gran Arturo, proporciona a la obra un espacio en el que es posible ubicar una clase social que va perdiendo irremediablemente su lugar en la sociedad medieval del siglo XII²³¹.

La corte de Arturo se convierte, en la obra de Chrétien de Troyes, en el espacio propio de la nobleza feudal, en un lugar que no sólo justifica su existencia, sino que muestra su necesidad. De esta corte salen los caballeros para realizar grandes hazañas que aumenten su renombre social y, a esta misma corte regresan para producir en las obras una gran apoteosis final.

En ese lugar mítico todo es equilibrio, siendo fuera de la corte del magnánimo Arturo donde surgen los conflictos de los personajes: Enide pronuncia las palabras de desgracia en la Carrant, reino del padre de Erec. La declaración mutua de sentimientos entre Cligès y Fénice se produce en Constantinopla, dominios de Alis. Los amores entre la reina y Lancelot tienen lugar en el reino de Gorre. En la corte de Arturo se realiza la consecución del equilibrio entre los deberes personales y los sociales del caballero y su dama: tras la muerte del rey Lac, Erec y Enide son coronados en la corte de Arturo. Cligès y Fénice conocen, estando bajo la protección de Arturo, la noticia de la muerte de Alis, logrando el restablecimiento del equilibrio ya que Cligès es el nuevo emperador y puede tomar por esposa a su amada.

Esta situación cambia en la obra sobre el Caballero del León, al producirse la crisis en el seno de la corte de Arturo en desplazamiento a Chester, donde la mensajera de Laudine increpa a Yvain. ¿Por qué surge el conflicto en ese lugar de vida? Sencillamente, porque Yvain ha dado prioridad a sus obligaciones como caballero de la corte de Arturo frente a sus obligaciones, no sólo de esposo, sino de algo mucho más importante, adquirido por su matrimonio con Laudine, de defensor de los dominios de la fuente. Se trata, pues, de un conflicto de orden social y debe ubicarse en el espacio considerado culpable del olvido de sus obligaciones como consorte de Laudine. Ésta es, precisamente la única obra en la que la apoteosis final no se celebra en la corte de Arturo, sino en los dominios de la fuente, ya que Yvain, por su matrimonio, queda vinculado a ese espacio del que debe ser protector.

En este momento nos podemos plantear un interrogante, ¿por qué, en la obra sobre Lancelot, el personaje de la reina es llevado a un espacio opuesto al de

²³¹ García Gual (1984,64).

Arturo? Notemos que el personaje de Ginebra es raptado en los dominios de Arturo, lo que provoca una crisis social dentro de la misma corte, lanzando a los caballeros a la búsqueda de la reina. Este conflicto social es el marco necesario para el desarrollo de la obra, originando el conflicto interior de los personajes de Ginebra y Lancelot.

El rapto de la reina es lógico, puesto que el autor necesita ubicar a sus personajes en un espacio negativo y alejado de la corte de Arturo para desarrollar una obra de temática fiel al "*fin'amors*". Ginebra no puede estar en el reino de su esposo mientras vive una aventura con un caballero. Precisamente, por eso, desplaza al personaje de la reina a Gorre, el reino de los muertos en la mitología celta, opuesto al reino de Logres²³². Lo que sucede en el reino de los muertos no afecta al de los vivos. Parece como si Chrétien se sirviese del artificio de la muerta viviente, empleado en su obra Cligès. En vez de encerrar a Fénice, muerta socialmente, junto a Cligès en una torre para vivir su amor fuera de las leyes sociales; en la obra de Lancelot destierra a los personajes a Gorre, reino de los muertos para que pueda desarrollarse una obra según la "*fin'amors*".

Tras sus amores, el autor abandona la redacción de la obra, devolviendo a Ginebra al lugar que le es propio, la corte de Arturo, y dejando a Lancelot en Gorre -el país sin retorno- encerrado en una torre. Así pues, la reina recobra su espacio pero el caballero, que ha faltado al deber de vasallaje respecto a su rey, no tiene cabida en el universo cortés de Arturo.

Por lo tanto, la corte de Arturo es un lugar de equilibrio en las dos primeras obras, cuyos conflictos son de carácter amoroso, ya que por amor olvidan los caballeros sus deberes sociales. Esta misma corte se torna origen del conflicto en las dos obras siguientes; en *El Caballero de la Carreta*, por cuestiones éticas del autor ya que la reina no puede ser infiel en el seno de la corte; mientras que en la obra *El Caballero del León* es precisamente Gauvain, baluarte de la corte de Arturo, quien provoca el conflicto al alejar a Yvain de su esposa y, con ello, de sus deberes sociales como defensor de los dominios de la fuente.

3.2. ¿Por qué el marco atemporal del reinado de Arturo?

Si bien en las obras aparecen referencias temporales que nos permiten comprender que el tiempo exterior al relato es el siglo XII y, que ese tiempo real, con sus problemáticas y sus realidades históricas, impregna la obra, lo que es cierto es que el marco temporal de la ficción es el tiempo del magnánimo rey Arturo.

²³² El reino de Logres es la corte de Arturo, sede de la vida cortés.

Podemos preguntarnos sobre la necesidad de ese tiempo no real como marco en el que se desarrollan las distintas obras. La respuesta parece clara, el momento histórico en el que Chrétien escribe es un tiempo de retroceso social para los grandes señores feudales; la sociedad evoluciona y el transcurrir histórico impulsa fuera de la pirámide social a dicha clase, cuya presencia es incómoda para los objetivos de la corona unida a la floreciente burguesía²³³.

De este modo, el tiempo mítico, no real, que ofrece la corte de Arturo, permite encontrar un tiempo en el que la nobleza feudal no sólo tiene una razón de existir, sino que tiene una necesidad para la armonía social del momento. Este alegato en defensa de la clase feudal no sería posible en una obra ubicada en los tiempos de Louis VII, las obras podrían verse como un ataque de la casa de Champagne hacia la corona y la burguesía, mientras que una obra que se desarrolla en un tiempo sin tiempo, no ataca a nadie y no hace propaganda de ningún grupo social.

La corte de Arturo muestra, mediante sus caballeros, un tiempo de búsqueda. En un primer momento, como se recordará, el caballero busca una aventura de iniciación que le lleva a conseguir renombre social a la par que le conduce hasta la mujer; tras encontrar a su amada, surge un tiempo de crisis social y personal que motiva un tiempo de recuperación en el que el caballero busca, mediante aventuras, la conciliación entre el amor y sus deberes sociales.

Finalmente, las obras concluyen, tras la superación de la doble crisis, con un tiempo de equilibrio en el que encontramos al perfecto caballero y al perfecto esposo. Así, el tiempo de la obra es un tiempo de búsqueda de un equilibrio total, lo que puede verse como la búsqueda de un tiempo de justificación para una clase social que carece de estabilidad en un mundo en evolución, donde se le agota el tiempo de existencia como clase social dominante. Hay que encontrar un nuevo tipo de caballero feudal que tenga un lugar en la sociedad del siglo XII.

En la obra sobre Lancelot, no aparece el tiempo de iniciación del caballero sino que un gran caballero desconocido surge en busca de la reina raptada. De igual modo, tras sus amores con la reina y sus múltiples aventuras por encontrarla y liberarla, en el torneo de Noauz, no aparece como un gran caballero sino como un perfecto "*fin'amant*" ante los ojos de Ginebra, al cumplir fielmente sus deseos. Chrétien abandona la escritura de la obra, dejando al caballero en un encierro temporalmente indefinido. Un caballero fiel a la temática del "*fin'amors*" no puede ser representante del ideal de caballero cortés, por lo tanto no sirve para justificarlo ni en el tiempo ni en el espacio²³⁴.

²³³ Véanse al respecto el apartado *marco político-social* del capítulo I y el capítulo II.

²³⁴ Recordemos que Lancelot queda prisionero de por vida en una torre en el reino de Gorre. Esto es, en un espacio y un tiempo fuera de la corte de Arturo, del ideal de caballero cortés.

3.3. ¿Qué papel desempeña el personaje femenino en relación con el espacio?

Los caballeros de las obras se desplazan entre espacios binarios con una función que consiste en restablecer la continuidad espacial, abriendo los espacios cerrados²³⁵. Observamos que en cada apertura de espacios, en el establecimiento de la continuidad espacial, encontramos siempre a un personaje femenino. Así, la frontera que separa Logres de Gorre es salvada tras la liberación de la reina Ginebra; Cligès realiza, una vez recuperado su lugar social propio y casado con Fénice, la unión de Oriente y Occidente, o lo que es lo mismo, del pasado, presente y futuro. Erec, por su parte, abre el espacio de Brandigan que se encontraba cerrado por el capricho de la prima de Enide devolviendo "*la joie de la cour*". Mientras, el caballero Yvain, tras su matrimonio con la dama de la fuente, abre los dominios de los que es protector a la corte de Arturo y, tras la liberación de las trescientas obreras, abre los dominios del castillo de la "*pesme aventure*".

Pocos son los personajes femeninos de las obras que aparecen refugiados en un hogar bajo la tutela de un padre o un esposo, al contrario, los personajes femeninos se desplazan por los espacios abiertos, acompañando a los caballeros en algunas ocasiones²³⁶ o, buscándolos en otras.²³⁷ Incluso, el personaje de Ginebra, por su rapto, se desplaza hasta el reino de Gorre, en la obra sobre Lancelot. También encontramos la imagen de una señora feudal en el personaje de Laudine, dama de la fuente, que no abandona sus dominios bajo ningún concepto. En esta misma línea de personajes femeninos independientes, encontramos, en las obras como Lancelot y como Yvain, damas como señoras de sus propios castillos sin ninguna figura masculina que ejerza su tutela²³⁸.

Debemos reflexionar sobre el hecho de que los personajes femeninos poseen un lugar de equilibrio inicial del que salen por una crisis y al que vuelven una vez solucionada la misma²³⁹. Esto nos lleva a pensar que el personaje femenino no es pasivo en relación con el factor espacial, más bien el personaje femenino hace por salir de los espacios de opresión y solucionar activamente las crisis para regresar a un espacio positivo.

²³⁵ Véase el apartado dedicado al estudio de la coordenada espacial en la obra.

²³⁶ Enide acompaña a Erec en todas sus aventuras, Fénice huye junto a Cligès tras la confesión mutua de su amor, una doncella acompaña a Lancelot hasta el cementerio futuro.

²³⁷ Toda una serie de doncellas se suceden en la búsqueda del Caballero del León para que sea el defensor de la hija menor del señor de la Noire Épine, la doncella de Laudine sale de los dominios de la fuente para transmitir a Yvain el repudio de su señora.

²³⁸ En la obra sobre Lancelot, la dama del castillo de la lanza encendida y la doncella que le ofrece alojamiento a cambio de gozar junto a él. En *Le Chevalier au Lion*, la dama de Noroison.

²³⁹ Excepción hecha de la dama de la fuente.

Enide, sale de su humilde espacio familiar para convertirse, tras su matrimonio con Erec, en una gran dama ubicada en el espacio de la corte de Arturo, en un primer momento, y en el reino de su suegro, después. En este momento la dama se encuentra en un espacio de equilibrio, la corte del rey Lac, donde surge la doble crisis de la pareja que los lleva a recorrer una serie de espacios hostiles para encontrar la recuperación de ese equilibrio perdido entre los placeres amorosos y los deberes sociales. Tras superar la crisis de la pareja, regresan a la corte de Arturo donde ambos son coronados tras la muerte del padre de Erec.

Fénice sale del reino de su padre para casarse con Alis y convertirse así en la esposa del emperador de Constantinopla. Este espacio, revestido por el amor que ella siente hacia Cligès, se convierte en hostil para el personaje femenino quien, tras confesar su amor al caballero, busca, en la simulación de su muerte, una huida de ese espacio que la asfixia y que le permita vivir su amor fuera del espacio social que prohíbe esa relación. La vida en la torre le proporciona la posibilidad de realizar el deseo pero, al ser descubiertos, se convierte en un lugar de peligro, obligándolos a partir en busca de ayuda a la corte de Arturo, donde conocen la noticia de la muerte de Alis. En ese momento, la crisis queda solucionada y Fénice regresa junto a Cligès a Constantinopla donde se convierte en esposa del nuevo emperador, su amado Cligès.

El personaje de Laudine aparece en la obra como la dama de la fuente. Este personaje vive unido a su reino, espacio positivo y de equilibrio, del que no sale en ningún momento de la obra. Es la señora feudal que vive para la defensa y el mantenimiento de sus dominios. Nadie la obliga a vivir encerrada, es ella la que opta por permanecer en su feudo y, es precisamente la necesidad de defenderlo lo que la lleva a tomar por esposo al gran caballero Yvain, asesino de su primer marido. De igual modo repudia al caballero Yvain por haber olvidado el plazo fijado por ella para regresar como defensor de la fuente. Este personaje femenino actúa motivado principalmente por la defensa de sus dominios, lo cual explica que no se defina con un nombre propio de mujer, sino como la dama de la fuente. En suma, personaje y espacio se identifican.

La reina Ginebra que posee un espacio que le es propicio, la corte de su esposo Arturo, sale sin embargo del espacio de equilibrio hacia Gorre, reino de los muertos, como una necesidad para poder desarrollar una obra fiel a la temática del "*fin'amors*". La reina debe estar en un espacio fuera de la sociedad cortés para vivir un amor extramatrimonial. Tras su regreso a la corte de Arturo, desaparece la amante infiel, para recuperar la figura de la esposa del rey.

3.4. *¿Qué función tiene el personaje femenino en relación con la coordenada temporal?*

El tiempo marcado en las obras es el de búsqueda de un equilibrio, o lo que es lo mismo, la búsqueda de un nuevo caballero cortés que justifique su necesidad y salve a esa clase social de su desaparición.

Los tres grandes tiempos que marcan el eje temporal de las obras -tiempo de aventura que lleva al amor, tiempo de doble crisis que lleva hacia las aventuras y el tiempo de la recuperación total que lleva a la restauración del equilibrio- están en relación con dos factores: el social, en cuanto el caballero tiene unas obligaciones como tal, y el personal que aparece desde el momento en que el caballero se enamora de una dama. Desde el momento en que aparece el amor hacia una dama, el personaje femenino cobra relevancia en la obra y evidentemente en la coordenada temporal de la misma.

La dama siempre está presente, de un modo activo, en el momento de la crisis del caballero. Unas veces por hacer con su amor que el caballero olvide sus deberes sociales -Enide, Ginebra y Fénice-, otras -la dama de Landuc- porque el caballero ha olvidado sus deberes de esposo al estar aumentando su renombre social. También se encuentra ese personaje femenino en el tiempo de la recuperación total del caballero. Así, Enide acompaña a su esposo durante todo el tiempo de recuperación; de igual modo, Fénice huye junto a Cligès para vivir su amor y se unen en matrimonio tras la muerte de Alis; por su parte, la dama de la fuente acepta nuevamente a Yvain como esposo y defensor de sus dominios. El caso de Ginebra y Lancelot vuelve a ser diferente ya que la reina no puede otorgar a su amante un tiempo de equilibrio ni de recuperación cortés, simplemente le puede dar un tiempo de gloria como "*fin'amant*".

Además de encontrar al personaje femenino en los grandes tiempos de las obras, es precisamente este personaje femenino quien determina la sucesión de los tiempos menores, que son en definitiva los que desplazan al caballero de uno a otro de los grandes tiempos de las obras. Sin esos tiempos menores, la obra no podría realizarse, por lo tanto el personaje femenino es relevante dentro del eje temporal y no una mera comparsa.

Por su parte, los personajes femeninos también buscan un equilibrio. Enide busca un tiempo de confianza en su esposo como caballero, Fénice busca un tiempo de amor sin conflictos, Laudine busca un tiempo de seguridad consiguiendo un esposo que defienda sus dominios. Ginebra no puede encontrar ese tiempo de equilibrio ya que al regresar a la corte de Arturo retoma su papel de reina consorte, dejando atrás el tiempo del "*fin'amors*".

Podríamos ofrecer una visión temporal de la obra basándonos exclusivamente en el parámetro femenino dividiendo la narración en tres tiempos: enamoramiento de la dama, pérdida de la amada y recuperación del amor. Este esquema sería perfecto para *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion*, aceptable con algunas modificaciones para *Cligès*; mientras que para *Le Chevalier de la Charrette* sería más conveniente hablar de búsqueda de la reina, conquista y reconquista²⁴⁰. Sin embargo no lo haremos puesto que consideramos que el personaje femenino es pertinente en la coordenada temporal de la obra, pero una organización de este tipo primaría el componente personal del caballero, relegando a un segundo plano el componente social, con lo cual iríamos en contra de la nueva imagen de caballero que Chrétien ofrece en sus obras.

3.5. Conclusiones

La realidad histórica del momento es la reducción del espacio físico de la clase feudal en la sociedad francesa de un tiempo determinado, el siglo XII, frente al auge del poder de la corona unida a la nueva clase social de la burguesía. Esta alianza hace tambalear, en la pirámide social, a la nobleza feudal. Dentro de esta realidad histórica no podemos olvidar que Chrétien de Troyes es un escritor de corte que se encuentra al servicio de la casa de Champagne, señores feudales.

El artificio que ofrece la obra es ubicar la acción en el espacio y el tiempo de la corte de Arturo. Espacio y tiempo míticos en cuanto se trata de unas coordenadas absolutas correspondientes a un rey semihistórico, sin una determinación concreta. La corte de Arturo ofrece un espacio y un tiempo imaginarios, a la par que positivos en los que, no sólo es posible la supervivencia de la sociedad feudal, sino que su presencia es necesaria para defender a todos los estamentos sociales frente a la opresión y los peligros del momento que provienen del espacio negativo que se ubica fuera de esa corte. La ausencia de un espacio real y de un tiempo cierto en la obra es el marco adecuado para presentar una pretensión histórica de hegemonía, en principio ilimitada en el espacio y en el tiempo, de ese grupo social condenado a desaparecer.

El personaje femenino recorre, huyendo del espacio opresor, todos los espacios de las obras, marcando los tiempos menores de las mismas, mostrando todo un cuadro social que va desde la reina Ginebra, pasando por las grandes señoras y por el pueblo, hasta llegar a las mujeres explotadas en la industria textil. Por ello podemos pensar que éste personaje presenta, de un modo activo, el marco social de la época ayudando a una reivindicación de un espacio y un tiempo en la pirámide social de la nobleza feudal, y justificando la necesidad de esta clase social que defiende al pueblo de la tiranía de la ascendiente burguesía. Por lo tanto, podemos decir que el personaje femenino es pertinente dentro de las coordenadas espacial y temporal en cuanto que estos personajes femeninos

²⁴⁰ Poiron, (1986,174-175).

también buscan, como parte integrante de la nobleza feudal, una justificación espacio-temporal en el mundo social del siglo XII, al igual que lo hace Marie de Champagne como protectora de Chrétien de Troyes.

Podemos interpretar la búsqueda, por parte de los personajes femeninos, de un espacio de equilibrio, al igual que la misión del caballero de abrir espacios, estableciendo una continuidad entre éstos y la corte de Arturo, -dentro de un tiempo de búsqueda continua-, como la necesidad de encontrar un espacio para la sociedad feudal y ubicarla junto a la corona, la burguesía, el clero y el pueblo dentro de la pirámide social del siglo XII, consiguiendo una justificación a la continuidad de esa clase social en un espacio y un tiempo que le son hostiles.

Se trata, en definitiva de reclamar un espacio en la sociedad francesa del siglo XII para la nobleza feudal como defensores frente al mundo burgués que los asfixia. La corte de Arturo sería el mundo feudal y los espacios exteriores representarían los peligros que la burguesía supone para el pueblo. La finalidad no es otra sino la de ofrecer un espacio y un tiempo que permitan la creación de un nuevo tipo de caballero, el cortés, que justifique la necesidad de la continuidad espacio-temporal de la clase feudal.

4. Reflexiones sobre la dinámica de las obras

Optábamos en el análisis descriptivo por una organización tripartita de las obras *Erec et Enide* y *Le Chevalier au Lion* que, tomando como referencia al caballero, quedaban del siguiente modo: una primera parte en la que se realizaba la aventura de iniciación del caballero, una segunda en la que un hecho puntual generaba una doble crisis que el héroe debía expiar y, una tercera en la que, tras lograr restituir el equilibrio, se producía la apoteosis final.

En las obras *Cligès* y *Le Chevalier de la Charrette*, presentábamos una estructura bipartita que se producía a partir de un hecho puntual; así, en *Cligès* este hecho es el de su nacimiento y la muerte de sus padres, y en la obra sobre Lancelot las dos partes quedan definidas según se trate del caballero sin nombre o del caballero con nombre. Es interesante señalar que en la segunda parte de *Cligès*, encontrábamos a su vez una estructura tripartita: iniciación del caballero, doble crisis motivada por la declaración amorosa y la recuperación del equilibrio seguida de la apoteosis final. El hilo conductor en el caballero es el de la búsqueda de un equilibrio entre los dos factores que nosotros hemos llamado "amor" y "armas". De esta búsqueda regresan con una condición ejemplar de caballeros y con una situación de pareja restituida.

Al pasar a considerar el parámetro femenino, la organización de la materia se ve modificada, pudiendo encontrar una estructura tripartita²⁴¹ para todas las obras: búsqueda de la dama, crisis provocada por la pérdida²⁴² de la dama y la recuperación de la dama.

En cualquier caso creemos que la organización de la materia de las obras, según se base en el caballero o en la dama, no se enfrentan sino que se superponen y se complementan, ofreciendo una dinámica más compleja y completa. No podemos analizar la estructura de la obra basándonos únicamente en el factor "hazañas caballerescas" ni tampoco bajo el exclusivo prisma del "amor femenino", ya que el caballero que se busca es aquel capaz de equilibrar ambos factores. Un nuevo concepto de caballero cortés que salve de la desaparición a la nobleza feudal.

Pasamos a plantearnos algunas cuestiones que nos parecen interesantes en lo que se refiere al caballero, a la dama y a la evolución de la dinámica de las obras.

4.1. *¿Cuál es el papel de la mujer en la evolución de la dinámica de las obras?*

- *En la primera parte: la aventura de iniciación del caballero*

Encontramos en dos de las obras un personaje femenino que motiva la aventura de iniciación en el caballero. Así, Erec parte tras el caballero Ydier quien ha abofeteado a la dama de la reina; Cligès, lucha contra los sajones para defender y rescatar a Fénice, llegando incluso a enfrentarse con el duque de los sajones, a quien vence en combate. Tras esta primera aventura de iniciación, recordando los consejos de su padre, decide partir a la corte de Arturo para probarse como caballero.

Por su parte, Yvain no actúa impulsado por ningún personaje femenino sino por su gran egoísmo que le lleva a una aventura de iniciación en los dominios de la fuente. Este egoísmo, unido al de la dama de la fuente, ocupada en encontrar un nuevo defensor para sus feudos, provoca la unión de ambos. En cuanto al personaje de Lancelot, caballero ya iniciado, comienza una gran aventura movido por el deseo de encontrar a Ginebra.

²⁴¹ En la obra *Cligès*, esta estructura tripartita se localiza en la segunda parte de la misma, en la referente a la vida de Cligès.

²⁴² La pérdida de la dama presenta sus matices en cada una de las obras. Erec pierde la confianza de Enide, Cligès pierde, tras la supuesta muerte, socialmente a Fénice, Yvain pierde el amor y los dominios de la dama de la fuente y Lancelot es rechazado por Ginebra.

- En la doble crisis del caballero

En las obras sobre Erec e Yvain, esta primera parte concluye con el matrimonio y un tiempo de felicidad que se ve truncado al no encontrarse equilibrados el goce amoroso y los deberes sociales del caballero. La crisis surge por parte de la esposa, o mejor dicho, de su boca.

Enide cuenta a Erec las críticas que circulan por la sociedad sobre su abandono de las armas, provocando una crisis en el caballero, quien por amor ha olvidado su lugar social; a su vez la dama también entra en crisis ya que no sólo refiere unas palabras, sino que ella misma duda que su marido sea capaz de volver a realizar grandes hazañas. Ambos personajes se encuentran en crisis.

Yvain parte junto a Gauvain en busca de nuevas aventuras con el beneplácito de su esposa y con una fecha fijada para su regreso ya que no sólo es esposo, sino defensor de los dominios de la fuente. El plazo pasa, y la doncella de Laudine refiere al caballero las palabras de repudio de su señora, provocando una profunda crisis en el caballero, quien pierde el amor y la identidad social. Por su parte la dama de la fuente también entra en crisis al encontrarse sin defensor para sus dominios y ver mancillado su orgullo de soberana de la fuente. Tanto el caballero como la dama entran en crisis.

Cligès entra en una doble crisis, compartida con Fénice, desde el mismo momento en que confiesan su mutuo amor. Un amor cuya consumación viene prohibida tanto por la sociedad como por la negativa de la dama a seguir la suerte de Yseut. Surge así un conflicto de la pareja unido a los dos elementos que definen, en la edad media, a un caballero: su linaje, Cligès es sobrino del esposo de su amada, y el vasallaje a su señor, el emperador de Constantinopla, su tío.

En *Le Chevalier de la Charrette* ambas crisis se producen al mismo tiempo: al subir a la carreta, el caballero, pierde toda su dignidad social y al dudar unos segundos, entre la razón y el corazón, atenta contra el código de la "fin'amors". El caballero es además consciente de su crisis social pero ignora el pecado hacia su amada, esta crisis personal no se muestra hasta el momento en que Ginebra le niega la mirada y la palabra precisamente por haber dudado²⁴³, cuando el perfecto "fin'amant" debe carecer de voluntad propia, siendo su voluntad la de su ama: "celui qui aime sait obéir". La reina, desde el momento en que es alejada de su reino, es un personaje en crisis.

- En la resolución de la doble crisis

La etapa de resolución del doble conflicto está plagada de aventuras en las que el personaje femenino también aparece de modo activo²⁴⁴.

²⁴³ Lancelot no comprende su "pecado" contra Ginebra hasta que, en un segundo encuentro, ella se lo cuenta.

²⁴⁴ Recordemos que el personaje femenino también está en crisis y debe encontrar el equilibrio.

Al tratarse de un conflicto de la pareja, Enide acompaña a Erec en todas las aventuras. Ella, que por la palabra introdujo la crisis, está condenada por su esposo al silencio pero, es precisamente Enide quien avisa a Erec de los peligros mediante el uso de la palabra, al igual que, mediante la palabra revela la identidad de su esposo e incluso le salva empleando palabras falsas, que dice la boca pero el corazón no siente. En dos ocasiones, la sexta y la novena aventuras, la figura de Enide desaparece del espacio de desarrollo de la acción, precisamente cuando las aventuras son provocadas por personajes femeninos: la doncella que grita desesperada, y la aventura de la "*joie de la cour*", provocada por la prima de Enide.

En la obra sobre Cligès, el caballero y su amada parten juntos a un encierro en la torre, se trata de una crisis que afecta a los dos y que los expulsa de la vida social de la corte ya que Fénice es una muerta para la sociedad. No aparecen otros personajes femeninos a excepción de la doncella de Fénice, inseparable de su señora. Los dos jóvenes permanecen juntos hasta el final de la obra.

Ya en *El Caballero del León* la situación cambia porque su dama no le acompaña en el camino de su recuperación. Desde el momento en que su esposa lo ha repudiado es lógico que el caballero quede abandonado a su suerte en la resolución del conflicto, mientras que la dama de la fuente intenta, por su parte, resolver su propio problema ya que se ha quedado sin defensor para sus feudos. Ambos personajes, egoístas y orgullosos, buscan la solución a sus problemas por separado. La recuperación de Yvain implica la adquisición de las virtudes de las que carece, en ese proceso aparecen varios personajes femeninos que lo van situando ante aventuras que le otorgan esas virtudes necesarias para convertirse en un caballero cortés, al igual que el león es el animal más noble de la naturaleza. Laudine, por su parte, deberá renunciar a su exceso de orgullo y egoísmo para ser una buena dama de sus dominios.

En el caso de Lancelot, las ocho aventuras que recorre hasta encontrar a la reina están llenas de personajes femeninos que no sólo suponen un peligro para la integridad física del caballero sino que también suponen una tentación a su fidelidad por Ginebra. Una vez que llega a Gorre, el personaje femenino por excelencia es el de Ginebra quien guía todas las acciones del caballero.

- *En la consecución del equilibrio y apoteosis final*

Los personajes de Enide y Erec recobran el equilibrio en el momento en que el caballero demuestra a su esposa, a la sociedad y a él mismo, que es capaz de seguir realizando grandes proezas caballerescas y ella vuelve a confiar en su pareja como caballero. Ambos han aprendido a conciliar su amor y sus deberes sociales. La apoteosis final es la coronación de los esposos tras la muerte del padre de Erec.

Cligès y Fénice encuentran la solución a su crisis desde el momento en que Alis muere; el nuevo emperador de Constantinopla es Cligès y, por su parte

Fénice pasa a ser una dama viuda que puede contraer matrimonio nuevamente y así no convertirse en otra Yseut. La apoteosis final es la coronación de ambos como emperadores tras su unión matrimonial.

Yvain y Laudine encuentran el equilibrio una vez que el caballero deja de ser egoísta y adquiere virtudes propias de un caballero y cuando la dama de la fuente abandona su exceso de orgullo y su egoísmo. Al final los esposos se reconcilian y los dominios de la fuente vuelven a tener un gran defensor a la par que Laudine recupera a su esposo.

En lo referente a Lancelot y Ginebra es imposible dotar de solución a un conflicto propio del "*fin'amors*". Queda restablecido el equilibrio en la corte de Arturo tras la devolución de la reina a su lugar propio. Por su parte, el caballero queda encerrado de por vida en una torre en el reino de Gorre, sin encontrar su recuperación social, pero sí que encuentra su recuperación personal, al comportarse en el torneo de Noauz como el mayor de todos los "*fin'amants*" de la historia, obedeciendo sin dudar los deseos de su ama.

4.2. ¿Por qué Erec et Enide y Le Chevalier au Lion son tan parecidas y tan distintas en su dinámica?

A primera vista, ambas dinámicas son idénticas: aventura de iniciación que lleva a la dama. Matrimonio con la dama y doble crisis. Resolución del conflicto y apoteosis final. Pero si profundizamos un poco observamos que existen diferencias dentro de esa dinámica paralela. Así, Erec y Enide parten juntos para solucionar su doble crisis, pero la dama de la fuente permanece en sus dominios y son otras damas las que motivan las aventuras de recuperación que vive Yvain.

Nos inclinamos a pensar que en la obra *Erec et Enide*, ambos personajes permanecen juntos, como el cuerpo y el alma, ya que la crisis es común a los dos y viene motivada por el exceso de amor que hace olvidar los deberes propios del caballero; ambos deben aprender a conciliar el amor que sienten y las obligaciones sociales. Erec no puede olvidar, en brazos de Enide, que es un gran caballero y, Enide, por su parte, tiene que recuperar la confianza en su esposo como ser social capaz de realizar proezas caballerescas. Ambos se encuentran involucrados en la doble crisis que surge en el seno de la pareja y, por ello, deben resolverla juntos.

En el caso de *Le Chevalier au Lion*, la crisis se debe al olvido por parte del caballero de sus deberes de esposo y defensor de los dominios de su dama, al primar Yvain la realización de aventuras como caballero de la corte de Arturo. Por ello la dama no le acompaña en su doble recuperación ya que ha sido el caballero el único culpable de esa crisis, al olvidar el plazo fijado por su esposa para regresar al espacio al que, por esa unión, pertenece. La dama no sale de sus dominios y busca un nuevo caballero que los defienda. En ambos prima el factor

social; el caballero necesita realizar hazañas que aumenten su renombre social y la dama necesita encontrar un gran caballero que sea el defensor de sus dominios. Son dos seres egoístas, y como tales deben encontrar su equilibrio por separado ya que el egoísta no comparte ni su recuperación social ni personal. El caballero debe encontrar las virtudes caballerescas que lo transformen en un ser generoso antes de regresar junto a su amada, mientras que la dama debe abandonar su orgullo excesivo antes de la reconciliación.

4.3. ¿Por qué *Cligès* y *Le Chevalier de la Charrette*, cuya temática es el amor extramatrimonial, no presentan la misma dinámica?

La respuesta es muy sencilla ya que si bien en ambas obras la acción tras la crisis se desarrolla en un espacio de muerte -Fénice ha muerto para la sociedad y la reina se encuentra en Gorre o reino de los muertos-, fuera de la sociedad y de sus leyes, la figura del esposo engañado no es la misma. Mientras que Alis es un tirano traidor que no ha cumplido su palabra de abstenerse de contraer matrimonio para que su heredero legal sea su sobrino Cligès, el rey Arturo es el prototipo de rey magnánimo capaz de prodigar amor y comprensión entre sus súbditos y visitantes. Por lo tanto, la muerte de Alis es positiva para el desarrollo de la obra, dando paso a un final que proporciona el equilibrio y la solución a la crisis de la pareja, regresando los dos, sin culpa alguna, a la vida social como los nuevos emperadores de Constantinopla.

De igual modo, la única solución para que los amores de la reina y el caballero Lancelot sean admitidos en el mundo cortés sería la muerte del rey Arturo, pero el prototipo de rey cortés es necesario para la salvación de la nobleza feudal. Desde el momento en que Arturo no puede morir, la otra solución es que los amantes permanezcan de por vida en Gorre, pero con esta solución la corte no recobraría el equilibrio al no recuperar a la reina. La única solución posible es devolver a la reina a su espacio, solucionando la crisis de la corte, y mantener al caballero en el destierro en Gorre.

4.4. ¿Por qué *Chrétien* no concluye la obra sobre Lancelot?

Una gran duda nos plantea la obra *El Caballero de la Carreta*. Su temática es diferente y propaga las tesis del "*fin'amors*", el autor no la concluyó, aunque seguía vivo y con capacidad creativa, ya que escribió *Perceval* y concluyó *El Caballero del León*. ¿Por qué abandonó la obra sobre Lancelot dejándolo encerrado de por vida en una torre? ¿Por qué escribe al mismo tiempo la obra sobre Yvain con una tesis totalmente opuesta? Las verdaderas razones probablemente nunca las sabremos, puesto que Chrétien murió sin dejar un testimonio al respecto que haya llegado hasta nuestros días.

Nosotros partimos de dos hechos; en primer lugar, en el prólogo de la obra el autor deja patente que la materia y el "sens" le han sido impuestos por Marie de Champagne y, en segundo, el autor escribe otra obra al mismo tiempo con una temática totalmente opuesta, a modo de correctivo. Si Lancelot es un "fin'amant" que carece de voluntad propia y se mueve cumpliendo los deseos de su dama dentro de una relación amorosa adúltera, Yvain por su parte abandona sus deberes de esposo y defensor de los dominios de la fuente, para dedicarse a la aventura, primando sus deberes sociales frente a sus pasiones carnales y a la voluntad de su esposa.

Puede ser que Chrétien no acabase *El Caballero de la Carreta* como muestra de desaprobación de lo que le había sido impuesto, pero también puede ser que no supiese cómo concluir una obra en la que encontrar el equilibrio entre un amor adúltero y los deberes sociales de un caballero de la corte de Arturo cuyo primer deber es ser fiel a su rey. Una solución como la dada en *Cligès* no es posible ya que implicaría la muerte del rey Arturo y con ello, el final de esa sociedad recreada para otorgar un lugar social a los señores feudales o la nobleza en general que se encontraban en declive; significaría ir en contra de su público cortesano. Cualquier otro final llevaría a una irresolución del conflicto y por lo tanto a una falta del equilibrio propio de sus obras, mientras que una renuncia al amor adúltero iría en contra de la tesis y las ideas de la condesa de Champagne, defensora del amor libre entre el hombre y la mujer. Sin olvidar el gran peso de la Iglesia y de sus ideas sobre el matrimonio en la sociedad del norte de Francia.

Curioso, también, es observar que si bien Gauvain y Lancelot comienzan juntos la búsqueda de la reina, en el momento de entrar en el reino de Gorre cada uno toma una entrada, separando sus destinos. Gauvain, prototipo de caballero, pierde protagonismo en la obra -llegando incluso a ser capturado-, como si el autor quisiera mantener a ese personaje, abanderado de la sociedad feudal, fuera de la farsa que se veía obligado a escribir.

Considerado todo esto, creemos que no fue un único motivo el que llevó a Chrétien a no dar fin a la obra sino un cúmulo de problemas de imposible resolución con el beneplácito de todos los implicados.

4.5. ¿Por qué aparece Enide en el título de la obra?

El título de la obra es *Erec et Enide*. La partícula que une ambos nombres es un elemento de coordinación que, a nivel sintáctico, une elementos de la misma categoría. Podemos pensar que en la obra la aparición de esta coordinación nos muestra la unión de elementos del mismo rango e importancia para el desarrollo de la obra²⁴⁵. En el título aparece el nombre del protagonista, por lo tanto

²⁴⁵ Al igual que el cuerpo y el alma son necesarios por igual para la supervivencia del ser humano.

podemos pensar que Enide y Erec son los dos protagonistas de la obra, con lo cual aquí tendríamos un claro caso de coprotagonismo del personaje femenino en la obra.

4.6. Conclusiones

La situación sociopolítica del momento en que escribe Chrétien había generado una profunda crisis en la nobleza feudal. La corona y la burguesía se alían contra la feudalidad, condenándola a la extinción. Esta clase feudal se une con la baja nobleza o baja caballería para intentar justificar la necesidad social de dicha clase y así, solucionar la crisis en que se encontraban.

De este modo surge la necesidad de crear un nuevo concepto de caballero, que permita la pervivencia del universo feudal. El nuevo caballero cortés logra el equilibrio entre su faceta social y la personal esto es, consigue conciliar sus obligaciones como caballero y el amor por una dama. Desde el momento en que aparece el término amor como uno de los integrantes de este nuevo caballero, la figura femenina toma relevancia en la obra. La dama y el caballero buscan un equilibrio en sus vidas que les lleve a la conciliación final de los planos personal y social.

La crisis del caballero es provocada por la dama, quien a su vez también entra en crisis. Esta crisis de la pareja obliga a recorrer una serie de aventuras, en las que el personaje femenino tiene gran relevancia²⁴⁶ para llegar a la restitución del equilibrio en el cuadro social y en el ámbito personal con la unión de los esposos en un amor equilibrado con los deberes sociales del caballero y de su esposa. El final de las obras representa una gran apoteosis en la que se encuentra la dama junto a su esposo.

En lo referente a la obra sobre Lancelot, el personaje de Ginebra adquiere un papel fundamental en cuanto dama de un "*fin'amant*", pero la obra no fue concluida por Chrétien ¿por qué? No lo sabemos, tal vez por la imposibilidad de conciliar el "*fin'amors*" del sur con el ideal de caballero cortés del norte, necesario para la pervivencia de la sociedad feudal.

Subrayamos, una vez más, que la estructuración de la obra en función del caballero y la dinámica en función del personaje femenino no se oponen sino que se complementan dando lugar a una estructura de la obra del amor cortés, en la que ambos parámetros se superponen creando una dinámica compleja y completa.

²⁴⁶ En *Erec et Enide* y en *Cligès* son Enide y Fénice los personajes femeninos más relevantes por tratarse de una crisis de pareja. En *Yvain* son otros los personajes femeninos que impulsan al caballero a la aventura al tratarse de una crisis, en el seno de la pareja, pero de claro tinte social. En el caballero Lancelot la crisis pertenece al dominio de la "*fin'amors*".

Los personajes femeninos se convierten en necesarios ya que sin ellos el desarrollo de la dinámica de las obras no sería posible, al igual que resultaría imposible concebir una obra sobre el caballero cortés que permitiese la justificación y la necesidad de la existencia de la clase feudal en el siglo XII.

5. Reflexiones sobre el amor

Compartimos la opinión de Köhler²⁴⁷ sobre la necesidad que surge de justificar la realidad a través de una idealización de las propias formas de existencia. Así, la realización de la forma de vida del caballero cortés legitima las aspiraciones políticas y sociales del mundo feudal. De este modo, el amor cortés, concebido como medio de educación, armoniza la razón y los impulsos del corazón logrando un perfeccionamiento de la humanidad.

La poesía de los trovadores propugna un amor fuera del matrimonio. En el norte de Francia, donde la Iglesia mantiene su poder, esta concepción del amor adúltero no tenía cabida por lo cual se opta por una visión del amor marital como fuente de todas las virtudes que aseguran al caballero un lugar de importancia en la sociedad antifeudal creada por la unión de la corona y la burguesía. De este modo el matrimonio justifica el amor cortés y éste dignifica la imagen ideal del caballero.

Para dotar a ese amor conyugal de una relevancia es necesario que el amor cortés cumpla una función formativa de la persona; para ello el autor llena el camino que conduce al matrimonio de pruebas, que posteriormente siguen existiendo con el fin de lograr el equilibrio entre el amor de los esposos y el ideal social del caballero cortés. Tras todas las aventuras se logra el perfeccionamiento moral y social de la pareja. El amor cortés se puede observar bajo el prisma de un proceso educativo que conduce al equilibrio del ser humano y así, a la justificación social y moral de una clase feudal condenada a desaparecer por el devenir de la historia.

Apreciamos en *Erec et Enide*, que Enide duda de su esposo como caballero capaz de realizar grandes proezas caballerescas y Erec, por su parte, duda del amor de Enide. El caballero somete a una dura prueba a su esposa a la par que el mismo Erec demuestra que sus virtudes caballerescas no han disminuido sino que han aumentado gracias a su mujer; todo ello para descubrir que el matrimonio fomenta la existencia de un amor que se compromete con la sociedad. Enide es la esposa y la amiga de Erec, esto es, identifica sus deberes de esposa con los de dama cortés. Por su parte Erec comprende que el amor conyugal no tiene por qué ser antisocial. El matrimonio, el amor y la mujer satisfacen las exigencias del ideal caballeresco y cortés siempre que se sepa encontrar el tan ansiado equilibrio, dando como resultado un caballero más maduro y de mayor

²⁴⁷ Köhler (1990,124-160).

renombre social que es devuelto a la sociedad cortesana totalmente superado como persona a la par que como caballero. Esta obra supone la rehabilitación del matrimonio en el espacio cortés.

Por su parte, en *Cligès*, advertimos que la postura de Fénice muestra el amor como elemento formativo de la sociedad cortés ya que por la negativa a pertenecer físicamente a dos hombres y a uno sólo en corazón, justifica la unión entre el amor y la caballería cortés. Las aventuras que la pareja recorre les llevan hasta su unión en matrimonio tras la muerte de Alis, así como a la recuperación del trono que por derecho pertenece a Cligès. Esta obra, basada en la negativa de Fénice, se convierte en el argumento decisivo contra la literatura tristaniana. El amor imposible y hostil a la sociedad de Tristan halla salida en la muerte de Alis.

En *Le Chevalier de la Charrette* la situación cambia²⁴⁸, la dama es la señora omnipotente al estilo de la poesía trovadoresca del sur. Un único principio rige las acciones del caballero Lancelot:

"Celui qui aime sait obéir.
Il fait bien vite et de bonne grâce
ce qui doit plaire à son amie,
s'il aime d'un coeur entier."

(*Le Chevalier de la Charrette*, versos 3798-3801)

Este amor absoluto hacia la dama hace que el caballero rechace a una doncella que comparte su lecho, le lleva a montar en la carreta aceptando su deshonor social, le obliga a luchar según la voluntad de su dama. Estamos ante un concepto del amor como poder supremo, que domina la voluntad del amado, y ante el que se rinde la razón, ya que el perfecto "*fin'amant*" no tiene derecho a razonar sino que se debe limitar a seguir los dictados de su dama. En esta línea, Lancelot debe convertirse en perfecto "*fin'amant*" ya que en un primer momento su razón y su corazón se enfrentan durante unos segundos antes de subir en la carreta, lo que supone una falta contra el código del "*fin'amors*"; falta que debe ser expiada para llegar al final a mostrarse como el mayor "*fin'amant*" de la historia en el torneo de Noauz en el que el caballero lucha según los antojos de su dama, quedando su razón completamente anulada y sometida al amor todopoderoso, único dueño de los actos del caballero. En esta obra, la misión redentora de Lancelot se ve ensombrecida por un ensalzamiento excesivo del amor profano.

En *Le Chevalier au Lion*, Chrétien retoma el motivo del hastío de las armas de *Erec et Enide* así como el tema del abandono del caballero ante una dama tiránica y arbitraria, presente en *Le Chevalier de la Charrette*. En este caso, Yvain abandona a su esposa²⁴⁹, dama orgullosa y egoísta, en busca de aventuras

²⁴⁸ Recordemos que Marie de Champagne fue quien impuso a Chrétien la materia y el sentido de la obra, y con ello, de la concepción del amor que fundamenta la obra.

²⁴⁹ Si bien el caballero parte con el beneplácito de su esposa, al olvidar el plazo fijado por ella para su regreso, se puede hablar de abandono de la dama por parte del caballero.

en el seno de la corte de Arturo. El equilibrio no se logra hasta que, una vez recobrado su renombre social y gracias a las estratagemas de Lunete, el caballero realice la confesión arrepentida de sus faltas ante una dama, aparentemente orgullosa y soberana, que abandona su prepotencia frente al caballero. En este momento el amor regresa a la vida de la pareja, a la par que los dominios de la fuente recobran su defensor. Nuevamente, el amor sin excesos es el camino para restablecer el equilibrio de pareja y del individuo con la sociedad. La obra sobre Yvain es una protesta frente a la arbitrariedad y la omnipotencia del amor de la mujer, o lo que es lo mismo, un correctivo a la obra sobre Lancelot²⁵⁰. Nos viene a demostrar que el amor, en su justa medida, posee una función perfeccionadora del individuo que lo lleva a la reintegración en la sociedad de la que le alejó una concepción equivocada del sentimiento amoroso.

En forma de reflexión final cabe significar que el amor y las obligaciones sociales, una vez equilibradas sus fuerzas en el ser humano, dotan al caballero, y con ello a toda la clase social que representa, de una justificación moral a la par que social como baluarte de la nueva imagen de caballero cortés que sabe compaginar perfectamente sus deberes sociales y sus deseos personales. En la consecución de este equilibrio, el amor de una mujer, que haya sabido encontrar a su vez el equilibrio entre ser “amada” y “esposa” de un caballero, es fundamental. Queda rechazada la alternativa del amor como absoluto señor de la vida del caballero, caso de la inacabada obra *Le Chevalier de la Charrette*. El amor que se propugna es un amor dentro del vínculo sagrado del matrimonio que otorga al caballero y la dama la fuerza necesaria para su realización social.

Chrétien de Troyes defiende una visión del amor como fuerza educativa y armonizadora, que integra al caballero junto a su esposa en la sociedad. Como ya hemos indicado en varias ocasiones, la obra intenta demostrar que el amor y las proezas caballerescas son compatibles y que, juntas, impulsan al caballero hacia una perfección superior de todas las facetas de su persona, creando la imagen del nuevo caballero cortés que justifica la pervivencia del mundo feudal frente a la corona y la burguesía.

Creemos estar en condiciones de verificar lo planteado al principio de nuestro trabajo de investigación y concluir afirmando que el personaje femenino de las obras artúricas de Chrétien de Troyes no se limita a ser un mero personaje de comparsa, con una función secundaria o de decoración en la obra, sino que se trata de un personaje activo en la consecución del nuevo ideal de caballero cortés, que sabe compaginar equilibradamente el amor y las armas.

El poder y la fuerza de los personajes femeninos no residen en algo tan concreto como son las armas para el caballero, sino que disponen de recursos tan variados como sus cualidades, su temperamento activo y decidido, sus acciones y sus palabras. El personaje del caballero depende en muchas ocasiones de la iniciativa femenina, lo cual dota a esos personajes femeninos de un valor al menos

²⁵⁰ No olvidemos que ambas obras son compuestas al mismo tiempo.

semejante al del caballero, y de una capacidad de reacción y decisión, en algunas ocasiones, mayor que la del caballero.

El personaje femenino gracias a la palabra, con todas sus matizaciones que se desplazan desde el susurro hasta el grito de dolor más desgarrador, provoca las acciones del caballero en ese camino de la justificación social del gran caballero cortés.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La obra artúrica²⁵¹ de Chrétien de Troyes surge como defensa de una clase social, la feudal²⁵², amenazada por la unión de la corona y la burguesía. Para justificar la pervivencia del mundo feudal, el autor crea un nuevo tipo de caballero que se esfuerza por conciliar dos facetas de su vida, la amorosa y la social.

De esta búsqueda del equilibrio surge la crisis ya que en cada una de las obras prima uno de los dos aspectos integrantes del nuevo caballero cortés ideal. La sucesión de aventuras, cada vez más difíciles y peligrosas, consigue equilibrar el amor entre los esposos²⁵³ y los deberes sociales tanto del caballero como de su dama. El resultado es un gran caballero cortés que otorga el derecho de perdurar al universo feudal dentro de un mundo medieval en cambio.

En la obra se da una expulsión del héroe y la dama del espacio de la mimesis para situarlos dentro del reino de Arturo. Espacio y tiempo míticos que permiten la realización de una obra que defiende una situación y una clase social totalmente imposible en un espacio y un tiempo reales, la Francia del siglo XII.

Desde el momento en que hablamos de amor, el personaje femenino toma gran relevancia ya que la grandiosidad social del caballero y su felicidad personal sólo pueden encontrarse en el equilibrio entre el amor y las armas. El caballero necesita el amor²⁵⁴ de una mujer para consagrarse como gran personaje social.

El personaje femenino aporta a la obra la perspectiva amorosa y sentimental, dotando de humanidad al caballero. No son más importantes las damas que los caballeros, pero al motivar las acciones de los personajes masculinos, contribuyen de modo activo al establecimiento del equilibrio entre lo masculino²⁵⁵ y lo femenino²⁵⁶.

²⁵¹ Recordamos que nuestra investigación se centra en cuatro de las obras artúricas de Chrétien de Troyes, dejando excluida la obra sobre *Perceval* por tratar del amor divino.

²⁵² La clase feudal la componen la alta y la baja nobleza junto con la nueva "chevalerie".

²⁵³ Excepción de la obra *Le Chevalier de la Charrette*, no concluida por el autor.

²⁵⁴ Amor dentro del vínculo sagrado del matrimonio.

²⁵⁵ Dedicación excesiva al plano social, a las armas.

²⁵⁶ Sentimiento amoroso excesivo a la par que posesivo.

En una conferencia sobre el problema del IRA, el misionero redentorista Alexander Reid²⁵⁷ opinaba que las guerras y las injusticias en el mundo existían porque todo se veía bajo el prisma de lo masculino ya que los que dirigían el mundo eran mayoritariamente hombres; pensaba que los mismos problemas surgirían si el mundo estuviese regido únicamente por la mujer y que, solamente el mundo funcionaría de un modo justo cuando se lograra encontrar el equilibrio entre las perspectivas masculina y femenina.

Por todo ello, creemos que el conflicto planteado en las obras de Chrétien de Troyes en el siglo XII perdura en la sociedad nueve siglos después. Nadie puede justificar su existencia en el mundo si no logra el equilibrio entre su faceta privada y su ser social ya que ambas son necesarias y complementarias para la obtención de un ser digno de conservarse en el tiempo.

²⁵⁷ Este sacerdote trabajó, desde su parroquia, para la consecución de un diálogo entre católicos y protestantes en Irlanda.

ANEXOS

ANEXO 1

Presentamos una primera clasificación general de los personajes en las cuatro obras de Chrétien de Troyes.

MARCO GENERAL

Arturo
Guenièvre
Gauvain
Keu

CABALLEROS

Erec
Cligès
Lancelot -Chevalier de la Charrette-
Yvain -Chevalier au Lion-

DAMAS

Enide
Fénice
Guenièvre
Laudine -Dama de Landuc-

PERSONAJES SECUNDARIOS

Coadyuvantes: Receso en la obra.

- Procuran reposo al caballero.
- Sanan las heridas del caballero.

Oponentes: Hacen progresar la historia.

- Sitúan al caballero ante nuevas aventuras.

ANEXO 2

Presentamos en este anexo una clasificación de los espacios que aparecen en las obras, centro de nuestra investigación, tomando como rasgo diferenciador la pertenencia o no a la corte del rey Arturo.

Erec et Enide

CORTE DE ARTURO

Corte de Arturo en Caradigan

Corte de Arturo en Caradigan
Torneo en Danebroc

Corte de Arturo en Roais
Corte de Arturo en Tintagel
Corte de Arturo en Nantes

OTROS ESPACIOS

Villa de Laluth

Reino del padre de Erec en Carrant
El bosque y las landas
Castillo de Brandigan

Cligès

CORTE DE ARTURO

Guincestre
Bretaña
Inglaterra

Inglaterra
Torneo de Oxford

Corte del rey Arturo

OTROS ESPACIOS

Constantinopla

Constantinopla
Alemania

Constantinopla
Una torre

Grecia

Le Chevalier de la Charrette

CORTE DE ARTURO

Corte de Arturo (reino de Logres)

Corte de Arturo
Torneo de Noauz

OTROS ESPACIOS

El bosque
Castillo de la lanza encendida
El vado prohibido
Castillo de la dama enamorada
El prado de los juegos
El cementerio futuro
El Paso de las Piedras
El Puente de la Espada
El Puente bajo el agua
El Reino de Bademagu (Gorre)

La torre en Gorre²⁵⁸

Le Chevalier au Lion

CORTE DE ARTURO

Corte de Arturo en Cardoeil

Espacios de torneos
Corte de Arturo en Chester

Castillo del rey Arturo

OTROS ESPACIOS

Bosque de Brocéliande: la fuente
Castillo de la dama de Landuc

El bosque
El castillo de la dama de Noroison
Bosque de Brocéliande: la capilla
Un Castillo fortificado
Bosque de Brocéliande
Una casa señorial fortificada
Castillo de la peor aventura

Bosque de Brocéliande: la fuente
Corte de la dama de Landuc

²⁵⁸ Aquí concluye el relato de Chrétien de Troyes. La obra en sí acaba con la victoria de Lancelot sobre Méléagant en la corte del rey Arturo.

ANEXO 3

Presentamos en este anexo los esquemas propuestos por Köhler, en la traducción de Blanca Garí (1990, 222-225) sobre la estructura de las obras de Chrétien de Troyes.

Erec et Enide

Prólogo 1-26

CORTE DE ARTURO Partida a la caza del ciervo 27-274 Aplazamiento del <i>beisier</i> 275-341

povre vavassor, Enid 342-690
Combate con Yder 691-1080
Llegada de Yder a la corte de Arturo 1081-1243
Erec en casa del tío de Enid 1244-1478

CORTE DE ARTURO <i>beiser-costume</i> 1479-1844 Bodas, torneo 1845-2292

Regreso, "*recreantise*", partida 293-2764
Tres bandoleros 2765-2924
Cinco bandoleros 2925-3085
Galoain 3086-3662
Guivret 3663-3930

Una noche en la corte de Arturo 3931-4280

Dos gigantes 4281-4579
Oringles 4580-4938
Guivret 4939-5366
"Joie de la Cort" 5367-6410

CORTE DE ARTURO Coronación 6411-6958

Cligès

Prólogo 1-44
Constantinopla, partida 45-234

CORTE DE ARTURO

Recibimiento de Alejandro 235-440

Viaje a Bretaña, Soredamor 441-1046
Combate contra Engrès 1047-2248

CORTE DE ARTURO

Matrimonio de Alejandro y Soredamor 2249-
2382

Pacto entre Alis y Alejandro 2383-2618
Muerte de Alejandro y Soredamor, Cligès parte hacia
Alemania con Alis 2619-2706
Matrimonio de Alis y Fenice 2707-3394
Rapto y liberación de Fenice, regreso 3395-4213
Partida de Cligès 4214-4574

CORTE DE ARTURO

Estancia de Cligès y regreso 4575-5114

Muerte aparente de Fenice 5115-5814
Los médicos 5815-6424
Descubrimiento y huida 6425-6671

CORTE DE ARTURO

6672-6705

Regreso y coronación 6706-6784

El Caballero de la Carreta

Prólogo 1-30

CORTE DE ARTURO
Provocación de Meleagante
Rapto de Ginebra 31-246

Viaje en la carreta y aventura de la cama 247-713
Aventura del vado 714-940
La tentación 241-1292
El peine de Ginebra, el pretendiente 1293-1841
El cementerio 1842-2022
La gente de Logres 2023-2614
El doble duelo, *don* de la cabeza 2615-2978
El puente de las espadas, Baudemagu 2979-3490
Primer duelo con Meleagante, liberación de
los prisioneros 3491-3954

Rechazo y desesperación de Lancelot 3955-4440
La noche de amor 4441-4754
Segundo duelo con Meleagante 4755-5098

Gauvain en el puente
sumergido 5099-5198

CORTE DE ARTURO
Torneo en la corte 5379-6166
Aparición de Meleagante 6167-6393

Gauvain conduce a Ginebra
hasta Arturo 5199-5378

Liberación de Lancelot 6394-6728

CORTE DE ARTURO
Tercer duelo con Meleagante 6729-7119
Epilogo 7120-7134

Yvain

CORTE DE ARTURO
Narración de Calogrenante 1-580

Aventura de la fuente
581-1172
Conquista de Laudine,
Matrimonio 1173-2163
Gauvain despide a Yvain
2164-2638

CORTE DE ARTURO
Maldición de la mensajera de Laudine
Contra Yvain 2639-2773

Locura y curación de Yvain 2774-3340
Aventura del león, Lunete 3341-3769
Harpin 3770-4303
Liberación de Lunete 4303-4575

Laudine no reconoce a Yvain
4576-4634

La "Pesme Avanture" 4635-5871

CORTE DE ARTURO
Duelo de Gauvain 5872-6510

Reconciliación con Laudine
6511-6813

ANEXO 4

Presentamos a continuación el eje temporal de las cuatro obras de Chétien de Troyes, indicando junto a éste las otras expresiones empleadas por el narrador para indicar el paso del tiempo en las obras.

Erec et Enide

EJE TEMPORAL

OTRAS EXPRESIONES TEMPORALES

Un jour de **Pâques** (v.27)

Dans trois jours,
Maintenant
Puis
Demain
Lendemain
Ce soir
Avant trois jours
Demain, au point du jour
Au matin, aux premières lueurs de l'aube
À midi juste, ils arrivèrent
Au bout de trois jours
Quelques temps après
Cette nuit –là
Au matin

Un mois après **Pentecôte** (v.2131)

Durant quatre journées entières
Le cinquième jour
L'an dernier
Mais aujourd'hui
Maintenant
Tandis
Jusqu'au soir
A la tombée de la nuit
Jusqu'au lendemain
Vers midi
La nuit était déjà fort avancée
Jusqu'aux approches du jour
C'était un samedi soir
Jusqu'au matin

Après vêpres, en ce jour de **mai** (v.4773)

Au clair de lune
Il était déjà près de minuit
Cette nuit
De bon matin
A cette heure
Avant la nuit
Au petit matin
Après... du matin au soir

Demain
Toute la nuit
Au matin
En ce jour
La Joie dura trois jours entiers
Au quatrième jour

Vingt jours avant la **Nativité**(v.6511)

À la **Nativité** toute proche (v.6543)

À la **Nativité** (v.6551)

La veille de la **Nativité** (v.6575)

Chaque jour,...., jour après jour

Cligès

EJE TEMPORAL

OTRAS EXPRESIONES TEMPORALES

¿?

Le lendemain
La nuit même
Le lendemain

Tout **avril** et une partie de **mai** (vv.268-9)

Un jour, entrer vèpres et none
Cette nuit-là
Au matin
Au point du jour
Avant qu'il fût l'heure du tierce
À cette époque
Longtemps

La fin de l'été (v.1048)

Au **début d'octobre** (v. 1049)

Ce jour-là
Cette nuit-là
Depuis longtemps
Le jour même
Avant que trois mois se fussent écoulés

* (v. 2340)²⁵⁹

Un jour

* (v.2647)²⁶⁰

Ce fut l'heure du coucher
Cette nuit

²⁵⁹ En este verso sabemos del nacimiento de Cligès: "On appela l'enfant Cligès".

²⁶⁰ Aquí se nos presenta ya en su juventud, con edad de luchar y de amar: "et il prend avec lui son neveu".

Ce fut l'heure de prime
Longtemps
L'heure venue de se séparer
Pendant quatre jours
Au jour indiqué et fixé
Quand ce fut l'heure du combat
De toute la nuit
Toute la nuit
Le lendemain
Tomba la nuit
La nuit venue
Quand il fait nuit
Longtemps, nuit et jour,
Toute **cette année** et une partie de l'autre
Deux mois, je crois, ou d'avantage.

Au renouveau de la **belle saison** (v.6268)

Un matin
À cet instant

Le Chevalier de la Charrette

EJE TEMPORAL

OTRAS EXPRESIONES TEMPORALES

Un jour de l'**Ascension** (v.30)

Bien après vêpres
L'heure de se coucher
À minuit
Très tôt le lendemain
Sitôt que pointe l'aube
Jusqu'à l'heure du none
Jusqu'à une heure très tardive
Dès qu'il a pu voir le jour
De la nuit tombée ...
Le matin
Ce jour-là,... du matin jusqu'au soir
Au point du jour
Ce soir-là
De bon matin
Deux jours durant
Toute la nuit
Le matin venu ²⁶¹
Quelque temps après
Tout le jour jusqu'au soir
Vêpres passées
Dans cette journée

²⁶¹ En el verso 4737 nos encontramos en la mañana tras la noche de amor de Lancelot y la reina

Le Chevalier au Lion

EJE TEMPORAL

OTRAS EXPRESIONES TEMPORALES

Pentecôte (v.6)

Aujourd'hui
Son époque
Jusqu'à la fin des temps
Ce jour-là
La nuit

Avant la fin de la quinzaine (v.664)

La veille de la fête de monseigneur saint Jean-Baptiste (vv.666-7) ²⁶²

Chaque jour
Jusqu'au moment
Toute la nuit
D'ici cinq jours
Ce soir ou demain au plus tard
Aujourd'hui même
Le jour même sans retard
Jusqu'à la veille de la fête
Pendant huit jours entiers
La semaine durant

Au plus tard dans un an,

Huit jours après la Saint-Jean: (vv.2573-5)

Nous en sommes aujourd'hui à l'octave.

L'année s'écoula

Mi août (v.2679)

Si longtemps
Jusqu'au jour
Pendant une quinzaine de jours
Dans un délai de **quarante jours**
Demain à midi
Jusqu'au moment
Au moins quarante jours
Le jour était sur son déclin
Tous les jours de cette semaine
Le lendemain
La nuit obscure qui arrive
Jusqu'au moment où

²⁶² Aquí nos indica un límite temporal (versos 664-667) que llegará en el verso 2173, momento en que Arturo y su corte llegan a la fuente.

ANEXO 5

Presentamos aquí una clasificación de los personajes femeninos según ayuden en la evolución de la historia o representen un receso en la misma.

La reina: Marco real, bondad y compasión.

Erec et Enide

DESARROLLO DE LA ACCION

Dama reina: Caballero a la aventura.
Dama de Ydier: Aventura iniciación.
Enide: Provoca la doble crisis en caballero
Le previene de los peligros.
Joven en apuros: Nueva aventura del caballero.
Prima de Enide: Provoca la última y mayor aventura.

RECESO EN ACCION

Dos hermanas Guivret: Sanan sus heridas.

Cligès

DESARROLLO DE LA ACCION

Fénice: Fuente de todos los conflictos.
Thessala: Ayuda para los amados.
Solución problemas.

RECESO EN ACCION

Tantalís: Justifica a Alexandre.
Soredamor: Justifica a Cligès.

Le Chevalier de la Charrette

DESARROLLO DE LA ACCION

La reina: Provoca todas acciones del caballero.

Elegante dama: Acoge

Prueba de la cama peligrosa

Da caballo y lanza a caballero.

Doncella: Informa.

Misma doncella: Pide un don.

Doncella bella: Acoge

Prueba de amor y fidelidad.

Provoca enfrentamiento caballeros.

Acompaña caballero al cementerio.

Pregunta su nombre sin respuesta.

Esposa e hijas vavasseur: Hospitalidad.

Esposa caballero: Hospitalidad.

Muchacha à la mule fauve: Provoca dilema en caballero.

Damas en Gorre: Revela nombre caballero

Alienta al caballero.

Damas corte Arturo: Decisión de convocar torneo.

Dolor en caballero por no poder ir.

Esposa del sénéchal: Libera al caballero bajo promesa de regresar.

Dama corte Arturo: Transmite a caballero órdenes de reina.

Control de la voluntad del caballero.

Le Chevalier au Lion

DESARROLLO DE LA ACCION

Dama de Landuc: Provoca acciones caballero

Provoca reflexiones caballero.

Lunete: Mediadora entre la pareja

Ayuda avance acción.

Mensajera de Laudine: Provoca doble crisis en caballero.

Dama Noroïsson: Sana su locura.

Dama Norioïsson: Provoca enfrentamiento caballeros.

Virtud del valor.

Sobrino de Gauvain: Caballero razona

Nueva virtud: Piedad.

Esposa e Hijas caballero: Sanar

Hospitalidad

Hijas Noire Épine: Enfrentamiento Ch. Lion / Gauvain

Avanzar la acción.

Anciana: Explica la historia.

Joven que lee y madre: Hospitalidad

Explicaciones.

Obreras presas: Gran aventura

Caballero libera a todo un pueblo

Honor y reputación.

ANEXO 6

Presentamos la evolución de las relaciones entre la dama y el caballero en cada una de las obras.

Enide y Erec

<i>Tipo Relación</i>	<i>Razones</i>	<i>Estrategias</i>	<i>Resultados</i>
Ayuda	amor	su presencia	victoria Erec
Amor	críticas	palabra y lágrimas	doble crisis
Amor Temor Recelo	crisis	palabra	solución crisis
Equilibrada			

Fénice y Cligès

<i>Tipo relación</i>	<i>Razones</i>	<i>Estrategias</i>	<i>Resultado</i>
Conflictiva	amor prohibido	palabra bebida	amor fuera sociedad
	deseo salir	palabra	descubiertos huida
Libre	viuda		matrimonio
Equilibrada			

Laudine e Yvain

<i>Tipo relación</i>	<i>Razones</i>	<i>Estrategias</i>	<i>Resultado</i>
Odio	asesino esposo	anillo Lunete	salva vida
Necesidad	razones estado	palabra Lunete	matrimonio
Amor	Gauvain	palabra anillo promesa	partida
Odio	olvido plazo	palabra referida	locura
	necesidad	palabra Lunete	reconcilia
Equilibrada			

Ginebra y Lancelot

<i>Tipo relación</i>	<i>Razones</i>	<i>Estrategias</i>	<i>Resultado</i>
Recelosa	carreta	rostro silencio	dolor
Amor	carreta amor	palabra palabra	aclarado amor
Fin'amors	fin'amors	palabra	fin'amant

ANEXO 7

Presentamos a continuación los esquemas de las dinámicas de las obras en función del componente femenino.

1. Esquema de la dinámica de la obra *Erec et Enide*

Palabra de la reina lanza al caballero a la aventura. La aventura le lleva al amor.

Situación inicial de equilibrio: Caza del ciervo blanco en la corte de Arturo.
Ruptura del equilibrio: enano pega a **sirvienta reina** y a Erec.
Erec parte y **la reina** cuenta lo sucedido logrando interrupción caza ciervo blanco.

Aventura iniciática del caballero que le lleva a la mujer.
Llega a ciudad donde se va a celebrar fiesta del aguilucho.
Conoce a **la dama** de una gran belleza y virtudes sin igual.
Lucha caballeros con el ánimo que produce **la dama** y el recuerdo de **la reina**.
Erec vence y **su dama** es reconocida como la más bella.
Agresor de la sirvienta de la reina enviado a corte y perdonado por **la reina**.
Erec parte a corte Arturo junto a **doncella**.

En la corte de Arturo.
Doncella vestida con ropas de **la reina**.
Doncella recibe el beso del ciervo blanco como la más bella.
Matrimonio de Erec y **Enide**. Celebraciones.

Palabra de Enide provoca crisis en la pareja.

Parten a tierras del padre de Erec donde se produce la doble crisis de la pareja.
Enide es el único mundo del caballero Erec.
Críticas hacia el caballero por olvidarse de sus obligaciones.
Enide las escucha y calla mientras puede.
Llanto y palabras de desgracia de **Enide** que provocan una doble crisis en la pareja.
Decisión partir en busca de aventuras con la sola compañía de **su esposa**.
Prohibición a **Enide** de dirigirle la palabra si no es para responderle.

Búsqueda de la solución a la crisis de la pareja que lleva a la reconquista de la amada.

Pruebas para alcanzar el equilibrio perdido.
1.- Un caballero junto a dos acompañantes.
Palabras de **Enide** avisan a Erec del peligro.
Erec vence y vuelve a prohibir hablar sin permiso a **su esposa**.
2.- Cinco caballeros.
Enide, tras reflexionar, le previene con voz dulce.

Erec vence. Prohíbe a **su esposa** hablarle y girarse para verlo.
Enide calla y reflexiona arrepentida de la palabra de desgracia pronunciada.

3.- Aventura del conde enamorado de **Enide**.

Enide lo rechaza poniendo en peligro la vida de Erec.
Palabras engañosas por parte de **Enide** para salvar a su esposo.
Enide vigila toda la noche, despierta a Erec y le previene del peligro.
Parten y le vuelve a prohibir dirigirle la palabra.
Erec se da cuenta de la lealtad de **su esposa**.
Conde descubre la burla de **Enide** y parte tras ellos.
Enide previene a Erec.
Erec vence y dice a **su esposa** que pagará bien caras sus palabras.

4.- El caballero Guivret le Petit.

Enide duda entre hablar o callar. Finalmente le previene.
Lucha caballeros.
Enide llora loca de dolor ante la situación de Erec.
Erec vence y los dos caballeros se hacen amigos.

5.- La corte de Arturo en desplazamiento por el bosque.

Enide se esconde obedeciendo a su esposo.
Lucha entre Erec y Ké. Gauvain le reconoce.
Enide pide ayuda para su esposo.
Arturo lo aloja y sana sus heridas.

6.- Gritos desesperados de **una mujer**.

Enide se queda sola mientras que Erec va a socorrer a **la dama** en peligro.
Dama cuenta su historia entre llantos.
Erec lucha, libera al amado de **la dama** y se lo entrega.
Enide se cree abandonada.
Llega Erec y **Enide** se siente feliz sin observar las heridas de su esposo.
Desesperación de **Enide**: Gritos y lloros. Piensa que ella, por sus palabras le ha matado.
Enide piensa en quitarse la vida con la espada de Erec.

7.- Llega el conde de Limors.

El conde les lleva a su castillo.
Enide pierde varias veces el conocimiento.
El conde toma a la fuerza por esposa a **Enide**.
Palabras de reproche y negativa de **Enide**.
El conde abofetea a **Enide**.
Los gritos de **Enide** hacen que Erec recobre el conocimiento.
Los esposos escapan juntos.
Reconciliación de los esposos. Solución de la crisis personal.

8.- Guivret junto con caballeros y escuderos.

Enide escondida y callada.
Enfrentamiento de los caballeros. Erec cae.
Enide revela quien es su señor.
Guivret, quien no ha reconocido a Erec, lo lleva a su casa.
Hermanas de Guivret sanan heridas de Erec. **Enide** siempre junto a su esposo.
Placer de los esposos.
Parten hacia la corte de Arturo.

9.- Ciudad fortificada de Brandigan. Aventura de la Joie de la Cour.

Desgracia motivada por el capricho de **una dama**.
Erec vence al gigante y hace sonar el cuerno.

Erec ha recuperado con creces su prestigio social.
Enide feliz por recuperar a su esposo sano y salvo.
La doncella es la prima de Enide.

En la corte de Arturo. Apoteosis final.
Muerte del padre de Erec.
Coronación de los esposos.
Equilibrio logrado entre el amor y la caballería.

2. Esquema de la dinámica de la obra *Le Chevalier au Lion*

Aventura egoísta del caballero que lleva a la mujer.

Punto de partida: la corte de Arturo está aburrída.
Calogrenant cuenta su historia -de la fuente- de la que salió perdedor.
Yvain siente la obligación de limpiar la mancha de su linaje y aumentar su renombre.
La **reina** escucha la historia y la repite ante los barones y el rey.

Aventura iniciática en la fuente que le lleva a la mujer.
Yvain provoca la tempestad, lucha contra el defensor y le vence.
Yvain entra en dominios caballero buscando una prueba de su hazaña.
Lunete le salva de la muerte.
Yvain se convierte en observador de hechos y sentimientos.
Dilema interior de Yvain: amor incontrolado y asesino de su esposo.
Diálogo entre la **dama** y su **doncella**: necesidad de un defensor.
Dilema interior de **dama** de la fuente: necesidad social, amor y odio.
Ante consejo de barones **dama** toma decisión matrimonio por causas políticas.
Boda entre Yvain y **dama de la fuente**.

La corte de Arturo llega en desplazamiento a la fuente.
Yvain aparece como defensor de la fuente. Vence a Ké e invita a todos a sus dominios.
Yvain no necesita más pruebas de su victoria ante los demás caballeros.
Gauvain le convence para partir en pos de aventuras.
Yvain pide permiso a su **dama** para partir.
Dama de la fuente le acuerda un año de plazo y le entrega un anillo.
Gran dolor en Yvain por separarse de su **amada**.

La palabra referida de la dama genera la crisis del caballero.

El caballero Yvain olvida el plazo fijado por su dama. Crisis del caballero.
Yvain piensa que no ha cumplido su palabra.
Laudine envía **doncella** que recrimina a Yvain y le pide el anillo de su dama.
Doble crisis en el caballero:
Personal: **Laudine** lo repudia.
Social: caballero pierde la razón y todo rasgo propio de un ser social.

Aventuras para la recuperación social del caballero y la reconquista de la dama.

- 1.-Cuidados por parte de un ermitaño.
Agradecido, el caballero le lleva caza a su puerta.
AGRADECIMIENTO.
- 2.-**Dama y dos doncellas** sanan su locura con un unguento.

Caballero se despierta y recupera la razón.
Caballero se viste dejando de ser un salvaje.
Caballero defiende, con gran valor, a dama en agradecimiento.
SER SOCIAL Y VALOR.

- 3.-Presencia una lucha entre una serpiente y un león.
Caballero salva al león y serán inseparables.
NOBLEZA DE ESPIRITU Y UN NOMBRE: EL CABALLERO DEL LEON.
- 4.-El caballero llega a la fuente.
Caballero pierde el conocimiento.
Gritos de una **doncella** provocan que recobre el sentido.
La doncella es **Lunete**, acusada de traición y condenada a muerte.
Caballero promete defenderla.
AGRADECIMIENTO Y PALABRA DE CABALLERO.
- 5.-Caballero llega a un castillo fortificado.
Un gigante tiraniza a las gentes.
Caballero razona y por piedad hacia gentes lucha contra gigante y los libera.
Ante la pregunta sobre su identidad responde que es el Caballero del León.
Su renombre social aumenta.
CAPACIDAD DE RAZONAR, PIEDAD Y POSEEDOR DE UN NOMBRE.
- 6.-Defensa de **Lunete**.
Caballero del León desafía a los tres acusadores de la **doncella**.
Caballero vence, doncella perdonada por **Laudine** y acusadores ajusticiados.
Dama de la fuente pide al caballero que se quede hasta que el león esté curado.
Caballero se va con angustia pero se sabe odiado por su **esposa**.
Se nombra nuevamente el Caballero del León.
Pide antes de partir a **Lunete** su intercesión ante la **dama**.
DEFENSOR DE DAMAS Y DE LA JUSTICIA.
HONOR SOCIAL DEL CABALLERO DEL LEON.
- 7.-Llega el caballero a un nuevo lugar fortificado.
Dos doncellas curan las heridas del caballero y del león.
Entre tanto muere el señor de la Noire Épine. Sus **hijas** se disputan la herencia.
La **hija mayor** encuentra en Gauvain a su defensor.
La **hija menor** parte en busca del Caballero del León.
Se suceden las **doncellas** en la búsqueda del caballero.
Finalmente el Caballero del León acepta defender la causa de la **pequeña**.
DEFENSOR DE LAS CAUSAS NOBLES.
- 8.-En su vuelta a corte de Arturo para defender a la **hija pequeña** llega a un castillo.
Su gran aventura en la que libera a todo un pueblo de la esclavitud.
Salva al rey de su promesa y a las **trescientas jóvenes obreras** de la miseria y la explotación.
GRAN PROEZA CABALLERESCA.
- 9.-Llega a la corte de Arturo para defender la herencia de la **hija pequeña** de la Noire épine.
Se enfrenta a Gauvain sin reconocerse ambos contrincantes.
La **reina** pide al rey que separe a los caballeros.
Al caer la noche hablan y se dicen los nombres: Gauvain e Yvain.
Aparece el león y todos identifican a Yvain con el Caballero del León.
Solucionada la crisis social. Yvain es un ser social con nombre y gran honor.
- 10.-Regresa a la fuente y provoca la lluvia.

La Dama siente temor al no tener un defensor.
La Dama acepta que su **servienta** busque al Caballero del León como defensor.
Diálogo del Caballero del León y **Laudine**. Reconciliación de los esposos.
Solucionada la crisis personal y restablecido el equilibrio.

3. Esquema de la dinámica de la obra *Le Chevalier de la Charrette*

Prólogo (vv. 1-29).

Caballero parte en busca de la reina.

Situación inicial: la corte de Arturo en equilibrio.

Un caballero rompe el equilibrio social de la corte: lleva con él a **la reina**.

Necesidad de alguien que restablezca el equilibrio.

Ké es vencido.

Gauvain sigue al caballero y a **la reina**.

Aparece un caballero ya iniciado.

Caballero sigue a **la reina**.

Propuesta del enano: montar en la carreta.

Doble crisis del caballero provocada por la obsesión de encontrar a la reina:

Personal: dudar unos instantes antes de subir a la carreta.

Social: montar en carreta es sinónimo de desprestigio social.

El caballero se llamará desde este momento el Caballero de la Carreta.

Aventuras para lograr la doble recuperación.

1.-Elegante **dama** y dos jóvenes **doncellas**.

Aventura de la cama peligrosa.

Dama da al caballero caballo y lanza en signo de paz y amor.

Parten tras **la reina**.

2.-Encuentran a una **doncella**.

Les informa sobre paradero de **la reina** y de los dos pasos a Gorre.

Solicita a cambio un don cuando ella lo desee.

Gauvain y el Caballero de la Carreta se separan.

3.-El Caballero de la Carreta encuentra a un caballero con una **doncella**.

Los dos caballeros se enfrentan.

La **doncella** pide piedad para su caballero (es la doncella de 2).

4.-Una **doncella** lo acoge y pretende mantener relaciones con él.

La **doncella** sufre un supuesto intento de violación.

El Caballero de la Carreta la defiende.

El Caballero de la Carreta resiste la tentación carnal.

La **doncella** parte con el Caballero Carreta.

En el camino encuentran un peine con cabellos.

La doncella informa que cabellos son de **Ginebra**.

El Caballero de la Carreta queda en un estado de éxtasis ante cabellos reina.

Llega un caballero y **doncella** pide socorro al Caballero de la Carreta.

Los dos caballeros deciden enfrentarse por la **doncella**.

El padre del caballero impide el enfrentamiento y siguen al Caballero de la Carreta.
Aventura del cementerio futuro. Profecía de gran caballero.
Nadie sabe su nombre. Continúa su camino sin compañía.

5.-Llega a casa de un caballero.

Le proponen un camino más fácil. Renuncia por amor a **Ginebra**.
Los dos hijos del caballero lo acompañan.

6.-Atraviesan el Pasaje de las Piedras.

Las gentes de Logres se sublevan.

7.-Pernoctan en la casa de un caballero y de su **esposa**.

Lucha con el hombre orgulloso al que vence.

La **muchacha** de la mula "fauve" pide al Caballero de la Carreta la cabeza de su contrincante y promete su ayuda el día que la necesite.

Vuelven a enfrentarse caballeros. Lancelot corta cabeza del caballero y la **muchacha** se aleja.

8.-El Puente de la Espada.

El amor por **Ginebra** le da fuerzas para atravesarlo.

El anillo que lleva rompe el encantamiento del puente.

Atraviesa el puente descalzo y con las manos descubiertas.

En los dominios del rey Brademagu..

Enfrentamiento verbal entre el rey y su hijo ante la liberación de **la reina**.

Deciden combatir.

La **reina Ginebra** observa el combate desde la ventana.

Una **doncella** pregunta a la reina la identidad del caballero.

Revelación pública de su nombre: Lancelot.

La visión de la **reina** da fuerzas al caballero Lancelot.

Rey Brademagu pide intervención de **Ginebra** al fin de parar el duelo.

Intervención de **reina** y Lancelot para automáticamente.

Llegan a un acuerdo: lucha continuará en un año en corte de Arturo.

9.-El rey Brademagu lleva a Lancelot ante **Ginebra**.

La **reina** niega la palabra y la mirada a Lancelot.

Ginebra no partirá sin la compañía de Gauvain.

Lancelot parte en busca de Gauvain.

10.-Un engaño lleva a Lancelot a estar preso.

Se extiende el rumor de la muerte de Lancelot.

La **reina** entristece y se siente culpable.

Se cree que la **reina** ha muerto y Lancelot intenta el suicidio.

Se deshacen todos los malentendidos y Lancelot regresa.

Conquista de la reina.

11.-Nuevo encuentro de Lancelot y **la reina**.

Ginebra explica al caballero su falta por dudar antes de montar en la carreta.

Perdón de los dos y crisis personal solucionada.

Lancelot pide una cita privada a **Ginebra**.

Reina muestra con la mirada una ventana. Cita sin palabras.

Lancelot atraviesa los barrotes y se hiere.

Noche de amor y placer que deja sangre en las sábanas.

12.-Méléagant descubre la sangre y culpa a Ké.

La reina lo niega.

Lancelot se presta a luchar por la honra de **la reina**.
La reina detiene la lucha mediante la palabra.

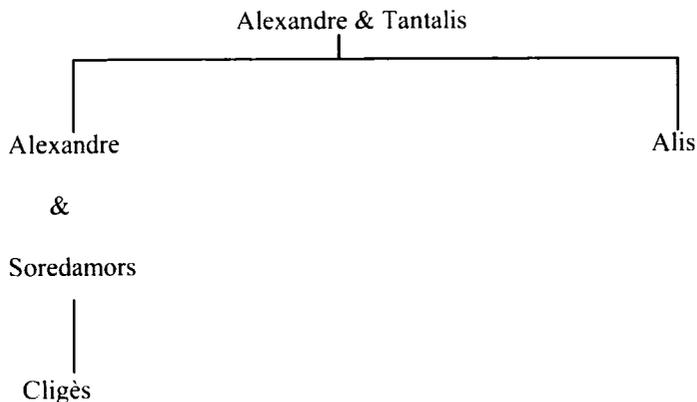
- 13.-Lancelot parte en busca de Gauvain.
Un engaño lleva a Lancelot a una torre.
Un nuevo engaño hace que todos regresen a la corte de Arturo.
Solucionada la crisis social de la corte de Arturo²⁶³.

Reconquista de la reina.

En la corte de Arturo todos están felices, pero no encuentran a Lancelot.
Gauvain descubre el engaño, lo que provoca el dolor de todos.
Damas han organizado, en ausencia de la reina, un torneo para encontrar esposo.
La reina acepta la idea de las **damas** de la corte.
Lancelot se entera del torneo y sufre por no poder asistir.
La **dama** que lo cuida en su cautividad lo libera a condición de que regrese.
Lancelot asiste al torneo de incógnito.
Lancelot lucha según la voluntad de **su dama, la reina Ginebra**.
Finalmente es el mejor caballero²⁶⁴ de la justa y se muestra como el perfecto *fin'amant*.
Regresa a su encierro.

4. Presentación de la dinámica de la obra *Cligès*

Primera parte: previo con profundas reflexiones sobre el amor. Justificación de la existencia de Cligès.



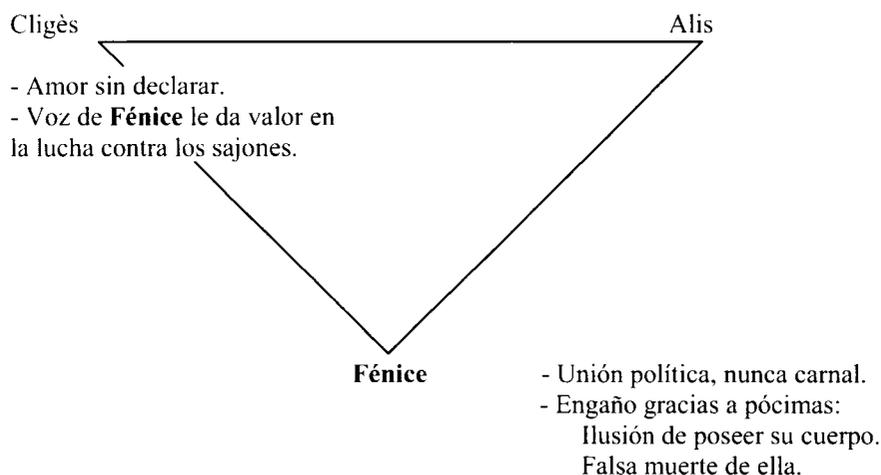
Segunda parte: búsqueda de una existencia equilibrada que permita un amor imposible tanto personal como socialmente.

²⁶³ Notemos que se soluciona la crisis generada al principio de la obra tras la partida de la reina Ginebra al reino de Gorre. Es la crisis social de la corte la que se repara, no así la crisis social de Lancelot que se produjo al montar en la carreta.

²⁶⁴ Lancelot es el mejor caballero pero su crisis social no se ve superada ya que su participación en el torneo es de incógnito, sólo su amada y señora sabe su identidad. Se trata de la sublimación del personaje como "*fin'amant*" más que como caballero.

En Constantinopla y Alemania.

Crisis personal en silencio.



En la corte de Arturo. Cligès sólo y de incógnito.

- Se muestra como el mejor caballero.
- Igual a Gauvain, su tío.
- El amor que siente por **Fénice** le hace regresar.

En Constantinopla. En la corte de su tío Alis.

- Declaración de amor. Los jóvenes se sinceran.

Por la declaración se crea la doble crisis de la pareja.

- Negativa de **Fénice** a ser otra Yseut.

La palabra de Fénice motiva la búsqueda de una solución a la crisis.

- Búsqueda de una solución: nuevo engaño por una bebida.
- Calvario físico de **Fénice** a manos de los médicos.
- Unas mujeres** la salvan del sufrimiento al que la someten los médicos.
- Entierro de **la falsa muerta**.
- Recuperación del cuerpo de **Fénice**.

En la Torre aislada del mundo (dentro de los dominios de Alis)

- Thessala** devuelve la vida a su señora **Fénice**.
- Amor aumenta la doble crisis:
 - Social: fuera de las normas sociales.
 - Personal: adulterio.
- En el jardín: son descubiertos por un cazador.
- Huida de los amantes.

En la corte de Arturo.

- Búsqueda de ayuda en el magnánimo Arturo.
- Conocimiento de la muerte de Alis

Recuperación personal: matrimonio de los amantes.

Recuperación social: coronados emperadores de Constantinopla.

Situación de equilibrio.

ANEXO 8

Presentamos a continuación los esquemas de los tiempos menores que, el personaje femenino introduce en cada una de las obras.

Erec et Enide

T. aventura iniciática -> Enide. T. amor excesivo -> T. de crisis social y personal -> T. de búsqueda de la recuperación (T. aventuras compartidas) -> T. equilibrio.

Le Chevalier au Lion

T. aventura iniciática -> Dama de la fuente. T. amor -> T. aventuras. Olvido del plazo fijado por la dama -> T. crisis personal y social -> T. de búsqueda de la recuperación (T. aventuras del caballero) -> T. equilibrio.

Le Chevalier de la Charrette

Desaparición de la reina: T. crisis en la corte y T. búsqueda en el caballero -> T. en que se genera la doble crisis (carreta) -> T. de búsqueda para la recuperación (aventuras del caballero) -> T. primer encuentro con Ginebra. Rechazo -> T. de búsqueda de la recuperación -> T. segundo encuentro con la reina -> T. explicación y perdón. T. amor -> T. peligro que se supera -> T. engaños y T. prisión -> T. sublimación como perfecto “*fin'amant*” y como mejor caballero (torneo): T. recuperación pero en el anonimato, sólo la reina sabe su identidad. -> T. reclusión eterna.

Cligès

T. abuelos -> T. padres -> Cligès -> T. aventuras -> Fénice -> T. amor en silencio y de reflexiones junto a un T. de engaño por parte de ella hacia su esposo -> T. despedida -> T. aventuras en corte Arturo que le dan prestigio -> T. regreso -> T. ruptura del silencio -> T. búsqueda de una solución -> T. crisis personal y social en el que se unen el T. engaño y el T. amor escondido -> T. ser descubiertos -> T. peligro y búsqueda de ayuda -> T. equilibrio: corona que, por derecho, pertenece a Cligès y matrimonio con su amada.

APARATO BIBLIOGRÁFICO

EDICIONES

- **Obras completas:** *Chrétien de Troyes. Romans*. Publicados en la colección Lettres Gothiques bajo la dirección de Michel Zink. Librairie Générale Française, 1994.
- *Erec et Enide* (según la copia de Guiot) publicado por Mario Roques. Colección Les Classiques français du moyen âge. Champion. Paris, 1981
- *Cligès* (según la copia de Guiot) publicado por Alexandre Micha. Colección Les Classiques français du moyen âge. Champion. Paris, 1978.
- *Le Chevalier de la Charrette* (según la copia de Guiot) publicado por Mario Roques. Colección Les Classiques français du moyen âge. Champion. Paris, 1981.
- *Le Chevalier au Lion* (según la copia de Guiot) publicado por Mario Roques. Colección Les Classiques français du moyen âge. Champion. Paris, 1978.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Visión general

Incluiremos en este apartado la bibliografía que nos ofrece una visión general del contexto histórico y social junto con el literario de la época.

- **AA.VV. bajo la dirección de Abraham, Pierre et Desné, Roland:** *Manuel d'histoire littéraire de la France. Tome I. Dès origines à 1600*. Messidor. Éditions sociales. Paris, 1971.
- **Badel, Pierre-Yves:** *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*. Bordas. Paris, 1969.
- **Bossuat, Robert :** *Le Moyen Âge*. Colección L'Histoire de la littérature française. Del Duca. Paris, 1962.
- **Boutet, Dominique et Strubel, Armand:** *Littérature, politique et société dans la France du moyen âge*. Littératures modernes. 2^a edición. P.U.F. Paris, 1979.
- **De Madeiros, M^a Thérèse :** *Romanciers du moyen âge*. Le livre de poche (nouvelle approche). Librairie générale Française. Paris, 1987.
- **Duby, Georges:** *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Bibliothèque des histoires. Editions Gallimard. France, 1979.

- **Dumézil, Georges:** *Mythe et épopée 1. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Editions Gallimard. 5^a edición. Paris, 1993.
- **Elias, Norbert:** *La dynamique de l'occident*. Presses Pocket. Agora. Cher, 1990.
- **Elias, Norbert:** *La civilisation des moeurs*. Presses Pocket. Agora. Inglaterra, 1997.
- **Köhler, Erich en traducción de Garí, Blanca:** *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Sirmio. Vallcorba editor, S.A. Barcelona, 1990. (Título anterior: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*.)
- **Le Gentil, Pierre:** *La littérature française du moyen âge*. A. Colin. Paris, 1968.
- **Rougemont, Denis de:** *L'amour et l'occident*. Librairie Plon. Union générale d'éditions. Cher, 1971.
- **Saulnier, V.L.:** *La littérature française au Moyen Âge*. Colección Que sais-je ? P.U.F. Paris, 1970.
- **Zink, Michel :** *Introduction à la littérature française du moyen âge*. Livre de poche. Presses Universitaires de Nancy et Librairie Générale Française. Paris, 1993.

2. *El mundo del rey Arturo*

Sobre el mundo del rey Arturo encontramos, además de la obra de Köhler ya citada, otras de gran interés para nuestra investigación sobre ese mito y el universo por él creado.

- **Alvar, Carlos:** *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Alianza tres. Alianza editorial. Madrid, 1991.
- **AAVV editada con la aceptación del Conseil regional de Basse-Normandie, d'Orne-animation dans le cadre de l'Université rurale Normandie-Maine-Perche, et l'association "Présence et Recherche du Graal" :** *Les Romans de la Table Ronde, La Normandie et au-de là*. Editions Charles Corlet. Francia, 1987.
- **García Gual, Carlos:** *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla redonda*. Libro de bolsillo. Alianza. Madrid, 1984.
- **Markale, Jean:** *Pequeño diccionario de mitología céltica*. Colección Alejandría. Editions Entente. Paris, 1993.

3. *Chrétien de Troyes*

Sobre la figura de Chrétien de Troyes -su vida, su obra, su originalidad e influencias- junto a algunas obras ya señaladas en el contexto socio-cultural de la época (AAVV, 1987; Boutet et Strubel, 1979; De Madeiros, 1987; Elias, 1997) y entre las que nos vemos obligados a reseñar nuevamente dos de ellas por la vital importancia en sus aportaciones sobre el nuevo concepto de caballero por él creado, incluiremos otras consagradas al estudio del autor.

- **Frappier, Jean:** *Chrétien de Troyes*. Colección Connaissance des lettres. Hatier. Nancy, 1973.
- **García Gual, Carlos:** *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla redonda*. Libro de bolsillo. Alianza. Madrid, 1984.
- **Köhler, Erich en traducción de Garí, Blanca:** *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Sirmio. Vallcorba editor, S.A. Barcelona, 1990. (Título anterior: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*.)
- **Walter, Philipe:** *Canicule*. SEDES et C.D.U. réunis. Paris, 1988.

4. *Análisis descriptivo de las obras*

Muchas son las obras que nos han aportado datos para un acercamiento y comprensión de la obra de Chrétien de Troyes y sus distintos aspectos: personajes, espacio, tiempo y dinámica de la obra. Muchas de ellas ya han sido listadas en los apartados anteriores pero, aun de modo rápido, merecen ser reseñadas por su gran valor en la elaboración del análisis descriptivo de la obra.

- (AAVV, 1987): *Les Romans de la table ronde, La Normandie et au-de là*. Nos muestra un listado de algunos personajes con sus rasgos más característicos (páginas 358-359). En el capítulo titulado *La fête des lances dans l'ancien diocèse du Mans* (páginas 85 y siguientes) aparece el eje temporal fijado a partir de las fechas religiosas. Encontramos de igual modo (páginas 360-362) un mapa con los lugares artúricos así como un intento de localización de los mismos.
- **AAVV bajo la dirección de Dufournet, Jean:** *Le nombre du temps*. Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge. Editorial Champion. Paris, 1988. Señalamos principalmente el capítulo *Le chevalier au lion de Chrétien de Troyes* por mostrar pistas para realizar un análisis de la coordenada temporal.
- **Bezzola, Reto:** *Le sens de l'aventure et de l'amour*. Champion. Paris, 1968. presenta un análisis sobre la reiterada aparición en

- las obras del caballero sin nombre junto con opiniones (páginas 81-247) sobre la dinámica de las obras.
- **Bordieu, Pierre** : *La distinction*. Editions de Minuit. 1997.
 - **Curtius, Ernst Robert**: *La littérature européenne et le Moyen Âge Latin*. Colección Agora. P.U.F. Inglaterra, 1991.
 - **Frappier, Jean** : *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*. Paris, 1969.
 - **(Frappier, 1973)**: *Chrétien de Troyes*. Nos ofrece unos personajes con personalidad propia (páginas 214 y siguientes) así como opiniones sobre la estructura de las obras (páginas 81-247).
 - **(García Gual, 1984)**: *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la tabla redonda*. Se centra en el aspecto doble de los personajes; su lado individual junto a la vertiente colectiva, diferenciando al caballero del malvado. De igual modo habla de la corte de Arturo oponiéndola al espacio exterior (páginas 98 y siguientes). También nos ofrece opiniones sobre la organización de la dinámica de las obras (páginas 77-79 y 107).
 - **Ménard Philippe**: *Le rire et le sourire dans le Roman Courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*. Publications Romanes et françaises. DROZ. Genève, 1969.
 - **(Köhler, 1990)**: *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Muestra las relaciones entre los caballeros así como las relaciones entre éstos y el rey Arturo. Ofrece reflexiones y esquemas muy claros sobre las dinámicas de las obras (páginas 205-226).
 - **Payen, Jean-Charles**: *La Rose et l'utopie*. Classiques du peuple "critique". Editions sociales. Paris, 1976. Presenta unas buenas reflexiones sobre la lucha entre el amor y la razón en el personaje de Lancelot (páginas 24-25).
 - **Poiron, Daniel**: *Résurgences*. PUF écriture. P.U.F. Paris, 1986. Nos informa sobre la estructura de la dinámica en las obras (páginas 153-187).
 - **Propp, Vladimir Yakólevich**: *Morphologie du Conte*. Collection Points Essais. Seuil. Paris, 1970.

5. Crítica literaria

El aparato crítico sobre la teoría de la literatura y del texto que nos ha ayudado a profundizar, de un modo ordenado y riguroso, en las obras de Chrétien de Troyes lo han compuesto principalmente las siguientes obras.

- **Adam, Jean-Michel**: *Les textes: types et prototypes*. Colección creada por Henry Mitterand. Serie "Linguistique". Editions Nathan. Paris, 1992.
- **Del Prado, Francisco Javier**: *Cómo se analiza una novela*. Alambra Universidad. Alambra. Madrid, 1984.

- **Genette, Gérard:** *Figures III*. Seuil. Paris, 1972.
- **Maingueneau, Dominique:** *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas. Paris, 1986.

6. *Guía metodológica*

La obra que nos ha servido de guía metodológica, tanto para la investigación como para la posterior redacción de la tesis.

- **Eco, Humberto** (versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Colección Libertad y Cambio. Serie Práctica. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, 1997.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LA MUJER

Dividiremos este bloque en dos apartados: la situación de la mujer en el medioevo junto a la imagen femenina en la literatura medieval y el personaje femenino en la obra de Chrétien de Troyes.

1. *La mujer en la sociedad medieval*

Sobre la realidad histórica de la mujer en la época medieval y la evolución del personaje femenino en la literatura del medioevo señalamos, junto a (**Boutet et Strubel, 1979**) y (**AAVV, 1987**).

- **Aramburu, Francisca:** *El héroe y el cosmos*. Colección literatura francesa. El Taller-Ingramour, S.L. (Secretariado de publicaciones de la universidad de Murcia). Murcia, 1989.
- **Beauvoir, Simone de:** *Le deuxième sexe*. Colección Idées. Dos volúmenes (el 1º da una visión biológica y filosófica de la mujer y el 2º trata de las distintas situaciones de las mujeres desde un punto de vista filosófico). Gallimard. Paris, 1976.
- **Blöss, Thierry y Frickey, Alain:** *La femme dans la société française*. Colección Que sais-je? Presses Universitaires de France. Paris, 1996.
- **Donaire Fernandez, Mª Luisa:** *La mujer en la épica francesa*. Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones. Oviedo, 1982.
- **Duby, Georges:** *Le chevalier, la femme et le prêtre : le mariage dans la France féodale*. Hachette. Paris, 1981.

- **Duby, Georges bajo la dirección de Perrot, Michelle :** *Historia de las mujeres : la Edad Media*. Taurus, 1992.
- **Pernoud, Georges et Régine:** *Le tour de la France médiéval*. Editions Stock. Paris, 1983.
- **Pernoud, Régine:** *La femme au temps des cathédrales*. Le livre de poche. Editions Stock. Paris, 1980.
- **(Poiron, 1986):** *Résurgences*. Obra que merece ser nombrada de nuevo ya que nos aporta una clara visión sobre la imagen de la mujer en diferentes obras – Cantilène de Sainte Eulalie, La Chanson de Geste, Tristan e Yseut y los Lais de Marie de France.
- **Veltschi, Karin:** *La didactique de la chair*. Approches et enjeux d'un discours au moyen âge. Publications Romanes et Françaises. DROZ S.A. Ginebra, 1993.

2. *El personaje femenino en las obras*

Para el análisis del papel del personaje femenino en la obra de Chrétien de Troyes, centro de nuestra investigación, nos han servido todos los documentos consultados, en general, y muy pocos en particular ya que la mayoría de las reflexiones que aparecen en las obras consultadas, si bien hablan del personaje femenino, se centran principalmente en la imagen del caballero.

- **(AA.VV., 1988):** *Le nombre du temps*. Presenta la temporalidad de la obra del Chevalier au Lion tomando como eje la figura femenina que marca los puntos temporales de la obra.
- **(Bezzola, 1968):** *Le sens de l'aventure et de l'amour*. Presenta la estructura de Lancelot y de Erec et Enide, esta última de un modo muy detallado.
- **(Frappier, 1973):** *Chrétien de Troyes*. Ofrece resúmenes de las obras que permiten ver que el papel de la mujer no es meramente decorativo.
- **(García Gual, 1984):** *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla redonda*. Vemos la importancia del personaje femenino en la doble realización del caballero.
- **Haidu, Peter:** *Lion-Queue-Coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Colección Histoire des idées et critique littéraire. Librairie DROZ. Genève, 1972. Esta obra muestra la importancia del gesto y la palabra.
- **Heinich, Nathalie :** *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard. Colección nrf essais. Saint-Armand (Cher), 1996. Si bien se trata de un ensayo sobre la tipología femenina aplicado a las novelas de la cultura occidental desde finales del siglo XVII hasta mediados del XX, sirve para fijar algunas ideas a la hora de abordar los personajes femeninos y su relación con los masculinos en las obras de Chrétien de Troyes.

- **Méla, Charles:** *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot.* Editions du Seuil. Paris, 1984. Esta obra nos da luz para ver una tipología femenina y para ratificar nuestra idea de una influencia del personaje femenino en la acción del héroe.
- **(Poiron, 1986):** *Résurgences.* En su análisis de la estructura de las obras podemos intuir el papel del personaje femenino.
- **(Walter, 1988):** *Canicule.* Nos presenta a la mujer como eje de la acción en la obra sobre Yvain.
- **Zumthor, Paul:** *La lettre et la voix.* Colección Poétique. Editions du Seuil. Paris, 1987. presenta un análisis sobre el silencio y la palabra en el personaje de Enide.

OBRAS LITERARIAS MENCIONADAS

- *La Cantilène de Sainte Eulalie.* Página de internet des Editions Ellug (Editions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble) según el manuscrito de la biblioteca municipal de Valenciennes.
- *La Chanson de Roland.* Traducción según el manuscrito de Oxford. Bordas. Paris, 1969.
- *Mainet* (Document électronique): fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle. Publicada por Gaston Paris, 1995. Notice n° FRBNF37290161.
- El Ciclo de Guillaume :
Les enfances de Guillaume. Publicado por Patrice Henry. Société des anciens Textes Français. Paris, 1935.
La chanson de Guillaume. Publicado por D. MacMillan. Editions A & J. Picard & Cia. Paris, 1950.
- *La légende de Girard de Roussillon.* Girart de Roussillon, chanson de geste traduite pour la première fois. Paul Meyer. Champion. Paris, 1884.
- *Anthologie des troubadours.* Textos elegidos, presentados y traducidos por Bec, Pierre. Con la colaboración de Gonfroy, Gérard y Le Vot, Gérard. Serie "Bibliothèque médiévale" dirigida por Paul Zumthor. Union Générale d'Éditions. Paris, 1985.
- *Les Lais de Marie de France.* Editados por Rychner, Jean. Colección Classiques français du Moyen Âge. Champion. Paris, 1966.
- *Tristan et Iseut.* Les poèmes français. La saga norroise. Colección Lettres Gothiques bajo la dirección de Michel Zink. Librairie Générale Française. Paris, 1989.

Me Dolores Domínguez Parascartes
El personaje femenino o las virtudes antojos de
Chetren de Trojes. Era el título, Clases, de chavalitos
de la canchete y de chavalito au lion. La mujer impulsora de la acción casallereca.
WNTA S L E

1 de

29

noviembre

2001

El

El Presidente,

El Secretario,

El Casher,

El Doctorada

854454021