

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



POÉTICA DE LA BUSCA  
EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA

---

Trabajo de investigación que presenta  
Eva Tresanchez Ribes  
para la obtención del Grado de Doctor

Director: Dr. D. Ángel García Galiano

MADRID

2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



POÉTICA DE LA BUSCA  
EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA

---

Trabajo de investigación que presenta  
Eva Tresanchez Ribes  
para la obtención del Grado de Doctor

Director: Dr. D. Ángel García Galiano

MADRID

2015



*A mis padres,  
por su apoyo y su afecto constantes.*

*Ki petit semme petit quelt  
(CG, v.1)*



## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento al Prof. Ángel García Galiano, director de esta tesis doctoral, por su asesoramiento científico y su apoyo personal durante estos cuatro años de investigación, así como por su ejemplo de trabajo y dedicación. Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento al Prof. Martin Aurell por sus consejos, correcciones y orientaciones.

Igualmente, y de forma especial, a la Prof. Cécile Treffort, por su apoyo académico durante mi estancia en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de la Université de Poitiers.

Y para terminar, pero no en último lugar, quiero agradecer a Isabel de Riquer de la Universitat de Barcelona por la formación en literatura medieval francesa y el entusiasmo que he recibido de ella. Sus enseñanzas han sido una de las semillas que han inspirado este trabajo de investigación.

A todos vosotros gracias.





# Poética de la Busca en la literatura medieval francesa

## Índice

<b>I.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>17</b>
<b>II.</b>	<b>EL <i>ROMAN</i> MEDIEVAL FRANCÉS: <i>ROMAN DE BUSCA</i></b>	
	2. 1. EL MOTIVO DE LA BUSCA .....	23
	2. 1. 1. El estudio de la Busca medieval francesa.....	26
	2. 1. 2. Estado de la cuestión y obras analizadas .....	28
	2. 2. EL <i>ROMAN</i> MEDIEVAL FRANCÉS DE LOS SIGLOS XII Y XIII	
	2. 2. 1. El <i>Roman</i> .....	33
	2. 2. 2. La estructura de Busca.....	38
<b>III.</b>	<b>ANÁLISIS DE LA BUSCA A PARTIR DE DIFERENTES NARRACIONES MEDIEVALES</b>	
	3. 1. TIPOLOGÍA DE LA BUSCA.....	53
	3.1.1. Persona: Amado, enemigo, familiar.....	62
	3.1.2. Objeto sagrado y simbólico.....	67

3. 2. ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS <i>ROMANS</i> .....	87
<b>3.2.1. Estructura de las obras</b> .....	<b>87</b>
<b>3.2.2. Etapas</b> .....	<b>92</b>
<b>I. Situación inicial: orden</b> .....	<b>93</b>
<b>II. Suceso: desorden</b> .....	<b>95</b>
<b>III. búsqueda: aventura</b> .....	<b>101</b>
<b>IV. Encuentro / reencuentro</b> .....	<b>113</b>
<b>V. Restablecimiento del orden</b> .....	<b>121</b>
3. 3. ELEMENTOS Y TEMAS DE LA BUSCA.....	141
<b>3.3.1. Funciones de los personajes más relevantes</b> .....	<b>141</b>
3.3.1.1. Protagonistas de la Busca medieval francesa.....	145
<i>a. Héroes buscadores de un caballero malvado</i> .....	147
a.1. Jaufre.....	147
<i>b. Héroes buscadores de un objeto simbólico</i> .....	151
b.1. Perceval en el <i>CG</i> .....	152
b.2. Perceval en la <i>QSG</i> .....	153
b.3. Gauvain en el <i>CHCH</i> .....	155
b.4. Gauvain en la <i>QSG</i> .....	155
b.5. Boort en la <i>QSG</i> .....	157
b.6. Galaad en la <i>QSG</i> .....	158
b.7. Lancelot en la <i>QSG</i> .....	160
b.8. El Amant de la <i>RR</i> .....	162
<i>c. Héroes buscadores de la persona amada</i> .....	163
c.1. Lancelot en el <i>CHCH</i> .....	164

c.2. Guillaume y Aelis.....	168
c.3. Richars.....	174
3.3.1.2. Ayudantes.....	177
a. <i>La hermana de Meleaganz</i> .....	178
b. <i>El rey Artus</i> .....	179
c. <i>El rey Pescheor</i> .....	181
d. <i>Blancheflor y Brunesentz</i> .....	185
e. <i>Hadas</i> .....	188
f. <i>Los roles de las madres en el E y CG</i> .....	191
g. <i>Ysabeau</i> .....	193
h. <i>La mujer benéfica en la QSG</i> .....	194
h.1. <i>La iniciadora y mensajera de Dios</i> .....	194
h.2. <i>La redentora</i> .....	196
i. <i>El ermitaño</i> .....	198
j. <i>Las alegorías en el RR</i> .....	205
k. <i>El Blans Chevalier en RB</i> .....	206
3.3.1.3. Oponentes .....	207
a. <i>Meleaganz</i> .....	208
b. <i>La demoiselle hideuse</i> .....	212
c. <i>La mujer diabólica en la QSG</i> .....	213
d. <i>Taulat de Rogimon</i> .....	216
e. <i>Las alegorías negativas</i> .....	217
3.3.1.4. El objeto buscado.....	218
a. <i>Guenievre</i> .....	219
b. <i>El Graal</i> .....	223

b.1. El Graal en el <i>CG</i> .....	223
b.2. El Graal en la <i>QSG</i> .....	225
<i>c. La Rose</i> .....	228
<i>d. Clarisse y Loys</i> .....	229
<b>3.3.2. Las pruebas calificativas .....</b>	<b>230</b>
3.3.2.1. Características.....	230
<i>a. Las pruebas físicas.</i> .....	230
<i>b. Las pruebas morales</i> .....	234
b.1. La falta, el arrepentimiento y la reparación.....	236
3.3.2.2. Algunos de los ejemplos más relevantes.....	244
<i>a. Los puentes: el Ponz Evages y el Pont de ElEspee</i> .....	244
<i>b. El silencio de Perceval</i> .....	248
<i>c. El nombre</i> .....	251
<i>d. La supervivencia de Guillaume y Aelis</i> .....	254
<i>e. La tentación en la QSG</i> .....	256
<i>f. La violencia contra las damas</i> .....	264
<b>3.3.3. Elementos maravillosos .....</b>	<b>269</b>
3.3.3.1. Gotas de sangre sobre la nieve .....	271
3.3.3.2. El caballero mago .....	273
3.3.3.3. El muerto agradecido:El blans chevalier.....	274
<b>3.3.4. La Pérdida .....</b>	<b>277</b>
<b>3.3.5. El corazón devorado.....</b>	<b>279</b>
<b>3.3.6. La elección por la espada.....</b>	<b>281</b>
<b>3.3.7. Economía y riqueza.....</b>	<b>282</b>

3. 4. CRONOTOPO.....	287
A. Función del espacio.....	287
B. Función del tiempo.....	288
<i>B.1. Horas y fechas claves en la Busca.....</i>	290
<i>B.2. El retraso de Lancelot.....</i>	293
<i>B.3. Referencias temporales en la QSG.....</i>	295
<b>3.4.1. Espacios atemporales.....</b>	<b>296</b>
3.4.1.1. La corte, el palacio y el castillo .....	298
<i>a. La corte .....</i>	298
<i>b. El palacio: Cobernic y Sarraz.....</i>	302
<i>c. El castillo .....</i>	304
d.1. El <i>chastel gaste</i> : Beaurepaire y Monbrun .....	305
d.2. El castillo <i>merveilleux</i> del Graal .....	307
3.4.1.2. El aislamiento y la prisión: la torre y la isla .....	311
3.4.1.3. El <i>locus amoenus</i> .....	315
<i>a. El vergier .....</i>	315
a.1. El sueño y la iniciación .....	315
a.2. Dentro y fuera del <i>vergier</i> .....	320
<i>b. El prado de Toul: Espacios idílicos en elE.....</i>	325
<i>c. La cama .....</i>	331
<b>3.4.2. Espacios de búsqueda .....</b>	<b>332</b>
3.4.2.1. La <i>errance</i> .....	334
3.4.2.2. La <i>gaste forest</i> y la <i>terre gaste</i> .....	341
3.4.2.3. Peregrinajes y cruzadas .....	346
3.4.2.4. La <i>vile</i> .....	352

3.4.2.5. Fronteras .....	369
<i>a. El país desconocido “dont nus ne retorne”</i> .....	370
<i>b. El Otro mundo</i> .....	372
b.1. El cementerio del <i>CHCH</i> .....	379
b.2. La casa encantada en <i>J</i> .....	379
b.3. La fuente .....	385
<i>c. La encrucijada</i> .....	390
<b>3.4.3. Espacios de encuentro con el objeto buscado .....</b>	<b>392</b>
<b>IV. CONCLUSIÓN .....</b>	<b>397</b>
<b>V. ANEXOS .....</b>	<b>407</b>
<b>Tablas comparativas</b>	
5. 1. EL SISTEMA DE LA BUSCA .....	408
5. 2. ETAPAS Y ELEMENTOS .....	409
5. 3. ESTRUCTURA .....	414
5. 4. PERSONAJES .....	437
5. 5. PRUEBAS CALIFICATIVAS .....	439
5. 6. CRONOTOPO .....	440
5. 7. ESTADÍSTICA .....	442
5. 8. ENCUENTRO .....	443

**ABSTRACT: Quest poetics in medieval French literature .....443**

**BIBLIOGRAFÍA.....469**

**4. 1. FUENTES.....469**

**4.1.1. Corpus.....469**

**4.1.2. Otros textos.....469**

**4. 2. ESTUDIOS.....470**

**4.2.1. Diccionarios.....470**

**4.2.2. Teoría de la literatura.....471**

**4.2.3. Historia de la literatura.....472**





## I. INTRODUCCIÓN

Las investigaciones en torno a las estructuras narrativas de las primeras obras literarias occidentales constatan la recurrente aparición de un motivo literario que se remonta a los orígenes de la épica, en la literatura clásica grecolatina: la Busca.

Sin embargo, este sistema narrativo no alcanza su pleno desarrollo y esplendor hasta la llegada de la literatura medieval francesa, especialmente con el *roman* de los siglos XII y XIII, puesto que la materia de Bretaña adopta temas y elementos que aparecen en la *Odisea* de Homero, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio, entre otras obras clásicas. Pero la Busca no se limitará a la época del medievo sino que continuará presente en la literatura renacentista, en la barroca, y a lo largo de la ilustración y el romanticismo llegando hasta nuestros tiempos. Precisamente, en el trabajo fin de máster en estudios literarios, y mediante la consideración de la Busca en la novela *western*<sup>1</sup>, demostré la significativa pervivencia que ha tenido este motivo a lo largo de la narrativa occidental hasta nuestros días.

Observando la estructura de algunas obras universales anteriores al medievo en las que el héroe debe encontrar un objeto para restablecer la armonía de su entorno, me he percatado de que es imprescindible realizar un análisis exhaustivo de este tipo de estructura que se reproduce sistemáticamente en todas las épocas de la literatura occidental. Para ello, busqué en ensayos y estudios sobre este tipo de estructura y encontré toda clase de investigaciones sobre el *roman* medieval, desde diferentes enfoques. Sin embargo, aunque sea indiscutible la amplia obra de análisis y estudio de la literatura medieval francesa de los siglos XII y XIII, el *roman* artúrico siempre ha tenido un lugar preponderante entre los trabajos, siendo especialmente numerosos los relacionados con la búsqueda del Graal. Un ejemplo de ello es el maravilloso ensayo sobre la simbología del Graal que ha elaborado recientemente Victoria Cirlot, *Graal. Poética y mito (siglos XII-XV)*.

---

<sup>1</sup> TRESANCHEZ RIBES, Eva, *La búsqueda en la novela western americana: Bridal Journey (1950) de Dale Van Every, The Searchers (1954) de Alan Le May y True Grit (1968) de Charles Portis*. Trabajo Fin de Máster en Estudios Literarios. Curso 2010/2011. Universidad Complutense de Madrid.

Así pues, los estudios sobre literatura medieval suelen girar en torno a la figura del héroe, los aspectos fantásticos, el Otro mundo, las interpretaciones simbólicas, el tiempo y el espacio, entre otras cuestiones. En la mayoría de ellos, se cita la búsqueda como una parte integrante de la trayectoria del héroe, dentro del viaje y las aventuras, sin percibirla como una parte del motivo de la Busca, principio y fin no sólo del héroe sino de toda la obra. Una parcial enmienda a esta confusión general entre la búsqueda como etapa y la búsqueda como tema, y una aproximación a la que va a ser nuestra tesis principal, nos la ofreció Philippe Ménard, en su obra *Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance*, al plantear la partida y la errance como dos partes integrantes de la búsqueda medieval.

Hasta el presente trabajo, en los estudios que se han realizado sobre el *roman* medieval sólo se analiza la búsqueda como una parte de la narración que influye en el desarrollo evolutivo del héroe y del relato, sin prestar atención a su composición interna y a su relevancia dentro de un sistema subyacente y esencial como es la Busca.

Este es el primer análisis que se realiza de la búsqueda como un período más o menos extenso de la narración, con características particulares, y que conforma la tercera etapa de la estructura de Busca. Esta tabla ilustrará mejor esta diferencia de perspectiva:

<b>BUSCA</b>				
I. Inicio	II. Suceso	<b>III. Búsqueda</b>	IV. Encuentro	V. Restablecimiento

Esta estructura es la que elaboré para el trabajo fin de máster *La búsqueda en la novela western americana* y es la que he tomado como base para la presente investigación.

Gracias a una beca de investigación de la Embajada de Francia en Madrid pude acceder a la biblioteca del Centre d'Études de Civilisation Médiévale de la Université de Poitiers, en cuyos fondos se encontraba un amplio corpus de *romans* medievales a partir de los cuales realicé una selección que me ocupó los primeros meses del doctorado. Durante el proceso de esta selección me sumergí en un inmenso corpus de posibles obras de Busca. La primera constatación que hice fue la de que la mayoría de estos *romans* se concentran entre los siglos XII y XIII, siendo éste el periodo de apogeo del motivo de la Busca, por lo que decidí elegir entre los *romans* que se situaban en esta franja temporal.

Por lo tanto, he considerado pertinente seleccionar un corpus de siete *romans*, todos ellos con sus particularidades (idílico, realista, didáctico, artúrico, alegórico), tomando como criterio tanto su valor estético como el marco temporal al que pertenecen (sus fechas de composición se sitúan entre los años 1176 y 1280), pero sobre todo, de acuerdo con nuestro objeto de estudio, el hecho de que tengan un sistema narrativo cuyo código genético sea explícitamente la Busca. A partir de estas obras se analizarán las afinidades y las diferencias que enriquecen y fertilizan esta estructura.

Evidentemente, obras como el *Âtre Périlleux*, *Amadis et Ydoine* y *Le Bel Inconnu*, que podrían cumplir estas características, no se han considerado tan relevantes como el *Escoufle* y *Jaufre*, el primero por su calidad literaria y por pertenecer al *roman* idílico que aparece en el siglo XIII, y el segundo porque es un *roman* escrito en occitano, dentro de un contexto socio-cultural muy diferente del *roman* artúrico, como es el de la Corona de Aragón, que nos ofrece por tanto la oportunidad de ampliar nuestra perspectiva.

Estas obras de Busca, que llamaré *roman* para respetar su origen en el francés antiguo, son las siguientes:

1. *Le Chevalier de la Charrette* (1176-1181). En este *roman* aparece el rapto y la mítica relación amorosa entre Lancelot y Guenievre

2. *Le Conte du Graal o Perceval*, (1185) es el *roman* culminante de Chrétien, y el origen literario del objeto sagrado: “el Graal”. De esta obra se ha considerado pertinente analizar sólo la parte de Perceval porque refleja de un modo significativo la Busca del Graal.

3. *Jaufre*, obra en verso que se sitúa entre el 1169-1170. Rita Lejeune sitúa la composición en el año 1180, Clovis Brunel entre 1225 y 1228 y Michel Zink, en el primer cuarto del siglo XII.

4. El *Escoufle* es una novela de principios del siglo XIII (1200-1202) cuyo autor, Jean Rénart, nos ofrece un relato que se enmarca dentro del *Roman* Idílico (en la línea de *Floire et blancheflor*, *Nicolas et Aucassin*, *Guillaume de Palerme*) influenciado por la historia de Píramo y Tisbe de Ovidio.

5. *La Queste del Saint Graal* (1225-1230) es una novela imprescindible, comenzando por su título que engloba en sí mismo el motivo de la Busca, y por su extrema influencia en la narrativa artúrica posterior

6. El *Roman de la Rose* corresponde a la mitad del siglo XIII (1230). Se ha escogido la primera parte, escrita por Guillaume de Lorris, dejando al margen la

continuación de Jean de Meung, al tratarse del *roman* original y por la significación que podría tener el hecho de ser una obra inacabada.

7. *Richars li Biaus* es el último *roman* seleccionado y corresponde a los últimos años del siglo XIII (1250-1280).

A través del análisis del corpus seleccionado, esta tesis doctoral pretende demostrar la relevancia del motivo de la Busca que constituye uno de los más significativos, acaso el más importante de los motivos medievales de los siglos XII y XIII, por su considerable valor dentro de la poética medieval, por la riqueza estructural que compone la narración y por la diversidad de elementos y temas que lo organizan.

Para ello, se ha realizado un análisis comparativo del funcionamiento de la estructura narrativa de Busca como un mecanismo impulsor, productor y organizador de la narración. Asimismo, el motivo se concentrará en la configuración discursiva y en la organización interna del texto literario. Para analizar este motivo se procederá al análisis minucioso de los diferentes componentes temáticos y estructurales comunes en las obras seleccionadas para este fin.

Para comprender desde qué fundamentos se ha realizado esta investigación, es importante señalar que, en primer lugar, se sitúa dentro del campo de la literatura comparada y la narratología y, en segundo lugar, se ubica dentro de la literatura medieval, y muy especialmente, la francesa.

Esta tesis se limita a un corpus medieval para hacer el análisis narratológico de un motivo esencial, como es el de la Busca. Acaso mi aportación con esta tesis abra vías que sirvan para continuar la investigación de este sistema en otras literaturas y en otros siglos, como por ejemplo en la picaresca, la ciencia ficción y la novela policíaca. Por tratarse de un motivo central, mi prospección, pensando en futuras investigaciones, sería la de que se pudiese ampliar el objeto de estudio aplicando los resultados de este trabajo en otros corpus, con el fin de llegar a elaborar una poética de la Busca que incumbiera a toda la literatura universal. Para ello, y como he comentado anteriormente, he empezado por analizar la Busca y la búsqueda en la novela western americana y en el presente trabajo analizo el funcionamiento de este mismo motivo en el *roman* medieval francés.

Antes de presentar las diferentes partes de este estudio, es imprescindible diferenciar, como un punto de partida metodológico que preventivamente adoptamos, los significados

de Busca y búsqueda. Esta diferenciación no dispone de tradición crítica que establezca este uso; por lo tanto, he tenido que establecer los dos términos con sendas definiciones que fijan las bases de esta poética y que constituyen una aportación inédita a la teoría de la literatura:

- La Busca es un sistema, una estructura narrativa que se compone, generalmente, de cinco etapas. Este sistema se encuentra en un gran número de obras de la literatura universal.
- La búsqueda es la tercera etapa, la más relevante y esencial de la Busca; es el período de pruebas en el que el héroe desarrolla sus habilidades y se mide como buscador. Sin la búsqueda no podría existir la poética de la Busca puesto que es la pulsión y el ritmo que dan sentido a todo el relato.

La tradición literaria limita y condiciona la expresión de la palabra “búsqueda”, tras haber sido usada hasta la saciedad y especialmente vinculada al Graal. Sin embargo, en esta investigación, la búsqueda también se relacionará con el rapto, la conquista y la persecución.

Por este motivo, considero mucho más oportuno emplear el término “Busca” por la amplitud, la complejidad y el desarrollo de esta poética. Asimismo, para destacar su relevancia y pertinencia en esta investigación, he puesto este concepto en mayúscula.

Esta terminología no sólo se aplica a la literatura sino que también se refleja en aspectos simbólicos y espirituales de la vida del ser humano. La existencia de cada uno de nosotros es como una espiral de cinco etapas fundamentales. Dentro de ella podemos vivir una o varias Buscas. Algunas personas permanecerán para siempre en la etapa de búsqueda, al no encontrar el objeto que les falta para establecer o restablecer la armonía. Otras, sin embargo, ni siquiera emprenden la búsqueda por temor al cambio, a la evolución que provoca el encuentro, o por falta de interés en encontrar esa pieza que configura el engranaje de su existencia.

Por consiguiente, la Busca es un sistema que tenemos incorporado en nuestra existencia, un mecanismo que equilibra y regula el orden interior y exterior del individuo. Por otra parte, es evidente que este dispositivo regenerador, además de ser una estructura narrativa,

puede hallarse en los seres vivos, en la fase evolutiva de algunas partículas, acaso dentro de la configuración general del cosmos.

En coherencia con cuanto hemos afirmado, esta investigación constará de cuatro partes:

- La primera parte ofrecerá una panorámica general sobre el motivo de la Busca, los estudios que se han realizado respecto a la búsqueda como etapa del motivo y el *roman* medieval francés de los siglos XII y XIII.
- En la segunda parte estableceré la tipología de la Busca a partir del objeto que se busca (persona, animal, lugar, objeto simbólico o sagrado), para poder exponer las etapas que recorre el héroe y con ellas las diferentes estructuras del motivo.
- En la tercera parte analizaré los elementos y temas más característicos de la Busca como las funciones de los personajes más relevantes (el héroe, los ayudantes, los oponentes y el objeto buscado), las pruebas calificativas y los elementos maravillosos.
- Y por último, en la cuarta parte, haré un estudio detallado del cronotopo de cada uno de los *romans* que he seleccionado para comprobar cuáles son los espacios más recurrentes y cómo se desarrolla el tiempo en la narración.

Respecto a la ortografía de algunas palabras esenciales para el estudio, se ha decidido mantener “*roman*” en cursiva en lugar de novela u obra narrativa, para concederle el sentido y el significado que merece dentro de la historia de la literatura medieval francesa.

En cuanto a la cita de los *romans* que se analizarán, se ha decidido acotar el título de los mismos por una cuestión de practicidad. De modo que en lugar del *Conte del Graal*, se especificará **CG**, porque es la parte que nos interesa analizar. En lugar de la *Queste del Saint Graal*, se mostrará la **QSG**. El *Roman de la Rose* pasará a citarse como el **RR**, *Le Chevalier de la Charrette* como **CHCH**, *Richars li Biaus* como **RB**, *Jaufré* como **J**, y el *Escoufle* como **E**.

Por otro lado, se han mantenido los nombres originales de los personajes que aparecen en los *romans* de Busca del corpus de este trabajo para respetar la voluntad creadora de los autores de dichas obras.

## II. EL ROMAN MEDIEVAL FRANCÉS: ROMAN DE BUSCA

### 2. 1. EL MOTIVO DE LA BUSCA

La *quête* tiene su origen etimológico en el siglo XII; procede del latín *quaesita*, femenino sustantivo del participio pasado de *quaerere* “chercher”, evolucionó al “querre” en el francés antiguo, y significa *chercher, demander, enquêter*. Pertenece a la familia etimológica de *quérir* (en rumano *cere*, en italiano *chiedere*, y en español y portugués *querer*). Según el diccionario de francés antiguo *Analyse et traitement informatique de la langue française*, la *quête* (sust. f.), *queste*, significa “recherche de quelqu’un et de quelque chose”.<sup>2</sup>

La familia latina ha dado distintas palabras para la acción de examinar, buscar, interrogar (*s'enquérir, enquête y enquêter*), *inquisition y inquisiteur, perquisition, questeur y questure, question, quête* (y *quêter, quêteur*), *requérir* (y *requête, requis, prérequis*), *réquisition, réquisitoire*. También ha dado *acquérir* (y *acquéreur, acquis, acquêt*), *acquisition, conquérir* (y *conquérant* con su equivalente español *conquistador*), *conquête, exquis*.

El inglés debe al francés antiguo los verbos *inquire* “pedir”, “demander” (en el siglo XIII, *enquerre*) y *to require* “demander, requerir”, “pedir, requerir” (siglo XIV, de *requerre*), *to conquer* (siglo XIV, de *conquerre*), *conquest, request, quest y question* (siglo XIV). *Enquête* ha pasado al inglés (siglo XIII, *inquest*) y al alemán (*enquete*, siglo XIX). El italiano tomó *questionario, requisizione*.

Históricamente, en 1174-78, *queste* significaba ganancia, adquisición (Fougères, E., *Manières*, éd. R. A. Lodge, 910); en 1176-81 será “recherche”, “búsqueda” (Chrétien de troyes, *Chevalier Lion*, éd. M. Roques, 4826: por li s'est an la queste mise). A principios del siglo XIII, aparecerá como “chercher” (*Aucassin et Nicolette*, éd. M. Roques, XXXV, 11: “quester”).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Analyse et traitement informatique de la langue française, Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*: <http://www.atilf.fr/dmf>

<sup>3</sup> Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/quete> y Dictionnaire étymologique de l'ancien français : <http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/?type=shortarticle&id=18876>

Por otro lado, *chercher* (*cherchier*) significa “essayer de découvrir, essayer de rencontrer”. Entonces, *quêter* significaría *rechercher*, y éste vendría a ser “chercher de nouveau”.

Una vez definida etimológicamente la Busca, la *quête*, conviene situarla dentro de un marco narratológico, como motivo literario, para definir su actuación esencial en el sustrato de la narración. Pero antes de exponer su acción estructural, conviene explicar qué es el motivo.

El motivo literario aparece cuando el escritor se refiere de forma recurrente a la presencia de ciertas situaciones, objetos, elementos o circunstancias que en cierta forma son importantes para la historia y que se van repitiendo en el desarrollo de la trama.

También podemos entender el motivo como una fuerza que empuja a los personajes a su destino final; una fuerza a la que no se pueden resistir y que es la conductora de sus pasos.

Como elemento del discurso narrativo se sitúa en su génesis. Se caracteriza por su recurrencia, su presencia constante, casi obsesiva y, finalmente, por ser el inductor de las acciones y pensamientos de los personajes. Por esta razón, la Busca -de una dama o de un objeto- se considera el motivo que determinará la secuencia lógica de acciones que conducirá a la conclusión satisfactoria de la narración.

Marchese y Forradellas<sup>4</sup> dicen que el motivo es: “Cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto”. En un texto literario puede haber numerosos motivos, aunque no nos va a interesar la cantidad, sino la preeminencia del motivo central, que en este trabajo corresponde a la Busca. El tema está por encima del motivo y se le puede identificar con términos abstractos: amor, odio, deseo de superación, supervivencia, etc. El motivo es más terrenal y concreto (la Busca puede ser presentada por su descripción espacial y temporal). Como es más dúctil y flexible que el tema, el motivo podría presentarse en una envoltura calificada como psicológica. Esa misma Busca, después vuelve, siempre recurrente, en forma de aventura, liberación, conquista, venganza resuelta y pruebas.

---

<sup>4</sup> *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 2000, p. 398.



La Busca en el *roman* francés en verso y en prosa de los siglos XII y XIII se constituye como motivo central que determina el comportamiento de los personajes y el fluir de la narración de modo que justifica la estructura del relato. La base esencial de esta disposición es un héroe que parte de viaje para Buscar un familiar (*RB*), el ser amado (*CHCH, RR, E*), un caballero de quien desea vengarse (*J*) o un objeto simbólico (*CG, QSG*).

Para encontrar el objeto buscado, las cualidades del héroe se probarán en la lucha moral o física, y sólo si logra superarlas, dará con el trofeo que se halla, generalmente, al final del camino. Por ejemplo, Perceval y Galaad demuestran una espiritualidad que va más allá del código caballeresco de la Mesa Redonda, y Aelis y Guillaume demuestran una fidelidad incondicional que les conducirá al matrimonio y a un reinado lleno de riquezas. Se pueden distinguir dos tipos de héroes de Busca:

- el héroe perfecto, elegido por Dios, destinado a encontrar y a vencer. Este caballero forma parte de la *chevalerie célestielle* y su principal representante es el personaje Galaad en la *QSG*.
- el héroe que evoluciona. La mayoría de los héroes se equivocan de objetivo y eso provoca cierto estancamiento en el proceso de búsqueda, como les ocurre a Gauvain y Lancelot que, incapaces de comprender la naturaleza espiritual de la búsqueda del Graal, cometen faltas que parecen insignificantes pero que provocan una remodelación de la trama, como el silencio de Perceval cuando debía hablar para curar al rey Pescheor. Esta categoría de héroe “casi perfecto” da una dimensión didáctica a la Busca, puesto que el buscador aprende corrigiéndose. Por consiguiente, puede evolucionar porque es individual, no depende de nadie más que de sí mismo, y es en esta posibilidad de evolución que se adapta a la novela moderna.

En los mitos y las epopeyas antiguas, la Busca tradicional sale de un mundo de valores estables que enseñan al hombre el lugar que debería ocupar en el universo y el camino a seguir para llegar a allí. En la novela moderna, donde este lugar y este camino están menos marcados, la Busca se interioriza y pierde su fuerza didáctica para convertirse en el medio por el cual el hombre trata de definirse y fijar sus propios valores.

### 2. 1. 1. El estudio de la Busca medieval francesa

Uno de los investigadores más notables de la estructura narrativa de los *romans* artúricos, Pierre Gallais, afirma que “la mayoría de los *romans* que produce Occidente a finales del siglo XII y a principios del siglo XIII son obras dinámicas y verdaderamente dialécticas. El *roman* medieval siempre cuenta la obtención de un bien, el acceso a un valor superior, el progreso del individuo hacia su fin, o al menos la liquidación de las faltas que le impiden realizarse. Excepto *Tristan* que es el relato de un fracaso, de una falta no liquidable, de una pérdida no enmendable, de una mentira permanente, en definitiva, de las consecuencias desastrosas de un lamentable error.”<sup>5</sup>

Desde los orígenes de la literatura occidental, la Busca de una persona, un lugar, un animal o un objeto ha llenado de sentido miles de relatos y nutrido el imaginario colectivo durante siglos: la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio o las historias de Píramo y Tisbe, y Orfeo y Eurídice de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En la Europa medieval de los siglos XII y XIII, este motivo literario llegó a su apogeo con una serie de *romans* en verso y prosa que reciben influencia celta, griega y latina. El motivo de la Busca se desarrolla durante el reinado de los Plantagenêts, con la obra de Chrétien de Troyes, el CG, *Erec et Enide*, *Yvain y el CHCH*.

Para comprender esta evolución del motivo, desde la antigüedad hasta el medievo, se debe empezar por concebir la aventura como el núcleo esencial de la Busca.

En el estudio de Erich Köhler se vislumbra claramente la intrínseca relación entre la aventura y la Busca. Toda estructura de Busca implica una etapa imprescindible de aventura para medir el coraje y el valor del héroe. Viscardi opina que “*aventure* es en Chrétien no sólo la búsqueda de una “prova di valore e di virtù”, sino también la “ricerca di una felicità perduta”.<sup>6</sup>

La *aventure* es un medio de perfeccionamiento individual, ejemplar para la comunidad, y un medio de salvaguarda de un “ordo” entendido como cortés y caballeresco. Significa la posibilidad constante de restablecer el orden, y también la incesante amenaza que pesa

---

<sup>5</sup> GALLAIS, Pierre, *L'hexagone logique et le roman médiéval (suite et fin): Cahiers de civilisation médiévale*. 18e année (n°70), Avril-juin 1975, p. 142.

<sup>6</sup> KÖHLER, Erich, *La Aventura Caballeresca. Idealy realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, 1990, p. 62.

sobre él: “*Aventure y queste* significan el penoso esfuerzo, impuesto por la propia vida, por restablecer la relación, ahora incierta, entre individuo y sociedad en el sentido de un “*ordo*” ontológico, un acuerdo entre el ser y lo existente. (...) El regreso del héroe a la corte –superada la aventura y por tanto finalizada la búsqueda–, y la *joie* de la corte a su llegada, son la confirmación de su acto cumplido para sí mismo y para la comunidad.”<sup>7</sup>

La experiencia del desorden, de la desarmonía, refuerza la idea de una orientación de los acontecimientos del mundo hacia una inmovilización del orden, en una constante recreación del mismo orden hacia una “tranquilidad”, un orden pleno y consumado, cuyo estado definitivo sería la paz perfecta. Así lo entendía San Agustín: “*Pax omnium rerum, tranquillitas ordinis*” (*De civ. Dei*, XII, 5). “El orden es el cumplimiento de la justicia en el mundo. Es la concordancia entre la realidad de lo existente y lo que por su naturaleza lo existente debería ser”. La caballería anticipa el objetivo y el fin de este movimiento del orden, pues no podría imaginar la historia más allá de la maduración de su propia existencia.

La corte del rey Artus es el centro de la *joie* y de la “*pax*” porque en ella se superan las tensiones entre el individuo que toma conciencia de sí mismo y de una organización tradicional de la vida; viejo y nuevo mundo se reconcilian. Esta idea estamental y a la vez universal, que determina la orientación de la vida de los miembros de la comunidad, sólo puede manifestarse en un espacio común, la corte del rey Artus, y puede llevarse a término a través del individuo.

En el siguiente capítulo se verá que el motivo de la Busca aparece en distintos tipos de *romans*, puesto que las características que lo constituyen no corresponden sólo al *roman* artúrico. Como afirma Paul Zumthor: “toda búsqueda, en el *roman*, es fundamentalmente escatológica. El descubrimiento y la conquista del objeto buscado llevan a cabo una acción emprendida precedentemente: no agotan el destino del héroe. El final de la búsqueda, a veces el final del *roman*, representan un escalón, una etapa, una interrupción. El tiempo continúa más allá.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> KÖHLER, Op. Cit., p.76.

<sup>8</sup> ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Ed. Seuil, 1972, p. 357-358.

### 2.1.2. Estado de la cuestión y obras analizadas

Es sabido que las poéticas medievales<sup>9</sup> no abordan cuestiones de estructura. Se han realizado numerosos estudios sobre diferentes obras separadamente y sin hacer hincapié en la búsqueda / Busca como elemento clave y estructurante de la narración. Así, pues, la búsqueda de Perceval, Lancelot o Galaad, entre otras, se ha tomado como una etapa más, prescindiendo de la potencia configuradora del mecanismo interno que llamo Busca.

Es considerable la ausencia de estudios sobre la Busca como motivo y condición *sine qua non* para el desarrollo del *roman* medieval francés, desde el *Roman d'Alexandre*<sup>10</sup> y las obras de Chrétien de Troyes hasta su apogeo en el siglo XIII.

En la literatura medieval francesa, el motivo de la Busca asume diferentes formas y funciones, pero se encuentra mayormente en el género del *roman* debido a su marcada estructura narrativa. Se examinará cómo se desarrolla la Busca, y qué provoca en la trama de cada obra medieval seleccionada en función de su valor estético, y el dibujo claro, conciso y concreto del motivo de la Busca en cada parte de la estructura narrativa. Para ello se ha partido de una serie de cuestiones que engloban la problemática de base que pretende comprobar la trascendencia del motivo de la Busca en el *roman* medieval francés. Estas cuestiones son las siguientes: ¿Por qué es trascendente la Busca en la Edad Media francesa? ¿Por qué aparece principalmente en el *roman*? ¿Por qué también aparece en otro tipo de *romans*, no sólo en la artúrica? ¿Por qué la estructura de Busca es más recurrente en los siglos XII y XIII? Los *romans* medievales de Busca ¿comparten el mismo sistema, las mismas etapas, elementos, cronotopos, temas y héroes?

Se han realizado innumerables estudios narratológicos y comparativos sobre la estructura, los temas, los motivos, los personajes y las influencias del *roman* artúrico, como *De l'histoire de Troie au livre du Graal, le temps, le récit (XII-XIIIèmes siècles)*, de Emmanuele Baumgartner, o artículos como *La Aventure dans la Queste del Saint Graal*,

---

<sup>9</sup> ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Ed. Seuil, Paris, 1972 y DOUGLAS, K. *The Art of Medieval French Romance*, University of Wisconsin, Madison, 1992.

<sup>10</sup> GALLAIS, Pierre. *De la naissance du roman : Cahiers de civilisation médiévale*. 14e année (n°53), Janvier-mars 1971 : « Car Alexandre, c'est justement cela : la destinée individuelle. Ce n'est point le peuple grec ou macédonien, c'est l'individu Alexandre, fils de Philippe. Ce n'est pas la guerre, au fond : c'est le voyage — le cadre *romanesque* par excellence. Ce n'est point la rivalité de deux clans, la vengeance, la conquête même : c'est la découverte. Ce n'est pas la mission, c'est l'aventure. », p. 73.

*la Femme dans la Queste du Saint Graal y De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris: Ces quêtes qu'on dit inachevées*, de Jacques Ribard.

Por otro lado, se han investigado las obras de Chrétien de Troyes como las únicas fuentes donde figura claramente la búsqueda, pero hay un vacío importante en lo referente al análisis de este motivo literario como estructura narrativa imprescindible en el *roman* medieval francesa, la antigua, la de caballería, la realista, la idílica, etc. Obviamente, la Busca como motivo medieval parte de las obras de Chrétien de Troyes y culmina con la *QSG*, pero no sólo se encuentra en ellas, sino que la podemos encontrar en un abanico de *romans* en prosa y en verso cuya trama, personajes y cronotopo se diferencia entre ellas.

En este trabajo se profundizará en el estudio de la estructura narrativa de la Busca, no sólo recurrente en la literatura medieval francesa de los siglos XII y XIII, sino en cuanto la trasciende. Para ello, se analizarán los elementos, los temas y el cronotopo que genera este sistema, y se realizará una exploración de su pervivencia en algunos géneros de la literatura contemporánea.

La Busca requiere de un espacio propio –el desierto, el castillo, el bosque, el Otro mundo– y ciertos elementos y temas como las pruebas, el duelo y el honor. Implica una aventura, una búsqueda de una persona o de un objeto sagrado o maravilloso, un viaje hacia lo desconocido, un retorno, un error y una falta. También apela a un tiempo: “Toute quête matérielle ou spirituelle implique une relation au temps, et de façon encore plus intimes pour les mentalités médiévales: Les déplacements se mesurent alors non en espace parcouru mais en temps mis à le parcourir; il est exceptionnel de parler de lieues, normal de parler du nombre des jours mis pour accomplir un trajet”.<sup>11</sup>

“La narration d’une quête à plusieurs personnages, chacun suivant sa voie dans le même temps, pose un problème d’écriture que Chrétien de Troyes avait déjà résolu par le procédé de *El Entrelacement*. Le «Lancelot» le pratique systématiquement: Scindant l’aventure en plusieurs séquences temporelles, l’auteur revient en arrière quand il passe d’un héros à l’autre”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> COMBARDIEU DU GRÈS, M., *Les chemins de la quête, Du temps perdu au temps retrouvé*. Etude sur le temps et les structures romanesques de *La Queste del Saint Graal*, p. 163.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.167.

Finalmente, es importante destacar la necesidad de analizar los problemas que plantea la elaboración de una tipología de búsquedas, debido a la dificultad de catalogar como Busca o conquista de un lugar los viajes de las cruzadas y las peregrinaciones.

La presente investigación pretende dar un paso más en la línea del estudio narratológico y comparativo de obras medievales de los siglos XII y XIII. Para ello, se han seleccionado siete obras con el fin de analizar y comparar la aparición del motivo de la Busca, la precisión del objeto buscado, el valor estético, y su trascendencia en la literatura medieval occidental. En estas narraciones, la Busca configura el sistema firme y esencial donde se desarrolla la acción. Debe aparecer de un modo claro, concreto y conciso. No se trata de analizar la búsqueda de la identidad o de algo abstracto, porque no habría modo de acotar las obras. Ordenadas cronológicamente según su elaboración, cada una representa diferentes escrituras y géneros de la literatura medieval francesa:

1. *Le Chevalier de la Charrette* (1176-1181) es una de las obras clave de Chrétien de Troyes y del *roman* en verso cuya trama se desarrolla a través de la búsqueda de la reina Guenievre por parte de Lancelot y su consecuente *quête du salut*.

2. *Le Conte du Graal o Perceval* (1185) es la obra culminante de Chrétien, y el origen literario del Graal.

3. *Jaufre*, obra en verso que abre el siglo XIII<sup>13</sup>. Es el único *roman* escrito en occitano, y está ambientada en la corte de la Corona de Aragón. Relata la búsqueda de Taulat que realiza el héroe porque éste ha insultado al rey Artus. Veremos que una de las cuestiones que diferencian *J* de las demás *romans* de Chrétien de Troyes, y artúricas en general, es que el rey Artus, en lugar de constituir un lugar focal a partir del cual se

---

<sup>13</sup> El texto expone dos problemas esenciales: la datación y la motivación del autor. En cuanto al período, dos hipótesis dominan entre los investigadores. Rita Lejeune se adhiere no sólo a una datación precoz de la novela, sino que intenta hacer de *J* una de las fuentes de Chrétien de Troyes. Enumera los paralelismos evidentes entre el CG y el *roman* occitano *J*. Martin de Riquer sostiene más bien la hipótesis de dos revisiones sucesivas del texto, una primera versión constatada hacia 1170 y la segunda después de 1200. Claude Brunnel, Beate Schmolke-Hasselmann o Emmanuelle Baumgartner añaden una datación tardía de alrededor de 1230. En este caso, el rey de Aragón que se nombra en el texto sería Jaume I (1217-1276). Hablar de una datación precoz de *J* implica apoyar la influencia de la literatura occitana sobre la literatura del norte. Esto explicaría también por qué Girflet sube a rango de personaje cada vez más importante en los *romans* en lengua de oïl.

despliegan aventuras y Buscas y se organiza la trama, aparece como un rey con miedo a morir (“El reis ac paor de morir”, v. 298), incluso maltratado físicamente.

4. El *Escoufle*, roman de principios del siglo XIII (1200-1202) cuyo autor, Jean Rénart, ofrece un relato enmarcado en el *Roman Idyllique* (*Floire et Blancheflor*, *Nicolas et Aucassin*, *Guilliaume de Palerme*) y en el que se percibe la influencia de la historia de Píramo y Tisbe de Ovidio. En ella aparece por primera vez la *vile* como espacio de búsqueda, un entorno burgués, y una heroína aristócrata, Aelis, que necesita trabajar para mantenerse mientras busca a su amado Guilliaume. A su vez, Guilliaume busca a Aelis, produciéndose de este modo una doble Busca.

5. *La Queste del Saint Graal* (1225-1230) es un roman imprescindible, comenzando por su título, que engloba en sí mismo el motivo de la Busca, y por su decisiva influencia en la narrativa artúrica posterior. Esta obra anónima nos relata la búsqueda del Graal de Galaad y la aparición, por primera vez, de la *Chevalerie Célestielle* o *Chevalerie de Dieu*. El éxito de esta obra en Francia traspasó los Pirineos. En la península aparecen dos textos: *Demanda de Santo Graal*, en portugués (copiado entre 1400 y 1438) y *Demanda del Sancto Graal con los maravillosos fechos de Lancerote y de Galaz su hijo* (Toledo, 1515 y Sevilla, 1535). Se conoce, además, una *Storia del Sant Grasal* en catalán, de finales del siglo XIV. El texto español, *Demanda del Sancto Graal*, rompe con la tradición anterior para convertirse en un roman de simbología mística, pues no se trata de una búsqueda mundana, sino espiritual.<sup>14</sup>

6. El *Roman de la Rose* es una obra de la mitad del siglo XIII (1230). Se ha escogido la primera parte de este célebre roman, escrita por Guillaume de Lorris, porque ahí podemos analizar la alegoría como figura retórica esencial en la literatura medieval y la búsqueda inacabada del objeto simbólico que es la Rose. La búsqueda de la Rose, por ser inacabada, nos ofrecerá un análisis más detallado de los distintos tipos de *quêtes*.

7. *Richars Li Biaus* es el último roman seleccionado y corresponde a los últimos años del siglo XIII (1250-1280). En ella aparece la figura del “enfant abandonné”, la “crosade” y la Busca del padre.

---

14 Anónimo, *Demanda del Santo Graal* (1515), ed. Carlos Alvar, Editora Nacional, 1982, p. 339.





## 2. 2. El ROMAN MEDIEVAL FRANCÉS DE LOS SIGLOS XII y XIII.

### 2.2.1. El Roman

Como afirma Pierre Gallais, todo *roman* es la historia de un llegar a ser, aunque su acción se localice en la corte del rey Artus, en la de Clovis (*Partonopeus*) o en la del emperador Conrad (*Guillaume de Dole*), en Bretaña, en España (*Floire et Blancheflor*), en Grecia (*Athis et Prophilias*), en Sicile (*Ipomedon*), o en cualquier otro lugar del mundo conocido. La localización (en el espacio y el tiempo) de una acción novelesca no es más que una ficción entre otras, la más falsa de todas, y, de hecho, la única falsa.<sup>15</sup>

Sin el *roman antique* Chrétien de Troyes no existiría. El *Alexandre* de 1130 representa el destino individual. El viaje es el marco novelesco por excelencia; el descubrimiento. No es la misión, es la aventura.

En efecto, el padre del *roman* moderno es Chrétien de Troyes, pero uno de sus abuelos es *Alexandre*, una figura única, enriquecida y perfeccionada a lo largo de quince siglos.

El *roman* es, desde su nacimiento, artúrico. La ficción de Geoffrey Montmouth, o el *Brut* de Wace, no podría engendrar nada más que ficción.

Desde 1066 se estableció entre el folklore continental y el insular un proceso de intercambios. Chrétien se sirve de la moda artúrica y sitúa su escenario en un pasado imaginario, una sociedad paralela y gemela. El rey Artus es la señal del paso o desplazamiento del mundo real al mundo novelesco.

Chrétien es el padre de la novela moderna con *Érec et Enide*. Uno de los factores que han influido en el nacimiento del *roman* es la aparición de los *romans antiques*. Estos *romans* han mostrado que la lengua francesa se había convertido en un instrumento suficientemente rico y flexible que podía utilizarse para fines mucho más ambiciosos. Como precedentes, se ha señalado que se podía contar en versos octosilábicos franceses relatos muy variados, desde los más dramáticos a los más extravagantes.

La imaginación creadora y estructuradora del escritor, en un momento dado y en una sociedad dada, es el pilar de la novela moderna. Asimismo, la primera intención de un novelista es que su obra se lea. Pero los *romans antiques* no eran tan legibles como los *romans* de Chrétien.

---

<sup>15</sup> GALLAIS, *op. cit.*, p. 71.

Las fuentes de Chrétien son numerosas. Incluso él mismo es una fuente, abusivamente explotada. Chrétien es un creador, y sus *romans* son modelos incansablemente imitados. Lo esencial es la creación de un universo paralelo. Es la imaginación, la visión, la proyección de Otro mundo. No de un mundo ideal, sino de un mundo donde pueda caber la posibilidad de alcanzar el ideal. Un mundo donde todo se organiza mejor que en el mundo real, no porque intervengan hadas y magos, sino porque sería más claro y más simple, el juego de libertades más cómodo y eficaz, y los valores más auténticos. Un mundo profundamente verdadero de dificultades interiorizadas, distintas de las de la literatura griega repleta de exilios, tempestades, piratas, bandoleros, y que son más rápida y totalmente vencidas.

Según Charles Payen: “le *Roman* médiéval n’obéit donc pas seulement à un projet narratif : il est à sa manière un message au service des valeurs courtoises ou chrétiennes. Il exalte à travers le protagoniste un certain type d’héroïsme généreux, souvent destiné à illustrer la qualité de l’amour”.<sup>16</sup> Payen realiza la siguiente tipología de *romans* medievales franceses, de las cuales nos interesa para nuestro trabajo el *roman* bretón, el *roman* idílico y el *roman* alegórico: <sup>17</sup>

1. El *Roman antique: roman guerrier*.

Materia de Roma y Grecia. Entre 1150 y 1170:

*Le cycle d’Alexandre*

*Roman de Troie*

*Roman de Thèbes*

Las costumbres y las instituciones corresponden a las del siglo XII.

2. El *Roman Breton*

Chrétien de Troyes y obras posteriores.

*Lancelot-Graal* (1220)

*Tristan en prose* (1230)

El ciclo de Robert de Boron.

---

<sup>16</sup> PAYEN, Charles. *Le Roman*, Louvain, 1975. P. 25.

<sup>17</sup> Esta última no aparece en el listado de Charles Payen. Sería el *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meung.

### 3. El *Roman réaliste*

Gautier d'Arras abre esta corriente y Jean Renart después del 1200.

### 4. El *Roman idyllique*

*Aucassin et Nicolette, Guillaume de Parme, E, RB.*

### 5. El *Roman de chevalerie*

*Roman* de aventuras en el sentido más moderno, más o menos heroicas y llenas de peripecias. Compuestas entre los siglos XIV y XV.

*Perceforest*: Leyenda del rey Artus mezclada con la historia de Alejandro.

*Livre du Coeur d'Amors épris* del rey René d'Anjou: Literatura alegórica.

### 6. El *Roman biographique*

*Le petit Jehan de Saintré*

### 7. Las selecciones de *nouvelles*

El *Décameron* de Boccaccio

Las *Mille et une nuits* de Marguerite de Navarre.

En la segunda mitad del siglo XII, en el oeste francés, aparecen textos que se autodenominan *romans*, es decir, obras escritas en francés *mise en roman* y no en latín, adaptación de epopeyas latinas, leyendas celtas y cuentos orientales en lengua materna.

Dentro de la familia del término *romans*, encontramos *romancer, enromancer, romancier, romander, etc.* Veremos lo que significa cada una de ellas:

*Romancer, -chier, romm., roum., roumanchier, roumancer, rommancer, remanchier*, significa traducir del latín en *roman*, en lengua vulgar; escribir, hablar o leer un texto escrito en *roman*, en lengua vulgar. La lengua moderna tiene el verbo *romancer* que significa *mettre en forme de roman*, dar un aire de *roman* a algo.<sup>18</sup> También encontramos la acepción: *Traduire et raconter en langue vulgaire*<sup>19</sup>. *Enromancer*: significa poner un

---

<sup>18</sup> *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, Frédéric Godefroy, 1880-1895. 10 volúmenes, 8000 p. : <http://micmap.org/dicfro/page/dictionnaire-godefroy/230/7/romanir/>

<sup>19</sup> <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-lacurne/romancer>

relato en lengua vulgar,<sup>20</sup> “*mettre par recit en langue vulgaire*”<sup>21</sup>. También *Romander* significa escribir o contar en francés<sup>22</sup>.

*Romans*, -anz, -ance, -anch, -ant, romm., roum., es el francés por oposición al latín, y una obra en prosa o en verso escrita en francés, lengua vulgar<sup>23</sup>.

La palabra *romans* y su familia evoluciona a lo largo de los siglos X, XI, XII, mudando su significado de “traducción” de textos en latín a la lengua vulgar o francés a creación literaria en francés, es decir, a la ficción: “En el siglo XII las lenguas neolatinas ya se han formado y ofrecen caracteres propios y distintivos. La literatura en lengua vulgar se impondrá como un hecho inevitable al ser preciso proporcionar a una gran masa de lectores o de auditores que no entienden el latín relatos destinados a su formación moral y religiosa o simplemente a su deleite artístico. (...) De finales del siglo IV tenemos un texto literario en francés, la *Séquence de Sainte Eulalie*, con la que se abre una serie de poemas sobre la Pasión y vidas de santos que constituyen la prehistoria literaria de Francia”.<sup>24</sup>

De este modo, “los autores de los primeros *romans* de la materia de Bretaña afirman algunas veces que han tomado los asuntos de sus narraciones de tradiciones bretonas o que su obra es traducción de lo que leen en un libro antiquísimo”.<sup>25</sup>

Así, pues, los *romans* son obras literarias concebidas para leerse en libros. Ello supone que se trata de un género más culto y minoritario, pues busca su público entre gente que sabe leer, capaz de comprender ciertas sutilezas y admirar un estilo más artificiosamente elaborado.

En este nuevo género, el arte de la narración se caracteriza por la fascinación que ejerce la proyección de las acciones humanas de cierta duración, y por el cuidado con que se trata la expectativa del lector o del oyente frente a los acontecimientos que van surgiendo. La aventura vivida en la ficción por el personaje del *roman* corresponde a esta expectativa del público. Esta intensidad que pretende crear intriga, se traduce etimológicamente por

---

<sup>20</sup> <http://cnrtl.fr/definition/dmf/enromancer/>

<sup>21</sup> <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/enromancier>

<sup>22</sup> <http://micmap.org/dicfro/search/lexique-godefroy/romancer>

<sup>23</sup> <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/roman>,

<http://micmap.org/dicfro/dictionary/lacurne/mlmg/0900257.gif>

<sup>24</sup> RIQUER, Martin y VALVERDE, Jose María, *Historia de la literatura universal*, vol. 1, Gredos, 2007, p. 167.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 197.

una palabra que la sitúa en la llegada del acontecimiento, *eventus-aventus*, en un futuro cercano que designa una forma de participio futuro, *adventura*. Por lo tanto, la aventura se convierte en la etapa esencial de la Busca, en lo que da sentido a la *errance* del caballero. El héroe que *erre* para *querre aventures* nos muestra que busca la aventura como fin y, a la vez, como medio para encontrar algo.

La aventura lleva al buscador más allá del mundo cotidiano, hacia la superación de las normas comunes de la vida de cualquier hombre. En ocasiones, esta superación tiende al infinito, a lo imposible, a lo sobrehumano, pero que se caracteriza especialmente por afrontar el peligro.

Estos textos se diferencian de la “vie de saint” y la “chanson de geste” por su estructura formal (octosílabos pareados con rima) y por su temática: los *romans antiques* retoman las grandes historias legendarias de la antigüedad griega y romana: las historias de Edipo, de la caída de Troya, de Eneas, de Alexandre; hacia el 1170, el *roman* artúrico recoge el tesoro de los mitos y las leyendas de origen celta. Estos relatos no exaltan el heroísmo del mártir o del guerrero que combate por su Dios, como en la vida de los santos o en el cantar de gesta. Los valores profanos y de clase sustituyen los valores religiosos, en la medida en que los relatos se dirigen exclusivamente al público de la corte.

Hay un tipo de *roman* no artúrico, cuyo modelo es folklórico, como el de Jean Renart, el *E*, *Guillaume de Dole*, y *Galeran de Bretagne*. Se trata de *romans* de amor, que cuentan las desventuras de una pareja de jóvenes que, prendados uno del otro, se encuentran separados por una serie de circunstancias azarosas. En *E* es un pájaro que, llevándose la limosnera (*aumônière*) de la joven enamorada, va a provocar la Busca que alejará a su amigo de ella. Este tipo de *roman* se caracteriza por la *mesaventure*.

La relación entre el *roman* artúrico y el *roman* idílico, llamado “realista” se resume en la oposición entre desventura y aventura. Las pruebas, en los *romans* no artúricos, se presentan como un golpe de suerte o desgracia. Lo mismo que la separación, es involuntaria, la reunión es un simple retorno al orden, que no implica ninguna mejora del estado inicial, mientras que el héroe artúrico adquiere mayor premio a cada prueba.

Los *romans* del siglo XIII refuerzan los motivos maravillosos, y al mismo tiempo enriquecen las fuentes folklóricas. Este decoro “realista” anima el interés hacia *romans* como en *E*, *Galeran de Bretagne*, *Guillaume de Dole*, *Le Roman de la Violette*. En estos

relatos, los héroes jóvenes viven en un paraíso profano donde se aman con total libertad e inocencia, del que serán injustamente apartados. Deberán restaurar este estado de gracia (orden y armonía) y borrar el recuerdo de las pruebas que han tenido que superar.

Los idilios felices como *Floire et Blancheflor* y *Aucassin et Nicolette* consiguen restablecer este paraíso perdido de los amantes. Por el contrario, *Pyrame et Thisbé* fracasan, pero al menos los amantes consiguen reunirse para siempre en la muerte. Este tipo de uniones idílicas se encontrarán en la literatura del siglo XIX con *romans* como *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Esta edad de oro inicial no existe en los relatos tardíos donde a menudo los jóvenes se encuentran por primera vez siendo adolescentes, incluso casi adultos. Ninguna infancia común, sino amor que, en lugar de nacer bajo la sombra de un huerto, nace con los fuegos de la corte, inmediatamente reprimido por restricciones o limitaciones sociales que lo prohíben y lo marcan como pecado.

Según Myrrha Lot-Borodine<sup>26</sup> la intriga principal: “C’est la peinture d’un amour ingénu qui naît et se développe dans deux jeunes cœurs, l’histoire des fiançailles d’enfants qui se sourient et se tendent les mains dès l’âge le plus tendre”. Por consiguiente, el abandono de la materia guerrera, el rechazo de lo maravilloso bretón y la expresión infantil de afinidades que evitan los arrebatos de la pasión cortés hace que estos *romans* sean menos originales que los de la materia bretona.

### 2. 2. 2. La estructura de Busca

La aventura, en el *roman* medieval de Busca de los siglos XII y XIII, se convierte en un fin en sí mismo, en una acción parcial en el interior del *roman*, carente de significado y situada, en su desarrollo horizontal, de forma autónoma y contrastada, junto a la acción ascendente y el proceso del protagonista. En el *CG* el ideal se ha alejado definitivamente de la realidad, dejando atrás su más pura representación ideal, el mundo.

El sentido de la *aventure* en el interior de la búsqueda es lo que aporta la prueba de una pérdida, de un resquebrajamiento de la unidad existencial. *Aventure* y *queste* son para la

---

<sup>26</sup> LOT-BORODINE, Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Age*, Paris, 1913, p.3.

caballería empresas poéticas de reintegración con el objetivo de realizar un ideal que englobe nuevamente la realidad total.

El protagonista del *roman* artúrico es un héroe que evoluciona. De la correspondencia entre la acción interior del héroe y la narración de los acontecimientos resulta la condición más profunda que hizo posible el nacimiento del *roman* cortesano y la obra literaria de Chrétien. Entre el progreso interior y exterior de la acción, se observa el esforzado intento de llevar al héroe a la reconciliación perfecta entre interioridad y exterioridad, hasta alcanzar su culminación. La inmutabilidad del mundo exterior impone una difícil adaptación de la interioridad (tensión). El héroe del *roman* artúrico debe su triunfo a la ejemplar superación de la alienación entre individuo y comunidad.

En el *roman courtois* la acción tiene por objeto la elaboración de una totalidad a través de la perfección y de la recuperación de la conciencia de sí mismo del hombre caballeresco y la integración de la totalidad del mundo exterior. El *roman* artúrico aporta una respuesta a los interrogantes que se formulan acerca del sentido de su existencia como individuo y del mundo de la comunidad estamental como principio superior.

La estructura del *roman* medieval de los siglos XII y XIII se compone por etapas, y conduce, mediante una confluencia interna de dos mundos contrapuestos (el terrestre y el espiritual), a una acción, a una composición y a un “*roman* de formación”. La historia de una Busca da sentido a estas etapas aparentemente aisladas, constituyéndose, de este modo, la acción.

La bipartición del *roman* artúrico se ahonda hasta ampliarse en el *CG* a dos acciones narrativas con dos héroes. En el “desdoblamiento de motivos como núcleo generador de una composición doble”, del que habla Kellermann, se expresa en el contenido y en la forma la bipolaridad del caballero cortés. Gauvain es la otra cara del héroe tal como lo determina la comunidad, su conciencia social. (...) El dualismo latente de las primeras obras estalla abiertamente en el *CG*, donde aumenta el peligro que siente el mundo caballeresco hasta hacer brotar una aguda necesidad de redención, y –desde la estructura formal– se objetiva literariamente viejo y nuevo, necesidad de redención y época redentora a través de las acciones paralelas protagonizadas por dos héroes.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> KÖHLER, Erich. *La aventura caballeresca*. Sirmio, Barcelona, 1986, p. 207.

En las obras de Chrétien, el acontecimiento y el desarrollo de la acción se corresponden, la progresión escénica y las etapas de evolución se hallan acordes, y por lo tanto, los episodios se encuentran en relación estructural con la totalidad del sentido. La clave de la forma se encuentra en la unidad semántica entre idea global y contenido y lugar en la composición.

También se refleja una realidad condicionada por la alienación de sus personajes. Esta alienación y su superación construyen el tema esencial que se convierte sutilmente en forma: la búsqueda de aventuras integradoras crea la forma de una dualidad destinada a ser superada desde el contenido.

En el *roman* del Graal la propia forma deviene la prueba de la situación desesperada en la que se encuentra el viejo orden de la comunidad y la insuperabilidad de la disyunción.

La mutación de la visión del mundo que viene al encuentro de la caballería en torno a 1200 y que Chrétien anticipa en cierta forma en el *roman* del Graal, reclama nuevas formas estilísticas capaces de integrar estéticamente la pluralidad que irrumpe por todas partes. El nacimiento del *roman* en prosa se halla estrechamente ligado al tema de la Busca del Graal, donde se exaspera la problemática de la crisis de fin de siglo hasta formas que conducen a preguntas límite. En lugar del héroe individual de los primeros *romans* artúricos y de los dos héroes en cuyos destinos el autor del *CG* atrapaba la totalidad, aparece un sinnúmero de caballeros singulares. El individuo deviene pluralidad de individuos de un mundo que el *roman*, tendente a la totalidad, sólo puede dominar en la forma estilística de la prosa. Como ha demostrado Albert Pauphilet<sup>28</sup>, la *QSG* se compone de biografías caballerescas imbricadas unas con otras, que alcanzan su unidad en el Graal: una realidad decididamente transformada que, una vez que ha penetrado en la conciencia, genera un nuevo estilo compositivo.

Sus presupuestos técnicos son fácilmente perceptibles en el *entrelacement*, el abandono repentino de una acción por otra.

El *roman* en prosa nace bajo la influencia de la historiografía, que recurría en general a la prosa y obedecía a la poderosa ley del desarrollo histórico. De modo que la *QSG* somete a los individuos a la idea armonizadora de la redención y, como pieza central, crea unidad en el ciclo del Graal, asociando el mundo artúrico a la leyenda de este objeto sagrado, a

---

<sup>28</sup> PAUPHILET, Albert, *Etudes sur la "Queste del Saint Graal" attribuée à Gautier Map*, Champion, Paris, 1921, p. 162.



la saga de Merlín, a la historia de Lancelot y a la experiencia de *Tristán*. Así, pues, integra todos los aspectos de la comprensión caballeresca del mundo.

La Busca ha constituido, para generaciones de novelistas, la estructura por excelencia de la narración al partir de un conflicto que genera intriga y enriquece el texto: “Dialectic structure resists subtlety and complexity: characters are either for or against the quest: those who assist are gallant or pure; those who obstruct are villainous or cowardly. In Carl Gustav Jung dream terms: quest-romance is search of libido or desire of self-fulfillment that will deliver it from the anxieties of reality; antagonists are sinister figures, giants, ogres, witches and magicians of parental origin. In James George Frazer ritual terms: quest-romance signifies fertility (food and drink, bread and wine, body and blood, union of male and female) over wasteland”.<sup>29</sup>

El punto más relevante de la estructura de Busca es la etapa del acontecimiento inesperado, conmovedor, que perturbará al héroe y su entorno. Generalmente, este suceso provoca la pérdida o la ausencia de un objeto o de una persona<sup>30</sup> cuya recuperación, a través de un periplo que suscita múltiples antagonismos, implicará el bien del héroe y de la comunidad a la que pertenece.

Según Paul Zumthor, en su ensayo *Essai de poétique médiévale*<sup>31</sup>, la búsqueda comporta una serie de convenciones; por ejemplo, el héroe no puede permanecer más de una noche en un lugar, aunque sea el castillo de su amada, y no puede detenerse bajo ningún pretexto hasta la recuperación del objeto o el encuentro de la persona buscada. El buscador responde a todos los desafíos y perdona la vida al antagonista con quien ha luchado a condición de que cuente lo ocurrido en la corte.

La variedad del relato proviene del número y la naturaleza de los desafíos. En la *QSG* el autor glosa su relato para poder fijar el sentido de las distintas Buscas que se entrecruzan. A menudo, el relato se crea mediante el procedimiento del *entrelacement*. Esta técnica narrativa, inaugurada por Chrétien en el *CG* y esbozada en *Le Chevalier au Lion*, se

---

<sup>29</sup> NORTHROP FRYE, Herman, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957, p. 195.

<sup>30</sup> Hay otro tipo de Busca que es la de un lugar, generalmente, sagrado o santo, como Jerusalén y Constantinopla, y que figura en algunos *romans* de cruzadas y peregrinaciones. Estas Buscas no manifiestan una ausencia de un objeto o de una persona, sino de algo más abstracto, como el deseo de redención o de salvación.

<sup>31</sup> ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 356 y 357.

encuentra en el *roman* artúrico del siglo XIII, la *QSG*. En el *CG* aparece : “Et messire Gauvain s’en va. Maintenant je vous conterai ses aventures” (p. 124), “A cet endroit, le conte se tait de messire Gauvain, et reparle de Perceval” (p. 153), “Ici le conte ne parle plus de Perceval, mais maintenant rapporte l’histoire de Gauvain” (159). En la *QSG*: “Mais ici le conte se tait d’eux et parle de Galaad, parce que c’est lui qui avait fait le commencement de la Quête” (p. 73), “Le conte dit que, lorsque Galaad se fut séparé de ses compagnons, il chevaucha trois ou quatre jours sans rencontrer aventure” (p. 75), “Mais ici le conte laisse Galaad, et rapporte l’aventure de Mélyant” (p. 88), “Mais ici le conte cesse de parler de Galaad, et revient à monseigneur Gauvain” (p. 97), “Mais ici le conte cesse de parler d’eux, et revient à Galaad” (p. 100), “Mais ici le conte cesse de parler de lui et retourne à Perceval” (p. 115), “Mais ici le conte cesse de parler de Perceval, et revient à Lancelot, qui était resté chez le prud’homme dont il avait si bien appris le sens des trois paroles entendues dans la chapelle” (p. 154), “Mais ici le conte cesse de parler de lui et retourne à messire Gauvain” (p. 183).

El entrelazamiento es una de las características esenciales y constantes en el *roman* artúrico de Busca en prosa. El relato de estos *romans*, en su considerable dimensión, enlaza sucesivamente las aventuras de diferentes caballeros hasta que sus andanzas convergen. Sus peripecias ofrecen espesor e intensidad al relato y hacen de la Busca una verdadera búsqueda colectiva.

Otros *romans* de finales del siglo XII y principios del XIII retoman el proceso de la doble Busca<sup>32</sup>: Méraugis y Gorvain en *Méraugis de Portlesguez*; Meriadoc y Gauvain en *Le Chevalier aux deux épées* o Guillaume y Aelis, que se buscan el uno al otro en el *E*. Algunos *romans* como *Claris et Laris*, combinan búsquedas dobles, en concreto doce búsquedas, once de las cuales no se terminarán por sus buscadores. Sólo el héroe principal, Claris, finaliza su Busca. En *Les Merveilles de Rigomer*, aparecen siete búsquedas.

Pero la técnica narrativa puede ofrecer otras posibilidades, como un encaje de búsquedas: el caballero parte en busca de algo y en este viaje él mismo se pierde y los otros deben buscarlo. En algunos relatos, la falta que provoca la Busca concluirá en el *après-texte*<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *CHCH* y el *CG*, de Chrétien de Troyes, sugieren un sistema más complicado: componen dos búsquedas simultáneas del mismo objeto. Manessier, en su continuación de *Perceval*, trató de desarrollar 35 búsquedas.

<sup>33</sup> Se encontrará el objeto buscado en *romans* posteriores y el consiguiente restablecimiento del orden en la trama.

Después de la desaparición del encantador Merlín, en muchos *romans* del siglo XIII se procede a su búsqueda.

El descubrimiento y la conquista del objeto buscado conducen al fin de una acción emprendida precedentemente. No agotan el destino del héroe. El final de la Busca, el final del *roman*, si coinciden, representan una etapa, una interrupción. El tiempo continúa más allá. De allí la propensión del *roman* a proliferar en *ensembles*, más que en ciclos: totalización “histórica”, que acumula y recupera configurando una concepción unitaria del conjunto.

La mayoría de los autores de *romans* del siglo XII y XIII no estaban tan interesados por la unidad ni por la simplicidad como por la multiplicación de los elementos del relato, porque creían que daba elegancia al texto<sup>34</sup>. Para ello utilizan la *digressio*, que es una interrupción del hilo temático del discurso, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, describir un paisaje, un objeto, una situación, etc., antes de retomar la materia que se venía tratando. Esta digresión permite anticipar la secuencia de acontecimientos, sin perder de vista el hilo de la narración. Otra fórmula utilizada en la narración medieval es la *amplificatio*, especialmente con un movimiento *ascendant* que permite elevar los actos y los rasgos de carácter por encima de sus dimensiones reales. Este término podía significar el desarrollo de una marcha horizontal interesada en multiplicar y alargar los hilos del relato. Ambas técnicas narrativas se encuentran en los *romans* medievales de Busca que analizaremos en el capítulo III de este estudio.

En referencia al sistema primordial de la Busca, a partir de un estudio sobre la estructura de los *romans* seleccionados, se ha podido constatar que adopta la forma espiral y hexagonal que destacó en sus investigaciones Pierre Gallais<sup>35</sup>, que puede asimilar una estructura narrativa laberíntica.<sup>36</sup> Según Gallais, el relato medieval se articula en una o más vueltas de espiral alrededor de un modelo fijo de seis ángulos que denomina *postes*. Partiendo del primer *poste*, el relato progresa hacia el segundo, después hacia el tercero, y así, hasta que vuelve, no al primer *poste* sino al primero de la segunda vuelta en la

---

<sup>34</sup> VINAVER, E. *A la recherche d'une poésie médiévale*. La création romanesque, p. 134.

<sup>35</sup> L'hexagone logique et le roman médiéval: Cahiers de civilisation médiévale. 18e année (n°69), Janvier-mars 1975. pp. 1-14.

<sup>36</sup> DOBB, Penelope R. *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 227.

espiral (A2 si se ha nombrado A1 el punto de partida). De este modo, continúa girando o dando vueltas alrededor del hexágono, pasando de nuevo por los seis *postes*, y así tantas veces como sea necesario. Estos *postes* coinciden sorprendentemente con las etapas principales de la Busca. El relato de Busca suele ser fértil en episodios, en aventuras y reanudaciones, y podrá necesitar más de cinco espirales.

La espiral es una forma elemental, que se encuentra, con frecuencia, en el reino animal y vegetal, e igualmente en el organismo humano. Asimismo, es una característica de lo que vive, de lo que quiere crecer, desarrollarse y progresar; es la forma por excelencia de la fuerza que tiende a desarrollarse y se encuentra limitada, en su desarrollo, por otra fuerza opuesta. Por consiguiente, en la composición de la Busca se hallará la espiral como forma viva, creciente y en constante evolución. Al igual que la espiral, la Busca es el símbolo mismo de la vida y constituye una base esencial de la imaginación humana. La dinámica del *roman* es una dialéctica entre polos opuestos: yo y tú, yo y los otros, este mundo y el más allá, etc. La estructura de la Busca también se construye por opuestos. El relato gira, pasa y vuelve a girar sin cesar, hasta que la oposición sea reducida o superada. El retorno del héroe a situaciones análogas, la recurrencia de los temas y las funciones son indispensables para manifestar el camino recorrido, el progreso alcanzado, la evolución llevada a cabo.

En cambio, el hexágono es una forma fija, inerte, que se encuentra en la naturaleza, pero es inanimada, y conforma una organización lógica, un modelo de funcionamiento correcto de la razón, que depende de la espiral para resolver conflictos semejantes a los de la vida. Así, pues, la Busca necesitará esta forma estable e inmóvil, que es donde se ubican los seis *postes* por donde pasará repetidamente la espiral. Estos seis *postes* investigados por Pierre Gallais<sup>37</sup> se corresponden con las cinco etapas principales que he establecido de la Busca:

A. *Cour* (“moi” et mon monde) → I. Situación inicial donde reina el orden y la armonía, la sociedad.

U. *Disjonction* (“départ pour l’arrivée dans le monde autre”) → II. Acontecimiento sorprendente que provoca la falta o la desaparición de un objeto, de una persona, o la

---

<sup>37</sup> GALLAIS, *op. cit.*, p. 7.

necesidad de Buscar un lugar de reparación de un conflicto interno o externo al héroe.<sup>38</sup>  
Decisión de partir. Partida hacia el Otro mundo, para emprender la búsqueda.

**E. *Autre monde*** (“toi” et l’autre monde”) → III. Aventuras y proceso de búsqueda. Pruebas y desafíos. Mundo opuesto a la sociedad de A o de la situación inicial, pero no son contradictorios. Su unión representa la totalidad. Primera prueba principal calificadora de la entrada al Otro mundo, por ejemplo, *le pont de El Espee* en el *CHCH*. Esta prueba se realiza en la frontera entre un mundo y otro.

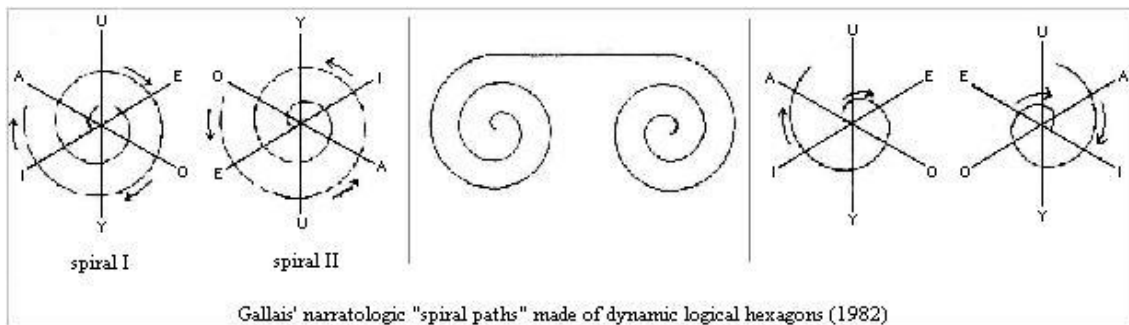
**O. *Combat*** (“action pour la Conjoction avec l’autre”) → III. Aventuras y proceso de búsqueda. Prueba calificadora: combate contra el guardián del Objeto, persona o lugar deseado. Este combate es el contradictorio absoluto del *poste* A. Si este de aquí era universal (una sociedad entera), el siguiente es particular. Es la negación de A que el sujeto (héroe) debe afrontar en O, para negarla a su vez y volver a encontrar el camino de A. Este opositor o enemigo principal puede simbolizar todo lo que hay de malo, imperfecto o incompleto en A (sociedad). Por el mismo hecho de que es él quien guarda el objeto que falta en A, y cuya falta ha provocado conflictos y malestar. Este combate a muerte es contra su “doble” oscuro, el “viejo hombre”. Este *poste* corresponde al punto central del relato, al punto culminante en el que se opera la inversión capital: al pasado le sucederá el futuro; a la falta la posesión, a la pérdida la recuperación, a la partida, el regreso.

**Y. *Conjonction*** (“notre couple”) → IV. Encuentro o reencuentro con el objeto, la persona o el lugar buscado. Este encuentro es de orden individual y subjetivo.

**I. *Contrat*** (“action pour le retour et l’insertion de l’autre dans le monde de “moi”)-> V. Restauración del orden. Intervenciones sobrenaturales, apariencias, disfraces y descubrimientos. El héroe revela su identidad y se celebra una boda seguida de coronación.

---

<sup>38</sup> Como sería en el caso de los *romans* de las cruzadas.



En consecuencia, el héroe abandona el Otro mundo, y vuelve a la corte (la sociedad) como triunfador, con el objeto que faltaba. Pero el sujeto, que ha vuelto en A2, no es el mismo que partió de A1 ni volverá a ser el que era. Tanto si el héroe es príncipe o villano, su mundo ha cambiado: A2 jamás volverá a ser A1 porque la falta, el desequilibrio y el desorden que produce la ausencia del objeto (o de la persona) han sido liquidados. Así pues, el relato puede acabarse, si así lo estima el narrador, si en esta liquidación ve una reducción suficientemente importante de la oposición inicial. Pero si el narrador quisiera seguir contando, necesitará suscitar una nueva oposición, otra alteridad, una nueva falta que saldar, que es lo que pondrá al héroe en marcha hacia una nueva aventura, y el relato hacia una segunda espiral, después una tercera y una cuarta, según lo decida el novelista.

Los seis *postes* del hexágono lógico aplicado al relato están bien detallados. A es este mundo de aquí, al que se llamará la Corte, punto de partida habitual del héroe. La Corte puede ser una ciudad, un pueblo, incluso una choza. Lo esencial es que debe contener una "sociedad". U es la *Disjonction* (desunión). E es el segundo mundo, o el Otro mundo, que representa el mundo de los muertos, de los dioses en los relatos míticos, la naturaleza, el ánima, y las pruebas calificadoras. O es el Combate; Y es la *Conjonction* (Conjunción, unión o encuentro entre el buscador y el objeto buscado) que conducirá siempre al *poste* I, el *Contrat*, que en los *romans* idílicos es la boda, la celebración del encuentro de los amantes. Sólo de un modo empírico se puede realizar un análisis del *roman* cuya estructura se detallará en el capítulo tercero de este trabajo, para ofrecer una visión más rigurosa del motivo estructurador de la Busca.

En el *roman* artúrico veremos que cada vez que el héroe permanece un tiempo en la Corte, habrá una *Disjonction*, lo que significa que, si pasa tres veces por la Corte, pasará también tres veces por la *Disjonction*, y esto nos sugerirá que el *roman* se desarrolla en tres espirales. Por la *Disjonction* pasa el héroe (o la pareja) que se dirige al más allá, al Otro

mundo, extranjero o extraño, a menudo hostil, y que en algunos casos, representa el purgatorio. A cada una de las cinco llegadas del héroe, le sigue un combate. El resultado de cada combate era la adquisición de un objeto importante para el héroe o para la pareja, y por extensión, para la sociedad. La situación siguiente precedía habitualmente el retorno a la Corte.

Todos los relatos deben ser sorprendentes y encaminarse hacia una sorpresa final. La del héroe del mito, del cuento, del *lai* o del *roman* es óptima, puesto que reconoce que ha logrado algo totalmente diferente de lo que esperaba: Erec emprende un viaje para vengar a la reina y encuentra una esposa; Lancelot quiere rescatar a la reina Guenièvre y libera a todo un poblado; Perceval sale en Busca de una armadura y encuentra a Blanche-flor y el Graal.

Como se ha adelantado, en el siguiente capítulo se procederá a un análisis comparativo y exhaustivo de las estructuras narrativas de los siete *romans* seleccionados para este trabajo, y se aplicará la estructura que venimos comentando.

Dentro de este contexto, se analizará el laberinto como estructura de Busca.

En *The Idea of the Labyrinth*, Penelope Redd Doob realizó un estudio de los diferentes tipos de laberintos que aparecen en la arquitectura, el arte y la literatura desde la Antigüedad hasta la Edad Media. El laberinto es un símbolo de origen pagano estrechamente relacionado con la espiral y representa una fuerza compleja en cuyo interior se pueden hallar múltiples peligros y revelaciones. Como lugar de *errance*, el laberinto representa el espacio de la aventura por excelencia, espacio de búsqueda de un objeto, una persona o un lugar, y ofrece el resultado de la Busca iniciática de uno mismo. La espiral es el esqueleto del laberinto y la energía principal, la que provoca el movimiento constante de ida y vuelta. Al igual que la espiral, el laberinto ofrece una sinergia de opuestos complementarios que se deben conjugar en una dinámica abierta al mundo, no en una dualidad cerrada sobre sí misma. Es un símbolo, una estructura viviente, un lugar donde uno se adentra en lo desconocido y en un mundo subterráneo. En este sentido, el laberinto corresponde a la tercera etapa de Busca, la de la aventura y del viaje al Otro mundo.

Desde los celtas, el laberinto ha tenido un sentido iniciático estructurado con las funciones religiosas de la época, y en la Edad Media, con la cristiandad. Para los cristianos, el apogeo del laberinto se sitúa entre el románico y gótico, en el período de la peregrinación.

En todos los caminos de peregrinaje hay laberintos que regeneran a los peregrinos; renueva la energía del cuerpo, hace olvidar el cansancio y permite retomar el viaje con un espíritu más abierto y disponible.

Cuando se penetra conscientemente en el laberinto, a través del arte, de la psicología o de la arquitectura, hay un retorno hacia sí mismo, y se experimenta una nueva salida. Verdaderamente, es una relación con lo maternal, como principio y origen, y con la inmortalidad.

Jacques Ribard señala los espacios de la Busca en las obras de Chrétien de Troyes y los sitúa en un plano laberíntico:<sup>39</sup> “Osons nous permettre un rapprochement que nous jugeons éclairant, même s'il doit faire sourire ceux qui ne veulent pas reconnaître l'arrière-plan ésotérique qui se cache derrière un jeu vieux comme le monde — nous voulons parler du jeu de l'oie, qui n'est peut-être qu'une forme vulgarisée du célèbre et mystérieux labyrinthe. Oui, c'est au jeu de l'oie que nous fait irrésistiblement penser le parcours éducatif ou initiatique, comme on voudra, suivi par nos héros. Qu'on se rappelle seulement ces cases redoutables où le joueur craint toujours de s'arrêter, l'hôtellerie, le puits, la prison, qui rappellent si fort le château de la demoiselle amoureuse (40), le *Ponz Evages* (41), le château aux portes retombantes (42) — autant d'étapes, acceptés ou imposées, dont il faut savoir s'arracher. Qu'on se rappelle aussi les oies elles-mêmes, ces messagères de l'Autre Monde, si l'on en croit la mythologie celtique (43), ces oies qui permettent, comme les demoiselles de nos *romans*, de rebondir en avant, qui relancent en quelque sorte cette interminable course”.

Penelope Redd Doob, en su análisis de la *Eneida* de Virgilio afirma que es el primer y mayor ejemplo de literatura laberíntica porque incluye imágenes explícitas y referencias al mito de Creta por medio de una estructura laberíntica. El libro tercero es un laberinto narrativo que describe los *errores* de Eneas a través del Mediterráneo, errando por una distribución geográfica que imita los meandros del laberinto. En su viaje errático, los troyanos afrontan los habituales peligros de los laberintos: circuitos que conducen a una vuelta atrás o que revelan un objetivo falso, guías del más allá que son alucinaciones, monstruos de forma semi-humana como el minotauro, profecías, y necesidad constante de tomar decisiones, de vencer las dudas.

---

<sup>39</sup> RIBARD Jacques. *Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques? : Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n°28, p. 19.



Virgilio influye en la literatura medieval de los siglos XI y XII con sus *Geórgicas*, *Bucólicas* y la *Eneida*. La *Eneida* lo tenía todo para satisfacer al público medieval, pues exaltaba, en el desarrollo majestuoso de sus doce cantos, las desgracias de Troya, las peregrinaciones de Eneas y sus compañeros en busca de una nueva patria, los amores colmados del héroe, el triste fin de Dido, el desembarco en Cumas, el descenso a los infiernos, la llegada al *Latium*, las primeras dificultades, las premisas de la grandiosa y futura Roma, las bodas de Eneas y Lavinia, y el funeral de Turno.

Uno de los más elegantes y elaborados tratamientos de la idea del laberinto se encuentra en la *QSG*, escrita alrededor del 1225. Esta obra laberíntica, cargada de complejidad, ofrece la posibilidad a los lectores de aprender a medida que leen lo mismo que viven los héroes. El capítulo 2 de la *QSG* muestra que las Buscas y los laberintos tienen mucho en común: son viajes individuales, aunque en ocasiones se hagan conjuntamente, en Busca de un objeto preciado; implican una elección consciente de participar en un proceso difícil, lleno de obstáculos, retrasos y contratiempos. El éxito depende de las virtudes interiores de cada buscador, como la persistencia en la adversidad, y la orientación externa.

La dualidad, característica del laberinto, se refleja en la diferencia entre los modos unicursal y multicursal, y contrastando puntos de vista, personajes y motivos.

Referencias o paralelos al mito cretense se pueden detectar, y los sentidos de la obra se superponen sustancialmente con significados metafóricos que normalmente se asocian con el laberinto.

La calidad y el contenido del viaje será específicamente laberíntico: se deberán tomar decisiones morales a la hora de elegir el camino. Las misiones, que son realmente laberínticas, tendrán un arquitecto que enmarca el gran diseño en el que se mueven los buscadores. Lo que parece casualidad o aventura en un laberinto es realmente la providencia, humana o divina, cuando se mira con la perspectiva correcta. Con esto presente, en el análisis del tercer capítulo de este trabajo, veremos cómo se desarrolla el laberinto de la *QSG*. Las imágenes de la trayectoria o del camino y la elección en la *QSG* se formarán en un sofisticado desarrollo de la imagen o representación del laberinto.

Finalmente, conviene destacar lo que Todorov<sup>40</sup> llama una “doble narrativa”: la obra ejemplifica repetidamente la doble perspectiva que se implica en la realización simultánea

---

<sup>40</sup> TODOROV, *The Quest of Narrative*, p. 123.

del laberinto, del proceso y del producto. En efecto, las dualidades características del laberinto impregnan la *QSG*: la ceguera y la visión, el caos y el orden, la confusión y la claridad, la ruta y el plan, unicursalidad y multicursalidad, la visión desde dentro del tiempo y de la eternidad. Incluso la línea narrativa es laberíntica, girando ahora aquí, ahora allí, en la historia de la Busca.

En definitiva, el laberinto es, después de todo, el lugar que mejor incorpora el *error*, y la palabra del francés antiguo que deriva del latín *errer*, describe un viaje tanto físico como moral o de conducta, un viaje literal a través del bosque y de las formas espirituales de la vida. *Erroier* significa "errar, errar". *Erre* significa "el camino, la ruta". Error es un atributo esencial del laberinto, que implica viajes morales y reales, un verdadero camino y una forma de errar, el deseo de alcanzar una meta y la confusión y la dificultad de llegar, la voluntad individual y el procedimiento habitual, el caos y el orden.

Por el contrario, la estructura del *roman* idílico está regida por la sucesión de dos parejas, la pareja parental y la pareja heroica. Con el estudio de *E* se probará la importancia del círculo familiar y de las parejas como elementos que estructuran la Busca del ser amado y se analizará si la forma es espiral, hexagonal o laberíntica. La amenaza de un mal casamiento que planea sobre los amores infantiles o inocentes genera una configuración de cuatro personajes que se percibe en dos niveles: por una parte, el conflicto que opone la primera generación a la segunda produce reacciones opuestas del padre y de la madre, suscitando la confrontación de las figuras parentales. Por otro lado, la intimidad de los niños que se opone a todo –el rango social y, en algunos casos, la religión– se concibe en una proximidad que suprime la diferencia sexual. En otros términos, el idilio es un modelo amoroso que supone una complementariedad perfecta entre parecidos y diferencias. Estas dos perspectivas ilustran las expectativas del planteamiento idílico. La concordia de las generaciones y el equilibrio de la pareja amorosa forman un ideal de linaje, sentimental y político, que renueva el concepto de *roman* nupcial.

El *E* tiene una estructura narrativa alimentada por una reflexión de naturaleza matrimonial y política sobre el tema del idilio. En este sentido, la narración propone la ilustración más lograda y ejemplar del principio estructurador de los relatos idílicos como *Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*, *Guillaume de Palerme* y *Galeran de Bretagne*.

Otra observación importante respecto a la estructura narrativa de este *roman* es la aparición de Buscas simultáneas: la del héroe, Guillaume, y la que realiza la heroína

Aelis. Como destaca Marion Vuagnoux-Uhlig<sup>41</sup>, estas dos Buscas entrelazadas revelan la existencia de valores particulares relacionados con el itinerario femenino y el itinerario masculino. Pero esta técnica de cruzamiento pone en valor la igualdad entre estas evoluciones paralelas. La equivalencia absoluta de los desplazamientos y su dependencia recíproca renuevan el concepto de pareja y reflejan la lógica del *roman* matrimonial e idílico. Es en el proceso concordante de los destinos de la heroína y del héroe –y no en la dominación de uno sobre otro– donde reside la virtud.<sup>42</sup>

El *roman* se divide en dos partes muy diferentes. La primera adapta una materia épica a un tema político: partida a las cruzadas, victorias sobre los infieles y el retorno a Occidente. En la segunda, el relato explota el entramado narrativo del *roman* idílico medieval para contar los amores contrariados de dos jóvenes hasta su unión final. La intriga principal se desarrolla a partir de un pájaro que roba el anillo de Aelis. Con ese momento comienza la búsqueda mutua de los dos amados, separados durante siete años. Cuando se reencuentran en la corte del conde de Saint-Gilles, se casan y pasa a ser los condes de Rouen, y después, los emperadores de Roma.

En el siguiente capítulo se analizará con mayor profundidad la composición narrativa de la estructura del *roman* idílico, el *E*, el *roman* no artúrico *RB* y del alegórico *RR*, la parte que corresponde a la de Guillaume de Lorris.

---

<sup>41</sup> VUAGNOUX-UHLIG, Marion, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009, p. 423.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.426.



### III. ANÁLISIS DE LA BUSCA A PARTIR DE DIFERENTES NARRACIONES MEDIEVALES

#### 3. 1. TIPOLOGÍA DE LA BUSCA

A pesar de que el motivo de la Busca aparezca dentro de los *Tests* de Stith Thompson<sup>43</sup> (H1200-H1399), en este estudio, la organización será a la inversa: situaremos los *test of prowess* (pruebas de destreza y valentía) dentro de la narración de búsqueda, y muy especialmente, dentro de la tercera y cuarta etapa de aventura y reflexión.<sup>44</sup>

Es importante destacar que de este registro de Búsquedas, las que corresponden al *roman* medieval de los siglos XII y XIII y que desarrollaremos en los capítulos siguientes son:

*Quest voluntarily undertaken* (H1220), *Quest for adventure* (H1221), *Quest for magic objects* (H1320.1): CG.

*Quest undertaken by hero for vengeance* (H1228), *Quest for enemies* (H1397): J.

*Quest undertaken before hero will marry* (H1227): E.

*Quest for marvelous thing seen in dream* (H1229.3): RR.

*Quest for lost object* (H1386): CG, QSG.

*Quest for unknown parents* (H1381.1): RB.

*Quest for vanished lover* (H1385.5): CHCH.<sup>45</sup>

Dentro de las pruebas para la Busca del amado destaca el *Marriage test* (H300-H499) como se observa en el *E* (Guillaume y Aelis), *RB* (Richars y Rose) y *J* (Jaufre y Bruneseutz).

Además de las Pruebas calificativas, hallaremos la Cautividad (R0-R99), el Rescate (R100-R199), la Huida y la Persecución (R200-R299) como motivos integrantes de la Busca de una persona. Esto es, dentro de la narración de Busca de Guenièvre en *CHCH* hay una narración de cautividad, de persecución y de rescate. Implícitamente, el relato de

---

<sup>43</sup> *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen and Bloomington, Indiana University Press, 1955-58.

<sup>44</sup> Iª Etapa: Situación Inicial; IIª Etapa: Sucesos; IIIª Etapa: Aventura; IVª Etapa: Encuentro; Vª Etapa: Restablecimiento del orden.

<sup>45</sup> *Motif-Index of Folk-Literature*, pp. 481-502.

*J* es una persecución en la que el héroe persigue al enemigo, Taulat, atravesando todo tipo de pruebas físicas y morales.

En la Busca se refleja el tránsito de una sociedad feudal y comunitaria a una sociedad que valora y favorece el individuo y la acción personal. En la alegría que uno apasionadamente desea y en el anhelo insatisfecho, estamos muy cerca del verso trovador. Para desarrollar esta fuerza interior individual mediante la Busca, primero, el héroe deberá desear, y para desear, se establecerán una serie de oposiciones que fortalecerán las relaciones entre dos elementos contrarios para encender el motor de Busca. Pero estas relaciones antitéticas como conflicto/armonía, monotonía/suceso extraordinario, orden/transgresión, enfrentan el individuo a la sociedad. Esta cuestión plantea un problema de alienación y orden como el centro de la literatura del siglo XII y este sentido de alienación se expresa a través de uno de los símbolos más poderosos que es la *errance*.

Las dos reacciones más importantes que tiene el individuo frente a la sociedad son las siguientes:

1. Seguir el camino del rechazo.
2. El camino de la reconciliación: que representa la narración medieval de Busca.<sup>46</sup>

Esta individualidad aparece en la Edad Media en la figura del héroe solitario según Mikail Bakhtine.<sup>47</sup> Loys Dumont, en su ensayo *Essai sur l'individualisme*, distingue dos acepciones: “D’un côté le sujet empirique, le sujet empirique, parlant pensant et voulant, soit l’échantillon individuel de *El Espèce humaine*, tel qu’on le rencontre dans toutes les sociétés, de l’autre, l’être moral indépendant, autonome, et par suite essentiellement non social, qui porte nos valeurs suprêmes et se rencontre en premier lieu dans notre idéologie moderne de l’homme et de la société”.<sup>48</sup>

Por otro lado, Aaron Gourevitch, separa la persona y el individuo. La persona es “L’individu humain inséré dans des conditions socio-historiques concrètes ; indépendamment de son degré d’originalité, la personne est inévitablement reliée à la culture de son temps, car elle se nourrit de la vision du monde, de la représentation de

---

<sup>46</sup> COLIN Morris, *The Discovery of the individual – 1050-1200*, London, 1972, p. 122.

<sup>47</sup> *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 283.

<sup>48</sup> DUMONT, Loys, *Essai sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1983, p. 37.

l'univers et du système de valeurs de la société ou du groupe social auxquels elle appartient".<sup>49</sup>

Pero la cuestión del individuo no empieza en el siglo XII sino bajo la pluma de San Agustín en el siglo IV. Como afirma Ángel García Galiano "Nietzsche lo vio muy claro en su *Anticristo*, al explicar cómo la obsesión de Agustín era la refutación del tiempo circular (mítico), a favor de la linealidad cronológica de la salvación crística (histórica)".<sup>50</sup>

De modo que, en sus *Confesiones*, Agustín de Hipona, según Ángel García Galiano, "no solo inaugura un género, sino que evidencia un profundo cambio de paradigma, su extraordinario libro persigue retratar el tema más dramático de su vida: su sentimiento de culpa y posterior conversión. Y lo hace, por una parte, *inventándose* él mismo como modelo, como un personaje de carácter, el primero de la literatura universal, y, por otra, organizando la narración al servicio de ese personaje y no al revés (tal como enseñaba Aristóteles), socavando de una vez los cimientos que sostenían el relato tradicional en que el personaje estaba siempre al servicio de la trama. Al emerger como organizador de la misma, se anula su condición de *pathos* al configurarse cronológicamente según una evolución interior de orden psicológico".<sup>51</sup> Esta individualidad, aparece dentro de la genética del héroe medieval de Busca. El narrador ofrece un marco de Busca, pero es el héroe el que deberá configurar la trama a medida que va adentrándose en ella.

El yo se afirma con claridad y decisión en la frase: *Ego, ego, non fatum, non fortuna, non diabolus*<sup>52</sup>. San Agustín rechaza la idea de la influencia del destino y de la fortuna sobre la evolución del ser humano, destacando la escasa importancia de la acción del demonio sobre nuestros actos. De este modo, Agustín rompe con la mentalidad de la Antigüedad que quiere que la evolución del héroe se rija por el destino, según una serie de relaciones causales bien establecidas. Al mismo tiempo, Agustín aumenta la responsabilidad del hombre frente a sus propios actos. La diferencia fundamental entre el héroe antiguo de Busca (Ulises, Eneas) y el héroe medieval de Busca, reside en este aspecto de la responsabilidad y por extensión, del poder de cambiar su propio destino, mediante decisiones que tendrá que tomar, a lo largo de la narración. Para el héroe antiguo la

---

<sup>49</sup> GOUREVITCH, Aaron, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Seuil, Paris, 1997, p. 24.

<sup>50</sup> GARCÍA Galiano, Ángel, *La confesión*, p. 2.

<sup>51</sup> *Ibid.*: p. 4.

<sup>52</sup> *Enarratio in psalmum XXX*, en PL, vol. XXXVI, col. 268.

esencia precede a la existencia, pero para Chrétien la existencia precede o por lo menos confirma la esencia.

Uno de los signos de la toma de conciencia por el individuo de su propia personalidad, de su propio yo, es la reaparición de la sentencia “*nosce te ipsum*”, “conócete a ti mismo”, que aparece en numerosos escritos de pensadores medievales, sean profesores o monjes.

Otra marca de individualidad en el texto de San Agustín es el movimiento y la constante evolución del “yo” como expone Karl Weintraub: “La exposición de sí mismo que hace en las *Confesiones* es la de un ser humano en constante movimiento. El cristiano es siempre un peregrino. Atrás quedan las tinieblas, ante él se encuentra la luz. “Que siga caminando por miedo de que las tinieblas puedan invadirlo” (10.23). Esto es algo que debe hacer desembarazándose del equipaje innecesario, concentrándose en un trabajo que ha de prolongarse durante toda su vida, consistente en ayudar a que el alma consiga elevar y enaltecer con ella la totalidad del ser.”<sup>53</sup>

Por otro lado, las *Confesiones* son esenciales para la configuración del tiempo en occidente puesto que para Agustín sólo existen tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro<sup>54</sup>. Esta construcción corresponde a la percepción del tiempo mediante el alma de cada individuo. San Agustín no se deja atrapar por los convencionalismos temporales, quiere trascender lo inmediato y llegar a un nivel superior. “En tí, alma mía (anime meus), mido los tiempos”. (XXVII: 466). En la relevancia del alma como la parte imperante y auténtica de cada ser humano, estriba la fuerza del individualismo.

Una muestra del individualismo de la Busca es que Chrétien y después los demás autores, describen no sólo las acciones externas sino también los pensamientos y las emociones de sus personajes. Otra muestra es el énfasis puesto en las acciones voluntarias de los héroes. Normalmente parten hacia la aventura de la búsqueda contra la resistencia de los que les rodean, y su motivo impulsor es el deseo de una excelencia personal mucho más allá de las expectativas materiales y convencionales. Para ello, el héroe deberá elegir y su elección se hará a partir de lo que le dicte el corazón. Así pues, el conflicto entre la sociedad y el individuo se resolverá mediante un viaje de búsqueda y el encuentro del objeto buscado: “A central problema of medieval philosophy was the relation of the

---

<sup>53</sup> WEINTRAUB, Karl (1978), *La formación de la individualidad. Autobiografía e Historia*, Megazul-Endymion, Madrid, 1993, p. 92.

<sup>54</sup> *Confesiones*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid. Capítulos XI-XXXVI.



individual objet with the general or universal class to which it belonged. Self-knowledge was one of the dominant themes of the age. This idea of self-knowledge as the path to God was taken up particularly by writers in the monastic or eremitical tradition”.<sup>55</sup>

Como afirma Catalina Gîrbea, “l’homme intérieur occupe le devant de la scène des idées occidentales depuis la fin de l’Antiquité et atteint son apogée au XIIe siècle avec les écrits traitant de la connaissance de Dieu, de la grâce, ou de l’amour”.<sup>56</sup>

De modo que junto al individualismo, la iniciación y la búsqueda de uno mismo será una característica intrínseca y se encontrará íntimamente relacionada con la Busca. Pero esta iniciación al mundo caballeresco comenzará con un suceso inesperado y radical que perturbará el espacio y el tiempo y que dejara estéril el entorno del héroe. Su naturaleza y sus principios le harán partir en busca del objeto o de la persona que falta para devolver el progreso en la corte o en el reino y a su vez, y en algunos casos, para proporcionarle su redención o salvación.

Esta búsqueda mediante aventuras enredadas o sucesivas era una de las formas narrativas más comunes entre los novelistas y a la vez daba sentido al desarrollo de la trama. Era un medio cómodo de unir entre ellos episodios bastante diferentes entre sí, en los que siempre había un entramado de aventuras que generalmente, conducían a una situación de plenitud para el protagonista y para el lector.

Una vez el héroe encuentre lo que busca, jamás volverá a ser el mismo, excepto en algunos casos, como Galaad, héroe predestinado, que analizaremos en el siguiente capítulo. El héroe puede finalizar el proceso de evolución personal, con el encuentro del amor que siempre había anhelado, convirtiéndose en su única razón de ser.

Si es un objeto lo que debe encontrar, después de pasar por toda una serie de pruebas iniciáticas, también se descubrirá que ha llegado a cierta madurez personal. Cuando Perceval, Lancelot, Jaufre, el Amant (del *RR*), Guillaume y Aelis, empiezan la Busca, son jóvenes, ignorantes de la vida, y algunos de ellos han sido forzados a mantenerse al margen de la sociedad y de los peligros. La aventura y sus pruebas les revelarán su propia personalidad, su autenticidad, como individuos únicos. Incluso, en el caso de Guillaume y Aelis, desarrollarán habilidades de supervivencia, tendrán que trabajar para otra persona

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>56</sup> *La Couronne ou l’auréole. Royauté terrestre et chevalerie céleste dans la légende arthurienne (XIIe-XIIIe Siècles)*, Brepols, 2007, p. 513.

como sirvientes para poder mantenerse, sin perder la esperanza de encontrar al amado o a la amada.

Una de las pruebas que constatarán el éxito de este objetivo será la adquisición del nombre: algunos lo recibirán, como Lancelot, y otros lo adivinarán. Así como Perceval no tiene muy claro al principio cuál es su Busca, Lancelot, Guillaume o el Amant están centrados en un sueño único y loco de hombre joven o no tan joven, que se llama Guenievre, Aelis o Rose. Será un interminable recorrido, interrumpido por numerosas pruebas, antes de alcanzar, el descubrimiento fundamental de la identidad de uno mismo mediante el deslumbramiento de una noche de amor en el *CHCH*, las gotas de sangre sobre la nieve en el *CG*, y el matorral de rosas apenas florecidas en el *RR*.

Así pues, las aventuras se encargarán de formar el joven o la joven, de conducirlo a un estado de madurez intelectual y emocional cercano a la perfección. Por lo tanto, Lancelot pasará de dudar si subir a la carreta, a realizar el torneo de Noauz sin pensárselo dos veces. Lo mismo le ocurrirá a Perceval, que aparecerá en el primer capítulo, con su ropa ruda y agreste de joven salvaje, las cambiará por la armadura roja de caballero y reaparecerá como penitente con los pies desnudos, sumido en un estado espiritual de profundo arrepentimiento.

Pero para que surja esta transformación, el héroe del *roman* de Busca, especialmente Perceval, Guillaume, Aelis, Richars y el Amant, se presenta disponible a la llamada a la aventura. Otros personajes principales como Lancelot, Jaufre, y Galaad, no disponen de estado primitivo anterior a la actitud proactiva frente a la aventura sino que es como si ya estuvieran dentro de la empresa. Evidentemente, el hecho de que el héroe deba romper con su entorno protector natural (la corte del Rey Artus, la familia, la ciudad) para responder a esta llamada y emprender la búsqueda en solitario, ya es un acontecimiento que marcará de por vida la mentalidad y la actitud del héroe.

Sorprendentemente, como veremos en el análisis de los temas y los elementos, las tres obras maestras de la literatura medieval francesa son tres Buscas espirituales evidentes: el *CHCH*, el *CG* y el *RR*. Las tres son inacabadas o pretendidas como tales. Es un extraño paralelismo el que existe entre el *CHCH* y el *RR*. Ambas Buscas son interrumpidas. El Amant se lamenta en la torre donde *Bel Accueil* está encerrado, como Lancelot en la suya, obligado a abandonar Guenievre y a dejarla a manos de Meleaganz. Perceval también parece abandonar el mundo y dejarlo a manos de las maldiciones de la *Demoiselle Hideuse*, encerrado, él también, en su ermita. Las tres son Buscas cuyo objeto -en un

progreso constante hacia la abstracción y la espiritualización del tema-, es para empezar: Guenievre, el Graal misterioso y la Rose inaccesible.

Dentro de este recorrido iniciático, de este itinerario espiritual, es como si el autor se asustara de su propia audacia y se resignara a detenerse frente a lo indecible, a aquello que no haya querido o no haya podido expresar.

Continuando con la tipología de la Busca, es pertinente subrayar que en el *roman* medieval francés no se han encontrado búsquedas de lugares sagrados o simbólicos como la Ítaca de Ulises en la literatura clásica porque éste no es el verdadero objetivo del héroe, por ejemplo, “encontrar” Jerusalén, Constantinopla o Roma, sino un medio para hallar o cumplir otro objetivo. El espacio en la literatura medieval es funcional, de modo que como un personaje, cobra vida y organiza la trama del héroe, sin convertirse en su objetivo.

Dentro de las Búsquedas concretas de una persona o de un objeto, encontramos las que se realizan a la vez, por uno o varios personajes, como sucede en *Le Chevalier aux deux épées* (2 Búsquedas), *Les Merveilles de Rigomer* (7 Búsquedas), *Claris et Laris* (12 Búsquedas) y *Méragis de Portlesguez* (12 Búsquedas)<sup>57</sup>. Este último *roman*, de Raoul de Houdenc, cuya forma corresponde a la de otros *romans* del ciclo artúrico, tiene correspondencias con *Erec et Enide*, pese a estar escrita muy posteriormente (1230). Por ejemplo, en esta obra se recupera el combate por el gavilán (*épervier*) y la Busca también la emprende una pareja de enamorados. La narración es la siguiente: Méragis parte con Lidoine en Busca de Gauvain, que desde hace mucho tiempo ha desaparecido de la corte de Artus. Después de muchas aventuras, el héroe y su amiga llegan a una ciudad llamada la *Cité Sans Nom*. Desde lo alto de las murallas los habitantes ven a la pareja y hacen resonar un cuerno como si se tratara de una caza y se pregona la toma. Con este aviso, todos salen de la ciudad cantando, bailando y manifestando una inmensa alegría, mientras se van acercando donde se halla la pareja para recibirla. La muchedumbre acompaña a Méragis y Lidoine hasta la orilla del mar donde Méragis se percata que debe pasar por una isla para combatir un caballero que lo espera: así lo exige la costumbre de la *Île Sans Nom*. En un principio Méragis protesta vigorosamente pero termina por acceder a luchar. Sobre la isla, se enfrenta mucho tiempo con el caballero desconocido antes de preguntarle

---

<sup>57</sup> Sobre las múltiples búsquedas: D. Kelly. « Multiple Ouests in French Verse Romance: *Merveilles de Rigomer* et *Claris et Laris* », *Esprit créateur*, 9, 1969, p. 257-66.

su nombre y de descubrir que su adversario es el mismo Gauvain, a quien él estaba buscando.

La parte final del episodio, en particular la manera divertida en la que Gauvain y Méraugis se escapan de la isla, disfrazándose de mujeres, así como la relación entre la costumbre de la *Île sans Nom* y la costumbre de la *Joie de la Cour*, ha dado lugar a numerosos estudios. Sin embargo, un índice sugiere que Raoul pensaba en el *roman* de Chrétien cuando compuso este episodio. Percatándose de que la aventura que debe emprender en la corte del rey Evrain se llama la *Joie de la Cour*, Erec expresa:

“en joie n’a se bien non” (*Erec*, v. 5458). Estas son precisamente las palabras tranquilizadoras que Méraugis dirige a su compañera Lidoine, inquieta de ver a todos los habitantes del castillo cantándoles a viva voz: “en joie n’a se bien non” (v. 2865)<sup>58</sup>. La aspiración del caballero a la alegría y la capacidad de sembrarla a su paso son características de Erec. Esta cualidad particular transforma un buen caballero en un caballero excepcional. Méraugis también se presenta a sí mismo como amante de la alegría “je n’aim riens tant come joie” (v. 2868). Pero si él tiene el mismo deseo que Erec, en este punto del relato, Méraugis es incapaz de sembrar la alegría alrededor de él. Así pues resulta curioso que Raoul elija incluir en este momento preciso un episodio inspirado en la *Joie de la Cour*.

Otro *roman* de Busca de personas que recibe influencia directa de la obra de Chrétien es *L’Âtre Périlleux*. Como se ha destacado anteriormente, las obras de Chrétien son iniciáticas, necesitan una crisis que aleje al caballero de la colectividad y que lo inicien en un proceso de superación moral mediante una serie de aventuras escalonadas de modo ascendente hasta el encuentro del objeto buscado. En el *Âtre* esta progresión no existe, dado que se destruiría la “conjointure”<sup>59</sup>. Gauvain ya está formado como caballero; es el caballero consumado y por tanto, no tendrá que pasar por ese proceso iniciático. De este modo no se Busca plantear la superación moral del caballero. Por otra parte, la muerte de Gauvain como hilo conductor del *roman* resulta doblemente innovadora: por ser tema central y por implicar un giro en las prioridades del protagonista. El objetivo fundamental de Gauvain será la recuperación del nombre, perdido a raíz de su “muerte”. Por consiguiente la acción no se desencadena por la relación amor-caballería, y la Busca ya no será la reina, la doncella o las tierras sino el nombre. De todos modos, aunque ni el amor ni la Busca de la amada sea su objetivo, las doncellas tienen un papel relevante en

---

<sup>58</sup> HOUDENC. Raoul de. *Meraugis de Portlesguez*. Slatkine. Champion Classiques, Paris, 2004.

<sup>59</sup> Es la integración de elementos narrativos en un conjunto con significado.

esta obra porque son ellas las que marcan los acontecimientos más importantes en el desarrollo de las aventuras: la doncella arranca a Gauvain de la Corte; las tres doncellas del bosque son las primeras en darle a conocer la noticia de su falsa “muerte”; la doncella del cementerio le advierte del peligro que Escanor supone para él; el encuentro con la doncella del gavilán provocará la pérdida de Gringalet que recuperará en el castillo de la doncella orgullosa. Por último, hay tres doncellas que no aparecen físicamente; sin embargo tienen una gran importancia para el desarrollo de la obra: la doncella de Gomeret y la del Encantado Orguloso son las desencadenantes de la muerte ficticia de Gauvain; mientras que la de Espinogre permitirá a Gauvain la adquisición de un compañero.

Finalmente, la herencia de los *romans* de Busca de Chrétien de Troyes conducirá a una renovación del género novelesco y a su decadencia como se comprobará en *Les Merveilles de Rigomer*, *roman* de Busca en verso compuesto hacia 1250 por un tal Jehan cuya intriga es compleja. La obra tiene tres partes: en la primera, Lancelot triunfa en las pruebas aventureras hasta su llegada a Rigomer donde una Lance y un anillo mágicos lo embrujan y lo transforman en un cocinero. En la segunda, Gauvain conduce una Busca de cincuenta y ocho caballeros para liberarle. En la tercera, Gauvain no se casa con la dama de Rigomer pero le promete un esposo que va a Buscar en la corte de Artus. Un fragmento vuelve a relançar las aventuras: Artus parte de nuevo con Lancelot. El relato permanece inacabado.

Por otro lado, *Les Merveilles de Rigomer* parodian la Busca del Graal privándola de sus desafíos maravillosos o sagrados. Además, en la primera parte, la Mesa Redonda parece tener poco peso, sin embargo, la Busca llevada por Gauvain se estructura por una lista de caballeros que recuerda, de manera desplazada, al modelo de la Mesa Redonda.

Sobre un modelo probablemente popular que dobla y tal vez parodia el *entrelacement* de la Busca, la segunda parte del *roman* elimina uno a uno a los héroes. La ausencia del Graal, numerosos indicios paródicos que desvalorizan socialmente y espiritualmente la aventura, la primacía de lo material sobre lo espiritual, junto con la omnipresencia del tema de la alimentación, la comida y la cocina: la Mesa es de las más terrenales y prosaicas que aparecen en la literatura medieval, porque el *roman* y el mundo han evolucionado.

### 3.1.1. Persona: Amado, enemigo, familiar

Cuando la Busca es de mujeres, estas suelen ser miembros de la corte y de la alta aristocracia: princesas, hijas de duques o condes. Habitualmente, las secuestran o las esconden impidiéndoles que puedan casarse con su amado y al revés. Si se trata de la búsqueda del *vilain* que ha deshonrado al rey, a miembros de su corte, o a su pueblo, la narración adopta un ritmo más frenético.

Existen algunas características particulares de este tipo de estructura. Por ejemplo, la Busca de una persona conlleva siempre una situación de duelo entre el salvador y el malvado, como es el caso de la lucha singular entre Meleaganz y Lancelot. En este combate de una extraordinaria violencia y cargado de simbolismo, Lancelot deja de ser el “Chevalier de la Charrette”, el caballero de la cruz, el hijo del hombre, y pasa a ser el hijo de Dios, “Lanceloz del Lac a a non” (v. 3660). Es el renacimiento espiritual del héroe. Sin embargo, Bademagus interrumpe el combate. La misión de Lancelot sobre esta tierra no está terminada y este es el sentido profundo que se debe dar a este duelo interrumpido bruscamente. El autor precisa que el combate deberá tener lugar, esta vez, “a la Cort le roi Artus” (v. 3886-87), es decir, en el mundo de aquí abajo, en el mismo corazón de cada hombre. El último combate, el tercero entre Lancelot y Meleaganz, es el más espiritual: “Et ont tost les espees traites qui de letras erent portraites” (v. 7045-46). El *roman* se acaba con la victoria definitiva de Lancelot sobre los poderes del mal y el retorno de la armonía original.

Cuando la Busca es de un enemigo, como en *J*, se asiste a la transformación de un joven dotado de buenas cualidades físicas y morales, en un modelo de caballero y amante, mediante la superación de una serie de pruebas de diversa índole, pero sobretodo en forma de combates con enemigos cada vez más difíciles de vencer.

El objetivo de Jaufre es encontrar a un caballero que ha sido absolutamente descortés con el rey Artus y su corte: Taulat de Rogimon. Una vez dotado de las virtudes que le harán un caballero ejemplar, Jaufre llega al castillo de Taulat. En su interior, se esconde una terrible verdad que dará respuesta a otras preguntas formuladas por el mismo héroe. El espacio define a su morador y Taulat se parecerá a este castillo, majestuoso por fuera y monstruoso por dentro. En el castillo no había nadie, sólo unas imágenes pintadas en los muros que Jaufre contempla asombrado, referencias a acciones caballerescas que en otro

tiempo habrían servido para inspirar las cualidades principales, luego desviadas, de Taulat.

En estos *romans* de materia caballeresca no hay distancias entre el universo de la ficción y la supuesta realidad que se encuentra fuera de los límites textuales. De hecho, no hay tal frontera. Al igual que Jaufre contempla unas imágenes, él será luego observado por otros seres que, de algún modo, proyectarán sus actos en sus significaciones <sup>60</sup>.

Al igual que todos los *romans* de Busca de una persona, los motivos temáticos de *J* se distribuyen en torno a dos bases o núcleos:

1ª: Debe haber una carencia inicial que afecte a la colectividad, que mueva al caballero a iniciar un proceso de búsqueda, que va a coincidir, al mismo tiempo, con el momento de construcción y evolución de su identidad.

2ª: Una vez el héroe ha madurado como noble caballero, habiendo cumplido su objetivo de encontrar el objeto buscado, éste puede emprender el camino de vuelta a la corte o al espacio del que partió.

Esta dualidad de movimientos conforma el concepto de aventura y determina las pruebas que debe superar el héroe para la ascensión a unas virtudes o unos valores religiosos, morales y sociales que constituyen la trama ideológica que pretende transmitirse a los oyentes.

Como se reflejará en el siguiente capítulo, el obstáculo, en toda Busca iniciática, tiene un origen natural. La moral de la proeza es una sublimación no disfrazada de costumbres mucho más antiguas que traduce la necesidad de una selección biológica. En el *roman* aparece por primera vez una glorificación de la pasión amorosa, un infinito deseo que sólo podrá satisfacerse mediante la búsqueda. Este deseo, motor de búsqueda, especialmente de Busca del amado o amada, lo descubre Myrrha Lot-Borodine en 1913, analizando algunas narraciones definidas como idílicas, del siglo XII y XIII, *Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*, *E, Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Palerne*. La narración idílica “ est la peinture d’un amour ingénu qui naît et se développe dans deux

---

<sup>60</sup> *Jaufré*, Trad. Fernando Gómez Redondo, Gredos, 1996, pg. 8.

jeunes coeurs, l'histoire des fiançailles d'enfants qui se sourient et se tendent les mains dès l'âge le plus tendre "<sup>61</sup>, amor contrariado por las exigencias de la sociedad encarnada por los padres. Este género, cuyo prototipo antiguo sería *Daphnis et Chloé*, *Pyramus et Thisbé* y *Narcisse*, solo habría encontrado dos realizaciones medievales puras, *Floire et Blancheflor* y *Aucassin et Nicolette*, antes de caer en un rápido declive<sup>62</sup>.

En estas narraciones los jóvenes héroes viven en un paraíso profano donde pueden amarse con toda libertad y en plena inocencia, hasta que son injustamente expulsados del mismo. Tendrán que restaurar este estado de gracia mediante toda una serie de pruebas que ambos tendrán que superar.

Los héroes y heroínas de estos *romans* nupciales, separados por sus respectivos familiares y por el azar, emprenden una Busca de más de tres o cinco años repleta de lugares y de pruebas, hasta que al final se reencuentran y se casan.

Como en *Amadas et Ydoine*<sup>63</sup> (1220), algunas veces la heroína se ve forzada a casarse con otro hombre, pero al final siempre vuelve con su amado y el héroe se ve tentado por otras damas que va encontrando por el camino de búsqueda. Pero el esquema de estos *romans*, en los que la aventura lleva a la boda, produce un mensaje claro en cuanto a la compatibilidad del amor y del matrimonio. Incluso los *romans* en las que Gauvain es el protagonista (la parte de Gauvain del *CG*, *Première Continuation*, *Chevalier à l'épée*, *Mule sans frein*) y cuyo comportamiento de seductor desacredita el matrimonio, se alejan del adulterio puesto que las mujeres seducidas son damiselas y no damas.

A partir del siglo XIII, estos *romans* se tiñeron de realismo. Acogieron el mundo de la ciudad y situaron en el centro sus inquietudes por la familia, el linaje, las estrategias

---

<sup>61</sup> LOT-BORODINE, Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Age*, Paris, Picard 1913, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

<sup>62</sup> SZKILNIK, Michelle, *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, Cahiers de recherches médiévales et humanistes, en línea desde el 20 de abril 2011.

<sup>63</sup> Amadas, hijo del senescal del duque de Bourgogne se enamora de Ydoine, hija del duque, en una fiesta donde él, junto a su padre, sirve en las mesas. En cuanto se encuentra con Ydoine a solas, le expresa su amor y ella se molesta por su insensatez porque lo encuentra inapropiado. Después de un año, Amadas trata de volverla a conquistar pero Ydoine le vuelve a despreciar con desdén. Sale desesperado y cae desfallecido en la puerta de la habitación de Ydoine. Después de otro año, Ydoine vuelve languidecer casi muerta a los pies de ella. Ydoine, creyéndolo muerto de amor por ella, se emociona y se enamora. Lo cubre con su abrigo, se tira sobre su cuerpo y besándolo sin parar le devuelve a la vida. La hija del duque quiere que Amadas sea digno de ella y le pide que se lo demuestre mediante pruebas. Amadas, armado caballero, parte a la aventura para demostrar a Ydoine lo valiente que es. Después de tres años, el padre de Ydoine decide casarla con el conde de Nevers, pero Ydoine tratará de ser fiel a su amado por todos los medios y su amado luchará en todo tipo de combates para demostrarle su devoción. Habiendo vencido ambos todo tipo de obstáculos (torneos, secuestros, encantamientos), el conde de Nevers decide separarse y Amada se casan.



matrimoniales y el peligro del casamiento desigual, cuestiones que permanecen marginales en el *roman* artúrico.

No obstante el idilio se desarrolla en un contexto que, aunque no sea maravilloso, está impregnado de fantasía. La dimensión bucólica, presente en *Daphnis y Chloé*, se mantiene en las primeras narraciones idílicas medievales: podemos constatarlo, por ejemplo, en el episodio de los pastores en *Aucassin et Nicolette*.

Respecto a las otras obras, éstas no ponen en escena a pastores pero a menudo representan un entorno campestre donde se desarrolla el sentimiento amoroso.

M. Uhlig<sup>64</sup> ha mostrado cómo en las narraciones de los siglos XII y XIII, la mujer gana una independencia importante, gracias a sus talentos de bordadora con los que consigue dinero cómodamente. Fresne et Aelis son heroínas valientes y determinadas, cuyo destino les ofrece una solución harmoniosa que conjuge la actividad femenina con las expectativas genealógicas y sentimentales del escenario idílico.

Cuando la Busca es de un familiar, como en el *roman RB*, aparecen motivos populares, largamente expandidos, pero que primitivamente no presentan nada en común: el del niño encontrado que consigue a su vez, después de largas Buscas y gracias a golpes de suerte, encontrar a sus padres y después unirlos en matrimonio, y también, el del *mort reconnaissant*. Este motivo comporta dos bases estructurales encadenadas: por una parte el rescate y el posterior enterramiento por el héroe del cadáver de un hombre muerto sin haber pagado sus deudas y, por otra parte, la adquisición de una esposa por este mismo héroe. Las narraciones se expanden en el espacio y en el tiempo, puesto que la primera versión escrita se encuentra en la Biblia – la Historia de Tobías – y posteriormente la literatura ejemplar y novelesca de la Edad Media. Además del motivo del muerto agradecido, se encuentra en las tradiciones orales de las grandes áreas culturales de Europa el motivo de *El Enfant trouvé* en Busca de sus padres, cuyo rol funcional consiste en suministrar al héroe de una motivación continuada al mismo tiempo que un contexto para sus actividades pintorescas y diversas. Esta Busca suele conllevar el combate entre el padre y el hijo y aparece también la escena donde madre e hijo se sienten misteriosamente atraídos el uno por el otro, como en el mito de Edipo. Es interesante

---

<sup>64</sup> *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009. P. 426.

constatar que en *RB* estas relaciones turbulentas entre padre, madre e hijo se llevan a la superficie, siendo desmitificadas y firmemente rechazadas.

El segundo motivo, del “muerto agradecido”, se presenta esencialmente como sigue: el héroe encuentra un cadáver al cual se le niega su enterramiento, normalmente porque cuando estaba vivo, el individuo en cuestión no había logrado pagar una deuda. Indignado por tal avaricia, el héroe consagra todos sus recursos al enterramiento del endeudado y vuelve a marchar, arruinado. Más tarde, el héroe encuentra un extraño misterioso que le aporta una ayuda preciosa en una situación crítica, a raíz de la cual él adquiere bienes considerables y normalmente, una bella princesa como esposa. El extraño se revela como el fantasma del endeudado enterrado gracias al héroe y desaparece. Más tarde reaparece para pedir como recompensa la mitad de la fortuna y a veces la esposa o los hijos del héroe. Cuando el héroe se muestra dispuesto a ejecutar la parte de recompensa que el extraño le pide éste renuncia a sus derechos, dejando al héroe todos los frutos de su buena acción.

La versión más antigua sobre este motivo es el libro deuterocanónico de Tobias y parece probable que el cuento sea de origen semítico. Del Oriente Medio se ha extendido hacia el Este y el Oeste alcanzando la Europa occidental antes del siglo XIII.

La originalidad de *RB* reside en que el motivo del muerto agradecido se presenta en estado puro en lugar de combinarse con otros motivos y en que la situación inicial se produce por la generosidad excesiva del héroe. Además, el fantasma, al final del relato, siempre pide su botín. En esta obra es el héroe quien le ofrece espontáneamente tomar la princesa o la suma de dinero que es el precio del torneo.

El padre adoptivo revela al héroe el secreto de su nacimiento y de los encuentros de la madre y del hijo: v. 747 y v. 2338. Finalmente, encontrará a su padre natural:

“Sire, dist il, tu es mes pere,  
che meïsmes me dist ma mere  
que la fui adont engenrés.”

Et Loÿs dist comme senés:

“Biaus filz, tu soyes bien venus!”

Bien tresse fois qu’il font andui”. (vv. 3737-3744).

Cuando se estudia cómo pone el autor en la obra estos datos tradicionales por este autor del siglo XIII se percibe inmediatamente que el carácter popular y realista de la narración está apenas disfrazado por su envoltorio caballeresco.

Un abismo separa *RB* del ideal caballeresco presentado por Chrétien de Troyes. Incluso el comportamiento de algunos personajes es poco ortodoxo. Por ejemplo, el padre de Richars, Loys li preus, cuya conducta puede calificarse como odiosa, habiéndose aprovechado del sueño profundo de una joven para violarla, retoma alegremente su camino como si no hubiera ocurrido nada, e incluso, en lo que sigue del relato nada deja entrever que su consciencia lo haya perturbado o que el mismo autor de el *roman* haya considerado este acto como sancionable.

### 3.1.2. Objeto sagrado y simbólico

La búsqueda de un objeto, sea sagrado o simbólico, implica una serie de aspectos que modifican el transcurso de la narración:

1. Obviamente, al no tratarse de una persona, el objeto puede desaparecer pero no morir. Los buscadores tienen sentimientos respecto a las personas y les preocupa el estado en que puedan encontrarlas.
2. El objeto puede moverse de lugar de un modo mágico, apareciendo y desapareciendo, como en Graal de la *QSG* y del *CG* o puede ser desplazado por sus poseedores, provocando cambios constantes en el trayecto del buscador.
3. Estos objetos simbólicos suelen ser inalcanzables e inabarcables. En la *QSG* para conseguir llegar hasta el Graal y todo lo que representa (su estado de perfección, Dios), Galaad debe morir y el Amant del *RR* al no conseguir superar los obstáculos establecidos por las alegorías, no alcanzará a ver a su amada Rose.

El objeto más recurrente de las búsquedas medievales es el Graal. Según Du Cange<sup>65</sup>, la palabra *graal* aparece escrita, por primera vez, como *gradalis* en Urgell, en los Pirineos

---

<sup>65</sup> DU FRESNE DU CANGE, C. *Glossarium*, L.Favre, Niort 1885, Tom.IV, p.91

de Catalunya, entorno al 1010 y 1030. El filólogo Catalán Joan Coromines muestra que el “gradal” describe utensilios de cocina comunes como cuencos anchos y platos<sup>66</sup>:

“GREAL “del cat. Greala ‘escudella’ (cat. arcaic *gradal*, f.) (...) La dada més antiga que es té del mot en qualsevol país es troba en una escriptura catalana, i més concretament urgellesa, en llatí en l’any 1010 (du C.): "ad Sancta Fide coenobio gradales duas de argento" [...], d’Ermengarda, filla del comte Borrell de Barcelona, any 1030, tornem a trobar "vexela de auro et de argento, id sunt enapos V, et gradals II".”

La cita de Coromines de Du Cange demuestra que *gradalis* se acortó en 1010 como *gradale*, y en el documento de 1030 a Gradal, un acortamiento de palabras que es típico de las lenguas catalana y occitana donde estas variaciones se utilizan hoy en día. Por lo tanto, la etimología de la palabra *graal* nos conduce directamente a los testamentos del Conde Ermengol I de Urgell y su hermana Ermengarda, cuyo padre era el conde Borrell de Barcelona. En estos testamentos escritos en latín deja dos *gradales* de plata al monasterio de Sainte Foi y dos *anapes* a la Iglesia de Sant Vincent de Castres. Su etimología puede ser *gresa* (en latín, “glaise”, del cual se amasa la vajilla), incluso *crater* (“cratère, vaso para mezclar el vino y el agua”)<sup>67</sup>. En suma, se trata de un vaso genérico que designa un plato enorme, que se servía en las mesas.

Otro documento de la misma región pero escrito en lengua vernacular, preserva los nombres catalanes originales para estos objetos<sup>68</sup>. En el año 1030, Ermengarda, hija del Conde Borrell de Barcelona, redacta en su testamento : “Et ipsas eguas et vaccas et oves et porchos, et pane et vino, tonnas, cubos, boves et asinos et someras, et vexela de auro et de argento, id sunt enapos V et gradals II et copes II et cuzlares VII ”<sup>69</sup>.

Chrétien ha sido el primero, entre 1180 y 1190, en componer un *roman* sobre el Graal y en describir el cortejo que atraviesa la sala en el castillo del rey Pescheor. A partir de él comenzará el estudio literario del tema y su evolución, cuyas investigaciones han llevado a establecer tres teorías sobre el origen de la leyenda del Graal:

1. La teoría del origen cristiano: La fuente del *CG* es una leyenda estrictamente cristiana y se refleja especialmente en la escena del cortejo, que recibe una influencia litúrgica.

---

<sup>66</sup> COROMINES, Joan, *Diccionari Etimològic Complimentari de la Lleuga Catalana*, Vol. IV, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1984, p.637.

<sup>67</sup> AURELL, Martin, *La Légende du Roi Artus*, 550-1250, Perrin, 2007, p. 454.

<sup>68</sup> GOERING, Joseph, *The Virgin and the Grail. Origins of a Legend*, Yale University Press, 2005, p. 14.

<sup>69</sup> RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *Quan els vescomtes de Barcelona eren. Història, crònica i documents d’una família catalana dels segles X, XI i XII*, Textos i Documents, 39, Fundació Noguera, Barcelona, 2006, p. 260.

2. La teoría de un origen “ritual”: Un mito pagano, probablemente oriental, de la fertilidad y la vegetación formaría el núcleo de la leyenda.
3. La teoría de una tradición céltica transmitida a los *romanciers* franceses a través de los *conteurs* bretons.

Como se ha comentado anteriormente, la palabra *graal* no es de origen celta. Chrétien describe el *Graal* del cortejo como una pieza espléndida de orfebrería, de una riqueza inaudita. Por estas razones estéticas y con fines de adaptación a la escena del festín servido en la sala del castillo, Chrétien substituye un *graal* a un caldero celta; probablemente su fuente le ofreció la imagen del plato maravilloso de la abundancia, conocido también en los datos galeses.<sup>70</sup>

En la reseña de la obra de J. Fourquet sobre *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal*, Ernest Hoepffner ha señalado: “El Expression même du Graal qui “va et vient” retient sans doute encore quelque chose de son caractère primitif. Chrétien a pu rationaliser, mais il n’a pas pu effacer tout à fait le merveilleux, qu’il n’a pas inventé, mais qu’il avait trouvé dans le livre du Graal que lui avait remis le comte de Flandre”.<sup>71</sup>

Como afirma Jean Frappier<sup>72</sup> “après Chrétien, et en partie dans le sillage de son œuvre, la christianisation des deux objets, la lance qui saigne et le Graal, se poursuit et s’achève par leur assimilation explicite à d’augustes reliques. La lance est identifiée avec celle du soldat romain qui perça le flanc du Christ et qu’une antique légende nommait Longinus; le Graal est le Saint-Graal, le “ vaisseau ” dont Jésus s’était servi pour la Cène et le “ calice ” où Joseph d’Arimathie avait recueilli le sang qui coulait des plaies du Crucifié”. En todos los relatos el Graal aparece como un símbolo con carácter cristiano. Figuras eclesiásticas anuncian su llegada; lugares consagrados al culto lo abrigan; personajes celestes lo rodean; seis cirios brillan cerca de él y sobre los altares. Poco a poco se va identificando como el objeto más litúrgico más venerado, el cáliz de la misa.

Es significativo que, al revés de lo que ocurre en los otros *romans* de Chrétien y de la Edad Media, la mujer no sea en el *CG* el objeto de búsqueda. Perceval no desea a Blancheflor: Chrétien insiste sobre ese punto. El encuentro con Blancheflor representa

---

<sup>70</sup> FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, SEDES, Paris, 1979, p. 183.

<sup>71</sup> *Romania*, LXV, 1939, p. 408.

<sup>72</sup> FRAPPIER, Jean, *Autour du Graal*, Droz, Genève, 1977, p. 90.

una etapa en el desarrollo interior de Perceval, una etapa que el héroe atraviesa demasiado deprisa, puesto que aquí como allá se equivoca. Perceval no sólo no desea a Blancheflor sino que además no se da ni cuenta de que la quiere porque todavía no sabía nada del amor. Ni siquiera es sensible a su belleza, ni siquiera la ve. Perceval sólo la encuentra bella una vez ella está ausente. ¿Es casual que los símbolos que escoge Chrétien –el rojo (de la sangre) sobre el blanco– sean ambivalentes y puedan referirse tanto al cortejo del Graal como al tinte de Blancheflor? Sólo mediante su esfuerzo de abstracción con respecto a Blancheflor que Perceval será capaz de comprender el secreto del Graal. Blancheflor es la *médiatrice* entre el héroe y el objeto de su Busca. El camino de los héroes de Chrétien va de la revelación de la belleza a la Busca de la alegría.

La Busca del Graal es competencia de la antropología más vasta, más total y más difícil de conducir puesto que se trata del imaginario: “Le Graal est la somme, ou plutôt l’Essence, de toutes les ardeurs et de toutes les ferveurs; mais le Graal n’est qu’un signe, un “symbole” qui “met en communication” l’homme avec l’objet suprême de son fervent désir-objet qui peut être, selon le cas et les degrés, la gloire, la souveraineté, la femme ou Dieu”.<sup>73</sup> Pero también, “Le Graal est là où s’unissent tous les contraires, où coïncident tous les opposés, où toutes les tensions douloureuses s’apaisent, où l’homme est enfin réconcilié avec le monde et avec lui-même”.<sup>74</sup>

Para Chrétien, el Graal es una gran copa de poca profundidad, un gran plato hueco. Hecho para contener una gran cantidad de alimentación, sólo contiene una *hostie*. Esta alimentación es “espiritual” y es la única que necesita el viejo rey Pescheor para mantenerse vivo: “une petite rondelle diaphane de pain sans levain, une goutte de pâte étalée et presée dans le moule à hostie –le minimum de matière où se puisse condenser toute la qualité” nourricière de la Nature—. Toute la force du symbole réside en ce contraste”.<sup>75</sup> Cuanto más exiguo sea el soporte material de un símbolo, frágil y efímero, más grande es su fuerza de sugestión. El poder de resonancia del símbolo es tan grande como resplandeciente y evidente es la desproporción entre el significante (de orden material) y el significado (de orden espiritual). La *hostie chrétienne* es Dios mientras que la *hostie de Chrétien* es el Graal. Dios y Graal son una misma cosa.

---

<sup>73</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l’Initiation*, Editions du Sirac, Paris, 1972, p. 24.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 60.

Este primer modelo del *Graal* sería uno de los recipientes maravillosos de los que se habla mucho en los relatos celtas: Copas, platos, canastas, cuernos que hay que beber, escudillas y calderos de abundancia que poseen en distintos niveles la virtud mágica de dispensar bebida y alimento, y que ya aparecían frecuentemente entre las manos de las diosas madres sobre los monumentos de la *Galia romana*. Estos objetos representan la riqueza y la fecundidad. Los Celtas soñaban con tierras felices, islas afortunadas, campos elíseos, donde sin trabajo se disfrutaba en abundancia de bebidas y de comidas muy sabrosas; es de allí que viene la copa maravillosa cuyo contenido es inagotable, talismán real de soberanía.

Los héroes conseguirán estas copas, platos y otros recipientes maravillosos durante las búsquedas que se realizarán en las expediciones del Otro mundo. Como ejemplo podemos señalar El Mabinogi de *Kulhwch et Olwen*, escrito entre el siglo XI y XII, donde el gigante Yspaddaden reclama de su futuro yerno, el héroe Kulhwch, entre otras Buscas, la de la canasta maravillosa que puede hartar al mundo entero sirviendo a cada uno los platos preferidos.<sup>76</sup> Se entiende por Mabinogion un cierto número de narraciones en prosa de orígenes diversos que se hallan en el manuscrito conocido bajo el nombre de *Livre Rouge*. Este manuscrito es una especie de Corpus de la literatura Galesa y la narración de *Kulhwch et Olwen* se puede considerar como una muestra del mundo mitológico legendario de los Bretones. Es curioso destacar que la figura de Artus y la de Keu aparecen por toda la obra, a pesar de que todavía no es rey y de que la Mesa Redonda no existe. Sin embargo a su lado hay héroes ligeramente influenciados por la civilización francesa.<sup>77</sup>

El Graal pasa por cuatro etapas sucesivas. Primitivamente, es un mito solar que simboliza la renovación de la naturaleza en la primavera, bajo la figura de un Dios moribundo y renaciente, que un joven héroe visita en la sala cuadrada donde se le espera. El talismán de curación se disimula en la magia de una palabra. Después, bajo la influencia religiosa cristiana, habiéndose abolido el significado original, el Graal se identifica con la Eucaristía. La boga de las reliquias lo transforma en el receptáculo de la Santa Sangre, y entonces cobra las intenciones apologéticas o incluso el significado de una llamada a la vida monástica.

---

<sup>76</sup> Hay referencias a los recipientes maravillosos de las leyendas celtas en el artículo de J. Marx, *La légende Artusienne et le Graal*, p. 117-120, 123-125, 135-139.

<sup>77</sup> LOTH, Joseph (1847-1934). "Le Mabinogi de Kulhwch et Olwen". *Collections numérisées - Université de Rennes 2*, consulté le 18 janvier 2014, <http://bibnum.univ-rennes2.fr/items/show/316>

Finalmente, en *Perlesvaus*, esta propaganda se intensifica por el culto de la misa y de la liturgia. Pero el *roman* que nos reserva la interpretación más alta del Graal, copa de la Eucaristía y símbolo de la visión celeste, es la obra atribuida a Gauthier Map y todo el ciclo: Joseph d'Armathie, Merlin, Lancelot, la *QSG* y la *Mort d'Artur*.

Como se ha comentado anteriormente la mayor parte de las Buscas son iniciáticas especialmente la del *CG. Perceval, es la genèse d'un chevalier*<sup>78</sup>. Desde este punto de vista, esta obra marca una fecha en la historia de la civilización y de la sensibilidad en Francia. A partir de entonces, por ejemplo, se escriben *romans* sobre educación en la Edad Media, como *Durmart* y más tarde *Télémaque*. Posteriormente, Rabelais narra la formación de Gargantua y Pantagruel y durante la Ilustración, Jean-Jacques Rousseau escribe sobre la formación de un hombre a partir de su corazón.

Respecto al camino iniciático de Perceval se encontrará una triple formación:

1. A la caballería
2. Al amor
3. A la religión

Esta intención ha sido la idea principal del libro y a partir de ella se ha configurado la trama y su estructura. Así pues, esta formación se reflejará desde el primer episodio de las “enfances” donde el joven Galés aparecerá en estado salvaje. Su madre, habiendo perdido a su marido y a sus dos primeros hijos, lo protege celosamente de los peligros de la caballería; en su *gaste forest*, ella lo mantiene en una ignorancia absoluta.

Pero un día de primavera, ocurre el suceso inesperado que da un giro radical a todo lo establecido hasta el momento y ofrece la posibilidad de decidir emprender un camino de aventura en el que no hay vuelta atrás. Este suceso, 2ª etapa de la Busca, será un encuentro, con toda un mundo de posibilidades, que sólo pueden ofrecerse una vez sea armado caballero. Perceval encuentra un grupo de caballeros deslumbrantes de oro, azur y plata, y es para el joven “nice” (naïf), la primera revelación de un mundo desconocido. Por primera vez oye hablar del rey Artus y vuelve a su casa, emocionado por este extraordinario encuentro. La madre es incapaz de reprimir una vocación tan imperiosa. Perceval decide abandonar a su madre y a su hogar.

---

<sup>78</sup> MICHA, Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Droz, Genève, 1976, pp. 123-131.



Estas son las experiencias más importantes de la formación de Perceval:

- **Primera experiencia:**

Poco después de su partida, encuentra a la señorita de la tienda (él piensa que esta tienda es una iglesia), la besa y basándose en los consejos maternos de los que él no ha comprendido nada, le coge a la fuerza el anillo de su dedo, come su comida con descaro y deja a la joven a merced de los maltratos de su amigo, que cree que ella le ha engañado. El galés todavía es muy rústico y obtuso.

- **Segunda experiencia :**

En el episodio que viene justo después, el de la llegada a la corte de Artus, Perceval desdeña las reglas de la etiqueta más elemental: penetra a caballo en la gran sala, interpela al rey, enmudecido de dolor a raíz del ultraje que acaba de infligirle el *Chevalier Vermeil*.

- **Tercera experiencia:**

Su primer acto caballeresco lo hizo despreciando todas las reglas, abatiendo al *Chevalier Vermeil* con una jabalina: Sin la ayuda de Yonet, que le sigue, nunca hubiera logrado despojar el cadáver de la espada, de la cota de malla y del yelmo; este mismo maestro benévolo le ayuda a revestir estas armas.

Pero su verdadero aprendizaje se realizará en el castillo de Gornemans de Gorhaut. Él mismo le hace caballero, espiritual y físicamente, enumerándole las obligaciones que tendrá de ahora en adelante: nuevo pretexto a un “chastoiement” organizado en cuatro puntos sobre el respeto de la vida de un adversario vencido que pide gracia, sobre la discreción, la ayuda a las damas, la frecuentación de las iglesias y el *salut*. Esta es la primera formación caballerisca real recibida por Perceval.

Pero su iniciación amorosa todavía no había comenzado. El episodio de Blancheflor está destinado a despertarle los sentidos. Perceval es inocente, insensible, ajeno a cualquier preocupación de amor. Esta iniciación es menos prolongada, bastante alejada de la excitación que se cultiva en *Daphnis et Chloé*, incompleta porque Blancheflor, por la mañana, se retira discretamente. Pero Perceval, decidido a liberar a la joven dama, le pregunta por su “druerie”<sup>79</sup>; He aquí que ya está enamorado. Es un sentimiento naif y profundo el que le sumerge en éxtasis, lejos de la mujer amada, en esta escena donde se

---

<sup>79</sup> "Relation affective privilégiée, affection, amitié, tendresse ou amitié amoureuse", Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales: <http://cnrtl.fr/definition/dmf/druerie>

sume en la contemplación de tres gotas de sangre sobre la nieve, porque estos colores frescos le evocan el rostro de su amada. El amor, fuente de energía y motor de búsqueda, junto al deseo, le asegura un triunfo fácil sobre Anguingueron y Clamadeu. Amor y proeza se enriquecen y se complementan. Ahora va por el buen camino. Esta vez, se ha medido con un adversario según las reglas. Después de Gornemans de Gorhaut, Anguingueron le enseña que un caballero debe incrementar su gloria perdonando la vida a un desafortunado enemigo para que pueda contar que un caballero muy valiente lo ha vencido. Así pues, de ahora en adelante, Perceval enviará a la corte del rey Artus todas sus conquistas.

Sobre los 9000 versos del *CG*, Gauvain ocupa más de 4000. El *roman* de Gauvain es claramente inferior al de Perceval: aunque algunos acontecimientos son narrados extensamente, en particular toda la historia de las dos hijas de Thibaud y las múltiples pruebas que una *demoiselle* sarcástica impone a Gauvain sin razón. Muchas aventuras se justifican si consideramos esta obra bajo la perspectiva de un caballero en formación que Chrétien opone a un caballero que ha alcanzado la perfección.

El silencio poco afortunado de Perceval en el cortejo del Graal es la expiación de una falta grave, como va a informarle su prima: su madre se desmayó cuando la dejó y atizando con el látigo a su montura no se dignó a volverse. En efecto, esta visión lo ha perseguido y si no quiso permanecer demasiado tiempo con Gornemans de Gorhaut es porque quería volverla a ver. Por este motivo se despidió muy deprisa de Blancheflor. El remordimiento ha penetrado su alma; Por consiguiente aprende que la dureza de su corazón, su indiferencia, le impidió realizar su misión: curar la herida de su rey, llevar la felicidad a este país afectado por un sortilegio inexplicable. El sentimiento de piedad es imprescindible para conquistar el paraíso perdido.

Perceval parte a la Busca del Graal. Pero es curioso, todavía no siente ninguna inquietud por perfeccionar su interior: esta Busca no se diferencia en nada de otras de objetos profanos que persiguen por otros lugares muchos otros buscadores. Las andanzas de *chevalerie terrienne* que lo han ocupado cinco años le han hecho olvidar a Dios. Hasta que un día, un Viernes Santo, encuentra un cortejo de caballeros (uno de ellos le recuerda los artículos del *Credo*), y bruscamente siente un arrepentimiento profundo. Perceval se confía, llorando, a un ermitaño que resulta ser su tío: éste le recuerda el pecado que ha cometido causando la muerte de su madre, las consecuencias de su falta en el castillo del Graal y le da una instrucción donde oímos muchos temas ya conocidos: asistencia a la

misa, respeto debido al sacerdote, ayuda a las damas. El penitente aprende una oración para recitar en peligro de muerte y recibe su primera comunión el día de Pascua.

Es difícil saber o incluso imaginar qué grado de perfección debería alcanzar Perceval pero es muy obvio que esta última lección de catecismo es la culminación de todas las enseñanzas que ha recibido.

*CG* también es un *roman* educativo en acción, perteneciendo a esta literatura de *chastoiements* et des *enseignements* y al género didáctico-moral tan ampliamente representado en los siglos XII y XIII.

La originalidad de Chrétien estriba en haber recurrido a la forma novelesca y en haber sugerido que la naturaleza es inferior a la educación: no se alcanza la plenitud de la personalidad sin conocer los códigos del comportamiento y del honor en sociedad: la caballería es un código, el amor está regido por un código, la religión – tal y como la concibe a menudo Chrétien – se reduce también a un código. El individuo está obligado a plegarse a las instituciones humanas, integrándose en un contexto social fuertemente constituido en el siglo XII. Así pues, triunfará la formación, la fuerza del instinto y la herencia.

No se trata sólo de saber las reglas de un juego bastante complicado, de responder a todos los imperativos que se imponen: el verdadero caballero, Perceval, debe ser muy generoso, sentir el amor no solamente como un culto racional por una mujer sino como una experiencia profundamente espiritual. En cuanto al sentimiento religioso, debe alimentarse de la misma fuente del arrepentimiento y de la piedad. Todo ello, sumado al sentido del honor, dará al héroe plena consciencia de su dignidad, de modo que ya podrá enfrentarse cara a cara consigo mismo para poder tomar decisiones extremadamente relevantes para su objetivo.

El *CG* de Chrétien se inscribe en la tradición de los relatos iniciáticos. Es como si su autor no quisiera enseñarnos nada especial sobre Dios, sino sobre el hombre que lo Busca. De este modo, *CG*, nos enseña mucho más sobre Dios que los novelistas piosos del siglo XIII: “Le mystère de Son Unité et de Sa Totalité – ce secret des secrets, du moins pour toute la pensée indo-européenne – est bien plus sensible à qui médite sur le Vase et l’Arme symboliques qu’au lecteur des “romans” de la *paropsis* ou de la sainte Lance”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l’Initiation*, p. 293.

Perceval no está todavía predestinado, como lo estará Galaad en la *QSG*. El carácter místico del personaje se desarrollará más tarde, con los continuadores, llegando a ser curandero e incluso evocando en algunos momentos la figura de Cristo.

La *QSG* se elabora a partir del desarrollo de la idea de Chrétien de Troyes que, habiendo llevado el héroe del Graal a la corte del rey Artus, preparaba y establecía de algún modo la introducción en la leyenda del Graal del estilo y de los personajes de los *romans* artúricos. Pero en la *QSG* se desprecia la proeza caballeresca exaltada en todos los *romans* como una virtud que basta al hombre.

Las aventuras del amor, que con los combates llenan los otros *romans*, no tienen lugar aquí. Si se hace alusión a ellas es con un tono de reprobación y de desprecio. El amor era hasta la *QSG* la fuente de nobles sentimientos que provocaban acciones heroicas. Ningún caballero era lo suficientemente valiente si no estaba enamorado. En la *QSG*, el amor no es más que el vil pecado de lujuria. Por haber tenido un pasado amoroso, Boort, pese a su vida ejemplar, no estará en el primer rango de los héroes del Graal. Porque fue el amante apasionado de la reina Guenievre, Lancelot se precipita de su alto rango de gloria en el oprobio y el sufrimiento. Por ello, la mujer, siempre bella, siempre amada, envuelta en un culto ferviente, será borrada de la *QSG*. Durante las aventuras de los héroes, las mujeres, criaturas llenas de belleza y de pasión, simbolizarán el pecado, la tentación, serán la cómplice del enemigo: la Eva eterna. Por lo tanto esta obra se opone a la literatura cortesana.

El relato de la *QSG* comienza en Pentecostés, en el momento en que los caballeros del rey Artus se reúnen alrededor de la Mesa Redonda, llega Galaad, el hijo de Lancelot, y se sienta sobre el *Siège Périlleux* , el *Siège Périlleux* . Después consigue retirar la espada del *perron flottant*. Entonces aparece el Graal saciando de manera misteriosa a los personajes presentes y desaparece en unos instantes. Todos los caballeros artúricos se preparan para partir en su Busca. Los tres elegidos para encontrar el Graal son Boort, el esforzado, Perceval, el ingenuo y simple y Galaad, el héroe perfecto concebido a imagen de Jesús.

Tan pronto separados como reunidos, se encuentran en un navío construido anteriormente por Salomón con árboles del paraíso terrenal y en el cual ellos descubren la espada de David, reservada a Galaad. En el castillo de Cobernic asisten a la liturgia del Graal en la cual participan Josephé y Cristo en persona:

“Cil qui n’a esté compainz de la Queste del Saint Graal si se departe de ci: car il n’est pas droiz qu’il i remaigne plus.” (...) Et quan li palés fu vuidiez fors de çax qui se sentoient a compaignon de la Queste, maintenant fu avis a çax qui remés i estoient que de vers le ciel venoit uns hons revestuz en semblance d’evesque, et ot croce en sa main et mitre en son chief ; si le portoient quatre ange en une trop riche chaire et l’assitrent lez la table sor quoi li Sainz Graaux estoit”.<sup>81</sup>

Después van a Sarraz, en el *Palais Spirituel*, donde los secretos divinos se revelan sólo a Galaad, invitado a mirar en el interior del vaso sagrado antes de fallecer. En cuanto los ángeles se llevan el alma del hijo de Lancelot, una mano misteriosa se lleva el santo Graal y la Lance hacia el cielo. Perceval se hace ermitaño y muere al cabo de un año. Boort lo entierra al lado de Galaad y después vuelve a la corte de Artus para contar todos estos acontecimientos:

“Si tost come Galaad fu debéis avint illuec une grant merveille. Qar li dui compaignon virent apertement que une mein vint devers le ciel ; mes il ne virent pas le cors dont la mein estoit. Et elle vint droit au seint Vessel et le prist, et la Lance aussi, et El Enporta tot amont vers le ciel, a telle eure qu’il ne fu puis hons si hardiz qu’il osast dire qu’il eust veu le Seint Graal<sup>82</sup>.”

Perceval en el *CG* no es todavía un representante de la *chevalerie celestielle* y no se le puede confundir con Galaad; sin embargo no se parece a ningún héroe anterior de Chrétien: Erec, Cligès, Yvain, Lancelot, Gauvain; se podría decir que los futuros desarrollos del Santo Graal están en el germen de este *roman* inacabado.

Chrétien de Troyes siempre ha sido el poeta de la caballería pero hasta el *Chevalier au Lion* y el *CHCH* inclusivamente, la conducta de sus héroes fue dirigida por sus valores corteses. Ellos actúan en un siglo y por el siglo: no reniegan de ningún modo la fe cristiana pero obedecen sobre todo a la divinidad alegórica del Amor; sin duda la caballería de un Yvain y más aún la de un Lancelot adoptaba un tono religioso, mesiánico, parecían consagradas al sacrificio y a un tipo de santidad, pero esta idealización giraba, en resumidas cuentas, en provecho de una moral profana.

---

<sup>81</sup> *La Queste del Saint Graal*, ed. por A. Pauphilet, Champion, Paris, 1949, p. 268, 13-20.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 279, 1-7.

Ahora bien, por muy delicado que sea encontrar su justa interpretación, el *CG* aporta indicios evidentes de un cambio o de una nueva orientación: la idea propiamente religiosa, alejada de la poesía cortesana, se convierte o vuelve a ser un elemento esencial de la ética caballeresca:

“(…) Dans le *Conte du Graal*, (…) les valeurs proprement religieuses apparaissent comme le couronnement de l’apprentissage chevaleresque, ou plutôt de l’ascension morale du chevalier. (…) Elle ne suffit pas à caractériser le héros du Graal ni les circonstances qui entourent l’apparition, puis la quête de l’objet mystérieux. Ce sont des traits complémentaires de prime abord, et pourtant décisifs, car ils domineront l’évolution future du thème, qui donnent une couleur particulière au personnage et à l’histoire de Perceval”.<sup>83</sup>

La aventura del Graal está inextricablemente unida a la historia de un linaje. Perceval no es un caballero cualquiera: Por parte de su madre, él es de la misma raza que el rey Pescheor, quien es su primo y tiene como tíos al padre de este rey y al ermitaño del viernes santo. Sin hablar de cierta prima que se indigna con su fracaso. Por consiguiente el misterio del Graal acaba pareciendo un secreto de familia. Asimismo, el personaje del ermitaño, el tío de Perceval, se mantendrá como modelo de numerosos ermitaños que los buscadores del santo Graal van a encontrar casi en cada giro de sus aventuras en los *romans* en prosa del siglo XIII; sin duda estos ermitaños, en el fondo de los bosques y en parajes totalmente desérticos, cumplen un deber de hospitalidad con respecto a los caballeros andantes, pero incluso fuera de la relación religiosa, existen unas afinidades morales y psicológicas muy cercanas al gusto común por la soledad.

Después de Chrétien de Troyes surgen cambios evidentes, a veces incluso bruscos, en la historia novelesca y simbólica del Graal; ésta se amplifica, se complica, se ramifica en numerosas versiones. Sin embargo, subsiste una continuidad: Esta historia fija cada vez más las aspiraciones y los sueños de la clase noble que glorifican conjuntamente caballería y religión.

Estos cambios reciben la influencia de toda una tradición que se reflejará en cada una de las apariciones del santo “vessel” a lo largo de la Busca en la *QSG*:

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 94-95.

1ª Al principio del *roman* el Graal aparece en la corte de Artus y lo anuncia una enviada de “Nascien El Ermite”.

2ª Justo antes de aparecer el Graal hay un trueno y una gran claridad. Los asistentes están como “enluminé de la grace del saint Esperit” y ninguno de ellos puede hablar. Los portadores del Graal son invisibles. Un olor delicioso embriaga el palacio y mientras va pasando las mesas se van llenando de comidas exquisitas al gusto de cada asistente. De repente el Graal desaparece.

3ª La primera escena, en la que asiste Lancelot, ocurre de noche cerca de una capilla perdida. De repente una extraña procesión sale de la capilla y pasan un candelabro de plata de seis cirios y el Graal sin que se pueda ver quien los lleva.

4ª En sus conversaciones instructivas Perceval habla de la historia anterior del Graal, el milagro de la multiplicación de panes que ocurrió en tiempos de Joseph d’Arimathie y el castigo del rey Mordrain que fue golpeado por haber intentado ver los misterios del Graal. Los misterios se muestran ellos mismos cuando ellos quieren no cuando alguien quiera verlos; si un caballero quiere verlos, debe ganárselos mediante todo tipo de pruebas.

5ª En Cobernic y después en Sarraz se desarrollan las escenas más importantes y más completas. Lancelot es el primero que llega al castillo del Graal. Ve una habitación cerrada y oye voces que cantan *Gloria*. Ruega a Dios con fervor poder ver alguna cosa del santo misterio y la puerta se abre. Descubre una claridad sobrenatural, la mesa de plata, sobre la cual el santo Graal está cubierto por un “vermeil samit”. Alrededor hay ángeles que acompañan una liturgia y sujetan incensarios, cirios, cruces y ornamentos de altar. Delante del santo Graal hay un oficiante que está de pie; eleva la ostia que sujeta y se transforma en tres personas, dos de las cuales ponen a la más joven entre sus brazos. Más tarde, Lancelot es admitido a una comida maravillosa donde el Santo Graal llena las mesas de todo tipo de manjares.

6ª Cuando Galaad llega al castillo de Cobernic con los otros dos elegidos, el oficio se repite con más amplitud y solemnidad. Aquí aparece la descripción más completa y más precisa de las ceremonias del Graal.

7ª En Cobernic aparece Jesús en persona y anuncia a Galaad que él verá más claramente todavía, en Sarraz, los misterios del Graal y que el santo vaso dejará para siempre el reino de Logres.

8ª Un día los tres compañeros ven delante del Graal a un obispo de rodillas, rodeado de ángeles, que al cabo de unos instantes oficiará la misa. En el momento de la

consagración, Galaad, invitado a mirar en el santo Graal, se pronuncia diciendo que ve claramente las supremas maravillas y pide morir en este instante sublime. Acto seguido el obispo coge la ostia y se la da a Galaad. Después Galaad se dirige hacia sus dos compañeros, los besa y muere. Aparece una mano que se lleva el santo Graal hacia el cielo para siempre.

Así pues, los caballeros de la Mesa Redonda no parten para *conquérir* un talismán maravilloso o incluso alguna insigne reliquia, sino para ver más claramente el Graal. En el momento de partir, un monje viejo define solemnemente las condiciones de la Busca:

“Car nus en si haut servise ne doit entrer devant qu’il soit netoiez et espurgiez de totes vilainies et de toz pechies mortex. Car ceste queste n’est mie queste de terriennes choses, ainz doit estre li encerchemenz de grans secrez et des privetez Nostre Seignor...” (*QSG*, 19, 1.17-21).

Todos los atributos del Graal son los mismos de Dios: Inmaterial, omnipresente y rodeado de seres celestes, cuyo poder es infinito y atemporal. El Graal es la manifestación novelesca de Dios tal y como nos lo mostrará el autor al final del *roman* a través de la misma voz de Jesucristo:

“Ce est El Escuele ou Jhesucriz menja l’aignel le jor de Pasques o ses deciples; ce est El Escuele qui a servi a gré toz ceus que j’ai trovez en mon servise ; ce est El Escuele que onques hons mescreanz ne vit qui ele ne grevast molt. Et por ce que ele a si servi a gré totes genz doit ele estre apelee le saint Graal” (*QSG*, 270, 1.28-31).

En la *QSG* la búsqueda también recibe la influencia del *Cantar de los Cantares* del Antiguo Testamento, en los que las mujeres jóvenes buscan a su esposo. La Busca del Graal de Galaad, Boort y Perceval y durante cierto tiempo, Lancelot, es la Busca de la esposa mística: La primera etapa es la llamada, la segunda el acontecimiento sorprendente junto con la aventura de la búsqueda y la tercera el encuentro y la unión con Dios.

Las aventuras que nacen de esta Busca divina, las peripecias que resultan del éxito o del fracaso de los caballeros es lo que el autor denomina, con el verdadero título del libro: “*Aventures del Saint Graal*”. Es la historia de las almas en Busca de Dios, la descripción



de sus esfuerzos, de sus errores, de sus fracasos y de sus éxitos. Bajo la apariencia caballescica, es la gran aventura del hombre la que está aquí expuesta: es un cuadro sobre la vida cristiana tal y como lo podría observar o soñar una consciencia del siglo XIII.<sup>84</sup>

Así pues, como afirma Pierre Gallais,<sup>85</sup> “la *Queste* est un *roman* allégorique, tantôt théologique, tantôt moralisateur : ce n’est pas un *roman* mystique, ni un *roman* initiatique. (...) La *Queste* constitue la plus manifeste tentative de récupération du mythe ou du symbole par l’Église exotérique, et il faut être bien naïf pour s’étonner de ce que les *romans* du Graal n’aient point encouru les foudres ecclésiastiques : seul le *Perceval* de Chrétien aurait pu le faire, mais le sens profond en était trop bien caché pour que, de prime abord, il apparaisse dangereux”.

Otro tipo de Busca de un objeto simbólico es la de un joven adolescente que se inicia en el amor, como sucede en el *roman RR* de Guillaume de Lorris, de 1230. Este *roman* es un arte de amar, un poema con una tradición poética muy viva que tiene su origen en la poesía de amor de los trovadores de Languedoc y de lengua de Oïl, a finales del siglo XII: Amor, deseo, sumisión a la dama, erotismo discreto y apasionado, sensualidad. Estos poemas comienzan con la exaltación del Amant que describe la primavera o el invierno y lo relaciona con su corazón ardiente y enamorado. La originalidad del *RR* es que toma este principio primaveral y lo convierte en el tema de la obra inscribiendo en él toda la historia de amor y la educación sentimental.

El *Roman* se presenta como un sueño que el poeta tiene a los veinte años: El poeta, “Je”, tuvo hace cinco años un sueño que no comprendió y hoy, que ha descubierto el amor verdadero en la vida, lo comprende retrospectivamente y lo cuenta para que la dama que ama lo tome como con agrado (la dama también se llama Rose):

“Où vintiesme an de mon aage,  
Où point qu'Amors prend le paage  
Des jones gens, couchiez estoie  
Une nuit, si cum je souloie,  
Et me dormoie moult forment,  
Si vi ung songe en mon dormant,

---

<sup>84</sup> PAUPHILET, A., *Étude sur la Queste del Saint Graal*, Champion, Paris, 1921, pp. 25, 26.

<sup>85</sup> *Perceval et l'Initiation, Essais sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances "orientales" et sa signification anthropologique*. (Association l'Agrafe d'Or.) Paris : Sirac, 1972, p. 292.

Qui moult fut biax, et moult me plot.  
 Mès onques riens où songe n'ot  
 Qui avenu trestout ne soit,  
 Si cum li songes recontoit.  
 Or veil cel songe rimaier,  
 Por vos cuers plus fere esgaier,  
 Qu'Amors le me prie et commande;  
 Et se nus ne nule demande  
 Comment ge voil que cilz Rommanz  
 Soit apelez, que ge commanz:  
 Ce est li Rommanz de la Rose,  
 Où l'art d'Amors est tote enclose.  
 La matire en est bone et noeve:  
 Or doint Diez qu'en gré le reçoevem  
 Cele por qui ge l'ai empris.  
 C'est cele qui tant a de pris,  
 Et tant est digne d'estre amée,  
 Qu'el doit estre Rose clamée.” (RR, v. 23-46)<sup>86</sup>

Este sueño no lo pudo comprender porque fue un sueño alegórico repleto de personificaciones. El poeta sueña que se despierta una mañana del mes de mayo, se acerca a un río para lavarse y llega delante de un muro que cerca un *vergier*. En este muro están esculpidas y pintadas las figuras contrarias al amor como la *Pauvreté*. Llama a una pequeña puerta, una joven dama le abre, *Oiseuse*, y ella lo introduce en el jardín de placer donde encuentra a *Amors* danzando rodeado de las virtudes que le son favorables. Después, paseándose por el jardín, encuentra la fuente donde se ahogó Narcisus. Inclínándose hacia el agua de la fuente, ve el reflejo de un matorral de Rosas. Se acomoda para verlo y descubre una pequeña Rose particularmente encantadora. Entonces, el *Amors* se percata de su presencia y le dispara una flecha que entrándole por el ojo le alcanza el corazón (puesto que nos enamoramos por los ojos). Así pues, cae perdidamente enamorado. En este momento, sólo tiene una idea en su mente: conquistar la pequeña Rose. Aparece *Raison* y lo intenta disuadir. También aparece la figura del *Ami*, que le da

---

<sup>86</sup> LORRIS, Guillaume et MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, ed. D. Poiron, Garnier-Flammarion, Paris, 1990.

consejos de amigo. La Rose está guardada por guardianes que evitan que nadie se acerque a ella: Con ellos están también *Médisance*, *Convoitise*, *Jalousie*, *Dangier* (la resistencia interior de la joven muchacha, en suma, el pudor). Pero, gracias a *Bel Accueil*, recibe un beso de la Rose. En ese momento llegan los otros y *Jalousie* manda construir una torre donde encierra a *Bel Accueil* y cuyos guardianes son *Malebouche*, *Danger*, *Peur* y *Honte*. Entonces, el Amant, separado de su amada Rose, se da cuenta que puede que no la vuelva a ver nunca más y lleno de desesperación exhala su dolor en infinitos lamentos y hasta sueña con morir.

Ella encierra su corazón en un círculo inexpugnable. Sus cuatro defensores son el pudor, la reputación, el temor de sucumbir y los miedos. Teme tanto más por ella misma que por aquel que ama renunciándolo a ver y tratando de olvidarlo.

El siglo XIII es reflexivo, intenta poner en orden la fe y a la vez los descubrimientos en todos los dominios. Es la época de oro de la teología, que pretende analizar, mediante una corriente de poesía intelectual, este amor tan apasionado que celebran los poetas del siglo XII con tanto ardor. Hay, también, una reflexión sobre la totalidad del amor, sobre todo en la continuación del *roman* por parte de Jean de Meun.<sup>87</sup>

Este objeto deseado y buscado, la Rose de Guillaume de Lorris, simboliza el amor de la mujer ideal, verdadera pero inaccesible puesto que está encerrada en su jardín de alegorías: *Danger*, *Male-Bouche* y *Honte* defienden *Bel Accueil* contra las empresas galantes. El obstáculo a la unión amorosa se muestra mediante la resistencia moral y no religiosa. No se trata de una ascesis mística sino de un refinamiento del espíritu que debe conducir al Amant a merecer el don. De esta parte de la Rose descenderá la obra de Dante, Petrarca y los *romans* alegóricos del siglo XVII hasta *La Nouvelle Héloïse*.

La intervención más importante del *RR* se sitúa en el momento en que el dios del Amor dicta sus órdenes o mandamientos:

“Des or le fet bon escouter,  
s’il est qui le sache conter,  
car la fin dou songe est mout bele  
et la matire en est novele.  
Qui dou songe la fin ora,

---

<sup>87</sup> Véase el *Roman de la Rose Digital Library* : <http://romandelarose.org/>

je vos di bien que il porra  
des jeus d'Amors assez apprendre,  
puis que il veille tant atendre  
que je die et que j'encomance  
dou songe la senefiance.” (vv. 2061-2070)

Este “conte” es una escuela de juegos de Amor. El verso hace eco al prólogo del *roman* que anuncia que “...l'art d'Amors est tote enclose” (v. 38).

A partir de este punto, el relato evolucionará dramáticamente mediante una serie de personificaciones como la *Raison*, *Bel Accueil* y *Danger* cuyos diálogos, asociados a la acción, serán mucho más animados.

La alegoría del *RR* desarrolla y dramatiza una metáfora: *cuieillir la rose*. Este gesto sirve de motivo, en todas las épocas, a la canción anónima que habla con más o menos sutileza sobre los deseos secretos del hombre (o mujer) enamorado.

La flor representa, en todas las lenguas, las cualidades que se pueden atribuir a la feminidad: belleza, pureza, promesa de fecundidad. De entre todas las flores, la *Rose* tiene una distinción particular que ha fascinado a los hombres desde hace siglos: el dibujo irregular de sus pétalos, la creación en espiral, el contorno circular, las combinaciones de números que encierra, la delicadeza de la textura y del color. En el lenguaje de las flores, ella añade a las sugerencias de feminidad y de belleza un matiz de gracia y de refinamiento.

Esta flor, como objeto de Busca, se presenta inmóvil, insinuante pero pasiva, contrastando con toda la actividad que se despliega alrededor de ella; y expande el simbolismo de su delicadeza, como si se tratara de su olor, dando una dimensión metafórica a la obra.

Hay otro tipo de Busca de un objeto, bastante insólita y curiosa, que tiene como objetivo encontrar un objeto-talismán con unas características muy particulares. En el relato en verso escrito a finales del siglo XII y principios del XIII, atribuido a Paiën de Maisières, *La Demoiselle à la mule (o la mule sans frein)*, se encuentra este tipo de estructura cuya historia es la siguiente: una damisela va sobre una mula que ya no tiene freno/brida. Llega a la corte del rey Artus y pide ayuda a un caballero para que vaya a Buscarle el freno. A este caballero le recompensará con su amor. El mismo animal debe servir de guía a quien se atreva a emprender tal hazaña. El senescal Keu se ofrece pero antes de ponerse en camino le pide un beso y ella se lo rechaza. Parte hacia la búsqueda pero tiene miedo a

todo lo que se va encontrando por el camino y finalmente, vuelve a la corte. Gauvain se presenta después de él, y la damisela, que prevé que la consecución, acuerda darle un beso. En efecto, Gauvain lo consigue: penetra en el castillo donde se haya el freno en cuestión. Después de una noche de reposo, se enfrenta a una serie de combates y encantamientos en los que sale vencedor. La señora del castillo (que es la hermana de la damisela y quien le había robado el freno/la brida) lo recibe. Resiste a sus encantos y rechaza la proposición de matrimonio que le convertiría en señor de esta tierra maravillosa.

Gauvain tendrá que superar múltiples pruebas que irán apareciendo a modo de caleidoscopio, en cascada y dentro de un universo restringido (en 1200 versos octosilábicos aproximadamente) y creando de este modo una aventura enigmática. El relato es paródico. El narrador trata los amores de Gauvain con un tono más bien cómico.

Otra cuestión que se debe puntualizar es que la Busca de un objeto puede ser acabada o inacabada. Hay ciertas Buscas que nos dejan una pregunta sin respuesta y que, de este modo, permanecen abiertas. Estas Buscas inacabadas, se encuentran en algunas obras de Chrétien de Troyes: Lancelot se queda encerrado en su torre, Perceval recibe la maldición de la *Demoiselle hideuse*. También el héroe del *RR* se queda lamentándose desesperado en el pie de la torre donde se marchitará la Rose.

Las búsquedas inconclusas, al negarse a conducirnos al resultado deseado y esperado nos invitan a interrogarnos sobre el significado más profundo que contienen en ellas mismas, para embarcarnos en una Busca en el segundo grado, en el sentido que debe darse a esta misteriosa “Busca medieval”.

En la búsqueda interminable, el joven héroe tendrá la sensación, mediante una serie de revelaciones parciales y misteriosas, de que habrá llegado al objetivo, al final del camino y a la última revelación: la noche de amor con Guenievre, el cortejo deslumbrante del Graal, el beso dado a la Rose. Pero no será así: en su camino, el héroe, volverá a encontrarse con una serie de obstáculos insuperables que parecerán obstruirle definitivamente. Entonces, veremos a Lancelot encerrado en una torre sin salida, dejando el campo libre a Meleaganz, a Perceval, cuyo futuro nunca estará realmente concluido a causa de la maldición de la *Demoiselle hideuse*, y al Amant de la Rose, desesperado porque se encontrará abandonado en las tinieblas exteriores. Así pues, la unión mística de Lancelot y de Guenievre no tiene futuro, el Graal desaparece sin haber revelado su significado y la Rose permanecerá para siempre inaccesible.

Puede que la Busca no deba acabar, porque el hombre jamás llegará a madurar completamente el espíritu y el corazón, siendo un eterno peregrino de lo imposible. Puede que estos *romans* estén bien terminados simplemente porque son interminables. El motivo de la Busca, si no recibe un fin más o menos edificante, se queda como un motivo deliberadamente abierto, como una interrogación permanente. De este modo, la Busca deja siempre las vías abiertas al hombre para que pueda recomenzar de nuevo.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> RIBARD, Jacques, *De Chrétien de Troyes à Guillaume : De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris : Ces quêtes qu'on dit inachevées*, Voyages, quête et pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales. Aix-en-Provence : CUERMA, pp. 315-321.

## 3. 2. ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS *ROMANS*

### 3. 2. 1. Estructura de las obras

La Busca es el motor que lleva al héroe a traspasar el umbral del universo cotidiano hacia un mundo extraordinario. Antes de emprender la búsqueda afanosa de un objeto o de una persona, el caballero recibirá signos que anunciarán un cambio radical en el transcurso de su historia, mediante un acontecimiento totalmente inesperado.

En ese Otro mundo misterioso y sorprendente, el héroe deberá aprender nuevos códigos, nuevas reglas, identificar las prioridades y detectar los peligros que deberá afrontar mediante una serie de pruebas que le llevarán a conquistar el objeto buscado.

Esta progresión del héroe en el mundo extraordinario va a estar poblada de encuentros con personajes que le van a guiar, entrenar, perturbar o a trabar su viaje o a desafiarle con una lucha a muerte.

Para que el héroe pueda fluctuar entre Este y Otro mundo, la estructura de Busca debe ser circular. Incluso el *roman* idílico y el realista que tienen un fin cerrado, tiene una base circular porque el héroe vuelve a los mismos puestos por donde ha pasado hasta que finalmente consigue encontrar el objeto buscado y formalizar el amor por su dama con un matrimonio y la adquisición de todo tipo de riquezas. Así pues, el caballero de este tipo de *romans* dará una o varias vueltas circulares pero se detendrá cuando llegue al final de su objetivo, sin percibirse en él ninguna evolución espiritual, como es en el caso de las obras de *E* y *RB*.

En cambio, hay otro tipo de *romans* de Busca, que corresponden a la materia artúrica, que tendrán una forma circular pero en espiral, porque aunque el héroe vuelva a pasar por los mismos puestos, existe una progresión, una evolución o transformación constante que se reflejará no sólo en el final abierto de la obra sino en la misma trama. Estos *romans* son el *CHCH*, el *CG*, la *QSG* y el *RR*. *J* es una obra que recibe influencia directa de la composición estructural y temática artúrica pero no tiene forma de espiral, solamente circular, puesto que Jaufre no muestra ningún interés en realizar más aventuras una vez formalizada su unión con Bruneseutz.

Según Pierre Gallais y su estructura hexagonal, si la obra tiene un final con matrimonio, riquezas, reposo y felicidad, no hay espiral porque en la espiral no existe el final cerrado,

el final debe ser abierto, acabado o inacabado, pero con una apertura hacia la infinitud que deje la posibilidad de imaginar y de crear.

Para observarlo con claridad, recordemos las etapas de la Busca:

**I.** Situación inicial (**A. *Cour***) donde reina el orden y la armonía. Sociedad, civilización. Mundo conocido.

**II.** Suceso o acontecimiento sorprendente (**U. *Disjonction***) que provoca la falta, la discordia, la desaparición de un objeto o de una persona. Primera prueba calificadora del héroe: Decisión de partir hacia el Otro mundo para emprender la búsqueda.

**III.** Aventuras y proceso de búsqueda (**E. *Autre monde***), pruebas y desafíos. Mundo opuesto a la sociedad del A o la situación inicial, pero que no son contradictorios. Su unión representa la totalidad. Segunda prueba calificadora: la entrada al Otro mundo, por ejemplo, en el “Pont de El Espee” de Lancelot de Chrétien de Troyes. Esta prueba se realiza desde la frontera entre un mundo y otro.

**III.** Seguimos con las aventuras y proceso de búsqueda, que vendría a ser la etapa **O, *Combat***, del hexágono de Pierre Gallais. Encontraremos una serie de pruebas, luchas y duelo con el principal enemigo u opositor que simboliza todo lo que hay de malo, imperfecto o incompleto en la etapa A (Sociedad). Este puesto corresponde al punto central del relato, al punto culminante en el que se opera la inversión capital: al pasado le sucederá el futuro, a la falta la posesión, a la pérdida la recuperación, a la partida, el regreso.

**IV.** Encuentro o reencuentro con el objeto, la persona o el lugar buscado (**Y. *Conjonction***), de orden individual y subjetivo. Etapa donde se descubre y se refleja el cambio, operado en algunos héroes de Busca y sobretodo en su entorno.

**V.** Restauración del orden (**I. *Contrat***), acuerdo. Pueden intervenir elementos sobrenaturales. El héroe revela su identidad. Los *romans* donde se encuentra el objeto buscado finalizan con una Boda y una coronación que suponen el fin de los torneos, de las aventuras y de la *errance* del héroe.



Como se verá en el siguiente capítulo, para que la Busca configure un estadio de atemporalidad y de infinitud, debe desarrollarse dentro de un *roman* medieval claramente iniciático que tengas puertas y ventanas abiertas a otras vías de interpretación y un cronotopo organizado por espirales:

“L’hexagone logique ne convient qu’à des oeuvres optimistes et ouvertes (pas déterministes com la *Queste*), à des oeuvres dynamiques et véritablement dialectiques, comme la plupart des *romans* que produit l’Occident à la fin du XIIe et au début du XIII”.<sup>89</sup>

A partir de las cinco etapas de la Busca y del hexágono de Pierre Gallais se puede comprobar dicha apertura mediante el ejemplo del Lai de *Lanval* de Marie de France cuya estructura tiene dos espirales:

- I. Corte del rey Artus: El rey olvida recompensar a Lanval como merece. El héroe no tiene recursos ni la consideración de la corte. Es una situación desordenada porque es injusta.
- II. Un día monta a caballo y sale a pasear por el campo. Se para en una pradera, baja del caballo y se duerme. Dos damiselas (*adjuvants*) se acercan a él y le invitan a visitar a su señora.
- III. La señora es un hada de extraordinaria belleza que llega de muy lejos para encontrarse con Lanval (final de una búsqueda), porque le ama. Lanval se enamora y quiere estar con ella, pero el hada, para que puedan estar juntos, pone una condición (prueba): Su amor debe ser secreto. Él no debe hablar con nadie de lo que siente.
- IV. Ella se entrega a él y se despiden.
- V. Cuando llega a un hostel, Lanval encuentra allí las promesas de riqueza y abundancia que le hizo el hada. Todas las veces que desee la compañía de su *amie*, ella estará cerca de él.

I 2. Lanval vuelve a tener su rango y su favor en la corte. Un día, la reina se fija en él y le hace proposiciones deshonestas. Lanval la rechaza y se justifica, revelando su secreto y, de este modo, traicionando el hada. Furiosa, la reina afirma a su esposo que el joven muchacho ha intentado abusar de ella.

---

<sup>89</sup> GALLAIS, Pierre. L’hexagone logique et le *roman* médiéval (suite et fin), Cahiers de civilisation médiévale. 18e année (n°70), Avril-juin 1975, pp. 133-148.

- II 2. El rey ordena a Lanval que se justifique y mientras tanto le destierra de la corte.
- III 2. Lanval vuelve a su hostel y llama en vano a su amiga. Hasta el día del juicio se queda postrado, abandonado y humillado por toda la corte.
- IV 2. El día fijado por el juicio, Lanval está a punto de ser condenado y justo cuando pierde toda la esperanza de salvarse, aparece el hada en un cortejo maravilloso y libera a su amigo de las acusaciones de la reina.
- V 2. Después de esto ella vuelve a irse, sin apenas mirarlo. Pero él se recupera y cuando el hada monta su caballo, él salta colocándose detrás de ella y parten juntos hacia la isla de Avalon.

Con el final de la primera espiral se hubiera podido concluir la narración pero Marie de France introduce un nuevo acontecimiento que perturba y distorsiona la felicidad del encuentro de Lanval con su amada y la valoración de su persona en la corte. A diferencia de otros *romans* de aventuras este suceso no lo resolverá el héroe sino su amada, convirtiéndose, a su vez, en la heroína del Lai.

Algunas obras del siglo XIII que narran los encuentros y desencuentros entre enamorados tienen también una heroína; estas obras son menos relevantes en cuanto al potencial iniciático y liberador puesto que la larga *errance* terminará en boda, en adquisición de riquezas y de poder.

Este sistema en espiral representa el desarrollo total, material y espiritual, desde dentro hacia fuera y a la inversa, cuyo movimiento centrífugo permite el desarrollo de la abertura, de la diversificación y de la homogeneización del nacimiento y de la muerte.

El movimiento centrífugo cede al movimiento centrípeto realizando de esta forma, una inversión. El movimiento centrípeto de re-enrollamiento se iniciará sin retorno: Perceval sale “convertido” de la celda de su tío ermitaño después de haber aceptado sus errores y de haber tomado nuevas decisiones, cumpliendo con su evolución como caballero artúrico (igual a Gauvain, cuyos valores artúricos comparten). En este momento es cuando comienza la “involución”, la búsqueda de su propia verdad, de su originalidad, porque ya ha encontrado su objetivo, no va a “errar” ni a “viajar” sino a caminar hacia este objetivo concreto y específico para su yo original: “Pour trouver “son” chemin, il faut trouver “son but”: Voyager c’est pas cheminer”.<sup>90</sup> Esta iniciación vertical que va más allá del mundo

---

<sup>90</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l'initiation*, Editions du Sirac, Paris, 1972, p. 266.

caballeresco y artúrico contrasta con la horizontalidad y la “simpleza” de Gauvain. Por lo tanto el verdadero objetivo de Perceval no es la Busca del Graal como tampoco lo es para Lancelot la Busca de Genièvre para liberar a los prisioneros del reino de Gorre.<sup>91</sup>

Su tío ermitaño le dejó bien claro que la línea recta debe pasar por el interior mientras que la que había quedado relegada a un segundo plano debe ser la primera. La búsqueda rígida y estéril del Graal debe ceder paso a la búsqueda tierna y fecunda de Blancheflor.

1ª Busca: Graal → Blancheflor (**Educación = E-volución = Viaje**)

Toma conciencia, se olvida de sí mismo:

2ª Busca: Blancheflor → Graal (**In-volución = Camino**)

Cuando comienza el camino –la búsqueda de Blancheflor– el viaje (la iniciación, la educación) ha terminado.

La historia del hombre es una ida y vuelta, más que una caída y ascenso o pérdida y recuperación. Fluctúa entre el oscurecimiento y la iluminación, la ocultación y la revelación, cuyo único mal es el olvido y cuyo único pecado es resignarse a la oscuridad y no volverse nunca más hacia Dios, hacia la luz. Pero para llegar a lo divino no se puede obviar ni evitar el amor humano porque el amor humano (Blancheflor) es el punto del camino por donde se debe pasar obligatoriamente para llegar al amor divino (el rey y el Graal). Este sería el segundo paso de Perceval después de la visita de su tío ermitaño.

Sin embargo Chrétien abandona a su héroe en el camino del retorno, en pleno segundo paso (el de renuncia y purificación), antes de que emprenda el camino (y no el viaje) de vuelta por donde ha venido pero esta vez, primero visitará a Blancheflor.

El *roman* medieval de Busca también puede desarrollarse como si todas las partes de cada espiral se extendieran igualmente sobre la obra entera: la primera espiral establece la Situación inicial (I); la segunda traza la partida en un viaje a raíz de un acontecimiento inesperado (II); la tercera representaría las Aventuras, combates y pruebas (III); la cuarta,

---

<sup>91</sup> Su valor excepcional, que se encarna en y por el amor, le permiten liberar a la reina y a los otros cautivos, sentir la alegría de amor y de hacerla irradiar sobre toda la colectividad, aniquilando el mal que se había caído sobre ella.

el encuentro con el objeto buscado (IV) y la última el restablecimiento del orden, que para el encuentro de la pareja sería la boda y la coronación.

Matilda Tomaryn Bruckner, cita a Douglas Kelly y la curiosa división que realiza de la estructura del *CHCH*:

“1. Opening scene at Artus’s court

- a. Lancelot’s quest
- b. Lancelot at Bath
- c. Lancelot’s imprisonment

2. Closing scene at Artus’s court

(...) This difference in narrative structures is reflected in the time sequences indicated by the narrator as he unfolds his tale. In the quest section the alternation of days and nights is carefully indicated: Lancelot follows Meleagant and the Queen for six days, spending each night in a different lodging along his route. Even the canonical hours are frequently marked off as Lancelot progresses through each action-packed day (and night). Once he arrives at Bath, the narrator alternates between precise sequences of time and larger blocks of time that pass by with little or no specific chronology. Compare, for example, the carefully marked stages just before, during and after Lancelot’s rendezvous with the Queen with the indefinites stretch of time spent at Bademagu’s court waiting for news of Lancelot of with the length of Lancelot’s imprisonment”.<sup>92</sup>

De hecho, la lealtad y la deslealtad se enlazan para estructurar el *CHCH*. Linearidad y circularidad aparecen en una combinación constante, no sólo en la estructura narrativa sino también en el contenido.

### 3. 2. 2. Etapas

Para comprender mejor el entramado que sostiene este tipo de *romans*, se analizará el motivo de la Busca desglosando las etapas de cada *roman*.

---

<sup>92</sup> KELLY, Douglas, *The romances of Chrétien de Troyes, A Symposium*, French Forum, Publishers, Lexington, Kentucky, 1985, p. 166-167.

## I. Situación inicial: orden (a)

Esta parte inicial describe un entorno si no idílico al menos ordenado, donde impera cierta armonía. Puede ser la Corte del rey Artus (como en casi todas los *romans* artúricos), una corte en general (como en el *E* o *RB*), un bosque o un jardín (como en el *RR*). Muchas veces coincide con una fiesta como la Pascua, la Ascensión o la *Pentecôte*<sup>93</sup>. Debe contrastar con la segunda etapa (Suceso que rompe el sistema que ofrecía una cierta paz) y sobretodo debe entenderse como una etapa necesaria para que se dé la llamada a la aventura:

**El CHCH:** El relato empieza directamente en la corte del rey Artus durante la celebración de una fiesta, durante la hora de comer. Meleaganz irrumpe en la corte como si fuera un caballero desconocido.

**El CG:** Infancia de Perceval. Aparecen tres caballeros en el bosque donde él estaba cazando con balines. Perceval decide hacerse caballero. Periodo de formación como caballero. Primeras pruebas iniciáticas: Gornemans de Gorhaut, Blancheflor y el primer encuentro con el rey Pescheor.

**J:** El *roman* de *J* se inicia el día de Pentecostés cuando el rey Artus y sus caballeros acuden a la convocatoria de las cortes por parte del monarca. Según la costumbre, no se puede comer hasta que acontezca alguna aventura y, después de pasar un tiempo esperándola sin éxito, el rey y su séquito decide entrar en el bosque de Brecilianda donde Artus se enfrenta a una bestia cornuda que se lo lleva frente a la impotencia de los caballeros que lo presencian. Finalmente, la bestia se transforma en un caballero de la corte que había pactado previamente el prodigio con el rey. La escena es un avance del estado de decadencia que afecta a la corte artúrica, puesto que pone de manifiesto la incapacidad de los caballeros para auxiliar a su rey y al mismo tiempo, los ridiculiza ya que acaban todos desnudos.

A esta corte llega un joven doncel para ser investido caballero andante. En su apellido

---

<sup>93</sup> Cincuenta días después de Pascua se celebra el Pentecostés (del griego *Pentekostê*, quinto). Diez días después de la Ascensión, el Pentecostés recuerda el don de los apóstoles del Espíritu Santo que descendió del cielo bajo la forma de lenguas de fuego el día de la fiesta judía Shavuot (fiesta de las semanas). El Pentecostés representará el vacío que deja la ausencia corporal de Cristo, premonición de la falta que deberá reparar el héroe o la heroína.

–“Jaufre, lo fils de Dozon”– porta las señas de identidad que le permiten ser aceptado en el espacio cortesano. Pero éste se encuentra a punto de ser agredido de una forma afrentosa.

**El RR:** Una mañana el Amant se levanta, se viste y sale a retozar por el campo. Después de haber errado hacia la aventura un buen rato en una espléndida pradera rociada por un bello río, se pone a seguir el curso del agua y de repente, en el recodo de una colina, se encuentra frente a un alto y vasto muro que rodea un magnífico *vergier*. En la pared de este muro están pintadas las imágenes alegóricas de la *Haine*, la *Félonie* y la *Vilenie*, después la *Convoitise* y al lado de ella, la *Avarice* y sucesivamente *Envie*, *Tristesse*, *Viellece*, *Papelardie* y *Pauvreté*. El Amant contempla estas imágenes y quiere penetrar en el *vergier* que es la residencia de *Déduis* o *Plaisir d'Amors*.

Después de haber buscado algunos instantes, descubre una pequeña puerta, el único lugar de acceso al bello *vergier*. Llama a la puerta y la bella *Oyseuse* viene a abrirle. Una vez entrado, ésta lo conduce hasta la dueña del lugar. *Déduis* está allí danzando con su gente. Esta tropa elegida se compone de *Liesse*, *Diex d'Amorss* y su servidor *Doux-Regard*, *Biauté*, *Richesse*, *Largesse*, *Franchise*, *Courtoisie*, *Oyseuse* y *Jeunesse*. *Courtoisie* ve al Amant, lo va a Buscar y lo presenta a la asamblea. El Amant baila con ellos. Una vez terminada la danza, va a visitar el jardín encantado y se detiene en una fuente, que es la fuente de Narcisus y como él, se mira en sus limpias aguas. En el fondo es un espejo mágico dotado de una virtud singular: todos los que se miran en ella de repente quedan enamorados de lo que ven, una inmensa pasión se apodera de su corazón.

**La QSG:** La primera parte es la introducción de la nueva aventura alegórica en el mundo novelesco; son las anunciaciones, las preparaciones, la espera universal de acontecimientos milagrosos; después la aparición de Galaad y la del *Saint Vessel*.

**El E:** La intriga inicial adapta una materia épica –la partida a las cruzadas, la victoria sobre los infieles y el retorno a Occidente- a un tema político. Richard Montivilliers, de Normandía parte hacia Tierra Santa para salvar su alma después de quince años disfrutando de los placeres que le ofrecía una vida mundana. Tras una serie de guerras contra los sarracenos y los turcos, y habiendo logrado cierta fama, decide volver a su país. Pasa por Roma y allí el emperador decide recibirlo y después de agasajarlo con muestras de hospitalidad le cuenta a Richars que un grupo de siervos a quienes les había hecho

algunos favores, se han apoderado de sus ciudades, castillos y bosques. Richard decide a ayudarlo a recuperar sus posesiones y su imperio. Envía a Buscar en Francia a los mejores caballeros, reconcilia a los barones con el emperador, y después de un año y medio, el conde disuelve al grupo de usurpadores y restablece la autoridad de los barones.

El emperador, agradecido, le ofrece la mano de la princesa de Gênes. Del fruto de esta unión nace Guillaume, el héroe del *E*, que nace el mismo día que la heroína, Aelis, hija del emperador. Guillaume y Aelis empiezan a amarse a medida que van creciendo juntos. El emperador habla con el conde Richard para preparar el matrimonio de los dos niños. El conde se muestra un poco escéptico debido a la diferencia de rango social entre ambos. Sin embargo, consiente y ambos aceptan que Guillaume sea el heredero del reino después de la muerte del emperador.

**RB:** El rey y la reina de Frise tienen una hija que se llama Clarisse en recuerdo de su madre, fallecida en el parto. Haciéndose mujer revela una belleza incomparable, y su padre, para protegerla al abrigo de todo peligro, hace construir un jardín rodeado por un gran muro donde podrá encerrarla durante sus ausencias.

## II. Suceso: desorden

En esta parte es donde se rompe la armonía, la unidad original y se introduce el desorden, el Mal. Esta fractura con la dimensión de lo conocido y de lo idílico -en el caso de los *romans* realistas- se produce cuando un acontecimiento totalmente inesperado, habitualmente marcado por una situación de deshonor, desencadena la partida del héroe, el viaje de búsqueda de una persona o de un objeto cuyo encuentro restablecerá el orden en la corte y a la vez el honor:

“Et li gaiens demande sez armes et dist que jamés ne finera d’errer après celui qui la honte li a faite ; ne jamais ne sera a aise devant ce qu’il en soit vengiés”. (Lancelot, éd. Sommer, V, 135, 1.11-13).<sup>94</sup>

Dentro de las situaciones de deshonor se encuentran principalmente: la falta de buenas costumbres, los insultos al coraje y a la lealtad.

Las consecuencias del deshonor pueden ser:

---

<sup>94</sup> ROBREAU, Ivonne, *L'honneur et la honte*, Droz, Genève, 1981, p. 148.

- Ofensa sufrida y venganza.  
“ch'est de rendre honte pour honte” (*Lancelot*, éd. Sommer, IV, 20, 1.13).<sup>95</sup>
- Exclusión del grupo.
- Ceremonias punitivas: Con respecto a la *QSG*, el caballero tiene la camisa sucia y desgarrada, y sus manos atadas, símbolo de su degradación moral. La pobreza de sus vestiduras, de su presentación es vergonzosa en sí misma, y recuerda a Lancelot, privado de su caballo y marchando a pie como un hombre del pueblo (La *QSG*, p. 61). Estas ceremonias también aparecen en el *CHCH*, “Maintenant vient cele part une vieille a tout une escorgie, si commenche le cheval a battre et El Enmaine grant aleure parmi la vile. Et quant li menestrel voient le chevalier en la carete, si s'en vont après huant et criant et li vont getant fiens et chavates et boe a grant plente, si le convoient a grant honte fors de la vile a toute l'ordure qu'il porent trouver” (*Lancelot*, éd. Sommer, IV, 347, 1.31-38).

Este suceso inesperado también puede ser un secuestro (Guenievre), una desaparición más o menos temporal (la Rose, el Graal), una ausencia (El padre y la madre de Richars), o una separación forzada y casual (como la de los amantes Aelis y Guillaume). Transformando radicalmente el estado original de la situación inicial, el héroe o la heroína se ven obligado a Buscar lo que se ha perdido para recuperar la armonía del orden o para establecer un nuevo orden mucho mejor que el anterior.

Este deseo y voluntad de mejora, de progreso y de lucha por cambiar una situación injusta, por paliar una falta es el origen y la pulsión que compone la base de toda Busca. La palabra “deseo” viene del verbo “desear”, en latín *desiderare*, que significaba literalmente “cesar de contemplar la estrella”; de allí el sentido moral “constatar la ausencia de” con una connotación de añoranza. El diccionario histórico de la lengua francesa<sup>96</sup> nos dice que más tarde, en la evolución de la lengua, la primera idea de añorar la ausencia se borra detrás de la idea positiva y prospectiva de “Buscar para obtener, desear”.

La transgresión se comete justo en el momento en que un elemento perturbador irrumpe en la corte o en el lugar apacible donde se haya la nobleza o el futuro héroe, y desafía al mismo rey, a la reina o al héroe. Este desafío/reto, implicará una búsqueda de años o de un tiempo indefinido por parte del héroe, que dejará la corte en un estado de desesperación

---

<sup>95</sup> ROBREAU, *op. cit.*, p.147.

<sup>96</sup> REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2012.



y desorden, hasta que él mismo no restablezca la paz, encontrando el objeto buscado y reparando la falta.

Esta transgresión, que corresponde a la etapa II de la Busca –la del Suceso o acontecimiento inesperado- suele ocurrir en fechas señaladas, como el día de San Juan (*J*) y Pentecostés (La *QSG*).

*J* transcurre en 1177, porque es cuando Pentecostés se celebró el 12 de junio; la batalla de Jaufre con Tablante tuvo lugar el día de San Juan, siguiendo el riguroso calendario que se describe en el interior del *romance*.

La acción narrativa de *J* es rápida y dinámica: Si en hazañas no les podía superar, sí al menos en la demostración del escaso tiempo que necesita para resolver esas pruebas y derrotar a sus principales enemigos. El *J* es uno de los *romances* en que más se cuida el paso del tiempo y puede afirmarse que su acción se desarrolla en apenas cuarenta días. Es fácil seguir este transcurso temporal, porque las indicaciones menudean y se pretende, entonces, que el oyente sienta transcurrir, con la celeridad marcada, un conjunto de acciones y de hechos que sólo Jaufre podía haber culminado en tan poco tiempo.<sup>97</sup>

Como se ha comentado anteriormente, otras transgresiones, se pueden situar también en plena primavera, en el campo o en un jardín, reflejando el motivo de la *Reverdie* como el sueño del Amant del *Roman de la Rose* (en mayo), o en *Perceval*.

El suceso en los *romans* que estamos analizando aparece del modo siguiente:

**El CHCH:** En la corte que tiene Artus en uno de sus castillos, un día de fiesta se presenta sin avisar Meleaganz que propone el siguiente desafío. En el Reino de Gorre hay un gran número de prisioneros del país de Logres que no pueden salir de Gorre, “royaume dont on ne revient pas”, de tan peligrosos y bien defendidos que son los pasajes: si el rey Artus quiere confiar Guenievre a uno de sus caballeros para defenderla, en el bosque vecino, contra Meleaganz, quedando derrotado los prisioneros serán liberados; pero si el caballero encargado de defenderla es vencido, la reina acompañará a los prisioneros en su exilio y su prisión (v. 31-80). Artus se ve obligado a aceptar este desafío y desgraciadamente, el senescal Keu se ofrece para defender a la reina a quien Artus la confía; pero Keu será vencido y su caballo volverá ensangrentado a la corte (v. 173-220).

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 29.

**El CG:** Perceval no vuelve al castillo de Blancheflor y se equivoca al no hacerlo. Comete una falta. Es infiel a su palabra. Perceval deja Beaurepaire y se va al castillo del Graal. Cuando se marcha, al día siguiente, tiene un nuevo objetivo: encontrar a la gente del castillo para preguntarles la respuesta a las preguntas que se hizo la víspera por la noche. En este momento preciso no piensa en volver a Buscar a su madre, ni a Blancheflor. En este momento encuentra a su prima y le dice que ha “fallado” en la aventura del Graal y que su madre está muerta.

El pecado de Perceval, nos dice Chrétien, ha sido olvidar a Dios (v. 6219). Pero Perceval no ha olvidado a Dios sino todos los deberes de caridad. Para un caballero, el primer deber de caridad es proteger a las mujeres y a los niños. Perceval ha olvidado también a las mujeres, a la mujer. Su corazón está cerrado al amor divino, al amor humano. Perceval va a retomar tarde o pronto el camino de Beaurepaire.

**J:** Continúa la iniciación caballerescas. Durante el banquete posterior aparece Jaufre en escena para ponerse al servicio del rey Artus. En ese instante se produce la afrenta de Taulat Rogimon, que irrumpe frente a la corte y, en un acto de suprema descortesía, mata a un caballero frente a la reina y amenaza al rey Artus:

“Malvas rei, per te az aunir  
O ai fait. Se.m vols far seguir  
A negun cavalier presan,  
Teulat de Rogimon deman,  
Qu’eu so el c’a tota ma vida  
Te farai aital esvasida  
Cad’an al jorn d’aquesta festa !’  
E.l bon rei aclina sa testa,  
Que fos cosiros e maritz”. (vv. 585-593)

Jaufre manifiesta a Artus su intención de perseguir y combatir a Taulat y eso provoca la burla del senescal Keu, que el protagonista ignorará dejando su venganza para el final del relato.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> *Jaufré*, Traducido por Fernando Gómez Redondo, Gredos, 1996, p. 25.

**El RR:** En la fuente, el *Amant* ve un magnífico matorral de rosas y se queda contemplándolas; entre todas ellas escoge una, la más bella, y su corazón enseguida empieza a arder de deseo de coger la divina flor. Mientras la contempla, el *Diex d'Amorss* le tira sus flechas. El *Amant*, agotado por sus heridas, cae desfallecido. *Diex d'Amorss* se precipita sobre él y lo hace prisionero, apoderándose de su corazón y cerrándolo con una llave de oro, le dicta sus órdenes y desaparece:

“Et par dessus siet li boutons,  
Si qu'il ne cline, ne ne pent.  
L'odor de lui entor s'espent;  
La soatime qui en ist,  
Toute la place replenist.  
Quant ge le senti si flairier,  
Ge n'oi talent de repairier,  
Ains m'aprochasse por le prendre  
Se g'i osasse la main tendre.  
Mès chardon felon et poignant  
M'en aloient moult esloignant;  
Espines tranchans et aguës,  
Orties et ronces crochuës  
Ne me lessierent avant traire,  
Que je m'en cremoie mal faire”. (vv.1657-1671)

**La QSG:** El Graal desaparece; la “cruzada” del Graal; y el final de lo mundano, la dispersión de la Mesa Redonda y el irremediable dolor del rey Artus.

**El E:** El conde Richard cae enfermo y muere enseguida. La condesa, que lo cuidaba, vuelve a su corte y deja a Guillaume en la corte de su padre esperando casarse con Aelis. Pero el emperador, bajo la presión y el dominio de sus malos consejeros, olvida su promesa, y, con el apoyo de la emperatriz, sus malvados le persuaden de romper el compromiso de los jóvenes, e incluso, de prohibir la entrada a Guillaume a la habitación de Aelis. A raíz de una serie de falsas acusaciones de mala conducta, los niños deciden intentar escaparse. Aelis aconseja a Guillaume de volver a Normandía para reclamar su herencia legítima. Ella está dispuesta a ser la “dame de Rouen”, le dice. Aelis, llena de

iniciativa, tiene un plan: Guillaume debe ir a casa de su madre que le ayudará a procurarle dos buenos mulos, a preparar la ropa para viajar, y, al cabo de quince días, debe venir a Buscar a Aelis a Roma.

Todo ocurre como se había previsto. Aelis pone un anillo dentro de su “aumônière” (bolsa pequeña o saquito) que le había dado su madre la víspera, y su oro. Lo pone todo bien envuelto y se desliza por la ventana mediante una cuerda hecha con las sábanas de la cama, y sin que sus doncellas se den cuenta, recibe a Guillaume que le espera a bajo y se escapan muy deprisa dirigiéndose hacia Normandía.

Al día siguiente, el emperador envía a sus hombres para que los persigan.

Viajando con mucha prudencia llegan finalmente a los alrededores de Toul. Después de detenerse para desayunar en un lugar agradable cerca de una fuente, Aelis, cansada por el calor, se tiende para reposar. Saca el anillo de su bolsita y se lo da a Guillaume como prenda de amor. Éste, después de haberlo admirado, lo vuelve a poner dentro de la bolsita, que deja en el suelo, y se acuesta al lado de Aelis para darle un poco de sombra mientras duerme.

De repente, un *escoufle* (milano) que planea por los aires divisa la bolsita, y pensando que era un trozo de carne, desciende, la coge con sus garras y se la lleva (v. 4542).

Guillaume salta sobre su mulo y va a perseguirlo (v. 4643). Aelis se despierta y no ve a Guillaume, cree que los hombres del emperador se lo han llevado. Pero se extraña de no haber oído nada. Llena de dolor, cree que simplemente que Guillaume la ha abandonado, y que él sólo ha retomado la ruta hacia Normandía. En el siguiente capítulo se comentará este tema del pájaro que roba.

**RB:** Un día que ella se encuentra encerrada, Clarisse está enferma de fiebre y su señora le da un vino en grandes cantidades para que pueda curarse y se queda profundamente dormida. En ese momento, llega un joven caballero de nombre Loys li preus, el cual tentado por la reputación de la bella joven encerrada en el jardín, alcanza a franquear el muro y aprovecha que está dormida para violarla antes de retomar alegremente su viaje. Clarisse se queda embarazada. Cuando su hijo nace, su padre lleno de cólera, ordena a sus escuderos de llevar al recién nacido al bosque y matarlo. Sin embargo, ellos deciden darle una oportunidad al niño, abandonándole en los bosques, y algunas horas más tarde un conde que perseguía a un ciervo, lo encuentra y se lo lleva a su casa. Le bautizan Richars y lo cuidan como si fuera su propio hijo.

### III. Búsqueda: aventura

Verdadero motor de la acción novelesca, la aventura ocupa un lugar esencial en los *romans* de Busca. Su aspecto dinámico la diferencia de la *coutume* (costumbre) con la que a veces parece entrar en competición. La *coutume* ofrece a veces aspectos extraños e inesperados como el episodio del *Chastel as Puceles* de la *QSG* (54,25), pero siempre es algo *establie* y que conviene *maintenir* cueste lo que cueste. Por el contrario, la aventura es algo que *avient* -antítesis muy clara con *maintenir*- que ocurre, un perpetuo devenir, una constante invitación a ir más allá de ella misma.

La aventura puede convertirse en *mesaventure* o en *malaventure* si no se lleva a su término, cumplidas y abolidas. Las aventuras deben *faillir, éter menées a chief, achevées, mises à fin*, etc. Es un verdadero leitmotiv que reaparece a lo largo de las obras, especialmente en la *QSG* (7, 32; 12, 3; 28, 26; 31, 11; 35, 28 y 29; 37, 24; etc.). Las aventuras son manifestaciones gratuitas, enviadas por el Más allá.

Para la búsqueda es imprescindible la aventura. En esta etapa –la más extensa de toda estructura- el héroe tendrá que atravesar la frontera, el límite entre el mundo “ordenado” y Otro mundo “desordenado” donde encontrará elementos maravillosos, lugares infranqueables, castillos, puentes, y donde el caballero realiza todo tipo de pruebas para alcanzar el objeto buscado y a la vez el amor.

Simplificando un poco, se puede decir que la relación entre el *roman* idílico y el *roman* artúrico se resume con la oposición entre *mésaventure* y *aventure*. Esto se justifica en la medida en que el género no artúrico no Busca valorar la prueba, sino que la presenta solamente como un golpe de suerte, un efecto de la mala suerte, como veremos en estos versos del *E*:

“Sire, ma grans malaventure  
Me fist monter et corre après.  
Jou le kaçai, jou cuit, bien prés  
D’une grant liue vers .j. tertre.  
Jou nel laissoie en nul liu estre,  
Ne sour noier, ne sour grant saus”. (vv. 7636-7641)

“Mais cil qui ont le livre lit

I ont mainte bele aventure  
Trovee et la mésaventure  
Qui avint la bele Aelis  
Par l'aumosniere de samis  
Ke li escoufles emporta”.<sup>99</sup> (vv. 9086-9091)

Asimismo la separación de los amantes es involuntaria y la reunión aparece como un simple retorno al orden establecido, sin implicar ninguna mejora del estado inicial, mientras que el héroe artúrico se somete las pruebas más difíciles para conseguir más premios.

Así pues, la aventura no es un proceso abierto sino que tiene fin. La imagen Artúrica de este cierre de la narración de la aventura es el retorno del caballero a la corte del rey Artus. Este retorno a la corte, cuando se cierra la tercera parte de la estructura, aparece generalmente en todas los *romans* artúricos excepto en el *CG* puesto que, como se ha destacado anteriormente, la narración queda completamente abierta, inacabada. Pero esta excepción confirma la regla, puesto que al menos cuatro continuadores han intentado darle un fin, enriqueciendo su texto con elementos de los cuentos folklóricos y maravillosos. Pero el Graal es como un caso límite de la aventura cuya Busca marcará justamente, en el *roman* en prosa del siglo XIII, el final de las aventuras.

El término aventura se aplica a un tipo de acción cuyo objetivo es favorecer el encuentro; encuentro con otra gente, otras sociedades y el Otro mundo. Para ello, el héroe o la heroína deberán atravesar la frontera que los separa de su mundo conocido a un mundo desconocido. En este cambio radical de nivel hay una función novelesca interesante, bajo un fondo de evasión o de apertura a lo extraño, a la alteridad y a la superioridad. El *roman* llamado “realista”, más exactamente idílico, juega al encuentro con lo imprevisto para renovar, notablemente en sus descripciones del espectáculo de las ciudades, la imagen del mundo cortesano (lo que era verdad en el *Roman du comte d' Anjou* lo es en el *E*).

Como se comprobará en el análisis del desarrollo de las etapas en cada uno de los *romans*, esta tercera parte es la más importante de todas las obras. Sin ella, la narración carecería de sentido. Se podría añadir que en esta etapa es donde se dispone la *conquête*, que vendría

---

<sup>99</sup> RENART, Jean, *Escoufle*, Droz, Genève, 1974.

a ser la suma de todas las pruebas y combates que debe superar el héroe. Sin la *conquête* no habría *quête*, como indica su propia definición, *conquête* viene del verbo *conquister* y del latín *conquerire*: adquirir, apoderarse por la fuerza, ganando una lucha o partir en *quête*, *con-quêter*<sup>100</sup>. Etimológicamente e históricamente, *conquister* aparece en 1155, en *Brut* de Wace y significa: adquirir la gloria<sup>101</sup>.

Para el análisis de esta etapa se muestra, a continuación, la síntesis de lo que acontece en esta parte de búsqueda en cada *roman*:

**El CHCH:** En este momento llega, sobre un caballo rendido, otro caballero desconocido; es Lancelot, pero su nombre se desconocerá hasta mucho tiempo después. Lancelot reconoce a Gauvain y éste le presta un caballo, pero él parece no reconocerlo.

Lancelot parte a la Busca, incluso antes de que haya comenzado, puesto que es un personaje de eternidad. Su “aparición” extraña tiene un significado profundo y simbólico: “Sor un cheval duillant et las, Apantoisant et tressué”. (v. 272, 273)

Lancelot se precipita hacia el bosque pero los hombres de Meleaganz le tienden una emboscada y lo desarman, obligándolo a continuar su ruta a pie para encontrar a la reina (v. 253 et 361), hasta que da con una carreta que conduce un enano muy descortés (v. 295-320). En este punto, Chrétien explica el carácter infame de la carreta ambulante sobre la que Gauvain, que ha encontrado a Lancelot, rehusa subir.

Muy pronto todo el país sabrá de la humillación que acepta o a la que accede por propia voluntad Lancelot y lo cubrirá de sarcasmos.

Gauvain a caballo y Lancelot en la carreta continúan juntos el camino y llegan a un castillo donde una bella dama los acoge y donde Lancelot debe sufrir el ultraje de la cama “prohibida” y la prueba de la Lance encendida, superándolos valientemente.

Por la mañana, por la ventana, ve pasar el cortejo de Meleaganz llevando a la reina y Lancelot casi se abalanza y casi se tira para seguirla al menos con la mirada; Gauvain lo aparta de allí y la damisela consiente en dar a Lancelot un caballo y una Lance para que pueda partir en su Busca (v. 594).

Retomando su ruta, Gauvain y Lancelot encuentran en un cruce a una segunda damisela que les indica los dos puntos por los cuales es posible entrar –no sin dificultad- al reino

---

<sup>100</sup> Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500): <http://www.atilf.fr/dmf>

<sup>101</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/conquête>

de Gorre en el que va a estar retenida Guenievre; el *Ponz Evages*, recubierto por una un gran salto de agua, el *Pont de El Espee*, estrecho y cortante como la hoja de una espada; Gauvan escoge el primero y Lancelot el segundo (v. 712).

Al principio de su búsqueda Lancelot llega, al borde de una llanura (*lande*), a un vado defendido; pero se sumerge tan profundamente en el pensamiento de la reina que no oye las provocaciones que le hace un caballero. Lancelot combate con él y, cuando una tercera damisela que acompaña al adversario le ruega que tenga compasión, le deja marchar con una cortesía loable (v. 941).

Una cuarta damisela, que parece saber muy bien lo que Busca Lancelot, se declara dispuesta a ayudarlo si le da y le prueba su amor esa misma noche. Esta propuesta pone en un cruel aprieto a Lancelot, únicamente preocupado por la reina: no obstante su virtud queda intacta y la señorita se ofrece para guiarle en su búsqueda (v. 1337).

El viaje con la damisela lleva a Lancelot a una fuente donde sobre la escalinata encuentra un peine magnífico que la reina ha dejado (¿es para jalonar su camino con la intención de que sus buscadores la encuentren?). La damisela se queda con el peine pero Lancelot guarda los cabellos que estaban allí y los ciñe él con una emoción cercana al éxtasis (v. 1511).

Después Lancelot y su compañera continúan por un camino muy estrecho donde un caballero enamorado de la damisela los encuentra e intenta arrastrarla y llevársela pese a su resistencia y a la oposición de Lancelot. Van a combatir pero para ello necesitan un lugar más favorable (v. 1645).

Así pues llegan a una llanura donde hay numerosos jugadores que parecen reconocer al caballero de la “carreta” y lo deshonran. Un caballero de edad avanzada, padre de quien debe combatir contra Lancelot, impide el combate, sin duda por vaticinio del valor y del destino de este adversario.

Pero el padre y el hijo deciden seguirle a distancia, para descubrir quién es verdaderamente (v. 1814).

Entonces llegan a una ermita cerca de la cual hay un cementerio que encierra las futuras tumbas de diversos héroes; Lancelot levanta sin dificultad la baldosa enorme reservada al que libere a los prisioneros (v. 2022).

Los viajeros se separan y Lancelot encuentra un caballero que lo hospedaría. Este vasallo, que tiene cinco hijos y cinco hijas, es originario del reino de Logres y se lamenta de que Lancelot sea también ahora prisionero como él. Pero Lancelot no duda de que podrá



escapar de esta prisión y pregunta por el camino del *Pont de El Espee*; dos de los hijos del vasallo van a acompañarle.

Se indica a Lancelot que primero debe pasar por el peligroso Paso de las Piedras; En ese momento Lancelot se da cuenta de que sus huéspedes ya estaban informados de su llegada y de su rol liberador (v. 2198).

Un caballero y unos sargentos defienden el Paso de las Piedras; en este punto todavía se le reprocha a Lancelot la aventura de la carreta. Lancelot combate y triunfa (v. 2255).

Después Lancelot encuentra un hombre que, cuando va a darle asilo, lo lleva a una fortaleza que tiene unas puertas correderas que se cierran a su paso; pero un escudero anuncia la revuelta de la gente de Logres contra los de Gorre; los viajeros van a socorrer a sus compatriotas. Los cautivos se alegran porque ven su liberación y rivalizan para alojar a su salvador (v. 2455-2505).

En el momento de máximo peligro, cuando el héroe o la heroína están a punto de cumplir con su objetivo, es cuando el mundo que les rodea constata que él o ella es el elegido para esta hazaña.

Mientras Lancelot se hospeda en la casa de otro vasallo que también tiene muchos hijos, un caballero orgulloso lo provoca reprochándole todavía la carreta y prohibiéndole de entrar en el Pont de El Espee. Combaten (v. 2580-2764) y el caballero vencido le pide *merci*, pero una doncella, subida sobre una mula rápida, reclama la cabeza del vencido, su enemigo. Lancelot está indeciso entre lo que le pide la doncella y su propio deseo de concederle el perdón.

Este elemento de la narración, el de la doncella sobre una mula que va veloz, casi descontrolada, ya apareció en *CG* cuando después de su estancia con su tío el ermitaño, parte en Busca del Graal. Encuentra un río que debe cruzar y de repente, llega una damisela sobre una mula (v. 22334). Ella le conduce hasta una barca en la que salta con la mula, pero Perceval no quiere saltar dentro. Los marinos, al percatarse de lo que iba a hacer Perceval, le advierten que la invitación de la damisela tiene un carácter demoníaco. Posteriormente, esta figura surgirá en forma de *roman*, hacía 1210 en *La mule sans frein* o *la demoiselle à la mule* de Paiën de Maisières, que se ha comentado en el capítulo anterior. Gauvain emprende la Busca de la brida de la mula de una damisela que viene a la corte del rey Artus a pedir ayuda:

“Et Gauvains en riant li dist:

“Damoisele, un don me donez.”

“Sire, quel?-" Que ne plorez  
ainz mengiez et si soiez liee :  
ja mar en seroiz deshaitiee,  
que je vostre frainc vos rendré  
et de bon cuer vos aiderai” (v. 304 - 310).<sup>102</sup>

Es evidente que el freno o la brida es una especie de talismán de la familia que asegura el poder sobre las tierras. Pero no queda claro el motivo por el cual se elige una brida y no otro objeto más simbólico.

Un segundo combate confirma la derrota del agresor cuya cabeza cortada se da a la doncella. Dos hijos del vasallo que está en Logres, han obtenido el permiso para acompañar a Lancelot al Pont de l'Épée cuyo paso es extremadamente difícil. Audaz, Lancelot se arriesga y pasa por el puente cortante con los pies, las manos y las piernas descubiertos para no resbalar y evitar pagar el precio de heridas crueles, bajo la mirada de Bademagu el leal y de su hijo Meleaganz el traidor (v. 3180-89) que, desde una torre, siguen esta hazaña tan valiente.

**El CG:** Después del episodio de la *Demoiselle Hideuse* se produce un cambio radical. Perceval sólo tiene en mente buscar sin tregua el Graal y la Lance que desaparecieron en el cortejo del rey Pescheor, para descubrir sus secretos. Esta decisión, en apariencia súbita, es el resultado de una lenta maduración. Perceval ya no se abandona a las circunstancias, ya no busca la aventura en sí sino la verdad.

Sin embargo, esta búsqueda sigue siendo profana: Perceval olvida a Dios durante cinco años.

Es entonces, cuando encuentra el cortejo de viernes santo, se arrepiente y se confiesa al ermitaño, que es su tío. Él mismo lo instruye y le enseña una oración que le dice al oído y que le salvará del peligro de la muerte. Perceval toma la comunión.

Una vez iniciado, Perceval ¿se convertirá en el héroe salvador que volverá al castillo del Graal para descubrir sus misterios, después al castillo de Blancheflor para devolverle la prosperidad? O bien, ¿no volverá a ver jamás el Graal, quedándose ésta en una simple

---

<sup>102</sup> MAISIÈRES, Païen de, *La Damoisele à la mule (La Mule sanz Frain)*, Nouvelle édition critique par Boleslas Orłowski, Librairie Ancienne H. Champion, Paris, 1911.

visión fugitiva? O incluso, más probablemente, ¿continuará su ruta hacia un despojo y una interiorización cada vez más grandes, comprometido en una búsqueda siempre continuada, retomada y jamás acabada hasta que vea a Dios cara a cara?

El Graal, que al principio es un plato lujoso, maravilloso por la luz que desprende y sus piedras preciosas que ornamentan el oro sólido y que evocan todavía las copas célticas de la abundancia, se cristianiza a lo largo del *roman* y se convierte en un *ciboire*<sup>103</sup>.

**J:** El joven héroe emprende la búsqueda de Taulat. A partir de este momento, Jaufre inicia una carrera frenética detrás de Taulat, persiguiéndolo sin descanso. Para avanzar en su progresión caballeresca, Jaufre se enfrenta y vence de manera consecutiva a Estout de Verfeuil, el caballero de la Lance blanca y el guardián del congo. Con cada victoria, Jaufre adquiere armas o aprende estrategias de sus adversarios. Los caballeros derrotados que sobreviven, juntamente con sus prisioneros, Jaufre los envía a la corte del rey Artus para que el rey esté informado de su progreso.

En el siguiente episodio Jaufre llega a la casa encantada de unos leprosos. Uno de ellos rapta a un niño y se refugia en una casa donde otro leproso de grandes dimensiones se dispone a forzar a una doncella. La lucha es violenta y aunque logra imponerse el héroe es alcanzado y herido gravemente a causa de la fuerza descomunal de su oponente. Pero cuando intenta salir del lugar, Jaufre comprueba que no puede hacerlo ya que la casa ha recibido un potente maleficio, fruto de su propia soberbia. Después de una breve interrupción del hilo narrativo, Jaufre localiza y libera a los niños prisioneros y obtiene el secreto para deshacerse del encantamiento que lo aprisionaba.

El *roman* continúa con la llegada de Jaufre a Monbrun, reino de la dama Brunesentz. Cuando intentaba descansar un poco después de muchas jornadas sin dormir, la señora del castillo le envía de manera consecutiva a su senescal y a dos caballeros. El héroe les derrota pensando que son el mismo caballero, pero no puede evitar que una tropa se lo lleve y lo conduzca frente a la dama.

Nada más encontrarse cara a cara, los dos se enamoran apasionadamente, pero antes de mostrar sus sentimientos, Jaufre tendrá que completar su formación caballeresca y restablecer el orden en los dominios de Artus y de Brunesentz. Este último espacio cortesano padece un profundo trastorno puesto que el malvado Taulat tiene secuestrado

---

<sup>103</sup> Según el CNRT, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ciboire> : “Vase sacré en forme de calice couvert, fait de métal précieux, où sont déposées les hosties consacrées destinées à la communion des fidèles”.

el caballero Melyant, a quien somete continuamente a crueles torturas. La reacción airada de los habitantes del castillo al ser interrogados sobre el extraño lamento que los entristece periódicamente hace que Jaufre se vaya rápidamente para continuar su misión. Este comportamiento insólito afecta a toda la región y Jaufre lo comprobará con un boyero y un caballero, Augier d'Esart, que lo acogerá.

De este personaje, nuestro protagonista obtendrá la información para encontrar a Taulat, pero antes de que eso ocurra, Jaufre deberá enfrentarse a una serie de enemigos que representarán valores contrarios a los de la orden caballerescas que él acaba de profesar. Cada victoria le supone avanzar un grado en la perfección que necesita para enfrentarse a Taulat.

**El RR:** Enseguida el Amant corre hacia la bella *Rose*, pero ella está rodeada de espinas y hace vanos esfuerzos para alcanzarla. Tal vez no lo hubiera conseguido sin *Bel-Accueil*, que se ofrece a franquear la puerta y a llevarlo cerca de la *Rose*.

Pero *Danger*, *Honte*, *Peur* y *Malebouche* la vigilan. *Danger* dormía; de repente se despierta y ve al pobre Amant en el jardín. Este decide irse pero *Raison*, que tiene compasión de sus dolores, viene a socorrerlo. Él la rechaza brutalmente sin querer escuchar sus consejos y va a buscar los consuelos del *Ami*, que le reconforta:

“ Il se set bien amoloier,  
Par chuer et par soplloier;  
Or vous dirai que vous ferés:  
Ge lo que vous li requerés  
Qu'il vous pardoint sa mal-voillance,  
Par amors et par acordance;  
Et li metés bien en convent,  
Que jamès dès or en avant  
Ne ferés riens qui li desplese.  
C'est la chose qui plus li plese,  
Qui bien le chue et le blandist.”<sup>104</sup> (v. 3249 – 2359)

---

<sup>104</sup> *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung*. Edición acompañada de una traducción en verso precedida de una introducción, noticias históricas y críticas, seguida de notas y de un glosario por Pierre Marteau, Orléans, Herluison, 1878-1880, 5 tomos:

« Rien n'adoucit mieux ce cerbère  
Que la caresse et la prière.

*Danger*, efectivamente, se calma y se duerme. El Amant aprovecha para acercarse a la Rosa y gracias a la ayuda de *Bel-Accueil* consigue besarla.

Esta aventura puede integrarse en un escenario iniciático. La Busca de la Rose, aunque suceda dentro de un sueño, se llevará a cabo mediante una serie de pruebas, algunas de ellas dolorosas psicológicamente, que culminarán con la aparición del obstáculo figurado por el castillo-prisión. En el principio de este episodio el enamorado se encuentra frente a un espacio cerrado, una “clôture”, la “haie” que le separa de los Rosales. Todos sus esfuerzos se centrarán en traspasar estos espacios que *a priori* parecen infranqueables. Pero junto a las dificultades que le ponen las “épines tranchantes et aiguës, orties et ronces crochues”, en el momento en que iba a ser alcanzado por las flechas Lancadas por *Amors*, aparecen personajes hostiles, especialmente *Danger*: guardián con apariencia de monstruo, que guarda el jardín como el minotauro el laberinto. Finalmente, *Jalousie* hace construir un castillo como un laberinto, que sirve de prisión.

**La QSG:** Cada uno de los caballeros sufren una serie de pruebas aisladamente, en la vía “áspera y gloriosa”, las caídas irremediables, los errores, las conversiones, los triunfos. Gauvain, Lancelot, Perceval Boort dan allí la medida de su mérito; Galaad revela su santidad ejemplar y su misión divina. Al final de esta parte todos los personajes están definidos, clasificados; los malos eliminados del relato y los elegidos a punto de reunirse. Es la parte más desarrollada del *roman*, ocupando las tres quintas partes de la obra, porque es ella la que encierra la parte más didáctica, las lecciones; concebida como una imagen reducida de la vida terrestre y de sus tribulaciones, adoctrina al modo de un relato hagiográfico o de una parábola.

Para los que son dignos de ella, la aventura está allá, omnipresente y como siempre ofertada:

---

Or, voici ce que vous ferez:  
D'abord vous lui demanderez  
Qu'il vous pardonne votre injure  
Par amour, bienveillance pure,  
Et jurez-lui, la main levant,  
Que jamais plus dorénavant  
Ne ferez rien qui lui déplaît;  
Car il n'est rien qui tant lui plaise  
Que caresse de bon flatteur».

“... alez la ou aventure vos menra, querant les aventures del roiaume de Logres et menant a chief” (p. 252, v. 10-11).

“Einsi rassemble aventure les tríos compaignons que aventure avoit departiz” (p. 266, v. 7-8).

Para un hombre de la Edad Media el encuentro de los “elegidos” con la Busca, sólo puede ser una “programación” de la eternidad – *apareilles*, dice el autor: “*ceste aventure m'estoit apareilliee*” declara la hermana de Perceval (p. 227, v. 15-16).

La aventura en la *QSG* es signo de Dios, de intervención divina en el mundo de los hombres. Para ser eficaz, debe ser comprendida e interpretada. La aventura debe tener una *senefiance*. Debe ser un aprendizaje, una enseñanza para el lector. Si Gauvain y Hector no encuentran ninguna aventura es porque ellos son espiritualmente indignos de hallarla, como les declara un ermitaño:

“Chevaliers pleins de *povre foi et de male creance*, ces trois choses vos faillent, charitez, abstinence, veritez ; et por ce ne poez vos avenir as *aventures* dou Saint Graal” (p. 160, v. 24-27; p. 151, v. 4-7).

Por el contrario, Boort, este hombre de buena voluntad, merece encontrar la aventura que lo conducirá al Santo Graal y se le hará saber:

“Et si m'ait Diex, se vos fussiez terriens, *ja si haute aventure ne vos fust avenue*... Or vos ai devisees les *senefiances des aventures* qui vos sont avenues en la Queste dou Saint Graal” (p. 187, v. 20-25).

**El E:** Los acontecimientos decisivos del prado de Toul son el origen de una doble *errance*, una doble Busca. La marcha de los amantes, desde ahora separados, produce un cruce: Aelis parte hacia Rouen en busca de su amigo mientras que Guillaume vuelve a Roma, esperando encontrar allí a su amada. Esta divergencia espacial sitúa las dos búsquedas bajo el signo de la regeneración y de la ruptura con el pasado. Los itinerarios de los amantes los alejan de su lugar de origen, iniciando un proceso de maduración individual al final del cual los héroes estarán preparados para unirse legítimamente. La ruptura con los vínculos familiares es tan límpia que Aelis y Guillaume, cada uno en busca de su pareja, se dan un origen común, diferente al de sus padres respectivos. Los dos dicen ser originarios de Toul (v. 5955 y 6553), ciudad donde su amor ha sido sellado fuera de las convenciones sociales.

Aelis entra en la ciudad. Allí encontrará una joven, Isabel, con quien se hospedará, junto con su madre anciana, en una casa muy miserable. Isabel adivina que Aelis es de alto linaje, sobre todo cuando le da una gran suma de dinero para que puedan comprar comida para preparar la cena.

Guillaume, sin embargo, ha encontrado la bolsita que el milano finalmente había dejado caer, dándose cuenta de que no era comestible. Vuelve al lugar donde dejó a Aelis y no la encontró. Desesperado, piensa que los emisarios del rey de los romanos se la debieron llevar y decide retomar el camino que había recorrido con ella.

Aelis, alojada en casa de su nueva amiga Isabel, à Toul, decide al día siguiente continuar su ruta hacia Normandía en Busca de Guillaume.

Isabel y Aelis dejan la casa a pie y van primero a Rouen y luego a Montevilliers, pero no tienen noticias de Guillaume. Durante dos años erran un poco por todos lados, incluso hasta los montes (los Alpes, probablemente). Finalmente se quedan en Montpellier, donde alquilan una casa. Siendo ambas excelentes bordadoras, pueden vivir del trabajo de sus manos, y pronto corre la voz de que la más bella dama del reino, venida de Lorraine, se ha establecido en la ciudad (v. 5480). La residencia de Aelis se convierte en un lugar elegante para los burgueses y los caballeros. Un día, Aelis, acompañada de Isabel, hace una visita a la dama de Montpellier. Como regalo, Aelis le ofrece una bolsita y una cintura ricamente bordadas con las armas de su esposo. Las dos jóvenes mujeres son cordialmente recibidas, y después, llenas de regalos ricos, las reconducen a su casa.

Un día el conde de Saint-Gilles va a visitar a su amiga, la dama de Montpellier. Admira *l'aumônière* pero se pone celoso al ver las armas del esposo de la dama. Para calmarlo, la dama le da la bolsita y después de haberle hecho disfrutar de todos los placeres posibles de los enamorados, vuelve a su casa. Una vez allí, su mujer la condesa, viendo la bolsita con las armas del señor de Montpellier, dice a su marido con tristeza que es muy evidente que él ama a la dama de Montpellier (marca de realismo crudo). El conde le habla de Aelis y de Isabel, las que hacen este tipo de bolsitas. El conde las contrata para tenerlas entre sus damas. Ellas se despiden de la dama de Montpellier, y se dirigen camino a Saint-Gilles donde son calurosamente recibidas.

Progresivamente Aelis se va acercando a Guillaume y Guillaume a Aelis.

Mientras, Guillaume, ha sufrido muchos males buscando a su amiga: su mulo se muere, él está un año enfermo en Roma (sin ver a su madre), y le roban todo su dinero en un bosque. Durante siete años ha buscado a Aelis, pero en vano. La necesidad de ganarse la vida le lleva a Saint-Jacques, donde pasa un año entero ayudando a un hostelero que

alojaba a peregrino. Un día ve a un peregrino sobre el mulo que llevaba Aelis. El peregrino lo había comprado seis años antes en Toul a una dama que se llamaba Aelis. Guillaume se despide del trabajo y sigue al peregrino hasta Toul, pero sólo encuentra a la anciana madre. Se queda a dormir en su casa. Al día siguiente decide peregrinar a Saint-Gilles, siempre esperando encontrar a Aelis. Allí encuentra un burgués hotelero que le ofrece trabajo en su hotel. Guarda todo el dinero que puede para continuar la búsqueda de su amiga. Un día vienen a su hotel unos peregrinos franceses que tenían un caballo herido. El peregrino no puede esperar a que se cure y lo vende a Guillaume por muy poco dinero. Éste lo compra otro. El caballo se recupera al cabo de un mes. Un día de invierno, Guillaume ve venir un grupo de hombres a caballo llevando halcones, seguidos de un maestro halconero. Éste esperaba con impaciencia encontrar un sirviente, porque no quería llevar dos halcones. Guillaume se ofrece a llevarlo, ellos acceden y habiendo cogido su caballo, lleva uno de sus halcones con una maña que provoca la admiración de todos.

En estas situaciones es donde se ve claramente la procedencia de los héroes, su origen noble y su destreza, sus habilidades en actividades consideradas propias de personas de alto linaje, como es la caza.

Después de un largo paseo sin haber encontrado nada, cuando están a punto de volver, el halcón de Guillaume comienza a agitarse como si viera una presa. El maestro (dueño) da el permiso de Lancer el pájaro que enseguida abate a un milano (*escoufle*)<sup>105</sup> que Guillaume no tarda en coger. Rabioso, desgarró el milano con sus propias manos, le saca el corazón y se lo come. Ante el asombro de sus compañeros, monta a caballo y vuelve llevando fuego en un bote que le había prestado una anciana. Despedaza el milano, lo quema en un brasero, y desparrama sus cenizas. Se arranca los cabellos, maldiciendo a su víctima así como a toda la raza. Avergonzado de haber estallado frente a los halconeros, vuelve a montar a caballo y los acompaña hasta el castillo, pero rechaza su invitación de cenar y se despide (v. 7001).

Esta es la escena más impactante, sanguinaria y visual del *roman* en la que se expresa el momento más catártico del héroe. Aparece el motivo del *coeur mangé* que analizaremos

---

<sup>105</sup> “L’oiseau éponyme choisi par Jean Renart pour intituler son premier *roman* et en soutenir la trame narrative est un(e) *escoufle*. C’est un rapace sauvage diurne, dont les deux grandes espèces –milan noir (*milvus migrans*) et milan royal (*milvus milvus*)– ne sont pas distinctes au Moyen Âge. Non seulement inutile, puisqu’il ne se laisse pas domestiquer pour la chasse au vol, il s’avère en outre nuisible lorsqu’il s’attaque aux basses-cours des paysans, particulièrement aux poussins et aux poulets”, A. SMETS, L’oiseau rapace au Moyen Âge : enquête terminologique, Qui tant savoit d’engin et d’art. *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, ed. C. GALDERISI et J. MAURICE, Poitiers, 2006, p. 379-385.



en el siguiente capítulo, cuyo acto es la obra de destrucción y purificación que permitirá a Guillaume, como bajo el efecto de la gracia de Saint-Gilles, encontrar a Aelis. Guillaume ha necesitado encontrar al milano que provocó la separación entre él y su amada, para encontrar a posteriori a su amada Aelis.

**RR:** El héroe siempre realiza la búsqueda acompañada, no en solitario. La de los padres de Richars se establece en dos partes:

3. 1. La primera empieza cuando cumple los veinte años y su padre adoptivo le cuenta el secreto de sus orígenes. Richars, trastornado por tal confesión, parte en Busca de sus padres, acompañado de dos escuderos, Lyonez et Aubri (v. 874). Esta Busca le dará la ocasión de mostrar una proeza incomparable. Por el camino se encuentra a un caballero sin humanidad que asume la tarea de prohibir a todos los viajeros el acceso a una fuente y lo somete. Tras exigir al vencido una promesa de buena conducta, parte de nuevo a la aventura. Debido a sus derroches excesivos, Richars pronto se encuentra empobrecido, pero continúa sus aventuras y esta vez va a salvar a la *châtelaine de Mirmandie* de la brutalidad de un horrible gigante. Libera la joven dama, y ésta, emocionada por el agradecimiento e impresionada por la belleza de Richars, le ofrece su amor, pero el héroe rechaza con indignación esta proposición impúdica y vuelve a partir en cuanto se anuncia la llegada del hermano del gigante difunto a la cabeza de una nueva armada, y sediento de venganza. Dispara con su ballesta, lo mata y retoma su búsqueda.

3. 2. Después de la derrota del sultán, Clarisse describe a Richars el ultraje del cual ella fue víctima y le confiesa que ignora el nombre de su padre. En este punto comienza la segunda búsqueda de Richars, su padre, acompañado de sus fieles compañeros, recién armados caballeros por el rey de Frise. Con la nueva búsqueda se desencadenan una serie de aventuras (v. 3050): Lyonez y Aubri liberan a una doncella que estaba a punto de ser violada. Como recompensa, Aubri recibe la mano de la joven dama y su castillo, pero rechaza quedarse con su esposa insistiendo en acompañar a Richars en su Busca.

El caballero al que ha vencido Aubri vuelve acompañado de su hermano y de una inmensa armada y se asientan frente el castillo, lo que obliga a la joven dama a enviar un escudero para implorar a su marido que vuelva a defenderla. Mientras tanto, Richars consigue apoderarse de la guarida de una banda de bandoleros que han aterrorizado todo el país y matar a todos los malhechores.

#### IV. Encuentro / reencuentro

Esta es la etapa más catártica de la Busca. El encuentro del objeto buscado puede ser directo o indirecto, en función de si el objeto es material (en este caso, el héroe lo coge y se lo lleva, mientras que si es místico como el Graal de la *QSG*, se contempla pero no se alcanza a tocar). Si se trata de una persona física cuyo nexo afectivo es más potente, este encuentro puede ser mucho más emotivo que el de un enemigo a quien se va a combatir en un duelo final.

Como veremos en el siguiente capítulo, en esta etapa de la Busca de la amada o del amado, constataremos el cambio que ha habido en el héroe, a raíz de sus múltiples pruebas superadas y el tiempo transcurrido. En un primer momento, la amada no lo reconocerá, como en el caso del *E*, Aelis escucha el relato de Guillaume sobre su encuentro con el milano que provocó su separación pero no lo reconoce hasta que termina de contarle y se da cuenta de que lo tiene delante.

Este renacimiento iniciático se podrá constatar en todas las obras seleccionadas para el análisis excepto en la *QSG* y en *RB*, en las que el héroe o bien es un caballero elegido por Dios y en estado de perfección, o un caballero que cumple su función como tal sin ir más allá de lo estrictamente estipulado como “noble”, “valeroso” o “ganador” en los torneos. El héroe de la *QSG* es el único que aparece preparado, desde las primeras páginas del *roman*, para encontrar el Graal. Desde las primeras páginas de la obra, el autor nos muestra que Galaad es el salvador.

Como se comprobará en el desarrollo de esta etapa, en cada una de las obras seleccionadas para el presente estudio, se hallan los siguientes encuentros:

- **0 encuentro:** *CG* ve a Blancheflor y el Graal, pero no los “encontrará” en su Busca.
- **1 encuentro:** En el *CHCH* y en el *RR* hay un solo encuentro, el de Lancelot con Guenièvre y los prisioneros y el del Amant con la Rose. Aunque consiga incluso besarla, el joven Amant no volverá a verla porque los que se oponen a este encuentro, encerrarán la Rose en un castillo.
- **2 encuentros:** Sin embargo, en *J*, Bruneseutz encuentra al héroe y posteriormente, el héroe encuentra a Taulat.

- **3 encuentros:** En el *E*, en la *QSG* y en *RB*, hay tres encuentros: Guillaume encuentra el milano, después a Aelis y Aelis encuentra Guillaume. Lancelot, Perceval, Boort y Galaad encuentran el Graal, por separado. Richars encuentra a su madre, después a su padre y posteriormente hace que sus padres se “encuentren” entre ellos.

El encuentro es la cima de la realización del héroe o la heroína, el premio a todos sus esfuerzos extremos, el antónimo absoluto de la II etapa (Suceso) y los momentos antes del restablecimiento “definitivo” del orden en la corte y en el reino:

**El CHCH:** El padre aconseja entregarle la reina al valeroso caballero pero el hijo no está de acuerdo. Bademagu es cortés con el caballero herido, hace que le curen y le da las armas (v. 3500).

Después hay un combate entre Lancelot y Meleaganz bajo la mirada de la reina Guenievre que lo observa desde una ventana. Una doncella de Guenievre, viendo el combate complicado a causa de las heridas de Lancelot y convencida de que se defendería mejor si él supiera que la reina lo estaba mirando, le pregunta a Guenievre el nombre del adversario de Meleaganz. La reina le revela -y a nosotros-, que es Lancelot du Lac. La doncella llama a Lancelot por su nombre y le muestra quién lo mira. El primer resultado es que Lancelot, contento y extasiado, se desconcentra hasta que la doncella le recuerda su deber. Entonces Lancelot gana a su adversario (v. 3775).

Bademagu pide a la reina que perdone la vida de su hijo; la reina consiente y Lancelot, sumiso y generoso, para la lucha, pese a la deslealtad de Meleaganz que continúa dándole golpes y rechaza todavía devolver la reina a su padre. Finalmente cede con la condición de que al cabo de un año habrá en la corte de Artus un nuevo combate entre los dos adversarios (v. 3914).

Así pues, los prisioneros quedan libres y Bademagu conduce Lancelot a la reina; pero ella sólo muestra desdén y ni Bademagu ni Keu pueden entender el motivo. Lancelot, muy afectado pero sumiso, parte en Busca de Gauvain.

Mal informada, la gente de Bademagu se apodera de Lancelot, que está desarmado, y se difunde la noticia de que lo han matado. La reina se acusa a sí misma de ser, por su desdén, la causa de la pérdida de su salvador. Lancelot vuelve y se le informa de lo que sucede, se desespera e intenta suicidarse.

Este doble desprecio, que ha dado lugar en uno y en otro a largos monólogos de lamento y tristeza de amor, se resuelve: Guenievre reprocha a Lancelot el haber dudado, aunque fuera poco, montar sobre la carreta que debía acercarle a ella. Lancelot se excusa y Guenievre le autoriza a venir la misma noche a hablarle a solas a la ventana de su habitación.

Por la noche, Lancelot viene por fuera hasta la ventana y hace fuerza para apartar los barrotes de hierro para acercarse a Guenievre, si ella lo quiere. La reina responde en voz baja: “Je le veux bien”. Él consigue penetrar en la habitación de la reina no sin herirse las manos y esa noche es la primera de amor sublime entre los dos amantes.

Los cortes que los barrotes de la ventana han hecho en las manos de Lancelot, han sangrado y han manchado las sábanas de la reina. Por la mañana, Meleaganz, entrando en la habitación, percibe las manchas de sangre. Él las atribuye a Keu, que estando herido se ha acostado en la misma sala y cuyas heridas se han vuelto a abrir y sangran. Así pues él acusa a la reina de adulterio con Keu.

**El CG:** Perceval nunca encuentra el Graal porque el *roman* queda inacabado y por consiguiente, abierto.

**J:** Cuando llega al castillo de Taulat, Jaufre comprende que su búsqueda ha terminado. En el momento en que Jaufre penetra en el castillo se enfrenta a la terrible evidencia que da sentido a la personalidad de Taulat: allí mantiene prisionero, desde hace siete años, a un caballero al que todos los meses tortura espantosamente; por ese caballero, los habitantes de Monbrún y de las tierras por las que ha pasado alzaban el lastimero duelo. A causa de la ausencia de Taulat, Jaufre se dirige a la ermita donde debe aguardar el plazo de ocho días para enfrentarse a Taulat. Durante este tiempo, el héroe luchará contra un demonio invencible –el caballero negro– de quién se librará con la ayuda del ermitaño. Con este personaje completará su formación espiritual. Cuando vuelve para combatir a Taulat, Jaufre liberará a la hija de Augier d’Esart, raptada por un gigante, hermano del leproso. La lucha con Taulat es breve, puesto que el orgullo de este caballero le hace menospreciar a su adversario y rechaza armarse adecuadamente. Jaufre concede clemencia al vencido y le envía a la corte del rey Artus junto con sus prisioneros. La derrota le devuelve la cordura, puesto que es un caballero de extraordinarias cualidades físicas erróneamente guiadas por la soberbia que se había apoderado de él (vv. 4879-6283).

**El RR:** El primer encuentro con la Rose fue en la fuente de Narcisus, como si fuera un espejismo; el segundo encuentro fue más físico, directo, el Amant redescubre la Rose, que está más abierta pero sin dejar ver la semilla entre sus pétalos y la besa. Este beso marca un cambio radical en la trama porque en él está impresa la posibilidad de que los amantes vayan más allá. Por eso Bel Accueil dice: “Qui accorde un baiser ne peut plus refuser le reste”. El Amant, que ha aprendido prudencia, no insiste; pero Venus interviene insistiendo sobre la belleza, la juventud, la sensualidad de sus labios, la blancura de sus dientes...; finalmente la joven muchacha, la Rose, comienza a sentir el deseo de ser besada por el Amant.

**La QSG:** Esta parte expone la conquista del Graal por un solo héroe. Es la consagración de Galaad, nuevo Mesías, a la cual Perceval y Boort tienen el privilegio de asistir, sobre la nave de Salomón. Después, son las tres grandes escenas análogas y graduadas del oficio del Graal.

**El E:** En esta etapa veremos cómo es el héroe quien termina la Busca mientras que la joven muchacha, después de una marcha infructuosa y desesperada, permaneciendo encerrada, se distingue por su estatismo.

Aquella noche, el conde de Saint-Gilles fue a las habitaciones de las doncellas de su dama para comer fruta. Esperando que le cocinaran la presa, apoyó su cabeza sobre las rodillas de Aelis y ésta quiso saber qué ocurrió durante la caza. Hizo venir al maestro, y éste contó todo lo sucedido. Aelis, acordándose de su amigo, se esconde para llorar. La condesa la va a Buscar y la conduce a la habitación donde todos están escuchando la historia contada por el mismo Guillaume, que el conde había hecho venir.

Guillaume no quería contar la historia pero el conde le propuso pagarle treinta marcos para que lo hiciera y así poder deleitarse con tan curiosa hazaña. Guillaume aceptó hacerlo porque necesitaba dinero para continuar su Busca, ignorando por completo que el objeto de la misma se encontraba justo en frente suyo junto a los demás oyentes.

Según Marion Vuagnoux-Uhlig<sup>106</sup>, Guillaume relata el *roman* entero “débutant par l'épopée du comte Richard de Normandie (vv. 7462-7472) et poursuivant jusqu'aux événements les plus récents (vv. 7636-7655), celle-ci constitue une analepsie interne complète. En termes de narratologie, ce procédé désigne une rétrospective recouvrant le

---

<sup>106</sup> *Le Couple en Herbe, Galeran de Bretagne et Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Droz, Genève, 2009, pg. 412.

récit principal dans son intégralité. Cette mise en abyme de la narration restitue toute sa cohérence au *roman*”.

De este modo resuelve los problemas de coherencia que aparecen a causa de la sucesión de las dos historias, la de Richard, su padre, y la de él mismo con Aelis. El encadenamiento de la primera y de la segunda parte, que realiza Guillaume, es indispensable para la comprensión de la aventura de la Busca. Es la conclusión que pronuncia el conde, a raíz de la exposición de los hechos, lo que da una justificación final a este conjunto: “Or set li cuens pour qu’il manja / Le cuer; si dit qu’il ot raison” (vv. 7664-7665). Pero esta cohesión no tendría sentido sin el valor del discurso poético que le concede la escucha de Aelis. Puesto que la apariencia del que habla es irreconocible, es su relato el que podría cautivar. Aelis, como espectadora ideal, debe evaluar la materia narrada. De su apreciación depende todo el estatus de la ficción. Al término de un largo debate interior, la joven muchacha se deja convencer por la veracidad de las palabras que le han “percié le cuer et cangié sa pensee” (v. 7550).

Así pues, después del relato del don del anillo, las dudas de la joven desaparecen. Cuando Aelis oye pronunciar su nombre salta al cuello de Guillaume llamándole “frère” que es el nombre que servía cuando estaban juntos para esconder el nombre de “ami”. Guillaume le muestra la bolsita cosida en la cintura de sus bragas.

La *reconnaissance* es una escena clave en esta etapa del encuentro del objeto buscado porque posee un valor metanarrativo que se constatará también en *RB*, *Aucassin et Nicolette* y *Guillaume de Palerne*.

Guillaume encuentra a Aelis y Aelis a Guillaume a la vez, después de siete años de separación y de una larga *errance* por los caminos de Francia.

Una inmensa alegría, que contrasta con la etapa anterior de la búsqueda, reina en la casa: pasan la noche bailando y Guillaume y Aelis son más felices que Tristan y Iseut:

“Commen ot vostre ami a non,  
Fait la contesse, biaux amis ?”  
Ml’t a le non a nommer mis  
Ki ml’t estoit biaux et eslis.  
Fait il: “Ele ot non Aelis  
La pucele qui tant m’ama.”  
Quant ele ot que cil la nomma  
Qui plu l’aime que riens qui vive,

Ml't li croist li cuers et avive  
 Ce qu'il la nomme par son non.  
 Or n'en est mais en soupechon,  
 Ains set bien que c'est il sans doute.  
 Voiant le conte et sa gent toute  
 Li court jeter ses bras au col.  
 "Di va ! biau frere, cui j'acol,  
 Estes vous donc li miens amis?"  
 - "Mais vous, fait il, qui m'avés mis  
 Vo bras au col si doucement,  
 Qui estes vous?" - "Amis, comment!  
 Si ne me reconssiés mie?  
 Jou sui Aelis vostre amie  
 Qui vous donai l'anel ma mere  
 Dont li anuis et la misere  
 Nous vint premiers par vo folie" (vv. 7680-7703).

**RB:** En esta obra hay tres encuentros. Richars encuentra primero a su madre (el azar), luego a su padre, y posteriormente hace que sus padres se reencuentren e incluso contraigan matrimonio:

4.1. El héroe se entera que el rey de Frise se encuentra en una situación peligrosa frente a los asaltos del sultán de Carsidoine, que quiere llevarse a su hija, la bella Clarisse, y decide ayudarlo. Llega a la corte de Frise donde encuentra a Clarisse, cuya gran belleza lo maravilla, mientras que ella, se siente misteriosamente atraída hacia el bello desconocido que tiene un parecido extraño con el caballero que antaño había abusado de ella en el jardín. El sultán ataca el castillo, comienza la batalla y Richars muestra su prodigiosa proeza matando a un rey sarraceno e hiriendo al sultán en la cara. Por la noche, después de la batalla, la reina Clarisse se informa de la familia del joven caballero, y Richars cuenta todo lo que sabe de sus orígenes, mostrando un trozo de tejido que sirvió para envolverle cuando fue abandonado. La reina reconoce a su hijo, y asistimos a un desbordamiento de ternura recíproca (v. 2356).

4.2. Después se entera que un caballero llamado Loys li preus ha vencido todos los torneos disputados en la región y que un nuevo torneo se prepara en el castillo de Marchuel, a

donde él se dirige (v. 3538). Richars se da a revelar como el mejor caballero del torneo, derribando a todos sus adversarios, incluso a Loys, y recibe el premio con el consentimiento general (v. 3678). Con su generosidad habitual, dispensa a sus adversarios vencidos de pagar su tributo a condición de que ellos accedan a contar la aventura más sorprendente que les haya ocurrido, lo que da a Loys la ocasión de describir el episodio del jardín y a Richars de reconocer a su padre. Después de un reconocimiento emotivo, padre e hijo vuelven juntos (v. 3785). Llegan delante del castillo de Mirmandie, asaltado de nuevo, esta vez por el conde Robert, sobrino del gigante que mató Richars, que ha jurado apoderarse de la persona de la *châtelaine*. Richars provoca la huida de los asaltantes y la *châtelaine* consiente en tomar a Lyonez como marido, de manera que Richars consigue colocar a sus dos compañeros. Llega el escudero Bertrand comunicando noticias tristes. Los compañeros vuelven al castillo de Aubri, libran batalla a los asaltantes y matan a los dos hermanos malvados.

4.3. Encuentro entre su padre y su madre: Richars lleva a su padre a Frise, donde los dos padres, tanto tiempo separados, finalmente se unen en matrimonio gracias a su hijo:

“Richars a la sale montee,  
s’avoit on ja l’aighe cornee  
et li rois avoit ja lavé,  
le roy errant a salué;  
li rois le voit, errant El Embrache,  
Clarisse ses .II. bras li lache  
au col si l’a tout maintenant  
baisié .VII. fois en un tenant.  
Richars a dit: “Biaus sire rois,  
Anchois c’au mangier asseois  
wege c’on fache un mariage  
de ma mere qui mout est sage  
et de mon pere c’ay trouvé;  
bien ay son barnage esprouvé,  
qu’en tout le mont ne sai je mie  
homme de sa chevalerie”. (Vv. 4099-4113)



Loys recibe de su suegro el condado de Mangorie y Richars, y sigue participando en torneos con frenesí.

En *RB*, no sólo aparecen elementos maravillosos o del Otro mundo en esta parte del motivo de la Busca, sino que también encontramos fenómenos fantasmagóricos y que pertenecen al Más allá venidos al mundo terrenal (y “realista”) en la última parte de la estructura, cuando se refleja el restablecimiento (“temporal”) del orden.

## **V. Restablecimiento del orden (a’)**

En esta etapa el *roman* de Busca llega a un punto de concordia en el que se refleja el pacto entre el buscador y el objeto buscado, la materialización del cambio del héroe y el premio a todo su sacrificio con el matrimonio (entre él y la dama a quien Buscaba o entre ella y el caballero a quien Buscaba) y las riquezas que derivarán de él.

De este modo, Lancelot se convertirá en el salvador, Perceval perderá la inocencia, finalizará el camino iniciático y comenzará el viaje de Busca sin concluirlo. Jaufre se entregará a su amada, descubriendo la cortesía y abandonando sus andanzas como caballero ayudante de damas y de indefensos. Guillaume también se entregará a su Aelis pero no cerrará ningún capítulo de aventuras, porque tanto para él como para Aelis, su separación provocó únicamente toda una serie de *Mésaventures*. Guillaume nunca ha sido un caballero andante, sus circunstancias son lo que le han llevado a luchar por encontrar a su amada, del mismo modo que Aelis tendrá que dedicarse a bordar, en la ciudad, para poder sobrevivir mientras espera encontrar a Guillaume.

Por el contrario, Galaad, no evoluciona porque es el caballero elegido por Dios para encontrar el Graal, y por lo tanto, será perfecto. Una vez haya encontrado el Graal, tendrá que fallecer para poder pasar a “mejor vida” cerca de Dios. Richars encontrará a sus padres pero seguirá participando en torneos hasta que finalmente queda totalmente enamorado de la princesa Rose, con quien decide contraer matrimonio. Este héroe se caracteriza por su extrema generosidad, nunca quiere cobrar el tributo que le dan los caballeros a quien gana en torneos y casi siempre vivirá penurias a causa de su despreocupación por el dinero. Él también dejará de correr aventuras, de combatir y participar en torneos.

El Amant de la Rose comienza a evolucionar en cuanto se enamora y continúa haciéndolo cuando besa por primera vez a la *Rose* y cuando la pierde.

El final de este *roman*, al igual que Lancelot y Perceval, quedará como una espiral, completamente abierta.

El encuentro dará paso a la plenitud del re-encuentro o del re-establecimiento de la armonía en el entorno del héroe/heroína:

**El CHCH:** Lancelot vuelve a partir en Busca de Gauvain que, durante este tiempo, estaba intentando pasar, sin poder evitar herirse, por el *Ponz Evages*.

Antes de llegar hasta Gauvain, Lancelot se equivoca cediendo al ofrecimiento que le hace un enano, de llevarlo solo a una estancia muy buena. Este enano es un traidor, sigue las órdenes de Meleaganz: cuando los compañeros de Lancelot consiguen sacar a Gauvain del agua donde había caído, ya no pueden encontrar a Lancelot.

Una carta falsa informa a los amigos de Lancelot que se dirigen hacia la corte de Artus que Lancelot ya está allí: de nuevo es una actuación del malvado Meleaganz para impedir que Lancelot reciba ayuda (v. 5378).

Un senescal de Meleaganz ha encarcelado a Lancelot. Mientras tanto Lancelot conoce la noticia de que dos damas de la corte de la reina, las damas de Noauz et de Pomelegloi, han organizado un torneo para el cual la reina, a su vuelta, da su consentimiento.

Lancelot, muy afectado por no poder tomar partido en este encuentro, obtiene de la mujer del senescal, en su ausencia, el permiso de salir por unos pocos días de su cárcel, bajo la promesa de que volverá sin tardanza.

Las cosas se organizan de este modo y la dama incluso presta a Lancelot las armas rojas de su marido y un bello caballo blanco.

Lancelot llega a Nouauz en secreto, pero un heraldo lo reconoce y, pese a la consigna de silencio que le impone Lancelot, grita por todos lados: “or est venu qui aunera” (v. 5564).

El primer día del torneo Lancelot triunfa. El segundo día, la reina, intrigada por el valor de este caballero y queriendo saber si era Lancelot, le pide, por medio de una de sus damas, que combata lo peor que pueda. Lancelot obedece y se llena de vergüenza por su manifiesta “cobardía”. El tercer día, la reina cree que el caballero ganador, fiel y obediente sólo puede ser Lancelot, y para evitar llevarse una sorpresa, le pide de nuevo que combata mal, “au noauz”, y él de nuevo obedece. Ella cambia su orden y le pide que lo haga lo

mejor que pueda, “au mieulz”. Lancelot triunfa de nuevo y después de su victoria, se va discretamente del campo de torneo para volver a entrar en su prisión.

La mujer del senescal, contenta de la vuelta de Lancelot, no informa a su marido ni siquiera del permiso para ausentarse por unos días que ella le concedió; Sin embargo, alguien avisa a Meleaganz y decide encerrar a Lancelot en una prisión de la que no podrá volver a escapar: hace construir, cerca de Gorre, en la orilla de un brazo de mar, una torre sin otra abertura que una pequeña ventana por donde se pueden pasar algunos víveres, y allí encierra a Lancelot. Asegurándose la ausencia de Lancelot, Meleaganz viene a la corte de Artus para el combate prometido. Gauvain se ofrece a ocupar el lugar de Lancelot y el rey Bademagu se esfuerza en vano por calmar a su hijo.

Pero una hermana de Meleaganz, que también quería saber lo que le había ocurrido a Lancelot, puesto que él era quien le había entregado la cabeza de su enemigo, oye la conversación del padre y del hijo. Entonces, sube a su mula, y va rápida a la aventura por todo el país hasta que llega a la torre de la orilla del mar y oye los lamentos de Lancelot. En un principio duda de que sea él, pero lo llama por su nombre y se da cuenta de que es él. Entonces le procura un pico para que pueda hacer más grande la pequeña y única ventana de la torre y Lancelot se escapa.

Meleaganz, vuelve a la corte del rey Artus para el combate que desea y reclama insolentemente a Lancelot. Mientras Gauvain se arma para reemplazarle, ve llegar a Lancelot y él mismo le explica la traición y la perfidia de Meleaganz.

Entonces llega el combate decisivo que afianzará a Lancelot como héroe salvador. Lancelot mata a Meleaganz y la armonía original volverá a la corte del rey Artus, quedando abierto e incierto el destino del amor entre Guenievre y Lancelot.

**El CG:** El final queda abierto, no se sabe si llega de nuevo al castillo de Blancheflor y después al castillo del rey Pescheor (por ese orden). Perceval no logra llegar al estado de perfección, permanecerá evolucionando indefinidamente dentro de una estructura en espiral, abierta y atemporal.

**J:** Jaufre finaliza la realización caballescica. Una vez ganado el duelo de Taulat su naturaleza cambia: pasa de ser un joven inexperto a alcanzar el máximo grado de perfección como caballero pero, sobre todo, se transforma porque se casa: Habiendo cumplido con su objetivo, Jaufre vuelve a Monbrun para declarar su amor a Brunesentz.

Aparece una doncella andante que le Busca para pedirle que se enfrente a un caballero maligno que la quería desposeer de sus tierras y de su honra.

Es muy importante destacar que Jaufre ya no puede ayudar a esta doncella porque su amor por Bruneseutz le hace tener un compromiso con ella y Bruneseutz no querrá volver a separarse de él.

La doncella rapta a Jaufre y se lo lleva al Otro mundo para que defienda su honor y para que luche contra Felló d'Auberúa, que representa no sólo la soberbia, como Taulat, sino también la deslealtad.

Después Jaufre vuelve a Carduil, en la corte del rey Artus, que sigue atrapada en el mismo proceso de decadencia e inmovilidad. Melyant le propone hacer una justa para que Jaufre pueda devolver a la afrenta a Keu.

Después de un episodio de celos y de indecisión, Jaufre congrega a Melyant para que concierte el matrimonio con Bruneseutz.

El encantador somete a sus habitantes a un nuevo engaño: En plena celebración aparece un escudero diciendo que le ha atacado un pájaro enorme. El rey sale a capturarlo y el pájaro enorme lo secuestra dejando a toda la corte desesperada. Ni siquiera Jaufre puede evitarlo. El pájaro se lo lleva a un castillo y se revela de nuevo como el caballero mago (*le chevalier-enchanteur*).

Jaufre anuncia que se va con Bruneseutz pero el rey Artus le pide que no deje nunca la caballería.

Después, Jaufre abandona Carduil con Bruneseutz porque el espacio que ha conquistado y que lo representa ahora es Monbrún. Jaufre descubre que la doncella que lo había raptado era el hada de Gibel y, como premio, el hada le dota del don de vencer a cualquier fiera encantada y a Bruneseutz le entrega la virtud de la paciencia y de la moderación. El hada Gibel conduce a los héroes a Monbrún y una vez allí, se refleja el gozo y la alegría de los amados y de su entorno.

**El RR:** En esta parte del RR, el Amant no consigue satisfacer su deseo y de este modo, no logra restablecer el orden porque no volverá a ver la Rose. *Malebouche*, que vigila constantemente, va a contar lo que ha ocurrido, a la “madre” de la Rose, *Jalousie*, que estaba dormida. *Jalousie* va a regañar a *Bel Accueil* y le avisa de que va a construir una torre para encerrarla. Esta fortaleza es cuadrada. En medio de cada cara habrá una puerta. Los guardianes serán: *Malebouche*, *Danger*, *Peur* y *Honte*. En medio se levanta una torre inaccesible en la que está encerrada *Bel-Accueil*. Una *Vieille* será la encargada de vigilar

y de espiar continuamente. Horrorizadas por tanta severidad, *Honte* y *Peur* ruegan a *Jalousie* que perdone a *Bel-Accueil*, alegando que ha sido una locura de juventud. Pero *Jalousie* no quiere oír nada. Entonces, el Amant, separado de su compañera que tal vez no volverá a ver nunca más, queda profundamente desesperado. La Rose, angustiada por su loca pasión, sintiéndose vigilada por mil envidiosos, siendo el blanco de la calumnia, la pobre amante, muerta de vergüenza, creyéndose deshonrada para siempre, se imagina quimeras y numerosos peligros, y para no volver a caer en sus errores pasados, encierra su corazón en un círculo inexpugnable. Sus cuatro defensores son: su pudor, su reputación, el temor de sucumbir y sus miedos irracionales. Teme tanto por ella como por aquel al que ama; ella renuncia a verlo y quisiera olvidarlo. El Amant, viendo cómo se desvacanen sus sueños de golpe, exhala su dolor y sus quejas sin fin y piensa incluso en morir. Aquí se termina la parte de Guillaume de Lorris.

Esta parte tiene dos significados, una es que *Jalousie*, que representa la madre y en general los padres, encierra la Rose como lo hace con *Bel Acueil*. Otro significado posible es que ciertos rumores, alusiones a pretendidos desenfrenos, de los que el joven es víctima, hayan provocado una reacción de desconfianza y celos de la joven muchacha que decide de no verlo nunca más.

Todo está previsto para que el castillo pueda sufrir un asalto. Este edificio, como veremos en el siguiente capítulo, nos da una representación espacial de un determinismo psicológico. Hay algo curioso: la pluralidad de los rosales, víctimas de esta aventura. Hay como uno ensanchamiento épico del relato; el narrador se encuentra al héroe de un conflicto general poniendo frente a frente a *Vénus* y *Chasteté*; su derrota, sin duda momentánea, compromete la suerte de los amores en todo un sector del universo.

En el momento en que la aventura maravillosa desemboca en una perspectiva de epopeya, los lamentos del narrador nos vuelven a sumergir en el mundo de la subjetividad (v. 3920-4028). El acento se pone sobre la personalidad del narrador. Se compara al agricultor que, habiendo cultivado la tierra, ha tenido el placer de ver crecer su trigo de la hierba, pero antes de la siembra la tormenta ha destruido sus “épis” en flor. Esta metáfora significa que ha perdido la esperanza cuando creía que estaba a punto de conseguirlo. Invoca a *Bel Acueil*, le pide que por lo menos guarde su corazón, puesto que su cuerpo ya está encerrado en una prisión. Sin embargo, él expresa sus dudas. Maldice a los “losengers”, los maldicientes y los envidiosos que han querido perjudicarlo. Finalmente teme que *Bel Acueil* lo haya olvidado.

**La QSG:** En esta parte, se restablece el orden mediante la liturgia celebrada para las recompensas reservadas a los elegidos. La primera es la recompensa de Lancelot, incompleta como su virtud, a medio camino entre el sueño y la realidad. En la segunda asisten Boort, Perceval y Galaad, los tres elegidos. Los tres ven el misterio de la Transubstanciación realizado. Es la recompensa común de los tres héroes y no hace ninguna distinción entre ellos. Finalmente, la tercera liturgia del Graal es la recompensa particular de Galaad. Repite exactamente la segunda pero en condiciones infinitamente más idealizadas. Sucede en la ciudad santa, donde Galaad es rey; los misterios que contempla el héroe son tales que ningún hombre es capaz de describirlas. Galaad muere en esta exaltación. Después se nos informa de la suerte que corren Perceval y Boort.

La composición del conjunto de la *QSG* está dominada y dirigida únicamente por la intención moral. Es un plan didáctico y nada narrativo. Está ordenada como la decoración de un edificio religioso. Dispersos en apariencia, todos los motivos tienen en el fondo la misma significación y los mismos colores: son matices de una sola idea; para el espíritu como para la mirada, su diversidad se funde en una rica unidad y su enseñanza es armoniosa como su luz.

**El E:** Un poco más tarde, el conde de Saint-Gilles hace caballero a Guillaume que, al parece, es su primo (el conde Richard era el hijo de su prima hermana). Juntos hacen ruta hacia Normandía donde el conde quiere hacer reconocer al Guillaume como señor. La condesa les acompaña un trozo de camino, luego se separa de Guillaume y de Aelis llorando.

El conde y su séquito llegan a Arques, cuyo *châtelain* está feliz de reconocer el heredero legítimo del conde Richard. Se envían mensajeros a Montevilliers y a Rouen. Los burgueses de Rouen envían a Guillaume las llaves de su ciudad, y Guillaume hace su entrada. El arzobispo los recibe. Hay un intercambio de regalos de una parte y de otra, y las bodas de Guillaume se celebran durante una quincena de días. El conde de Saint-Gilles vuelve a su tierra. Lo llenan de regalos destinados a la condesa y a sus doncellas, de la parte de Aelis, y Guillaume le da el anillo que el milano se había llevado.

La joven pareja reside tres años en Normandía. Los romanos, habiendo oído decir que la hija del emperador era ahora condesa de Rouen, envían mensajeros donde está Guillaume

para proponerle la corona y el imperio de Roma. Guillaume y Aelis, acompañados de 20 doncellas, abandonan Rouen para encaminarse hacia Roma (v. 8767).

La condesa de Gênes, madre de Guillaume, va a Roma junto con todas las damas del país que ella puede juntar, para honrar a su hijo y a su nuera. Toda la ciudad está ricamente ornamentada, la recepción es espléndida. En quince días, el coronamiento tendrá lugar el día de Pentecostés (v. 8887).

El papa corona a Guillaume en medio de todos los arzobispos, obispos y abades. Distribuye el dinero “comme s’il en pleuvait”. La corte se separa al cabo de los quince días. Aelis y Guillaume van a guardar la señoría de Roma hasta el final de sus días. ¿Qué ha sido de ellos? El autor dice que no sabe nada.

El final es claramente antitético al principio. Este tipo de *romans* idílicos en los que se busca al amado y a la amada tienen siempre un final donde hay un reconocimiento social e institucional de los amantes. Por medio del prolongamiento narrativo consagrado al relato de cómo Guillaume es armado caballero, la investidura del conde de Rouen, la boda de los amantes y su coronación en Roma se establece un orden nuevo. El recorrido de los esposos, de Rouen a Rome, simboliza la armonía restablecida de los dos núcleos del *roman*.

De manera significativa, el retorno final a la armonía pasa por el resurgimiento del orden antiguo, que es el orden universal y atemporal. Los valores familiares originales, ocultos durante toda la segunda parte del *roman*, vuelven a aflorar en la superficie cuando los héroes se reconcilian con la ley cultural. En efecto, sin reticencias Guillaume se reconoce a sí mismo por su ascendiente paternal y Aelis evoca la proveniencia maternal del anillo (vv. 7700-7703). De hecho, los esposos también se han convertido en “emperatriz” y “conde” reintegrándose en el orden social de la comunidad feudal y cristiana.

**RB:** Durante siete años continúa esta actividad y su generosidad y su despreocupación son tales que acaba por encontrarse en un estado de indigencia total. Se anuncia un gran torneo en la ciudad de Montorgueil, cuyo vencedor recibirá la mano de la hija del rey y, gracias a la generosidad del preboste de la ciudad, Richars consigue reunir la suma de dinero que le permitirá de participar con una ropa decente.

En este momento aparece el motivo del muerto agradecido –*le mort reconnaissant*–: Llega a la ciudad d’Osterriche y ve un cadáver alojado en las vigas de una posada. Le pide a un huésped que le explique este hecho tan curioso y se entera de este modo que el cadáver son los restos mortales de un caballero valiente pero endeudado, a quien el posadero le

niega la sepultura mientras él no haya recibido la suma que se le debe. Indignado por tal avaricia, Richars ofrece todo su dinero a los acreedores para que procuren un enterramiento digno al cadáver y al día siguiente parte sin equipaje, subido sobre un mal rocín (caballo viejo). Durante la ruta, encuentra un caballero vestido de blanco que se ofrece a acompañarle y los dos compañeros prosiguen juntos el viaje. Llega el día del torneo y Richars que, gracias a la intervención del caballero blanco, ha podido adquirir una nueva montura y reunir una banda de mercenarios, cumple los prodigios de la valentía, llevándose el premio tres días seguidos, bajo los ojos maravillados de Rose, la hija del rey. Como de costumbre, él renuncia a recibir el tributo de los numerosos caballeros vencidos por él, y todo el mundo, incluso el rey, se sorprende de su generosidad.

Richars y Rose se confiesan su amor, y cuando él es oficialmente reconocido como vencedor del torneo, el rey le ofrece la mano de la princesa y una gran suma de dinero. Sin embargo, Richars consulta al caballero blanco, a quien le debe todo, y le propone que él mismo escoja tomar a la princesa o llevarse el dinero. Su compañero le responde que él no tiene aspiraciones materiales de este género puesto que él es, en realidad, el fantasma del caballero enterrado gracias a Richars, y que por esta buena acción él le debe su protección y su apoyo. Después de esta declaración, la sombra desaparece. Richars se casa con la bella Rose y, a la muerte de su suegro, ocurrida siete años más tarde, hereda su reino. Después se entera de que su abuelo, el rey de Frise, acaba de morir y que sus barones se disputan la sucesión. Llega a la corte y se apodera de la corona que va a entregar a su padre Loys. Richars pasa el resto de sus días reposando de sus labores y disfrutando de las delicias del amor conyugal:

“ Li rois Richars arrier s’en vait,  
le rois son pere en Frise lait,  
a Montorgueil en est venus ;  
n’ainc par lui ne fu plus tenus  
nesuns tournois, ains se repose  
es bras sa femme bielle Rose. ” (vv. 5449-5454)<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> *Richars Li Biaus, roman du XIIIe siècle*, A. J. Holden, Librairie H. Champion, Paris, 1983.



Veremos que Richars, como héroe, no evoluciona, tan sólo pasa de un estadio a otro, de caballero andante a feliz y sosegado esposo, por lo tanto, se podría considerar que su Busca no es iniciática.

A modo de conclusión, sería interesante hacer algunas observaciones sobre diferentes puntos que brotan de la estructura de Busca de cada uno de los *romans* analizados.

Respecto al *roman* de *J*, es notable el desarrollo de las simetrías con que se relacionan los epígrafes, realizando dos bloques, como si estuvieran cosidos, haciendo el efecto de un espejo: en el I se presenta una corte decadente y en el XIV Jaufre rescata a la hija de Augier, que representa el espíritu de la cortesía; en el II Taulat afrenta a Artus y en el XV Jaufre se enfrenta con él; en el III aparece el caballero Estout, que no respeta ninguna ley ni norma cortesana, en el XVI la razón y la justicia triunfan en la corte; en el IV se presenta el caballero de la blanca Lance, privando a los caballeros de su identidad, en el XVII Jaufre devuelve la realidad caballeresca a Augier y al senescal de Brunisén. Y así podrían seguir contrastándose, antitéticamente, todos los epígrafes. Incluso aparecen dos *vergieres* en posiciones simétricas en el VIII y XXI y siempre que hay una situación de desorden, culmina en el epígrafe simétrico que le corresponda, como la imposible cortesía del X que se resuelve con el regreso a la corte de XXII. Siempre hay un hilo conector entre estas unidades. Con este hilo el autor pretende que el oyente pueda hacer relaciones y de este modo darse cuenta de cómo los elementos negativos se van convirtiendo en positivos.

El *J*, como la mayor parte de los *romans*, no sólo ofrece aventuras, más o menos espectaculares o maravillosas sino que pretende transmitir unas enseñanzas, corregir unos errores y proponer, en suma, modelos de imitación para la sociedad que precisa ese texto concreto. Sólo este tipo de estructura de Busca puede lograr dar este mensaje, transmitir estos contenidos didácticos de una forma ordenada, organizada textualmente y con una lógica que desemboca en el deseo de seguir el camino de estas enseñanzas para llegar a ser un “perfecto” caballero y amante.

El modo correcto en que ha de suceder la formación de la conducta caballeresca sólo se alcanza cuando el caballero logra vencer en su interior cualquier atisbo de soberbia, de ahí que sean tan importantes las palabras que pronuncia cuando se da cuenta de que no puede salir de la casa encantada.

El esfuerzo caballeresco no representa más que la mitad de su ser; la otra mitad depende del amor y de la cortesía en que se ha de enmarcar. Ahora bien, Jaufre debe conquistar

también estos valores mediante las virtudes caballerescas antes ganadas. Ésta es una de las lecciones más importantes de la obra, y mediante ella, se realiza una fuerte crítica contra la realidad cortesana, representada por Carduil, en donde los caballeros han olvidado las cualidades esenciales sobre las que se asienta su mundo y no se dedican más que a las murmuraciones, las envidias o el galanteo fingido. Jaufre acude a Carduil para demostrar la vaciedad de la vida de esos seres.

Solamente mediante su realización caballerisca podrá ganar el amor y ser merecedor de su dama. Ésta es la que le indica cuál es la recta forma de amar y antes de aceptarlo como caballero le formula una pregunta crucial.

La lealtad y la fidelidad frente al engaño y la mentira es el “amor de corazón” frente a “amor fingido”. Por eso, Jaufre aún debe luchar contra Felló d’Auberúa, máximo exponente de la infidelidad. Por consiguiente, el héroe logra su perfección mediante el amor y la cortesía, como no podía ser de otra manera, mediante las virtudes caballerescas que ha desplegado anteriormente.

Otro punto que convendría destacar es que mientras que en *CG* y el *RR* hay una Busca iniciática espiritual, en el *CHCH* se refleja una Busca mucho más profunda que la de Guenievre y la liberación de todos los prisioneros: la “*quête de l’âme exilée*”<sup>108</sup>. El Mal, Meleaganz, se introduce en el mundo y con él, la Muerte –la separación del alma-Guenievre, y del cuerpo, Artus. Al final de los tiempos, se vencerá al Mal, como a la Muerte, y se llevará Guenievre a Artus. De este modo, será la resurrección de los cuerpos encontrando su alma y el acceso a un mundo de felicidad.

Por eso encontramos dos niveles de significación:

1er nivel es la historia religiosa de la humanidad, contemplada colectivamente: los cautivos de Gorre son hombres muertos antes de la llegada del Cristo-Lancelot. Los prisioneros representan toda la historia de la humanidad.

2º nivel es el aspecto individual y personal de la Busca de la liberación (*quête du salut*). Cada hombre lleva consigo mismo a la vez el *royaume de Logres* –su humanidad limitada- y el *royaume de Gorre*-, esta llamada a un *dépassement* espiritual. El *royaume de Gorre* es el reino de Dios (“*Ecce enim regnum Dei intra vos est*”. Luc. XVII, 21). El tema esencial es la ruptura de la unidad original. El mundo se vuelve “bestourné”, al revés, y de allí saldrá el motivo del *don contraignant*, que representa la especie de

---

<sup>108</sup> RIBARD, Jacques, *Le Chevalier de la Charrette ; Essai d’interprétation symbolique*, Nizet, 1972, p. 159.

fatalidad que pesa sobre la humanidad incapaz de defenderse con sus propias fuerzas contra el poder del mal.

Según el ensayo sobre el *CHCH* de Jacques Ribard<sup>109</sup>, Lancelot partió hacia la Busca incluso antes de que ella haya verdaderamente comenzado, puesto que es un personaje de eternidad, siempre errante, y esto puede constatarse desde su “aparición” extraña, que tiene un significado profundo y simbólico: “Sor un cheval duillant et las, apantoisant et tressúe ” (v. 272, 273). La búsqueda acaba de empezar, Lancelot se dirige hacia la “forest” (v. 258), espacio de aventura, lleno de misterios y de sorpresas.

La Busca que emprende Lancelot tiene como objetivo la liberación de Guenievre y de todos los prisioneros del Mal, exiliados del Paraíso. Es una Busca iniciática y a la vez, una “misión salvadora”. Lancelot debe ser depurado para acoger su dimensión de salvador; después va a encontrar a Guenievre. El tema del *roman* es la historia de la liberación / salvación de la humanidad mediante el motivo de la Busca de Guenievre. El impulsor de la Busca de Lancelot es el amor profundo e incondicional que siente por Guenievre. Algunos medievalistas lo entroncarán con el amor cortés y otros verán más bien una parodia del mismo. Rychner afirma que en *CHCH*, “Chrétien a intégré certaines valeurs courtoises, comme, entre d’autres, l’obéissance et la prouesse par et pour l’amour ”<sup>110</sup>, sin embargo F. Douglas Kelly comenta “ Mais Don Quichotte est caché en Lancelot en ce sens que tout idéal porte en lui les éléments de sa propre parodie, et, en ce sens seulement, Lancelot n’est point la victime d’idéaux périmés. Chrétien et ses contemporains croyaient à l’amour courtois et à ses effets<sup>111</sup> ”.

Pero sobre este amor cortés, fuerza motriz del héroe de la *Charrette*, pesará la sombra del adulterio, debilitando el vigor del héroe cuando se encuentra frente a la amada : “A mesure que le thème de l’adultère se fait plus prononcé, la faculté de pardon de Lancelot diminue, surtout dans les combats où son comportement de chevalier ne montre plus qu’un minimum de correction<sup>112</sup>. ”

No obstante, la misión liberadora de Lancelot no concierne tan solo a la reina sino al conjunto de los exiliados: “La bataille livrée contre Meleaganz a certes pour enjeu le plus immédiat la reine, mais le duel a été proposé comme l’occasion d’une libération générale.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 58.

<sup>110</sup> *Du Saint-Alexis à François Villon : études de littérature médiévale*, Droz, Genève, 1985, p. 145.

<sup>111</sup> *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, Mouton and Co., The Hague, Paris, 1966, p. 213.

<sup>112</sup> FOWLER, David C., *L’amour dans le Lancelot de Chrétien*, Romania, 91, 1970, p. 390.

Meleaganz a rappelé d'abord El Existence même des prisonniers, pour fixer ensuite la question de leur rachat: défendre victorieusement la reine contre lui".<sup>113</sup>

Por ende, la liberación de los prisioneros ocupa un lugar muy importante en el *roman*. A partir de ella, Lancelot adoptará el carácter de mesías. Si la aventura del cementerio y de la piedra levantada de la tumba confiere a Lancelot un aspecto mesiánico, también concierne estrechamente su misión liberadora:

“Et vos, s’il vos plest, me redites,

An cele tonbe, qui girra ?

-Sire, cil qui deliverra

Toz ces qui sont pris a la trape

El rëaume son nus n’eschape.” (vv.1944/1932).

En un esquema que pretende liberar a la reina y a los prisioneros del reino de Gorre, el campeón de la corte artúrica combate por amor a la reina, sin preocuparse de los prisioneros, que sin embargo, lo esperan y lo celebran como un mesías.

Dentro de la estructura intrínseca de *CHCH* Jean Rychner establece dos dicotomías muy evidentes que organizan la narración principal: “La carrière du héros s’insère entre ces deux termes : le moment où la communauté arthurienne est abattue par le surgissement du malheur, et celui où le héros, maîtrisant ce malheur en tuant l’adversaire, rétablit la joie”<sup>114</sup>. Sin embargo, a los ojos de Jean Frappier, la Busca de Lancelot “est comme marquée par le caractère du héros”<sup>115</sup>. Pero el héroe no tendría este carácter si su misión no fuera heroica. Por el contrario, Rychner afirma que “le schème mythique et héroïque fondamental de l’oeuvre a dicté le caractère de Lancelot.”<sup>116</sup>

Finalmente, cabría destacar dos divisiones elementales y externas a las cinco etapas de la Busca de *CHCH*<sup>117</sup>, no sólo por su significado sino también por su composición. La primera, hasta el *Pont de l’Espee* incluido, se construye sobre el esquema de una Busca jalonada de aventuras que el héroe atraviesa y que no tiene otra relación con el plano narrativo que la Busca en sí; es el tipo de composición del *CG*. La segunda parte tiene

---

<sup>113</sup> *Ibid.*: p. 135.

<sup>114</sup> RYCHNER, p. 125.

<sup>115</sup> *Chrétien de Troyes, l’homme et l’œuvre*, Paris 1957, p. 136.

<sup>116</sup> RYCHNER, *Op. Cit.*, p. 133.

<sup>117</sup> *ibid.*: p. 146.

una construcción más lógica y combina con la intriga de los acontecimientos que se encadenan: sería el tipo de composición que aparece en *Cligès*.

Por el contrario, en la Busca de la Rose, el tema está poseído, totalmente entregado a las fuerzas que intervienen en la trama y en continua metamorfosis. Esta es la dirección en la que actúan los procedimientos de la alegoría componiendo un cuento maravilloso. En esta creación, la representación medieval del amor retoma por su cuenta la tradición mítica. Este tipo de Busca inacabada implica una historia psicológica que sólo nos muestra una etapa en nuestra interpretación. Así pues, en este *roman* didáctico y psicológico aparecen dos temas iniciáticos, de valor ritual: el de la herida y el de la muerte simbólica, que conducirán al compromiso del neófito con su Dios y señor. El *RR* debe hacer pasar al enamorado por estados de alegría y de tristeza, de placer y de pena, para hacerle comprender las oportunidades afectivas que provoca el deseo. El Amant querrá alcanzar el deseo de amor y de placer durante toda la búsqueda, pero nunca logrará quedar satisfecho, nunca volverá a llegar hasta la Rose, perdiéndose en una infinita espiral como Narcisus mirándose en el agua, llegando a ahogarse por su propio deseo, por el deseo de encontrarse a sí mismo. Como la Busca de uno mismo realmente no termina nunca, sólo las bodas del *roman* idílico o del siglo XIII pareceran colmar de algún modo esta empresa tan árdua.

Las grandes líneas de esta aventura se podrían interpretar como una estructura iniciática, extraída de un rito de pasaje. Esta morfología corresponde a un código mítico fundado en la relación establecida, mediante el narrador y la búsqueda, entre el dios del Amor y la Rose.

Los ritos de iniciación acompañan el pasaje de la infancia a la pubertad, la integración a una sociedad “restreinte” o el acceso a algún poder sobrenatural. Pero la práctica literaria de estos mitos puede no distinguir estos tipos de pasajes y hacerlos aparecer combinados para seducir la imaginación de los hombres porque conducen a la unión de la diversidad de cambios que la vida, la sociedad y la religión exigen de nosotros.

Los ritos de la caballería son la prueba de que estas estructuras míticas continúan inspirando la invención y la práctica de las ceremonias religiosas y militares. El arte de amar de Guillaume de Lorris aparece construido sobre un ritual adaptado a sus contemporáneos del siglo XIII. Por lo tanto, el *RR* nos propone la integración en una sociedad mediante la iniciación amorosa. Aparecen numerosas indicaciones que definen un medio cerrado donde el enamorado es acogido de manera progresiva y solemne. Esta

sociedad aristocrática es la corte y corresponde a la mayoría de las imágenes y de los ritos que nos llegan. Por medio de la alegoría poética, Guillaume hace aparecer, como en un relato mítico, la estrecha conjunción de la institución social y de la ley moral que controla el deseo amoroso. El sistema de vicios y de virtudes que representan las imágenes pintadas sobre el muro y las bailarinas del *vergier*, sólo abarca una parte de la moralidad tradicional. Como la mayoría de sus contemporáneos, Guillaume de Lorris debe desconfiar de la fuerza instintiva, sólo se alcanza a ser hombre cuando uno se somete a la ley del grupo social. Lo que el arte de amor nos enseña, no es el secreto biológico de la sexualidad, sino la exigencia psicológica que eleva al joven aristócrata por encima del común de los hombres. Puesto que este sistema riguroso está en acorde con el principio aristocrático en su pureza ideal: no nacemos excelentes, nos volvemos excelentes superándonos. El amor se concibe como la ocasión de transformarse. El deseo erótico se transforma en deseo de ser más bello, más glorioso, más rico, más cultivado, en definitiva, el deseo de ser mejor. De allí la tensión, en el seno del amor mismo, entre la llamada del placer y el imperativo del esfuerzo, entre el deseo en bruto y la ley sutil. Esta tensión entre el “placer”, el “instinto” y la “obligación”, el “deber” es el motor de toda Busca.

Es evidente que la formación del joven, su entrada en el mundo de la nobleza, no se hace si no es mediante una fuerte inhibición. Para el hombre del siglo XIII la ley es natural, mientras que la anarquía de los placeres destruye la naturaleza. La disciplina, el estoicismo, cuya Busca amorosa es la escuela o el examen probatorio están implicados en la idea misma de la fidelidad donde se resumen todas las cualidades exigidas del enamorado. *Amors* insiste sobre la necesidad de entregarse sin reservas a la amada, no a medias, ni compartirla con otra. Esta fidelidad incondicional, que está dentro del espíritu de la feudalidad ideal, traduce una elección severa entre los diferentes matices del erotismo literario en la Edad Media.

En cuanto a la Busca en la *QSG* es importante destacar su significación religiosa que influye en la estructura de contrastes de esta aventura de búsqueda. En ella encontramos un arte de la polifonía que, lo mismo que le ocurre al *motet*, crea combinaciones formales y contrastes de elementos abordados a la vez de modo genérico y discursivo. En la forma y la organización de esta obra de polifonía textual, no se debe ensordecer ni omitir ninguna voz.

La *QSG* se basa en el material ficcional del *roman* artúrico y recoge y transforma los motivos y los valores de *romans* que conocemos. Lancelot será el ejemplo de la síntesis

de motivos y de valores típicos del *roman* artúrico, y la nueva significación que ellos revisten en la *QSG*. Los cambios en los motivos narrativos se representan explícitamente como relevantes de los cambios en la evaluación moral, que es lo que viene a ser el “significado” de la obra. Por ejemplo, la proeza, en la *QSG*, no pasa solamente por el gesto valiente, sino también por la comprensión de los signos y por la percepción de la revelación. La transformación de los motivos novelescos está relacionada con un retorno de las representaciones de un mundo profano –de proezas y combate, en el cual la peor vergüenza es la de la *recreantise*, una falta de valor– hacia las de un mundo espiritual, en el cual la *mescreance*, la falta de fe, se opone a la proeza caballerescas. Así pues, relatando y rompiendo a la vez el impulso del caballero partiendo al asalto, el autor retoma los motivos artúricos y al mismo tiempo, inicia a la vez a los personajes y a los lectores en nuevas combinaciones de sintaxis narrativa, donde los caballeros abandonan sus caballos, rechazan el combate y se preocupan por la sangre vertida.

Las interpretaciones morales y religiosas aplicadas sobre elementos novelescos artúricos llevan progresivamente a la desaparición de motivos caballerescos en la *QSG*. Por consiguiente, la aventura de la Busca no llega a ciertos héroes; Lancelot llega a Cobernic y le comunican que ha llegado al fin de su búsqueda, no lo decide él mismo, sino Dios. Desde el inicio, la Busca se percibe en un tono elegíaco, no sólo como el final de las aventuras del Graal, sino también como las de la Mesa Redonda, el final de la caballería profana.

Estos cambios en la representación de los elementos caballerescos del *roman* profano se completan con la amplificación de los episodios que trazan la primera historia del Graal, la de Joseph d’Arimathie y de su hijo Josephé, la de la evangelización de la Gran Bretaña. La *QSG* realiza una reevaluación moral de la caballería profana y modifica el origen de una serie de acontecimientos típicamente novelescos, desarrolla la parte oriental de la primera historia del Graal, y reorganiza el relato del conjunto, yendo de una estructura donde el movimiento de la narración llega a su término por el cumplimiento de una serie de hazañas, a una progresión en la renunciación a las actividades caballerescas hacia un estado final de contemplación religiosa.

Esta redefinición moral y religiosa de motivos narrativos artúricos como la Busca, se realiza por los cambios en la acción misma.

La interpretación religiosa en la *QSG* se formula en términos que que provienen de las tradiciones latinas de exégesis moral y religiosa de la Escritura, de los autores clásicos, de la tradición didáctica de los sermones y de los *exempla*. Pero estos *exempla* sólo lo son

para los personajes; las *demonstrances* y *senefiances* de la *QSG* están destinadas a permanecer en el interior de la *QSG*.

La elección del buen camino por el caballero es un motivo novelesco muy conocido; en la *QSG* los motivos se desplazan de un plan moral a un plan religioso, redefiniendo el clima ético de la ficción artúrica.

La moralización penetra el relato modificando el motivo de la Busca. Los comentaristas forman parte también de la trama artúrica, ofreciendo comida y cama, el refugio y a veces los medios de transporte al mismo tiempo que sus homilías. Los personajes escuchan y tienen en cuenta los comentarios religiosos, sus acciones se transforman cuando ellos entienden su interpretación.

El acceso a un sentido oculto en la *QSG* no se presenta progresivamente abierto, mostrándose abiertamente a los personajes inscritos en la intriga. De este modo, la linealidad, la progresión narrativa de la Busca depende más de la revelación de significaciones espirituales que del desarrollo de la intriga.

Para acceder a este sentido oculto del *roman* de la *QSG* y en general del *roman* de Busca medieval francés, debe haber un viaje específicamente laberíntico donde se deban elegir caminos, largos y cortos, *errando*, volviendo atrás si es necesario y avanzando cuando se acierta la ruta. La oscuridad del clásico laberinto y la ceguera o la visión parcial inducida por el camino a menudo torcido puede figurar temáticamente.

Uno de los tratamientos más sofisticados y elaborados de la idea del laberinto se encuentra en la *QSG*, cuya Busca es verdaderamente laberíntica porque tiene un arquitecto, Dios, que construye el gran diseño en el que se mueven los buscadores para promulgar o subvertir el patrón general de sus elecciones y su persistencia. Lo que parece ser suerte o aventura en el laberinto, es realmente la providencia humana o divina, cuando se mira desde la perspectiva correcta<sup>118</sup>.

Aquellos que no tienen la gracia divina, no pueden alcanzar la santidad en el laberinto de este mundo aunque sigan los caminos adecuados; a menos que lo hagan espiritualmente, la larga búsqueda acaba en desierto y caos. El laberinto es inextricable a cualquier persona cuya conducta ciega y perversa niegue por voluntad propia la existencia de los caminos y del arquitecto.

Como veremos en el siguiente capítulo sobre el cronotopo, la imagen del camino y de la elección en la *QSG* se forma en un desarrollo sofisticado de la idea del laberinto.

---

<sup>118</sup> REED DOOB, *op. cit.*, p. 176.



Esta idea parte mino multicursal: lleno de callejones sin salida, contiene abundantes señales para orientarse que a veces son engañosas: señales ambiguas, inscripciones, sueños, visiones, explicaciones y exhortaciones sagradas de asesores que los *errantes* son libres de aceptar o rechazar. Este es el mundo probatorio de elección moral donde la Providencia parece la fortuna.

El laberinto multicursal subraya intrínsecamente la elección individual, la actividad, la autosuficiencia y su peligro reside en que el éxito puede fomentar la independencia y el orgullo. Al elegir correctamente, parece que uno pueda merecer la salvación, incluso sin la gracia. Los “elegidos” de la *QSG* van más allá de las opciones multicursales y de la voluntad individual puesto que manifiestan una cierta pasividad: la sumisión a la voluntad de Dios, al único camino de Cristo o Galaad que establece la profecía. Este único camino conduce a la regeneración, la trascendencia, la penetración y la salida del laberinto. Galahad sabe que no necesita elegir sino continuar este camino cuyo guía es la aventura, de la mano del arquitecto.

La *QSG* relata el comienzo de la historia en el Paraíso, la llegada de Galaad y las sentencias sobre Carcelois y la dama leprosa que anuncian su final y que ocasionan la comunión de la Mesa Redonda con el patrón de la historia sagrada. El patrón de las aventuras justifica el patrón del juicio y de ahí que se reflejen en la Mesa Redonda los patrones laberínticos circulares de la Providencia y el mismo cosmos.

Así pues, este *roman* es una obra de arte laberíntica que muestra el mundo como un laberinto moral en el que los humanos componen y recomponen sus destinos tomando decisiones morales con la ayuda de unos guías que se van encontrando por el camino.

Como se ha destacado en el capítulo anterior, las oposiciones son características del laberinto de los *romans* de Busca como la *QSG*: caos y orden, confusión y claridad, unicursalidad y multicursalidad.

Como hemos visto, la Busca es el medio más económico de arrancar a los caballeros del círculo narcisista de la Mesa Redonda para enfrentarse al mundo exterior, a las *merveilles* inexplicables y temibles que se producen allí, de llevarles a romper los encantamientos, a aniquilar estas maravillas, para poder modelar, fragmento a fragmento, el otro espacio en el que abren un camino sobre el espacio artúrico y sus normas ideales.

Para llevar a la corte una prueba verídica de su éxito, el caballero llevará el objeto encontrado, bien sea una mujer, un enemigo vencido o un objeto maravilloso. Ahora bien, en la *QSG*, este objeto tiene una diferencia esencial: realmente, el Graal no se puede

Buscar, ni encontrar o reencontrar. Se da de repente, aparece por sí solo a los elegidos. El Graal se aventura y entra dentro de la aventura. Lo que deben Buscar, acechar, los caballeros de la Mesa Redonda, son las manifestaciones en el mundo, es decir, las formas sensibles a los sentidos, las *demonstrances* en las cuales se encarna.

La Busca en la *QSG* cambia de naturaleza: No pertenece al dominio de la acción sino de la visión. No se trata de encontrar sino de descubrir en el sentido propio de la palabra. Por eso, la misma noción de prueba desaparece. El verdadero elegido no tiene nada que probar. Es el héroe designado por las inscripciones grabadas sobre el *Siège Périlleux* o sobre la guardia de la espada de la escalinata. Por lo tanto, la corte de Artus no es el lugar donde se termina un destino heroico sino donde se parte hacia el descubrimiento.

El Graal y la Lance, el Árbol de la vida y los tres soportes, los dos motivos esenciales que estructuran el texto de la *QSG* en sus dos ejes, el eje de la narración, tendido hacia la revelación de los secretos del Santo Vaso, y el eje del discurso, que vuelve a subir cada vez más penetrante en las fuentes mismas del tiempo, convergen en Galaad. Lo que Galaad ve en el interior del Graal y al final de su Busca es el nacimiento mismo de la vida, el momento donde se inaugura el tiempo, *l'accommençaille*, según los mismos términos del texto. Lo que revive en su sueño iniciático, bajo el dosel que forman los tres soportes, es el mismo desarrollo de este tiempo en su ritmo ternario y hasta el momento en el que el ciclo se acaba sin concluirse, donde el rojo se vuelve, indefinidamente, promesa del blanco, y el verde permanece como el símbolo de la esperanza.<sup>119</sup>

Como cabe esperar, la estructura de la *QSG* tendrá un final cerrado: El espacio atemporal de la corte del rey Artus, lugar donde la caballería parte en Busca del sentido de su propia existencia, pondrá fin al *roman*, en el momento en que Boort, testimonio y garante, trae el secreto de la fuente de la vida y el libro del Graal.

Cuando la Busca es de la amada y a la vez del amado, hay unas particularidades esenciales como la presencia de una heroína aventurera, viajera o itinerante que ofrece una movilidad igual de importante que la del caballero andante y logra llegar al heroísmo ganándose su propia subsistencia, su independencia. En efecto, los ejes más importantes

---

<sup>119</sup> “Selon toute vraisemblance donc les trois fuseaux déposés dans la Nef de Salomon sont aussi des symboles, relativement simples, d’un temps conçu comme ternaire où succèdent, au temps blanc de l’innocence primitive, le temps vert et fécond de la chute de l’homme dans la matière et la charnalité puis le temps rouge du sacrifice rédempteur”, *L’Arbre et le Pain, Essai sur la Queste del Saint Graal*, Emmanuèle Baumgartner, C. D. U. y SEDES, Paris, 1981, p. 135.

de la estructura de este tipo de búsqueda, se sitúan en torno a la presencia femenina, mediante las figuras de las madres – protectoras y salvadoras - y de las heroínas que se suceden en la narración.

Otro ejemplo de narración de Busca en la que las figuras femeninas son imprescindibles para la trama y el desarrollo del relato es *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu.<sup>120</sup> En este *roman* aparecen tres figuras femeninas: la Dama a quien el narrador le dedica el la obra, la Pucelle aux Blanches Mains, y la reina Blonde.

Lejos de limitarse a la representación realista de lo cotidiano, la estructura narrativa del *roman* idílico se alimenta de una reflexión de naturaleza matrimonial y política sobre el idilio. Por ejemplo, desde el principio la muerte de Richard, acontecida a causa de una enfermedad banal, tiene todas las apariencias de un fallecimiento común. Incluso se puede deducir que el rechazo a un final sublime respondería al deseo de romper con las representaciones tradicionales del heroísmo caballeresco. Como si hubiera un nexo entre los males de Richard y su pasado de cruzado, los golpes recibidos en la batalla parecen alcanzarle *a posteriori*.

Dentro de la estructura circular y espiral la repetición es una fórmula esencial. Como afirma Mircea Eliade “ce qui domine dans toutes ces conceptions cosmico-mythologiques lunaires est le retour cyclique de ce qui a été auparavant, l'éternel retour en un mot. Ici aussi, nous retrouvons le motif de la *répétition* d'un geste archétypal, projeté sur tous les plans: cosmique, biologique, historique, humain, etc. Mais nous décelons en même temps la structure cyclique du temps, qui se régénère à chaque nouvelle “naissance” sur quelque plan qu'elle ait lieu”.<sup>121</sup>

Todo vuelve a comenzar desde el principio a cada instante. El pasado es la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. El tiempo hace posible la aparición y la existencia de la aventura.

Toda Busca necesita una repetición para la iniciación, el nacimiento y el renacimiento, y para poder corregir cualquier error acontecido durante el período de búsqueda. Para cada repetición hay un elemento innovador. En cada vuelta hay un cambio, pese a que el tiempo parezca suspendido. Esta es la esencia de la forma circular de la espiral.

---

<sup>120</sup> BEAUJEU de R., *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Champion, 1978 (C. F. M. A.)

<sup>121</sup> *Le Mythe de l'Éternel Retour, Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1949, p. 133-135.

Finalmente, convendría señalar, que la búsqueda de la amada o del enemigo siempre llega a su fin con el encuentro de la misma. En cambio cuando se trata de un objeto sagrado o simbólico, la estructura de la Busca no necesita desembocar en un fin cerrado, puede quedar perfectamente abierto simbolizando el deseo insatisfecho como en la Rose o en el largo camino espiritual de búsqueda del Graal.

No hay búsqueda sin el deseo de hallar algo, aunque no sea el objeto preciso que espera el héroe o heroína encontrar. Este deseo es compartido por casi todos los seres humanos. Lo que diferencia a los héroes y heroínas de las otras personas es que ellos no dejan de buscar hasta encontrar el objeto buscado, pase lo que pase, aunque pasen años o tengan que cruzar los espacios más difíciles e infranqueables, aunque la máxima prueba pueda quitarles la vida. Porque esta fuerza, esta pulsión por hallar, aunque parezca descontrolada, es la que organiza todo el sistema de Busca del personaje y de la misma narración.

### 3. 3. ELEMENTOS Y TEMAS DE LA BUSCA

#### 3.3.1. Funciones de los personajes más relevantes

Los personajes de los *romans* medievales son figuras completamente entregadas al espacio y que, cuando completan sus trayectos, alcanzan la realización individual y colectiva. El camino, el viaje, la conquista y la búsqueda hacen progresar la narración ofreciendo la evolución de los protagonistas, focalizados constantemente por un narrador omnisciente.

Para Aristóteles el personaje es un agente de la acción y es en este ámbito donde se manifiesta su carácter. A partir de esta idea, Antonio Garrido<sup>122</sup> afirma que el personaje se revela como carácter en la medida en que, como protagonista de la acción, tiene que adoptar decisiones y, consiguientemente, se inscribe en el ámbito de la virtud o el vicio. Así, pues, el carácter pone de relieve la dimensión ética del personaje. De modo que si algo caracterizará particularmente a los héroes de Busca es su afán por encontrar algo que saben que es lo único que puede restablecer la paz. Esa pulsión, esa ansia, configura su estado anímico, su fuerza física y moral.

Para el análisis del motivo de la Busca, es conveniente destacar la relevancia del personaje como conector de motivos (unidades mínimas temático-narrativas), facilitando su agrupamiento y coherencia.<sup>123</sup> Así, pues, no podría existir la Busca como estructura narrativa sin un héroe constituido o modelado para la Busca.

Desde esta perspectiva, V. J. Propp afirma que los acontecimientos constantes y permanentes del cuento son las funciones del personaje. Por función se entiende la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama<sup>124</sup>. Desde esta perspectiva, se desplegarán los personajes más relevantes de la Busca:

1. En la situación inicial habrá una serie de personajes que configurarán el contexto central donde se formará el héroe (el bosque de Perceval) o donde deberá volver una vez cumplida su misión. Estos personajes serán los ayudantes del héroe.

---

<sup>122</sup> *Texto Narrativo, Síntesis*, Madrid, 1996, p. 69.

<sup>123</sup> TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, pp. 204-206.

<sup>124</sup> *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1998, p. 31.

2. En la segunda etapa del acontecimiento o suceso inesperado aparecerán los personajes oponentes del protagonista, los que realmente nutrirán la acción y provocarán el movimiento de la trama, dejando el contexto inicial en estado de carencia y desorden. Estos personajes permanecerán interactuando con el héroe durante toda la tercera y cuarta etapa de la Busca.

3. Durante la tercera etapa, de búsqueda, habrá uno o varios viajes, aventuras y elementos maravillosos; aparecerán una serie de personajes secundarios como enanos, gigantes, hadas y sarracenos que llenarán de pruebas el camino del héroe hacia el encuentro del objeto buscado. Esta etapa culminará con el duelo final entre el héroe y su enemigo, el responsable del “desorden”, de la “carencia” en su entorno, de la desaparición del objeto buscado.

4. En la cuarta etapa, que es la del encuentro, desaparecerán los elementos maravillosos y las hazañas peligrosas dando paso al encuentro del protagonista con la persona o el objeto buscado. Como se ha analizado anteriormente, es el momento más culminante de la narración. Los personajes centrales son el amado y la amada, reencontrándose de nuevo, lo que vendría a ser también Galaad y el Graal (símbolo de Dios).

5. La última etapa de la Busca es el restablecimiento del orden, donde la situación inicial ha pasado a un estado mejor, ha evolucionado positivamente, como los personajes que también crecen espiritualmente (no físicamente, porque el tiempo está condensado). Excepto en el personaje de Galaad, que es un héroe predestinado a encontrar el Graal, por ello carece de la fuerza creadora o impulsora de la acción como lo es Perceval, Richars o Lancelot.

En esta última parte de la obra de Busca los personajes que aparecen son los que ya estaban en la primera parte como ayudantes, excepto los que forman parte del proceso de formación del héroe y no han podido seguirle en su evolución, como por ejemplo la madre de Perceval, que muere de desesperación.

Otro cambio importante en la configuración del héroe medieval acontece desde el punto de vista de la ficción genealógica. Los héroes que anteriormente se situaban dentro de una estructura horizontal (sus primos, su tíos, los caballeros de su clase, etc), se insertarán, a partir del siglo XII, en un linaje dentro de una estructura vertical y se nos cuenta quienes

eran sus padres, sus ancestros lejanos e incluso cuáles fueron sus infancias,<sup>125</sup> como en el caso de Guillaume y Aelis o Richars. Esto hacía que la materia de los *romans* en verso fuera, de este modo, integrada en una composición cíclica mucho más vasta. Esta reescritura está relacionada con importantes transformaciones como se vislumbran en los *romans* en prosa del siglo XIII, en los que se da importancia a la belleza de dos jóvenes amantes y la seducción que ejercen ambos sobre los hombres de poder que se van encontrando durante el camino de búsqueda.

Pero si dentro de la figura del héroe de Busca hay un sentido esencial y sublime es su mirada. La mirada novelesca es ante todo la que pasea el personaje, y más concretamente, el héroe. Esto explica la frecuencia de clichés *tant ala que..., tant chevaucha que...* con todas sus variantes, que permiten al lector de caminar paso a paso, sin hiatus, con el héroe, allí donde vaya, por donde pase. Esto explica, también, el uso constante de los tres verbos *voir, regarder, trouver*, con, como sujeto, el personaje héroe que descubre, y nosotros detrás de él, lo que se presenta ante él. La combinación de estos tres verbos conviene particularmente a los descubrimientos progresivos, a medida que el personaje-héroe avanza hacia un lugar desconocido, va poniendo (colocando) su mirada sobre los objetos. Por ejemplo:

Perceval penetra hambriento en la tienda de la amiga del Orgueilleux: *Un bouchel trove plain de vin... Et voit sor un trossel de jonc Une toaille. .. Il le sozlieve et desoz trove Trois bons pastez* (Conte du Graal, 738 et ss.).

Perceval llega al castillo de Blancheflor : *Et dedans molt -petit trova, Car tôt par tôt ou il ala Trova degastees les rues Et les maisons vit decheues... Ne trova mie bien parez Ces mostiers ne bien portendus, Ainçois vit crevez et fendue Les murs...* (ibid., 1751 et ss.).

Llegada al castillo del Graal: *Ne l'apele mais tràitor... Des que il trove ou hebergier... Devant la porte un pont trova* (ibid., 3064 et ss.).

En el castillo : le visiteur voit une succession d'images qui, surprenantes, se déroulent à ses yeux : *Un bel pseudome seoir vit... vit qu'ele (l'épée) estoit de si bon achier... Livoilés voit celé merveille... Et li vallés vit passer, etc.*

Partida del castillo : ... *rêva ses armes prendre Qu'ai chief d'un dois les a trovées... Qu'il les (les huis) trove molt bien fermez... Overt le trove... Si trove enselé son cheval Et voit*

---

<sup>125</sup> MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Amors courtois, société masculine et figures du pouvoir*. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 36e año, N. 6, 1981, pp. 973-974.

*sa lance et son escu... Mais il ni trove home vivant... Et trove le pont abaissié* (ibid., 3367 et ss.).

Es el héroe (y su acompañante, si tiene), quien encuentra no sólo el objeto de Busca, sino un paisaje y toda una serie de personas que lo habitan. Él es el quien *trove* a medida que va configurando su camino de Busca. *Trouver* es el verbo del azar inexplicable, de la ocasión, feliz o infeliz, que se aprovecha o se padece. Chrétien nos hace ver el espectáculo desde otra perspectiva, como se observa en la llegada de Lancelot a la posada de una *demoiselle*:

“Par sor le pont sont anz alé :  
S'ont *trovee* la sale overte  
Qui de tiules estoit coverte ;  
Par l'uis qu'il ont *trové* overt  
Antrent anz, et voient covert  
Un dois d'un tablier grant et lé ;  
Et sus estoient aporté  
Li mes, et les chandoiles mises  
Es chandeliers totes esprises,  
Et li henap d'argent doré,  
Et dui pot, l'uns plains de moré,  
Et li autres de fort vin blanc.  
Delez le dois, au chief d'un banc  
*Troverent* deus bacins toz plains  
D'eve chaude a laver lor mains ;  
Et de l'autre part ont *trouvée*  
Une toaille bien ovree,  
Bêle et blanche, as mains essuier.  
Vaslet ne sergent n'escuier  
N'ont *trové* El Eanz ne veii.” (CHCH, v.976 y ss)

En este presente estudio se realizará un análisis de los personajes más relevantes, especialmente de los héroes y el objeto buscado, arquitectos de la Busca. Se estudiarán especialmente sus funciones dentro del aparato de Busca, cómo aparecen y qué relevancia



tienen dentro de la estructura, y por una cuestión pragmática se dejarán a un lado los personajes secundarios.

### 3.3.1.1. Protagonistas de la Busca medieval francesa

Uno de los héroes o heroínas más complejos de los *romans* de todos los tiempos es el de la Busca, puesto que para convertirse en una figura próxima a la épica, deberá realizar una serie de aventuras, pruebas, viajes y sacrificios específicos para encontrar el objeto buscado.

En este tipo de *roman* medieval, el personaje principal no será un héroe si no busca, y además, encuentra o permanece buscando. Veremos que aparecerán muchos “pretendientes” al título de héroes buscadores como Gauvain, Lancelot o Boort en la *QSG*, o el Amant del *RR*. Por mucho que busquen, no podrán hallar lo que buscan, y si lo hallan, como en el caso del Amant, no podrán “conquistar” el objeto de su deseo.

En estos *romans* medievales de Busca, la prueba más relevante que debe superar el héroe, está estrechamente vinculada al deseo de encontrar el único objeto y la única persona que podrán restablecer la armonía en la corte y, sobretudo, en la existencia física, mental y emocional del héroe.

Su carácter tendrá que ser extremo, tanto en su forma de amar, como en su manera de luchar. Será capaz de morir por hallar el objeto buscado, capaz de padecer las más árdidas torturas. Su complejidad psicológica se entreverá en sus hipérbolicos contrastes, vivos y violentos -errores constantes, desvíos de prioridades y de camino, victorias en la lucha contra magnos enemigos- y en el modo de conquistar el objeto deseado.

El verdadero héroe buscador es independiente de la corte, no funciona de acuerdo con sus normas oficiales ni representa ningún poder establecido y a la vez, carga con todos los conflictos ideológicos de la época. Esta cuestión se reflejará en las primeras prosas del Graal, en las que el caballero no sólo sirve de modelo social a la caballería sino que también es el responsable de la liberación de la sociedad.

El héroe o la heroína de Busca pueden tener diferentes características, en función del objeto buscado. En el caso de la Busca de una persona amada, el héroe puede tener un carácter épico: representa el salvador de la humanidad mediante el amor como es el caso de Lancelot en *CHCH*, o puede convertirse en el heredero o la heredera de los amores de

Piramos y Tisbe (*E*), Orfeo y Eurídice<sup>126</sup> (*CHCH*), Narcisus y su imagen reflejada en la fuente (*RR*)<sup>127</sup>. Pero cuando se trata de la Busca de un enemigo (*J*), el héroe se convierte en un caballero justiciero, que pretende vengar una ofensa como la que realiza Taulat a toda la corte del rey Artus. En cambio, en la Busca de un objeto simbólico o sagrado, como el Graal o la Rose, el protagonista es un héroe místico, menos terrenal y más elevado. Podrá ser un héroe perfecto, como Galaad, o un héroe que puede aspirar a la perfección pero que permanece en continuo aprendizaje, como Perceval, al no haber hallado el Graal y al haberse quedado inacabado (o abierto) el *roman*.

Esencialmente, el héroe o la heroína medieval de Busca es un personaje contradictorio, inconformista, independiente, atemporal, capaz de traspasar fronteras visibles e invisibles, tanto horizontales como verticales. Navegará siempre entre dos mundos, tratará de adaptarse al medio. Sus cualidades están orientadas a superar pruebas físicas y mentales. Los límites del héroe son muy diferentes a los límites de los demás personajes porque él mismo los establece, en función de su objetivo. Por consiguiente, es el objeto quién configura el héroe; el héroe configura la Busca y la Busca lo configura a él. Este mecanismo de energía creadora, se despliega por el deseo de encontrar. De modo que la búsqueda del Graal de *La QSG* necesitará un héroe perfecto, divino, semi-Dios, extremadamente preparado para encontrar el paraíso mediante la búsqueda del símbolo de Dios. Así como la búsqueda de los padres, requerirá la figura de un héroe familiar, cercano a la corte, mediante la enorme cantidad de torneos que realiza para probarse como el noble hijo de Loys li preus y de la princesa Clarisse. Por el contrario, la Busca de la Rose como símbolo de la iniciación amorosa (y dolorosa) crea un Amant joven, persistente, ansioso y enamorado como Narcisus, que evoluciona hacia un héroe dramático.

Otro rasgo del protagonista de la Busca, es que mide el tiempo con sus pasos y el espacio con sus descubrimientos.

Pero si hay una característica que une a todos los héroes de Busca es su necesidad existencial de traspasar las fronteras. Por ello, su característica principal y esencial es que

---

<sup>126</sup> “Le schéma fondamental du *Chevalier de la Charrette* est celui du mythe d’Orphée et Eurydice, et la thématique sous-jacente au Conte du Graal, qui est celle de la vengeance rédemptrice, semble plutôt d’inspiration germanique”: GUYÉNOT, Laurent, *La Mort Féerique. Anthropologie du merveilleux. XIIIe – XVe siècle*, Gallimard, 2011, p. 16

<sup>127</sup> La Rose puede ser un objeto simbólico y alegórico, pero también, la persona amada.

es un héroe fronterizo. Sin el paso fronterizo no hay viaje, transgresión ni conocimiento de uno mismo. El héroe de Busca, ante todo es un héroe de frontera.

Aunque la caracterización del protagonista permite matizar aspectos narrativos de la acción principal y afecta a la especificación del género de ficción, en este caso del *roman* medieval de Busca, en sentido estricto, el protagonista sólo se define por su función. Es decir, el protagonista es el personaje que más actúa en el relato, pero el valor de la acción no está definido en la función necesariamente. El héroe se define durante la narración y al final de la misma. Lo propio de él es la virtud de la fortaleza cuya acción principal consiste en estar dispuesto a morir. La virtud de la fortaleza ha de ir acompañada de una prudencia desinteresada por la cual se evita el fanatismo y la temeridad en la acción.

Por lo tanto, si, como se ha indicado, la calificación de la acción sólo se obtiene al final de la historia, la cualidad de lo heroico no puede atribuirse al personaje desde el principio, ni todo protagonista es necesariamente el héroe de la historia, porque el héroe es el que actúa con fortaleza y desinterés, y el protagonista es el que más actúa.

#### *a. Héros buscadores del caballero malvado*

Estos héroes configuran una narración de captura, persecución y duelo final con un desenlace de boda.

##### a.1. Jaufre

Es un hombre justo, franco, que confía en su fuerza, en sí mismo y en su derecho. Queda completamente prendado de la bella Brunesentz hasta el punto de verbalizar que si ella no le quiere, morirá.

Los dos personajes principales del *roman* se distinguen de otros personajes de la materia artúrica por sus características nada habituales: “Jaufre admet souvent avoir peur et fait preuve d’une certaine inconstance, qui est plus typique de la jeunesse que de l’âge adulte;

à l'opposé des héroïnes plus traditionnelles, Brunesentz est parfois tyrannique et entêtée".<sup>128</sup>

Jaufre tiene miedo, hasta tal punto que a veces no llega a mantener los compromisos y huye de sus adversarios. Incluso al final del *roman*, cuando Jaufre es un caballero consumado, cuando el hada Gibel se presenta a él para ofrecerle regalos, él teme que ella no venga para secuestrarle con sus encantamientos, como lo había hecho anteriormente para obligarle a protegerla contra Félon d'Auberue, y pone en guardia a Melyant, sugiriendo que hagan armar a sus caballeros (v. 10362-10365).

Ya se presenta bajo una luz particular; desde los primeros versos se destaca su belleza más que el coraje y la fuerza física:

“Ab aitan il viron intrar,  
Cavalcan un rosin liar,  
Un donzel gran, e bel e gen,  
E venc molt içamidament” (v. 523-526).

Una vez adobado, Jaufre parte en busca de Taulat de Rogimon, pese a las resistencias del rey y a las mofas del senescal Queu.

Otro hecho singular en el *roman*, es la inconstancia de Jaufre. Cuando emprende la búsqueda de Taulat de Rogimon, se impone no comer y no dormir hasta que encuentre a su enemigo. Durante las primeras aventuras, mantiene este compromiso, pero, después del combate contra los leprosos (v. 2180-3016), el sueño se apodera de él:

“Tal son a c'ades va durmen  
E ades sai e lai volven,  
C'ades a paor de caser” (v. 3031-3033).<sup>129</sup>

Este pasaje muestra al héroe bajo una luz vagamente humorística. No sólo se presenta como un caballero que no mantiene su palabra sino que este deseo de dormir es el que hace que encuentre a Brunesentz: En efecto, acaba durmiendo en el jardín de Monbrun; los pájaros, horrorizados por una presencia desconocida, dejan de cantar; la *châtelaine*, que adora escucharlos antes de acostarse, ordena a sus barones que vayan a ver lo que ocurre y que si alguien ha entrado en el jardín, que se lo traigan para matarle. A esto le

---

<sup>128</sup> Andrea Valentini, « L'ironie et le genre : spécificité du héros dans le *roman* occitan de *Jaufré* », *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 16 septembre 2014, consulté le 09 avril 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/2203> ; DOI : 10.4000/itineraires.2203

<sup>129</sup> Tiene tanto sueño que se duerme y se deja caer de un lado o de otro, y siempre tiene miedo de caer (del caballo).

sigue un episodio casi cómico, durante el cual tres caballeros despiertan tres veces a Jaufre, que no puede dejar de dormir: Hace prometer a los dos primeros que, si les vence, le dejarán dormir y, creyendo que se trata siempre del mismo que no mantiene su promesa, hiere gravemente el tercero; finalmente, sólo la llegada de todos los barones de la corte, permitirá a Brunesentz tener a su prisionero.

Cuando el héroe prosigue la búsqueda de Taulat, no se toma en serio la promesa que se hizo a sí mismo de no parar hasta encontrar al enemigo. En muchas ocasiones rechaza, en un primer momento, la hospitalidad de la gente que va encontrando por el camino; pero curiosamente, a menudo acaba cediendo a los ruegos de los anfitriones.

Una de las escenas esenciales para la construcción del personaje de Jaufre, para convertirse en hombre y adulto, es la de la confrontación con el gigante leproso. El episodio de los leprosos está situado en medio de la primera mitad del *roman*. En una encrucijada, encuentra al escudero de un caballero muerto por un gigante leproso. Jaufre va a buscar al gigante y a la joven dama que ha secuestrado; por el camino encuentra una madre desesperada porque otro leproso se ha llevado a su hijo (este leproso captura niños para dar su sangre al gigante, de modo que pueda curarse de la lepra).<sup>130</sup> El héroe se introduce en la casa encantada donde viven los leprosos y ve el gigante apunto de violar a la joven dama. Jaufre le combate con violencia y vence, pero necesitará las indicaciones del otro leproso para poder romper el encantamiento que le impide salir de la casa.

El carácter simbólico de iniciación sexual del combate contra el leproso (v. 2350-2442), ha sido analizado por Marc-René Jung:<sup>131</sup> la lepra es tradicionalmente una figura de la lujuria. El leproso es un gigante, su arma es una maza. Jaufre alcanza a su enemigo sobretudo en la parte inferior del cuerpo. El héroe sangra por la nariz y por la boca (v. 2416-2417 y 2446-2447); este hecho sería menos sorprendente si se encontrara en otros combates del *roman*, pero sólo se encuentra aquí y en otro combate contra el hermano de este leproso. Éste último golpea a Jaufre con el puño y no con una maza (v. 5733-5739). No se encuentra, tampoco, la hemorragia de la nariz o de la boca en el arquetipo medieval

---

<sup>130</sup> Sobre este motivo, así como para un análisis de este episodio, ver P. Rémy, "La Lèpre, thème littéraire au Moyen âge. Commentaire d'un passage du *roman* provençal de *Jaufré*", *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, n° 52, 1946, p. 195-242.

<sup>131</sup> M.-R. Jung, « Lecture de *Jaufré* », dans *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à Carl Theodor Gossen*, dir. G. Colón et R. Kopp, 2 vol., Berne, Francke et Liège, *Marche Romane*, 1976, vol. I, p. 427-451 (sobretudo p. 441-442).

de los combates contra los gigantes. Especie de rito de iniciación, el combate es una performance, a raíz de la cual Jaufre se convierte en hombre.

Aunque a continuación Jaufre pueda considerarse como un verdadero caballero, todavía se encuentran episodios donde sus virtudes caballerescas son mitigadas, por lo menos en el nivel del lenguaje. El combate contra Taulat de Rogimon nos sorprende: mientras que algunos combates que le preceden están descritos de manera muy articulada, éste con su enemigo (objeto buscado), que debería ser uno de los momentos claves del *roman*, se resume en una treintena de versos (6036-6065). Puede ser que Jaufre llegue fácilmente a la victoria porque lucha al lado de los justos, y Taulat debe ser castigado por su orgullo. Pero lo que más sorprende es que subrayando el orgullo de su adversario, Jaufre rebaja su propio valor:

“[...] Q’eu no sun jes d’aquel poder  
C’ap armas sobrar te degues,  
Si Deus aïrat no t’agues [...].  
Es eu no sun ges dels melors,  
An sun us novels cavalers [...]” (v. 6084-6113)

Yo no tengo una gran fuerza para que pueda vencerte con las armas, si Dios no te hubiera cogido odiando. Y no soy de los mejores, pero soy un nuevo caballero.

En este pasaje se podría constatar que Jaufre sufre los tormentos de un enamorado, acusándose de ser inferior a su amada Brunesentz y de no merecerla (v. 7429-7432).

Sin embargo, Taulat va a resaltar las cualidades físicas y morales de su buscador confesando su *mea culpa* frente a la reina (v. 6510-6514).

No obstante, Jaufre es el héroe menos ideal de todas las Buscas analizadas en este presente trabajo porque muestra sus defectos como ser humano, sin ningún pudor.

Como Perceval, Jaufre también tendrá un linaje. El héroe se presenta refiriéndose a su padre, y el nombre de su padre le abre todas las puertas. En la corte del rey Artus, después de haberle hecho caballero, el rey le pregunta su nombre, y él responde:

“Seiner, Jaufre, lo fil Dozon,  
Ai num en la terra don son.” (vv. 679-80)

Con este nombre de Dozon, el Rey Artus, emocionado, recuerda el valor insuperable de este caballero muerto a su servicio batallando contra un castillo enemigo (v. 684-98). Lo mismo ocurre cuando Jaufre se presenta a Augier d'Essart:

“De la cort del rei Artus sun,  
E mos pare ac nom Dozon,  
es eu Jaufre.” (vv. 4527-4529)

La búsqueda de Taulat de Rogimon ocupa la mitad del *roman*, después, Jaufre y Bruneseutz desvelan su amor y a continuación, acontecen una serie de aventuras, deciden casarse en presencia del Rey Artus, antes de entrar en Monbrun, la tierra de Bruneseutz.

#### *b. Héroes buscadores de un objeto simbólico*

El buscador de un objeto simbólico, en este caso, del Graal, no es un héroe cortés, sino que tiene un carácter que le hace el indicado para esa aventura original, que le lleva más allá de los hechos del amor y la cortesía. Como si se tratara de la última reliquia y de la única llave que afina y armoniza universo de la corte y del propio interior del buscador, el héroe emprende una búsqueda que se asemeja a un juego de adivinanzas.

Con Chrétien de Troyes el personaje de las narraciones artúricas emprende su camino a través de la búsqueda o de la petición del *don contraignant*: mecanismos estructurales que permitirán seguir la progresión del héroe en sus diversas etapas a través de las relaciones que establece con las restantes fuerzas que intervienen en el relato.

En cambio, en la *QSG* se destruye lo novelesco, convirtiendo las aventuras y los personajes en alegorías y piezas de un mecanismo hermenéutico que configura un plan divino para destruir la caballería mundana y rematar el destino de unos héroes sirviendo a una empresa trascendente: la búsqueda del Graal.

En la búsqueda del Graal de la *QSG* se percibirá el cambio de perspectiva del héroe :  
“L'individu commence à se tourner vers lui-même, à se connaître. Le moi n'est pas encore un but en soi et on est loin de l'introspection psychologique. La personne est étudiée surtout en relation avec Dieu. La connaissance de soi est supposée conduire vers la

divinité. La volonté et le libre arbitre sont également empreints de la dialectique chrétienne du bien et du mal. Les confessions sont l'Expression d'une recherche de la croyance. Le regard de l'homme tourné vers lui-même est en relation avec sa quête de Dieu, et l'homme se perçoit comme digne d'étude en vertu de sa ressemblance avec Dieu.<sup>132</sup>

Efectivamente, el caballero celestial no se opone al rey sino que lo ignora, porque el Rey Artus permanece encerrado en el mundo terrestre, incapaz de establecer un contacto con lo divino. Se queda como garante del orden de un mundo desde ahora alterado, que no logra satisfacer al ser en busca de Dios. Por lo tanto, el caballero de la *QSG* deberá traspasar todos los límites terrenales si quiere encontrar el Graal. Primero, deberá realizar una búsqueda espiritual que comenzará a partir del desencanto que envolverá el universo artúrico. Esta búsqueda espiritual tendrá que ser fuera del mundo. El Rey se quedará sólo en medio de una corte desierta, estéril, en la que incluso lo maravilloso se habrá retirado de allí para siempre. Allí donde conducirán el Graal, en el país de Sarraz, habrá la “cité céleste”, el nuevo reino de los caballeros celestiales.

#### b.1. Perceval en *CG*

El nombre de Perceval es de origen francés, y parece un compuesto de *percer*, “atravesar”, y *val* “valle”. Este nombre se menciona en anteriores *romans* de Chrétien de Troyes. En el *Erec* aparece citado una sola vez como “Percevaus li Galois”, entre otros caballeros de la corte del rey Artus. En el *Cligés* Perceval es uno de los caballeros que luchan en un torneo contra el héroe del *roman*, apareciendo como un vasallo de gran renombre, pero que Cligés vence fácilmente. Realmente, para Chrétien de Troyes, antes de escribir *CG*, Perceval era un personaje totalmente secundario.

Chrétien crea un personaje exiliado,<sup>133</sup> mediante la historia del retorno de un exilio. Todo lo que le ocurre a Perceval tiene como fin hacerle entender que él es un exiliado y que

---

<sup>132</sup> GIRBEA, Cătălina. *Royauté et chevalerie célestielle à travers les romans arturiens (XIIe-XIIIe s.)*, Cahiers de civilisation médiévale. 46e año (n° 182), Abril-Junio 2003, p. 133.

<sup>133</sup> En general, el héroe de Busca medieval es un exiliado condición *sine qua non* para que pueda emprender la aventura de la búsqueda; vive dentro y fuera de la sociedad que le correspondería, porque para poder reparar la falta de su entorno, la injusticia que ha provocado el suceso de la segunda parte de la estructura de Busca, debe estar fuera de la corte y ser capaz de moverse por cualquier ambiente desconocido, sea uno hostil. Una vez encuentre lo que Busca, encontrará también su casa, su hogar. Hasta entonces, será un expatriado y atravesará todo tipo de fronteras, dentro y fuera de sí mismo. Así, pues, los héroes son exiliados



debe reencontrar su patria. La *Veve dame* cuenta a su hijo cómo han sido “apovri et deserité / et essillié” (v. 442/3) y que la *gaste forest* no era su verdadero país (v. 489 y siguientes). Perceval decide irse, deja el lugar de su exilio y no volverá jamás. A diferencia de este destino, Gauvain, al final del *roman*, llega al lugar donde se exilió su madre. Las dos damas se exiliaron al mismo tiempo y por el mismo motivo – la muerte del rey Uterpendragon – y Chrétien muestra esta concordancia con una intención (v. 442 y siguientes, v. 8740 y siguientes). De este modo, nos revela una de las claves de su *roman*.<sup>134</sup>

Mientras que Gauvain parte de la corte artúrica que es su entorno natural, donde se siente perfectamente cómodo y adaptado, Perceval va más allá de la corte, porque ésta no es su verdadera patria y la culminación de sus objetivos se encuentra en una altura a la que Gauvain nunca ha accedido.

Perceval no volverá al hogar materno de su infancia, la *gaste forest*, porque su verdadera casa será el castillo del Graal y el reino del Graal, de donde su madre, - la hermana del Vieux Roi – ha sido exiliada. La madre se ha resignado al exilio pero el hijo no puede. La *Veve dame* se ha quedado en este rol de “desposeída”, que ella se ha asegurado con una voluntaria “alienación” para ella misma y para el único hijo que le queda.

## b.2. Perceval en la *QSG*

A diferencia del Perceval del *CG*, el de la *QSG* pierde profundidad, el valor de su linaje no es relevante y deja pasar a Galaad como el nuevo protagonista, puesto que él es descendiente de José de Arimatea, a pesar de no disponer de un pasado literario.

En la *QSG*, Perceval aparece como miembro del linaje del rey Pescheor, junto con Lancelot y Galaad, de modo que él también sabrá cómo acabar la Busca del Graal junto con Galaad puesto que siendo de la misma familia, tienen las mismas aspiraciones. Sin embargo, existen diferencias entre estos dos héroes de la *QSG*. La más evidente es que Perceval tendrá que aprender cómo alcanzar el objetivo final de la espiritualidad cristiana

---

y buscan el objeto que restablecerá el equilibrio; y cuando lo encuentran, también encuentran su casa, y algunos, a su amada.

<sup>134</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l'Initiation, Essais sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances "orientales" et sa signification anthropologique*. Association l'Agrafed'Or.Sirac, Paris 1972, p. 140.

mientras que Galaad no necesita hacer este camino: es puro como Cristo desde su nacimiento.

Perceval emprende una búsqueda tan cristiana como la de Galaad y la termina con un resultado muy parecido al que ha obtenido Galaad. Por el contrario, la narración nos informa que Perceval necesitará un año y medio de evolución espiritual par alcanzar la vía celeste a la que Galaad habrá accedido de entrada.

Perceval tiene una curiosidad virtuosa, una sed de comprender el sentido de sus aventuras, que se refleja, por ejemplo, en el episodio del encuentro con la reclusa que le cuenta las noticias de su familia, cuyos miembros están muertos. Perceval le pregunta el significado del *chevalier vermeil* y ella le cuenta la historia de las tres tablas: desde la de la última cena hasta la del rey Artus. También le cuenta la historia de la profecía anunciada por Merlin: sólo tres caballeros lograrán terminar la Busca del Graal. Entonces le explica la importancia de conservar su virginidad :

“Biax niés, il est einssi que vos vos estes gardez jusque a cest terme en tel manière que vostre virginité ne fu maumise ne empoirée, ne oncques ne seustes de voir quex chose est chars ne assemblemez. Et li vos en est bien mestiers ; car se tant vos fust avenu que vostre chars fust violee par corruption de pechié, a estre principaus compaignons de la QSG eussiez vos failli, aussi come a fet Lancelot del Lac qui, par eschaufement de char et par sa mauvese luxure, a perdu a mener a fin, grant tens a, ce dont tuit li autre sont ores en peine. Et por ce vos pri je que vos gardez vostre cors si net come Nostre Sires vos mist en chevalerie, si que vos puissiez venir virges et nez devant le Saint Graal et sans tache de luxure. Et certes ce sera une des plus beles proeces que onques chevaliers feist : car de toz çax de la Table Reonde n’i a il un sol qui ne se soit meffez en virginité, fors vos et Galaad, le Bon Chevalier de qui je vos paroil.” (La *QSG*, p. 80).

De este modo comienza el aprendizaje de Perceval. La dama le explica uno de los valores más importantes de la cristiandad: la castidad. Mientras que Galaad tiene un conocimiento innato del camino que debe tomar para ser un caballero de Dios, Perceval actúa sin percatarse del valor de sus acciones, y por consiguiente, practicará la castidad sin ser consciente de ello. Este Perceval tiene muchas similitudes con el que aparece en el *CG*: Es instintivo y naif. Sin embargo, en la *QSG*, logra hacer buenas preguntas a buenas personas. Por el contrario, lo que va a descalificar a Perceval al final de la busca es este lado naif que persiste en el personaje, que como se ha constatado, no evoluciona a lo largo

de la narración. Perceval cae en las trampas que le deparan las fuerzas del mal, y que hasta hasta el último instante en que toma conciencia, lo invitan a adoptar las peores decisiones. Pero en todas las ocasiones, Perceval muestra su buena voluntad y su fuerza de corazón, que lo ayudarán a mantenerse en la vía cristiana.

Sólo cuando está con Galaad, el enemigo no logra tentarle, puesto que para él Galaad es un guía y un referente para actuar convenientemente en cada situación. Confiando en Galaad, Perceval y Boort adquieren la sabiduría necesaria para lograr encontrar el Graal.

### b.3. . Gauvain en el *CHCH*

Este caballero modelo que siempre se comportará de acuerdo con las normas de caballería y la cortesía, no irá más allá, ni rozará los límites, puesto que es un personaje plano, mundano pero previsible.

En el *CHCH* Chrétien utiliza a Gauvain como un buscador contrapuesto a Lancelot. Gauvain renuncia a subirse a la carreta, por una cuestión de honor, y va tras la reina Guenievre para prestar servicio como caballero representante del rey Artus. Su fracaso en la Busca no cuestiona su valor y su buena voluntad caballeresca. No debe probar nada a nadie.

Chrétien de Troyes ha elaborado un Gauvain ejemplar, un hombre sabio, cortés y valiente que sabe seducir a las damas y protegerlas.

### b.4. Gauvain en La *QSG*

Gauvain ocupa un lugar muy característico en la literatura artúrica, que le sitúa a medio camino entre el héroe y el “punto de referencia” de la caballería. En la *QSG*, Gauvain es un personaje muy relevante porque una de sus funciones, en la narración, es formar una antítesis con el caballero perfecto que es Galaad. En efecto, Gauvain está condenado a no poder franquear nunca la etapa que Galaad y Perceval habrán sabido atravesar., condenado a errar en el mundo terrestre donde habita el rey Artus y a servirle con excelencia.

Desde el inicio de sus aventuras, se puede anticipar cómo se va a desarrollar la búsqueda del Graal en la que Gauvain no logrará entrar porque no encuentra pruebas en las que pueda medirse como caballero:

“Or dit li contes que, quant messires Gauvains se fu partiz de ses compaignons, il chevaucha a mainte jornee sans aventure trover qui a conter face” (La *QSG*, p. 51).

Tanto en el contexto de un gran acontecimiento como la Busca del Graal, como en el contexto de un *roman* artúrico en general, está ausencia de aventura indica que el caballero no la merece.

A diferencia de los otros héroes caballeros, como no piensa en un porvenir celeste, se encuentra excluido e incluso ignorado por las aventuras del Graal. Sus cabalgadas no lo conducen a ningún lugar y siempre aparece en estado de reproche.

Ahora bien, no es la primera vez que Gauvain se ve “rechazado” de la búsqueda del Graal, puesto que en el *CG*, no encontrará jamás la Lance que sangra.

Asimismo, la *QSG* nos demuestra más de una ve el rechazo radical de Gauvain a todas las proposiciones de los hombre de la Iglesia, por ejemplo en el episodio en el que Gauvain pasa por la abadía donde Galaad ha recibido su escudo (La *QSG*, p. 51). Un ermitaño le dice que no ha sabido honrar el estatuto de caballero que ha recibido con su ordenación, puesto que en lugar de servir a la Iglesia, ha servido el enemigo y que por este motivo, lo consideran un caballero desleal. El ermitaño le propone abandonar esta mala caballería para entrar en la de Dios y así poder absolverse de todos sus pecados, borrando la mala reputación que le sigue:

“Gauvain, Gauvain, se tu vouloies lessier ceste mauvese vie que tu as ja si longuement maintenue, encore te porroies tu acorder a Nostre Seignor. Car El Escriture dit que nus n'est si pechierres, por qu'il requiere de bon cuer la misericorde Nostre Seignor, qu'il ne la truiet. Et por ce te loeroie je en droit conseil que tu preisses penitance de ce que tu as meffet.” (La *QSG*, p. 55).

Pero Gauvain rechaza la oportunidad y al día siguiente vuelve a partir. El autor repite una vez más que “quatre jorz sans aventure trover qui a conter face.” (La *QSG*, p. 55).

Un poco más tarde se produce un episodio muy parecido. Después de cabalgar mucho tiempo, Gauvain y Hector se encuentran y deciden continuar su camino juntos. Llegan a una capilla en ruina, se duermen y tienen un sueño. Al día siguiente parten en busca de una ermita o de un monasterio. El sacerdote de la abadía les explica el significado de sus sueños: Se trata de la hitoria de Galaad, Perceval y Lancelot durante la búsqueda del Graal. Gauvain le pregunta porqué él no encuentra aventuras como antes y el hombre le responde que las aventuras de esta búsqueda están relacionadas con las apariciones del Graal y que éste nunca aparece delante de los hombres que están llenos de pecados:

“Les aventures qui ore aviennent sont les senefiances et les demostrances dou Saint Graal ne li signe dou Saint Graal n’aparront ja a pecheor ne a home envelopé de pechié. Dont il ne vos aparront ja; car vos estes trop desloial pecheor. Si ne devez mie cuidier que ces aventures qui ore avienent soient d’omes tuer ne de chevaliers ocirre; ainz sont des choses esperituex, qui sont graindres et mielz vaillanz assez.” (La *QSG*, p.161).

Cuando los dos compañeros se disponen a partir, el Ermitaño recuerda una vez más a Gauvain, para convencerlo, que debe dejar la caballería terrestre para poder servir al Señor, pero Gauvain no parece comprender lo que el Ermitaño le explica y parte rechazando de nuevo el diálogo:

“Sire, fet messires Gauvains, se je eusse loisir de parler a vos, je i parlasse volentiers. Mes veez la mon compaignon qui devale le tertre, por quoi il m’en covient aller. Mes bien sachiez que ja si tost n’avré loisir de revenir comme je revendrai; car molt ai grant talent de parler a vos priveement. ” (La *QSG*, p.161).

Aunque la conducta cortesana de Gauvain está bien valorada en la mayoría de los *romans* artúricos, en la *QSG* se asocia sobretodo al diablo y tiene relación con la perversión de la caballería.

Por otro lado, la comunicación con Dios, en la *QSG*, es el medio más importante para alcanzar el Graal. De modo que Gauvain, al no querer escuchar el mensaje de Dios mediante el sacerdote y después el ermitaño, no logrará encontrar la vía divina para emprender esta búsqueda santa y, por consiguiente, nunca alcanzará el paraíso ni tendrá una muerte digna convirtiéndose en ángel como los demás caballeros.

#### b.5. Boort

Boort se compromete en la aventura del Graal con las armas del caballero celestial, convirtiéndose en uno de los caballeros elegidos por Dios.

Encuentra a un religioso que le redefine el sentido de la búsqueda, en una perspectiva de renovación espiritual y de penitencia. En la primera aventura que se le ofrece, se le pone en presencia de una *semblance*, de un espectáculo simbólico y, un poco más tarde, dos visiones y dos sueños. La aventura adopta para él la forma de un conjunto de escenas que llaman al enunciado de una *senefiance* que se expondrá en el capítulo de las pruebas morales.

## b.6. Galaad

Galaad como Eneas, está gobernado por el destino y ese destino lo configura Dios. En la *QSG* no es un *chevalier errant* en Busca del camino correcto, sino aquel para quien la aventura es un hecho inmediato, que de repente sabe dónde debe ir, una vez ha salido de la corte del rey Artus, para encontrar el Graal y verlo mejor.

Galaad ha sido elegido en el mundo artúrico como el único que va a encontrar, definitivamente, el Graal; aquel que debe terminar las aventuras, es decir, poner fin a las maravillas que constituyen los islotes del mal, zonas oscuras en el universo artúrico. Debe acabar la Busca, descubriendo los misterios del Graal y poniendo fin, también, a su encarnación en el mundo. Elegido por los ermitaños y por Dios como el dueño del mundo terrestre, de la Mesa Redonda y del *Siège Périlleux* (el *Siège Périlleux*), Galaad es aquel por quien el ciclo se acaba y se perfecciona. Dueño de los tres “fuseaux”, el unificador del tiempo y el último poseedor de la Espada de David, la espada rota y desde ahora, soldada de nuevo. Galaad es aquel que borra el fallo, restablece el orden y vuelve a anudar el hilo del tiempo hasta esta nueva vida donde se ha “originado” la vida.<sup>135</sup>

Como último descendiente del linaje de Salomón, desde su entrada en escena, Galaad, el caballero puro, invencible y elegido, está predestinado al triunfo:

“Roi Artus, je t’ameign le Chevalier Desirré, celui qui est estraiz dou haut lignage le Roi David et del parenté Josefés d’Arimacie, celui par cui les merveilles de cest païs et des estranges terres remaindront. Veez le ci.” (La *QSG*, p.7).

El objeto del deseo y motor de búsqueda de los otros caballeros, del rey y del conjunto del reino no es una mujer, sino un Salvador. El mundo exterior se encuentra amenazado y sometido a poderes malvados que perturban el orden que estableció Dios.

Sólo Galaad puede sentarse en el *Siège Périlleux*, y, al hacerlo, el Graal hace su primera aparición milagrosa sobre la Mesa Redonda. Después de seguir el camino señalado por Dios, encuentra el Graal y realiza la comunión con él -el éxtasis místico-, y sólo le queda una muerte inmediata.

---

<sup>135</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *L’Arbre et le Pain, Essai sur La QSG del Saint Graal*, C.D.U y SEDES, Paris, 1981, p. 95.

Un héroe que alcanza el paraíso mediante el encuentro con el objeto más sagrado del universo, debe morir; Ha trascendido la frontera de lo terrenal, encontrándose con Dios y allí es donde debe quedarse para siempre.

Esta cuestión de la elección es muy interesante desde el punto de vista narrativo. Desde el comienzo del *roman*, se tiene la impresión de que todo está decidido. En cuanto aparecen los personajes sabemos lo que son: Galaad es el puro, el hijo de Lancelot, educado por monjes en la doctrina de la perfección; Lancelot, el gran caballero sobre el que la pasión amorosa ha dejado una terrible marca de pecado; etc.

Cada uno tiene asignado su lugar. Mientras que Galaad tiene a Dios y los ángeles de su parte, los fracasos de Lancelot se merecen la atenta simpatía del lector. El protagonista predestinado e intachable es un personaje muy aburrido. En cambio, el heroico pecador, arrepentido a veces, pero impenitente en el fondo amargo de sus más piadosos impulsos, tiene una estatura conveniente para ser un personaje novelesco moderno porque es un héroe problemático, cuyos conflictos internos van condicionando y configurando la narración. No puede renunciar a su pasión amorosa -por lealtad hacia la amada y hacia sí mismo-, pero, consciente de su carga pecaminosa, se empecina en la búsqueda de la santidad, esto es, de algún modo, la búsqueda del Graal.

Como Galaad es un personaje sin pasado literario, el autor tendrá que explicar más ampliamente la llegada de este nuevo héroe. Su entrada en escena superará lo ordinario en los relatos artúricos, puesto que este caballero no necesitará forjarse una reputación de excelencia mediante aventuras, como los otros. Su padre, Lancelot, lo ordenará. Cuando Galaad aparezca en la corte del Rey Artus ya será un caballero formado a todos los niveles y preparado para cumplir la misión de la Busca cuyo resultado será poner fin a los tormentos del reino artúrico provocados por la ausencia de Dios. Esta figura del Salvador es el reflejo de la de Cristo en la *Biblia*.

Cuanto más sagrado y más poderoso sea el objeto buscado, más adecuado, perfecto y elevado será el héroe que lo Busca. De este modo, la persona que guía a Galaad hacia Artus lo presenta al rey como si fuera un profeta y el único caballero capaz de reconquistar el Santo Graal.

Este concepto de un ideal de paz quiere situar el Reino de Artus a la altura del Reino de Dios. Por lo tanto, Galaad no es un caballero “ordinario” de la Mesa Redonda puesto que, como se ha comentado anteriormente, no puede ser un *chevalier errant* si es enviado por Dios. Por lo tanto, como él tiene su linaje, ya posee su identidad y su reputación de

excelencia, no necesita partir en Busca de sí mismo y de vivir aventuras maravillosas para enriquecer su formación como caballero o como amante.

Galaad es quien muestra la vía de la verdad a la caballería terrestre y quien la conduce al camino de la liberación (“salut”). Al mismo tiempo, encarna la misión de la caballería en este mundo, el cuerpo a cuerpo doloroso que debe asumir la verdad. Servir a Dios, luchando contra el mal, acabando las aventuras, disipando y aniquilando las maravillas que saturan el reino y demostrando, de este modo, el poder de la caballería sobre el mal y su misión en el mundo, cuando ella es armada por Dios, cuando ella se arma en su nombre.

#### b.7. Lancelot en la *QSG*

En la *QSG*, Lancelot es un héroe sufriente y más bien fracasado en su intento por acercarse al Graal. A pesar de su arrojo tiene negado el acceso al santo vaso por su condición de pecador. Como amante adúltero de Guenievre, el padre de Galaad está condenado a esforzarse en vano. Perceval y Boort, ambos virtuosos, pero sin la perfección de Galaad, quedan en un segundo lugar. La bondad de Boort y la ingenua humanidad de Perceval, son una ventaja en cuanto a lo moral en un sentido restringido. Pero el caballero más humano de esta búsqueda es el esforzado y maltratado Lancelot, que a pesar de no ser el héroe perfecto, es un personaje novelesco muy interesante.

Lancelot, que lucha con todas sus fuerzas contra un poder sobrenatural, vapuleado, fracasado, marginado y abocado al desastre, tiene, en cambio, un especial atractivo. Aunque tal vez el novelista no es plenamente consciente de ello.

En cuanto ve el Graal, no puede controlar su cuerpo y sus ojos frente a tal magnitud, y él mismo percibirá que su aproximación no es espiritual sino más bien física (La *QSG*, p. 57-62). Entonces, al haber sido derrotado en esta primera prueba, comprende su indignidad.

Así, pues, las aventuras de Lancelot difieren poco de las de Gauvain, pero el resultado será similar pese a haberse arrepentido de su pecado de adulterio con la Reina Guenievre. A lo largo de la Busca, Lancelot sigue un camino iniciático que transforma el representante de la *fin' amor* en un caballero en fase de redención y que emprende un viaje cuyo objetivo es acercarlo al mundo celestial. Enseguida aparece el reto más importante



que se le ha ofrecido jamás a Lancelot: Tendrá que diferenciar el amor de Dios y el amor carnal para poder elegir el buen camino, el camino que le lleve a Dios.

En efecto, el Graal y Guenievre le producen estados idénticos: el deseo de la amante y de lo místico se estructura mediante la permutación indiferente de dos objetos aparentemente contradictorios: la *fol amor* et l'*amor Dei*. En la *QSG*, el vocabulario cortesano de la *fin' amor* se mezcla con el místico del *amor Dei*.

Afortunadamente, a diferencia de Gauvain, Lancelot acepta los consejos de los ermitaños y enseguida se arrepiente de su pecado. Tendrá que confesar todos sus pecados de lujuria y cumplir la prueba de una redención ejemplar para lograr el estado de espiritualidad requerido para conquistar el Graal y acceder a la caballería de Dios.

Su amor por Guenievre le ha provocado todo tipo de conflictos externos e internos. Consciente de ello, jura a Dios que va a hacer todo lo posible para retomar el *droit chemin*:

“Certes sire, fet Lancelot, tant m’avez dit et mostré apertement que je a droit sui apelez pierre et fust et figuiers : car toutes les choses que vos m’avez dites sont hebergiees dedenz moi. Mes por ce que vos m’avez dit que je n’ai mie encore tant alé que je ne puisse retorner, se je me vueil garder de renchaoir en pechié mortel, creant je premierement a Dieu et a vos après que ja mes a la vie que je ai mence si longuement ne retournerai, ainz tendrai chasteé et garderai mon cors au plus netement que je porrai. Mes de sivre chevalerie et de fere d’armes ne me porroie je tenir tant come je fusse si sains et si haitiez come je sui. “ Et quant li preudons ot ceste parole, si est mout liez et dist a Lancelot :

“ Certes, se vos le pechié de la roine voliez lessier, je vos di por voir que Nostre Sires vos ameroit encore et vos envoieroit secors et vos regarderait en pitié, et vos donroit poir d’achever mainte chose ou vos ne puez avenir par vostre pechié.” - “Sire, fet Lancelot, je le les, en tel maniere que ja mes ne pecherai en li ne en autre.” (La *QSG*, p.70-71).

Lancelot rompe con su pasado literario y el personaje, tal y como lo conocemos desde Chrétien de Troyes, muere. Por otro lado, en ocasiones, nos recuerda lo que fue cuando se vislumbra la contradicción del personaje: Lancelot muestra la pureza de sus sentimientos cuando piensa en el amor que siente por la reina y a la vez, cuando se refugia en lo que le atrae hacia Dios. A diferencia de Gauvain, Lancelot abandona sus aventuras terrestres y se abre completamente a la vía mística. Esta visión está muy presente en el entorno eclesiástico.

La evolución de Lancelot se refleja en numerosos pasajes, a través de sus encuentros en el bosque. En todo momento, permanece receptivo y no duda en confesarse cuando es necesario, a los ermitaños que encuentra. Para ello, su búsqueda estará repleta de pruebas basadas en la lujuria y la castidad. Por ejemplo, en un episodio un ermitaño le dice que durante cuatro días deberá abstenerse de los deseos terrestres si quiere “encontrar”<sup>136</sup> el Graal. El quinto día, Lancelot vuelve a adentrarse en el bosque y encuentra un joven que lo humilla diciéndole que no tiene motivos para sentirse orgulloso puesto que no ha podido *ver* las maravillas del Graal. Apenado, Lancelot prosigue su camino, llorando y a la vez rezando. Por el camino, encuentra un ermitaño que le pide ayuda para enterrar a un religioso que ha muerto. Después, este mismo ermitaño le explica los pecados que ha cometido y que no le permitirán *ver* el Graal. Pero Lancelot es consciente de ellos y afirma que prefiere su nueva vida cristiana a la antigua que estaba llena de pecados. El ermitaño le muestra algunas reglas que deberá cumplir como ir a misa, no beber vino ni comer carne.

Por la noche, Lancelot se duerme cerca de una cruz y tiene un sueño extraño. Al día siguiente encuentra refugio en el hogar de un ermitaño que le explica el significado de su sueño y le cuenta la historia del origen del linaje de Lancelot desde José de Arimatea. Al día siguiente vuelve a partir y llega a un castillo donde se juega un torneo maravilloso cuyo significado representa la caballería terrestre y la caballería celestial que parten juntas en Busca del Graal. Unos perderán y los otros lo lograrán. A pesar de que comprende su exclusión de la Busca, Lancelot sabe que él forma parte de una clase aparte, puesto que se ha convertido (La *QSG*, p. 115-146).

Si bien Lancelot es un personaje carismático y muy relevante en la *QSG*, queda claramente en un segundo plano como héroe de Busca, puesto que Galaad, aunque no disponga de hondura psicológica, es un héroe perfecto, puro y un modelo a seguir.

#### b.8. El Amant de la *RR*

Poca cosa sabemos del Amant del *RR* de Guillaume de Lorris. Tan sólo que es un joven enamorado, fascinado por la belleza de una rosa que le despierta instintos y emociones.

---

<sup>136</sup> Más bien sería “contemplar”, “disfrutar” y “comprender” la fuerza del Graal. Hallar el Graal va mucho más allá del mero encuentro “físico”, es un encuentro absolutamente espiritual. Lancelot ya ha visto el Graal pero no con los ojos de un caballero celestial sino con la mirada de un caballero artúrico mundano.

Este Amant es el “yo” poeta que participa directamente de la historia, un comentador digno de confianza que sabe influenciar nuestros pensamientos y nuestras emociones porque controla la visión interior y despliega la historia a partir de su conciencia. Por consiguiente, el Amant-poeta es la única inteligencia –con la excepción del Dios Amor– capaz de establecer normas que nos ayuden a juzgar a los otros personajes. De hecho, se nos sugiere asociarlo al autor Guillaume de Lorris e incluso indentificarnos con él. Evidentemente hay diferencias entre Guillaume de Lorris –autor– y el yo-Poeta, personaje de una obra ficticia, “yo” poético y alegórico, hombre o por lo menos amante universal que representa toda la humanidad.

El Amant, joven, inocente y sin experiencia, emprenderá un camino iniciático donde conocerá el Amor y todos los valores que lo definen, tanto los positivos como los negativos (representados por las alegorías), que comenzará con la entrada en un *vergier* (*locus amoenus*), pasará por el primer encuentro con el objeto que simbolizará la dama, la Rose, y terminará con la pérdida de la misma. El desamor teñirá de desazón los últimos versos, y el joven enamorado quedará sumido en la desesperación de sus propios lamentos al no poder alcanzar el amor de la Rose.

### *c. Héroes buscadores de la persona amada*

A diferencia de los buscadores del Graal, los buscadores de la persona amada no tienen porqué ser héroes perfectos o “elegidos” para esta Busca. Cualquier héroe o heroína clásico del amor cortés puede llegar a encontrar a su amada o amado: Lancelot actuará por amor y sólo por amor a Guenievre subirá en la infame carreta.

La separación de los amantes en la Segunda etapa de la Busca (la del suceso) detonará el inicio de una búsqueda de años, repleta de pruebas. Esta separación se dará por diferentes motivos:

- Los padres prohíben todo tipo de relación a los amantes (En el *RR* serían las alegorías las que impiden que el Amant pueda acceder a la *Rose*).
- El azar junto con un malentendido los separa (un animal salvaje, en el caso de El E es un ave). En la trama de estos héroes se reconoce el tema de *Píramo y Tisbe*. Por ejemplo, en el *CHCH*, una vez combatido Meleaganz, Lancelot se dirige hacia

el río que debe atravesar Gauvain cuando lo capturan los partidarios de su enemigo; la falsa noticia de su muerte llegará hasta el castillo de Bademagu, que Guenievre todavía no ha abandonado, y ella se entristece hasta el punto de pensar en suicidarse. Después, Lancelot se entera de la falsa noticia de la muerte de Guenievre y en la misma prisión donde se encuentra intenta suicidarse. Pero en ese momento, lo llevan a la corte, vuelve a ganar a Meleaganz y a causa de la intervención de un enano pérfido, lo capturan de nuevo.

- Secuestro / Captura en la corte (Como sucede en el *CHCH*): Meleaganz secuestra a Guenievre en la corte del rey Artus y la encierra como prisionera en el reino de Gorre.

### c.1. Lancelot en el *CHCH*

Lancelot, el más ilustre de los caballeros de la Mesa Redonda conserva una parte de misterio durante toda la narración. A diferencia de Keu o Gauvain, Geoffroy de Monmouth y Wace lo desconocen. No es como Yvain, Erec o Perceval, un homólogo galés que sería como Owen Geraint o Peredur. Con la fuente francesa del *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven, Chrétien de Troyes es el primero en mencionarlo y en darle relevancia. En el siglo XII, se convertirá en el héroe literario más significativo antes de Tristan:

“Lancelot, the poem's center of attention, appears to have been conceived by Chretien as a dramatic exposition of two conflicting chivalric ideals, the knight as lover and the knight as warrior”.<sup>137</sup>

En el *CHCH*, Lancelot se encuentra atravesando una landa, queda tan absorto ante el pensamiento que en él despierta su amada que, incluso, se olvida de su propia existencia, de modo que cuando llega a un vado y su defensor lo desafía, Lancelot no se da cuenta de ello hasta que su enemigo lo ha dejado desarmado.

Durante medio *roman* —unos 3.500 versos octosílabos—, el héroe anónimo cabalga, cabalga y cabalga en pos del raptor y de la amada sin que nada consiga frenar su marcha.

---

<sup>137</sup> CONDREN, Edward I., *The Paradox of Chrétien's Lancelot*, MLN, Vol. 85, No. 4, French Issue (May, 1970), The Johns Hopkins University Press, p. 443: <http://www.jstor.org/stable/2907990>

Ni los ríos turbulentos, ni los prontos y fatigosos desafíos, ni los maléficos enanos, ni las doncellas tentadoras e insinuantes, con sus castillos repentinos y escurridizos, consiguen detenerlo. Dejando tras de sí una estela de prodigios, el caballero va como un proyectil, tras su amada, siguiendo un rastro sutil. Apenas come, apenas duerme, va ensimismado, absorto, pensativo, como si ante sus ojos flotara el fantasma blanco de Guenievre.

Lancelot es un personaje verdaderamente complejo. A lo largo de su búsqueda, se ve confrontado repetidamente por situaciones que, o bien amenazan con retrasar su progreso, o contienen en sí mismas un reflejo de la duda o de la humillación. La primera escena en cuestión, en referencia a sus experiencias con la dama que le ofrece alojamiento a cambio de su compañía durante la noche, refleja tanto una como la otra, aunque en realidad existe la posibilidad de que el retraso sólo aparezca en la mente de Lancelot.

Después de cenar, Lancelot sale de la sala para esperar el momento de reunirse con ella. Cuando vuelve a la sala, se da cuenta de que ella ha desaparecido. En cierto sentido, él siente que la ha perdido y jura que “donde quiera que esté, debo buscarla hasta que la encuentre” (v. 1054-1055). Cuando la encuentra, ella está siendo maltratada por otro caballero (en presencia de seis guardias armados). Las reacciones de Lancelot son curiosas, puesto que había accedido a pasar la noche con ella, y ha jurado encontrarla tras su desaparición. Sin embargo, cuando lo hace, se cuestiona si tiene tiempo para ayudarla. Parece estar autoengañándose y sus motivos no pueden ser sinceros, ya que tienen toda la noche por delante, y el haberla defendido, no retrasa su búsqueda de Guenievre. Parece, por el contrario, que está tratando de retrasar la hora de acostarse con ella.

Esta escena tiene una estructura muy significativa, que muestra perfectamente la devoción y la prioridad de Lancelot por rescatar Guenievre, a pesar de hallarse comprometido en una búsqueda dentro de otra búsqueda. En ambos casos, está buscando damas que han sido raptadas para rescatarlas (Guenievre y otra dama), y en un punto crítico entre ambas, se permite disuadirse por consideraciones inapropiadas. De hecho, su propio monólogo refleja su motivación:

“... Dex, que porrai ge feire?

Meüz sui por si grant afeire

con por la reïne Guenievre.

Ne doi mie avoir cuer de liebre

quant por li sui an ceste QSG:

se Malvestiez son cuer me preste

et je son comandemant faz,

n'ateindrai pas ce que je chaz;  
honiz sui se je ci remaing.  
Molt me vient or a grant desdaing,  
quant j'ai parlé del remenoir;  
molt en ai le cuer triste et noir;  
or en ai honte, or en ai duel  
tel que je morroie mon vuel  
quant je ai tant demore ci.” (v. 1097-1111)

Estos acontecimientos constituyen una analogía de su búsqueda por la Reina, tanto por su construcción como por su alusión.

Los motivos de humillación y duda se combinan en una serie de episodios que envuelven los combates de Lancelot. En el primero de ellos (v. 730-930), el combate continua por algún tiempo, hasta que Lancelot se avergüenza de haber tardado tanto tiempo en ganar a un solo caballero. Se da prisa y lo vence. Más tarde (v. 2677-2778), en una situación similar, Lancelot se reprocha a sí mismo y se culpa por su retraso, porque los espectadores le han visto incapaz de derrotar a su adversario; Pero después consigue ganarlo.

En esta escena se muestra el motivo del retraso así como la idea de la vergüenza, pero la importancia principal deriva de que ellos prefiguran episodios posteriores en los cuales la situación general se repetirá en presencia de Guenievre. Durante el largo combate con Meleaganz (v. 3536-3817), ningún caballero lucha con ventaja hasta que una doncella le indica a Lancelot que Guenievre lo mira. A partir de este momento, Lancelot combate distraído, defendiéndose con golpes de revés hasta que debe darse la vuelta de modo que se enfrentará a la Reina y Meleaganz.

Entonces, ataca con tal ferocidad, que Guenievre pide que cese la batalla. Lancelot la oye, y a partir de entonces (como destaca Chrétien en los versos 3798-3801), puesto que un amante debe ser siempre obediente y conceder de buen grado y rápidamente los placeres a su amante, Lancelot desiste inmediatamente y Meleaganz le golpea. Esta escena es clave porque refleja las dos anteriores y se volverá a repetir en la próxima batalla con Meleaganz (v. 4987-5025), y también presagia dos escenas posteriores, en el torneo, donde Guenievre ordenará a Lancelot que luche mal.

Estos episodios se hacen eco entre sí y establecen una progresión en la que cada escena añade una nueva dimensión tanto a la acción física como al progreso de la búsqueda de Lancelot y a su personaje.

Guyénot<sup>138</sup> afirma que Lancelot aparece como un personaje invisible para todos: nunca se presenta a la corte del rey Artus, allí sólo se habla de Gauvain, con quien se han cruzado por el camino hacia el Otro mundo. Guenievre conoce a Lancelot, pero la única comunicación que tienen acontece en el reino de Logres, es decir, en casa de los vivos, y como si fuera un espíritu: Meleaganz está apunto de secuestrarla y ella llama a Lancelot para que la ayude. Lancelot aparece poco después, sin que se sepa cómo ha recibido la llamada de ayuda de la reina. Finalmente, Lancelot se encuentra prisionero en el Otro mundo, mientras que Gauvain lleva a Guenievre a la corte. Todos piensan que Gauvain es el único que ha liberado a la reina puesto que no han visto a nadie más que haya partido a salvarla. Sólo oyen hablar de Lancelot cuando Gauvain, en respuesta a sus alabanzas, le atribuye el mérito a Lancelot.

A continuación, el héroe participa con éxito en un torneo pero de *incognito* en su armadura blanca, es decir, bajo una forma de invisibilidad. Por ende, Lancelot representa a Cristo arrancando el alma humana (Guenievre) de la cautividad del diablo (Meleaganz). Pero si Chrétien ha elegido a Lancelot para representar a Cristo, probablemente, es porque el héroe ya era un personaje fantástico en el folklore con el que el público estaba familiarizado. Algunos indicios muestran a Lancelot con la naturaleza de un muerto: aparece, de repente, a lomos de un caballo que va a expirar enseguida, acto seguido Gauvain le presta otro caballo que también morirá poco después. Según Vladimir Propp, y desde esta perspectiva, Lancelot correspondería al héroe del cuento maravilloso: “Sous des formes diverses, le héros prouve, soit qu’il a été dans l’autre monde, soit qu’il a acquis la nature d’un mort”.<sup>139</sup>

Pero antes de evocar a Cristo, Lancelot es en efecto un avatar de Orfeo salvando a Euridice de los infiernos. En la versión más antigua de este mito perteneciente a la corriente mística del orfismo, el rescate de Euridice parece haber sido un éxito.<sup>140</sup>

En la Edad Media, la historia de Orfeo y de Euridice se conoce gracias a Virgilio y Ovidio, y también a las *Mythologies* de Fulgence y a la *Consolation de la philosophie* de Boèce. La preferencia de la Edad Media por el desenlace feliz del rescate de Euridice está relacionado con la explotación de Orfeo y de Euridice como modelos de amantes corteses

---

<sup>138</sup> GUYÉNOT, Laurent, *La Mort Féerique. Anthropologie du merveilleux. XIIe – XVe siècle*, Gallimard, Paris, 2011, p. 209.

<sup>139</sup> PROPP, V., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1982, p. 440.

<sup>140</sup> GUYÉNOT, *Op. Cit.*, p. 210.

que la muerte no puede separar. Chrétien de Troyes se inspira libremente en este mito, pero lo complica mediante una problemática que ya aparece en *Tristan et Iseut*, para satisfacer a Marie de Champagne, conocida (por André le Chapelain) por haber defendido la incompatibilidad del amor y del matrimonio. Contrariamente a Orfeo, Lancelot no es el esposo de la que él arranca de la muerte, sino su amante.

Como afirma Matilda Tomaryn Bruckner:<sup>141</sup> “Lancelot’s superiority is so clearly linked to his capacity for loving (...). In general, Lancelot’s love appears as a sort of religion, the all-absorbing central force guiding his life. His humble and obedient service to his lady and his self-abnegating *panser* recall the mystic’s ecstatic contemplation of and submission to God. The narrator chooses language that explicitly elaborates the religious attributes of Lancelot’s love: the lover has more faith in the few strands of Guenevere’s hair than in St. Martin’s or in St. James’ aid; he enters his lady’s bedroom with the solemn adoration due a cult object, bowing and worshipping, and later suffers “grant martire” when he must tear himself away”.

### c.2. Guillaume y Aelis

Guillaume y Aelis son héroes y a la vez el objeto buscado de ambos. Sin embargo, tienen una tendencia exagerada al inmovilismo. A pesar de rechazar toda partida del lugar protector y toda búsqueda de aventura, los héroes de Jean Renart no disminuyen su valor heroico ni dejan de animar la narración.

Los héroes y heroínas de estos *romans* abandonan la casa o el entorno paterno desde muy temprana edad. Unos lo hacen siendo todavía adolescentes, como Guillaume y Aelis en el *E*, inscribiéndose así en la más pura tradición de el *roman* idílico, cuyos protagonistas son de corta edad, algo bastante inusual en la tradición literaria medieval.

Guillaume se parece a Gauvain: es cortés, generoso, valiente con las armas, y, como le sucede al sobrino del rey Artus, ninguna mujer puede resistirse a él. Se le compara también con Tristan, pero es más sufriente incluso.

---

<sup>141</sup> TOMARYN BRUCKNER, Matilda, «Le Chevalier de Charrette (Lancelot)», *The Romances of Chrétien de Troyes. A Symposium*. Editado por Douglas Kelly, French Forum, Publishers, Lexington, Kentucky, 1985, p. 155.



La personalidad de Lanval<sup>142</sup> y Guingamor<sup>143</sup> es muy parecida a la de Guillaume. Él no es tan decidido como Aelis. Se limita a seguir la iniciativa y los pasos de Aelis, como si fuera un hada que lo guía, excepto cuando la pierde. Entonces, en la Busca, este héroe es constante y nunca la abandona.

Guingamor, sobrino del rey de Bretaña, rechaza el amor y el deseo de la reina: repite el motivo de la mujer de Putifar que se venga del desprecio de José en el Génesis. En el lai, la reina lanza un desafío a todos los caballeros de la corte, sabiendo que el héroe será el que lo acepte: se trata de cazar un jabalí blanco que ha mandado a perseguir a diez caballeros que han desaparecido. Guingamor acepta la aventura y sigue al jabalí blanco más allá de un río. Allí descubre un palacio desierto y una joven doncella que se baña desnuda en el agua de una fuente. Él quiere robarle su ropa para tenerla a su merced pero ella lo invita a su palacio y acepta de darle su amor. En el palacio, que anteriormente estaba despoblado, encuentra numerosos habitantes, los diez caballeros desaparecidos, y pasa tres días de felicidad junto a su amada doncella-hada. Pero cuando decide irse, su amiga le revela que han pasado tres siglos. Guingamor se obstina, y el hada le deja partir prohibiéndole comer más allá del río. De vuelta a su país, el héroe encuentra un carbonero que le confirma que el rey había muerto hacía siglos y que circula una leyenda sobre el sobrino de este rey, desaparecido en el curso de una caza al jabalí. Guingamor, desesperado, vuelve al río, y hambriento, come tres manzanas salvajes. En el mito griego, Perséfone, hija de Deméter, secuestrada por el dios de los Infiernos, Hades, permanece prisionera en el reino de los muertos por haber probado una granada. Guingamor, que ha pasado tres días en el Más allá, que equivalen a tres siglos en el mundo de los humanos, ve abatirse sobre él el peso de los años en cuanto prueba el alimento de los mortales.

Al igual que Guingamor, a Guillaume también se le escapa el control de su vida. Está en manos de su amada Aelis, a pesar de la separación entre ambos y del transcurso del tiempo. Por haber ignorado a las mujeres, Guingamor se encuentra desposeído de sí mismo y más vulnerable a la conquista. Una mañana de desfallecimiento bastó para arrastrarlo hasta la prisión deliciosa que es el palacio de la Dama. Allí descubre que desear a una mujer significa ser deseado por ella; la mujer como objeto de búsqueda ejerce a la vez el deseo como motor de búsqueda, principio y fin del héroe.

---

<sup>142</sup> FRANCE, Marie de, *Les lais, les fables et le Purgatoire de saint Patrick*, Lettres gothiques, Paris, 1990.

<sup>143</sup> Anónimo, *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*, Lettres gothiques, Paris, 1990.

La parte femenina de Guingamor y de Guillaume era una aliada poderosa de la heroína.<sup>144</sup>

Junto con la hermana de Meleaganz en *Lancelot* y la hermana de Perceval en la *QSG*, Aelis es una de las heroínas de Busca más relevantes. Enmarcándose dentro de la corriente novelesca “realista” del siglo XIII, esta dama independiente y aventurera reflejará una serie de características entroncadas con la figura de la mujer en las ciudades medievales. En el estudio de *Galeran de Bretagne*, que presenta una valoración similar de la independencia femenina a través de la figura de Fresne, nos ha permitido constatar que esta particularidad no tiene nada que ver con la voluntad de representar la vida cotidiana. También se encontrará una figura heroica en el personaje femenino del *roman* de *Floire et Blancheflor*<sup>145</sup>: A la vez, se reconocerá la feminización de Floire, confundido con una muchacha durante el sueño de los amantes, participando en la indiferenciación sexual de la pareja gemela de amantes.

Sin embargo, la heroína medieval que más se parece a Aelis, es Joie, el personaje principal de *La Manekine*. A pesar de que ella no realice ninguna búsqueda, es interesante destacar las similitudes que comparten ambas heroínas. El primer viaje de Joie en *La Manekine* responde a unas razones muy distintas. Hija del rey de Hungría, bella y noble de corazón, se resiste a contraer un matrimonio incestuoso con su padre para asegurar la estirpe regia y para dar cauce a una ardorosa pasión nacida en su progenitor. Joie se corta la mano, para que este defecto provoque el rechazo de su padre, logrando, sin embargo, desatar todo el furor de su ira y, de resultas, una orden para ser condenada a morir en la hoguera. La piedad de un fiel senescal la rescata de esta muerte atroz y asegura su desaparición del reino al arrojarla al mar en una barca sin remos ni timón. La travesía de Joie durará ocho días, lo que significaría, dado el carácter divisible y corruptible del ocho: “le monde crée, terrestre, un monde affecté d’une sorte d’imperfection ontologique”.<sup>146</sup> Joie llega a Berwick (Escocia) “le dimanche des brandons” –el domingo de las teas-, es decir, el

---

<sup>144</sup> BADEL, Pierre-Yves, *Masculin, féminin dans le lai de Guingamor*, Cahiers de civilisation médiévale. Año 38<sup>e</sup> (nº150), Abril-junio 1995, p. 114.

<sup>145</sup> *Conte de Floire et Blancheflor*: Para deshacerse de la cristiana Blancheflor, los padres de Floire el sarraceno venden a la joven dama. El héroe se lanza a la persecución de su bien amada hasta que la encuentra. La libera del harén donde la tenía encerrada el emir de Babilonia, su nuevo señor. Este esquema narrativo, reduciendo la joven dama al estatus de un objeto de transacción, parece reconducir el *couple idyllique* hacia una repartición tradicional de roles sociales de sexo. El ideal de una amistad heterosexual fundada sobre el parecido pueril funciona sobre todo en beneficio de un itinerario masculino. La Busca de Floire le ha permitido adquirir un *habitus* que le califica sobre el plan político y moral. Su Busca le hadado los medios para dirigir con éxito los conflictos y responder a sus aspiraciones fundando un sistema de valores reconocidos.

<sup>146</sup> RIBARD, Jacques, *Le moyen âge. Littérature et signification*, H. Champion, Paris, 1984, p. 15.

primer domingo de Cuaresma y este supone el cierre de la primera etapa en la vida de Joie. Tal y como le ocurre a Aelis, deja atrás el universo feudal y autoritario encarnado por la familia. Ante ella, en un país desconocido, se abre una nueva vida en la que entrará despojada de su condición de princesa y dotada de un nuevo nombre –Manekine o manca-. Joie ha perdido su verdadero nombre y su rango, aunque conserva su bondad y su educación cortesana, que conquistarán el corazón del joven rey de Escocia, quien decidirá hacerla su esposa. Como veremos, Aelis también tendrá que desprenderse de su pasado noble y comenzar una nueva vida valiéndose por sí misma y aprovechando sus habilidades para salir adelante.

Una vez más, la madre se opondrá al matrimonio con una pobre desconocida y manca, pero finalmente Joie se casará con el joven príncipe y ambos disfrutarán por un tiempo de las delicias del amor. Esta felicidad se truncará cuando el esposo se ausente puesto que la madre aprovechará esta ausencia para falsear las cartas que ambas se escriben, dando lugar a un malentendido, como el que tendrán Guillaume y Aelis en el pré de Toul, que culminará con una segunda condena a la hoguera para Joie. El mismo senescal que la rescató del mar la sustituye en la hoguera por un maniquí, y la abandona al capricho de las olas dentro de una barca, esta vez acompañada de su hijo. Esta segunda etapa de matrimonio y estancia en Escocia han constituido un intermedio hacia otra vida. La sociedad cortesana que representa este universo ha resultado imperfecta, como auguraba el ocho. Tras afrontar numerosos peligros, el flujo de las olas arroja a la Manekine y a su hijo a Roma, ciudad que simboliza la religión, el sacrificio, siendo rescatada por unos pesacadores de las aguas del río Fiumicino. En Roma, toma conciencia de la necesidad que la obliga a ganarse la vida sus propias manos. Joie ha sustituido el lujo y el ocio por la austeridad y el trabajo en la casa del senador romano que la ha acogido, dándole hospitalidad y trabajo. El sentimiento religioso –en armonía con su nuevo lugar de residencia- ha aflorado al exterior. Antes vivía como esposa, ahora como madre. La profundidad del cambio que se ha operado en ella es mucho mayor que el ocurrido durante el viaje a Escocia, como también ha sido mayor la duración de la travesía: doce días, y su significado en relación con el número doce –producto del tres y del cuatro-, sugiere una idea de plenitud y de totalidad que prefiguran la feliz apoteosis final.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> RIBARD, *Op. Cit.*, p. 31.

El que realizará el periplo de búsqueda en la *Manekine* es el esposo de Joie, el rey de Escocia. Cuando se da cuenta de la desaparición de su mujer y de su hijo, a su vuelta a casa, tras finalizar su participación en torneos en Francia, castiga y condena a su madre a vivir aislada en una torre sin puertas ni ventanas y emprende un largo viaje, acompañado de diez caballeros y el senescal para encontrar a Joie. El rey ha agotado todas las vías posibles y ya no le quedan fuerzas suficientes para seguir en la empresa, sólo le queda implorar humildemente la ayuda de la Virgen María, momento en que se levanta un suave viento que le conduce hasta Roma, donde se encuentra la Manekine. El viaje ha operado un cambio en lo más profundo de su ser. Ya no es un hombre vacío, preocupado únicamente por la gloria mundana, sino que se ha convertido en una persona humilde y religiosa. Los siete años que ha durado el viaje auguran el final de un ciclo para dar comienzo a otro: el reencuentro con su esposa e hijo perdidos que, junto con el arrepentimiento público del padre de la Manekine y el milagro del hallazgo de la mano cortada en perfecto estado de conservación, tiene lugar en Roma, ciudad santa por excelencia. El último viaje apoteósico lo emprenden los esposos juntos, acompañados de su hijo, siguiendo el orden inverso a los realizados por Joie a lo largo de su vida: primero de Roma a Hungría, donde tiene lugar el reconocimiento público a la integridad y cualidades personales de la princesa, siéndole devueltos sus orígenes. De Hungría se dirigen a Armenia, país heredado por la vía materna, de manera que en sus coronas se unen Oriente y Occidente, lo que imprime a la obra un carácter universal y cósmico. Finalmente regresan a Escocia, donde se producirá el asentamiento definitivo de la pareja, y la consagración de su matrimonio en un marco cortés en el preciso día de Pascua, confirmando el carácter festivo de la unión y cerrando el círculo iniciado con la primera llegada de Joie. El *roman* se cierra con una estructura nupcial, como muchas *romans* de tradición cortesana, pero en un marco más universal, que trasciende el mundo cortés y el sentido tradicional de estos relatos para ofrecer otro más profundo y cristiano.

Sin embargo, en el *E* es Aelis quien encuentra a Guillaume y quien logra restablecer la armonía entre los dos. Mucho más apasionada que Joie, su Busca, aunque también la provoque un malentendido, será motivada esencialmente por el amor puro que siente por Guillaume. Esta pasión se muestra en el “grant hardement” (v. 3891) de la joven dama y dibuja el esbozo de su proeza (v. 3894-5). Esta aventura resulta sin embargo poco satisfactoria, puesto que como se ha comentado anteriormente, se trata de la fábula de Píramo y Tisbe (*Met.* IV, 55-166):

“[La damoisele] vait ouvrir par selonc  
Son cevés une grant fenestre.  
Ml’t par estoit et sage et mestre  
De son afaire apareillier :  
Ml’t savoit bien entorteillier  
Les linceus entor li piler  
Par ou ele s’en velt aler.  
Grant hardement lui fait emprendre  
Amors qui ne la laist entendre  
A paor n’a nule autre chose.  
Ml’t est preus quant ele s’en ose  
Par ilueques aval descendre.” (El E, vv. 3884- 3895)

El personaje de Aelis pierde relieve en cuanto entra todo en orden. Restituida en su rango social, la princesa recupera la imagen hierática de las damas cortesananas. De este modo, la especificidad de los caracteres da paso a la imagen armoniosa de una pareja unida, cuya dimensión social y política emerge. Guillaume y Aelis se convierten en ejemplos luminosos de la caballería y la nobleza perfecta, cualidades que conducen a los más altos honores. Detrás de la armonía de los cónyuges, se perfila la utopía de una armonía universal entre los miembros de una misma familia, las diferentes clases sociales y los pueblos.

A modo de conclusión, es imprescindible destacar que en el *E*, la pieza clave que constituye el sistema de la Busca es la inversión del rol de géneros. Por ende, convendría señalar una serie de cuestiones: Aelis, como Tisbe y Nicolette<sup>148</sup> de *Aucassin et Nicolette* (personajes inspirados en las adaptaciones francesas de Ovidio), emprende la búsqueda en cuanto se da cuenta de que Guillaume ha desaparecido. Es un personaje activo y decisivo para la trama puesto que, a pesar de su “pasividad”, él es el núcleo de los acontecimientos.

Las heroínas como Aelis se distinguen de las otras mujeres de la literatura medieval porque no tienen un rol accesorio como en las *chansons de geste*: Ellas se convierten en el objetivo proclamado de la Busca y los retratos que se hacen de ellas en su diversidad y

---

<sup>148</sup> PRADAS García, Ramón, *Aucassin et Nicolette o la inversión en el rol de géneros*, *EPOS*, XIX (2003), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 151-164.

su humanidad, vuelven plausible el hecho de que los hombres lo abandonen todo por ellas.

La dinámica de inversión que aparece en el *E* nace con la individuación de los niños. Respecto a esto, ella pone en evidencia la sorprendente autonomía de la princesa y la inercia de Guillaume más que su feminidad. Como se ha comentado anteriormente, es la historia de Piramo y Tisbe la que proporciona el marco a esta oposición sorprendente. Ahora bien, el efecto de simetría que prolonga en la segunda historia las relaciones de género instauradas entre la emperatriz y los padres, se inspira igualmente en el mito de Ovidio. Una connivencia del mismo tipo se establece entre la madre y la hija, haciendo de las actuaciones de una la prefiguración de los gestos de la otra. Estos dos relatos exponen la audacia femenina sobre los modelos menos problemáticos de la princesa sarracena y de la casta bordadora. Así, pues, se trata de conjurar la angustia suscitada por la perversidad del deseo femenino. Lejos de imitar esta prudencia, Jean Renart continúa con el paralelismo entre Aelis y Tisbe, como los episodios del don del anillo y de los preparativos del viaje (v. 3784-3969).<sup>149</sup>

La igualdad absoluta de los desplazamientos y su dependencia recíproca renuevan la concepción de la pareja y reflexionan sobre la lógica del *roman* matrimonial e idílico. La virtud de los amantes reside en la equivalencia de sus destinos, no en la dominación del uno o del otro. La ganancia de este procedimiento es la de procurar una legitimidad a un ideal amoroso que trasciende la diferencia sexual.

### c.3. Richars

Es un héroe medieval de Busca muy diferente de los otros. En primer lugar, antes de que aparezca su personaje, se narra el suceso que marcará para siempre la Busca de Richars: Su padre abusa de su madre y fruto de esta violación nace el héroe. Este hecho provocará el abandono de Richars nada más nacer, por parte de sus padres y sus familiares. Este motivo folklórico del niño abandonado con una prenda u objeto de valor que posteriormente él mismo utilizará para identificar su origen será el motor que

---

<sup>149</sup> VUAGNOUX-UHLIG, Marion, *Le Couple en Herbe, Galeran de Bretagne et El Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Droz, Genève, 2009, p. 344.

desencadenará la búsqueda de sus padres naturales.<sup>150</sup> Este tipo de Busca también la encontraremos en el *lai Fresne*, de Marie de France y en *Galeran de Bretagne*, de Jean Renart. En segundo lugar, otra cuestión que distingue a Richars de otros héroes de Busca, es que cuando encuentra primero a su madre, Clarisse, y posteriormente, a su padre, Loys, la narración no desemboca de inmediato en el desenlace del *roman* sino que Richars los une en matrimonio y parte en busca de más aventuras. Durante siete años continúa participando en todo tipo de torneos. Su generosidad y su despreocupación son tales que acaba por encontrarse en un estado de indigencia total. Entonces, se anuncia un gran torneo en la ciudad de Montorgueil, cuyo vencedor recibirá la mano de la hija del rey. Gracias a la intervención del fantasma del caballero blanco, a quien le pagó un enterramiento digno, ha podido adquirir una nueva montura y se ha podido reunir con una banda de mercenarios. Richars triunfa en el torneo y después de confesarse su mutuo amor, se casa con Rose. Pero el apogeo económico no llegará hasta la herencia que le deja su suegro, siete años más tarde. Después se percató de que su abuelo, el rey de Frise, acaba de morir y de que sus barones se disputan la sucesión. Llega a la corte y se apodera de la corona que posteriormente, entrega a su padre Loys. Finalmente, y después de más de diez años del encuentro de sus padres, Richars pasa el resto de sus días reposando de sus labores y disfrutando de las delicias del amor conyugal.

Como cualquier héroe, salvo Jaufre y su cuestionada bravura, Richars es valiente, fuerte y muy bello. Sin embargo, hay un aspecto que lo caracteriza psicológicamente y que se convierte en el leitmotiv de toda la obra y en la cualidad que va a condicionar positivamente su relación con los demás: La generosidad. Richars manifiesta una generosidad natural en su acción de negarse a obtener de sus hazañas un provecho personal y distribuyendo siempre lo que gana a sus compañeros o a los pobres que va encontrando por el camino. Estas múltiples aventuras se van configurando entorno a su generosidad, convirtiéndose en la característica esencial del protagonista y a la vez, en el elemento imprescindible constituyente de su estructura de Busca.

El autor proporciona repetidamente pequeños detalles de orden físico y realista, para que se pueda asimilar al común de los mortales. Tenemos la ocasión de observarle en las

---

<sup>150</sup> Generalmente, una pareja que no puede tener hijos, encuentra el niño abandonado y lo adoptándolo todo tipo de riquezas. Cuando el niño crece y se convierte en un joven muchacho, para poder madurar como persona necesitará encontrar a los padres naturales para reconciliarse con su identidad, sus raíces y su pasado.

posturas menos dignas: Devorando un capón (v. 4289) o sufriendo de los pies (v. 904) o incomodado por el olor que desprenden los cadáveres de los ladrones que acaba de enviar al Otro mundo (v. 3460-1).

Richars va de hazaña en hazaña hasta que oye hablar de la belleza de la hija del rey de Frise, cuyo castillo está asediado por el sultán de Carsidoine. Richars se presenta a la corte y, maravillado por la belleza de la dama, siente de repente un gran amor por ella, absolutamente correspondido. Richars gana al sultán. En el curso de un encuentro con Clarisse que quiere saber dónde ha nacido y de quién, Richars descubre que la damisela es en realidad su madre, como lo autentifica el “sydoine” que Richars llevaba consigo desde que había dejado a sus padres adoptivos. Pero Clarisse no puede decirle quién es su padre y Richars parte de nuevo para buscarle y traérselo a su madre.

El azar de un torneo le conduce a afrontar a un tal Loys li preus<sup>151</sup>. Richars vuelve a vencer y lo único que pide como recompensa es que le cuenten una buena historia. Loys cuenta la de su “encuentro” con Clarisse en el *vergier*. Richars descubre entonces que él es su padre y lo lleva a Frise para que pueda casarse con su madre.

Richars prosigue su carrera, desplegando su generosidad por doquier y hasta el punto de arruinar a sus padres, que deben comprometer todos sus bienes para ayudarlo. Gracias a un préstamo de tres mil libras que le concede un preboste, logra participar en su último torneo, cuyo premio es Rose, la hija del rico señor de Montorgueil, y su reino. Richars gana gracias a su última desmedida generosidad que le hace dar las tres mil libras para liberar a un caballero muerto cuyo cuerpo estaba retenido por el hostelero a quien debía dinero. Este misterioso caballero blanco, que es un “mort reconnaissant”, va a ayudar al joven hombre en su empresa. Richars se casa con Rose y cuando muere el señor de Montorgueil, lo nombran rey. Después, vuelve a ver a sus padres y de nuevo, les compra sus bienes. A la muerte del rey de Frise, Richars se apodera de la corona y la entrega a su padre. Vuelve a Montorgueil y renuncia definitivamente a su vida aventurera.

A diferencia de otros héroes del siglo XII que erran solos, Richars tiene dos escuderos, dotados de características físicas o de comportamientos particulares precisos que les hacen salir de la categoría abstracta a la cual ellos pertenecen. Es interesante observar, por ejemplo, que el compañero de Richars, Aubri, no es el escudero tipo, desprovisto de personalidad propia; el autor se cuida de advertirnos que es pequeño y gordo. El caballero blanco, por muy espiritual que sea, no duda en bajar hasta la calle para discutir el precio

---

<sup>151</sup> Motivo épico del enfrentamiento del padre y del hijo, ignorantes de su parentesco, quedando el hijo como el triunfador.



del pescado. De un modo general se constata que los personajes de este *roman*, como sucede con los del *E*, están anclados en la realidad cotidiana, desplazándose por un mundo mucho más real que la atmósfera artificial en la que se baña el *roman* cortesano de finales del siglo XII. Estos hechos nos incitan a situar a *Richars* en la segunda mitad del siglo XIII, más que en la primera.

### 3.3.1.2. Ayudantes

Los personajes ayudantes del héroe en la Busca (ver Anexo 4) suelen aparecer, principalmente, en las tres primeras partes del *roman* (Inicio, Suceso y Búsqueda). Generalmente, la relación que tienen con el héroe es la siguiente:

#### A. Parentesco con el héroe:

- El tío ermitaño
- El rey Pescheor
- El rey Artus
- Las madres

#### B. La persona amada

- Brunesentz
- Blanche flor

#### C. Amistades

- La hermana de Meleaganz
- Ysabeau
- El *Blans chevalier*
- Alegorías

#### D. Del Otro mundo

- Hadas
- Mujeres benéficas

A continuación, se van a analizar los ayudantes más relevantes de los *romans* de Busca elegidos para esta investigación, de modo que se pueda constatar lo que los hace especialmente diferentes de los ayudantes que aparecen en los *romans* medievales que no son de Busca.

*a. La hermana de Meleaganz*

La hermana de Meleaganz se introduce en la narración mediante la “nouvelle” que oye en la conversación de su padre y su hermano:

“A tant Bademaguz se test,  
Mes quanqu’il ot dit et conté  
Ot entendu et escouté  
Une soë fille pucele,  
Et sachiez bien que ce fu cele  
C’orainz amantui an mon conte,  
Qui n’est pas liee quant an conte  
Tex noveles de Lancelot. ” (V. 6374-6381)

Como una verdadera heroína, la hermana de Meleaganz, hija de Bademagu, va en busca de Lancelot, recorriendo países, caminos, campos, hasta que al cabo de un mes y medio descubre una torre, cerca del mar, en medio de la nada, donde se encuentra encerrado el héroe:

“ Mes tantes voies a tornees  
Amont, aval, et sus et jus  
Que passez fu li mois ou plus  
C’onques plus aprandre n’an pot  
Ne moins qu’ele devant an sot,  
Et c’est neanz tot an travers !  
Un jor s’an aloit a travers  
Un chanp, molt dolante et pansive,  
Et vit bien loing lez une rive  
Pres d’un braz de mer une tor,  
Mes n’avoit d’une liue antor  
Meison ne buiron ne repeire. ” (V. 6416-6427)

Esta torre es muy alta y no tiene ni puerta ni ventana, excepto una, estrecha y baja. Tampoco tiene escalera ni escala. La heroína llama a Lancelot y le dice:

“Si li dit: “Lanceloz, je sui

Por vos querre de loing venue.

Or est si la chose avenue,

Deu merci, c’or vos ai trové.” (V. 6568-6571)

Con la cuerda con la que le bajaban la comida y un pico, libera a Lancelot. Desde entonces, el héroe no abandona la escena en los seiscientos últimos versos.<sup>152</sup>

Es evidente que sin ella Lancelot no hubiera podido escaparse de la torre donde le encerró su hermano, y por consiguiente, no hubiera podido realizar el último duelo con Meleaganz en el torneo donde se volverá a encontrar con Gueniève.

#### *b. El rey Artus*

En general, el rey Artus es un personaje casi fantasmagórico, pasivo pero con autoridad. Los caballeros de la *Table Ronde* son la élite cuyo ideal emerge de la fusión de las fuerzas del caballero y de las fuerzas del rey. Como apunta Erich Köhler, “Artus n’est jamais un roi souverain, un véritable roi ; il est toujours le symbole d’un État féodal idéal représenté comme garant d’un ordre humain parfait et proposé comme tel”.<sup>153</sup>

Esta inmovilidad del Rey es en sí misma la prueba de su valor. El Rey no participa en la acción excepto cuando sea de tipo histórico: “Le roman est centré sur l’individu: or le roi ne saurait être un individu (...). Le roi ne saurait donc prendre part à la condition héroïque, comme il le fait le plus souvent dans la chanson de geste où il donne toujours, quels que soient ses torts par ailleurs, l’image d’un guerrier égal aux plus grands”.<sup>154</sup>

En el *CHCH*, debería ser el rey Artus quien rescatara a Guenièvre y sin embargo es Lancelot quien lo hace, sustituyéndolo en el papel de rescatador. El rey Artus ni siquiera

---

<sup>152</sup> MICHA Hugues, *Structure et regard romanesques dans l’œuvre de Chrétien de Troyes*. Cahiers de civilisation médiévale. 13e année (n°52), Octobre-décembre 1970, pp. 327.

<sup>153</sup> *L’aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois : Études sur la forme des plus anciens poèmes d’Artus et du Graal*, Gallimard, « NRF », 1974 (1954), p. 26.

<sup>154</sup> BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Artus ou le roi imaginaire*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1992, p. 541.

hace el menor intento por recuperarla. Lancelot goza de una noche de amor con ella, vuelve a salvarla, y la deja al lado del rey Artus.

Se convierte en garante de la superioridad de la sociedad caballeresca. Opone la estabilidad y la perennidad de la Corte a las irrupciones del Otro mundo. Excepto en la corte decadente de *J*, donde la figura del rey Artus aparece como un personaje débil, sin vigor y susceptible de ser rescatado por el héroe, como si fuera una damisela, como sucede cuando un pájaro gigante lo secuestra.

En cambio, el rey Artus apenas aparece en la búsqueda del *CG*, y cuando lo hace es para dar testimonio de los combates ganados por el héroe: cada vez que gana a un adversario, Perceval le perdona la vida con la condición de que vaya a la corte del rey Artus a explicar lo sucedido. En este *roman*, el rey Artus “arrête des mesures de sauvegarde et de sauf-conduit”<sup>155</sup>, para poner en práctica el principio de protección de las damas. También controla los caminos, combatiendo a los caballeros forajidos que atacan y saquean a los viajeros. De modo que el rey delega en sus caballeros el cuidado de velar por el orden público, de proteger a los que no llevan armas, en particular a mujeres, paisanos y clérigos, y de condenar a los que alteran la paz.

En la *QSG* tampoco se muestra demasiado y su corte deja de ser un punto neurálgico. De este modo, a través del rey Artus, se manifiesta una conciencia individual que comienza a desmarcarse de la colectividad que implicaba el modelo artúrico. Como afirma Catalina Girbea, “l’insistance sur l’amour qu’Artus porte à ses chevaliers indique une séparation dramatique, sans précédent dans les textes artusiens. Non seulement les chevaliers risquent de ne plus revenir pour cause de mort physique —comme ils risquaient la mort à chaque fois qu’ils quittaient la cour pour aller au devant de l’aventure, ce n’est pas là un aspect fondamental de la question—, mais c’est leur mort pour le monde arthurien que redoute le roi. C’est le fait que cette fois ils ne partent plus au nom de l’idéal royal, mais au nom d’un devenir spirituel “hors du monde”. Le roi n’est pas celui qui n’a pas la force individuelle de s’élever à l’idéal de cette quête, mais il en est banni par sa fonction même de gardien de l’ordre politique terrestre. D’ailleurs la messagère du Graal affirme dès le début que la quête est réservée aux chevaliers et non au roi. Que le départ des chevaliers soit une sortie du monde ordonné et organisé par le politique ressort aussi de l’explication

---

<sup>155</sup>AURELL, Martin, *La Légende Du Roi Artus, 550-1250*, Perrin, Paris, 2007, p. 313.

du rôle de la Table Ronde (symbole du monde par sa rotondité et sa perfection) que la *QSG*, beaucoup plus didactique à la différence des autres textes, expose par la voix d'une recluse. Se détourner de ce repère signifie donc, dans cette perspective, s'éloigner du monde. De la même façon qu'ils ont quitté leurs familles pour rejoindre cette communauté élue, les chevaliers quittent le roi pour rejoindre une communauté d'un niveau supérieur".<sup>156</sup>

En la *QSG*, Artus es incapaz de elevarse a la dimensión espiritual necesaria: cuando Gauvain manifiesta su deseo de lanzarse a la búsqueda del *Saint Vase* y todos los caballeros de la *Table Ronde* le imitan, cumpliendo la profecía de la damisela, el rey entristece casi hasta llorar. Los afectos personales, el prestigio terrestre, la integridad física de la corte lo apartan de los imperativos de la aventura suprema, y la intervención de Lancelot, que le recuerda dónde está el honor más elevado, no le hace tomar conciencia de lo que realmente es importante. El rey es demasiado humano para llegar a la altura de lo sobrenatural. En esta actitud se refleja una nueva sensibilidad cristiana en la que él ya no es el responsable de la liberación espiritual de su pueblo; a partir de ahora, esta liberación debe buscarla cada hombre por vías individuales. La sociedad ya no es el marco privilegiado de las relaciones entre los individuos y lo divino, es lejos de ella donde se desarrollará la búsqueda.

En este universo completamente espiritualizado, el rey se vuelve inútil porque lo terrestre carece de sentido. Simbólicamente, todos los otros reyes de la *QSG*, con excepción de Galaad, al final de la obra, son seres mutilados: Mordrain, Lambar, Varlan, o el rey Méhaignié.<sup>157</sup> Todos mantienen relaciones difíciles o violentas con lo sobrenatural (lanzas y espadas asesinas por ejemplo) y están apartados de la visión del Graal.

El rey Artus de la *QSG* permanecerá en medio de una corte desierta, donde lo maravilloso se ha retirado para siempre. Se quedará para siempre, atemporalmente, como el gobernador de una tierra estéril, mientras que el Graal se ha ido a la otra punta del mundo, al Otro mundo, en el país de Sarraz, convirtiéndose en la "ciudad celestial".

---

<sup>156</sup> GIRBEA, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>157</sup> El Rey Méhaignié se curará pero su poder no podrá ser restablecido, puesto que se retira en una abadía cisterciense, y el texto no dice que su tierra se regenere (p. 271-272).

### c. *El rey Pescheor*

En la figura del rey Pescheor la crítica ve la “racionalización” de determinadas divinidades mitológicas irlandesas o galesas. Una de ellas es el Dios marino Bran le Béni o el Dios irlandés Nuadu cuyo nombre significa “pescador”. Este personaje es uno de los más importantes de los Mabinogion y el héroe de numerosas tradiciones y cuentos todavía vivos. Bran es un Dios gigante que reina sobre Gran Bretaña; es hijo de Llyr, es decir, del océano, como su hermano Manawyddan, maestro en magia y arte. La hermana de Bran es Branwen, cuya unión con el Rey de Irlanda está repleta de catástrofes y de combates míticos. Bran preside festines suntuosos, posee un cuerno inagotable que ofrece alimentos a los invitados. Estos son doce. Bran tiene el pie herido y ha recibido un golpe de lanza. Como afirma Jean Marx, “ces divinités, liées au culte des eaux, sont symboles de force, de vie et de fécondité, à l’image du poisson pêché, dans les rites agraires”.<sup>158</sup> Según la conclusión de Jean Frappier, que pasa de la mitología celta al *roman* artúrico, “ un dieu marin a fini par se transformer en Pescheor à la ligne!”.<sup>159</sup>

La asociación aparentemente contradictoria de los motivos de la abundancia y de la esterilidad, aparece en los mitos de vegetación junto con el ciclo de las estaciones<sup>160</sup>. Desde esta perspectiva, la pesca, lejos de ser una simple actividad de ocio, vendría a ser una ocupación ritual del rey celta, estrechamente relacionada con el motivo de la soberanía y del conocimiento.

Otros investigadores van todavía más lejos y afirman que el rey Pescheor sería en realidad el soberano de un arcaico “roi poisson” cuya parte baja del cuerpo, pisciforme, no tendría piernas y cuyo castillo, situado bajo el agua, residiría en el Otro mundo<sup>161</sup>.

En el *CG*, la identidad del rey Pescheor aparece por primera vez en boca de la prima de Perceval, a la que encuentra en la tercera parte de la Busca, que corresponde a la búsqueda del Graal. Ella le explica que el *prodome* que vió sentado en una cama en el castillo y el pescador que encontró en el río son la misma persona.

---

<sup>158</sup> MARX, J., *La légende Artusienne*, Presses Universitaires de France, Paris 1952, pg. 199.

<sup>159</sup> FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal* (Paris : Sedes, 1972) 191. Voir aussi Jean Marx, *La Légende Artusienne et le Graal* (Paris : PUF, 1952) « Bibliothèque de l’Ecole des Hautes Etudes », volumen LXIV, en particular el capítulo II de la segunda parte, consagrada al rey Pescheor.

<sup>160</sup> FRAPPIER, *op. cit.*, p. 192.

<sup>161</sup> WALTER, Philippe, *Perceval. Le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris, 2004, p. 201.

Cuando Perceval le replica “Ne sai s’il est peschierre ou rois, / Mes mout est riches et courtois” (v. 3497-98), la dama afirma con intensidad: “Rois est il” (v. 3508), antes de precisar que está enfermo, *maheigniez*, a raíz de una grave herida recibida en una batalla:

“Rois est il, bien le vos os dire;  
Mes il fu an une bataille  
Navrez et maheigniez sanz faille  
Si que puis eidier ne se pot,  
Qu’il fu navrez d’un javelot  
Parmi les hanches anbedeus,  
S’an est ancor si angoisseus  
Qu’il ne puet sor cheval monter;  
Mes quant il se viaut deporter  
Ou d’aucun deduit antremetre,  
Si se fet an une nef metre  
Et vet peschant a l’ameçon:  
Por ce li rois Peschierre a non.  
Et por ce einssi se deduit  
Qu’il ne porroit autre deduit  
Por rien sofrir ne andurer.” (El *CG*, v. 3508-3523)

En este fragmento se encuentra una primera ambigüedad fundamental: la riqueza del rey Pescheor se muestra mediante su residencia, en contraste con su enfermedad y su impotencia, que lo llevan a pescar, al no poder ejercer su función guerrera.

En estos versos también se refleja la falta que ha cometido Perceval al guardar silencio en el castillo, puesto que si él hubiera hecho las preguntas esperadas, mientras pasaba el cortejo del Graal, hubiera curado al rey enfermo “qui aurait retrouvé tout l’usage de ses membres et le gouvernement de sa terre” (vers 3588-89). La prima añade que a causa del pecado cometido por Perceval contra su madre, ha enmudecido. De un modo desconcertante, surgen los motivos secretos de la falta, del pecado, y de la palabra libertadora, fuente de conocimiento y de liberación.

La curación del rey es inseparable de la liberación de la comunidad, como lo desvela un poco más tarde la Demoiselle Hideuse, que pronuncia, en la corte del rey Artus, una terrible maldición contra Perceval:

“An mal eür tant te teüsses,  
 Que, se tu demandé El Eüsses,  
 Li riches rois, qui mout s’esmaie,  
 Fust ja toz gariz de sa plaie  
 Et si tenist sa terre en pes  
 Dont il ne tandra point ja mes.  
 Et sez tu qu’il an avandra  
 Del roi qui terre ne tandra  
 Ne n’iert de ses plaies gariz ?  
 Dames en perdront lor mariz,  
 Terres an seront essilliees  
 Et puceles desconseilliees,  
 Qui orfelines remandront,  
 Et maint chevalier an morront ;  
 Tuit cist mal avandront par toi ”. (El CG, v. 4669-83)

En estos últimos versos, la evocación de las tierras devastadas, de las muchachas jóvenes abandonadas, de los caballeros muertos, prefigura el motivo de la *Terre Gaste*, golpeada por la esterilidad.

Al final del *roman*, se vuelve a evidenciar la identidad del rey Pescheor. Después de vagar de una parte a otra (*errance*), habiéndose olvidado de Dios, Perceval llega a una ermita cuyo ermitaño le confiesa sus faltas y le cuenta el significado de su visita en el castillo del Graal. El ermitaño le hace muchas revelaciones. Por una parte, si el héroe ha fracasado delante del rey Pescheor cometiendo la locura de callarse, es porque ha cometido un pecado que él ignora: su partida ha provocado, en efecto, la muerte de su madre, sobrepasada por su aflicción. Por otra parte, el ermitaño desvela la presencia de un viejo rey en el castillo, a quien iba destinado el extraño cortejo y quien, desde hace quince años, se alimenta exclusivamente de la hostia que trae el Graal:

“Mes ne cuidiez pas que il et  
 Luz ne lamproies ne saumon:  
 D’une sole oiste li sainz hon,  
 Que l’an an cest graal li porte,  
 Sa vie sostiene et conforte;



Tant sainte chose est li graaus  
Et il est si esperitaus  
Qu'a sa vie plus ne covient  
Que l'oiste qui el graal vient.” (El CG, v. 6420-28).

Entonces, nos percatamos de que este anciano, hermano del ermitaño y de la madre de Perceval, es el padre del rico Pescheor. Chrétien de Troyes esboza una genealogía, la historia del linaje de los guardianes del Graal, en la que Perceval es el primo del rey Pescheor.

Como se puede comprobar con la figura del rey Pescheor, los personajes ayudantes no sólo ayudan al héroe sino que también protegen y defienden al objeto buscado, estableciendo una red de conexiones. Esta red de personajes desplegará toda una serie de herramientas que favorezcan, de algún modo, el encuentro del héroe con el objeto buscado.

#### *d. Blancheflor y Brunesentz*

En los últimos *romans* de Chrétien se multiplican los personajes femeninos. Por ejemplo, en el CG, cada mujer que aparece tiene los rasgos de la *fée à la fontaine*, pero Blancheflor, aunque tenga rasgos de las princesas que se deben liberar, no adopta ningún aspecto propio de las hadas, porque su castillo no es fértil. Tampoco es una heroína en el sentido estricto de la palabra, como sería Guenièvre, cuya actuación influye directamente el desarrollo de la trama.

En las obras anteriores al CG, la aventura del héroe estaba centrada en la felicidad de la pareja, después se amplió a las dimensiones de la sociedad y permitió una evolución espiritual en Perceval. Desde esta perspectiva, es como si el amor de la mujer se quedara en un segundo plano.

Las mujeres que rodean a Perceval marcan las etapas de su ascensión, pero su acción y su rol son muy reducidos y fragmentados. La primera, la madre de Perceval, no tiene ninguna función activa en cuanto empieza la narración; al contrario, su influencia es más bien un obstáculo; el rey Artus, un poco más adelante, y después Gornemans de Gorhaut, destacarán este aspecto (v. 1014-15 y v. 1675-77). Ella es responsable de la inocencia y la ignorancia de su hijo y, indirectamente, de los sinsabores que sufre durante los dos

primeros días posteriores a su partida. La escena con la “pucele” que encuentra en la tienda ilustra detalladamente la tontería del muchacho galés. Estas dos mujeres marcan el primer estado de Perceval: una es la causa de su “inocencia” y la otra sufre el efecto. La doncella que ríe, provoca sin embargo, un primer despertar de su sensibilidad a los valores de la cortesía caballeresca, pero la reacción del héroe es espontánea: no se integra en un sistema y no tiene nada que ver con la formación que va a recibir de Gornemans unos versos más abajo.

Pero es con la llegada de Blancheflor cuando atraviesa una nueva etapa: con ella, aprende lo más importante, el amor. Sin embargo su presencia es fugitiva, y el episodio sólo va a contribuir a afinar la sensibilidad del muchacho (episodio de las tres gotas de sangre sobre la nieve, v. 4194-4210).

Más tarde, cuando penetra en el castillo del rey Pescheor, Perceval entra en un mundo mítico, representado por el Graal y la Lance que sangra, por la doncella que lleva el Graal, aunque esta dama sólo aparece en este momento. Antes de acceder al plano religioso del ermitaño, la historia de Perceval pasa por un plano mítico que se prolonga bastante tiempo: la prima del caballero mezcla el motivo religioso y el motivo mítico hablando a la vez del rey “mehaigniez” y del pecado de Perceval. No toma conciencia de sus errores hasta que, después de cinco años de aventuras de todo tipo, llega a una ermita, llora sus pecados, y asume la penitencia que le aconseja su tío ermitaño, junto con unas normas para la nueva vida que le espera. Pero a estas alturas, ya no hay mujeres.

Si Chrétien hubiera pensado en reunir a Perceval y Blancheflor, ¿habría hablado con tanta insistencia de los cinco años durante los cuales el caballero ha vagabundado, olvidándose de todo?

Estos cinco años se han citado seis veces en diecisiete versos (v. 6220-21-24-35-36-38). De igual modo, es difícil de creer que, en una época en la que a una mujer sola le puede costar mantener un feudo, Blancheflor, que estuvo a punto de sucumbir a los ataques de Clamadeu, haya podido, de un modo plausible, esperar durante cinco años a su futuro marido. Asimismo, la última visión que nos ofrece Chrétien de Perceval es la de un hombre solo con un ermitaño y con Dios.

Por el contrario, Bruneseutz es muy diferente de Blancheflor, y sobretodo, de Jaufre: se muestra muy dura con sus servidores, toma decisiones ella sola, controla las situaciones y a veces se adelanta a los hombres, que en algunas circunstancias, parecen acogerla en su círculo.

Sin embargo, Jaufre tiene rasgos que se podrían calificar de “femeninos”, o por lo menos, de menos viriles. Estas características tienen sentido si se relacionan con las de Brunesentz. *Châtelaine de Monbrun*, señora de numerosos castillos puesto que ella no tiene parientes vivos (v. 3059 y siguientes), se presenta con un carácter déspota, de modo que, por ejemplo, se dirige toscamente a sus subordinados. El personaje femenino es socialmente superior al héroe masculino: esto no es algo nuevo en los *roman* artúricos; Si las hazañas guerreras permiten a los hombres de adquirir la gloria, las mujeres – que se enamoran de los caballeros gracias a su valor guerrero y a su belleza, mientras que ellas a menudo no tienen más que esta última cualidad y una vaga cortesía – son ellas mismas un instrumento para permitirles escalar socialmente. Pero además de ser social y económicamente superior a su amado (superioridad de la que Jaufre tiene plena conciencia), Brunesentz, como la célebre Nicolette de *Aucassin et Nicolette*, posee un temperamento voluntarioso.

En su primer encuentro con Jaufre, antes de enamorarse de él, ella quería matarlo. Más tarde, cuando se hayan confesado recíprocamente su amor, aunque permanezca escondido a los ojos de los otros, Brunesentz se comportará como una prometida que toma decisiones por su enamorado: cuando el hada de Gibel viene a pedir ayuda a Jaufre en el momento en que él y Brunesentz emprenden el camino para buscar Melyant de Montmélior, ella responde la primera al hada:

“Piucella, ben parlat en fol,  
Car, qui per forsa nu·l mi tol,  
N’aurai ieu tot so que·m desir  
Enanz que·l lais de mi partir.” (v. 8099-8102)

“Pucelle, vous parlez comme une sottie, car, à moins qu’on ne me l’enlève par force, j’en aurai tout ce que je désire, avant que je le laisse s’éloigner de moi”.

“Doncella, usted habla como una tonta, porque, a menos que se lo lleven por la fuerza, tendré todo lo que deseo, antes de que lo deje alejarse de mí”.

En un primer momento, Jaufre se niega a defender al hada, porque debe ocuparse de asuntos más importantes y urgentes (v. 8113-8114). En esta parte comienza su corto periodo de *recreantise*: la actitud del caballero demasiado enamorado que descuida la caballería para quedarse al lado de la mujer que ama (tema que se dio a conocer a partir

de *Érec et Énide*). Pero Jaufre deberá volver pronto a sus deberes de caballero porque el hada lo secuestrará para que la libere de la amenaza de Félon d'Auberue.

Asimismo, cuando al final del *roman*, esta misma hada concede un don a su salvador pero a cambio de un favor (v. 10515), Bruneseutz responde que sería una locura negarse a concederle este favor (v. 10521-10522).

Además, en varias ocasiones, el narrador pone en escena Bruneseutz con personajes masculinos, prácticamente en igualdad (v. 9511-9513 y 10336-10338).

Sin embargo, la condición privilegiada de Bruneseutz no impide que sea sometida a la voluntad de su soberano, Melyant de Montmélior: si el vasallo estaba sometido al soberano, con más razón lo estaba una mujer en la posición de vasalla.

No obstante, la sumisión de Bruneseutz es aparente. Los dos amantes han mantenido escondido su amor y sus compromisos, y Jaufre, de algún modo, debe persuadir a Melyant para que le “conceda” a Bruneseutz y éste se lo promete (v. 8244). Bruneseutz hace ver que se somete a la voluntad de Melyant, cuando le impone casarse con Jaufre: “vostra sui tant can viurai “, dice ella (“soy vuestra mientras viva”, v. 8274).

De Modo que Jaufre liberó a Melyant del cautiverio al que le tenía sometido Taulat y Melyant, para mostrarle su gratitud, le ofrece a Bruneseutz. Aunque este intercambio es común en la sociedad medieval, basada en una jerarquía feudal, en este *roman*, es pura apariencia. En realidad, Jaufre no ha sido impuesto a Bruneseutz, sino que es ella quien lo ha elegido. Además, Jaufre no mejora su situación económica gracias a su matrimonio, por lo menos a tenor de los versos que siguen a la declaración de amor y a la promesa de matrimonio en los cuales afirma que defenderá las tierras de Bruneseutz, sin convertirse en el dueño (v. 7954-7966).

Finalmente, cabe destacar que tanto Bruneseutz como Blancheflor, cuando el héroe las encuentra, ejercen la función de hadas, aunque no lo sean, puesto que viven fuera del tiempo y del espacio, habitan el Otro mundo, y son extremadamente bellas.

#### *e. Hadas*

El siglo XII no ha inventado sólo el amor cortés, la devoción mariana, la pastorela y tal vez, la Naturaleza, sino también, y junto a ella, el hada. Como afirma Laurence Harf-Lancner, “la culture savante va s'emparer des figures de l'imaginaire collectif et préciser leurs traits. Ainsi pénètre, dans le monde de l'écrit, une nouvelle vision de la fée ou plutôt

un second type de fée, bien différent de la figure savante de la Parque. Le terme qui désignait, dans la culture savante, la déesse du destin, évoquait aussi son avatar dans la culture populaire, divinité sylvestre liée à un culte de l'abondance et de la fertilité".<sup>162</sup>

La exaltación de los valores femeninos, en el siglo XII, la idealización de la mujer, no han sido el resultado de una maniobra masculina más o menos maquiavélica: ellas han tomado parte de ello, incluso han tenido la iniciativa. El hada aporta la tranquilidad del ser, que implica una satisfacción en el corazón que promete y también, que requiere del hombre. Así, pues, la Pucelle de l'Ile d'Or, en tanto que hada, buscaba activamente su bien y cuando finalmente se declaró al Bel Inconnu le dijo:

“... et quant mon conseil ne croirés,  
Ce saciés bien, lors me perdrés ” (vv. 5015-5016).

Traicionar la confianza es lo único que prohíbe el hada: respetar lo prohibido, es tener confianza en ella, es darle confianza. Traicionar al hada sería traicionar su alma, su *anima*, su Naturaleza. Si la Pucelle de l'Ile d'Or hubiera tenido una fuente en su maravilloso jardín, el Bel Inconnu no ha habría abandonado nunca.

Como afirma Carlos Alvar, “la sociedad de las hadas es de carácter matriarcal, en contraste con el mundo del feudalismo que era el contemporáneo; por tanto, no es absurdo pensar que esas estructuras matriarcales remiten a una época diferente y, sobre todo, a unas creencias propias de tiempos remotos”.<sup>163</sup>

Los poetas y novelistas simbolistas de finales del siglo XII y principios del XIII hacen del hada en la fuente (y en el árbol y al pájaro o a los pájaros), -y de su avatar inmediato, la Princesa para liberar-, un ser totalmente bueno y misterioso, puro y simple. El hada en la fuente, emanación de su *locus amoenus*, personificación de las fuerzas naturales de la vida, uniendo el encanto de la joven muchacha a la eficacia protectora de la madre, es una representación pura del *anima*. No tiene el sentido del tiempo, y menos de la progresión temporal, y lo que parece ser, a simple vista, una muestra evidente de su impaciencia, tan sólo es la manifestación de su inmediatez. Ella se da inmediatamente, vuelve a irse

---

<sup>162</sup> HART-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des Fées*, Slatkine, Genève, 1984, p. 25.

<sup>163</sup> *De los caballeros del Temple al Santo Graal*, Tribium, Biblioteca de textos y ensayo, 22, Sialediciones, Madrid, 2010, p. 179.

inmediatamente; incapaz de discutir, de negociar, y de vigilar, pone las cosas que pueden hacerla feliz en un sólo punto: lo prohibido. Es el hombre quien debe vigilarse, si quiere.

Sin los celtas, probablemente no serían lo que son ni el *roman* medieval, ni el cuento maravilloso occidental, ni sobre todo el hada.<sup>164</sup> Las hadas aparecen a menudo en la frontera entre dos mundos, en el bosque. El héroe –y no la heroína- las encuentra durante su iniciación, porque es cuando están fuera de su entorno y son más vulnerables. Las hadas sólo se mostrarán al héroe, figura del elegido, y en su soledad. Su aparición es radiante, cargada de fuerza interna y externa. El héroe se queda deslumbrado por su resplandor y su impresionante belleza.

El hada recurre a diferentes estratagemas para alcanzar sus fines. En *J* el héroe vuelve para salvar a una dama que se ahoga en una fuente. Pero en cuanto él se inclina hacia el agua, la damisela que acompaña al hada, le empuja vigorosamente hacia delante y los tres personajes caen dentro y desaparecen.

En el *CHCH*, todas las figuras femeninas van a recordarnos a las hadas: las dos damiselas que hospedan a Lancelot (y a Gauvain) en su castillo y que después le prohíben el *Lit périlleux*. Pero Lancelot se enfrenta a la prohibición y a medianoche, una lanza que atraviesa el tejado araña al héroe.

La damisela hospitalaria que invita a Lancelot, le da de comer, le cuida y le acompaña impidiéndole que vea la fuente sobre la piedra en la que la reina ha “olvidado” un peine de plata donde se encontraban sus cabellos de oro. Ella también acompaña al héroe cuando se detiene frente al cementerio donde levanta la lápida de su propia tumba y descubre su destino (y tal vez su propio nombre). Esta función de revelación está relacionada con la fuente (y su hada).

En el *CG* aparece un hada en la pradera, la *Pucelle au pavillon* (la Doncella de la tienda), al lado de una “fontenele”. Sin ella, Perceval, no hubiera aprendido una de las lecciones más importantes para su formación de caballero, después de haber comido todo lo que tenía sin haber sido invitado, y de robarle veinte besos y su anillo.

Otra *Pucelle* / hada es la que encuentra la primera vez que llega a la corte del rey Artus. Esta doncella, que parece salida de un cuento popular, está triste pero Perceval, que todavía es muy “nice” consigue que ría a carcajadas.

---

<sup>164</sup> GALLAIS, Pierre, *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992, p. 332-333.

En casa del roi Pescheor, está la Portadora del Graal, que en cuanto entra en la sala, expande una luz muy viva, y la portadora del *talloir* de plata, que es la *Sore Pucelle*, nieta del rey Pescheor, que envía a Perceval, una espada mágica y misteriosa.

Después encuentra a la prima, en el bosque, sentada bajo un roble y sujetando el cuerpo de su amigo muerto. Ella revela a Perceval quién es ella y que le conoce. Ha estado mucho tiempo viviendo con él en casa de su madre; Le confiesa, también, algunas cuestiones sobre el rey Pescheor y la espada maravillosa.

Bajo el impuso de Marie de France y Chrétien de Troyes, el arquetipo de la *fée à la fontaine* ha penetrado la narración novelesca; ambos, tratando de eliminar lo maravilloso y sustituyéndolo por lo simbólico. Después de ellos, como veremos en la aparición negativa de las hadas en la *QSG*, el arquetipo queda inutilizado, o moralizado y alegorizado.

#### *f. Los roles de las madres en el E y CG*

El personaje de la madre en los *romans idylliques* como el *E* aporta una serie de motivaciones alejadas de las pasiones que las han caracterizado hasta el momento. Así pues, la madre conduce una reflexión sobre las obligaciones sociológicas y matrimoniales que rigen la relación amorosa. Para favorecer el contexto familiar del relato idílico, el *E* sitúa dentro de su narración el antagonismo propio a este tema al servicio de un debate sobre el linaje y la herencia.

De este modo, la madre representará la figura que provoca el primer deseo de fuga de los enamorados, que será la clave para su posterior búsqueda mútua. Las intervenciones pública y privada de la reina para prohibir el matrimonio de los niños encuentran el oprobio de Aelis (v. 4029; 7335 y 3905; 4003 contra el rey y la reina); la comtesse de Gênes (v. 3698-3711); Guillaume (v. 3720) y el emperador (v. 4135-4233). El mismo narrador denuncia la perfidia de la emperatriz (v. 2876-2883). Una vez provocada la controversia, la emperatriz desaparece de la narración hasta que se menciona su muerte al final del *roman* (v. 8522-8523).

El peso de la tradición misógina pesa sobre estas dos representaciones. Obviamente, la intervención pública de la reina convoca un intertexto prolijo sobre los efectos desastrosos de la intromisión femenina en los asuntos políticos. Para convencerse de ello, es suficiente pensar en el rol de la reina Guenievre en el *lai de Lanval*, arquetipo medieval de la historia

de la mujer de Putiphar. Las mujeres pueden intervenir como testimonios o acusadoras en las asambleas públicas, pero de manera general, están excluidas de los asuntos públicos y los resultados de sus intervenciones en este dominio son catastróficos, como se refleja en los consejos –a modo de discurso político- que Anna dispensa a su hermana Didon para incitarla a casarse con Eneas que serán fatales para la reina de Cartago (*Roman d'Enéas*, v. 1353-1511).

Este personaje de la madre emperatriz es ambivalente pero de este modo, escapa del silencio y la reserva que caracterizan a las madres, notablemente en las narraciones genealógicas.

El marco proporcionado por el modelo de la madre de Tisbe da cuerpo a otras reminiscencias literarias. En cierto modo, la emperatriz simboliza las encarnaciones de la maternidad triunfante que son las madres en la triada antigua. Es sabido que el personaje maternal se impone particularmente al interior del corpus antiguo, disfrutando de una autonomía narrativa sin igual.

La apuesta matrimonial que ocupa la primera parte del *E* nos incita a acercarnos a la emperatriz a la reina de Laurente, en el *Roman d'Eneas*, que contraría los proyectos de alianza apoyados por el rey Latinus oponiéndose vigorosamente al matrimonio de Lavinia y de Eneas.

En este *roman* como en el *E* los amantes infringen una violación sobre la voluntad maternal y provocan el fracaso de la empresa fundada sobre una visión política del matrimonio. Desde esta perspectiva, la Busca de los amantes simbolizará la lucha por el amor puro, libre de intereses, política o herencias.

Por consiguiente, al rechazar la boda de Guillaume y Aelis, la reina pone fin a una alianza fundada en nombre de la amistad y de los privilegios, que vela por las reglas de la colectividad. Asimismo asume la responsabilidad del discurso feudal que desatienden el emperador y el conde. Por este motivo, el personaje de la emperatriz tiene más similitudes con la figura de Jocasta en el *Roman de Thèbes*, que representaba según Daniel Poirion, “les deux visages de la femme qui hantent les consciences, l'un favorable, l'autre redouté”.<sup>165</sup> La emperatriz del *E* parece obedecer a las mismas pulsiones que esta figura maternal cuando se esfuerza por preservar la armonía curial y las debilidades de la autoridad patriarcal así como los arranques o impulsos pasionales de los niños.

---

<sup>165</sup> POIRION, Daniel, « Le Mythe antique comme préhistoire », en *Résurgences : mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIIe siècle)*, Paris, 1986, p. 65.



Por el contrario, la madre de Perceval es esencial en su educación, y su actitud frente a la vida se convierte en el leitmotiv del camino de búsqueda de su hijo. A causa de la partida de Perceval, su madre muere y se origina la falta principal que perturbará al héroe hasta el punto de quedarse mudo en lugar de preguntar, durante el cortejo del Graal. Pero el héroe no será consciente de esta circunstancia hasta que encuentre a un ermitaño que le explica que el pecado de haber dejado morir a su madre, le ha retirado el estado de gracia necesario para hacer la pregunta que curará al rey Pescheor.

Por medio de la madre se dispone el linaje de su familia maternal, que rodeará el héroe durante toda la Busca: el rey Pescheor, el ermitaño, la prima. De ahí que se pueda constatar que la elaboración de estos personajes narrativos caracterizados por relaciones familiares complejas se realice a partir de la estructura narrativa de Busca.

#### *g. Ysabeau*

Aelis es la hija del emperador de Roma, que se escapa de la casa paterna con su amado Guillermo porque quieren separarlos. En el camino hacia Normandía, los enamorados, ambos de doce años, se separan por un error y cuando se vuelven a encontrar siete años después se reconocen y se casan. Al iniciar la búsqueda de su amado Aelis llega sola a una ciudad desconocida. Temerosa de ser asaltada, se encuentra con una joven muchacha de su edad a quien pide que la ayude y la acoja en su casa. La joven muchacha no cree que la pueda ayudar porque vive en condiciones miserables con su madre, pero ésta accede a ayudarla. El narrador nos informa de que el único mueble de la casa es un camastro de paja, donde duermen habitualmente madre e hija. Ambas ceden la cama a su noble huésped, gracias a la cual han tenido una abundante cena, pero Aelis con gran dulzura invita a Ysabeau a compartirla. Ysabeau no acepta porque cree que no debe una sirvienta compartir la cama con su señora pero Aelis insiste en que se acueste a su lado. Esta acción simboliza la confirmación de un lazo amistoso particularmente estrecho.

Aelis expresa su demanda de hospitalidad bajo la forma de la petición de un don, mientras que el otro personaje se sorprende de que una dama aparentemente tan noble como Aelis desee cohabitar con una persona de baja condición, pero decide concederle la hospitalidad a cambio de dinero.

Una vez establecido el compromiso, se anudan unos lazos íntimos entre las dos jóvenes damas. La damisela se hace confidente de Aelis y la narración describe ampliamente las muestras de su afecto.

En efecto, la elección del momento en que el nombre de la amiga se revela es muy significativo. Cuando la confianza se establece verdaderamente, la amistad merece un estatus privilegiado, tal y como testimonia la atribución de un nombre propio: nos percatamos pues, con la heroína, de que la segunda damisela se llama Ysabeau.

Ysabeau y Aelis, unidas por una amistad que es, a la vez, una alianza estratégica y un afecto fuera de lo común, emprenden la búsqueda del amante perdido de Aelis, y sus desplazamientos las conducen de Normandía a Montpellier.

El *roman* subraya que la amistad es la única satisfacción que tienen las jóvenes damas. Este placer de la amistad se expresa en términos de erótica cortés. Incluso llegan a olvidar la existencia de Guillaume:

“Toutes sont <j.> et cors et ame.

Ne lor membre mais de Guillaume” (v. 6170–6171)

“Ellas forman un solo cuerpo y una sola alma.

No se acuerdan de Guillaume”.

Esta exclusividad afectiva se incrementa y duplica con la autonomía económica. La alianza mercantil se hace posible por una complementariedad fundamental. Ysabeau posee un telar, Aelis sabe trabajar la seda y el oro; una fabrica el tejido y la otra borda.

De esta asociación nace un verdadero comercio, que permite a las dos jóvenes damas de establecer vínculos sólidos en la sociedad de Montpellier y atraer los beneficios del trato con una gran dama. En suma, su alianza es un medio de re-ascensión social para Aelis, con independencia de su linaje o de su origen, gracias a su iniciativa.

Así pues, en este *roman* de Jean Renart, la amistad también es una experiencia social que formará parte de la etapa de la búsqueda del amado.

Desde la desaparición de Guillaume, la heroína atraviesa una crisis de identidad que provocará un cambio de universo, experiencias nuevas tanto afectivas como profesionales. Por lo tanto, este lazo amistoso permite la ascensión y el empoderamiento, aunque sea provisional, de los personajes femeninos, que se vuelven heroicos por la manera en que toman las riendas de su destino.

No obstante, la presencia de Guillaume en Montpellier recuerda a Aelis su historia de amor, y después de una larga escena de reconocimiento, se casa con el joven caballero, que pronto se convierte en emperador.

De repente, la autonomía de Aelis queda reducida a la lógica matrimonial tranquilizadora, como si la amistad femenina se opusiera a los ideales amorosos, idílicos y matrimoniales que Jean Renart contrapone y reafirma al final del *roman*.

#### *h. La mujer benéfica en la QSG*

##### *h.1. La iniciadora y mensajera de Dios*

La mujer, en la literatura medieval, mantiene una connivencia natural con las fuerzas espirituales, tanto para lo mejor como para lo peor. Dotada de una gran sensibilidad y finura, y de particular aptitud para comunicarse con el Otro mundo, estas características también se perciben en los *romans* de Chrétien de Troyes y los *lais* de Marie de France.

La mujer en la *QSG*, también asume el rol de mensajera y de iniciadora. En las primeras líneas del *roman*, como se ha señalado al principio, aparece una dama muy bella que conducirá a Lancelot a una abadía – *une abeie de nonains* –, es decir, de mujeres. Allí el caballero se inclinará frente a la voluntad de la abadesa que rechazará enviar a Galaad a la corte.

Al cabo de poco tiempo aparece otra *damoisele* montada sobre un *pallefroi blanc* (12, 13), y a diferencia de las apariciones diabólicas se presenta en la corte para hacer dos revelaciones altamente importantes: la de la decadencia de Lancelot, y la de la próxima manifestación del santo Graal. Esta mensajera, como el hada del *lai de Lanval*, después de haberse dirigido al rey Artus con cierta autoridad, desaparece como había venido, sin que se sepa de donde viene ni a donde va:

“ Si ot il assez en la place barons et chevaliers qui la voldrent retenir por savoir qui ele estoit et dont ele ert venue ; mes ele ne volt onques remanoir por hom qui onques El En proiast. ” (13, 15-18).

Más tarde, aparecerá otra mensajera cabalgando, también, sobre un *palefroi blanc* y llegando a *grant oirre* (129, 29), como la precedente, a *molt gran aleure* (12, 24), y la primera sobre un caballo *tot tressué* (1, 7). Estas son indicaciones codificadas que señalan

que vienen de lejos, de Otro mundo y que están encargadas de cumplir una misión que no debe sufrir ningún retraso. La misión de esta última consiste en llevar a Lancelot a una extraña aventura para abandonarle después en una encrucijada de caminos. Como sus compañeras, ella desaparecerá con la misma velocidad con la que ha llegado.

También Galaad recibirá por la noche la visita inesperada de una *damoisele* anónima, de la que más tarde sabremos que es la hermana de Perceval. Ella lo invitará a ensillar su caballo y seguirla:

“Galaad, fet ele, je voil que vos vos armez et montez en vostre cheval et me sivez. Et je vos di que je vos mostrerai la plus haute aventure que chevaliers veist onques.” (198, 18-21).

Ella le precederá a lo largo de su misterioso itinerario y le obligará finalmente a abandonar su montura para que se una a sus compañeros en la nave maravillosa para revelarles después la extraordinaria historia de *El Espee as estranges renges* (227, 27-28). La damisela iniciará al “*Bon Chevalier*” (105, 30) ciñiéndole esta arma sagrada y volviéndole a armar caballero:

“... je me tiegn orendroit a la plus beneuree pucele dou monde, qui ai fet le plus preudome du siecle chevalier. Car bien sachiez que vos ne El Estiez pas a droit quant vos n'estiez garniz de El Espee qui por vos fu aportee en ceste terre.” (228, 20-24).

Esta ceremonia es altamente simbólica y singularmente revolucionaria, puesto que es una mujer la que va a hacer de Galaad un verdadero caballero, un caballero de Dios, negando el valor del *adoubement* precedente que le hizo Lancelot. Como muestra de agradecimiento, Galaad se declarará su caballero:

“Damoisele, fet Galaad, vos en avez tant fet que je en seré vostre chevalier a toz jorz mes.” (228, 25-26).

El elegido de la Busca, el Perfecto, aparece aquí como el vasallo de una mujer. Más tarde, fiel a su misión de mensajera y de iniciadora, es ella quien enviará a los tres héroes hacia su último destino, la misteriosa ciudad de Sarraz.

## h.2. La redentora

La verdadera misión de la mujer –que se expresa, una vez más, en este personaje muy relevante para la Busca que es la hermana de Perceval– es una misión redentora, contrapeso indispensable, en esta dialéctica del Bien y del Mal que habita toda la obra y

todo el pensamiento medieval, al carácter destructor y maléfico del que se ha hablado anteriormente.

En este momento es cuando aparece el episodio de la leprosa que simboliza la condición humana, frágil y desesperada. En una especie de intercambio misterioso, la sangre inocente de la doncella virgen va a lavar a esta *desloial pecheresse* (245, 2) de sus manchas espirituales y corporales:

En un notable paralelismo, la sangre de la Lance, la sangre de Cristo, permitirá a Galaad curar el *Roi Mehaignié* (271, 33), esta otra figura de la humanidad herida, incapaz de salvarse por sus propias fuerzas.

En la parte central del *roman*, en el recuerdo insistente que se hace de los primeros tiempos de la humanidad y de su devenir, es donde se revela el mensaje más importante, verdaderamente teológico, que ha querido transmitir el autor de *La Quête*. De nuevo, todo va a configurarse alrededor de dos mujeres: Eve y Marie. Todo será de algún modo programado para la eternidad, con la providencia de Dios sobre la humanidad, y son las mujeres quienes portarán esta revelación suprema.

Eva es la primera mujer, la primera pecadora, pero también la primera madre, puesto que el autor, a pesar de la constante exaltación de la virginidad, no ha olvidado que el proyecto divino sobre el mundo debe pasar por la fecundidad de la mujer. Este es el sentido del *Arbre de vert color*:

“Et ce qu’il perdi la blanche color et prist la vert senefie que la virginité estoit alee de cele qui planté l’avoit, et la verdor qu’il prist et la flor et li fruiz fu senefiance de la semence qui desoz lui avoit esté semee...” (216, 4-8).

Pero si la misión de Eva es la de volver a dar vida, después de haberla perdido por su falta original, esta vida debe ser transformada, transfigurada, espiritualizada, y sólo puede lograrse mediante la intervención salvadora de otra mujer, llena de nobleza y pureza, como es la Virgen María. Es lo que autor resume en la fórmula : “... *par fame estoit vie perdue et par fame seroit restoree*” (213, 10-11).

Después, en una visión que ignora los límites del tiempo, remontándonos hasta el Antiguo Testamento, encontraremos a la mujer de Salomón, que va a tomar el relevo de Eva. Pero esto ocurrirá para anunciarnos pronto la llegada de la Virgen, mediante una voz profética que se dirigirá a Salomón.

Entonces se comprende mejor tanto la importancia que tomará en la obra el personaje de la hermana de Perceval, este avatar medieval de la Virgen María como el sentido teológico de la virtud de la virginidad, cuya presencia es tan obsesiva en el *roman*. Esta

virginidad es la expresión concreta y simbólica de una forma de pureza redentora que quiere borrar, por medio de su sacrificio, la “lepra”, la “*meselerie*, de la que la humanidad está ontológicamente manchada.

El autor, muy consciente de la complejidad de lo real, presenta en una especie de amplio fresco la historia de una humanidad donde todas las mujeres encontrarían su lugar, puesto que ellas representan todas las virtualidades humanas: “Comme toutes ces demoiselles entreprenantes et démoniaques, elles peuvent bloquer un temps le processus d’évolution spirituelle de l’homme et le faire retomber au plus bas de l’échelle. Mais, comme ces autres demoiselles au palefroi blanc et comme la soeur de Perceval, elles peuvent aussi le hisser jusqu’aux plus hauts sommets de la perfection et arracher cette humanité souillée à la maladie et à la mort contre lesquelles elle se débat en vain”.<sup>166</sup>

### *i. El ermitaño*

Aparece en todos los géneros narrativos desde el siglo XII, especialmente en el *roman*. Es una figura imprescindible en la Busca porque forma parte del espacio de reflexión del héroe, pudiéndose situar en el mismo interior del espacio de búsqueda. La ausencia de este personaje significaría la detención de la trama y la inmovilización perenne del héroe. Perdido en la soledad del bosque, el ermitaño mantiene su tarea de copista y su diálogo permanente con Dios. Hombre de oración, de libro y de escritura, el ermitaño habita en el corazón de lo salvaje y ofrece un remanso de civilización en medio del mismo.

El bosque es el mundo del silencio, el desierto de la palabra, ambos corresponden a un proceso de exclusión social. Es por esto que la *errance* forestal siempre conduce a tomar el camino que lleva al ermitaño, para encontrar la palabra de la cual él es el portador.<sup>167</sup> Este deseo de reintegración social sólo podrá cumplirse mediante la palabra vinculada con la sociabilidad cuyo agente es el ermitaño. A partir de este encuentro, el héroe de Busca acaba su *errance* y el *roman* vuelve a su fuente.

Así pues, para el caballero, la voz del ermitaño es la voz de la verdad porque tiene la experiencia del caballero que fue, de la sabiduría y la percepción de lo sagrado. Para él,

---

<sup>166</sup> RIBARD, Jacques, *Du mythique au mystique: la littérature médiévale et ses symboles*, H. Champion, 1995, p. 344.

<sup>167</sup> HUCHET, Jean-Charles, *Les déserts du roman médiéval. Le personnage de El Ermite dans les romans des XIIIe et XIIIe siècles*, Littérature, N°60, 1985. P. 92.

ir a ver al ermitaño equivale a alcanzar la verdad, a su propia verdad, cuando las velas del pecado se desgarran y el deseo cambia de objeto.

Cuando, el Viernes Santo, encuentra a los penitentes en el bosque, Perceval necesitaba convertirse, ser reubicado en el camino: es a esto a lo que el ermitaño se dedica durante la primera parte del episodio, en la que el diálogo entre el religioso y su penitente se realiza en discurso directo. Perceval recibirá una enseñanza religiosa. El ermitaño le explica que ha cometido una falta: “Frere molt t’a neü / Uns pechiez dont tu ne sez mot<sup>168</sup>”. Al cabo de unos instantes más tarde, descubre la causa:

“Ce fu li doels que ta mere ot  
De toi quant departis de li,  
Que pasmee a terre chai  
Al chief del pont devant la porte,  
Et de cel doel fu ele morte.”<sup>169</sup> (CG, v. 6394-6398).

Al mismo tiempo, se desvela la razón por la cual se quedó mudo en el castillo del Graal (“Pechiez la langue te trencha”, v. 6409) y nada “ne demandas / De la lance ne del graal”, v. 6399-6400). El pecado y el silencio constituyen el pasaje obligado de la palabra; por la boca del ermitaño, Perceval descubre el camino que necesita recorrer para hablar, así como la necesidad de una muerte que levante la hipoteca incestuosa que pesa sobre su deseo e impide su vuelta al hogar maternal. Una de las vertientes de la verdad que revela el ermitaño se refería al lado maternal, que impedía que fluyera la palabra; la otra vertiente erige las coordenadas de su articulación. El ermitaño permite a Perceval descubrir su parentesco relacionándolo con los misterios del Graal y sus sirvientes:

“Cil qui El En en sert es mes frere,  
Ma suer et soe fu ta mere ;  
Et del riche Pescheor croi

---

<sup>168</sup> *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. W. Roach, Paris-Genève, 1959, v. 6391-6392.

<sup>169</sup> “Ce fut le chagrin que ta mère éprouva  
à cause de toi quand tu la quittas ;  
elle tomba à terre évanouie  
au bout du pont devant la porte ;  
elle mourut de ce chagrin”.

Qu'il est fix a icelui roi

Qu'en cel graal servir se fait".<sup>170</sup> (CG, v. 6415-6419)

La palabra del ermitaño construye un sustituto de la función paternal, allí donde el discurso de la madre desmoronaba el parentesco. Por lo tanto, Perceval y el *roman* que lleva su nombre, contienen una historia que también es la evolución de la palabra, gracias a la palabra del ermitaño.

Llevando al héroe a su pasado, a la parte obliterada de sí mismo, el ermitaño lo lleva a ser, crea a su manera el personaje que él mismo modela, le dota de una historia doblando la que se ha escrito. El ermitaño encarna la función de escritor "creando" su personaje e inscribiéndolo en un parentesco a veces perturbador y deletéreo. El descubrimiento de su parentesco lo conduce a nombrar el Graal como el objeto de un deseo que desde ahora decidirá firmemente cumplir porque le conducirá, a la vez, a su parentesco. Ahora que lleva las riendas del deseo y a la vez llena su personaje del todo, debe dejar el *roman* para no volver a aparecer, al menos mientras el relato gira entorno a Gauvain y da marcha atrás al camino de la palabra para poner a la luz la manera en que ella muere en la innumerable felicidad de un retorno al *Château des Mères*.

El análisis de la *QSG* refleja tres momentos principales: Llamada (correspondiente a la etapa II), búsqueda (etapa III) y unión con Dios (etapa V). Estos momentos se encuentran también, con diferentes contenidos, en numerosos textos espirituales de los siglos XII y XIII, especialmente en el de Guillaume de Saint-Thierry, cuyo pensamiento ha ejercido, mucho más tal vez que el de Saint Bernard, una influencia importante en este *roman*.<sup>171</sup> A este tipo de estructura de tres partes, como hemos visto en el capítulo anterior, se le añadirían la Situación Inicial (I) y el Encuentro con Dios (IV), antes de la unión. Este tipo de estructura aparece en la lectura de uno de los textos más solicitados por la exégesis medieval, del Antiguo Testamento, *El Cántico de los Cánticos*:

---

<sup>170</sup> "Celui à qui on le sert est mon frère,  
ta mère est ma sœur, la sienne, ainsi  
que celle du riche Pêcheur qui est  
le fils de celui qui se fait servir dans  
ce graal".

<sup>171</sup> LOT-BORODINE, M., *Les grands secrets du Graal dans La QSG du Pseudo-Map*, en *Lumière du Graal*, Les Cahiers du Sud, 1951, p. 171 ; et Pauline Matarasso, *The Redemption of chivalry: a study of the QSG del Saint Graal*, Droz, Genève, 1979, p. 224 y ss.



“A l’image de l’épouse du *Cantique des Cantiques*, que suivent les jeunes filles, à la recherche de l’époux, Galaad entraîne avec lui, dans cette aventure spirituelle qu’est la quête du Graal, Boort et Perceval, ses compagnons, et, pendant un temps, Lancelot. Leur aventure apparaît bien comme la transposition sous forme *romanesque*, de l’aventure spirituelle de El Epouse mystique”.<sup>172</sup> A la estructura del texto bíblico de Guillaume de Saint Thierry:

- Introducción de la esposa en las bodegas del Esposo,
- Busca apasionada del Esposo que huye,
- Unión mística,

le corresponde punto por punto el esquema de *La QSG*:

- Visita del Graal
- búsqueda del Graal desaparecido
- Unión con Dios.

Como afirma Brete, “l’itinéraire spirituel des chevaliers élus paraît coïncider assez exactement avec les différentes étapes de la pensée mystique de Guillaume de Saint-Thierry, qui fait passer le progressant de la dissemblance à la restauration de la ressemblance divine”.<sup>173</sup>

Entre los caballeros elegidos o semi-elegidos existen ciertas diferencias que podrían encarnar distintos tipos de humanidad. Así pues, Lancelot encarnaría, en este *roman*, el pecador arrepentido, Boort el santo laborioso, Perceval la ingenuidad y el candor, y Galaad la santidad perfecta.<sup>174</sup> A partir de la tipología de P. Matarasso<sup>175</sup>, articulada sobre el tripartidismo de Guillaume de Saint-Thierry, se podría establecer tres tipos de héroes de Busca en la QSG: el héroe animal (Lancelot), el héroe racional (Boort), y el héroe espiritual (Galaad).

En la *QSG* el ermitaño es el personaje que ayuda al héroe y se suele encontrar en la III Parte de la Busca. Todos los caballeros implicados en la Busca deben ser guiados por la figura más autoritaria del mundo eclesiástico representado en los *romans*: los monjes y los ermitaños. La Busca del Graal llevará a los caballeros a realizar la misión más

---

<sup>172</sup> BRETEL, Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du moyen âge (1150-1250)*, Honoré Champion, Paris, 1995, p. 621.

<sup>173</sup> BRETEL, *op. cit.*, p. 623.

<sup>174</sup> PAUPHILET, Albert, *op. cit.*, pp. 127-135.

<sup>175</sup> MATARASSO, *op. cit.*, pp. 201-203.

importante que habrá conocido el mundo artúrico: asegurar la supervivencia del reino así como el mantenimiento de la religión cristiana.

La mayoría de los ermitaños de la literatura artúrica tardía, introducidos por Chrétien, han sido todos enérgicos caballeros antes de retirarse a la soledad: el caballero-ermitaño se convierte en el *prodome* por excelencia y el guía espiritual designado por sus pares. El ermitaño es un consejero prudente, un guía espiritual, que inspira a la confianza por su soledad y la privacidad, porque su vida es puramente espiritual. No todos son sacerdotes pero escuchan las confesiones de los caballeros andantes que pasan por allí, reconciliando pecadores con Dios y con ellos mismos. Por lo tanto, el ermitaño guía a los caballeros hacia la buena dirección, es decir, hacia la fe cristiana, hacia el Graal.

Un ermitaño le pregunta a Lancelot qué tipo de consejo necesita puesto que podría explicarle el significado de una alegoría:

“Si escouta la messe que li preudons chanta entre lui et son clerc. Et quant ele fu chantée et li preudons se fu desgarniz des armes Nostre Seignor, Lancelot l’apela maintenant et le trest a une part et li prie por Dieu qu’il le consulte. Et li preudons li demande dont il est ; et il dit qu’il est de la meson le roi Artus et compainz de la Table Ronde. Et li preudons li demande : “ De quoi volez vos conseil ? Est-ce de confession ?” - “Sire, oï”, fet il. – Et de par Nostre Seignor”, fait li preudons” (la *QSG*, p. 62-63).

Esta función didáctica del ermitaño durante la etapa de la aventura y del viaje de búsqueda, se reflejará a modo de discurso en el que explicará al caballero la razón de la aventura que acaba de vivir, la significación del sueño que ha hecho y que le perturba. En La *QSG* aparece un ejemplo típico de este género de explicación:

“La damoisele a qui tu as parlé si est li anemis, li mestres d’enfer, cil qui a poesté sort oz les autres. Et si est voirs que ele fu jadis ou ciel de la compaignie des anges, et si biaux et si clers que por la grant biauté de lui s’enorgueilli et se volt fere pareil a la Trinité, et dist : “Je monterai en haut, et serai semblables au Biau Seignor.” Mes si tost com il ot ce dit, Nostres Sires, qui ne voloit mie que sa meson fust conchee de venin d’orgueil, le trebuchou dou haut siege ou il l’avoist mis, si le fist aller en la meson tenebreuse que len apele enfer. Quant il se vit abessié dou haut siege et de la grant hautece ou il souloit estre et il fu mis en pardurables teniebres, il se porpensa qu’il guerrieroit celui qui gité El En avoit de quan qu’il porroit. Mes il ne veoit pas legierement de quoi. A la parfin s’acointa de la moillier Adam, la premiere fame de l’umain lignage; et tant la gueta et engina qu’il l’ot

esprise de pechié mortel par quoi il avoit esté gitez et trebuchiez de la grant gloire des cieulx, ce fu de couvoitise.” (La *QSG*, p. 113).

Los ermitaños pertenecen a la clase de *pères* espirituales cuyas palabras están tan cargadas de verdad absoluta como la vía cristiana que ellos enseñan. Las Vidas de los Padres del Desierto eran conocidas en la Edad Media puesto que ocupaban un lugar importante en esta literatura piadosa que debía servir de introducción a la literatura épica y novelesca. Saint Jérôme escribió “ La Vie de Paul de Thèbes, premier ermite ”.

Como señala Pierre Jonin, “Parmi les nombreux ermites rencontrés dans la “QSG” certains, comme c’est aussi le cas pour quelques Pères du Désert, sont issus d’une classe sociale très élevée. (...) Les ermites deviennent des guides, intermitten placés de temps à autre sur la route des grands champions lancés dans la course du graal. On peut interroger ces guides qui selon les cas conseillent et réconfortent ou renseignent et admonestent. (...) Pour les Pères du Désert, les visiteurs ou les passants sont des importuns qui viennent les arracher à leur conversation avec Dieu et leur rappeler le monde abhorré avec lequel ils ont rompu. Les ermites, eux, n’ont pas brisé entièrement les liens qui les rattachaient au monde. Ils restent informés de ses courants, reçoivent de bon gré ses échos et d’ordinaire ne refusent pas leur porte aux grands seigneurs en quête de gîte”.<sup>176</sup>

En efecto, los ermitaños tienen un rol muy importante en los *romans* del Graal puesto que acogen, cuidan, alojan y alimentan a los caballeros que pasan por su dominio a causa de sus aventuras. Además de hospedar a los caballeros andantes, los ermitaños son consejeros morales, guías espirituales que escuchan sus confesiones, y sobretodo, sitúan al caballero en el buen camino, que es el camino cristiano de su objetivo para que puedan alcanzar el nivel de espiritualidad que los conducirá a Dios. Algunos como Galaad llegarán a Dios y le servirán, pero otros como Perlesvaus, se retirarán como ermitaños para poder continuar el trabajo y guiar a otros caballeros hacia la vía celestial de la caballería.

La palabra del ermitaño conduce al personaje a tomar conciencia de una verdad conocida por él pero desprovista de sentido. Desvelando el enigma de este sentido, él le confiere

---

<sup>176</sup> JONIN, Pierre, *Des premiers ermites à ceux de la « QSG del Saint Graal. ». Les Pères du Désert.* Annales de la Faculté de Lettres d’Aix, 44, 1968, p. 222.

un destino. En la *QSG*, Lancelot, después de haber entrevisto en un sueño el Graal de luz, oye una voz que lo llama y que profiere a su encuentro una frase enigmática y terrible: “Lancelot, plus durs que pierre, plus amers que fuz, plus nuz et plus despris que figuiers” (p. 61). Esta verdad, sabida desde siempre, lleva a Lancelot a una ermita donde un hombre solitario va a desplegar la significación de estas palabras. Omnisciente, el santo hombre sólo posee el saber que se le supone; antes de mostrar el sentido del enigma, fuerza a Lancelot a reconocer su falta y a arrepentirse: “Sire, fet Lancelot, il est ein si que je suis morz de pechié d’ une moie dame que je ai amee toute ma vie, et ce est a reine Guenievre, la fame le roi Artus” (p. 66). El discurso del pecador, que es también el resumen de una vida, establece un marco en el cual se inscribe la frase, condensando la verdad.

Por consiguiente, el ermitaño no es nada más que esta palabra suscitando la palabra, gracias a la cual el personaje, atado a su pasado, se libera de él y se pone a existir. Como el escritor, el ermitaño, con una palabra, da la palabra al personaje. Su palabra empuja a la verdad a florecer mediante la palabra, el lenguaje, liberando de este modo al personaje. Liberando al personaje, a la vez, reorienta la ficción. A partir de esta palabra la vida de Lancelot cambiará; exiliado del Graal a causa de su pecado con la reina, la penitencia le mantendrá apartado de toda relación con Guenievre.

Así pues, el ermitaño aparece como el hombre de palabra, portavoz de Dios, encarnando el saber, obligando a la verdad a tomar los caminos del lenguaje y a cada uno a descubrir su propia verdad por y dentro del lenguaje. Mediante este personaje, el *roman* alcanza su dimensión puramente lingüística y vuelve reflexivamente al origen de toda palabra y desde allí a su propio nacimiento.

La multiplicación del número de ermitaños y el alargamiento de sus discursos en la *QSG* conducen a una verdadera parálisis narrativa. Lancelot y Perceval sólo actúan episódicamente; dedican mucho tiempo a descubrir por la boca de ermitaños los misterios de la religión. Cada acontecimiento narrativo parece producirse sólo para conducirlo a un ermitaño, que desvelará su sentido. La ermita es el lugar de la consciencia, moral y reflexiva. La importancia creciente atribuida a la palabra del ermitaño en el *roman* medieval realza la voluntad hegemónica de la Iglesia, que intenta hacerse con las riendas de la literatura profana; Rompe sobre todo la línea horizontal de la narración y abre en el *roman* un espacio donde la glosa religiosa de una acción profana pueda desplegarse

verticalmente. La voz del ermitaño se identifica con la voz de la glosa, reflejando un nivel de escritura que lleva a la misma escritura.

La glosa inaugura el tiempo y el espacio de reflexión del relato, del retorno en sí mismo. Una reclusa (doble femenino del ermitaño) informa a Perceval de la muerte de su madre cuando al mismo tiempo él la interrogaba sobre un pasado reciente (la *QSG*, p. 74); Perceval y la narración se trasladan a un pasado lejano que sale del marco del relato. Al mismo tiempo, la reclusa cuenta la historia de las *Trois Tables* (“la Table Jhesuscrist”, “la Table dou Saint Graal” et “la Table Reonde”), remontándose a un pasado mítico, y la del “Sieges Perilleux”, dejado vacante a la espera del Caballero elegido que lo ocupara (p. 74-78). Cada objeto, cada etapa de la historia de la humanidad que él encarna ve su *senefiance* desplegada; de esta manera el comentario elabora una historia en el *roman*, que emplea bien el lugar vacío desde donde se engendra la escritura. La voz de la reclusa cuenta la historia en la que se inscribe el *roman* escribiéndose y desplegando los estratos textuales de su pasado: escritos evangélicos, *romans* del Graal relacionándose con la historia de José de Arimatea, *romans* de Merlin contando la fundación de la Mesa Redonda. La “senefiance” del *roman* se encuentra en su historia, en el conjunto de textos que la soportan a partir de los cuales se escribe.

El rol de consejero, ejercido por los ermitaños, toma en *La QSG*, una amplitud y un carácter sistemático desconocido en otros *romans* de finals del siglo XII y XIII. Transposición probable de una espiritualidad que privilegia el acercamiento racional de las cuestiones religiosas.

#### j. *Las alegorías en el RR*

La alegoría refleja la historia del lenguaje humano que ha utilizado signos, señales y símbolos antes de la invención de la escritura. Un ejemplo de ello se encuentra en el pasaje siguiente, donde vemos la víctima del *Amors* rendirle homenaje según el ritual feudal: “Alors je devins son homme, mains jointes, et je fus très heureux lorsque sa bouche baisa la mienne”. El beso, que sella la amistad del vasallo y el soberano, corresponde a este género de comunicación por gesto que se refleja en ciertos ritos. Pero se puede buscar también una alusión más delicada al tema amoroso del *roman*. El signo ritual, aquí el beso, no se escoge al azar, tiene en cuenta la unidad poética de la obra. Otro

símbolo refuerza la unidad poética de la significación de la ceremonia: *Amors* cierra con llave el corazón del enamorado. El autor no hace un gran esfuerzo para dar a este último gesto una apariencia de realidad.

Después de este episodio en el que la descripción alcanza una cierta densidad simbólica, se instala el discurso directo en el *roman*. De este modo se despliega el procedimiento más elemental de la literatura alegórica; el autor sitúa sus ideas en la boca de una personificación. De hecho, los consejos, las indicaciones, los avisos de *Amors*, podría decirlos directamente el autor, pero el texto se convertiría entonces en un simple tratado didáctico. La alegoría no es sólo una puesta en escena o un estilo: ella se encuentra en todos los niveles del texto, caracterizando el continente y el contenido.

Estas alegorías se prolongan durante toda la obra renovándose poéticamente a cada instante, en lugar de presentarse como un desarrollo automático por asociaciones de ideas.<sup>177</sup> También la personificación es primordial porque constituye el signo que permite descifrar el código secreto de la metáfora. Al seguir al narrador de la obra en su aventura misteriosa, encontramos a toda una sociedad de personificaciones cuyos nombres propios son referencias ideológicas. Hace mucho tiempo que la alegoría en latín describe de este modo sociedades de “virtudes” y de “vicios” que ella hace enfrentar en batallas organizadas. Así, pues, en esta narración estos vicios y virtudes aparecen distribuidos equitativamente. Los “vicios” aparecen bajo la forma de imágenes pintadas sobre el muro del *vergier*. El autor describe el retrato tal y como lo imagina hecho por otro artista. Estos personajes no tienen una presencia activa en el relato, una realidad tangible; Son imágenes de imágenes, puestas en la periferia de la existencia narrativa como si se tratara de simples referencias evocadas sólo un instante y pronto negadas y rechazadas.

Estas apariciones aparecen como un aprendizaje: las primeras personificaciones encontradas en el libro se describen según una obra de arte, real o supuesta.

Uno de los personajes más curiosos y atractivos del *RR* es el personaje alegórico de la *Oiseuse*. Este personaje, cómplice del Amant, abre el *vergier* al narrador, y éste describe sus encantos para transmitirnos sus intenciones: En su mano tiene un espejo, signo de coquetería, y su belleza alegre seduce a todos aquellos que quieran entrar en el *vergier*.

Todos los personajes del *vergier* van a ser engalanados de seducciones particulares: la alegría para Leesce, el juego para Dedit, el lujo para Riqueza, y son la expresión de la naturaleza de los personajes, de su esencia y tienen una belleza que da una atmósfera

---

<sup>177</sup> POIRION, Daniel, *Le Roman de la Rose*, Haitier (Connaissance des Lettres. N° 64), Paris, 1973, p. 26.

característica a esta sociedad. Estos personajes preparan al Amant, despiertan sus sentidos, para que sea receptivo cuando vea por primera vez el objeto de su deseo y de su búsqueda.

*k. El Blans Chevalier en RB*

Este caballero participa de una doble naturaleza: es un ser sobrenatural y humano a la vez, puesto que se trata de un aparecido. Símbolo de la pureza, con su blancura anuncia la luz de Dios, oponiéndose a la oscuridad de las fuerzas del mal. Alrededor de él, irradian fenómenos luminosos: allí donde va, reina una luz. Sus poderes, sus apariciones y desapariciones revelan su naturaleza maravillosa.

El *Blans Chevalier* reúne todas las características del personaje tipo del muerto agradecido: es un aparecido que no ha podido pagar sus deudas y de quien el héroe se ocupa de darle sepultura cuando él mismo apenas tenía medios. El héroe muestra una generosidad que emociona al caballero aparecido y éste estima estar en deuda con él, por lo tanto realiza acciones para agradecérselo.

En efecto, sin el acto de extrema generosidad que ha tenido Richars con el caballero aparecido, éste no le hubiera ayudado en su empresa y el héroe no hubiera podido participar en el torneo más importante de todos aquellos en los que ha participado. En este torneo el premio será la boda con Rose, la hija del señor de Montorgueil y su reino.

A pesar de que el *Blans Chevalier*, ha aparecido en la cuarta etapa de la Busca (Richars ya ha encontrado a sus padres y los ha “unido en matrimonio”), este personaje ayuda al héroe a encontrarse con su amada. Esta cuestión es esencial para el desenlace final del *roman*, puesto que el héroe de Busca del siglo XIII, si encuentra el Amor, debe unirse en matrimonio y dejar las armas, con excepción de Galaad, cuya unión es con Dios.

Otros aspectos más profundos sobre la relevancia de este ayudante se analizarán en el capítulo de los elementos maravillosos, a partir del motivo del muerto agradecido.

### 3.3.1.3. Oponentes<sup>178</sup>

Los personajes que se oponen o que dificultan el encuentro del héroe con el objeto buscado no son los más relevantes de la Busca. De hecho, la mayoría suelen ser caballeros que desafían y provocan al rey, a algún miembro de la corte, o al héroe, como ocurre con Taulat. También encontramos mujeres diabólicas, llegadas del Otro mundo, dispuestas a entorpecer la búsqueda confundiendo las prioridades del héroe.

Generalmente, el enemigo con función de objeto buscado, en lugar de entorpecer su encuentro con el héroe, se enfrenta a él en un duelo que será clave para la estructura del *roman*.

Uno de los oponentes más relevantes de las obras que he analizado es Meleaganz, por su potente y perseverante interacción con el héroe durante todo el *roman* del *CHCH* y por la intensidad de sus acciones contra Lancelot. También me ha parecido muy interesante el personaje de la *demoiselle hideuse* del *CG* como antitético y elemental en el desarrollo de la identidad del héroe de Busca. La *demoiselle* le confiesa a Perceval los pecados que ha cometido y que han perturbado considerablemente su Busca, desde una perspectiva negativa.

Por otro lado, me ha parecido fundamental destacar las alegorías negativas que aparecen en la tercera parte de la Busca del *RR* porque representan las debilidades, la inseguridad, los miedos y la ceguera del Amant. Por lo tanto, el único enemigo del Amant es su propia inmadurez.

#### *a. Meleaganz*

Meleaganz representa el malvado egoísta, cruel y desmedido. En este *roman* tiene dos funciones: desde el punto de vista estructural, provoca situaciones de crisis que hacen evolucionar la narración y que permiten al protagonista superar sus carencias para acercarse a la perfección. Desde el punto de vista de la identidad de la comunidad artúrica, la derrota de Meleaganz ratifica la idea del fracaso al que está abocado todo intento individual de primar los intereses personales sobre los del grupo. Como afirma María Pilar Mendoza, “la existencia de personajes como Meleaganz se muestra necesaria porque

---

<sup>178</sup> GREIMAS, Algirdas-Julien, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1987.



sus acciones contrarias a la convención y a las normas cortesas provocan la saludable puesta en marcha de los mecanismos de defensa de la comunidad”.<sup>179</sup> Este tipo de personajes aparecen en la segunda etapa de la Busca que es la del Suceso inesperado. De modo que desde el inicio de la narración, irrumpe en la corte planteando un reto que provoca una gran conmoción y anunciando el secuestro de la reina Guenièvre:

“Rois s'a ta cort chevalier a  
nés un an cui tu te fiasses  
que la reine li osasses  
baillier por mener an ce bois  
après moi, la ou ge m'an vois,  
par un covant l'i atandrai  
que les prisons toz te rancirai  
qui sont an prison an ma terre,  
se il la peut vers moi conquerre  
et tant face qu'il l'an ramaint”. (v. 70-79)

Meleaganz promete al rey Arturo liberar a los caballeros y a la gente de la corte que mantiene prisioneros en su reino, siempre que envíe un caballero que sea capaz de vencerlo en un combate singular.

Para que resulte útil a la intriga, el malvado se distingue por poseer un cierto grado de poder para cambiar de alguna manera la realidad que lo rodea y que no concuerda con sus aspiraciones. Para lograr sus fines y obtener resultados diligentes sin perjudicar su imagen social, su posición en la comunidad y sus propios intereses, utilizará métodos violentos y de manipulación.

En cuanto a la estrategia agresiva, entre Meleaganz y Lancelot hay tres duelos que van a decidir la suerte de ambos caballeros. Los dos primeros se caracterizan por un desarrollo similar: pronto se evidencia la superioridad de Lancelot y el rey Bademagu, empujado por el deseo de salvar a su hijo de una muerte segura, interviene y consigue aplazar el enfrentamiento. Los momentos previos y los dos primeros combates en sí constituyen

---

<sup>179</sup> MENDOZA RAMOS, María Pilar, *Meleaganz como modelo de malvado en “Le chevalier de la charrette” de Chrétien de Troyes*, Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Goranescu: X Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. Coord. Por José Manuel Oliver Frade, Vol. 2, 2004, p. 859.

ocasiones claves para establecer la personalidad de Meleaganz por medio de sus palabras y de sus acciones. En este sentido, su discurso está marcado por la soberbia y el desprecio de los demás o de lo que se oponga a sus deseos. Por ello, no acepta la propuesta de su padre, quien, después de contemplar los esfuerzos de Lancelot por atravesar el Pont de El Espee intenta persuadirlo de entregar a la reina. Esta visión de la realidad basada en el código caballeresco cortés, donde la franqueza y generosidad del caballero deben servirle para reconocer y valorar los méritos del otro, defendida por el rey Bademagu, será tajantemente rechazada por su hijo. Posteriormente, Meleaganz dejará otra vez clara su determinación de medirse con el caballero que pretende arrebatarse lo que considera suyo. De esta forma, la propuesta del rey Bademagu de entregar a la reina sin lucha es de nuevo rechazada por su hijo:

“- De folie vos esmaiez,  
fet Meleaganz a son pere;  
ja par la foi de doi saint Pere  
ne vos cresrai de cest afeire.  
Certes, l’an me devoit detreire  
a chevax, se je vos creoie.  
S’il quiert s’anor, et je la moie,  
s’il quiert son pris, et je le mien,  
et s’il vialt la bataille bien,  
ancor la voel je plus cent tanz.” (v. 3450-3459)

En el primer combate entre los dos caballeros queda en evidencia la superioridad de Lancelot y el ofuscamiento del caballero de Gorre que lo lleva a negar esta realidad. El segundo duelo entre los dos tendrá lugar después de que Meleaganz acuse a la reina de mantener una relación adúltera con Keu, quien, de esta forma, habría traicionado a Arturo. Acto seguido, dialoga con Genièvre, ordena a sus hombres la custodia de las sábanas manchadas por la sangre de las heridas de Lancelot, y se dirige a su padre, el rey, para informarle de lo sucedido. Meleaganz insiste en que el rey vaya a ver con sus propios ojos la huella del delito y actúe como juez.

La gravedad de la errónea acusación hace necesaria que Keu deba recurrir a un duelo para defender su inocencia frente a Dios. No obstante, la reina Guènievre, dado que Keu está

malherido, manda llamar a Lancelot y anuncia que otro caballero defenderá su honor y el del senescal Keu.

El nuevo combate entre los caballeros vuelve a resultar un poco confuso. Por ello y por el temor de que su hijo no pueda vencer a Lancelot, quien ha jurado no perdonarle la vida, el rey Bademagu solicita de nuevo la intervención de la reina para detener el combate. La reina accede e inmediatamente Lancelot deja las armas. Por el contrario, Meleaganz continuará golpeándolo con su espada hasta que su padre lo detenga. El rey sólo podrá apaciguarlo del todo cuando le recuerde el próximo duelo que tendrá lugar en la corte del rey Artus en el que el honor recibido por la victoria será mayor.

Meleaganz también efectúa estrategias de manipulación. La primera se desarrolla bajo la forma de un desafío. Se trata, como vemos, de un tipo de contrato de carácter coercitivo donde es alienada la libertad de elección del manipulado, porque, en el marco común de valores basado en el concepto del honor, sólo se concibe la aceptación del reto como única respuesta válida. Una vez lanzado el desafío, Meleaganz sólo tiene que esperar la respuesta de la corte. El proyecto de manipulación contará con la participación, en primer lugar, de un enano, que, con palabras enigmáticas y prometedoras, tienta la curiosidad de Lancelot y logra alejarlo de quienes lo acompañan con la idea de estar pronto de regreso. Luego, para que el proyecto de manipulación sea completo, Meleaganz hace llegar a la corte del rey Bademagu, inmediatamente después del secuestro, una falsa carta de Lancelot en la que éste informa a todos de que se encuentra ya en la corte del rey Artus. Sin embargo, ésta no es la realidad porque Lancelot será encerrado primero en casa de un senescal de Meleaganz, de donde conseguirá salir por un breve espacio de tiempo y logrará participar, así, en el Torneo de Noauz. Y, posteriormente, será encerrado en una recóndita torre construida expresamente para impedir que pueda moverse libremente. En efecto, Meleaganz pone en práctica los medios para quitar a Lancelot de su camino, y así evita un tercer enfrentamiento con él. Después se dirige a la corte del rey Artus y reclama que sea del conocimiento público el combate acordado entre él y Lancelot. Como no encuentra allí a su contrincante, finge sorpresa y contrariedad, para dar a entender que teme que Lancelot no se presente para evitar el combate. Por lo tanto, Meleaganz juega con la desinformación, el recurso a la fuerza para retener a alguien y manipula las normas convencionales del honor.

Pero Bademagu tiene la certeza de que la ausencia de Lancelot es el resultado de un encierro forzado en algún lugar oculto.

La hermana de Meleaganz libera a Lancelot y éste se dirige a la corte del rey Artus para enfrentarse con Meleaganz en el tercer y último duelo entre ambos. Meleaganz se queda totalmente desconcertado frente a Lancelot. Pero aún así, impulsado por su propia soberbia, Meleaganz no muestra ni cobardía ni vacilación. Aún sabiendo que va a morir, sigue luchando contra Lancelot, después de haberle éste cortado el brazo derecho. En otro golpe, Lancelot le hunde la nariz y le arranca tres dientes, Meleaganz se quedará mudo y no rogará por su vida, y Lancelot le quitará el yelmo y le cortará la cabeza.

De esta manera, la muerte se manifiesta como la única suerte posible para el malvado dentro del esquema narrativo secular donde las virtudes del protagonista son siempre premiadas y las maldades de los antagonistas son siempre castigadas.

En el *roman* de Busca de la literatura medieval francesa, la función narrativa del oponente es introducir factores de crisis que dificulten el encuentro del protagonista con el objeto buscado, pero, a la vez, que provoquen su reacción de manera que decida superar todo tipo de pruebas, sobrepasar sus propias limitaciones y subsanar sus errores, para poder evolucionar positivamente como héroe.

#### *b. La demoiselle hideuse*

En el verso 4611 del *CG*, al final de la primera parte, aparece la *Laide Demoiselle*, que es una bruja, una criatura infernal y no teme nada, ni el hierro (ella es “noire” como él), ni el fuego; ella tiene, como Satán, una barba de macho cabrío; es tan jorobada y torcida que parece estar hecha para bailar la danza del diabólico Sabbat.

No sólo es fea, también es monstruosa, inhumana. Es un ser fantástico, una criatura de pesadilla y una producción de la naturaleza del infierno, o por lo menos, de otro universo.

“onques riens si leide a devise  
ne fu neis dedanz anfer” (v. 4618-4619).

Del mismo modo que Chrétien ha desarrollado la idea de la ecuación entre Belleza y Bien, también lo ha hecho con la Fealdad y el Mal, encarnada, en este caso, por la *demoiselle hideuse*. Ella detalla las desgracias que van a desencadenarse pero no las deplora, como tampoco siente compasión por el rey Pescheor. Ahora bien, lo que reprocha a Perceval es de haber desperdiciado la oportunidad que le ofrecía Fortuna. La suerte del héroe le es

indiferente. Ella no ofrece la más mínima consolación, ni esperanza. Bien al contrario, la demoiselle le dice todo lo necesario para someterlo y sumirlo en la desesperación, y de este modo, para que abandone su empresa. Es como si le dijera que él ha perdido su oportunidad y que lo mejor que puede hacer es olvidar el Graal.

Si Perceval ha fracasado, y él lo sabe bien, ¿qué necesidad tiene ella de atormentarlo con esto, de hacerle caer en la más profunda desesperación? Una verdadera Mensajera del Graal habría encontrado el medio de hacer comprender a Perceval que después del fracaso necesitará un tiempo de “pruebas” para verificar la solidez de su vocación. En lugar de eso, induce a Perceval a buscar inmediatamente el acceso del Castillo, lo que será un grave error. El héroe no entenderá cómo deberar reparar el fracaso del Castillo del Graal. El tío ermitaño y la *Demoiselle hideuse* son personajes totalmente opuestos. Por consiguiente, la Demoiselle es “anti-Graal”, del mismo modo que ella es “anti-natura”. Ella da a entender a Perceval que ha perdido su única oportunidad, para disuadirle de Buscar de nuevo el Graal y el castillo. Puesto que si él va a Buscarlos directamente, sin la reparación y la consecuente toma de conciencia, no podrá encontrarlos de ningún modo. Así como la prima de Perceval se lamenta de que no haya ocurrido todo lo bueno que hubiera ocurrido si Perceval hubiera hecho la pregunta, la Demoiselle hideuse no habla bien del héroe. La prima y el ermitaño evocan el “pecado” de Perceval contra su madre: la Demoiselle no dice ni una sola palabra. Más tarde, Perceval volverá a encontrar a su familia -a su prima y a su tío-, pero no a la Demoiselle.

### *c. La mujer diabólica en la QSG*

En el *roman* de Busca, las mujeres tienen un papel muy destacado, o bien como ayudantas u como oponentes del héroe. Además de las metamorfosis del diablo en damas extremadamente bellas y sensuales para tentar a los héroes, aparecen otras damas, mucho más interesantes desde el punto de vista narratológico porque en lugar de entorpecer el camino del héroe, lo allanan y lo dinamizan ofreciéndoles su ayuda.

Por ejemplo, ya desde la situación inicial, de repente, entra en la corte del rey Artus una *molt bele damoisele* que se dirige al rey con un tono de mandamiento y lleva a Lancelot a seguirla sin darle la más mínima explicación sobre sus intenciones. En la última etapa de la Busca, Galaad agradece a la hermana de Perceval su participación imprescindible

como guía en la Busca de los dos héroes. Sin ella no hubieran llegado al final de su búsqueda.

A lo largo de toda *La QSG* los elegidos no cesarán de encontrarse, en su camino, misteriosas damiselas maléficas o benéficas o las revelaciones providenciales de sabias reclusas. Estas figuras que se desprenden de este inmenso fresco que va de la Caída a la Redención son las de Eva, la mujer de Salomón y la Virgen María.

Una de las piezas claves de la temática de la obra es la antítesis de la lujuria y de la virginidad, que veremos mediante la figura de la mujer.

Desde un punto de vista sociológico, la mujer aparece con las cualidades y los defectos que le son tradicionalmente atribuidos. La astucia de la mujer, el *engin*, se repite sin cesar en las páginas del episodio de Salomón y su mujer:

“Quant Salemons vit qu’il ne se porroit garder contre El Engin de sa fame... il dist en son livre que El En apele Paraboles: “Je ai, fist il, avironné le monde et alé parmi en tel maniere come sens mortieus porroit encerchier, ne en tote cele circuitene poï trover une bone fame.” (La *QSG*, 220, 20-26).

El autor insiste en el ingenio y la astucia de la mujer:

“Et neporec toz ses granz sens ne pot durer contre le grant engin sa fame, que ele ne le deceust assez souvent, quant ele i vouloit metre peine. Et ce ne doit len pas tenir a merveille; car sanz faille, puis que fame veult metre s’entencion et son cuer en engin, nus sens d’ome mortel ne s’i porroit prendre; si ne comença pas a nos, mes a nostre premiere mere.” (La *QSG*, 220, 13-19).

Sin embargo, no todo es negativo en esta actitud reconocida en la mujer, y Salomón valora y admira esta ingeniosidad sutil que ella se reconoce en sí misma:

“Quan Salemons oï ceste parole, si pensa bien que, se cuers mortieus pooit metre conseil en ceste chose, que ele l’i metroit, car il l’avoit trovee de si grant engin qu’il ne cuidast mie qu’il eust ame de si grant engin ou siecle qui le poïst penser. Et por ce li vint en talent que il li diroit son penser.” (La *QSG*, 222, 4-9).

En efecto, sin ella jamás hubiera sido posible esta transmisión indispensable de una tradición que estaría irremediabilmente perdida. La nave, portadora del mensaje providencial, ofrece a la mujer, su concepción y realización, y le autoriza a adoptar un tono de conmiseración y de mando para dirigirse a su marido:

“Coment, fet ele, estes vos donques esgarez comment vos façoiz savoir a cel chevalier que nos avez seue la verité de lui?... Par foi, fait ele, puis que vois ne le savez, je le vos

enseignerai... Or vos dirai donc, fet ele, que vos feroiz. Fetes fere une nef...”. (La *QSG*, 222, 10-19).

En este texto, encontramos una doble idea respecto a las relaciones entre el hombre y la mujer: la de la complementariedad de dos seres que no pueden hacer nada uno sin el otro y también, la de una jerarquía medieval que subordina la mujer al hombre. La esposa de Salomón, realmente, es el instrumento indispensable de las intenciones de su marido.

Esta es la explicación más profunda sobre la condena del amor cortes que se expresa en la *QSG* mediante las relaciones de Lancelot y Guenievre. En efecto, dejando de lado la cuestión del pecado de lujuria, en esta forma de amor hay una inversión de la jerarquía natural, ontológica, de las relaciones del hombre y de la mujer, como también, del hombre hacia Dios. Esto no podía recibir el aval del autor sumamente religioso de la *QSG*.

Guenievre se presenta como el tipo de dama cortés que reina como soberana de todos los caballeros de la corte (La *QSG*, 12, 4-8). El autor no pretende rebajarla ni ridiculizarla. El amor que ella siente por Lancelot, es un amor real y profundo que se refleja en las palabras que dirige a su hijo Galaad:

“Cil qui vos engendra a non messires Lancelot del Lac, li plus biax chevaliers et li miel dres et li plus gracieus, et li plus desirrez a veoir de toutes genz et li mielz amez qui onques naquist a nos tens.” (La *QSG*, 20, 22-26).

Pero toda su nobleza, todo su amor, la vuelven más temible y condenable a los ojos del autor. De hecho, ella ha pervertido a Lancelot, puesto que a causa de ella, no es ni será jamás *li miel dres chevaliers dou monde* (13,6). Fascinado y cegado por esta mujer altiva y amante, Lancelot confiesa el amor que siente por ella a un ermitaño, mostrando un amor más profundo y más fuerte que el que sentiría por Dios. En esta especie de competitividad en donde radica el pecado supremo. Sin embargo, mucho más tarde, se dirige a otro ermitaño y éste le recuerda el carácter destructor de este amor exclusivo y culpable:

“... et deis en ton cuer que tu ne devoies riens prisier n ene priseroies ja mes, se tu n’avoies la volonte de cele que tu veoies si bele.” (126, 6-8).

Lo que pretende rebajar el autor de la *QSG* no es la figura prestigiosa de la reina Guenievre ni la del caballero ejemplar de Lancelot, sino el amor cortés y adultero. Para lograr este objetivo, por medio de la boca del ermitaño, el autor acusa a las víctimas de estar *en la voie de luxure* (125, 33-126,1), del *orgueil*, “et vouisis aler teste levee ausi fierement come un lyon” (126, 5-6). Dos vicios capitales que son el punto de partida de todos los otros.

Sea la reina Guenievre, del *roman courtois*, o la mujer de Salomón, personaje bíblico, ambas imágenes de la mujer en la Edad Media son testimonios de su poder, a veces destructor, tanto en el plano individual como en el colectivo.

La mujer en la *QSG* es el obstáculo del verdadero progreso del hombre, en la medida en que el deseo carnal que ella despierta en él, puede entorpecer su Busca y comprometer su plenitud espiritual. Por este motivo, el viejo que aparece *vestu de robe de religion* (19, 10) viene a ordenar a cada uno de los caballeros que no lleve con ellos en la Busca *ne sa fame ne s'amie* (19, 27):

“Que nus en ceste QSG ne maint dame ne damoisele qu'il ne chiee en pechié mortel.” (19, 15-16).

Como declara explícitamente el ermitaño a Lancelot, la mujer es el instrumento privilegiado que utiliza el Diablo para manipular a los hombres. Así serán todos estos personajes de mujeres tentadoras, puras y simples encarnaciones del Diablo, como es el caso de la mujer que lleva a Perceval, desesperado al verse privado de montura, a *un cheval grant et meveilleux et si noir que ce iert merveilles a veoir* (92, 5-6).

Dentro de este tipo de mujer diabólica, Perceval conocerá una tentación más explícita por parte de *une damoisele de trop grant biauté* (105, 8-9) que viene a visitarle a visitarle a su isla con una nave negra, y el *nice* (112, 26) estará a punto de caer en la tentación.

Boort también sufrirá los asaltos engatusadores de una dama muy hábil que se expresa de un modo muy cortés. Pero después de haberse declarado amorosamente a Boort, su tono cambia y adopta en cierto modo un tinte satánico: “... ce que je vos requier, ce est que vos gisiez en ceste nuit o moi” (181, 10-11).

Con sólo santiguarse, tanto Boort como Perceval se podrán liberar de inmediato de la empresa demoníaca, que se desvanecerá entre gritos, llamas y hedores.

#### *d. Taulat de Rogimon (J)*

Taulat de Rogimon es un personaje de la corte del rei Artus que aparece en obras anteriores: en *Erec*, el *CHCH* de Chrétien de Troyes, y en otros *romans* siempre como un personaje valiente, noble y cortés. También lo podemos encontrar en Yder, un *roman* artúrico escrito por alguien del sud oeste de Francia entre 1199 y 1216, esta vez como enemigo de los caballeros del rey Artus.



Del mismo modo en que aparece Meleaganz en las primeras páginas del *CHCH*, también desde el inicio de *J*, Taulat irrumpe en la corte del rey Artus por sorpresa, mata a un caballero frente a la burla del senescal Keu, a los pies de la reina, y humilla al rey. Instantes después, el rey nombra caballero a Jaufre, lo arma como tal y le da un caballo para que salga a perseguir a Taulat.

A diferencia del malvado de Meleaganz, Taulat mata a un hombre y no será sólo el enemigo de Jaufre sino también, el objeto buscado.

Este personaje antagonista que persigue el héroe tiene dos funciones muy importantes: la primera es la de obstaculizar la Busca de Jaufre tanto en el espacio como en el tiempo<sup>180</sup>, y la segunda, organizar la narración de modo que él sea, en todo momento, la el objetivo o el objeto que busca el héroe.

La búsqueda del criminal por el héroe se extiende entre los versos 700 y 5840, durante los cuales él asume, voluntariamente, la carga de defensor de los débiles y vengador de los oprimidos: mata o hiere a tres bandidos, lucha contra unos gigantes leprosos, defiende a las doncellas, etc. Sin embargo, el duelo final entre Jaufre y Taulat de Rogimon ocupa 31 versos (v. 6036-6065), y cerrará la etapa de formación caballeresca de Jaufre.

Taulat es un personaje que cambia, evoluciona, puesto que cuando Jaufre está apunto de matarlo, Taulat le pide compasión y el héroe le perdona la vida pero le envía al rey Artus, con todos los prisioneros que había hecho; eran caballeros generosos que habían intentado, combatiendo o rogando, liberar Melyant. Taulat reconoce su orgullo, y después del juicio, el rey le condena a sufrir las mismas torturas que su prisionero, Melyant de Monmelior, el hermano de Brunesentz.

En definitiva, cuando Jaufre vence a Taulat, todo vuelve a su lugar: Taula es salvado de sus propias faltas, Melyant es liberado de una situación horrible e injusta y, a la vez, Monbrun recupera la paz. La acción libertadora de Jaufre tiene un triple efecto: consigue restaurar el honor de la persona que lo había perdido (en este caso tanto Taulat como Melyant), lo cual comporta el restablecimiento del orden social (para los súbditos de Melyant), e implica ganancias individuales para el mismo Jaufre, de manera que el héroe consigue el premio más importante que puede recibir cualquier caballero medieval: una esposa, unas tierras y unos súbditos.

---

<sup>180</sup> Jaufré tendrá que esperar ocho días para que Taulat vuelva al castillo donde tiene el caballero torturado, y estos días los pasará en una ermita con un ermitaño.

d. *Las alegorías negativas (RR)*

Estas alegorías son las siguientes: Félonie, Vilenie, Convoitise, Avarice, Envie, Tristesse, Viellece, Papelardie, Pauvreté, Jalousie, Danger, Malebouche, Vieille, Chasteté, Honte, Peur, Jalousie. No obstante, las más importantes para el desarrollo de la narración de Busca son: Jalousie, Peur, Danger, Honte, Male Bouche.

La Honte, la Jalousie y la Peur pertenecen a la misma familia: son sentimientos que se oponen al éxito del Amant. Los tres otros, Bel Accueil, Danger y Male Bouche, pertenecen al mundo poético; son como figurantes de la tradición cortés. De este modo, detrás de Male Bouche se reconoce a los *losengier* de los trovadores; pero se reconoce también a Fama, que en la *Eneida* va a contar a todo el mundo los amores entre Dido y Eneas. Danger es un personaje que designa a *grosso modo* el rechazo de la amada y simboliza el juego cortés.

Bel Accueil tiene un rol de primer plano, interponiéndose entre el enamorado y la rosa. Al final del *roman* se tiene la impresión de que interpreta a la dama. Sin embargo, funciona como antítesis de Danger, mostrando tanto el uno como el otro, la actitud favorable o desfavorable de la amada.

La comedia humana en miniatura que los opone al final del *roman*, interpreta el drama interior que se desarrolla en el alma de la *Rose*. La aventura que comenzaba en el exterior del *vergier*, termina muy cerca de la amada, puesto que los últimos protagonistas representan sus sentimientos. Sin embargo, en este torbellino, esta constelación de entidades animadas, es prácticamente imposible de marcar un límite entre lo exterior y lo interior, entre la sociedad y el yo, ni siquiera, entre lo que pertenece al Amant y lo que viene de la amada.

Pero detrás de todas las personificaciones, hay dos muy poderosas que se oponen: la del Amor y la de la Razón. La Honte será la hija de la Raison. Ayudará a la Chasteté. Raison se presenta en persona al enamorado. Se sitúa justo en medio de todas las cosas: no es ni vieja ni joven, ni alta ni pequeña, ni delgada ni gorda. Ideal de medida, tiene una corona sobre la cabeza, y los ojos brillantes como estrellas. Esta personificación no actúa directamente pero realiza un discruso oponiéndose al del Amor.

Una serie de cualidades personificadas definen las circunstancias, el contexto social donde se efectúa el encuentro amoroso: Oiseuse, Dedit, Leesce, Courtoisie, Biauté, Richesse, Largesse, Franchise et Jeunesse. Los personajes pintados sobre la pared del *vergier* simbolizan los defectos y las condiciones contrarias al amor: Haine, Felonie,

Vilainie, Convoitise, Avarice, Envie, Tristesce, Viellece, Papelardie, Povreté. Todo este sistema de personificaciones va a guiarnos en la interpretación del drama metafórico que nos explica el narrador. Pertenecen a dos series diferentes que tienen dos planos de significación. Por una parte pueden dar al drama el sentido de una aventura amorosa vivida entre el narrador y una persona que él encuentra y de quien se enamora enseguida. Por otra parte, pueden hacer de este drama un ejemplo, un ideal, un arte de amar.

La ficción del sueño justifica las inverosimilitudes, incluso las negligencias, en el encadenamiento de los hechos. Substituye a la lógica del mundo cotidiano el orden mágico del sueño. Libera al lector del imperio de las imágenes que vienen a acecharle, como el soñador, y nos propone el relato como un enigma para resolver, invitándonos a descifrar el significado del poema como si fuera un sueño.

Realmente, el verdadero oponente del héroe de Busca es él mismo: sus debilidades, la falta de seguridad, la ceguera por carencias afectivas e inmadurez, etc. Los oponentes recién citados, forman parte de su propio espíritu, y van apareciendo, a lo largo del *roman*, para despistarle de su camino y de su objetivo.

#### 3.3.1.5. El objeto buscado

En este capítulo veremos las similitudes y las diferencias entre los Objetos buscados, cómo actúan e interactúan dentro de la narración y en función de los movimientos del héroe. Para ello, es importante analizar las características, la evolución y la función del objeto buscado.

Como ya he analizado a los héroes Guillaume y Aelis en tanto que protagonistas y buscadores el uno de la otra, así como a Taulat como oponente y objeto buscado, en este capítulo ofreceré un análisis del resto de los objetos buscados más significativos de los *romans* de esta presente investigación: Guenievre, el Graal, la Rose y los padres de Richars, Loys li preus y Clarisse.

##### *a. Guenievre*

En el *CHCH* es la amante de Lancelot y el objeto buscado. Guenievre es la única figura individualizada del mundo terrenal; sin embargo su rango de reina la sitúa aparte y su

rapto hace que sea por lo menos codiciada por un mundo sobrehumano, el Otro mundo. Las otras mujeres, madres, hermanas, amigas, damas lejanas, esposas, como el personal secundario, pertenecen a un más allá ireal, situado en un pasado o en un contexto insólitos. Por otro lado, Guenievre dobla la soberanía de Artus y ofrece un carácter único en el Otro mundo. Situándose al margen de un mundo de guerreros, Guenievre aporta y mantiene de manera constante las ventajas oficiales de la cortesía. Wace la presenta como una extranjera, adoptada por la alta aristocracia bretona: *romana* por su madre, ella había sido educada cortésmente por su pariente cercano, el conde Cador<sup>181</sup>. Esta racionalización reviste orígenes *féeriques* -en gallois, *Gwenhwyvar* significa “blanco fantasma”, y el blanco es el color del Otro mundo-, que explicaran diferentes mediaciones en la corte y también que la reina se convierta ella misma en el objeto de la aventura, encarnación del amor cortés en Chrétien de Troyes y en el *Lancelot-Graal*<sup>182</sup>.

En la comunidad artúrica, Chrétien presenta a la reina en el corazón de un orden social establecido sobre el reconocimiento de una igualdad femenina, de esencia aristocrática; esto es así porque, al igual que la protectora del autor, Marie de Champagne, la reina lleva la nobleza femenina de la corte a la cima del progreso cultural:

“et si fu la roïne ansamble;

Si ot avoec aus, ce me sanble,

Mainte bele dame cortoise,

Bien parlant an lengue François;” (*CHCH*, v. 37-40).

En el esplendor de esta armonía humana, real y aristocrática, los enemigos de Artus, celosos o despectivos, elegirán tocar su principio femenino. Por añadidura, en el *CHCH*, la reina se convierte en el objetivo de tres e incluso cuatro caballeros; después, el conflicto se reduce entre un enemigo y un compañero del rey Artus.

Si la reina contribuye a la proeza, su rol es también el de asegurar la paz cortés entre los caballeros; el de participar en las integraciones de los recién llegados; y constantemente el de justificar y de enriquecer la soberanía de Artus con el perdón y la acogida de los caballeros rebeldes, el honor que hace a sus amigas, o la protección asegurada de las jóvenes muchachas que ella acoge a su servicio.

---

<sup>181</sup> *Le roman de Brut de Wace*, ed. Ivor Arnold, Société des anciens textes français, 1938, Paris, v. 9645-9652.

<sup>182</sup> CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècles*, Publications Romaines et Françaises, Droz, Genève, 1986, p. 89.

Algunos escritores del siglo XIII, por conveniencia, como ejemplo moral, encontrarán otras figuras para provocar la partida del caballero hacia la aventura, menos ambiguas que la esposa del rey; será una madre, cuyo caballero deberá honrarle con los dones cortesés; otra reina, amante joven y casta, después viuda –ésta última en los *romans* monárquicos de *Durmart y Claris*- y, más prosaicamente, una *bouteillere*, para que una mujer pueda figurar en la mesa de Artus y ser el objeto de un rapto, variación del *CHCH* en el *Atre Périlleux*.

En el *CHCH* encontramos una dispersión importante de los roles femeninos, ausencia relativa de la heroína principal, la reina Guenievre, discreción de Chrétien sobre este personaje al final de la obra. A lo largo de la Busca de Lancelot aparecen numerosas damiselas sin nombre, es decir, desprovistas de una personalidad real, que tienen cada una un rol que cumplir antes de desaparecer. Las cuatro aparecen para precisar el sentido, geográfico y místico, de la búsqueda emprendida por el caballero, a veces para ayudarlo en su búsqueda (don de un caballo, indicaciones de los caminos de Gorre, etc.), otras veces retrasándola (la escena del intento de violación, encuentro con el caballero celoso), y algunas veces sometiendo a Lancelot a pruebas (la *Lance* encendida, la demanda de amor). Otras dos mujeres intervienen desde el interior del reino de Gorre, la damisela con la mula rápida y la mujer del senescal de Meleaganz; el rol de estas dos últimas se limita estrictamente a la intriga: la primera lo ayudará más tarde a salir de la prisión como agradecimiento del don que Lancelot le concede de la vida de un caballero vencido, la segunda, la segunda le permitirá ir al torneo de Noauz gracias a un buen caballo y a las armas rojas de su marido. En total seis mujeres que, además de Guenievre, moldean la narración, determinan un episodio, hacen avanzar la búsqueda, aclaran un aspecto de Lancelot, y desaparecen.

Cada una de ellas es necesaria para diseminar los roles pero ninguna es indispensable.

En cuanto a Guenievre, la inspiradora, se muestra bastante poco. Ausente, y con motivo, de toda la Busca (salvo una aparición furtiva), sólo permanece en escena durante dos combates y el espacio de una noche. No obstante, ofrece un monólogo, algunos diálogos cortos, y asiste al torneo de Noauz, pero es lo único que hace.

Se podría afirmar que desde el principio tiene una conducta más bien pasiva porque se deja llevar por Meleaganz y también porque durante los dos primeros duelos entre su amante y su secuestrador, es el rey Bademagu quien desea separar a los adversarios, mientras que Guenievre consiente el combate (v. 3788-9 et v. 5016-8). Pero donde muestra su carácter activo es en los momentos más importantes; entonces toma la

iniciativa sin vacilar un solo momento. Por ejemplo, cuando se trata de probar el vasallaje de Lancelot (el desdén que muestra al héroe libertador, v. 3967-9, las órdenes que le transmite en el torneo “au noauz”, v. 5638-45 y v. 5836-44, y “au mieulz”, v. 5876-9), o de preservar su propia reputación (el consejo que le da de defender el “escondit” por las armas, v. 4901-5). Al final del *roman* desaparece completamente; ella no participa en la liberación de Lancelot y ni siquiera se sabe con certeza si asiste al último combate entre Meleaganz y el caballero de la *charrette*. Solamente sabemos que “ la s'an vont tuit; nus n'i remaint “ (v. 6979). De modo que, después del torneo de Noauz, a lo largo de más de mil versos, Guenievre no aparece en ningún episodio del *roman*. Su aniquilación final en un *roman* que pretendía dedicarse a la gloria de la mujer y de la reina, el hecho, también, de que Chrétien haya confiado el final de su narración a otro poeta, lleva a cuestionar bajo otra perspectiva, la estructura del *CHCH* y los personajes femeninos que habitan en ella. Si esta estructura aparente pretende hacer apología de la cortesía, parece que existe otra estructura subyacente que revela un sentido completamente diferente de aquel. Algunos indicios, algunas escenas, que se sujetan de un hilo, pero sólido, conectados a lo largo de la narración, permiten ver no un *roman* cortés sino todo lo contrario. Cabe señalar que, poco a poco, a la búsqueda de la reina se antepone otro objetivo: la liberación de los cautivos del reino de Gorre. Cuando Lancelot, al principio del *roman*, encuentra a Gauvain, sube sobre un caballo que está casi muerto de agotamiento (v. 270-320); después, habiendo cogido prestado otro caballo a Gauvain, sin elegir, cogiendo el que estaba más cerca de él, vuelve a partir, sin detenerse ; este nuevo caballo muere en un combate. Lancelot, continúa a pie, y finalmente, sube a la *charrette*. Todas estas peripecias denuncian la prisa de un hombre cuyos asuntos no sufren ningún retraso.

Ahora bien, lo que emprende en este momento, sólo es la búsqueda de la reina; es lo que le ha dicho al enano (v. 351-3), y para saber qué le ha ocurrido (v. 359); por este motivo, accede a subir sobre este vehículo infame. Sin embargo, Lancelot no mostrará la misma prisa

En muchas ocasiones, el héroe se abandona al éxtasis amoroso: esta meditación, esta cortesía, no le producen el más mínimo retraso. También se detiene en el cementerio de la ermita. Ahora bien, ese mismo día, por el monje nos percatamos de que Lancelot va a liberar, al mismo tiempo que la reina, a todos los cautivos retenidos en el reino de Gorre (“et avoec li l'autre gent tote”, v. 1974); y, desde el momento en que su misión de libertador se ha expresado claramente, Lancelot no vuelve a quedarse estupefacto pensando en su amada, al contrario, es como si hubiera dejado de pensar en la reina. La

aventura individual se convierte en colectiva: se difunde el rumor de la llegada de Lancelot, la esperanza levanta el ánimo a todos los prisioneros. La liberación de los cautivos se vuelve más importante que la de la reina.

Lancelot sólo menciona una vez su misión amorosa, cuando pasa por el *Pont de l'Espee*: “Amors qui le conduist et mainne” (v. 3114), recordatorio breve, abstracto, estereotipado, en contraste con los largos desarrollos hechos alrededor de los episodios de la *charrette* y de los éxtasis.

Se podría afirmar que, para Chrétien, la búsqueda de la reina no es suficiente para crear un *roman*. Añadiendo progresivamente la liberación de los cautivos a la de la reina, dando casi más relevancia a la de los prisioneros, Chrétien encontró un móvil más noble para hacer actuar su héroe, una razón más elevada para multiplicar las proezas de Lancelot.

## *b. El Graal*

### b.1. El Graal en el *CG*

En la narración funciona como símbolo de misticismo, feminidad, fertilidad, fecundidad, abundancia y riqueza. Sin el Graal, la corte queda sumida en una especie de maldición y de muerte, porque no dispone de “alimentos”, ni de “semillas” para su fertilización. La tierra se vuelve “gaste”. Es por eso que el Graal, en el *CG*, funciona como motor de creación de la misma narración, provocando el movimiento de los elementos que figuran en ella.

El Graal aparece junto a una Lance, constituyendo, de este modo, una pareja antitética. Pero la antítesis no excluye la complementariedad. Si el Graal expande la Luz y dispensa la Alegría, la Lance no posee ninguna de estas propiedades. Chrétien escoge una representación estética, de una gran pureza: Lance blanca de una sola gota de sangre que cae y renace continuamente.

El Graal se ha convertido en el santo vaso en el que José de Arimatea ha recogido la sangre preciosa y, por otro lado, la sangre que sale de la Lance, siendo igualmente la del Salvador. Por ende, el primero contiene lo que esconde la segunda.

Pero esta sangre es del Redentor, cuyo sacrificio estaba previsto, era querido, necesario. La Lance es el instrumento ciego para la ejecución de esta parte del plan divino, y el Redentor ha perdonado a sus verdugos, especialmente al poseedor de la Lance, a quien la

Sangre Preciosa ha devuelto la vista. La Sangre justifica, perdona y conquista la Lance. Por eso la Lance no podrá ser separada de la Sangre que ella ha hecho derramar. Esta pareja es testigo y garante de la Redención: querer disociarlo sería pretender abolir la Redención y esto sería la victoria definitiva del mal. Pero aunque está pareja sea fácilmente cristianizable, hay otras teorías que vinculan la Lance a la literatura céltica pre-cristiana, como la de la Lance de Celtchar y el caldero de sangre que lo acompaña. En efecto, la “sangre” del caldero que tira la Lance es generalmente una mezcla de sangre de animales, veneno y sangre druida. Pero lo que es importante es la sangre: Es lo que necesita la Lance –siempre dispuesta a encenderse- para calmarse.<sup>183</sup>

Es el elemento líquido el que finalmente es esencial, así como el recipiente que lo contiene. Ahora bien, lo que simboliza fundamentalmente este elemento líquido es la fecundidad. El agua es la materia universal. Sin el agua, la tierra no puede hacer nada: es el agua quien la fecunda. El culto de las aguas, ríos y fuentes, siempre ha permanecido. El “simbolismo acuático” del Graal de Chrétien se demuestra por la misma designación de su guardián, el rey Pescheor, y sus continuadores, por un gran nombre de alusiones. Por ejemplo, la *Terre gaste* y el *Gaste Pays* son tierras donde las aguas se han retirado. También, la Portadora de la copa es imprescindible puesto que en todos los sistemas el agua conlleva a la mujer. Las civilizaciones más evolucionadas transfieren las virtudes fecundadoras y creadoras del agua desde el plan material al plan espiritual: el agua, es Dios, que el alma sedienta busca; es la Sabiduría divina, la Gracia, la vida espiritual. El agua es la Vida y el símbolo de la vida espiritual y del conocimiento.

La unión del Graal y la Lance simboliza el misterio de la totalidad, del Uno, de Dios.

Ambos representan los dos polos opuestos de la actividad humana: la agresividad, el odio, la guerra, y el amor: Dos grandes pulsiones primordiales. La Lance subsiste, puesto que debe proteger la paz; pero ella está al servicio del Graal, pero es sobretudo el Graal quien protege la Lance de sí misma.

Cabe destacar que el Graal es un objeto eterno, atemporal e inmutable. Su fuerza radica en estas características y en el nivel de preparación que exige para ser encontrado. Perceval no está preparado para volverlo a encontrar: La falta de dejar morir a su madre, el olvido de Dios, la falta de firmeza a la hora de volver a encontrarse con Blancheflor, lo dejan en un estado de arrepentimiento y penitencia.

---

<sup>183</sup> MARX, Jean, *La légende artusienne et le Graal*, Paris, 1952, p. 129 y ss.



## b.2. El Graal en la *QSG*

Como afirma acertadamente Carlos Alvar, la *QSG* rompe con la tradición anterior para convertirse en un *roman* de simbología mística, pues no se trata de la búsqueda de un objeto terrenal, sino espiritual: en efecto, sólo llegarán a la meta aquellos caballeros que han emprendido la “Aventura” debidamente confesados, con el alma limpia de todo pecado, y con los más puros pensamientos.<sup>184</sup> De modo que, la búsqueda del Graal de la *QSG* no consiste en una apropiación del objeto Graal, puesto que se trata de verlo, no de poseerlo. Sin embargo, su materialidad y su peso literal está presente a lo largo de todo el relato, incluso acentuándose en el final. El transporte difícil del objeto, a la llegada de Sarraz, sobre la mesa de plata tan pesada para levantar. Por añadidura, el arca de oro y piedras preciosas que construye Galaad en el *palés esperitel* para abrigar y venerar la santa reliquia. Pero no sólo es una reliquia (entre todas las reliquias evocadas a lo largo de las Cruzadas, como la corona de espinas de Saint Loys y el arca de luz de la Santa Capilla), sino también y sobretodo, una fuente de comida. Desde esta perspectiva los ejemplos abundan: el milagro de la multiplicación de los panes, del que sabemos por la tía de Perceval, en la escena del Pentecostés, en las comidas que acompañan cada una de las litúrgias del Graal en Cobernic, en el milagro de la supervivencia de los tres elegidos durante su cautiverio en Sarraz. Esta función alimenticia del Graal es esencial para entender el modo y cómo aparecerá a lo largo de la búsqueda. La comida que ofrecerá el Graal se presentará bajo su doble aspecto de comida terrenal, que saciará el cuerpo, y de comida espiritual, que colmará todos los dos deseos.

El *Saint Vessel* dispensa la comida terrenal y la gracia del Santo Espíritu, sin que sea posible disociar uno del otro, o aislar la realidad sensible de su significado espiritual.

Este alimento siempre se representa emanando de Dios, hasta el punto de que en Cobernic, el mismo Cristo lo distribuye a sus elegidos (los doce caballeros que vendrían a ser los doce apóstoles), *cil de la Table Reonde*, como lo hizo en la primera Cena: “Le Graal, *ce est la grace du Saint Esperit*, dispensée à la chevalerie, à la fraction du moins qui est digne de la recevoir”.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> *La búsqueda del Santo Graal*, Alianza Tres, n°181, p. 10.

<sup>185</sup> BAUMGARTNER, *op. cit.*, p. 126.

El secreto del Graal en la *QSG* concierne al origen de la vida y al misterio de la encarnación, que sólo Galaad podrá contemplar en la última misa oficiada en Sarraz. El Graal es el principio y fin de la trama narrativa de Busca.

El encuentro final con el Graal sólo se producirá en el momento en que Galaad, el caballero escogido, desee conocer los secretos de Cristo y sea asistido por la divina gracia. Así pues, en la escritura del autor de la *QSG*, aflora claramente la doctrina de Bernard de Clairvaux: sólo la humildad nos impulsa hacia Dios; el orgullo es el peor enemigo del hombre; hay que amar a Dios sin esperar recompensas y sólo si Dios quiere puede llegar la unión espiritual anhelada por los místicos.<sup>186</sup>

Por ende, la Busca del Graal en la *QSG* no se realiza andando, o mediante una *errance*, según Saint Bernard: “Non pedum passibus, sed desideriiis quaeritur Deus”, no es por el movimiento de los pies (andando) sino deseándolo, que se Busca a Dios. Lo que implica que lo que realmente buscan en el Graal los buscadores es a Dios.

La *Chevalerie Célestielle* en la *QSG* realiza una búsqueda desafinada, aunque realmente lo ignoran; en cuanto aparece Galaad, el caballero elegido, se sabe que pase lo que pase, él es el único que va a encontrar el Graal porque está predestinado a ello y este héroe perfecto existe por y para ello. Sin embargo, la búsqueda que realiza Galaad, sólo por el hecho de que él mismo sabe que sólo él conseguirá el Graal, paradójicamente, deja de ser una búsqueda y se convierte en un encuentro sin búsqueda. En cambio los demás caballeros, Lancelot, Perceval y Boort, aunque su búsqueda sea más laberíntica y más dura, encaja perfectamente dentro de la estructura de Busca del *roman* medieval francés.<sup>187</sup>

Este Graal, como el del *CG*, es inmutable, eterno y absolutamente atemporal. La diferencia es que el Graal de la *QSG*, aunque pueda aparecer y desaparecer en cualquier momento, dificultando la búsqueda a todos los caballeros de la corte del rey Artus (excepto a Galaad), tiene su lugar junto a Dios, mientras que el del castillo del rey Pescheor, habita el Otro mundo y en él permanece.

A modo de conclusión, en general, el movimiento interno de la estructura narrativa del *CG* y de la *QSG* va del encuentro con el Graal a su búsqueda. Esta simple formulación revela dos ambigüedades. La primera es que: se ponen a buscar el Graal por haberlo visto

---

<sup>186</sup> ALVAR, *op. cit.*, p. 11.

<sup>187</sup> No será una búsqueda porque el Graal se le aparecerá a él con absoluta seguridad, sin tener que realizar pruebas, duelos, tomar decisiones, errar, perderse tiempo o perderse en el camino. Es una cuestión de tiempo, de “esperar” a que el Graal se le aparezca puesto que parece que tenga autonomía propia y que el único que tiene el “control” sobre él es Dios.

una primera vez, por azar o por lo menos sin haberlo buscado ni merecido; o se ponen a buscar el Graal cuando ya se ha ofrecido como una gracia gratuita. Esto es lo que ocurre en el *CG*. Lo que ocurre en la *QSG*, donde se trata de la gracia en sí misma, en la que el Graal se asimila explícitamente (“c’est le saint Graal, c’est la grâce du Saint Esprit”): Al principio del *roman*, el Graal se les aparece a los caballeros de la Mesa redonda el día de Pentecostés, cuando todas las puertas de la sala estaban cerradas, en una repetición del descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Entonces, Gauvain les arrastra a la búsqueda de lo que ya se les ha aparecido y les ha dejado colmados.

Dicho de otro modo, el Graal podría decir como el Dios de Pascal: “Tu ne me chercherai pas si tu ne m’aurais trouvé”.<sup>188</sup> Pero antes de Pascal, San Agustín lo citará, después San Bernardo en *De Diligendo Deo* (VII): “Nemo te quaerere valet, nisi qui prius invenerit”, (“Nadie es capaz de buscarte si antes no te ha encontrado”).<sup>189</sup>

La segunda ambigüedad en lo que concierne al movimiento que va desde el primer encuentro con el Graal a la búsqueda para encontrarlo es la siguiente: esta búsqueda es una búsqueda caballeresca que se confunde con la aventura del caballero andante. ¿Por qué se asocia el Graal a la caballería? ¿Por qué un objeto como el Graal se revela a los caballeros? Bien podría ser por la necesidad de guardar el Graal y de protegerlo en tanto que reliquia preciosa. Para ello se fundó una caballería capaz de asumir este rol. Sin embargo, no se puede saber con absoluta certeza.

En el artículo de Étienne Gilson<sup>190</sup> se muestra que la *QSG* es muy diferente de otros *romans* del ciclo artúrico, puesto que ha sido escrito por un monje cisterciense o por lo menos, en un entorno cisterciense, por un autor particularmente informado del pensamiento y de los escritos de saint Bernard. Según Gilson, la *QSG* se describe a través de la mística cisterciense de la gracia, con la cual el Graal se identifica. Se puede encontrar una justificación al hecho de que esta búsqueda adopte la forma de la aventura caballeresca, en la vocación de las órdenes religiosas militares que saint Bernard había apoyado. Asimismo, hay una cita de su 84º sermón sobre el *Cantique des cantiques*, que dice que el desplazamiento físico, con los pies (y con más razón con los del caballo), es inútil para buscar a Dios y no permite encontrarlo: “*Non pedum passibus, sed desiderii*

---

<sup>188</sup> *Pensées*, éd. Sellier, Mercure de France, p. 447.

<sup>189</sup> SAN AGUSTÍN, Sermo 34, 2.5 (CCL 41,424-426): “Quid eligimus, nisi prius eligamur? (...) Amate me, et habebitis me, quia nec potestis amare me, nisi habueritis me” y SAN BERNARDO, *De diligendo Deo*, VII, 22, en *Obras Completas de San Bernardo*, I, BAC, Madrid 1983, 332: “Nemo quaerere te valet, nisi qui prius inveniaris.”

<sup>190</sup> *La mystique de la grâce dans la QSG del Saint Graal, Romania*, a raíz de la publicación del *roman* por Albert Pauphilet, 1925.

*quaeritur Deus*”. Esta cita relaciona la búsqueda con el deseo de Dios. Si se profundiza en un sentido y se examina el contexto en que se escribió, se puede percibir que el mismo descubrimiento de Dios, no pondrá término a la búsqueda, porque la búsqueda de Dios es el deseo de Dios, y este santo deseo, en lugar de apagarse, se reavivará por el feliz descubrimiento. Por consiguiente, la búsqueda de Dios es un deseo ardiente, que devora, es la suma de todos los deseos: nada que ver con andar, cabalgar o vivir aventuras entre los castillos y los bosques. Como un amor que nunca se apaga, poseer a Dios, es desearlo eternamente. Así, pues, es imposible traducir la búsqueda de Dios en términos de un itinerario, un viaje, una serie de aventuras encontradas en el camino y cuyo descubrimiento de Dios sería el final. Es por eso que la búsqueda de Dios no se puede traducir como la Búsqueda del Graal. De modo que los personajes santos que aparecen en estos *romans* recuerdan a los caballeros el paralelismo y la oposición entre el deseo de Dios, con el que se confunde el deseo de ver el Graal y el deseo humano.

### *c. Rose*

La Rose simboliza la doncella bella, seductora, dulce y temerosa. Las alegorías negativas la “protegerán” del amor apasionado del Amant, que no dejará de buscarla.

Es importante destacar que una parte considerable de alegorías que aparecen, sobre todo las relacionadas con el miedo y la inseguridad, son avatares de la joven dama: su presencia pasa de uno a otro según los sentimientos que la agiten. De este modo, Bel Accueil cede de nuevo el lugar a Danger, y esto significa que el amante es esta vez mal acogido, e incluso borrado de su presencia.

La Rose no evoluciona, permanece encerrada en la torre sin poder ver a su Amado. Su función es provocar al joven enamorado para que haga cualquier cosa para volver a encontrarse con ella. Pero en la versión de Guillaume de Lorris, después de verse en la fuente del *vergier*, nunca vuelven a encontrarse.

En definitiva, este objeto buscado es bastante pasivo a la hora de interactuar con el Amant. Se muestra seductora y a la vez distante, salvo cuando el Amant logra besarla, siempre aparece en un espacio inaccesible para el héroe desesperado.

#### *d. Clarisse y Loys*

Los padres naturales de Richars, Loys y Clarisse, no son sólo el objeto de búsqueda del héroe sino también los que provocan el suceso inesperado que corresponde a la segunda etapa de la Busca y posteriormente, sus ayudantes. Por consiguiente, su función narrativa en *RB* es claramente relevante, principalmente, porque aparecen en todas las etapas de la estructura narrativa, siendo el origen y el final de la narración:

- En la **primera etapa** de la Busca, se presenta la relación estéril de sus padres, el nacimiento de Clarisse y la muerte de su madre. A continuación, se describe el entorno idílico en el que vive Clarisse, al lado de sus padre, el rey de Frise.
- En la **segunda etapa**, la del suceso que desequilibrará el orden establecido, se describe la violación de Clarisse por parte de Loys y el posterior abandono de su fruto, Richars, porque su padre rechaza las circunstancias de la concepción. Por lo tanto, esta acción cometida por Loys a Clarisse, provocará una crisis de identidad muy importante en la edad casi adulta del héroe, que provocará el viaje de búsqueda de sus padres.
- En la **tercera etapa**, mientras Richars busca a sus padres se forma como caballero y va adquiriendo experiencia en las relaciones económicas que desarrollará en los lugares por donde pasa.
- En la **cuarta etapa**, Richars encuentra primero a su madre, quedando ambos fascinados por la belleza del uno y del otro. Después encontrará a su padre y facilitará el encuentro entre ambos para que puedan unirse para siempre en matrimonio. Por consiguiente, tanto Clarisse como Loys evolucionan hacia la
- estabilidad y la armonía: Loys abandona los torneos y Clarisse cierra las heridas de su pasado.
- En la **etapa final** de la boda de Richars con Rose y cuando muere el rey de Frise, le entrega la corona que él había heredado, a su padre. Este acto simboliza que Richars ha madurado y que ahora es él quien hace las donaciones.

### 3.3.2. Las pruebas calificativas

Estas pruebas configurarían la esencia de la estructura de Busca. Sin ellas, no tendría sentido recorrer ningún camino, no podrían existir las aventuras, ni el premio por superarlas, que habitualmente, es el encuentro con el objeto buscado. Como afirma Mikail Bakhtine, “La idea de la prueba del héroe y de su palabra es probablemente la idea organizadora más importante de la novela, la que crea la diferencia fundamental de ésta con la épica: el héroe épico se encuentra desde el comienzo al margen de toda prueba; en el universo épico es inconcebible una atmósfera de duda en lo que se refiere al heroísmo del héroe. La idea de la prueba permite la organización profunda y sustancial, en torno al héroe, del diverso material novelesco”.<sup>191</sup>

También es importante señalar que a diferencia de las pruebas que acontecen en otro tipo de *romans*, las que se disponen en la estructura de Busca ocupan la mayor parte de la narración, es decir, de la segunda etapa (Suceso inesperado) a la cuarta etapa (Encuentro). Por otro lado, las pruebas, no sólo se extienden horizontalmente por la mayor parte del sistema de Busca, sino que también se despliegan verticalmente, intensificando e hiperbolizando todas las hazañas del héroe.

#### 3.3.2.1. Características

##### *a. Las pruebas físicas*

Las pruebas físicas implican una serie de habilidades y una fortaleza de la que sólo puede disponer el héroe<sup>192</sup>: Si lo que posee el héroe es fuerza (Lancelot, Richars), aunque cultive la medida, la potencia que desata en sus acciones es propia de los dioses. Si la única fortaleza que tiene es la resistencia física (Guillaume y Aelis), sobrevivirá a todo tipo de agresiones.

---

<sup>191</sup> BAKHTINE, op. cit., p. 203.

<sup>192</sup> A propósito del Amant del RR, como no participa en ningún combate ni libera a ningún prisionero, sino que su búsqueda es más bien pasiva, se puede afirmar que no debe superar ninguna prueba física. Pero, sin embargo, el sufrimiento y la desesperación que padece cuando no puede volver a encontrarse con la Rose, se podría analizar como una prueba física –que aparentemente no supera- para volver a ver a su amada. La parte de Guillaume de Lorris nos dejará con la incógnita de si después de tanto dolor, al final el héroe podrá verla otra vez.

Un ejemplo de la fuerza que puede llegar a tener un héroe de Busca, la encontramos en el episodio del cementerio. El monje de la abadía le muestra las tumbas vacías; en ellas se leen los nombres de aquellos que más tarde serán sepultados; entre las ellas, hay una muy bella y más grande que las otras, cubierta por una lápida en la que hay una inscripción que declara:

“Cil qui levera

Ceste lame seus par son cors

Getera ceus et celes fors

Qui sont an la terrea n prison

Dont n'ist ne sers ne jantis hon

Qui ne soit de la antor nez;

N'ancor n'an est nus retornez”. (v. 1869 y sucesivos).

El monje le explica que nadie ha logrado levantar la lápida de esta tumba. La imposibilidad de levantar la lápida por ser extremadamente pesada, no indica más que la inmensa dificultad de la aventura que, en esencia, no es otra que mirar a la muerte cara a cara. Sin embargo, Lancelot la levanta sin el más mínimo esfuerzo, demostrando que él será el único capaz de liberar los prisioneros de Meleaganz.

El origen de este tema aparece en la *Eneida* de Virgilio, en los versos 145-148 de la sexta parte: La Sibila aconseja a Eneas y éste se apresura a descender a los Infiernos; debe coger la rama de oro sin el cual no podría penetrar en el reino de los muertos. Este personaje está destinado a encontrarla, y esta rama será la espada o el hierro de Lance en nuestras obras medievales, que cederá bajo su mano sin ninguna dificultad.

El héroe de Virgilio no liberará a nadie, simplemente cumple el consejo de su padre y recibe de él las revelaciones sobre el destino de Roma. Sin embargo, tanto Eneas como Lancelot deben superar esta prueba preliminar, que aunque no sea parecida, ofrece una cierta analogía. La losa que Lancelot debe levantar, corresponde a la rama que Eneas debe coger en la *Eneida*.

A parte de estos dos casos, el tema no volverá a encontrarse relacionado con un viaje al Otro mundo.

Después de esta aventura, Lancelot llegará al reino de Gorre hasta donde la reina, la amada, ha sido conducida. Si Lancelot ha alcanzado el reino de los muertos, se debe a que ya ha dejado detrás la muerte, o dicho de otro modo, la muerte está detrás y no delante. Asimismo, como afirma Victoria Cirlot, “el levantamiento de la lápida es el acto

simbólico mediante el cual se significa que Lancelot ha atravesado la muerte y ya está preparado para el gran descenso que le ha de llevar hasta el encuentro con la amada”.<sup>193</sup> Otra muestra de vigor la encontramos en la *QSG*. Una de las primeras aventuras de Galaad consiste en liberar el *Château des Pucelles* de su *mauvaise coutume*.<sup>194</sup> Cada persona que entra en el dominio del castillo se ve deshonrada y las doncellas son hechas prisioneras en el interior de la residencia. Llegando a los lugares, Galaad debe combatir durante mucho tiempo contra los siete hermanos que guardan el castillo y vigilan para que la *coutume* no desaparezca:

“En tel maniere dura la bataille jusques a midi. Et li set frere erent grant proesce ; mes quant vint a cele hore, il si las et si mal atorné que il n’avoient pooir de lor cors deffendre. Et cil qui onques ne recreoit les vet abatant des chevaus. Et quand cil voient que il ne porront plus durer, si s’en tornent fuint ; et quant il voit ce, si nes enchauce point, ainz vient au pont par ou len entroit ou chastel. Et lors rencontre un home chenu vestu de robe de religion, qui li aporte les cles de laiens et dist : “ Sire, tenez ces cles. Or poez fere de cest chastel et de cels qui i sont a vostre volenté ; car vos avez tant fet que li chastiax est vostres” (La *QSG*, p. 48).

A continuación, Galaad libera a las doncellas de la mala costumbre que reinaba en ese castillo y vela para que los dominios de los alrededores no las hagan revivir.

De todas estas aventuras, es necesario señalar que los autores hacen especial hincapié en el individuo en beneficio de la comunidad. De modo que, el objetivo de cada una de las aventuras no es sólo liberar a la gente en peligro, sino también de hacer crecer el interior del héroe. Este doble cometido de las aventuras repletas de pruebas se observa notablemente en las aventuras del Graal:

“La corrélation entre *aventure* et chevalier, devenue instrument de la Providence de même que le passage de la simple mise à l’épreuve à la perfection au service de l’”ordo”, est d’abord réservée individuellement au chevalier, plus tard seulement à la communauté. L’idée fondamentale du *roman* courtois, selon laquelle une aventure déterminée réservée à un chevalier déterminé l’investit d’une mission bien précise qui l’intégrera dans une

---

<sup>193</sup> CIRLOT, Victoria, *El juego de la muerte en la cultura caballeresca*, Revista de cultura 18/19, Nov/Dic de 2001, Fortaleza, São Paulo.

<sup>194</sup> Étymol. et Hist. 1. Ca 1100 *custume* « manière d’agir habituelle » (Roland, éd. J. Bédier, 141); 1160-74 *avoir custume* (WACE, Rou, éd. H. Andresen, III, 285); 1467 de *coustume* « habituellement » (A.N. JJ 200, fo 69 ro ds GDF. Compl.); 2. 1130-40 *costume* « manière d’être établie par l’usage et à laquelle la plupart des gens se conforment » (WACE, Conception ND, éd. W. R. Ashford, 833); d’où 3. début XIIes. dr. *costumes* « législation établie par l’usage » (Lois G. le Conquérant, éd. J. E. Matzke, introd.). Du lat. *class. consuetudinem* acc. de *consuetudo* « habitude », « genre, manière d’agir d’un peuple » (cf. lat. médiév. *costuma ds NIERM.*), Trésor de la Langue Française Informatisée : <http://atilf.atilf.fr/>



organisation humaine idéale, implique logiquement et objectivement la séparation de l'individu et de la communauté et, dans ce cas précis, le chevalier errant livré à lui-même devient finalement étranger à la communauté féodale, dont l'intégrité est pour lui en même temps la garantie de l'"ordre universal".<sup>195</sup>

En cambio, en *RB*, estas pruebas físicas que supera el héroe benefician a la comunidad pero más que nutrir su espíritu y ennoblecerlo, ayudan a demostrar su valor como guerrero. Es decir, hay un dominio donde se opera la síntesis de los instintos eróticos y guerreros y de la cortesía ideal: es el terreno netamente circunscrito de la *lice* donde se juegan los torneos:

"L'idée de valeur individuelle, ou d'exploit guerrier, représentée par le duel et la "prouesse" (tournoi, combat singulier des deux chefs en présence); l'idée de régler les batailles d'après un protocole quasi sacré; la conception ascétique de la vie militaire (jeûnes prolongés avant l'épreuve des armes); les conventions permettant de déterminer le vainqueur (...); enfin et surtout le parallélisme exact des symboles érotiques et militaires – tout cela ne cessera pas de déterminer les modes de guerroyer à travers les siècles suivants".<sup>196</sup>

Guilliaume también adquirirá un valor personal probando su bravura y mediante la experiencia, para poder paliar su linaje modesto, del mismo modo que Richars permanecerá siete años participando en todos los torneos y quedando siempre como ganador para subsanar sus carencias afectivas vinculadas con la crisis de identidad.

El proceso de las pruebas físicas se desarrolla en las siguientes fases:

1. El héroe libra un combate contra un caballero o ser del Otro mundo.
2. Triunfa.
3. En ocasiones, recibe una compensación.
4. Movimiento: esta acción dinamiza la narración y la avanza considerablemente.
5. El héroe aprende más habilidades y por lo tanto, evoluciona como caballero.
6. Al haber demostrado sus destrezas como caballero, su valentía, y en algunos combates, su nobleza al perdonar la vida al caballero que ha derrotado, el héroe se acerca notablemente al objeto buscado.

---

<sup>195</sup> Erich Köhler, *op. cit.*, p.94.

<sup>196</sup> Rogimon, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Bibliothèques 10/18, Plon, 1972, P. 274.

Las pruebas físicas no implican la posibilidad de cometer una falta. El héroe nunca es derrotado, puede quedar malherido o lo pueden hacer prisionero pero en seguida resolverá esta afrenta con un combate en el que saldrá vencedor.

### *b. Las pruebas morales*

Las pruebas morales son las más importantes de toda la Busca porque están intrínsecamente relacionadas con el alma del héroe. La moral, el equilibrio, la perseverancia, la firmeza, la humildad, la bondad y la generosidad son cualidades inherentes a la personalidad del héroe de Busca.

Este tipo de pruebas reciben la influencia directa de la Teología y del Cristianismo, especialmente, el *roman* de Busca del siglo XIII, y llegarán a su apogeo acarreado temas como el arrepentimiento, la redención, el pecado, el dolor y la penitencia.

El análisis de estos *romans* medievales de Busca pone de manifiesto la necesidad que los jóvenes tienen de viajar para salir o escapar del entorno paterno, bien porque los deseos de unos y otros no coinciden, bien porque poseen un criterio personal para forjarse su propia vida. Esta personalidad independiente y original, junto con un suceso extraordinario, desencadenará un viaje que conllevará el abandono de la tradición en el sentido afectivo e institucional. Esta será la primera prueba moral: la capacidad de “despegarse” de su origen –aunque sea por un tiempo- para crear una identidad propia.

Las pruebas morales son imprescindibles para que el héroe puede aproximarse al objeto buscado y finalmente encontrarlo. Estas pruebas pueden hallarse tanto en los espacios de búsqueda como en los de reflexión y son el origen de una falta. Como afirma Keith Busby, a menudo la falta es la condición necesaria de la Busca; por este motivo, para que Guillaume y Aelis se conviertan en la figura principal de la aventura, es necesario que ellos cometan una falta.<sup>197</sup> En este caso, Guillaume persigue al Escoufle, que ha robado el anillo de Aelis, y ella, cuando se despierta del reposo y ve que él ha desaparecido, desconfía de él y piensa que la ha abandonado.

¿Por qué es importante la falta? El héroe debe errar, equivocarse, fallar, para poder madurar lo suficientemente y mejorar. Después de haber errado en la prueba moral, el

---

<sup>197</sup> BUSBY, Keith, « Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Verse *Romances* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, editado por Norris J. Lacy, Douglas Kelly y Keith Busby, Rodopi, Amsterdam, 1988, p. 103.

héroe no sabrá muy bien porqué no alcanza sus propósitos. Con el tiempo, tomará conciencia de que debido a la “falta” o a las “faltas” cometidas en un pasado reciente, se ha quedado “bloqueado” y no puede seguir adelante en su Busca. Entonces, sentirá remordimientos y se arrepentirá. Después vendrán los lamentos, los largos monólogos, o la desesperación por cambiar el rumbo a la deriva que había emprendido en héroe. En este momento es cuando hará todo lo posible e imposible por reparar su falta. En *RB*, por ejemplo, curiosamente, la falta la comete el padre, pero esta misma falta es la que provocará el encuentro entre padres e hijo, cuando Richars decida Buscarlos. El padre del héroe violó a la madre del héroe, mientras dormía en el jardín, y el padre de ella, Clarisse, la obligó a abandonar el niño. Una pareja encuentra al niño y lo adopta. Cuando Richars es un joven apuesto, fuerte y valiente, decide ir a buscar a sus padres naturales, y a través de ellos, su propia identidad. Una vez se reencuentre con su familia natural, su padre reparará su falta otorgándole riquezas, bienestar y reconocimiento. Pero, sin embargo, Clarisse no será recompensada... ¿tendrá suficiente con la recuperación de su hijo y la valoración de su padre?

Otro ejemplo de prueba moral es la que mide la capacidad de fidelidad del héroe. En el *CHCH* y el *CG* la hija amable del *Vavasseur* (Vasallo), la buena dama con el ungüento, mujer liberada del gigante, la heredera del hombre rico, la anfitriona o la senescala enamorada, la *Pucelle du Pavillon* y la de las *Petites manches*, etc, a las cuales el héroe no concede más que lo que puede dar, representan todas las posibilidades de ser infiel a su búsqueda y a su único amor. A más tentaciones vencidas, más calificaciones. En lugar de desviarle de su camino, ella no hace otra cosa que de confirmárselo.

La Busca de la amada es inseparable de la Busca de la calificación, como se hemos visto en la trama del *E* y el *RR*. También aparece en el *roman de Floire et Blancheflor*, que narra cómo el héroe busca a su amada hasta Babilonia ya que sus padres, oponiéndose a la boda, la habían vendido a unos comerciantes. Florian sigue su rastro, de etapa en etapa, hasta el célebre “*Vergier de El Emir*”, superando todo tipo de pruebas.

El rapto de la esposa simboliza la pérdida de la soberanía, también en lo que respecta a lo más material: la riqueza, la fecundidad, la fertilidad. Inversamente, la Busca de la mujer puede estar asociada a una Busca de la prosperidad.<sup>198</sup>

En definitiva, las pruebas morales son mucho más importantes que las pruebas físicas porque sin ellas el héroe jamás encontraría lo que Busca. Esta cuestión se puede observar

---

<sup>198</sup> *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, p. 268.

en las pruebas de espiritualidad y rigor moral que deben superar los caballeros terrenales de la *QSG* para llegar a convertirse en *chevaliers celestielles*. El combate del héroe se realiza contra fuerzas invisibles.

#### b.1. Falta, arrepentimiento y reparación.

Para poder encontrar el objeto desaparecido, secuestrado o huido, el caballero deberá realizar una serie de pruebas de las que no siempre saldrá vencedor. Si se equivoca o sale perdedor, si comete faltas, estas faltas tendrá que repararlas, para poder encontrar lo que busca. Para ello, lo primero que deberá hacer es tomar conciencia de su error y de la magnitud del mismo; en segundo lugar deberá arrepentirse de haber cometido una falta. Si el héroe acomete las pruebas pero no repara las que han tenido un desenlace horrendo, su búsqueda se verá bloqueada hasta que no se arrepienta.

No sólo el enemigo de la Busca, elemento perturbador el orden en la corte, transgrede lo establecido y provoca una falta que pueda desestabilizar el reino, sino también el héroe. Sólo el honor y el arrepentimiento podrán ayudarle a restablecer el camino de la búsqueda.

En cuanto al honor, éste se forjará en el itinerario de aventuras que vivirá el héroe, puesto que el honor exige una disponibilidad al riesgo y a la acción que impondrá continuar más lejos y más deprisa, formulando preguntas, eligiendo la vía directa, que es evidentemente la más difícil, y por consiguiente, la más noble. Con estas actuaciones del héroe dignifica la nobleza y muestra que la cobardía sólo puede ser obra del *vilain*.

No obstante, el honor del héroe no sólo se medirá con el combate sino también con la aceptación de sus propios errores y el consecuente arrepentimiento.

Como ejemplo de remordimiento como pieza clave de la prueba moral, encontramos un episodio en el *CHCH*, en el que Guenièvre se entera de la noticia (falsa) de la muerte de su amante (v. 4167) y siente arrepentimiento por la manera en cómo ha tratado a Lancelot. También aparece en el episodio en el que Lancelot, creyendo también que su amada estaba muerta se intenta suicidar (v. 4250), y finalmente, en el episodio en el que Lancelot, habiendo encontrado a Guenièvre, “se confiesa culpable, adoptando el tono de un penitente a su confesor” (v. 4490). Cuando Lancelot se presenta ante Guenièvre, se inclina ante de ella como si fuera su devoto, “car an nul cors saint ne croit tant” (4653); se arrodilla delante de su amiga, antes de dejarla, “con s’il fust devant un autel” (4718).

Como el cristiano frente a Dios, el amante no debe cesar de merecer a su dama; vive en el temor del pecado y en un espíritu de contrición. Guarda silencio ante los ultrajes con la paciencia y la humildad de un creyente dispuesto a sufrirlo todo por su fe. Los sacrificios deben ser puros y estar libres de cualquier duda o vacilación. Por lo tanto, cuando Lancelot tarda un instante en subir a la carreta, porque duda, comete un pecado. De esta “religión de amor”, la Reina Guenievre es el objeto, amiga rigurosa, preocupada por su gloria y la empresa de su amante; sin embargo, es sensible a la duda, al arrepentimiento y manifiesta su remordimiento en los versos 4196 y siguientes. Después de saber la noticia –falsa- de que Lancelot ha muerto, Guenievre se queda muy “sorprendida”:

“A po qu’ele ne s’est ocise... (v. 4160)  
Et tant duremant s’an esmaie  
Qu’a po la parole n’an pert...” (v. 4164- 4165).

Aparentemente, Guenievre no muestra ninguna perturbación, sabe conservar su dignidad en las peores circunstancias y no se traiciona. Pero su primer pensamiento es el suicidio; No encuentra ni siquiera la fuerza para hablar. Después se domina a sí misma. Su secreta desesperación es trágica: para empezar, piensa en dejarse morir de hambre y de sed (4173-4174), después, habiéndose levantado de la mesa, se queda sola y se abandona a su dolor:

“Et molt se blasme, et molt s’ancelpe  
Del pechié qu’ele fet avoit  
Vers celui don ele savoit  
Qui suens avoit esté toz diz,  
Et fust ancor, se il fust vis.  
Tel duel a de sa cruauté  
Que molt an pert de sa biauté” (v. 4184-4190).

Chrétien comienza describiendo el comportamiento exterior de Guenievre como si fuera el de una penitente que recurre a la confesión interior. El dolor de Guenievre se traduce también mediante sus gestos. El monologo está compuesto casi enteramente por interrogaciones y exclamaciones, hasta la resolución final, menos apasionada y más sentenciosa:

“... Et Dex! Avrai ge reançon  
 De cest murtre, de cest pechié?  
 Nenil voir, ainz seront sechié  
 Tuit li fleuve, et la mer tarie!  
 Ha! Lasse! con fusse garie  
 Et com me fust granz reconforz,  
 Se une foiz, ainz qu’il fust morz,  
 El Eüsse antre mes braz tenu” (v. 4220-4227).

Antes de que Guenievre encuentre la paz, todos los ríos y todos los mares se habrán secado. En este remordimiento desesperado se percibe la influencia del *roman antique*: la misma atmósfera pagana, el mismo grito apasionado del corazón, la misma sensualidad (Guenievre se lamenta de no haber dado placer a Lancelot). Pero tanto en el *roman antique* como en *Lancelot*, este lamento utiliza un lenguaje y unos ritos propios del auténtico arrepentimiento cristiano.

El monólogo de Guenievre forma parte de un tipo de díptico cuyo segundo elemento es el monólogo de Lancelot. Él también se ha enterado de la falsa noticia de la muerte de Guenievre (que después de un ayuno de dos días cae en una especie de letargo). Así como Guenievre había querido morir, también el primer pensamiento de Lancelot fue el de suicidarse; pero el héroe no duda, pasa de la intención al acto, exhalando su dolor por última vez:

“Cest laz antor m agole estraindre,  
 Ensi cuit bien la mort destraindre  
 Tant que mal gré suen m’ocirrai” (v. 4273-4275).

Pero Lancelot será salvado y se lamentará de nuevo con un monólogo muy retórico:

“Dex, cist forfet, quex estre pot?  
 Bien cuit que espoir ele sot  
 Que je montai sur la charrette.  
 Ne sai quel blasme ele me mete  
 Se cestui non. Cist m’a traï.  
 S’ele por cestui m’a haï,  
 Dex, cist forfet, por coi me nut?...” (v. 4331-4337).

Lancelot está desgarrado por una falta cuya naturaleza ignora. El dolor de Lancelot consiste en una mala conciencia: Guenievre no ha podido equivocarse. Cruel enigma que prohíbe todo tipo de arrepentimiento, puesto que sólo se puede uno arrepentir si se conoce el pecado, porque el arrepentimiento exige el conocimiento del mal cometido. Por otra parte, Lancelot no puede obtener el perdón de Guenievre puesto que se supone que ella ya no existe. Pero Lancelot no cesa de preguntarse a sí mismo. Nada más tortuoso que un remordimiento sin objeto definido, nada más mortificante que esta búsqueda de los motivos exactos de una condena.

A partir de este suceso, Lancelot no se atreve ni siquiera a llamar a Guenievre su “amie” (v.4361), puesto que sabe que él mismo no se ha portado como un leal amigo y que ha consentido en deshonar a su dama deshonorándose a sí mismo (v.4379).

Este episodio trágico fundado sobre la noticia de la falsa muerte de ambos amantes, conducirá la narración, mediante este efecto antitético, a un momento de éxtasis absoluto cuando los amantes se vuelvan a reunir, habiendo superado el malentendido. Este momento clásico del encuentro amoroso de los dos amados en la intimidad, corresponderá a la parte final de la Busca y desencadenará el último combate de Lancelot contra Meleaganz.

En cuanto se reencuentran, Lancelot le pregunta a Guenievre las razones de su frialdad pasada para que él pueda “amender” esta falta grave y misteriosa (4480-4481). Guenievre se lo aclara enseguida: ¿Por qué le costó subir a la carreta? ¿Por qué dudó algunos instantes?

Finalmente, ella lo absuelve y lo mantiene al margen de sus reservas (v. 4499) por todo el mal que él ha cometido, aunque sin tener intención de hacerlo.

En estos episodios morales del *CHCH* unido al motivo del remordimiento y del arrepentimiento aparece la lealtad y la deslealtad que se entrelazan para estructurar la narración y su significado. Según Matilda Tomaryn Bruckner, “Lancelot’s paradoxical character often leads his forward haste into paths of delay, not only because of the machinations of Meleaganz, but also because of his own virtues –or rather because of the paradoxical nature of the virtues themselves as they are combined in the ideal knight and love”.<sup>199</sup>

Por el contrario, el arrepentimiento en el *CG* será un arrepentimiento de tipo cristiano, desencadenándose a partir de la confesión de Perceval a su tío ermitaño. El hecho de que

---

<sup>199</sup> TOMARYN BRUCKNER, *op. cit.*, p. 174.

el ermitaño recuerde a Perceval la obligación de la confesión anual no es una prueba de la ignorancia en la que se encuentra el héroe respecto de los mandos de la iglesia. Perceval no es absolutamente ignorante de los datos elementales del catecismo.<sup>200</sup> Perceval no evoluciona sobre un plano intelectual sino humano, y es mediante la acción más que mediante el conocimiento, cómo progresa el héroe.

Perceval es culpable de la muerte de su madre, a quien ve desplomarse justo cuando estaba emprendiendo el viaje y no vuelve atrás para ver si esta viva. Cuando se encuentra a su joven prima y le reprocha la muerte de su madre, él ni siquiera siente arrepentimiento. Completamente entregado a su vida caballeresca, sólo piensa en el futuro inmediato: sólo quiere vengar al caballero muerto y proseguir su camino. Su actitud muestra un cierto egoísmo. Todavía no es suficientemente maduro para sentir la mala conciencia y de este modo, tomar conciencia del pecado para poder coger la vía de la liberación.

En cambio la *demoiselle hideuse*, no hará alusión a la *Veve dame* (la madre de Perceval), pero insistirá sobre la aplastante responsabilidad de Perceval cuyo silencio ha tenido unas consecuencias impactantes para los habitantes de la *Terre Gaste* (4675). Este “pecado” impreciso, cometido involuntariamente por un héroe un poco inconsciente, y el hecho de que tenga incalculables efectos, es un elemento un poco extraño a la concepción cristiana de la falta.

La aparición de esta dama sólo puede entenderse dentro del contexto de las tradiciones celtas, uniendo la inhibición del héroe a una maldición de carácter mágico, la cual agrava la maldición anterior que había tocado la *Terre gaste* cuando su soberano, el Roi Méhaignié, había sido herido en sus partes viriles.<sup>201</sup>

Una vez más, Perceval no muestra el más mínimo arrepentimiento. Sólo jura no pasar dos noches en el mismo “hotel”, de correr todo tipo de aventuras y de combatir a todos los caballeros que le reten hasta que haya encontrado la clave del Graal y de la Lance que sangra.

Después de narrar algunas hazañas de Gauvain (que lucha al servicio de la *demoiselle aux manches petites* y contra los burgueses del castillo de Guigambresil), Chrétien vuelve a Perceval, y nos muestra cómo ha aumentado su gloria acumulando proezas y hechos de

---

<sup>200</sup> PA YEN, Jean-Charles, *Le Motif du Repentir dans la Littérature Française Médiévale* (Des origines à 1230), Droz, Genève, 1967, p. 392.

<sup>201</sup> Según Clovis Brunel, es de este modo como debe interpretarse la herida del Roi Méhaignié. Ver *Romania*, 1960, pp. 37-44. Jean Frappier también ha defendido esta interpretación.



armas. El caballero que la vida ha formado, ahora comprender la lección que va a hacerle entender su tío ermitaño.

Perceval encuentra a tres caballeros y seis damas que van a ver el ermitaño para que los absuelva. Ellos se sorprenden de ver a un caballero armado un viernes santo, el día que se debe respetar la tregua de Dios. Perceval oye las explicaciones de los penitentes (sobre la Pasión de Cristo, Su Encarnación, Su descenso a los infiernos y el deber de hacer penitencia en recuerdo de estos santos misterios) y llora (v. 6316). La gracia de Dios ha actuado: Se arrepiente y decide ir a confesarse él también. El pasaje es decididamente contricionista. La abundancia de sus lágrimas manifiesta la profundidad de su arrepentimiento:

“Et cil en son chemin s’en entre  
Qui sozpiroit del cuer del ventre  
Por che que mesfais se sentoit  
Vers Dieu, dont molt se repentoit;  
Plorant s’en va vers le boschage” (v. 6333-6337).

Llega a la ermita y el ermitaño deja hablar al joven hombre que evoca la muerte de su madre y el olvido de Dios durante cinco años. Olvidar a Dios, es no vivir el tiempo. Chrétien nos lo quiere hacer comprender de este modo, dado que Perceval recupera la conciencia de sí mismo y el pensamiento de Dios en la cumbre del año litúrgico, en el momento más importante, del Viernes Santo al domingo de Pascua.

Pero aunque lo haya olvidado todo e incluso haya olvidado Dios, todavía le queda una cosa, el primer objeto de su Busca, lo que tanto había deseado, lo que había sido su gran aprendizaje, su iniciación: la caballería (v. 6151-6163). Perceval multiplica las aventuras y las hazanas más que nunca. De esta manera, emplea cinco años sin acordarse de Dios (v. 6162-6163): dicho de otro modo, estas hazañas caballerescas son inútiles, inefectivas, porque se han realizado en un tiempo que no existe, que no tiene ni estructura ni sentido. La fuente profunda de su mal espiritual es la inconciencia y el desconocimiento de su verdadera naturaleza y de su verdadera vocación (en Saint Bernard, entre otros, se encuentra esta idea de que la primera razón de la falta es la ignorancia de sí mismo y esta otra idea de que la conversión comienza en el momento en que el pecador empieza a conocerse en su iniquidad).

Así pues, como afirma Pierre Gallais, “Le “peché” de Perceval, c’est l’oublié. Il a oublié sa mère, pues il s’en est ressouvenu (v. 1700 et ss.); il a oublié Blancheflor: les trois gouttes de sang la lui ont rappelée (v. 4199 et ss.); il a oublié le Roi-Pescheor: la Laide Demoiselle vient lui rafraîchir la mémoire (v. 4610 ss.); et maintenant il oublie Dieu, pendant cinq (sept) longues années. Le “manque” de Perceval est un manque de mémoire. Tout son comportement procède du fait qu’il ne se souvient pas, ou qu’il se souvient à contretemps et mal (...). S’il manque de délicatesse à la cour d’Artus, c’est qu’il a oublié ce que lui a dit le charbonnier (au v. 844 et ss.); s’il tue le Chevalier Vermeil, c’est tout simplement qu’il convoite son armure, et pas du tout à cause de ce que lui a révélé Artus (au v. 945 et ss.) et qu’il a complètement oublié. Les difficultés énormes qu’il rencontre à trouver sa place dans la société proviennent de l’oublié de son origine –oubli involontaire de sa part, voulu et imposé par la Veve dame”.<sup>202</sup>

El *CG* se construye según el principio de una simetría demostrativa y rigurosa. Es un *roman* del arrepentimiento y de la redención, que nos conduce hasta la conversión del héroe, desvelando lentamente que “La misión de Perceval es de sauver par la connaissance”.<sup>203</sup>

Sobre los consejos que el ermitaño le da a Perceval y sus consecuencias, se tratará en el siguiente capítulo que narra el silencio de Perceval, la muerte de su madre y el olvido de Dios.

A menudo, la conquista de la aventura, para el héroe, es una fuente de progreso moral. Los *romanciers* siguen la vía trazada por Perceval, pero en ocasiones van más lejos que él, y llegan a afirmar que un amor leal entre dos jóvenes libres en su corazón es la expresión de la voluntad divina. De este modo, afirman que la dama, gracias a Dios, goza de una especie de derecho divino sobre su amante. Eso es lo que debemos inferir de este pasaje de *J* en el que el héroe acechado por Amor que le retira el sueño, declara en el curso de un largo monólogo:

“De tut m’aves poder emblat,  
Et tut es vostre mielz que mieu.  
E sius avia dig de Deu,  
Nun o deuria mal tener,

---

<sup>202</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l’Initiation*, p.144.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 51.

Car el vos n'a donat poder..." (v. 7400-7404).<sup>204</sup>

Brunesentz tiene, por voluntad de Dios, poder absoluto sobre Jaufre<sup>205</sup>. En esto hay una afirmación voluntariamente excesiva, que no debe sorprender en el autor provenzal. Este autor utiliza un cierto número de motivos de las tradiciones antiguas y bretonas como el enfrentamiento de Artus y la bestia, los lamentos de los habitantes de Monbrun a causa de la *Male Aventure*, el combate contra un caballero negro que sólo puede vencer con la ayuda de un ermitaño, la aventura de la fuente donde se sumerge Jaufre, llegando hasta un mundo encantado donde el héroe deberá vencer el gigante Félon. Se encuentra también el motivo de la enfermedad de amor e incluso de la muerte de amor cuando Brunesentz, después de la aventura de la fuente, creyendo que no volverá a ver nunca más a su amante, piensa en suicidarse (v. 483 y siguientes).

Este poder absoluto de la amada sobre el amado, también se reflejará en el *CHCH*, en el episodio de la *charrette*. La prueba es evidente: Lancelot, si realmente ama a Guenievre, si realmente quiere encontrarla, si es su prioridad en la Busca, debe subir a una carreta que lleva un enano para buscarla, porque no dispone de ningún caballo.

En efecto, la naturaleza del suplicio unido a la carreta sigue siendo un misterio. No se trata de un suplicio físico sino de una degradación pública y simbólica del individuo que está expuesto allí. Con la carreta, aparece el tema de la vergüenza, que es fundamental para el sentido del *roman*: el amor más fuerte que la vergüenza. Este ritual de conjuración señala la naturaleza maléfica de la carreta, anunciadora de la muerte en las leyendas bretonas. Jean Frappier ha reconocido en este vehículo la famosa carreta del Ankou del folklore bretón.<sup>206</sup> A pesar de que el *nain* que la conduce aquí no corresponde a la imagen moderna del Ankou, según Anne Martineau, este episodio es "la plus ancienne mention de la légende de Ankou".<sup>207</sup>

Las pruebas morales también pueden superarse satisfactoriamente, como es el caso de Galaad. Richars, por ejemplo, no cometerá ningún error, pero su padre sí. De hecho, él será fruto de una falta. Jaufre tampoco va a suspender ninguna prueba moral, pero la

---

<sup>204</sup> Usted me ha quitado la posesión de todo, y todo es más suyo que mío, y os he dicho esto que sólo se debe decir a Dios, él no debería guardarme rigor, puesto que es él quien os ha dado poder sobre mí.

<sup>205</sup> PAYEN, Op. Cit., p. 470.

<sup>206</sup> FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, Hatier, 1968, p. 137.

<sup>207</sup> MARTINEAU, Anne, *Le Nain et le Chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 123.

transgresión de Taulat lo llevará a una búsqueda de reparación para restablecer el orden de la corte del rey Artus.

Cabe decir, que sin la falta, la narración no recibe la estimulación de este proceso de redención, cuyas fases son las siguientes:

1. Se establecerá la prueba.
2. Se cometerá una falta, que puede ser el resultado erróneo de dicha prueba.
3. Algo o alguien hará tomar conciencia al héroe o al caballero que la ha cometido y sentirá remordimiento. Si es el héroe quien ha transgredido la norma, él seguirá su camino pero el tiempo se habrá detenido.
4. A continuación, casi inmediatamente, el héroe o el caballero sentirán arrepentimiento.
5. Después de una reflexión considerable, habrá una consecuente reparación (penitencia).
6. El héroe se hallará más cerca de encontrar el objeto buscado y proseguirá su búsqueda.

Cuanto más grave es la falta, más compleja será la reparación, pero, por otro lado, más cerca estará el héroe de encontrar lo que busca.

Para comprender mejor estos procesos, a continuación se expondrán algunos ejemplos de pruebas, la mayoría de carácter moral.

### 3.3.2.2. Algunos de los ejemplos más relevantes

#### *a. Los puentes: el Ponz Evages y el Pont de El Espee*

El paso por un puente es un elemento esencial para la iniciación del héroe tal y como lo muestra Mircea Eliade: “La Visión de San Pablo nos muestra un puente “estrecho como un cabello” que une nuestro mundo con el Paraíso. La misma imagen se encuentra en los escritores y místicos árabes: el puente es “más estrecho que un cabello” y une la Tierra a las esferas astrales y al Paraíso. Igualmente, en las tradiciones cristianas, los pecadores, incapaces de atravesarlo, son precipitados al Infierno. Las leyendas medievales hablan de

un “puente escondido bajo el agua” y de un puente-sable, por el cual el héroe (Lancelot) ha de pasar con las manos y los pies desnudos: este puente es “más cortante que una hoz” y el paso se hace “con sufrimiento y agonía”. En la tradición finlandesa atraviesa el Infierno un puente cubierto de agujas, de clavos, de hojas de navaja: tanto los muertos como los chamanes en éxtasis lo han de tomar en su viaje hacia el Otro mundo. Descripciones análogas se encuentran más o menos por todas partes: la misma representación se ha conservado cuando se ha querido expresar la dificultad del conocimiento metafísico y, en el cristianismo, de la fe. (...) “Estrecha es la puerta y angosto el camino que lleva a la Vida y hay pocos que den con él” (Mateo, VII, 14).<sup>208</sup>

El puente en el *roman* de Busca medieval, funciona como medio de paso al Otro mundo y a la vez como prueba calificadora que significará la iniciación del héroe, cuyo éxito en dicha proeza, le hará no temer la muerte, habiendo conquistado una especie de inmortalidad corporal. Este es el ejemplo del *Pont de El Espee*, por donde debe pasar Lancelot para llegar hasta el reino de Gorre y rescatar a Guenievre<sup>209</sup>. En esta prueba se muestra que su superioridad física y moral está directamente relacionada con su capacidad de amar. El amor de Lancelot aparece como un tipo de religión, la fuerza que guía su vida. El humilde y obediente servicio que presta a su dama, Guenievre, y su auto-abnegación recuerda el éxtasis de la contemplación mística y la sumisión a Dios: “Lancelot earlier suffered a more physical martyrdom when crossing the Sword Bridge, the knife edge of which cuts into his hands, knees and feet. But Love sweetens and assuages his suffering”.<sup>210</sup>

Este puente peligroso es la adaptación novelesca de un motivo cuyo origen se remonta a la literatura de las visiones. La primera vez que aparece es en la *Visio sancti Pauli*, traducción abreviada de un apócrifo griego del siglo IV, que constituye el prototipo de todas las visiones del Infierno hasta Dante, y de las cuales nos han llegado seis versiones rimadas en francés medieval. En el río que debía atravesar san Pablo:

---

<sup>208</sup> *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Punto Omega, 1981, p. 120.

<sup>209</sup> Los habitantes del país de Gorre pueden entrar y salir con facilidad. A los que habitan en Logres les resulta mucho más difícil. Hay un sistema de dos niveles que opera de la siguiente manera: cualquier hombre ordinario, mujer o niño de Logres puede entrar en Gorre libremente, pero una vez estén dentro, no pueden marcharse hasta que una persona de Logres entre y salga de Gorre. Para esta persona, que resulta ser la reina, opera un sistema especial: la entrada ya no es simple, debe ser efectuada a través de uno de los dos puentes, el *Ponz Evages* o el *Pont de l'Espee*.

<sup>210</sup> TOMARYN BRUCKNER, *op. cit.*, p.155.

“... les diables nageaient comme poissons en mer ; ils se repaissaient des âme, comme les loups des brebis, sans merci. Un pont enjambait le fleuve, long et étroit, large d’un doigt au plus. C’est le passage obligé pour les âmes ; les bienfaits assurent une traversée sans danger, mais les péchés font chanceler et tomber à El Eau”.<sup>211</sup>

Esta descripción, comparada con la del *Pont de l’Espee*, ofrece muchas similitudes. La visión de la lámina brillante tendida sobre el torrente helado en el paisaje crepuscular, la fantasmagoría de los leones, la progresión sangrienta de Lancelot, cautivan el espíritu y por el esplendor de la escena ha quedado relegada a la oscuridad la continuación inmediata: la llegada del héroe al castillo de Baudemagu. Esta parte del relato presenta un carácter sorprendente:

“D’une espee forbie et blanche  
estoit li ponz sor El Eve froide ;  
mes El Espee estoit forz et roide  
et avoit deus lances de lonc” (v. 3022-3025).

Mediante la actitud de Lancelot cuando descubre este puente, se puede comprobar la relevancia de la oposición entre contrarios, como se percibe en estos versos:

“Cil ne sevent plus que dire,  
mes de pitié plore et sospire  
li uns et li autre molt fort.  
Et cil de trespasser le gort  
Au mals que il set s’aparoille.” (v. 3091-3095).

Sus compañeros, los hijos del *vavasseur* se sorprenden cuando Lancelot se desarma y pasa por el puente cortante *a mains, a piez et a genolz* (v. 3116). Los leones desaparecen; examina su *anel* mágico, *don de la Dame du Lac*, que le permite distinguir la realidad del encantamiento: todo ha sido una ilusión, no hay nada. Los únicos vivos son sus compañeros que están *a l’autre rive* (v. 3130-3132).

Lancelot se seca la sangre de los cortes que le ha producido el paso por el puente y ve una *tor* y curiosamente invisible desde el otro lado de la orilla.

---

<sup>211</sup>Traducción de Alexandre MICHA, *Voyages dans l’au-delà d’après les textes médiévaux (IVe–XIIIe siècles)*, Klincksieck, 1992, pp. 23-26.

El puente es la frontera que el héroe de Busca debe atravesar para llegar al Otro mundo donde se encuentra el objeto buscado. Sólo él podrá traspasarla.

El verso 3136 evoca el cumplimiento de un sacrificio: la sangre se ha derramado; es el momento en el que, como efecto inmediato de compensación, surge el castillo donde está capturada Guenievre.

En cierto modo, sin el paso del puente, el castillo de Baudemagu no existiría, como tampoco existiría el castillo del rey Pescheor en el *CG* si Perceval no lo hubiera visto, de repente, como si saliera de la tierra:

“Lors vit pres de lui en un val

Le chief d'une tor qui parut” (v. 3050-3051).

Como el castillo del rey Pescheor, el de Bademagu es un castillo del Otro mundo, de ninguna parte, análogo al *bruiden* celtique susceptible de desaparecer tan súbitamente como aparece cerca del río infranqueable, como señala Antoniette Saly.<sup>212</sup> Perceval es el invitado del castillo, que se levanta en el momento oportuno para acojerle. Por el contrario, Lancelot, fuerza la entrada al país prohibido y tendrá que ganarse la hospitalidad de Baudemagu, puesto que aunque ambos sean héroes libertadores, el destino de Perceval será salvar el Roi Méhaignié y su reino, mientras que el de Lancelot es el de liberar a los cautivos de Baudemagu.

Este detalle de la aparición de la *tor* en el *CHCH* prueba que para Chrétien de Troyes el Pays de Gorre es un reino mítico, que pertenece al Otro mundo de los celtas.

La prueba del puente también aparece en *La Mule sans frein*. Una doncella confía al héroe (Gauvain) su mula, y ésta deberá llevarlo a su destino. Primero aparecerá un bosque, después la llanura con la fuente, el río ancho y profundo para franquear sobre una viga estrecha de hierro (puente). Gauvain llega al castillo, que está cercado por una valla de estacas en las que cada una de ellas lleva una cabeza de caballero; además, el castillo gira y hay que esperar a que la puerta pase justo en frente para entrar en ella. La ciudad está desierta, con la excepción de un enano y de un gigantesco *vilain* armado que propone a Gauvain, jugar el *Jeu-parti du décapité*; luego aparecen dos leones y dos dragones. Superada la prueba, Gauvain vuelve a irse, y cuando se gira, ve la ciudad desierta poblada

---

<sup>212</sup> SALY, Antoniette, *Image, structure et sens: études arthuriennes*, Aix-en-Provence, 1994, p. 67.

de una muchedumbre alborotada bailando. Como se puede observar, si Gauvain no hubiera atravesado la viga delgada como puente para cruzar el ancho río, no hubiera logrado llegar al Otro mundo, al castillo donde debe superar la última prueba, y no hubiera llegado al término de su Busca.

### *b. El silencio en Perceval*

El *roman* medieval de Busca se elabora a partir de un juego sobre la comunicación, deteriorada o deficiente, que el héroe tendrá que restablecer o mejorar: la aventura es la ocasión que se ofrece para remediar la disfunción, puesta en evidencia por la palabra impedida, que perturba los intercambios y los contactos en sociedad, instaurando un clima de desconfianza y represión nefasto.

La comunicación del héroe será tan importante como sus habilidades combatiendo. El conflicto que pueda tener para manifestar un pensamiento o una inquietud mediante la palabra, si no lo resuelve, le perjudicará en su interacción verbal con los personajes más relevantes de la Busca, y tendrá dificultades para encontrar el objeto buscado.

El ejemplo más significativo de este tipo de comunicación truncada por el mismo héroe es el silencio voluntario que se impone Perceval cuando ve desfilar ante sí el cortejo de la Lance y el Graal en el castillo del rey Pescheor<sup>213</sup>. Unos versos más tarde, Perceval sabrá porqué el silencio no siempre es productivo.

Cuando al día siguiente encuentra en el bosque a su prima ésta le dice que su nombre ha cambiado: no es Perceval li Galois, sino Perceval li cheitis (verso 3582, “el desdichado”), pues, con el silencio ha impedido que se realizaran determinados buenos sucesos, y si ha callado ante el cortejo de la Lance y el Graal se debe a el pecado que ha cometido provocando la muerte de su madre:

“... le pechié, ce saches tu,

---

<sup>213</sup> Según Martín de Riquer en *La leyenda del graal y temas épicos medievales* (editorial prensa española, Madrid, 1968, p. 120-121.), “el cortejo de la Lance y el graal representan la ceremonia judía del Pésaj y las representaciones gráficas de la crucifixión con las figuras de la Iglesia y de Longinos. El Pésaj hubiera proporcionado al escritor una especie de escenario novelesco, en el que un jefe de familia llamado rey come reclinado ante una rica bandeja, en la que figura la preciosa copa de Eliahu y espera las cuatro preguntas del más joven de su linaje, sin la formulación de las cuales la ceremonia quedaría truncada. Las representaciones de la crucifixión le hubieran sugerido a Chrétien el nexo entre la Lance de Longinos y la Iglesia, mujer joven portadora del graal. Y esto último es lo más importante, pues la Lance que empuña el “vaslet” es precisamente la de Longinos y la “dameisele” portadora del graal es la Iglesia misma.”



de ta mere t'est avenu;  
qu'ele est norte de duel de toi..." (v. 3593-3595).

Ahora Perceval sabe con certeza que su madre ha muerto por el dolor que él le produjo. Este "pecado" provoca el mutismo de Perceval ante la Lance y el Graal. Todo ello queda plenamente corroborado en el episodio del ermitaño, que ocurre cinco años después, en el que Perceval se confiesa y al acusarse de haberse quedado callado frente la Lance y el Graal, el ermitaño le explica:

"... Frere mout t'a neü  
uns pechiez don tu ne sez mot:  
ce fue le diaus que te mere ot  
de toi quant tu partis de li;  
que pasmee a terre cheï  
au chief del pont devant la porte  
et de cest duel fu ele morte.  
Por le pechié que tu an as  
t'avint que tu ne demandas  
de la lance ne del graal,  
si t'an sont avenu maint mal,  
ne eüsses pas tant duré,  
s'ele ne t'eüst comandé  
a Damedeu, ce saches tu.  
Mes sa proïiere ot tel vertu  
que Deus por li t'a regardé  
de mort et de prison gardé.  
Pechiez la langue te trancha  
quant le fer qui ainz n'estancho  
de seignier devant toi veïs,  
ne la reison n'an anqueïs,  
et quant del graal ne seüs  
cui l'an an sert, fol san eüs" (v. 6392-6414).

Estas palabras aclaran y precisan que Perceval, al abandonar a su madre desmayada, ignorando si estaba viva o muerta, cometió un pecado, ya que la dama realmente murió por el dolor que le causó la partida de su hijo. Este pecado es lo que trabó la lengua de Perceval (“Pechiez la langue te trancha”, 6409, *pechiez* tiene un sentido estrictamente religioso y cristiano).

Una de las razones por las que Perceval se mantiene en silencio durante el cortejo es por el consejo que recibe de Gornemans de Gorhaut de Goort (“Et gardez que vos ne soïiez Trop parlanz ne trop noveliers”, 1648-1649). Otra de las razones es el remordimiento que guarda en su interior de haber visto a su madre desfallecer mientras él se iba alejando hacia lo desconocido, para armarse caballero en la corte del rey Artus.

Pero para comprender lo que debió sentir Perceval cuando emprendió su viaje iniciático – y en un principio, errático – después de dejar a su madre desfallecida atrás, conviene recordar su recorrido anterior al descubrimiento del Graal.

Perceval pasa toda la jornada cabalgando por el bosque, donde duerme, y al día siguiente se desarrolla la aventura de la doncella de la tienda. Llega a la corte del rey Artus, vence al Vermauz Chevaliers y se alberga en el castillo de Gornemans de Gorhaut de Goort, el cual le pide que permanezca un mes con él. Pero Perceval siente remordimiento a los dos días de salir de la *Gaste Forest*. Cree que es posible que su madre haya muerto *por su culpa* (“del duel de moi quant la leissai?”), y está dispuesto a volver lo antes que pueda a su lado para salir de dudas. En efecto, al día siguiente parte del castillo de Gornemans de Gorhaut, deseoso de llegar pronto junto a su madre pero va a parar al castillo de Beaurepaire, donde pasa once días luchando contra Anguingueron y Clamadeu, y deleitándose con la compañía de la bella Blancheflor. Pero la obsesión por volverse a encontrar con su madre lo tortura, y decide ir a verla.

A continuación, parte de Beaurepaire y sumido en las plegarias a Dios para que encuentre a su madre llena de vida y salud, llega ante un río y piensa que si pudiera atravesarlo al otro lado encontraría a su madre, si está viva. Pero no puede atravesar el río y en este estado de desolación espiritual llega al castillo del rey Pescheor donde ve pasar la Lance que sangra y el Graal en momentos en que su conciencia estaba intranquila y llena de remordimientos por creerse culpable de la posible muerte de su madre.

Las preguntas que debió hacer Perceval son las siguientes: ¿A quién se sirve el Graal? ¿Y por qué sangra la Lance? Perceval debió preguntar para establecer una comunicación entre Este mundo y el Otro mundo. El héroe, al preguntar, Lance el puente. Preguntar y

Buscar es lo mismo. De hecho, para poder Buscar, el héroe no sólo deberá atravesar fronteras y superar todo tipo de pruebas, sino que también deberá comunicarse con el Otro; para ello deberá dejar de estar encerrado en sí mismo y abrirse al Otro. Como afirma Danièle James-Raoul, “en se taisant à Beaurepaire face à Blancheflor, puis au Château du Roi Pecheor, Perceval montre qu’il ignore l’Autre, qu’il ne comprend pas ce que l’on attend de lui : il oblige une femme à lui parler en premier, contrairement à toute étiquette courtoise, il demeure sourd aux messages répétés du Roi Méhaignié qui implorait son aide. Ces attitudes étaient déjà les siennes avec les chevaliers, à l’inauguration du *roman*. Perceval ne sait toujours pas, ne sait pas encore se laisser absorber par la contemplation, mais il s’y prépare cependant”.<sup>214</sup>

El silencio de Perceval es una desmesura, del mismo calibre que hablar demasiado. Al no realizar estas preguntas, Perceval entrará en una crisis que lo conducirá a errar durante cinco años y durante todo este tiempo intentará recordar las preguntas que debió realizar en el castillo del Graal, puesto que en el mundo medieval, recordar es amar y olvidar es dejar de amar. Perceval se olvida de Dios, pero de ello no será consciente hasta que se encuentra con el ermitaño.

### *c. El nombre*

El procedimiento que consiste en dar más tarde en la narración el nombre del héroe, incluso en dejarlo en el anonimato o bajo el sobrenombre genérico como *Le Bel Inconnu*, tiene una múltiple finalidad. Como afirma Marie-Loyse Ollier,<sup>215</sup> “Le nom, en effet, est à la fois *index* et (en tant qu’archisigne) masque de l’individu ; dans le surnom, la valeur indexale diminue fortement au profit de la valeur dissimulatrice; (...) De la sorte, dans la plupart de nos *romans* jusqu’au XIVe siècle, la désignation des héros n’est que le jeu (sans doute significatif) de masques. Ce procédé n’est pas sans ressemblance avec un autre, qui lui est assez exactement narratif, par un titre intégré (d’une manière quelconque)

---

<sup>214</sup> JAMES-RAOUL, Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Honoré Champion, Slatkine, Genève, 1997, p. 208.

<sup>215</sup> OLLIER, Marie-Loyse, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Presses De L’Université de Montréal, Québec, 1988, p. 19.

au texte : el *CHCH*, el *Atre périlleux* ou la *Mule sans frein*". El título, nombre propio de la obra, mantiene relaciones contradictorias con la narración: ésta lo limita pero de manera diferencial; incluso llega a sustituirlo, pero al mismo tiempo, lo esconde, hasta que la realidad de la narración a cambio, lo desborda y lo oblitera.

El primer modelo del descubrimiento del nombre por un caballero nuevo tiene un tono diferente en el *CG*. Rechazado en el castillo del Graal, Perceval describe tan bien la escena en la que se encuentra a su prima, que dudando si puede hacer algo por el salvador predestinado, le pregunta su nombre:

“Et cil qui son non ne savoit  
Devine et dist que il avoit  
Perchevax li Galois a non,  
Ne ne set s’il dist voir ou non,  
Mais il dist voir et si nel sot” (v. 3573-3577).

En el inicio del *roman*, las apelaciones del niño sin padre, del joven maestro a favor de sus servidores, recordando los orígenes escondidos de muchos héroes legendarios, pueden explicar que el *nice* no haya conocido su nombre y que simplemente lo “devine”.

También es posible que el adolescente conociera su nombre –Perceval–, y su sobrenombre –*le Gallois*–, pero tomando conciencia de su reciente incapacidad, se abre a una lucidez que le compromete en el futuro; *cil qui son non ne savoit* puede significar “Él que no sabía lo que su nombre quería decir”, lo interpreta, “devine”.

J. Marx<sup>216</sup> admite, en el descubrimiento de Perceval del significado de su nombre, una revelación iniciática: “ Comme dans toutes les initiations – épreuves qui font passer les jeunes gens de la classe des adolescents à celle des jeunes hommes -, il a reçu son nom des ancêtres dans la maisons de l’Autre Monde, ou dans la maison qui communique avec ce même Autre Monde. L’épreuve n’est point réussie, mais le Simple l’a commencée et il a reçu son Nom. ”

Sin embargo, en este estadio del *roman*, el descubrimiento del nombre no une Perceval a ninguna filiación; esto vendrá más tarde. Su prima no le dice de quién es hija (3600-

---

<sup>216</sup> *La légende arthurienne...* p. 210.

3602); su parentesco masculino, del lado materno, se lo revelará su tío ermitaño (v. 6414-6419).

Asimismo, el misterio que rodea el relato del *CHCH* crea una atmósfera poética incomparable e invita a dar al mínimo acontecimiento, una prolongación que va mucho más allá de su alcance visible y sensible: “car par le nom on connaît l’homme”.

Sea Perceval o el Amant de la Rose, o incluso Lancelot, estos jóvenes, ignorantes de la vida, deberán permanecer absolutamente disponibles a cualquier aventura, para que puedan superar todo tipo de pruebas con el fin de ganarse su “nombre”. Este interminable trayecto, interrumpido por un sin número de pruebas, antes de alcanzar – o no alcanzar – el descubrimiento fundamental de uno mismo, mediante la noche de amor efímera con Guenievre en el *CHCH*, la revelación de las gotas de sangre sobre la nieve en el *CG*, o el descubrimiento del matorral de rosas en el *RR*. Esta Busca será la expresión concreta, visual, del pasaje del estado adolescente, rico de todas sus virtudes, al del hombre hecho, consciente de sus propios actos y enriquecido de experiencias dolorosas pero formadoras, que ha vivido plenamente.

Otra función del nombre en los *romans* de Busca, es la de ofrecer un *incognito*, que cuando se trata de una heroína, representa la negación de ella misma, destinada a poner a las jóvenes muchachas al abrigo de la violencia de agresores potenciales. El silencio aparece como la prolongación espontánea de una situación insalvable. La crisis identitaria vivida por las heroínas de Busca concluye en el momento en que se repara la falta o el daño inicial. Como ellas, Aelis esconde su historia hasta la resolución del drama, confiando su nombre, pero no su origen, a los anfitriones benevolentes que la acogen.

Pero el anonimato reviste un significado suplementario que acompaña a la fuga amorosa de la heroína. La visión de Aelis por los habitantes de Toul evoca una aparición sobrenatural. La Busca del amante desaparecido, asocia la joven muchacha a un hada, al mismo nivel que Dané, Tysbé o Nicolette en sus escapadas nocturnas. La identidad disimulada participa del aura *féerique* que nimba la joven en un cuadro verosímil.

La revelación del nombre de Aelis, marcará el inicio de la V etapa de Busca, en la que se restablece el orden y, en el *roman* idílico, se realizará la boda de los enamorados. Guillaume pronuncia el nombre de su amiga, “Aelis” (v. 7684), y ella se lanza a sus brazos llamándolo “frère”, el nombre que antes servía para cubrir el nombre de amigo: “Di va! biau frere, cui j’acol / Estes vous donc li miens amis?” (v. 7694-7695).

La escena del encuentro de los amantes, no hubiera sido posible sin el reconocimiento final de sus nombres.

#### *d. La supervivencia de Guillaume y Aelis*

Aelis deberá sobrevivir para poder proseguir su búsqueda. Cuando Ysabeau y ella se encuentran en el pozo, enseguida entablan una profunda amistad. Esta amistad fuerte y estable, le dará fuerzas para emprender una nueva vida al margen de su amado. Esta será la prueba más relevante de todo su camino de Busca. Si sobrevive, si consigue emanciparse, con su nueva amiga Ysabeau, demostrando su valía como persona noble, con valores, íntegra y fuerte, podrá encontrarse con Guillaume. Esta prueba constará como superada, cuando Aelis logre la independencia absoluta (a nivel emocional y material). Este camino iniciático comenzará en Montpellier, donde Aelis inicia a su compañera a los trabajos de la aguja. Ambas conseguirán escapar de la miseria confeccionando bolsitas, cinturas, orifrès, y cintas, cuya venta les asegurará la comida y la bebida.

La actividad de bordadora que ambas emprenden conjuntamente, aparece en innumerables composiciones novelescas del siglo XIII, calificadas de “realistas”. La *broderie* es para las damas heroínas, lo que sería el torneo para los caballeros héroes: una prueba rigurosa de valor, de independencia.

Así pues, el empeño y la destreza que dedica a su trabajo le facilitan el éxito en su nueva ocupación. La vida ociosa en el castillo de su padre se sustituye por otra activa y dinámica, en la que triunfará. No podría calificarse este viaje de iniciático, puesto que en el transcurso del mismo no ha habido ninguna muerte simbólica<sup>217</sup>; sin embargo, gracias a este viaje Aelis ha adquirido el saber necesario para sobrevivir por sí misma en un medio distinto al que le vio nacer, permitiendo que cualidades ocultas de su personalidad afloren al exterior.<sup>218</sup>

La búsqueda de Guillaume es mucho más desafortunada, no sólo por el fracaso de la misma, sino también por las desventuras que debe soportar. Desesperado y confundido por la ausencia de su amiga, recae sobre él un terrible sentimiento de culpabilidad, al

---

<sup>217</sup> Sobre la muerte iniciática, ver Mircea ELIADE, *Iniciaciones místicas*. Trad. de José Matías Díaz, Taurus, Madrid, 1986, pp. 60 y ss.

<sup>218</sup> VERNE, Simone, « Le voyage initiatique », en *Romantisme*, n°4, 1972, pp. 37-44.

haber perdido la prenda de amor de Aelis. Como reflejo de esta pérdida, Guillaume se queda sin caballo –como Lancelot– sin dinero y sin salud, pues una larga enfermedad lo retendrá en Roma hasta que se restablezca totalmente.

El itinerario de Guillaume ofrecerá una originalidad inaudita. Tomará las vías de la renunciación y de la pobreza para adoptar el aspecto de un peregrino y viajará hacia los lugares santos del Occidente medieval: Roma, Santiago de Compostela y Saint-Gilles-du-Gard. Estos lugares le conducirán a su amada satisfaciendo a la vez las exigencias de la emperatriz, invistiendo al joven de un mérito susceptible de compensar los defectos de su linaje, y ofreciéndole la ocasión de redimir la concupiscencia que le obliteraba el desenlace matrimonial.

Antes del suceso del *pré de Toul*, Guillaume parecía querer imitar a su padre, el conde Richard. Como su padre, Guillaume prefería la consideración a los bienes materiales, y acceder al trono de Rouen. Pero la pérdida del anillo y la separación de los amantes, arruinan los fundamentos de esta imitación: la *errance* solitaria condena al joven hombre a la parsimonia, frenando el ejercicio de la generosidad y los sueños de poder. A partir de este momento una dinámica de inversión sustituye poco a poco el deseo de imitar al padre. Elaborando un juego de simetrías y de asimetrías de los dos itinerarios (padre e hijo), el texto sustituye la cruzada del padre por el peregrinaje del hijo. La vía penitencial invita a Guillaume a visitar los lugares consagrados de la gloria paterna. El joven hombre experimenta la violencia y el dolor durante sus peregrinaciones: la muerte de la mula, la enfermedad, el robo, son etapas de un viaje que, lejos de parecer las brillantes expediciones de Richard en Tierra Santa, se cumplen en la soledad y las privaciones (v. 6174-6181).

El itinerario del hijo reviste una coloración hagiográfica que pretende sobre todo la contrapartida de la vía paterna. Por lo tanto, este paralelismo pondrá en evidencia el valor de la Busca filial: Guillaume adquiere méritos necesarios desmarcándose del destino paterna, mediante la indigencia y las pruebas de supervivencia. El contraste que opone su humilde peregrinación al esplendor de la epopeya de Richard es suficiente para denunciar la vanidad de las ambiciones paternas. El trayecto de Guillaume colma las exigencias de linaje de la emperatriz y a la vez revela la ilegitimidad del proyecto fomentado por los padres casamenteros.

La base de esta inversión reside en el objeto de la Busca: el peregrinaje de Guillaume no persigue ni el deseo de gloria ni el sueño de la ascensión social, sino que pretende la búsqueda de la amada. El acto expiatorio del hijo está inscrito bajo el signo del amor y al

igual que su padre lo hizo en las batallas, él debe sobrevivir a los peligros que conlleva una peregrinación (casi sin recursos), para lograr encontrarse con su amada.

Pero las fronteras entre servicio religioso y servicio de armas o de amor se difuminan. Los lugares santos que Guillaume atraviesa no tienen nada en común con las ciudades ricas conquistadas por su padre; en ellos sólo encuentra las tumbas de las reliquias por entre las cuales busca en vano el rastro de Aelis. El marco de las narraciones hagiográficas sirve para calificar la Busca amorosa. En Santiago de Compostela, Guillaume encuentra:

“Il li baise .c. fois la teste

Et les iols pour sa douce amie.

Li las caitis ne dormi mie

La moitié de la nuit entiere.

Delés le mul sour la litiere

Se jut envers tant qu’il fu jours.” (v. 6298-6303)

Los lugares santos inspiran a Guillaume el *fin’amor*, más místico y espiritual que las relaciones mundanas de la corte de Saint-Gilles. Este sentimiento lo encontramos también en el *CHCH*, cuando Lancelot descubre el peine de Guenievre.

Al final del periplo de Guillaume, la enfermedad, el peregrinaje y la locura han formado parte de sus aventuras. Pero su amor, purificado por la ascesis, ha rechazado la pasión de ascendencia tristaniana y ovidiana. El narrador diferencia con claridad la unión de los héroes de estas relaciones que desembocan en la muerte.

#### *e. La tentación en la QSG*

La falta y el arrepentimiento pueden adoptar una forma de castigo que conlleve en sí mismo una función didáctica para los caballeros y el lector. La *QSG* adopta una posición de autoridad para presentar a la caballería un texto de *chastoiement* que contiene una antología de trampas diabólicas. El *chastoiement* procede por el ejemplo y muestra, al lado del ideal *célestiel* representado por Galaad, una amplia gama de comportamientos mundanos más o menos condenables. El caballero se convierte en un alumno para instruir, y la función didáctica recae también en una instancia narrativa exterior a la narración, la voz del hombre de Dios, providencialmente instalada en la diégesis.



Es decir, la *QSG* tiene una estructura binaria con *senefiance*, como afirma Dubost, “avec ses deux moments nettement hiérarchisés, exprime la soumission idéologique du texte à une transcendance organisatrice de toutes les histoires possibles. Dans l’état idéal de ce système d’écriture, la phase signifiante (axe vertical de notre modèle) vient recouvrir exactement la phase narrative (axe horizontal), répondant ainsi pleinement à sa vocation explicative et didactique. La *QSG* illustre parfaitement ce recouvrement et cette mise en coïncidence des deux plans du texte, comme une sorte d’expansion du discours moral et religieux dans le champ de la littérature”.<sup>219</sup>

Con este fin, el diablo representará el peligro espiritual; es portador de una amenaza sobrenatural casi siempre disimulada y de esta manera, cumple la función de perturbador que justifica toda empresa.

Segun esta perspectiva, las aventuras exaltadas del *roman* caballeresco anterior como el de Chrétien de Troyes y sus epígonos, se encuentran demonizados, despreciados y situados al nivel de falsos valores o de valores demoníacos. Por consiguiente, Gauvain va de desencanto en desencanto, en un universo que no está hecho para él, en el que no encuentra ninguno de los valores corteses que en otro tiempo le glorificaban; hasta que un *preudome* le haga comprender que se ha equivocado de Busca y que el sentido de la aventura ya no es lo que era. Éste ejemplo describe la importancia de las dos primeras pruebas morales que ofrece la *QSG*:

1. La decisión de emprender la búsqueda.
2. La elección del tipo de búsqueda: terrenal o celestial.

El abandono de Gauvain y el fracaso de Lancelot muestran claramente que la *QSG* rechaza lo novelesco. Los héroes del mundo cortés están despedidos. El prestigio que se atribuía entonces a la proeza y al amor profano, en este *roman* se ve como pura vanidad. La ficción novelesca pierde su autonomía. La narración de las aventuras sólo se tolera como apoyo a la *senefiance*.

---

<sup>219</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème–XIIIème siècles)*, Slatkine, Genève, 1991, p. 762.

Este rechazo también se refleja en *le double esprit* de *Lancelot*: éste está en correspondencia con una reacción contra las prácticas literarias que querían fusionar la independencia y la soberanía de la escritura con unos temas y una ideología que miraba hacía las maravillas de Oriente, la materia antigua o bretona, y la inspiración cortesana. El *chastoiement* del caballero se dobla en un *chastoiement* del escritor. La *QSG* condena la nueva escritura a la que le falta, como a Gauvain, las cualidades esenciales: caridad y gracia del Santo Espíritu, abstinencia y verdad del Evangelio. La *QSG* representa el primer manifiesto antinovelesco.

Tanto por la espiritualidad exigente que promueve como por las técnicas de escritura que practica, este texto se inscribe en el grupo de las que contestan las producciones del espíritu mundano y del imaginario profano.

Por consiguiente, las pruebas que los caballeros van encontrando por el camino dependen, exclusivamente, de las intenciones y de los deseos de la providencia, situando lo maravilloso dentro del campo de la *senefiance* cristiana, de manera que lo diabólico formará parte de los elementos que configuren las aventuras de los caballeros.

Los caballeros *QSG* avanzan en un universo opaco donde las señales del bien y del mal no se dejan describir, donde la función caballeresca ha sufrido una reconversión total que valora la búsqueda del sentido en detrimento de la búsqueda de hazañas. Por consiguiente, los motivos que aparecerán a lo largo de la narración tendrán que ver con la elección y el resultado de esta elección. El más relevante es el motivo de la elección entre dos vías. Su expresión más intensa se presenta en el dilema impuesto a Boort que debe decidir entre dos deberes de asistencia igualmente urgentes: socorrer a su hermano que se encuentra en peligro de muerte o salvar el honor de la joven dama.

Hay un tipo de pruebas morales que sólo a Galaad le corresponderá superar. Estas pruebas podrían llamarse “simbólicas” puesto que siendo él el elegido para encontrar el Graal, no cabe la posibilidad de que pueda fallar o cometer alguna falta. Se trata pues de ilustrar lo que sería el encuentro con el diablo a cara descubierta<sup>220</sup> (sólo el héroe perfecto podrá ver su verdadero rostro).<sup>221</sup> En esta prueba, que acontece en el cementerio, el héroe sabe que

---

<sup>220</sup> Se le aparece con los atributos tradicionales: voz terrorífica, llamas, humo, de apariencia humana pero con formas horribles.

<sup>221</sup> Todos los otros caballeros, Mélyant, Lancelot, Perceval y Boort se encontrarán con el diablo enmascarado y fantástico, que corresponde a las apariciones maravillosas que acontecen solamente en las búsquedas terrenales. Por ejemplo, durante la búsqueda, Mélyant debe combatir contra un agresor; este

va a afrontar al demonio; pero esta escena no dura demasiado. Galaad, gracias a la santidad de su naturaleza, derrota al demonio con una facilidad impresionante.

De otro espacio novelesco viene, también, Lancelot, caballero humillado. Este caballero proviene de una historia donde su destino de amante de la reina ha sido sellado, asociado al título de “el mejor caballero del mundo”. Sin embargo, en el universo de la *QSG*, él es *uns des plus maleureus chevaliers del monde*. El encuentro de Lancelot con el diablo es muy antiguo, como nos lo refleja la narración de este héroe en la *QSG*. El diablo utilizó los recursos malditos de la seducción femenina para perturbar el camino de Lancelot. Un ermitaño le sermonea utilizando el imaginario cortés para evocar el nacimiento de su amor por Guenievre. En este caso, no será el arquero Amor quien disparará la flecha, sino el diablo, que *fist chanceler* al héroe y lo llevó a *guenchir fors de la droite voie*. Todo el juego cortés se demoniza, y en particular, la sumisión del hombre a las voluntades de la mujer, interpretado como una negación del verdadero y soberano Señor.

Cuando Lancelot acepta la búsqueda, ya es un condenado. Si se le ofrece una primera oportunidad de asistir a una aparición del Graal así como a la curación milagrosa de un herido, es para llevarle a tomar conciencia de su indignidad.

Paralizado por el pecado, apartado de las gracias supremas, condenado a una expiación imposible, sólo llegará a alcanzar la antecámara del Graal. No será sometido a las pruebas importantes de la tentación diabólica, puesto que todo esto forma parte de su pasado. Su confrontación con el diablo se hará de una manera indirecta y algo enigmática.

Así pues, Lancelot se queda en un intervalo indefinible: ni salvado, ni condenado. No accederá a las bienaventuranzas del Graal, ni sucumbirá a las emboscadas de un demonio que parece, además, desinteresarse de él. La parte novelesca que subsiste en él no será ni redimida, ni renegada y finalmente, será devuelto al espacio artúrico donde se puede imaginar que acabará su destino de *créature terrienne*. Ni extranjero como Gauvain, ni elegido como Galaad, Lancelot representa el elemento novelesco inasimilable para el universo de la *QSG*.

---

caballero resulta ser el diablo que había adoptado la apariencia de un caballero dominado por el pecado. El signo de la cruz salva a Mélyant de una muerte segura, pero Dios ha querido darle una lección y conducirlo a las puertas de la muerte permitiendo que sea herido por el diablo.

Como se podrá constatar a lo largo de la etapa de búsqueda, el diablo se presenta a los dos caballeros bajo un disfráz de mujer seductora o falso religioso a fin de empujar a la víctima hacia el pecado mortal. El diablo provoca tres situaciones:

- Establecimiento de un pacto.
- Tentativas de seducción.
- Trucaje de lo real mediante el discurso.

El pacto propuesto a Perceval por la mujer diabólica está corrupto desde el principio, porque él ignora en qué se está comprometiendo al aceptar el caballo negro que le ofrece la dama. No hay claridad en el mensaje y ese halo misterioso nos da la idea de que alguna cosa esconde la dama:

“Se tu me vouloies, fet ele, creanter que tu feroies ma volenté quant je t’en semondroie, jel te donroie orendroit bon et bel, qui te porteroit la ou tu voldroies.” (*La QSG*, p. 91, 1. 24-26).

La incerteza que siente el lector sobre la naturaleza de esta mujer enseguida la resuelve el narrador. El caballo negro se lleva a Perceval, en plena noche, a una velocidad impresionante, hasta llegar a un río donde el sentimiento del caballero le empuja a hacer el signo de la cruz.

A día siguiente, Perceval ve que el caballo diabólico lo ha transportado a una isla montañosa. Allí será expuesto a una tentación que no se presenta enseguida. La aventura comporta una profecía: la dama subida sobre un león (el león representa aquí a Jesucristo) anuncia a Perceval que tendrá que combatir al caballero más valeroso del mundo (p. 102). Perceval se prepara para un asalto furioso. Bardado con su armadura y con su espada en la mano, salta a la roca más alta de la isla. Después de una larga espera, finalmente ve llegar una nave a bordo de la cual se encuentra una damisela muy bella en la que él reconoce el campeón valeroso.

Perceval se ha dejado cautivar por la voluptuosidad. Cede a la tentación, a la coalición de circunstancias hábilmente dispuestas para sorprenderle: el *pavillon*, el efecto cautivador de un vino, la belleza de la mujer que le murmura dulces palabras... Perceval ya está en la cama con ella, pero cuando está a punto de quitar la cobertura que debe proteger el juego erótico, ve su espada en el suelo. La levanta y la apoya contra la cama. En este gesto, su mirada se dirige hacia la cruz roja incrustada en el puente y se acuerda de Dios. Una vez más, hace el signo salvador de la cruz y provoca la disolución de los sortilegios y la

derrota del diablo. Perceval abre los ojos y observa que el *pavillon* ha desaparecido; la damisela demasiado bella ha vuelto a su nave desde donde grita su despecho y su cólera mientras se aleja de la orilla en un furioso torbellino de olas y de llamas.

Perceval ha ido muy lejos en la falta. Él ha pecado por lo menos en intención y en un gesto de autocastigo, se da un golpe de espada en el muslo, infligiéndose de este modo la herida expiatoria del *méhaigné*.

Un religioso falso llevará también a Boort a una mujer muy bella que le propondrá un pacto amoroso en forma de invitación erótica al que él se resiste muy bien.

Con las dos tentaciones paralelas, pero no parecidas, de Perceval y de Boort, lo fantástico diabólico sirve de ilustración “ejemplar” a las ideas de la Iglesia sobre el pecado de la carne. Concupiscencia y lujuria ponen al hombre al poder del demonio. El deseo somete al Otro. El Diablo, como no tiene poderes reales sobre la parte espiritual del alma, puede ejercer una cierta influencia en el apetito sensible, mediante sugerencias verbales o gestuales (coquetería, actitud lasciva, etc.), o la atracción de cosas concretas que acaricien los sentidos (bebidas, comidas sabrosas, lujo del adorno).

En presencia de estos artificios diabólicos, Perceval y Boort representan dos respuestas diferentes. Boort, el casto, se queda indiferente ante las sugerencias sensuales y se refugia detrás de su voto de castidad como detrás de un escudo. Perceval, el sensible, pasa por todos los niveles de la tentación, se abre a la *suggestio*, cede a la *delectatio*, y se deja ir al *consensus*, que consumiría su ruina espiritual, si la misericordia de Cristo no estuviese al alcance de todos los pecadores.

Este mundo fantástico, cuya intención es esencialmente didáctica, hace un uso muy discreto de lo sobrenatural, que no interviene hasta el momento del desenlace, cuando el diablo retoma sus atributos tradicionales. Pero justo en este momento precisamente, la tensión fantástica se desvanece puesto que el héroe, gracias a su fuerza de carácter (Boort) o *par aventure* (Perceval), ha sabido derrotar al diablo. Tomando una apariencia humana, el diablo de las tentaciones se contenta con los poderes humanos: las armas de la belleza humana, de la inteligencia y de la palabra.

La aportación esencial de la *QSG* al imaginario diabólico es la de mostrar que la competencia del lenguaje del diablo es infinitamente más temible que su habilidad en suscitar el deseo carnal mediante la ostentación de la belleza física. Los diablos de la *QSG*

son maestros hablantes que saben explotar todos los recursos del lenguaje, jugar con la polisemia, los desplazamientos, los sobreentendidos y finalmente, manipular lo real mediante el discurso. El diablo no es sólo el maestro de la mentira, posee también el arte de la *tierce meüre*, el arte de mezclar lo verdadero y lo falso para poder dar a la mentira una apariencia de verdad, por el que se define igualmente el arte del escritor. Además, es capaz de apropiarse del discurso religioso para darse el placer de desnaturalizarlo.

Así pues, Boort tendrá dos sueños que le harán reflexionar y adoptar decisiones que influenciarán su búsqueda. La tentación que se le ofrece no es de orden lujurioso. La estructura de los dos sueños de Boort es dual. El primer sueño presenta dos pájaros: un cisne blanco y una corneja negra. El cisne propone a Boort un pacto análogo al que la damisela demoníaca le había propuesto a Perceval:

“Li blans oisiaus venoit a lui et li disoit: “Se tu me voloies servir, je te donroie totes les richesses dou monde, et te feroie ausi biaux et ausi blans comme je sui.”” (*La QSG*, p. 171, 1. 3-5).

Por el contrario, el pájaro negro tiene un lenguaje más exigente. Anuncia a Boort que desde el día siguiente, deberá ponerse a su servicio y él le da además un consejo importante:

“... et ne m’aies mie en despit por ce que je suis noire. Sachés que mielz vaut ma nerté qu’autrui blancor ne fait.” (*La QSG*, p. 171, 1. 9-11).

Boort tendrá que invertir las apariencias, poner en causa el sistema simbólico general y a desconfiar de las señales.

El segundo sueño presenta también una estructura dual con el trozo de madera podrida y la bella imagen de dos flores de lis tratando de mezclar sus pétalos. Aquí el sueño también se hace premonitorio a través de la voz del *preudome* que corta el dilema en el sentido de la evidencia:

“Boort, ne seroit il fox, qui ces flors lairoit perir por cest fust porri secorre qu’il ne chaïst a terre?” (*La QSG*, p. 171, 1. 35-36).

Al día siguiente, Boort se pregunta si debe ayudar a su hermano cruelmente flagelado por dos caballeros o debe defender a la joven dama arrastrada hasta el bosque y amenazada de ser violada. Él escoge salvar a la joven dama y para responder a esta elección el diablo se manifiesta bajo la apariencia de un religioso.

Estas pruebas que pertenecen al mundo fantástico controlan el sistema narrativo, organizado de manera que Boort se mantenga en el error todo el tiempo posible. En este episodio, lo fantástico no es más que una modalidad del *chastoiement* reservado a Boort. Después, el falso religioso le muestra el cadáver que él reconoce como su hermano. A partir de este momento, los indicios diabólicos continúan acumulándose sin que él se dé cuenta: el cadáver no pesa, el falso religioso se designa como *home* en lugar de *preudhome*, designación habitual del verdadero religioso. Penetran en una falsa capilla - que no tiene los objetos habituales para la celebración de los oficios religiosos, “ne nule veraie enseigne de Jhesucrist” (p. 178, l. 30-31), para depositar el cadáver.

Lo que está en juego aquí es el poder de interpretación y el control de las señales. Esta *senefiance* tosca y aproximativa que libra el demonio, no será suficiente para perturbar al caballero y apartarlo de su deber cristiano. Disfrazado como religioso, el diablo dispone de una autoridad moral, que le permite mantener el lenguaje de la culpabilidad y de objetivar todos los remordimientos que el caballero lleva consigo mismo desde que él ha tenido que hacer frente a un falso dilema. El demonio quiere persuadirle que él es el responsable de la muerte de su hermano Lyonnel y, indirectamente, de la muerte de Lancelot. Para acabar, el demonio anuncia la contra-ley diabólica según la cual el pecador es aquel que rechaza el amor y el placer. En una inversión total de la ideología cisterciense que inspira el texto, la castidad se convierte en pecado, para manipular los sentimientos de Boort, por haber salvado a la muchacha virgen:

“Or resgarde ou il a greignor damage, ou en ce que ele fust despucelee, ou en ce que tes freres, qui est un des bons chevaliers dou monde, fust ocis.” (La *QSG*, p. 179, l. 26-29).

Boort no protesta. Incapaz de discernir lo verdadero de lo falso, el bien del mal, ofrece la imagen de un espíritu en pleno desarrollo, prisionero de un dilema insuperable. Es el momento escogido por el demonio para exponerle a la tentación de la carne. Una mujer muy bella se ofrece a él con palabras encantadoras que esconden los elementos tradicionales del pacto con el diablo:

“...et s’il velt otroier s’amor, ele le fera le plus riche home que onques hom de son lignage ne fu”. (La *QSG*, p. 180, l. 25-27).

Boort ha perdido el imperio de las señales pero ha conservado el imperio de los sentidos. Es un hombre casto, que ha sucumbido sólo una vez en su vida a las tentación de la carne, el día en el que engendró Elyan le Blanc. El diablo va a intentar desacreditar su virtud de castidad, presentándola como una forma de orgullo, una manera de Buscar la gloria.

Para seducir a Boort con términos más precisos, la bella tentadora va a utilizar el último recurso: el chantaje del suicidio. El amor o la muerte. Boort sigue atormentado por la responsabilidad que él cree tener de la muerte de su hermano y ahora no puede soportar la idea de ser también responsable de la muerte de doce jóvenes damas que se tiran al vacío desde lo alto de una torre. Aterrorizado, levanta su mano para santiguarse. Al instante, todo desaparece en un estruendo espantoso: la torre, la bella dama, las doce suicidas y todo lo que tiene cualquier relación con lo fantasmagórico y diabólico. Al día siguiente hospedado en una Abadía, Boort oirá las verdaderas *senefiances*.

Las aventuras de los tres caballeros expuestos a la tentación (Melyant, Perceval y Boort) se basan en el modelo de las “tentaciones” que aparecen en las obras hagiográficas y exemplares. Pero el autor de la *QSG* ofrece una interpretación que sobrepasa todas las producciones anteriores, por la variedad de situaciones, por el reconocimiento de los poderes de seducción del diablo y por su representación ambigua en la belleza humana. Por consiguiente, como afirma Dubost, para asegurar la eficacia didáctica del *chastoiment*, el autor de la *QSG* ha compuesto un verdadero *roman* del diablo, una antología de los actos del demonio, pero no como un simple repertorio de sus astucias y de sus trampas, sino como una puesta en situación, una simulación de la simulación diabólica.<sup>222</sup>

El autor de la *QSG* ha querido ofrecer del diablo una idea lo más completa y compleja posible, perfecto como Galaad, pero en su oposición al bien, en su maldad. De este modo se convierte en el antagonista perfecto para un héroe perfecto. Para ello, el diablo se disfraza, se metamorfoseará, y ofrecerá un discurso altamente peligroso mediante la palabra. Lo fantástico del discurso es más pernicioso que las acciones, y los actos del diablo son sobretodo actos de palabras, porque pretende, por encima de todo, atribuirse la maestría de la *senefiance* y rivalizar con el *preudome* portador de la Verdad. Esta posición le ofrecería la total libertad para pervertir radicalmente el sentido de las acciones humanas.

La intuición excelente del autor de la *QSG* fue la de mostrar que el diablo era peligroso sobre todo por su palabra. En sus actos de palabra, el diablo no dice la verdad más que una sola vez, bajo presión de un religioso, para contar el fin edificante de otro religioso. Colmando, a favor o en contra de su voluntad, las funciones del narrador, este diablo

---

<sup>222</sup> *ibid.* : pag. 775.



parece reflejar la situación de la literatura *romanesca*: ésta puede decir tanto la verdad como lo falso. Fuera del control de la institución, como en los momentos fantásticos concedidos al diablo, ella presenta el riesgo de establecerse también *hors senefiance*.

*f. La violencia contra las damas*

Durante la etapa de búsqueda el héroe recorrerá bosques, poblaciones, desiertos, y reinos en los que encontrará a enanos, gigantes, hadas, caballeros, hospederos, ermitaños, y entre otros personajes, a las damas. Como se ha comentado anteriormente, las damas pueden ser benévolas y ayudar al héroe en su camino o pueden ser malvadas y engañarlo o tentarlo. Pero además de estas damas, hay otras mujeres que necesitarán que él las libere, las salve e incluso las vengue de una agresión, como hará Jaufre, Boort o incluso el Amant, tratando de liberar a su amada Rose de la torre donde la han encerrado. Generalmente, esta agresión es una violación ejercida sobre su reino o su persona tanto física como moral.

Sin embargo, a veces es el mismo héroe o un pariente suyo quien comete la violación o el abuso, en este caso, de la persona, tal y como se verá en la actuación de Perceval y de Loys li preus.

El motivo de la violación o de la tentativa de violación representa la amenaza que pesa constantemente sobre la moral de la cortesía y que debe estar siempre presente en el espíritu. De este modo, este motivo será una de las pruebas más importantes que deberá superar el héroe, siendo objetivo, no solamente la perfección de la cortesía individual sino también para toda comunidad que desee incluir la cortesía en sus valores primordiales.

No es de extrañar que la ruptura del orden cortés a menudo tenga lugar en un espacio exterior, fuera de la corte, como sería el bosque. Es allí donde la existencia de la honestidad, la cortesía y la integridad de la doncella están más en peligro ya que es allí donde la naturaleza – la naturaleza humana igualmente – no está domesticada.

Así, por ejemplo, la violación de Clarisse cuando era muy joven, por parte del padre de Richars, ocurre en un jardín, fuera de la casa donde normalmente se quedaba resguardada cuando su padre tenía que pasar unos días fuera. En este caso, la falta la cometerá el padre de Richars, Loys li preus, siendo ésta el origen del conflicto de identidad que tendrá el

héroe cuando descubra que fue un niño abandonado y que fueron sus padres adoptivos quienes se ocuparon de él.

Según G. Bataille,<sup>223</sup> la transgresión es lo que funda la humanidad, una primera vez, después, sin cesar. Así, pues, la transgresión emergerá por primera vez en la segunda parte de la *Busca*, arraigada en el suceso inesperado y estará presente durante toda la parte de búsqueda de los *romans*. Esta transgresión será la falta que condicionará la trayectoria del héroe, aunque no haya sido él el que haya transgredido el orden y la armonía de la corte.

Otro ejemplo notable nos lo ofrece *J*, en el episodio en que un leproso secuestra a la hija de un conde normando, matando al caballero que la protegía y reteniéndola encerrada en su casa, la quiere violar. Para describir esta acción de modo que impacte mucho más en el lector, el autor de *J* emplea el realismo crudo destacando las deformaciones físicas del leproso. Éstos son síntomas de la naturaleza moral condenable de este malvado gigante armado con una maza, contra el cual Jaufre, liberador de la doncella, se defiende con dificultad primero y después con éxito. Su hermano, otro gigante que ha secuestrado la hija de Augier d'Eissart, sufre la misma suerte.

Como se ha señalado anteriormente, los violadores no son sólo sarracenos, gigantes, leprosos o bribones, sino también “simples” caballeros. Así, por ejemplo, en la *QSG* un caballero secuestra a una bella damisela que llora y grita, para violarla en el bosque, tratándose además del primo hermano de la víctima que será finalmente liberada por Boort.

En este caso, la doncella no sabe que ha pasado, de repente, en el espíritu de este caballero “normal”: El mal social se problematiza de una manera sincera y clara mediante el abandono de su exteriorización social, aunque como respuesta la víctima sólo reconozca en el malhechor una culpabilidad considerablemente reducida y unas circunstancias atenuantes.

La lujuria tiene un origen diabólico, pero el diablo se halla en la misma caballería, en la caballería terrenal que está llegando a su fin y a la que el autor de la *QSG* no cesa de criticar, oponiéndola a la caballería celestial.

Es evidente que el caballero cortés debe servir de ejemplo y que debe renunciar a cualquier tipo de violencia con respecto a las damas, no sólo hacia su propia amada, como Perceval lo aprende de su madre. Pero Perceval, que se equivoca interpretando el sentido

---

<sup>223</sup> *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957, p. 240-241.

del “De pucele a moût qui la beise” (v. 539) de su madre, va a mostrar con su ejemplo, por la semi-violación de la damisela de la tienda, lo que un caballero cortés no debe hacer jamás a una dama.

A pesar de rechazar a Perceval en todo momento, la damisela de la tienda será castigada, habiendo sido –según su amante celoso *Orgueilleus*– no sólo abrazada, sino también violada, y es su amante quien la castiga. Éste, persuadido de que ella había dejado que abusaran de ella afirma con una actitud misógena que a las mujeres, a pesar de su feroz resistencia, les gusta ser violadas:

“Et bien soît qu'ele se desfande,  
Si set an bien sanz nul redot  
Que famé viaut vaintre par têt  
Fors qu'an celé meslee sole :  
Quant ele tient home a la gole  
Et El Esgratine et mort et tue,  
Si voldroit ele estre vaincue,  
Si se desfant et si li tarde.  
Tant est de l'otroïer coarde,  
Einz viaut qu'an a force li face” (v. 3780 -3809).

Esta actitud del *Orgueilleus de la Lande* no concuerda con las normas de la cortesía. Perceval lo vencerá y al ver que se arrepiente de su falta, le perdonará la vida. El *Orgueilleus* deberá rendir cuentas y explicar su mal comportamiento en la corte del rey Artus para que sirva de advertencia.

Existen, pues, en todo el *roman* cortés, contradicciones con la norma pero igualmente en el interior de la misma. En el reino de Logres del *CHCH*, la violación de una damisela que está sola y sin protección está prohibido, pero si la damisela – como ocurre en la mayoría de los casos – se encuentra en compañía de otro caballero que se va a vencer en duelo, aparentemente no hay ningún obstáculo para la violación:

“Sa volante an pôist feire  
Sanz honte et sanz blasme retreire” (v. 1327-1328)

Es como si el vencedor del combate tuviera la potestad de suprimir la moral de la cortesía.

Ahora bien, la violación no siempre quedará reparada con la derrota del caballero que la ha cometido y el supuesto arrepentimiento del mismo, sin que haya más consecuencias en la Busca del héroe; en la de Clarisse, esta agresión originará el motivo del niño abandonado. Es decir, siendo fruto de una violación, de una falta, el niño Richars se diferencia de entrada de los otros niños abandonados y después encontrados. Su nacimiento se sitúa bajo el signo de un doble crimen: por una parte, el del padre; por otra, el del abuelo que proyecta sobre el niño la culpabilidad del padre rechazándole y de haber hecho de su hija una madre (v. 489-490). Doble crimen simbólicamente representado por la doble cruz bajo el hombro izquierdo. A partir de esta falta, se configurará la narración de Busca de unos padres y de una identidad. Como Edipo, un señor rico recoge a Richars y lo educa como si fuera su propio hijo, revelando a medida que crece, sus cualidades excepcionales, positivas –futura realeza–, que la madre adoptiva ya había presentido cuando descubrió la doble cruz bajo el hombro del niño. Como Edipo, cuando Richars alcanza la edad adulta descubre que fue un niño abandonado, cuando sus padres adoptivos le proponen el matrimonio con su hermanastra. Entonces es cuando Richars decide partir en Busca de sus padres (a diferencia de Edipo, que sólo quería encontrar a su padre). La búsqueda de Richars lo conduce primero a la madre, por quién siente una profunda atracción. Esta tentación amorosa, irá a la par con el deseo de hazañas guerreras. Después, su propia madre le sirve de guía para llegar hasta su padre. Cuando Richars conoce la segunda y última mujer importante en su vida, Rose, él ya ha resuelto sus problemas familiares y ya ha entregado su madre a su padre para que se casen. Habiendo restablecido el orden y reparado la falta, Richars deja de ser un niño, y actúa como un hombre dueño de su vida, especialmente de su vida amorosa, en lo que será la quinta y última parte de la estructura de Busca. De este modo, la Busca que emprende Richars aparece como una *quête-redemption*, reparación de la falta cometida antaño por sus dos padres (la doble cruz), pese a que su padre, con absoluta seguridad, sea el culpable. La narración de *RR* podría detenerse con la boda de sus padres, pero sin embargo continúa, para mostrar cómo el hijo, excepcionalmente generoso con los pobres y todos aquellos que lo ayudan en sus aventuras hasta el punto de no guardar nada para sí mismo, arruina a su padre, obligándole a hipotecar sus bienes, incluso la ciudad de Mangorie que Loys se había jurado no entregar jamás para no quedarse reducido a la mendicidad (v.

4191-4194). De este modo, “le dénuement imposé au père compense le dénuement originel de El Enfant abandonné ”.<sup>224</sup>

Loys permite a Richars conquistar a la mujer y el reino, recibir la consagración a la cual él aspiraba. El niño de las dos encrucijadas, tal y como profetizó su madre adoptiva, será el rey de dos coronas, la de Montorgueil y la de Frise.

En este *roman de chevalerie* no sólo se encuentra su estructura de Busca tradicional como el amor y la proeza del héroe y las pruebas de valor con cuya superación éste obtiene la mujer y el reino. También se descubre en él un *roman familial* y un *roman réaliste* entroncado con el *E* por sus elementos vinculados con la economía y el mundo material, cuya búsqueda de los padres, conduce al héroe a pasar de un estadio de “enfant trouvé”, es decir, sin existencia, a un “enfant prouvé”, y a un adulto consumado con identidad íntima y social.

### 3.3.3. Elementos maravillosos

Uno de los fenómenos más destacados de la historia de Europa en los siglos XII y XIII es la irrupción de lo maravilloso en la cultura erudita. Lo maravilloso y lo fantástico nos introducen en el Otro mundo, en el de lo sobrenatural. Las leyes que rigen el universo humano no tienen curso. El espacio y el tiempo no son los mismos. El peso de las cosas y los límites impuestos por la naturaleza a las fuerzas humanas desaparecen. Todo puede ser posible o casi.

A diferencia de los cantares de gesta y del universo épico en general, lo sobrenatural no es enigmático. Su origen y su orientación son conocidos y explícitos: el ángel, el enviado del cielo, el animal o la ayuda providencial. El mundo épico está bajo la mirada de Dios y la *merveille*, asistencia o prueba, desciende sobre el héroe como signo de su *bon droit*. De lo sobrenatural se pueden distinguir dos aspectos, el lado inquietante y problemático de lo fantástico, y el lado reconfortante y más calmado de lo maravilloso.

En el camino horizontal del *chevalier errant* van apareciendo verticalmente toda una serie de elementos provenientes de Otro mundo o del Más allá. Estos elementos “aparecen” y

---

<sup>224</sup> BOUCHE, Thérèse. *De "El Enfant trouvé" à "El Enfant prouvé" : Richars li biaus, une mise en roman du mythe d'OEdipe au XIIIe siècle en Les relations de parenté dans le monde médiéval*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1989.

“desaparecen” ayudando o perturbando la búsqueda del héroe. Pueden ser personajes como enanos, gigantes, hadas caballeros y lugares o espacios desconocidos como islas, castillos, puentes, fuentes, etc. Estos elementos maravillosos, generalmente se encuentran en la tercera parte de la Busca, convirtiéndose en el mecanismo impulsor de las aventuras del héroe.

La *merveille*, en el *roman* de Busca, aparecerá como un desafío al sujeto que la descubre, convirtiéndose en un elemento esencial para la trama, y simbolizando una fuerza del Otro mundo, que podrá incluso hacer cambiar el itinerario del héroe. Su introducción representará como un golpe de fuerza operado por la literatura que consigue hacer entrar un objeto puramente verbal en la esfera de la realidad. Por este motivo, a menudo recibe en su representación literaria, la garantía de un testigo auditivo u ocular.

De este modo, en el interior de la ficción que la produce, la *merveille* instala un conflicto entre la percepción de las cosas y su comprensión:

““Sire, la aval desoz vostre pales a un perron grant que *j'ai veu* floter par desus El Eve. Venez le *veoir*, qar je sai bien que ce est *aventure merveilleuse*.” Et li rois descent maintenant por *ceste merveille veoir*, et si font tuit li autre.”” (*La QSG*, p. 5).

La *merveille* forma parte de lo inesperado, de lo inédito y desencadena una serie de perturbaciones emocionales: alegría indecible, angustia, terror, etc. Habitualmente, se encontrará en la etapa de la búsqueda, donde acontecen la mayoría de las aventuras del héroe, con la excepción de algunos *romans* como *Jaufre*, que sitúan el elemento maravilloso en todas las etapas de la Busca, es decir a lo largo de la narración.

En general, las *merveilles* se instauraron antiguamente mediante encantamientos maléficos o por un poder desconocido, llegado de Otro mundo, a causa de una falta, para paliar una carencia o satisfacer una venganza.

En cambio, para una conciencia religiosa, la *merveille* está en analogía con Dios: fascina, aterroriza, resultando incomprensible y a la vez, evidente. Dios es el primer creador de *merveilles*, que se manifestarán a través de “visiones”. Toda la literatura mística se hace eco de tales revelaciones, desde las que experimenta Hildegarda Von Bingen hasta los deslumbramientos mediante los cuales se acaba la existencia de Galaad:

“Ici voi ge la comencaille des granz hardemenz et l'achoisson des proeces; ici voi ge *les merveilles de totes autres merveilles*.” (*La QSG*, p. 278).

Pero no todas las *merveilles* son de origen divino. Entre Dios y el común de los mortales existe toda una serie de potencias activas, buenas o malas, capaces de suscitar *merveilles*:

la Naturaleza, el diablo, los magos, las brujas, las hadas. Por ese motivo, es importante determinar su procedencia.

En cierto modo, la *merveille* marca un trastorno del orden natural de las cosas. Si emana de Dios, lleva consigo misma su justificación y finalidad bajo la forma de una ayuda providencial, un aviso, un castigo, un *exemple*, como sucede en la *QSG*. Pero si viene del Otro mundo, si manifiesta el poder de otra potencia, entonces se instala el malestar que provocan los elementos fantásticos que en un principio perturban la búsqueda pero a la larga, favorecen el movimiento y los gestos del héroe hacia el encuentro del objeto buscado.

Este tiempo de *merveilles*, que estimula la acción en la narración y perturba la armonía, el orden, la paz y la fertilidad, según Francis Dubost, es “celui de la construction et de l’affirmation du héros chevaleresque, à travers l’idéal de “l’unique”, comme dans le conte merveilleux, et par les voies de l’élection, comme dans la théologie de la grâce”.<sup>225</sup>

Por consiguiente, la *merveille* elige al héroe, se manifiesta ante él y lo confirma en su aptitud para afrontar los peligros naturales y sobrenaturales, confiriéndole un prestigio superior que puede verse en sus hazañas guerreras o de sus éxitos de justiciero.

En suma, la *merveille* es la materia y la matriz de la aventura, es el índice de un desbarajuste, desorden, o alteración. Situada en un punto en suspensión, en su presencia, el tiempo se detiene. Entonces, el espacio se vuelve hostil, incierto; los seres y las cosas se cubren de un velo de misterio; las costumbres extrañas o salvajes se multiplican, sustituyendo leyes arcaicas y arbitrarias a la Ley de Dios. Entonces, como sucede en la *QSG*, en las aventuras surgen tramas complicadas que alejan al hombre de la búsqueda y del sentido de la misma.

### 3.3.3.1. Gotas de sangre sobre la nieve

Sobre este tema se han realizado amplios y profundos estudios cuyas referencias no cabrían en este presente capítulo, por lo que se realizará una reflexión enfocada exclusivamente en la materia de la Busca.

---

<sup>225</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Slatkine, Genève, 1991, p. 89.

Este tema se identifica como un elemento maravilloso y a la vez como un elemento que se mantiene al margen de lo maravilloso, cuya función es la de manifestar, por medio de un espectáculo analógico, una falta latente hasta este momento. Se trata de revelar al héroe que su deseo y sus posibilidades de amar pueden y deben ejercerse porque ya tiene a quien entregar su amor. En este punto de la narración, el joven muchacho (o la joven muchacha) emprende una búsqueda para encontrar a su amada y casarse con ella al final del relato. A diferencia de otros temas, éste no desemboca jamás en el encuentro del hada y los amores en el Otro mundo (recurrente en otro tipo de relatos como en los lais de Lanval, Guingamor, etc.). La sangre roja sobre la nieve blanca implica sin ambigüedad este mundo de aquí y excluye el Otro mundo.

El espectáculo al que asiste el héroe no está hecho para disuadirle de volver a Beaurepaire y para Lancerle a buscar el Graal, sino más bien para conducirlo a Blancheflor, con la que se unirá y fecundará. Es esto lo que falta; es esto lo que espera el pueblo del feudo de Beaurepaire; es esto lo que Perceval no puede dejar de desear en su inconsciente y que le revela este espectáculo de las tres gotas de sangre en la nieve. Como señala Danièle James-Raoul, “Perceval *voit-il* réellement dans les gouttes de sang le visage de sa belle amie, alors même qu’elle est absente (v. 4429-4432), et c’est leur effacement progressif qui lui dira que ce n’était qu’une impression ; mais Perceval a su créer cette *semblance*, susciter la présence de l’être aimé, le reconnaître dans ses plus minimes manifestations. C’est là en définitive le sens de la seule contemplation, qu’elle soit profane ou mystique”.<sup>226</sup>

La primera unión de Perceval y Blancheflor no ha sido completa; el matrimonio no intervino para sellar la unión y asegurar al pueblo la continuidad de la dinastía, “ parce qu’il était trop main, comme le dit Chrétien à propos du faucon qui abandonne sa proie ; parce qu’il était trop tôt, que Perceval était trop jeune, trop nice, et cela du fait de l’éducation —ou plutôt de l’anti-éducation— que sa mère lui avait donnée”.<sup>227</sup>

En cuanto al análisis de la simbología de las tres gotas de sangre sobre la nieve, esta cuestión se ha expuesto previamente dentro del camino iniciático de Perceval en el capítulo de la Tipología de la Busca.

---

<sup>226</sup> JAMES-RAOUL, *op. cit.*, p. 207.

<sup>227</sup> GALLAIS, Pierre, *Le sang sur la neige (le conte et le rêve)*, Cahiers de civilisation médiévale. 21<sup>e</sup> année (n°81), Janvier-mars 1978, pp. 38-40.



### 3.3.3.2. El caballero mago

El don de la metamorfosis de este caballero establece ciertas divergencias con el modelo merliniano y apunta hacia el tipo del *larron enchanteur* épico, sobre todo, hacia el más conocido de sus representantes, Maugis d'Aigremont.

Este personaje distrae la misión de Jaufre y enriquece el aspecto paródico de *Jaufre*.

Desde las escenas iniciales, que se desarrollan en la corte y que se inician, en primer lugar, con el propósito de Artus de no empezar a comer hasta que no suceda alguna aventura y, a continuación, salir a buscar estas últimas, a la vista de que no tiene lugar la perturbación esperada. La escena que se desarrolla en el exterior del castillo muestra, por su sorprendente desenlace, el precio que ha de pagar el rey por su pretensión de asumir un papel que no le corresponde. Artus, que acude a los gritos de una doncella que reclama auxilio, se encuentra con una *bestia fera y estraigna*, a cuyos cuernos quedan adheridas sus manos y que se dedica a humillar al monarca y a todos los caballeros, poniendo en peligro a aquel y obligando a estos a desnudarse para salvar con sus vestidos a su señor, quien corre el riesgo de que el animal lo despeñe desde un barranco. Tras jugar con la corte durante un rato, la bestia adopta forma humana.

Este caballero había convenido con el rey en que, si conseguía cambiar de aspecto durante la celebración de unas cortes, recibiría como recompensa un caballo, una copa de oro y el derecho a besar a la doncella más hermosa.

El episodio anterior, uno de los más conocidos y enigmáticos del *roman*, encuentra su paralelo al final de la obra. En esta ocasión, mientras la corte está reunida comiendo, irrumpe un escudero que asegura que ha sufrido el ataque de un ave maravillosa. A semejanza de lo que sucedía durante la aventura de la primera bestia, Artus toma la iniciativa y sale a combatir al extraño pájaro. Los resultados serán, asimismo, similares, pues el monarca termina a merced del animal, que lo atrapa con sus garras y lo eleva por los aires, en tanto que los caballeros, incluido el recién encumbrado Jaufre, vuelven a desnudarse para amortiguar una posible caída de su soberano. Una vez más, la peripecia termina con la metamorfosis del ave, que se convierte en el ya mencionado caballero encantador.

La explicación de estos dos episodios descansa, por un lado, en la carga subversiva derivada del tratamiento humorístico que se le dispensa a Artus y a su corte, mientras que, por otro, cobra especial relevancia el elemento maravilloso que introduce el caballero

encantador con sus dos transformaciones en animal. A este respecto, la actuación de este último personaje permite que se diluyan las fronteras entre los dos ámbitos, la corte y el mundo exterior, que, como acabamos de indicar, habían establecido los *romans* de Chrétien de Troyes, de tal manera que, ante el ataque aparente de una fuerza hostil, el mundo artúrico queda inerme, con su centro simbólico, el monarca, entregado a la voluntad enemiga y sus caballeros desposeídos de su condición al despojarse de sus vestidos. La imposibilidad de mantener el ámbito de la civilización, encarnado en la cortesía caballeresca, frente a los embates de la barbarie no pierde su evidencia, por más que la amenaza que representan la bestia y el ave se revelen finalmente falsas.

La magia, lejos de representar una aventura extranjera en la corte artúrica, teniendo un origen diabólico, aparece más bien como algo que se limita a ser un objeto de diversión para los príncipes.

Además, este mago no es un encantador en el sentido propio del término: el narrador lo describe en términos muy cortesés, sin ser ignorada su condición de caballero (v. 423-425). No se trata de un nuevo Merlin, y la condición caballeresca de este mago pone en evidencia que el poder real está apoyado siempre en el interior del reino por la sumisión general de toda la corte: las huellas de la *merveille* están integradas en el universo institucional. Pero este primer signo de violencia no parece gratuito: prueba la situación de debilidad de la corte artúrica y refuerza a la vez las funciones del mago frente al poder de soberano *couvert de ridicule* por uno de sus propios sujetos. Así pues, esta bestia, dotada de cuernos de toro, presagia las desgracias que sucederán en una corte real que ha perdido el prestigio de la caballería cuyo rey que ya no es lo que era.

### 3.3.3.3. El muerto agradecido: El blans chevalier

A partir del siglo XIII los aparecidos encuentran un lugar en la literatura y configuran el motivo del *Mort reconnaissant*, del Muerto agradecido, secuencia registrada por Aarne et Thompson como cuento-tipo 506-508, abriendo una pista que se puede seguir hasta a mitades del siglo XV.

Este motivo del muerto agradecido aparece con frecuencia en cuentos populares, en los exempla y en la literatura caballeresca del siglo XIII. La vocación inicial de este tema, que parece adscribirse a la de los exempla (por obligación moral de ocuparse de los

difuntos) se incorpora en la literatura, donde permite aportar un nuevo desarrollo a la ética caballeresca de la *largesse* y reflexar la imagen que la nobleza busca de sí misma en las ficciones.

El esquema esencial es el de la falta que ha cometido el muerto, que el héroe decide reparar. Esta base modifica considerablemente el rol del aparecido: los cuentos o los exempla destacan la prodigalidad del aparecido con respecto a su joven benefactor (el aparecido, que se presenta a menudo como un rico mercader, ofrece el caballo, las armas y sufraga los gastos).

Este pacto conserva las bases principales de una relación de tipo feudal de vasallaje por mor de un contexto épico que todavía dominaba en la época; describe notablemente los contornos de un pacto de solidaridad feudal, como lo demuestran numerosos casos en los que se ve intervenir al Blans chevalier para socorrer a los héroes, puesto que su ayuda militar constituye una ventaja indispensable en el enderezamiento de muchas situaciones. Esta disposición da una cierta coherencia al conjunto, el Blans chevalier ocupa la posición dominante, la del señor.

Los elementos estables en la literatura popular y que pone en marcha la materia novelesca son los siguientes:

1. A un muerto endeudado lo privan de los funerales.
2. El héroe paga su deuda y asegura su sepultura.
3. El muerto aparece de incógnito y le proporciona armas y caballo al héroe para un torneo que debería permitirle conquistar la mano de una princesa.
4. El benefactor exige, sin embargo, el firme compromiso de compartir las ganancias del torneo.
5. Después del triunfo del héroe y de su matrimonio con la princesa, el muerto vuelve a aparecer y reclama lo que le es debido. El héroe se muestra dócil al reparto.
6. El muerto benefactor siempre tiene el buen espíritu de renunciar a ello y revela que sus favores tenían como único objetivo pagar al héroe una deuda: el don generoso de la sepultura.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> BOHLER Danielle, *Béance de la terre et du temps: la dette et le pacte dans le motif du Mort reconnaissant au Moyen Age*, en *L'Homme*, 1989, tome 29, n°111-112. Littérature et anthropologie, p. 163.

El rechazo del mercader o del hospedero de enterrar al muerto en *RB*, *Lion de Bourges* y la *Rittertreue*, así como el de sus parientes cercanos y amigos de arreglar sus deudas, suscita una reprobación muy viva del héroe, él mismo empobrecido y pródigo. Es particularmente sensible a la sanción del muerto puesto que él ha sido objeto de una viva desaprobación del padre que le condena a la inactividad (es el caso de Willekin en la *Rittertreue*), o ha sufrido una fuerte inquietud por parte del padre adoptivo (es el caso de Richars y Lion). De este modo, al rechazo de los padres de asumir la reparación de la deuda, que es como un contrato social roto, le sucede un contrato reparador que permite cerrarse sobre el muerto; pero este contrato crea, en ese mismo instante, una deuda nueva, puesto que las cuentas no pueden acabar allí, ya que el muerto, gracias al don de la sepultura, se ha endeudado de nuevo, pero su acreedor ha cambiado: el muerto zanja con ello la amarga lección de su pasado y responderá con sus dones a aquél que lo ha sacado de la espera sin fin del más allá.

El *Blans chevalier* de *RR*, como se ha comentado anteriormente en el análisis del personaje ayudante, reúne todas las características del personaje-tipo del muerto agradecido: es un aparecido que no ha podido pagar sus deudas por lo que el héroe se ocupa de darle sepultura en un lugar cristiano. El caballero aparecido se sentirá en deuda con el héroe y actuará en consecuencia para agradecerle su generosidad.

El argumento de *RB* combina el motivo del Muerto agradecido con el motivo llamado *The Spendthrift Knight*.<sup>229</sup> En seis de estas historias hay un caballero que intenta ganar un torneo en el que el premio del vencedor debe ser la mano de una princesa. En *RR* encontramos la conclusión algo inepta de que el héroe pregunta a su ayudante si él tomará su parte de la princesa o de la propiedad. Éste le responde que desea sólo su caballo, le explica quién es y desaparece. En todas las otras variantes, sin embargo, la condición es que el héroe divida todo lo que gane.

---

<sup>229</sup> HALL GEROULD, Gordon, *The Grateful Dead, The History of a Folk Story*, The Folk-lore Society, London, 1908, p. 34.

### 3.3.4. La Pérdida

Según la Real Academia Española, la palabra “pérdida” viene del latín tardío *perdīta*, y significa 1. f. Carencia, privación de lo que se poseía, 2. f. Daño o menoscabo que se recibe en algo y 3. f. Cantidad o cosa perdida.

En el *roman* medieval de Busca la pérdida adopta la primera definición: es una carencia de algo que se poseía pero que de algún modo se ha perdido. Esto que se pierde puede ser el objeto buscado o un objeto que será imprescindible para encontrar lo que se busca. En la Busca la pérdida es un tema extraordinariamente productivo, principalmente, porque generará una búsqueda (y una escritura de búsqueda por parte del autor) que puede llevar a otra búsqueda, como ocurre con el anillo que pierden los amantes del *E*.

La pérdida del anillo provocará el inicio de una escritura de Busca. El autor, Jean Renart, querrá cubrir esta carencia, que viene a ser una ruptura en el texto, desencadenando una búsqueda de siete años.

Antes de analizar la potencia de la pérdida, es interesante revisar los hechos anteriores y posteriores a dicho extravío, que tiene mucho que ver con un malentendido.

Antes de escaparse con Guillaume, Aelis se va a la habitación de la emperadora. A raíz de esta entrevista, su madre le confía “el mejor anillo de su dedo” (v. 3806) como muestra de ternura:

“La damoiseil en est alee  
La ou El Empereris se couche  
.....  
Cele nuit, si c'on faire doit.  
Le millor anel de son doit  
Li a baillié la mere en garde  
Par chiere, n'el ne se prent garde  
K'el ne le doie au main ravoir.” (v. 3802-3809)

Esta y otras joyas que de a Aelis (v. 3866-3869) le asegurarán su independencia financiera.

El rol de los anillos en la literatura medieval es muy conocido. La potencialidad significativa de estos objetos que concentran alrededor de ellos la materia narrativa de las obras, ha sido mostrada por la crítica. Los objetos simbólicos abundan en los *romans*

medievales, especialmente la rosa el anillo o la cintura. A menudo, estos objetos están en el corazón de intrigas amorosas porque mantienen lazos sinecdóticos con la pasión amorosa o el apego filial. En el *E*, la joya es indisoluble del transcurso de la narración. No sólo cumple una función curcial en la escena del *roman* sino que asegura la continuidad entre los diferentes episodios.

En la escena que nos interesa, el legado del anillo no deja de evocar la idea de una transmisión femenina o de una herencia maternal. Por lo tanto, cuando Aelis está lista para marchar, duda en franquear el marco de la ventana. La inserción de un debate interior confirma la importancia del rol concedido a la joven:

“ Et ses sens la remet es voies  
De raison, qui molt li keurt seure  
Et qui li dist: “Fole, demeure.  
Vels tu hounir tot ton lignage?  
Se tu t’en vas en soignentage,  
Tuit ti ami i aront honte.”  
Mais amors abat et sormonte  
Son sens et boute tot arriere ” (v. 3908-3915).

La gravedad de la elección recuerda el conflicto interno de Tisbe. Hallándose en la misma situación, la heroína del cuento ovidiano prefirió el amor a su linaje y a su virginidad. Ambas heroínas eligen el amor y la pasión (“Se tu t’en vas en soignentage”, v. 3912), el concubinato, en lugar de su reputación y su castidad (“honnir le lignage”, v. 3911). Según Myrrha Lot-Borodine, el *roman* idílico medieval recubre las manifestaciones de la pasión con un velo de pudor, concediéndole al amor un carácter de inocencia y pureza: “Le charme de ces fictions, dit-elle, est dans l’art de mêler aux grâces de l’adolescence, sans les corrompre, les séductions de la passion amoureuse”.<sup>230</sup>

El deseo constituye una necesidad de estructura que facilita la emancipación de la pareja. Guillaume y Aelis, mientras reposan en un prado idílico, poseen y pierden el anillo que les une; a partir de ahí, comenzará la odisea de búsqueda de los amantes.

---

<sup>230</sup> LOT-BORODINE, Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Age*, op. cit., p. 5.

Como hemos visto, dos amantes pueden perderse –de un modo casual y por un malentendido–, pero también puede ocurrir que la pérdida sea la consecuencia de un rapto, como es el caso de Guenievre en el *CHCH*. Antes de evocar a Cristo redentor, el Lancelot de Chrétien es un avatar de Orfeo, que emana de la corriente mística del orfismo.

### 3.3.5. El corazón devorado

La leyenda del corazón devorado aparece en la literatura europea a mediados del siglo XII. En su esencia la historia es la siguiente: Un marido engañado mata al amante de su mujer, le extrae el corazón y lo hace guisar para que ella se lo coma. El marido revela a la mujer que aquel delicioso manjar era el corazón de su amante y la esposa muere.<sup>231</sup>

En el *E*, este motivo aparece en la IV parte de la estructura de Busca, cerrando la etapa de aventuras y de búsqueda de los amados.

Al término de su peregrinaje, Guillaume llega a Sain-Gilles, y aprovecha la ausencia de un servidor para acompañar a un maestro halconero y su equipo de caza a las aves. En los últimos momentos de una caza infructuosa, el halcón de Guillaume se precipita contra un *escoufle*, el héroe revive el suceso trágico del prado de Toul (v. 6804-6809).

La violencia de la lucha que opone el halcón al milano (v. 6830-6837) anuncia el gesto insensato de Guillaume. Alice Planche,<sup>232</sup> comentando un verso de Guillaume de Machaut evoca el ave de caza, “dressé à déchirer la poitrine de sa proie au creux le plus vulnérable” y recibiendo de su dueño las entrañas y el corazón. La limosnara (“aumônière”) roja, que contiene el compromiso de amor, simboliza el corazón. Por esta razón, Guillaume, impelido por ansia de reparación, coge el *escoufle* con sus propias manos, arranca el corazón del ave y se lo come, del mismo modo que éste robó el de su amada:

“Il a lués droit El Escoufle pris  
Tout ensement comme .j. marlart;  
Le cuir del penil li depart

---

<sup>231</sup> THOMPSON, “The Eaten Heart, Adulteress is caused unwittingly to eat her lover’s heart”, en *Motif Index of Folk-Literature*, motivo Q 478, 1, vol. v, 3ª ed. Copenhagen, 1955-1958, pág. 179.

<sup>232</sup> PLANCHE, Alice. “Est vrais amans li drois oisiaus de proie... Sur une image de Guillaume de Machaut”, en *Etudes de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Association des Romanistes de Liège, Liège, 1980, pp. 351-60.

Qui molt estoit et durs et fors,  
Les dois li met dedens le cors,  
S'en traist le cuer ensanglenté;  
Voiant ciaus qui i ont esté  
L'a mis en sa bouce et mangié.” (v. 6858-6863)

Después de comer el corazón del ave, Guillaume lo despedaza pieza a pieza, quema los restos y esparce las cenizas (v. 6904-6919). Este episodio retoma la escena del robo del anillo. El color de la carne resurge en este pasaje en el que Guillaume está enrojecido, después salpicado de sangre. Pero este infame festín se centra, más que en las apariencias externas, en la catarsis interna del acontecimiento, que permitirá finalmente encontrar a su amada. Sin este suceso primitivo y desagradable, que es un acto de justicia y venganza, Guillaume no lograría poner fin a su busca.

Por otro lado, con la absorción del corazón del milano, Guillaume redime los excesos paternales. Así, pues, el pasaje responde en eco al drama familiar de la muerte del padre. La violencia de los gestos insensatos que el héroe vuelve contra sí mismo después de la matanza del pájaro, recuerda la agonía del conde. Incluso parece imitar la muerte del milán o del padre cuando vuelve contra sí mismo su exceso de brutalidad (v. 6926-6929). Pero Guillaume consigue evitar la muerte. Renunciando a la vacuidad de las apariencias, el héroe absorbe el órgano vital. De este modo, escapa de los destinos comunes del conde y del milano, vencidos por la maldad y el amor a las apariencias.

Las pruebas y las tribulaciones le han procurado unas habilidades y una experiencia que compensan el defecto de linaje.

El corazón devorado de Saint-Gilles marca el fin de la Busca redentora. La ingestión y la purificación del cuerpo del pájaro por el fuego son etapas de esta transubstanciación, mediante la cual el héroe disipa los fantasmas del pasado y vence sus propios demonios. Como se ha comentado anteriormente, sin este acontecimiento abrupto de la narración, que muestra la consecuente evolución del héroe, Guillaume no podría encontrar a Aelis porque no se hallarían en el mismo nivel evolutivo.



### 3.3.6. La elección por la espada

Este es un tema que aparece con cierta frecuencia en el *roman* de los siglos XII y XIII. Consiste en una de las múltiples pruebas que se ofrecen al valor de los héroes. Esta prueba, cuando se supera, sólo aporta una muestra de coraje y de predestinación. Se trata de sacar una espada de la piedra donde está fija y de la que nadie puede mover, excepto el caballero elegido.

En la *QSG* aparece fácilmente reconocible el tema virgiliano. Desde las primeras páginas, se anuncia a Artus la maravilla de la escalinata de mármol donde está clavada una espada; sobre el pomo hay una inscripción que indica que quien logre sacarla de allí, será el mejor caballero del mundo. Bajo la insistencia del Rey, Gauvain, y después Perceval lo intentarán pero en vano. Sólo Galaad logrará arrancar la espada de la escalinata, sabiendo que esta espada estaba reservada para él, puesto que no llevaba ninguna cuando llegó a la corte del rey Artus: “Ja nus ne m’ostera de ci, se cil non a cui costé je doi pendre. Et cil será li mielres chevaliers del monde” (*QSG*, p.5).

Otra espada que aparece en *La QSG* es la de *as estranges ranges*; la espada de David en la que Salomon escribe una inscripción “Ja nus ne soit tant hardiz qui dou fuerre me traie, se il ne doit mielz fere que autre et plus hardiement. Et qui autrement me trera, bien sache qu’il n’en faudra ja a estre morz ou mehaigniez” y después la pone sobre una cama en medio de la nave. Esta espada guarda el camino del Árbol de la Vida, pone de una vez en las manos de Galaad, la tierra y el Edén. Es a él, el último retoño de la descendencia de David, a quien Eva lega, más allá de los siglos, la promesa de herencia y el símbolo del retorno: los tres husos del Árbol de la Vida.

Las inscripciones identifican al propietario de la espada. A pesar de que la nobleza de nacimiento sea necesaria para acceder al trono o a la Mesa Redonda, la elección de Dios desclasifica este principio en los *romans* del Graal.

Por el lugar que ocupa en la narración, al principio de la misma, este motivo es relevante para elegir al mejor caballero y al que será el héroe de Busca. La elección de una armadura indica claramente que el elegido tendrá que ser un guerrero de primera.

Sin embargo, la espada que aparece en *Perceval* de Chrétien de Troyes es una recompensa más que un objeto sagrado que marca la elección del verdadero héroe (v. 3135-3184), “...ceste espée Vos fu jugiee et destinee” (v. 3168). Chrétien aporta su variante personal al origen del tema de Virgilio.

### 3.3.7. Economía y riqueza

En la Busca realista de los *romans* idílicos como el *Escoufle*, la economía y la riqueza juegan un papel esencial en la organización de la aventura en torno al héroe.

En *Richars* la Busca del héroe no sólo tiene como objetivo encontrar a sus padres sino también integrarse él mismo en una sociedad aristocrática y aspirar al modelo de la caballería clásica, adquiriendo la riqueza que viene con el verdadero pedigré. De este modo, la mecánica de esta búsqueda necesitará ciertas piezas que serán el engranaje de las acciones del héroe. Las piezas más importantes son: una sensibilidad importante hacia la pobreza, como antítesis de la riqueza material, un intercambio constante entre el héroe y la sociedad urbana, y una consciencia del coste material que provoca el azar y los altibajos del héroe:

“*Richars li biaux* reflects urban bourgeois rather than more class-exclusive aristocratic sensibilities has been recognized in passing, but we have not speculated nearly enough on how the language of the *romance* communicates the way that urban, mercantile values insinuate themselves into the fabric of *Richars's* adventures”.<sup>233</sup>

*Richars* condena la pobreza y la injusticia, alabando el principio de la caridad de todo sacrificio como una forma especulativa de inversión que culminará con el éxito.

El paisaje de los pueblos y las ciudades en *Richars* refleja una rica actividad económica que pone de manifiesto la instalación del capitalismo comercial y financiero, aumentando la población entre los años 1000 y 1328, dando origen a un espíritu emprendedor descrito por Jacques Le Goff:

“Mais il est vrai que la ville médiévale, par sa logique économique fondée plus sur l'argent que sur la terre, par son système de valeurs où, face à l'idéal aristocratique d'hierarchie verticale, de durée, d'oisiveté et de largesse (gaspillage), s'imposait une autre conception, un autre idéal horizontal, du temps, du travail et du calcul, pouvait ronger de l'intérieur le système féodal pour le transformer en système capitaliste”.<sup>234</sup>

Una de las ciudades que visita *Richars*, Osterriche, refleja este capitalismo agresivo y amenazante en la figura de un cadáver que está ubicado en las vigas de una posada. *Richars* le pide a un huésped que le explique este hecho tan curioso y de este modo se

---

<sup>233</sup> JEWERS, Caroline A., *C'est li chevaliers au poisson: Richars li biaux as a Model of Speculative Chivalry*, French Studies: A Quarterly Review, Volume 61, Number 3, July 2007, Oxford University Press, pp. 261-279.

<sup>234</sup> CHÉDEVILLE, André, LE GOFF, Jacques, ROSSIAUD, Jacques, *La ville en France au Moyen âge: des Carolingiens à la Renaissance*, Seuil, Paris, 1998, pp. 235-6.

entera de que el cadáver son los restos mortales de un caballero valiente pero endeudado, a quien el posadero le niega la sepultura mientras él no haya recibido la suma que se le debe.

Entre ideal jerárquico vertical de la aristocracia e ideal jerárquico horizontal del emprendedor urbano, se sitúa el ideal de la búsqueda en el *roman* realista del siglo XIII. Los héroes de Chrétien tienen suficiente fortuna como para tener un castillo de su propiedad desde el principio hasta el final de sus días. Para pensar en cómo obtendrán una armadura nueva o dónde pasarán la noche no calcularán lo que cuesta como lo hará *Richars*, cuyas necesidades se volverán tan grandes como para constituir un obstáculo más de la búsqueda.

Consecuentemente, el relato entra en conflicto consigo mismo, aspirando a los valores aristocráticos pero con implicaciones urbanas y burguesas por el modo en que se trata la riqueza, dentro de una ideología de cambio e intercambio. En esta sociedad urbana, el héroe de *Busca* debe ser también, en cierto modo, un héroe emprendedor, con aspiraciones sociales como el de cualquier *roman* de caballería, pero sin la magia y la fantasía característica de mayoría de ellas (excepto la aparición de un espectro como caballero ayudante de *Richars*). En esta búsqueda de su propia fortuna, *Richars* pasará siete años de su vida, de torneo en torneo, hasta que reciba el consejo del *Blans Chevalier* que encuentra en el bosque:

“With the knight’s advice, *Richars* manages to pass himself off as a rich lord, and dispense *largesse* he does not have until he acquires some, winning the tournament and *la belle Rose*, thanks to his prowess, display of borrowed wealth, and that large fish. The white knight is the grateful ghost of the cadaver *Richars* inters, and he vanishes when *Richars*’s success is assured. The son repays the deb the owes his father, and after his grandfather’s death compensates him further by installing him as King of Frisia, before returning to Montorgueil, *Rose* and a quiet life”.<sup>235</sup>

Desde sus comienzos humildes, *Richars* es un solitario a quien todo es prestado. Su padre adoptivo lo equipa con dinero, atavíos y comida para la *Busca*: “car je weil livrer despens / pour acater fuerre et vitaille” (v. 854-5). A partir de entonces el héroe deberá aprender a negociar su espacio, tanto en el *roman* como en la sociedad, descubriendo, a medida que avanza la trama, que la riqueza es buena y la pobreza es mala. *Richars* se lamentará

---

<sup>235</sup> JEWERS, Op. Cit., p. 268.

del modo en que la cualidad y el valor de un hombre se juzgan por su clase y su ropa, y cómo el pobre queda totalmente desamparado:

“Povretés fait a povre gent  
maint sens et maint savoir coisier,  
mais de ce ne me weil proisier ;  
et si vous di que povres hom,  
tant soit sages ne preudom,  
en povres dras n’iert bien venus,  
ja povres hons n’iert cher tenus” (v. 1926-32).

Este sentimiento culmina cuando el héroe muestra su disgusto hacia el hostelero que deja al *Blans Chevalier* sin enterrar, por pura avaricia:

“Hé, Avarisse desloyalz !  
t’ies de malisse li tuyalz,  
t’ies li sourgons de trestous visce,  
t’ies la fontainne de malisce.  
Or maudi je or et argent !  
Argens a non qui art les gens ;  
trop fust li sieclez de bon mors  
se il ne fust argens ne ors,  
mais toute riens commune fust  
si que par lui nus riens n’eüst,  
car d’avoir vient toute malisce  
qui cuer d’omme afole et debrise.” (v. 4393-4404).

La riqueza y la pobreza también aparecen en el *RR*. Para Guillaume de Lorris, la pobreza es la última figura alegórica que aparece como escultura en el muro del jardín de *deduit*. Personificada como mujer que lleva una bolsa vieja, agachada como un perro vagabundo. En la parte de Jean de Meun vuelve a aparecer junto a su inseparable doble *Richece*.

La lucha constante de Richars para conseguir una ganancia material con el fin de proseguir su búsqueda, sus raíces y su fortuna, tendrá éxito sólo gracias a él mismo y su perseverancia. La generosidad del héroe hacia los caballeros que vence, los hosteleros y demás personas que le atienden durante el viaje de Busca, a quienes les ofrece dinero, ropa y bienes, provocará el riesgo de tener bancarrota.

Como se ha comentado anteriormente, este riesgo de pérdida constante del poder adquisitivo del héroe es una prueba esencial dentro del camino de la Busca. Mediante esta prueba, el héroe (y el lector) aprende la importancia de invertir con la empuñadura de la espada para obtener recompensas adecuadas y que aunque se provenga de una noble cuna, nadie está excluido del peligro de las restricciones del dinero ofertado.

La terminología de la finanza aparece por toda la narración de *RB*,<sup>236</sup> hasta tal punto que incluso el vocabulario sobre crédito y deuda figura casi omnipresente en las descripciones de batalla, también en las de Chrétien, donde los golpes se dan y se saldan, las deudas y las cuentas se liquidan, y las reputaciones se compran y se pierden.

La compra, venta, negociación y los conceptos como *couster*, *acater* y *despensier*, provocan una interacción constante entre los caracteres.

En un *roman* como este de *RB*, es permanente la inquietud y la especulación alrededor de la búsqueda de un lugar dónde alojarse y comer, cómo pagarlo, y cómo evitar el peligro que conlleva quedarse sin dinero. Sin embargo, en este peligro reside una contradicción que será uno de los pilares que tensará la narración; este mismo peligro, abrirá a Richars y a sus escuderos un largo abanico de posibilidades enriqueciendo el mismo texto:

“Un mois chevaucha par mesure  
c'onques ne trouva aventure  
mes a ses ostes tant donna  
que ses avoires amenuisa,  
et as pobres gens redonnoit  
si largement quanqu'il tenoit  
qu'il ploroient sa departie;  
povre en ot la grignour partie.  
Tout a donné et despendu,  
Mais puis li fu mout bien rendu.” (v. 1291-1300).

El héroe de Busca debe ser generoso y vivir más allá de la obsesión por las riquezas; sólo le preocupará disponer de cierto dinero para comer y dormir, y seguir buscando.

---

<sup>236</sup> Términos económicos : *avoirs*, *acater*, *artent/or*, *aquitier*, *cange/cangeor*, *despendre*, *donner*, *engager*, *larghe/larghece/largement*, *oste*, *ostel*, *povre/povrete/povreche*, *payer*, *raenchon*, *riche/riqueche*, *valoir*.

La pobreza de Richars llega a su fin con el torneo de Montorgueil, en el que al tercer día vuelve a disponer de una fortuna considerable.

Finalmente, cabe destacar que la originalidad de *RB* radica en mostrar y demostrar que existen más peligros que un héroe debe superar además de los de la lucha o el combate. Es cierto que en ello también se refleja una cierta nostalgia de un código pasado sobre el caballero perfecto, encarnado por el *Blans Chevalier*, las ambiciones aristocráticas y el altruismo innato del héroe.

### 3. 4. CRONOTOPO

En el cronotopo el tiempo funciona como la cuarta dimensión del espacio. Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido, en el que el tiempo se condensa, comprimiéndose y visibilizándose, y el espacio, a su vez, se intensifica, penetrando en el movimiento del tiempo, del argumento, y de la historia.

Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. Por ende, la intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo literario.

El espacio y el tiempo, en el *roman* de Busca, se convertirá en el eje que vertebra toda la estructura. Toda Busca sin espacio no tiene sentido porque el objeto buscado debe hallarse en una parte concreta, localizable, no dentro del abstractismo. En un segundo nivel tendremos el tiempo, que se configura en función del lugar donde se encuentra el héroe y de la distancia en que se halla del objeto buscado. Este cronotopo, plagado de pruebas, es el que Bakhtin denomina novela de pruebas: literatura greco-latina, caballerías, y picaresca.

#### A. La función del espacio

El espacio organiza la búsqueda del héroe o de la heroína, actuando como metonimia o metáfora del personaje: “Así, el cronotopo del *camino* –el más cultivado sin duda a lo largo del tiempo– determina (en cada caso de un modo específico) la estructura de la novela picaresca, de aventuras o de caballerías. El *castillo* se encuentra en la base de la novela gótica o negra y el *salón* en la novela realista; la *escalera*, la *antesala* o el *pasillo* se convierten en símbolos de la crisis existencial (Dostoievski ofrece buenos ejemplos de este cronotopo)”.<sup>237</sup> En suma, el concepto cronotopo eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa.<sup>238</sup> Sin ellos, no existiría la estructura de Busca.

---

<sup>237</sup> GARRIDO, *op. cit.*, p. 209.

<sup>238</sup> BAKHTINE, *op. cit.*, p. 248-260, 335-398.

Como señala Bakhtine,<sup>239</sup> el espacio no sólo facilita la concreción del tiempo sino que, a medida que va evolucionando la novela, puede afirmarse que sirve de base compositiva para un elevado número de géneros narrativos como la novela de caballerías, picaresca, gótica y la del s. XVIII o la realista. Por consiguiente, en el *roman* medieval francés de Busca, el cronotopo del camino, el castillo, el *vergier*, el bosque y la corte, funcionan como centros vitales que atraen y dirigen el material narrativo. Estos espacios interactúan con el héroe para nutrir la estructura de Busca, de modo que, como afirma Antonio Garrido, “el espacio es sobretodo un signo del personaje y cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y su comportamiento”.<sup>240</sup>

Esta interacción constante entre el lugar y el personaje moldea el sistema de Busca desde el inicio hasta el final de la narración. Así, pues, “los personajes deambulan por espacios que constituyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí. Lo habitual es que cada personaje tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de un modo muy preciso, hecho que da lugar a que se establezcan relaciones muy diversas con los demás personajes”.<sup>241</sup> Así, por ejemplo, el héroe recorrerá todos los espacios que ofrezca la Busca, de Este o de Otro mundo; los ayudantes estarán donde esté el héroe, por lo tanto no disponen de un área propia, salvo las amantes como Blanchelfor y Brunesztz, que disponen de su feudo; en cambio, el enemigo se moverá principalmente por espacios salvajes, exteriores, como el bosque o, si son interiores, se hallarán en el Otro mundo (el reino de Gorre). En cuanto a los reyes y reinas, si no han sido secuestrados, se hallarán siempre en la corte.

Curiosamente, los espacios de encuentro con el objeto buscado son interiores: castillos, cortes, palacios, torres, y dentro de ellos, salones y habitaciones. También el *vergier* donde está la fuente en la que el Amant encuentra a Rose, aunque sea exterior, es un *hortus conclusus*.

## B. La función del tiempo

En cuanto al tiempo, se observará como “la única dimensión temporal es el presente de la conciencia, el cual se desplaza hacia el pasado o el futuro a partir de ese centro

---

<sup>239</sup> BAKHTINE, *op. cit.*, p. 247-260, 384-391.

<sup>240</sup> GARRIDO, *op. cit.*, p. 216.

<sup>241</sup> *ibid.*: p. 217.



unificador. Es lo que el autor denomina *distentio animi*, operación que discurre desde el presente –aquello a lo que se está atento– hacia el pasado, recuperado como recuerdo o memoria, o el futuro (vivido como espera), (Ricoeur: 1983, 43-81)”.<sup>242</sup>

Este centro unificador se hallará en la conciencia del héroe. En los *romans* medievales de Busca que se han analizado en este presente estudio, esta conciencia, que vendría a ser el tiempo interior del héroe, es distendida, horizontal y espiraloide; sin embargo, se concentra en puntos espaciales verticales. De este modo, la intensidad de su reposo y de sus aventuras, debe ser directamente proporcional a su objetivo y a su lucha. Por ejemplo en el Lai de Guingamor, Guingamor pasa 300 años en el Palacio del hada que encontró durante la caza del *sanglier blanc*.

El tiempo que establece la conciencia del héroe es el que configura el cronotopo y el que genera la posibilidad de encontrar diferentes mundos en un solo *roman*. Por ejemplo, según Antonio Garrido, “en el *Quijote* cabría distinguir el mundo narrativo básico –la historia de alguien excesivamente aficionado a la lectura de los libros de caballerías- y los mundos a los que le conduce esta afición (de hecho, le lleva a protagonizar una serie de aventuras y a vivir en mundos muy diversos al suyo poblados por entes también muy diferentes entre sí). Así, pues, el universo considerado en su totalidad estaría integrado por el mundo real y los numerosos mundos alternativos, posibles e imposibles”.<sup>243</sup>

Por consiguiente, cuando Cervantes escribe el *Quijote*, a través de la imaginación del personaje principal, va desplegando toda una visión del mundo, organizada en oposiciones binarias, y en las que se encuentran las regiones imaginarias: pastoril, caballeril, cortesana, bizantina y picaresca, al lado de las propias de la epopeya, tragedia y comedia clásicas.<sup>244</sup>

En cambio, para Vargas Llosa,<sup>245</sup> lo que define este concepto es la relación entre el plano en que se sitúa el narrador y el plano de lo narrado, distinguiendo entre los niveles de lo real y lo fantástico y, dentro del primero, entre lo real subjetivo y lo real objetivo.

A partir de estas ideas y conceptos, en el *roman* de Busca medieval francés se pueden señalar tres mundos:

---

<sup>242</sup> *ibid.*: p. 159.

<sup>243</sup> GARRIDO Domínguez, Antonio, *Narración y ficción: literatura e invención de Mundos*, Iberoamericana, Vervuert, 2011, Madrid, p. 126.

<sup>244</sup> GARRIDO, Op. Cit., p. 128.

<sup>245</sup> VARGAS Llosa, M., *Cartas a un joven novelista*, Ariel / Planeta, Barcelona, 1997, pp. 87-102.

- El primer mundo es lo que vendría a ser el mundo narrativo básico, que es la historia en sí misma de un héroe que va en Busca de un Objeto. Sólo el encuentro de este objeto imprescindible, podrá restablecer el orden y el equilibrio de la corte.
- El segundo mundo es el de la trama de la Busca en sí, con sus cronotopos propios de los espacios atemporales, de búsqueda y de reflexión.
- El tercer mundo es el mundo interior del héroe, la construcción del mundo a través de sus hechos, de su palabra y de su mirada; también su evolución psicológica y emocional.

Los tres mundos vendrían a complementarse. Incluso, dentro de cada mundo, podrían desglosarse otros mundos, por ejemplo, dentro del mundo de la búsqueda, se encontraría el Otro mundo, y a su vez, el mundo de las hadas, etc.

Por ejemplo, en el *RR* el primer mundo sería el Amant que está durmiendo y que va a contar el sueño a su amada, años después. El segundo mundo sería la trama en sí del sueño, la Busca de la Rose, y el tercer mundo vendría a ser la percepción del Amant, el enamoramiento y la desesperación que sufre en cuanto ve a Rose y no puede reencontrarse con ella.

### B.1. Horas y fechas de la Busca

En los *romans* medievales de Busca aparece una fuerte y constante oposición entre la noche que se acerca, o la plena noche, generadoras de angustia y el amanecer, el retorno del *jor cler* (*Lancelot*, v. 1280), de la luz y de la vida. En la noche, *molt noire et obscure* (v. 4543), Lancelot se desliza furtivamente, cerca de Guenievre, forzando los barrotes de la ventana.

La noche es el momento de la prueba por excelencia porque dentro y a través de ella los amantes conocen los tormentos del amor esperado y del amor amenazado. Por ejemplo, cuando cae la noche, Lancelot encontrará una demoiselle que lo tentará pero él deberá resistir a sus provocaciones (v. 932). Es *après none vers la vespree* que llegará al siniestro *Pont de l'Espee* (v. 3006).

En cambio, con la aparición del *jor cler*, se borra la tentación amorosa de Lancelot y la demoiselle atrevida le desea un buen día sin rencor: *Boens jorz vos soit hui ajornez* (v. 1280-88).

Las jornadas se configuran en torno a lo que esconde y disimula la noche – trampas y sufrimientos -, y lo que estalla en el día, en la verdad que ofrece la luz y la alegría del nuevo sol.

En el *roman* de Busca aparece otra antítesis muy importante: la de la bella primavera y el mal invierno:

“Ce fu au tans qu’arbre florissent,  
Fueillent boschaige, pré verdissent” (El *CG*, 69-70).

Esta repentina eclosión de la primavera, esta *reverdie*, llega justo en el momento en que se despierta la vida instintiva de un Perceval que caza como un salvaje con *javeloz*, y anuncia otro despertar, el de su vocación caballeresca.

Como ocurre con la primavera, el invierno en los *romans* de Busca, será una indicación temporal púramente alegórica. El invierno aparece íntimamente relacionado con la contemplación de las tres gotas de sangre destacándose sobre la nieve blanca. El invierno representará una etapa de meditación en la que una cierta inmovilidad propicia la ensoñación y la reflexión sumidas en una contemplación silenciosa que trasciende la realidad de las cosas:

“et je estoie si pansis  
d’un pansé qui mout me pleisoit ” (El *CG*, v. 4422-23).

Este valor metafórico de la primavera del amor también se encuentra al principio del *RR*: a la naturaleza que se cubre de *novele fuelle* y que se reviste con *novele robe*, el autor opone el *yver sec y povre* (v. 45-66), donde todo se entumece y se duerme.

El invierno, el frío, también se asocia a la muerte espiritual, al Mal –un mal que impide la realización de la *semence devine*, como insiste Chrétien de Troyes en el exordio de *Perceval*, sobre la *bone semance* que *seche et faut* cuando cae *an terre qui rien ne vaut* (v. 5-6).

Así pues, estos temas contrastados de la primavera y del invierno están relacionados con la fecundidad y la esterilidad, de la juventud y a la vez, de la vida y de la muerte. Incluso en la *QSG*, que podría ser el *roman* más “místico” de los que hemos seleccionado, aparece la figura de una mujer vieja sobre una serpiente, y otra, rebosante de juventud, cabalgando un león (p. 101, l. 20 – p. 103, l. 10).

Dejando a un lado el contexto pseudo-temporal de las estaciones, es importante destacar la fuerte presencia de las fiestas religiosas como marca temporal organizadora del texto.

La *QSG* y el *roman* de *J* comienzan en la *Pantecoste*; aquel año cae un 12 de junio, y puesto que la acción dura cuarenta días, se puede calcular que la narración terminaría aproximadamente el 21 de julio. Curiosamente, uno de los episodios culminantes de la obra que es la batalla de Jaufre con Taulat de Rogimon, tiene lugar el día de San Juan.<sup>246</sup>También en el *CG*, cuando el rey Artus espera, triste, encerrado en su castillo, llega un caballero salvador, un caballero con *armes vermoilles*, y se nos informa que esto sucede *a une Pantecoste* (v. 2783-2879). En este mismo *roman*, cuando Perceval abandona Blancheflor, se nos precisa que esta escena ocurre un *jour d'Ascension* (v. 2908-36).

El Pentecostés es la fiesta que predomina de entre todas, porque en ella se celebra el descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles y la anunciación de la evangelización de toda la tierra. Por consiguiente, esta fecha simboliza la partida hacia la aventura.

Por otro lado, la noche no ocupa un lugar relevante en los *romans* de Busca porque es el tiempo en el que los caballeros duermen. En cambio, el día se aprovecha desde que empieza a asomarse el sol; la hora *prime* marca el comienzo de la actividad caballeresca. La hora del *vespre* coincide con el final del día y el final de las actividades humanas.

El tiempo se estira o se concentra mediante pausas y tensiones, tiempos vacíos y tiempos llenos y en su desarrollo incidirán, de manera diferente, las cinco partes de la Busca. Por ejemplo, a la multiplicidad de personajes y de puntos de vista corresponde una rotura del hilo cronológico: la acción se enreda en lo indeterminado. Otro ejemplo, mientras va buscando el Graal, Perceval va avanzando hacia el futuro que no es otra cosa que el conocimiento o la plena consciencia de su propio pasado.

El tiempo de la búsqueda, de aventuras y pruebas, se dilata en función de la acción: “on ne trouve au temps une longueur que lorsqu'on le trouve trop long”.<sup>247</sup>Así, pues, como ejemplo, en la *QSG* este tiempo parece desmigajarse en una muchedumbre de encuentros fortuitos y dispersarse en múltiples lugares.

La idea de progreso, no sólo se expresa con las acciones que transcurren en la búsqueda, hay otros motivos que expresan la evolución del héroe y, por lo tanto, el avance de la

---

<sup>246</sup> Según Antònia Carré, el Pentecostés acontece cerca de San Juan y en los siglos XII y XIII sólo ocurrió los años 1166, 1177, 1261 y 1272, concretamente el 12 de junio: *Narrativa catalana medieval en vers (El Jaufré i El Espill de Jaime Roig)*, Barcelona, Editorial UOC (Manuals, 112), 2007, p. 23.

<sup>247</sup> BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la durée*, Les Presses universitaires de France, 1963. P. 37.

narración. Por ejemplo, en el *CG* se expresa por el verbo *soi amender*, relacionado con el motivo de la conversión.

Lancelot también siente que el tiempo cuenta y pasa deprisa. Tiene plena consciencia del tiempo perdido y no soporta que el secuestrador vaya por delante con Guenievre y él todavía no haya podido alcanzarlo. Él “pert ses cos et le jor gaste” (v. 877), “Mes je gast trop le tans ici que perdre ne gaster ne vuel” (v. 3391).

En la *Busca* el tiempo de búsqueda es tan importante como el espacio donde se desarrolla esta búsqueda. A pesar de que el tiempo medieval sea menos preciso, más cercano al ritmo de la naturaleza y a las indicaciones de la vida religiosa, el concepto de caballería andante implica que los héroes deben “errar” siempre hacia el futuro, aunque deban volver a atrás en algún momento para después continuar adelante. Como afirma la prima de Perceval: “les mors as mors, les vis as vis” (v. 3630).

Hay un rechazo sistemático de todo lo que podría parecer una evolución progresiva inscribiéndose en una duración y justificando una madurez psicológica por parte de los personajes puestos en escena. Las obras medievales se presentan como una sucesión de secuencias simplemente yuxtapuestas y a menudo antitéticas.

El tiempo humano se inscribe en una eternidad que se refleja también en espacios atemporales como el Château de la Merveille del *CG*, símbolo de la Jerusalén celestial. Así, pues, en la *Busca*, el tiempo y el espacio se anulan, situándonos en una especie de presente atemporal.

## *B.2. El retraso de Lancelot*

Dentro de la configuración del tiempo en la *Busca*, conviene destacar el retraso que lleva Lancelot en todo el *roman* del *CHCH* como organización temporal de la narración: “By contrast to Erec’s and Yvain’s quests, Lancelot’s is both more compressed in time and more specifically anchored to a particular course and destination.” Matilda Tomaryn Bruckner continúa haciendo hincapié en el retraso como fórmula cronotópica esencial de la narración del *CHCH*:

“One might say, in fact, that delay is the mode of open-endedness most characteristic of the *Charrette*: delay operates at every level of Chrétien’s narrative from motif through

episode to overall structure, from Lancelot's characteristic hesitations to his relationship with the Queen, from the smallest units of verbal patterns to the largest problems of meaning and evaluation".<sup>248</sup> Por ejemplo, el desarrollo que sigue en el primer combate entre Lancelot y Meleaganz es un retraso que ocasiona la intervención de Bademagu. Con el consentimiento de la Reina, él para su lucha y establece un nuevo acuerdo entre ellos (II. 3877-3883). El final de este combate queda aplazado y se establece un nuevo período de retraso. Lancelot debe responder "sin ningún retraso" (I. 3879) a una llamada para combatir, aunque esta llamada ocurrirá en un tiempo no especificado en el futuro y sólo después de otro año de retraso (I. 3882).

Lancelot parte dos veces a buscar a Gauvain, pero nunca lo encuentra; las subsecuentes y repetidas búsquedas de Lancelot son igualmente infructuosas. Lancelot abandona su lugar de encarcelamiento para el torneo, vuelve, y todavía no hay nadie en la corte del Rey Artus que tenga una palabra sobre esta detención. Meleaganz va dos veces a la corte del rey Artus y siempre encuentra ausente a Lancelot hasta su llegada repentina cuando Gauvain está preparándose para el combate.

Esta escena final está especialmente cargada de suspense, precisamente debido a la tensión entre el retraso y el no retraso. Meleaganz acepta a Gauvain como sustituto de Lancelot y quiere un duelo inmediato: "car plus ne vos en atandrai" (I. 6745). Gauvain responde "sin ningún retraso" (II. 6755, 6757, 6764). Inmediatamente, el narrador se toma su tiempo en describir – en treinta versos– la armadura de Gauvain y lo que añade provoca que el suspense aumente todavía más. Sabemos que Lancelot está de camino a la cuarte de Artus, pero ¿llegará a tiempo? Después, el narrador continúa con las descripciones, ahora de la alegre bienvenida en la corte (incluso la reacción privada de Guenievre) y la explicación de Lancelot por su retraso. De nuevo, nos preparamos para el duelo final: "tot sanz delai et sanz demore" (I. 6911), mientras el narrador nos muestra el asombro de Meleaganz (incluyendo un monólogo en discurso directo –de unos 24 versos– II. 6920-6964). Lancelot está preparado para atacar, pero esta vez es Artus quien detiene un momento el tiempo, seleccionando un lugar idóneo para el combate, bajo la torre, en una bella llanura. Los combatientes y los espectadores se dirigen a este lugar, mientras el narrador dedica dieciocho líneas más en describir el lugar.

---

<sup>248</sup> KELLY, *Op. Cit.*, pp. 167-168.

Incluso el anonimato de Lancelot en el torneo y durante su búsqueda constituyen un retraso, aplazando el conocimiento de su identidad, reservándola para cuando llegue el momento o la persona adecuada.

Por añadidura, el tiempo interior de Lancelot se queda en suspensión, como si se situara en un marco externo al combate y contemplara desde fuera este episodio: “His love-motivated *panser*, itself a kind of suspensión of the self out of time, leads repeatedly to delayed action, as when he fails to return Meleaganz’s blows while he contemplates the Queen with ecstatic abandon”.<sup>249</sup>

### B.3. Referencias temporales en la QSG

En la *QSG*, los compañeros de la Busca y los soberanos se reúnen en la *matinée* del lunes de Pentecostés, en las primeras horas del día, para despedirse. Enseguida, se destaca el orden en el que se opera esta alianza. Para el autor de la *QSG* la aparición del día no es un hecho aislado de la experiencia interior; mediante la retórica tradicional se adivina un alma que participa con el ritmo de la naturaleza no sólo respetando sus leyes, sino también y sobre todo, tiñéndolo con sus temores y sus esperanzas. Más aún, como señala Paul Imbs, “son symbolisme mystique il le communique à ses personnages. (...) C’est que la lumière du jour est plus que le fait physique de la clarté solaire. Elle est délivrance des angoisses nocturnes ; d’où cette joie contenue avec laquelle certains héros de la *QSG* appellent et saluent le retour du jour”.<sup>250</sup> Perceval, arrojado en plena noche por el demonio en una isla desierta, “desire molt le jor por savoir en quel terre il est... Einsi fu Perceval jusqu’au jor en proieres et en oroisons, et atendi que li solaux ot fet son tor ou firmament et qu’il aparut au monde” (93, 6-11).

Por otro lado, la alegría que siente el héroe no tiene porque conducir a una angustia nocturna. La presencia de un ser puro puede hacer feliz la noche; entonces, el día cumpliría la función de intensificar la alegría de la noche. Lancelot y Galaad se reencuentran una noche, después de una larga separación: “les braz, tenduz et comencé li uns a besier l’autre et a fere si grant feste que greignor ne vos porroie conter” (250, 28-30). Pero el día les permitirá verse y reconocerse mucho mejor; entonces, su alegría se

---

<sup>249</sup> KELLY, *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>250</sup> IMBS, Paul. *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*. Slatkine Reprints, 1974, p. 282.

exaltará hasta el lirismo, cuyas fuentes son exclusivamente naturales: “Quant li jorz fu biaux et clers, et il s’entrevirent et conurent, si comença entr’ax la joie grant et merveilleuse!” (251, 1-3).

De este modo, la mística de la *QSG*, que une al hombre, al universo y a Dios en una tensión común, no abole uno de los términos en provecho del otro. El simbolismo no deseca los corazones, no obnubila la mirada, no dispensa de pensar; las fuentes de la gracia espiritual no hacen que se sumerjan en la oscuridad las de la gracia poética.

Se podrían destacar muchas cuestiones sobre la atmósfera de las noches, en particular de las comidas y las reuniones después de cenar. En la *QSG*, atmósfera de piedad, con el canto de los *vepres*; acetismo, frugalidad de las comidas, pero también los reposos en el *vergier, desoz un arbre*.

En la *QSG*, algunos epítetos, siempre los mismos, evocan la noche. La noche es *noire et obscure* cuando no tiene luna; pero cuando la luna está llena, la noche *luist bele et clere*. Sin embargo, cuando el tono se eleva, el epíteto cede el lugar al sustantivo; la oscuridad se convierte en una fuerza cósmica que envuelve el hombre y lo invita a los ritos de la noche. Incluso Perceval, herido y acostado en un mar de sangre, sufre su hechizo en cuanto la ve subir hasta el firmamento: “quant il vit la nuit venir et *l’oscurté aparoir par le monde*, si se tret vers son hauberc et coucha sa teste desus et fist le signe de la Veraie Croiz en son front et pria Nostre Seignor que Il par sa douce pitié le gart en tel manière que li deables, li anemis, n’ait tant de pooir sus lui qu’il le meint a temptacion” (III, 20-25). Esta fuerza cósmica, que se percibe en el contenido de la oración, es una fuerza hostil, al abrigo de la que maniobra el Príncipe de la Tinieblas: la representación de la noche prepara la de la mañana.

Hay como un concierto profundo entre el misterio natural de la noche y “les repostes choses qui ne sont pas descubertes à chascun” (274, 11-12).

De este modo, la hora matinal y la noche en la *Busca de la QSG* “sont des événements cosmiques ayant pour théâtre un univers vaste et majestueux, au sein duquel elles se déploient avec une lente progression. (...) Ce qui compte c’est la relation vivante de l’homme avec la réalité cosmique qui rythme le temps et fait naître l’heure”.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> IMBS, Op. Cit., p. 290.



A diferencia de los *romans* de Busca de Chrétien de Troyes, de Guillaume de Lorris o de Jean Renart, en la *QSG* el tiempo es un valor vivo, activo, y regula la vida orgánica y la vida espiritual.

### 3.4.1. Espacios atemporales

La Edad Media manifiesta una constante y singular indiferencia al tiempo que refleja la mentalidad medieval del culto supersticioso al pasado y de su rechazo al cambio. Por consiguiente, la indeterminación temporal en la narración es voluntaria: lo impreciso y ligero propician la amplitud poética.

La atemporalidad creada otorga nueva funcionalidad a la institución de la costumbre, encargada de marcar el no-paso del tiempo a través de la fijación y la repetición. Sin embargo, el funcionamiento de la sociedad artúrica surge de la relación dialéctica entre la conservación de este inmovilismo y su ruptura por medio de las aventuras, necesarias para el mantenimiento de la proeza y el prestigio.<sup>252</sup>

Este conflicto entre armonía y subversión, atemporalidad y suceso es la base constitutiva del *roman* de Busca. Un ejemplo relevante de estos espacios atemporales donde, de vez en cuando, aparece la discordia, es la corte. Caracterizada por su voluntad inmovilista y su disposición circular, de estructura estable y abocada a la ritualización, estos espacios atemporales promueven el mantenimiento de las costumbres.

Cabe preguntarse si estos espacios del palacio, el castillo y la corte son lugares que existen en realidad o son una creación del héroe. Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.<sup>253</sup>

Marc Auge cita la definición del espacio según Michel de Certeau, “el espacio es un lugar practicado, una encrucijada de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo”.<sup>254</sup> Del mismo modo, el héroe no crea el espacio del castillo, la corte o el

---

<sup>252</sup> BEZZOLA, *Le sens de l'aventure*, p. 96.

<sup>253</sup> AUGE, Marc, *Los « No lugares », espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, editorial gedisa, Barcelona, 2000, p. 82. Título original en francés : “Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité », Edition de Seuil, Paris, 1992.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 85.

palacio, pero sí los modifica con su percepción y su “mirada” interior a medida que los va encontrando.

A continuación, se examinarán los espacios más relevantes que trascienden el tiempo.

### 3.4.1.1. La corte, el palacio y el castillo

#### *a. La corte*

La imagen inmutable de la corte del rey Artus enmarca todas las *errances* individuales e impulsa todos los inicios y reinicios novelescos. Estas reanudaciones de la marcha prueban también la precariedad de este equilibrio y el peso de la realidad. De allí que se nos represente como un rey debilitado en medio de caballeros poco preocupados por su grandeza, o amenazado por rivales celosos de sus caballeros, etc. Su respeto del derecho aristocrático de la batalla privada hace de él el garante de la legalidad, pero estas aventuras le causan muchos problemas, por ello todas ocurren en el Otro mundo.

La corte del rey Artus aparecerá de diferentes maneras en cada *roman* de Busca. Por ejemplo, en *Jaufre*, será una corte más bien decadente, débil y tendrá infiltraciones del Más allá como el caballero encantador que se metamorfoseará en ave para raptar al mismo Rey Artus. En cambio, en *CG*, esta misma corte será un punto neurálgico donde se formarán los caballeros y donde los vencidos en las pruebas tendrán que explicar quién los venció, para salvar su vida:

“Chez Chrétien de Troyes, la cour royale remplit plusieurs fonctions narratives qui deviendront vite traditionnelles. La première est d’être le lieu d’où se lance ou se relance l’action. (...) Mais ici le roi n’agit guère, et n’apparaît plus que comme une sorte de spectateur à qui on ne demande nullement de susciter ou de maîtriser les événements”.<sup>255</sup>

La pasividad del rey Artus puede que se ponga en evidencia para marcar el fuerte contraste con la energía valiente del héroe aristocrático, Lancelot, Gauvain o Perceval. El rey permanecerá en la corte, al margen de la acción principal porque Chrétien pretende destacar sólo al héroe y sus acciones. De modo que, cuando Perceval envía a Artus los caballeros que él ha vencido para que los haga prisioneros, el rey y su corte integran al

---

<sup>255</sup> BOUTET, Dominique, *op. cit.*, p. 538.

vencido a la sociedad en lugar de ponerlo en prisión, resolviendo el problema del Mal con una pasividad insólita.

En el *CHCH*, la corte del rey Artus aparecerá escasamente, sólo en algunas ocasiones, como al principio y en la lucha final entre Lancelot y Meleaganz, y tendrá un leve interés para la trama. Lo mismo sucede en *La QSG*, Galaad partirá de la corte para ir a buscar el Graal, pero no tiene ningún interés en volver a ella y disfrutar de los frutos de sus hazañas (honor, riqueza, el amor de su amada); al contrario, dejará la corte para siempre, habiendo rechazado los valores y reconocimientos que en ella hallaría a su vuelta. El héroe espiritual muere en Sarraz donde ve el Graal y se entrega a Dios. Simes comenta que “Full achievement destroys the desire to return. All participate and submit to the testing, which is of a different order from the usual one. The reward is mystical union with God, not renown”.<sup>256</sup>

En efecto, la corte es el centro de un sistema de valorización, de reconocimiento de las hazañas que se realizan fuera de ella, en un mundo salvaje y en ocasiones demonizado. En ella, se encuentran y sociabilizan numerosos caballeros, motivando una convivencia cálida, rivalidades, intrigas y tensiones. Como afirma Martin Aurell, “la plupart d’entre eux sont les vassaux du roi des Bretons, comme Erec, qui reçoit de lui son fief à la mort de son père (v. 6541). Ils lui doivent en contrepartie l’aide militaire et le conseil, ce qui explique, en termes juridiques, leur présence dans son entourage. Mais, sur un plan plus humain, ils semblent aussi séduits par l’affabilité du roi. Son prestige militaire n’est pas en reste. Ce rayonnement lui attire ainsi de jeunes nobles, venus certes de Bretagne, mais aussi de la lointaine Grèce pour s’initier à la guerre et pour recevoir l’adoubement”.<sup>257</sup>

En efecto, la corte del rey Artus es el centro de partida de todas las aventuras que emprenden los caballeros y el de retorno. Pero el rey de los Bretones no es un personaje estático y majestuoso, sino que en muchas ocasiones, sale de su palacio para cumplir él mismo misiones militares puesto que a él también le apasiona la aventura.

En *J*, la corte del rey Artus se nos presenta en un estado de decadencia absoluta. El rey ha convocado a las cortes y espera, como era costumbre, que acontezca alguna aventura antes de sentarse a la mesa para comer. Cuando termina la aventura de la bestia que lo rapta, la corte se ha mostrado desnuda de valores y de coraje, de modo que la desnudez

---

<sup>256</sup> SIMES, G. R., *La QSG del Saint Graal as Chivalric Anti-romance*, Parergon, N. 5, Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies, 1987, p. 60.

<sup>257</sup> AURELL, *op. cit.*, p. 319.

de los caballeros que han depositado en el suelo todas sus vestiduras para proteger al rey evidencia la falta de valores caballerescos de una corte que no ha podido defender a su rey del modo en que lo tendría que haber hecho: con las armas.

Es cierto que en los primeros versos de *J* se nombran las virtudes de la corte del rey Artus (v. 21-52) y se citan los nombres de los caballeros gloriosos de la Mesa Redonda, algunos de los cuales nos remiten claramente a Chrétien de Troyes: Gauvain, Lancelot, Tristany, Yvain, Erec, Keu, Perceval, Calogrenant, Cligès, Kaherdín, el Bello Desconocido y Caradoc (v. 101-109). Pero también es cierto que el primero que habla es el senescal Keu, poniendo de manifiesto su mala educación y su comportamiento poco cortés al reclamar que se sirva antes que nada la comida porque él tiene hambre (v. 122-143). Este personaje poco simpático y murmurador es precisamente quien lamenta la muerte del rey Artus secuestrado por la bestia y dice en voz alta que la corte ha perdido el valor y el coraje.

Efectivamente, cuando Taulat de Rogimon infringe una afrenta a la corte asesinando sin motivo a un caballero a los pies de la reina, nadie de la corte se ofrece para reparar la afrenta y el rey baja la cabeza, abatido. El único que se atreve es Jaufre, un escudero desconocido que acaba de llegar porque quiere ser armado caballero.

La decadencia de la corte del rey Artus contrasta con las virtudes que va adquiriendo poco a poco Jaufre a medida que progresa la acción. Cuanto más difíciles son las empresas de Jaufre, más sólo se encuentra el rey Artus en su corte.

Otra muestra de esta decadencia, aparece por boca del mismo autor, que hace una digresión moral en medio de la casa encantada del gigante leproso, que constituye una crítica de los vicios que arruinan la corte del rey Artus (y de paso, la del rey de Aragón, Alfonso I el casto):

“Ara-l vos laserai estar [a Jaufre],  
Che mon sen mi fai cambiar  
Mals parliers e vilana gentz;  
Que non puosc esser fort jauzentz,  
Car en vei tant d’avol maniera,  
C’uns filtz de qualque camariera  
O de qualque vilan bastart,  
Que sera vengutz d’altra part,  
Cant aura diniers amassatz

Et es ben vestitz e causatz,  
Cuja tot lo meillor valer.  
Et aquel fai Pretz decazer,  
Gaug e Solatz e Cortesia  
Et a tant puiat Vilania,  
Tant que tut se van enprenden;  
Que non puese trovar entre cen  
Un sol que Proesa mantenga,  
Ne que sia amicx mas de lenga,  
Que non sai triar lo meillor;” (v. 2575-2593).<sup>258</sup>

Jaufre vuelve con sus compañeros y sin otros incidentes, regresan a Carduil. Al final de este itinerario caballeresco debería terminar el relato, pero se produce un acontecimiento que impide el final feliz de la aventura. La reintegración de todos estos personajes en el universo artúrico y la derrota del adversario deberían presentarnos una situación ideal. Pero contrariamente a lo que esperamos, el episodio de la bestia que rapta a Artus, que había causado tantos problemas en Carduil al inicio del *roman* se repite de nuevo. Sin embargo, el motivo no se reproduce con todo detalle, puesto que hay muchas diferencias perceptibles en los dos casos. En la aparición de la primera bestia, ésta intentaba devorar el trigo de una damisela y no atacó el rey pese a los golpes que le daba éste último. Aquí, el pájaro es más cruel; descrita como una bestia violenta, capaz de desarmar el rey y de llevárselo volando, indiferente a la trampa tendida por un noble que quiere atraerlo para matar los huevos de la bestia (v. 9958-79). Durante todo el episodio, Jaufre no puede liberar a su señor: es incapaz de luchar contra un adversario de origen sobrenatural. La *senefiance* de este pasaje se revela fácilmente: las proezas de Jaufre no restablecen ni la gloria ni el prestigio que ha perdido el reino artúrico. Pero esta crueldad y esta violencia no provocan el temor del lector ya que el parecido con el primer episodio es muy evidente, hasta el punto que se puede adivinar el desenlace de esta última aventura. El pájaro lo deja en un castillo donde Artus asiste a una nueva metamorfosis: el caballero encantador

---

<sup>258</sup> “A hora lo dejaré estar [a Jaufre], que me hace cambiar el pensamiento los maldicientes y la gente villana: no puedo estar tranquilo cuando veo tantos maleducados que un hijo de cualquier cambriero o de cualquier villano bastardo, que habrá venido de otro lugar, cuando habrá amontonado dineros y se habrá vestido y calzado bien, se pensará que es de los que más vale. Y estos hacen decaer el mérito, el gozo, el solaz y la cortesía y han aumentado tanto la villanía, tanto que todos la van siguiendo, que entre cien no puedo encontrar ni uno sólo que mantenga el coraje, ni que sea amigo sino de palabra”.

ha repetido el episodio de los primeros capítulos y como antes hizo, se somete voluntariamente al poder real (v. 10015-29).

En efecto, en este momento es cuando vemos que la autoridad de Artus está restablecida hasta el punto de decidir, entre otros asuntos, la solución del conflicto entre la dama de Gibel y Félon d'Auberue. Pero esto no implica el final de las aventuras del héroe: su personalidad es incompleta: repite los errores de los caballeros artúricos y no puede garantizar la estabilidad del reino. Por ello, después de la partida de Jaufre, la dama de Gibel reaparece cerca de la fuente, acompañada de una muchedumbre de damas y de caballeros. Paradójicamente, Jaufre, siempre incapaz de combatir a los adversarios fantásticos, avisa a todos sus compañeros, describe el peligro de un nuevo encantamiento – nadie sabe la condición sobrenatural de la dama – y arma Melyant y a toda su tropa para evitar que les vuelvan a engañar de nuevo (v. 10360-68). No se produce ningún combate: el séquito de la dama se pone a servir a Jaufre y a sus compañeros. Descubre de su propio jefe su condición sobrenatural y concede varios dones a Brunesentz, Melyant y Jaufre, que acentúan su personalidad cortés. Jaufre obtiene una tienda maravillosa y la posibilidad de combatir con éxito a todos los animales que encontrará en su camino: recuerdo evidente de su fracaso en la aventura del pájaro mágico.

Los dos personajes negativos para el reino y para el héroe, por medio de una intervención desdoblada en los dos casos, podían limitar el contexto de las aventuras y la evolución de Carduil y de Jaufre. La bruja se reintegra, pero el mago, por medio de una última presencia sobrenatural, pone en evidencia la fragilidad de la personalidad incompleta del héroe.

En consecuencia, si el héroe tiene una personalidad frágil, eso influenciará directamente el estado de la corte porque no sabrá defenderla. Entonces, el rey Artus no podrá restablecer del todo su autoridad. Ambas cuestiones arrastran la corte en un estadio de suspensión y modifican considerablemente el camino de búsqueda, puesto que la corte y los sucesos vinculantes no harán más que retrasar el encuentro de Jaufre con Taulat.

#### *b. Cobernic y Sarraz*

Cobernic es el castillo del Graal en la *QSG*. Residencia del rey Pescheor, aparece por primera vez en el *CG* caracterizándose por la claridad, los abundantes cirios y el fuego junto con la omnipresencia del blanco.

Sarraz es la ciudad y los reinos situados en Oriente Medio, de donde provenían los sarracenos. Es en Sarraz donde Josefés –hijo de José de Arimatea- será consagrado obispo por el mismo Jesucristo, y donde llegará a contemplar los misterios del Graal antes de emprender con su padre el viaje que llevará el santo misterio a Occidente. Sarraz marca la aparición y desaparición del Santo Graal sobre la faz de la tierra. Allí es donde deben llevar el Graal Boort, Perceval y Galaad, transportado desde la Isla de Bretaña en la nave de Salomón. En este viaje, las nociones del tiempo se difuminan. Allí encuentran a la hermana de Perceval muerta y la entierran en el Palacio Espiritual, pero el rey de la ciudad los hará prisioneros encarcelándolos por envidia. Sólo la visita del Graal los mantendrá vivos. Un año después, el rey, en su lecho de muerte, se da cuenta de su error y los libera. Los ciudadanos aconsejados por una voz misteriosa, eligen a Galaad como nuevo rey. Al cabo de un año de la coronación aparece Josefés,<sup>259</sup> que tras explicar el significado del Graal se lo enseña a Galaad. Tras la contemplación del misterio, Galaad muere. El Graal y la Lance sangrante serán recogidos por una mano maravillosa bajada del cielo a tal efecto.

Un año y tres días después de la muerte de Galaad, morirá Perceval. Boort lo entierra y vuelve a la Corte del Rey Artus para contar las aventuras y las maravillas del Graal.<sup>260</sup>

La revelación de los misterios es progresiva y acumulativa y empiezan antes de que Galaad y Perceval lleguen a Cobernic y terminen en Sarraz. La Liturgia Divina en Cobernic, que celebra Cristo en una nueva promulgación de la Última Cena es una etapa importante en el desenlace del QSG pero no es su punto culminante. Los honores más altos serán para Galaad.

En el *Palais Spirituel* de Sarraz, Josefés invita al hijo de José de Arimatea, Galaad, a examinar el Santo Graal y ven “ce que tu quierz et que tu tant as desirré a veoir” (p. 31).

---

<sup>259</sup> Josefés juega un rol decisivo en la Busca de la QSG. Josefés es una creación del autor de la QSG que ha “desdoblado” el personaje tradicional de José de Arimatea. En su rol de guardián del Graal, de evangelizador de la Grande Bretagne y de protector de los primeros reyes cristianos, Josefés, en la QSG, se diferencia bastante poco de José de Arimatea. De hecho, en el origen de la creación de Josefés, hay el deseo del autor de no confiar la guardia y el servicio del Graal y de no revelar los secretos salvo a un hombre virgen. Cualidad que no tenía Josefés. Se sabe que la virginidad del cuerpo, signo de la perfecta pureza del alma, es en la QSG la virtud por excelencia, la condición necesaria para llevar a cabo con buenos resultados las aventuras del Graal. Pero la virginidad de Josefés se presenta aquí como el nexo que une, más allá del tiempo, en un compañerismo justo, legítimo, el primer obispo de los cristianos, el que el mismo Dios ha consagrado en el *palais esperitel* y el caballero Galaad, el que ha visto anteriormente los misterios del Graal y a quien se le ha legado la posesión de la reliquia, en Sarraz, y de desvelar poco a poco sus secretos.

<sup>260</sup> ALVAR, Carlos, *El rey Artus y su Mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 104.

Esto ocurre en el punto en que, en la Eucaristía, ocurrió la transustanciación. Cobernic es demasiado complejo para ser identificado simplemente como una personificación del Santo Sacramento. El autor combinaba las doctrinas olvidadas de una Divina Liturgia con una Comunión Apostólica en el oficio del Graal.

Así, pues, la comunión servida por Cristo en Cobernic es la culminación de la búsqueda:

“Mes encor ne l'as tu pas veu si apertement com tu le verras.

¿Et sez tu ou ce sera? En la cité de Sarraz, ou palés esperitel” (p. 271, 1-3).

El barco de Salomón transporta a Galaad, a Perceval, y a la hermana de Perceval, de Cobernic a Sarraz. Durante este viaje Galaad sufre (alegóricamente) la crucifixión. Por los mismos motivos tipológicos que el autor de la *QSG*, Perceval no llega a terminar la búsqueda, puesto que él no podía convertir Cobernic en la Jerusalén celeste. Por lo tanto, Perceval presentó el *Palais Spirituel*, Sarraz, como el lugar de las últimas revelaciones, reservadas sólo para Galaad.

La búsqueda del Graal se acaba en Sarraz, cerca de Jerusalén. A través del bosque, después del mar, la Busca conduce a la caballería de Oeste a Este, del poniente al levante. En el transcurso de su última encarnación, de su última aventura en el universo de los hombres, el Graal rehace en sentido inverso su marcha inicial. “Inventado” en Oriente, transmitido a Occidente en tiempos de Josefés d'Armathie, oculto en el reino durante cerca de cinco siglos, se ha revelado de nuevo, atrayendo a los caballeros de Artus, guiando a los elegidos hasta su propia fuente. Allí se acaban la *route* y la Busca, en este lugar original donde otra raza de caballeros nace en otra vida, en alguna parte del Edén.

### *c. El castillo*

A menudo, la apariencia hermética de los castillos o lugares insulares que emergen en la Busca traducen un encierro menos visible pero igual de temible porque puede producir la repetición indefinida de una costumbre estéril y cruel, de la que esperan ser librados aquellos que viven allí.

Esta costumbre la suele imponer un ser monstruoso que el héroe combate y de quien libera a todos los que sufrían su opresión. En consecuencia, un juego de espejo invertido se



dibuja entre el caballero, cuyo camino es sinónimo de libertad y movimientos aleatorios, y estos lugares inmóviles en la rigidez de una costumbre errónea, de un orden social en *errance*.

El héroe somete el espacio que recorre a nuevas leyes que son las de la corte artúrica. La substitución de un orden nuevo al orden antiguo que se opera por su intermediario aparece como una conquista simbólica. De modo que, un espacio que antes era desconocido e irreductible se convierte en la prolongación de un mundo artúrico. Así, pues, se puede decir que la corte recupera la *errance* y se apropia simbólicamente del espacio recorrido por el errante. De esta manera, el héroe de Busca, aunque parta en solitario en un mundo desconocido, paradójicamente, es un héroe civilizador.

### c.1. El *chastel gaste*: Beaurepaire y Monbrun

Cuando a la *terre gaste*, a los campos devastados, se añade la ruina de la *vile*, aunque esté fortificada, el refugio, asfixiante, se convierte en una tumba y es el motivo del *chastel gaste* del que Beaurepaire es el prototipo en *CG*; sólo mediante la intervención de un héroe cuya proeza es valiente y estimulante, el castillo volverá a tener vitalidad, poder, nobleza y un carácter de *féerie* aristocrática que le devolverá la paz.

Una nobleza degradada o unos impostores serán los que regenten los castillos del Otro mundo. Cuando Perceval parte del castillo de Gornemans de Gorhaut de Goort armado caballero, encuentra la aventura que perfilará su destino. Al poco de comenzar a cabalgar por inmensos bosques, encuentra una región cuyo paisaje desolado va apareciendo a medida que va avanzando en ella: “Defors les murs n’avoit neant Fors mer et aive et terre gaste” (v. 1708-1709). Atraviesa un puente y llega a una puerta cerrada. Sus gritos y sus golpes llevan a una “pucele maigre et pale” (v. 1724) a abrirle la puerta. Aparecen también cuatro *serjants* deshechos por el ayuno y las vigilancias. Al interior de Beaurepaire, se percibe la amenaza de ruina:

“Car tot par tot ou il ala,  
Trova degastees les rues  
Et les maisons vit decheües.  
C’ome ne feme n’i avoit.  
Deus mostiers en la vile avoit  
Qui ja furent deus abeües:

L'une de nonains esbahies,  
L'autre de moignes esgarez.  
Ne trova mie bien parez  
Ces mostiers ne bien portendus,  
Ainçois vit crevez et fendus  
Les murs et les tors descovertes,  
Et les maisons erent overtes  
Aussi de nuit come de jors." (v. 1752-1765)

En este espacio *gaste*, la vida se ha detenido, la escasez reina:

"Molins n'i muet ne n'i quist fors  
En nul liu de tot le chastel,  
N'il n'i avoit vin ne gastel  
Ne rien nule qui fust a vendre  
Dont l'on poïst un denier prendre.  
Ensi trova le chastel gaste,  
Qu'il n'i avoit ne pain ne paste  
Ne vin ne sydre ne cervoise." (v. 1766-1773)

Perceval entra en Beaurepaire, el castillo de Blancheflor, la víspera de su rendición, después de seis meses de asedio. Poniendo su espada al servicio de la joven dama acorralada, tanto por ternura como por ideal, cumplirá como caballero. Provoca y derrota en combate a sus agresores Engygeron, el senescal de Clamadeu des Illes, después Clamadeu, les perdona la vida y los envía a la corte del rey Artus frente a la doncella cuya risa había predicho su brillante destino. Blancheflor está a salvo, Perceval se ha despertado al amor; como se ha señalado en el capítulo de la estructura, el héroe recibe su segunda formación, la que corresponde al amor.

Por otro lado, el tema de la esterilidad se opone al de la fecundidad, el del silencio al de la palabra; los efectos de espejo se hacen responder mediante objetos maravillosos, colores, cifras. Toda una red de correspondencias significativas forma un notable paralelismo antitético que cierra sobre sí misma esta composición.

Otro castillo desolado y paralizado es el de Brunesentz en *J.* Los habitantes de la tierra de la que forma parte el feudo de la joven dama, Monbrun, están en duelo a causa de un suplicio atroz infligido a Melyant de Montmélior, señor del dominio, por parte de Taulat de Rogimon, que le ha hecho prisionero.

Los habitantes se despiertan muchas veces por la noche para quejarse de esta cautividad y sufren tanto que no pueden evitar golpear a todos aquellos que les preguntan sobre esta cuestión, como Jaufre lo descubrirá más tarde (v. 4879-5169). A raíz de su primera estancia en el castillo de Monbrun, cuando los barones que le vigilan se lamentan en mitad de la noche y Jaufre les pregunta el motivo, éstos se tiran encima de él para golpearle; escondido bajo las sábanas y protegido por su armadura, Jaufre sobrevive pero “no-s vol moure de paor” (“no quiere moverse por miedo” [v. 3869]).

#### d.2. El castillo *merveilleux* del Graal

En un castillo *merveilleux* hay tres elementos fundamentales: la altura, el aislamiento y la riqueza. Junto a estos elementos, hay una serie de procedimientos que multiplican el simbolismo de este castillo:

- La adaptación medieval de un pasado legendario o de un pasado reciente.
- La ambivalencia, que coincide esencialmente con lo *merveilleux*.
- La hipérbole, en todos los registros de esta ambivalencia.
- Un juego de ecos entre la unicidad de un centro terminal y una multiplicación intermediaria.

La altura, signo de poder, de autoridad y de independencia, está marcada por la *tor*, el *donjon* central. Al ser cuadrado, parece más antiguo y por consiguiente, más noble, como el del rey Pescheor; atienden al heredero en la *sale* contigua a la residencia señorial, que también es cuadrada (v. 3057, 3083).

Este tipo de castillo representa un lugar de pruebas calificativas físicas, en el que el héroe, no pasará más de una noche.

De todos los castillos que nos ofrece la literatura de Busca, el más misterioso es el del rey Pescheor. Francis Dubost realizará una serie de preguntas que hoy en día todavía no estan

resueltas: “Ce château fait-il partie de l’espace du récit ou d’un espace parallèle? Doit-on le considérer comme un château réel ou comme une illusion?”.<sup>261</sup> El Castillo del Graal, a pesar de estar dotado de una arquitectura real, por estar en Este mundo, también está, a la vez, en el Otro mundo; presente y ausente de la topografía novelesca.

Hasta que Perceval no se encuentra con su prima, ni el lector ni el héroe tienen conciencia de que el castillo pueda estar en el Otro mundo, puesto que sus cualidades físicas no se diferencian de otros castillos y aunque parezca misteriosa la desaparición de todos los invitados al día siguiente de la cena, el espacio muestra claramente su existencia.

La joven dama le afirma que no existe ninguna posibilidad de alojamiento a menos de veinticinco leguas en la dirección seguida por Perceval. Pero él, le muestra el estado de su montura, todavía fresca porque hace poco que acaba de salir de allí y la prima se echa atrás. Entonces, ella comprende que el héroe ha sido alojado en el Castillo del Graal, y se lo dice.

Sobre el espacio que representa este castillo hay tres hipótesis, desarrolladas por F. Dubost:<sup>262</sup>

1ª Hipótesis: El castillo permanece cerrado, no se abre para acoger al caballero andante y nadie se ha detenido allí para hospedarse. Por este motivo, podría ser un castillo olvidado y aislado por la enfermedad de su Señor, quedándose replegado en su misterio. Puede ser que aparezca habitualmente a los habitantes del país, en el estado en que Perceval lo habría encontrado antes de partir: hostil, silencioso, desierto, con el puente levadizo levantado, apartado del mundo. La hospitalidad, en el Castillo del Graal, se ofrece por invitación del rey Pescheor.

2ª Hipótesis: Sólo se ofrecería excepcionalmente en su materialidad y se situaría en la cuarta dimensión, o por lo menos, en un espacio-tiempo intermitente cuya manifestación no obedece a ninguna periodicidad fija, pero debe coincidir con la llegada del caballero elegido. De este modo, el acontecimiento se convierte en una señal de advenimiento, bajo la dependencia de alguna voluntad superior y oculta. Esta dimensión paralela podría ser la del Otro mundo celta.

---

<sup>261</sup> DUBOST, Op. Cit., p. 364.

<sup>262</sup> Ibid., p. 365, 366.

3ª Hipótesis: El Castillo del Graal sería una ilusión mágica, puesto que el Graal, la Lance, el rey Pescheor, todos los seres y todos los objetos que forman parte de este castillo no dependen del modo *féerique*, ni de la ilusión ni del modo mágico de los encantamientos. El ritual de encantamiento crea una solución de continuidad entre el espacio de referencia y el espacio mágico. Esto no es lo que ocurre en el CG. El Castillo del Graal no pertenece a la categoría de imágenes fantásticas, no dispone de objetos reales sino ilusorios.

En Chrétien de Troyes, el modo de existencia del Castillo del Graal conserva su misterio entre ausencia y presencia, entre permanencia e intermitencia, entre Este mundo y Otro mundo: Uno accesible a todos, el otro, reservado al elegido. Por este motivo, se ha situado en un marco de un espacio totalmente atemporal y al margen de cualquier explicación : “Ce qui est remarquable ici, exceptionnel même dans la littérature médiévale, c’est que le texte ne se borne pas à construire une indétermination relative à El Espace, il la prolonge, l’incorpore à sa propre thématique selon des techniques qui seront plus tard celles du fantastique puisque finalement il ne livre aucune explication.”.<sup>263</sup>

El castillo del rey Pescheor es un lugar de mediación – una frontera – que pertenece a la dimensión horizontal del espacio ordinario así como a la dimensión vertical del espacio sagrado, como lo demuestra la organización de la gran escena muda del cortejo del Graal, con su punto de huida orientado hacia el misterio de la habitación invisible donde reside un ser espiritualizado y sin embargo todavía corporal.

La dimensión horizontal del espacio ordinario correspondería a la linealidad de la estructura y a las etapas menos espirituales que son la primera, segunda, cuarta y quinta parte de la Busca. Así, pues, la dimensión vertical del espacio correspondería a la parte más importante de todo el *roman* de Busca que es la tercera parte: la búsqueda. Esta dimensión es considerablemente interesante porque engloba el Otro mundo<sup>264</sup> y los espacios que simbolizan el cielo y la tierra o el purgatorio, la preparación del héroe para acceder a un estadio superior, los espacios atemporales, las pruebas y los elementos maravillosos.

Para entender el modo de existencia particular atribuido a este castillo, hay que tener en cuenta su *dualité constitutive*. Admitir su doble naturaleza que al principio desconcierta, como su presencia surgida de la ausencia ha debido desconcentrar al héroe y es la primera condición que establece el acceso.

---

<sup>263</sup> Ibid., p. 368.

<sup>264</sup> Véase el Anexo 1 sobre el sistema de la Busca.

Por consiguiente, el Castillo del Graal sólo se puede mostrar a quien se haya comprometido en recorrer un camino hecho de encrucijadas entre las dos dimensiones de la existencia humana.

Perceval primero quería *croiser* el río pero, evidentemente, se equivocó de cruz, iba de la vida a la muerte:

“Pour Chrétien, le Château du Graal est le lieu intermédiaire entre ce monde-ci et l’autre, entre le monde de la matière et celui de El Esprit. C’est le lieu du monde où l’humain et le divin se rejoignent, le lieu où cette fusion est la plus complète ou la moins imparfaite, le lieu privilégié et exemplaire où s’établit le contact entre Dieu et l’homme sans qu’aucun des deux ne cesse d’être ce qu’il est”.<sup>265</sup>

El Château del Graal representa la eternidad, no sólo a través del espacio-tiempo, sino mediante el simbolismo de los objetos y los materiales que aparecen en él y el contraste con otros objetos y materiales efímeros. Este efecto de contraste, lo aprecia Pierre Gallais, “la table même du Roi Pechêur est d’ivoire, et ses tréteaux, d’ébène – imputrescible, incombustible, inattaquable par le Temps. (...) Si la “chambre” est hors du temps, la vie événementielle continue jusque dans l’“antichambre”. Aussi bien que le cortège ne fait-il que traverser l’antichambre, il ne s’y arrête jamais. (...) À la goutte de sang éternellement renouvelée s’opposeront les trois gouttes de sang échappées à l’oie sauvage qui a repris sa fuite – l’aile du Temps ?– gouttes que le soleil fera rapidement fondre”.<sup>266</sup>

Pero el castillo del Otro mundo a veces esta escondido por un monte, al otro lado del río, o se asoma muy levemente por un *val*, descubriéndolo desde lo alto de una roca, como el del rey Pescheor. Las líneas verticales de los montes y de las rocas, fuera de las altas murallas, como barreras líquidas, protegen el país de las miradas vulgares o de los pasos fáciles. Nombres como “château de la Roche Perdue”, “l’Ile sans nom”, recordarán la dificultad de descubrirle, de localizarle y de volverlo a visitar.

Pero los castillos ya no serán sólo de piedra sino que tendrán colores y riquezas como el mármol verde y rojo, amarillo, blanco o curiosamente negro, como los de los muros del castillo de Brunesentz en *J*. Habrá pilares de plata, habitaciones con volutas, con techos de plomo o de plata, puertas de marfil y de ébano, en resumen, materiales que simbolizan la inmortalidad.

---

<sup>265</sup> GALLAIS, Pierre, *Perceval et l’initiation*, p. 56.

<sup>266</sup> Pierre Gallais, *op. cit.*, p. 97.

### 3.4.1.2. El aislamiento y la prisión: la torre y la isla

El tiempo en la Busca puede expresarse mediante la sustracción del ser al tiempo, de una situación provisionalmente atemporal, y mediante una *mise en réserve*, o incluso la prisión a menudo sufrida más que deseada.

En cada *roman* de Busca, en un momento clave de la aventura, el personaje principal se encuentra aislado físicamente, mentalmente o emocionalmente; de algún modo arrancado del mundo cotidiano y ordinario vive en una porción de espacio de donde no puede o no quiere salir y que le sitúa más o menos al margen del tiempo que se impone a los otros hombres.

En *CHCH* aparece el tema de la prisión en el reino de Gorre, donde está prisionera la reina Guenievre junto con los habitantes de Logres. Para liberarlos, y especialmente a Guenievre, Lancelot deberá afrontar todo tipo de pruebas, proezas y renunciaciones. El mismo Lancelot estará un tiempo prisionero en una *tor* aislada en una isla de la que sólo podrá salir con la ayuda de la hermana de Meleaganz (*CHCH*, v. 6128).

Después de este *roman* aparecerán muchas torres de gigantes que encerrarán en ellas un gran número de personas débiles que deberán ser socorridas por el caballero. A esta verticalidad se añade la de una montaña o de una roca; el castillo *féerique* reúne los valores de soberanía de la montaña, como nexo entre cielo y tierra, como centro del mundo cuyos fundamentos se sumergen profundamente en las regiones inferiores. Esta simbología se prestará a la boda con el hada, racionalizada como heredera, a una prueba maravillosa, a la consagración final de un arquetipo, de un modelo de caballería ideal.

El aislamiento se consigue con un lugar que se adapta tal vez a la geografía insular de las tradiciones célticas y ofrece un anclaje dentro de lo atemporal.

En el *CG*, la atemporalidad que marcaba su aislamiento en el bosque donde su madre lo educó, aislado del mundo, se ve truncada por la llegada de unos caballeros de la corte del rey Artus. En tres días hará los preparativos para el viaje y desaparecerá de su hogar materno.

Este elemento que aísla varía de un *roman* a otro: una pared alrededor del *vergier* del *RR* aislará primero al Amant del jardín de las delicias. Después, la Rose también quedará incomunicada, sin poder entrar en contacto con su Amant, porque las alegorías negativas la encerrarán en una torre.

Sin embargo, en el *CHCH*, el aislamiento está asegurado por el agua, más allá de la cual comienza la reclusión de Guenievre.

Todo secuestro fuera del mundo es un secuestro fuera del tiempo, pero ninguno de estos mundos cerrados permanece vírgen de las ofensas de fuera. Ni el *vergier* ni la tierra de Bademagu han podido guardar encerrados en su interior a aquellos que les habitaban (l'Amant, la gente de Logres).

Al margen del motivo de la isla, los efectos del aislamiento, se pueden traducir también en el encantamiento de Lancelot, cuando en el transcurso del combate no puede apartar su mirada de la Reina y, como inhibido, no puede cambiar de lugar para no perderla de vista. Esta escena tiene un interés enorme porque aunque físicamente esté allí en pleno duelo, la sensación que recibe el lector es que Lancelot se encuentra en otra dimensión, desde donde adora todo lo elevado que representa su amada Guenievre (“com s'il fust devant un autel”).

Cuando Lancelot se separa de Gauvain y de la damisela que les ha indicado el camino de los dos puentes, se queda solo y se deja invadir por sus pensamientos: “Et cil de la charrette panse / con cil qui forse ne deffanse / n'a vers Amors”; y la única presencia en él, es la de su ser querido: “De nule rien ne li sovient / fors d'une sole”; todo desaparece, la alienación amorosa ha suprimido en él hasta la conciencia de existir: “ne set s'il est armez ou non”; disuelve su personalidad: “ne ne li mambre de son nom”; y finalmente se encuentra, a partir de este estado, arrancado del tiempo: “ne set s'il est (presente), ne set ou va (futuro), ne set dont vient (pasado). Aligerado de este peso, ni siquiera siente que existe, quedando reducido a las sensaciones que le provocan las emociones: “a cele seule pense tant / qu'il n'ot, ne voix, ne rien n'entent”. El texto permite precisar el sentido del verbo *panse* que se opone a *entent*, designando una evaporación de la sensibilidad y de la conciencia individuales. La experiencia de Lancelot es la del místico cuyo ser se reabsorbe en Dios y sólo existe a través de él. Así, pues, en su estado de pasividad total, el caballero no dirige a su caballo, sino que es su montura la que por azar lo lleva hasta la *lande au gué*. El caballo tiene sed y se lanza al agua sin que el caballero lo pueda impedir. El guardián del *gué* le prohíbe el paso: Lancelot continua actuando igual, “cil panse tant qu'il ne l'ot pas”. Se podría fijar la duración de esta alienación. Los viajeros han encontrado a la dama cuando “il pot estre prime de jor”, lo que vendría a ser las seis de la mañana. Ella les ha informado sobre los pasajes y Lancelot y Gauvain se separan para continuar cada uno su propio viaje. El episodio del *gué* se sitúa hacia el final de la tarde, “ja estoit pres de none basse”. Así, pues, Lancelot ha permanecido ausente, aislado del



mundo, durante una quincena de horas. Para él, como para el místico, el pasado, presente y futuro son una sola cosa, “tota est simul”, dicen los teólogos de la eternidad, es decir, de lo que escapa a la medida temporal.

Perceval también tiene su deslumbramiento amoroso, que le sume en un estado de aislamiento contemplativo: sobre la landa cubierta de nieve, de repente, caen tres gotas de sangre. Hipnotizado por esta *semblance*, el tiempo se suspende y permanece inmóvil toda la mañana, apoyado sobre su Lance, contemplando el rostro de su amada bajo los párpados; y aparece el mismo vocabulario, “si panse tant que il s’oblie” (v. 4202). Ni siquiera oye las dos llamadas de Sagremor. Sin embargo, la vista de su adversario que viene directo a él, es suficiente para hacerle abandonar su pensamiento. El extasis es menos puro y menos profundo que en el caso precedente: se encuentra su origen en una imagen material y no en una visión interior: una imagen viene a deshacer otra imagen.<sup>267</sup> Más cargado de sentido es el olvido de sí mismo y de Dios, el estado de ingravidez moral en el que vive durante cinco años Perceval, que no se encontrará a sí mismo hasta que no encuentra por el camino a unas damas y unos caballeros penitentes que vienen de confesarse al ermitaño. El texto muestra con claridad la amnesia que sufre Perceval, “ot si perdue la memoire / que de Die une li sovient mais”. No se trata de una alienación de esencia mística como le ocurre a Lancelot, sino de una especie de decaimiento que se extiende por todo un episodio de su existencia: “Cinq fois passa avril et mais / ce sont cinc an trestot antier... Tot ensi cinc ans demora, Dedans cinc ans... Au chief des cinc ans si avint...”.

Las razones de este eclipse de larga duración se pueden deducir por el contexto. La imagen de su madre cayendo muerta el día de su partida (2917 y siguientes) y el recuerdo de su visita en el castillo del roi Pescheor persiguen a Perceval. Su prima le ha aclarado su falta y sus consecuencias, la demoiselle à la mule le ha recordado cruelmente la ocasión que ha perdido en el cortejo del Graal, el ermitaño le mostrará explícitamente la relación causa y efecto entre estos dos momentos desafortunados y dramáticos de su existencia. El remordimiento y el fracaso le han marcado.

Aunque Perceval haya vencido a numerosos adversarios, el Castillo del Graal no ha vuelto a aparecer a su paso. El desanimo y el desasosiego le sumen en la estupidez y el desaliento, pese a continuar su colección de proezas. Las aventuras vienen a él, triunfa, y a lo largo de cinco años, envía a los sesenta caballeros que ha vencido a la corte del rey

---

<sup>267</sup> MICHA, Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Etudes de littérature médiévale, Droz, Genève, 1976, p. 558.

Artus: victorias, éxitos asegurados, golpes de espada repetidos sin cesar, todo esto conduce a un tiempo muerto por la repetición de los mismos gestos, de las mismas cosas, que crea un vacío en el espíritu. “Si ai puis eü si grant doel / que mors eüsse esté mon vuel”, confiesa al ermitaño: ya no puede seguir viviendo así.

En este episodio desértico de su vida, Perceval ya no sabe quien es, lo mismo le sucede a Lancelot, “Que je ne soi ou je me fui”, ya no es él mismo, ha cambiado. En la Busca de Chrétien, los personajes sufren crisis profundas de su identidad, y lo necesitan para poder llegar a estar preparados “psicológicamente” para el posterior encuentro del objeto buscado. Tanto Lancelot como Perceval, se pierden en la espiral de sí mismos para llegar a comprender, después, cuál es realmente su misión y porqué deben seguir adelante con la misma. Sin la crisis no es posible una búsqueda, y la Busca sin estas antítesis fuertemente marcadas, carece de sentido. Para que el héroe esté en condiciones de encontrar lo que Busca, primero es imprescindible llevarle a la situación extrema de estar a punto de morir física o espiritualmente para que pueda entrar en un periodo de reflexión muy importante. Al tomar conciencia del estado en que se encuentra, se produce un giro considerable de la trama.

El despertar, el retorno a la conciencia lúcida después de estas ausencias, se hacen mediante un fuerte choque físico y psicológico. En Lancelot, el choque es puramente físico. Completamente abatido en el agua del *gué* por el guardián, es el contacto del agua lo que provoca el despertar: *Quant il sent El Eve, si tressaut*. En cambio, para Perceval, el despertar se hace progresivamente, frente a las tres gotas de sangre. Sagremor lo ataca y él lo ve venir: la contemplación no ha aniquilado todo lo que hay en él. Cuando Keu lo invita descortésmente a presenciarse ante el Rey, él oye su amenaza y actúa en consecuencia. A Gauvain no le costará tanto persuadirle porque lo hace con amabilidad y es convincente, pero también porque dos de las gotas de han borrado.<sup>268</sup>

Por consiguiente, Lancelot y Perceval no son verdaderamente ellos mismos hasta que no encuentran la solución que deben hallar en la aceptación del tiempo unido a un movimiento dirigido a un objetivo preciso.

En el *RR*, este motivo del aislamiento, corresponderá al momento en que el Amant está soñando, paseando por el *vergier* y danzando con las alegrías. En cuanto encuentra la Fuente de Narcisus, comienza el periplo del descubrimiento de sí mismo, mediante el deseo “amoroso”.

---

<sup>268</sup> MICHA, *op. cit.*, p. 559.

### 3.4.1.3. El *locus amoenus*

Los pastorales de *Aucassin* comen en la pradera, entre el bosque y el río, cerca de una bella fuente, bajo el canto de las aves. Lo mismo hacen los enamorados que viajan juntos, como Guillaume y Aelis en el *E* o Perceval, sin la invitación de la *Pucelle au Pavillon*. En el *locus amoenus* (pradera, fuente) donde el Orgueilleus de la Lande ha montado su tienda (coronada con un águila dorada que con el reflejo de los rayos del sol ilumina todo el prado), se precipita sobre los patés frescos y el vino y abraza con fuerza a la dama, arrancándole el anillo de su dedo, como lo hizo el *escoufle* de Jean Renart.

Se coma, se beba, se repose o se baile, el *locus amoenus* es el lugar del placer, que raramente aparece sin el amor. Placer de cazar o pasear en el bosque primaveral como Perceval; a veces es un pueblo entero el que se junta en un prado, un *vergier* o un jardín, para divertirse, como aparece en el episodio del pretendiente en el *CHCH*.

La primera parte del *RR*, la de Guillaume de Lorris, está enteramente situada bajo este “topos” literario. En mayo, el poeta sueña que viaja al Jardín de la Rose: los bosques recubren su verdor, la tierra penetrada de rocío, se reviste con una “nueva ropa” de hierba y de flores con colores innumerables; los pájaros –el ruiseñor– se embriagan con sus cantos, que el invierno había interrumpido. El poeta sale de la ciudad, por entre los jardines de flores y se dirige hacia un río, claro “como una fuente”, donde se refresca la cara. Sigue el río por la pradera y llega a una gran pared que encierra el *vergier*.

El espacio del *RR* de Guillaume, se ha situado dentro de la atemporalidad o extratemporalidad del cronotopos, puesto que al tratarse de un sueño narrado por el narrador en tiempo presente, no existe ningún tiempo pasado o futuro y los acontecimientos son narrados en el mismo momento en que el Amant los está viviendo.

#### a. *El vergier*

##### a.1. El sueño y la iniciación

El narrador de la primera parte del *RR* configura el sueño amoroso que hizo en otro tiempo para poder refigurar para sí mismo y para la mujer amada, a quién está destinado el relato, la experiencia que vivió cinco años antes.

A diferencia de las narraciones tradicionales, no se trata de convertir en narración el tiempo de una historia vivida o tomada de cuentos artúricos o de otros cuentos. Se trata de reconstituir, en el trabajo de la anamnesis, un espacio-tiempo a priori diferente de aquel que ofrece el mundo sensible o las tradiciones literarias (el espacio-tiempo del sueño) y de ponerlo en la narración.

Guillaume, rompiendo con la tradición narrativa, se inventa un comienzo haciendo de este punto de anclaje de la narración un momento imposible de localizar, situado en el tiempo histórico, puesto que no existe o no ha existido más que en la consciencia o el inconsciente del soñador. De este modo, se encuentra un triple comienzo:

- El despertar del soñador en plena noche y el despertar de su deseo,
- el despertar de la naturaleza, una mañana de primavera
- y el despertar y la puesta en marcha de la narración.

El despertar primaveral, el motivo de la *reverdie* del Amant soñador del *RR* tiene similitudes con la partida del joven Perceval y su despertar con el contacto de la naturaleza.

La *reverdie*, soñada en la Busca de un objeto, no se presenta como un tiempo de referencia que todo el mundo conoce, dentro de un calendario de estaciones y días, sino que se convierte en una disposición mental propia del soñador o del despertar del joven: es la imagen de la pulsión erótica que despierta el deseo de búsqueda del objeto deseado, configurando a la vez el teatro donde se desarrollará el suceso que provocará el viaje o las aventuras del joven.

Desde esta perspectiva, esta relación intrínseca entre *reverdie* y deseo, afirma la primacía cronológica del tiempo del deseo sobre el tiempo del mundo.

La “ficción-sueño” pone en escena el tiempo de la juventud junto con el tiempo del deseo y, simultáneamente, pone una voz narrativa, un “yo” que habla en el presente, recompone su pasado, y se proyecta en un futuro escapando a toda tentativa de localización en el espacio y el tiempo.

Esta voz que habla en nombre propio, este narrador implicado, son desdoblados: un espacio de cinco años separa el “yo” del soñador del “yo” que hace la narración del sueño y asume la mayor parte del tiempo las funciones y el estatuto del narrador. Cinco años que se deben añadir a los veinte del soñador, que hacen del narrador, un hombre, todavía joven, de veinticinco años.

Esta distancia temporal tiende, hacía el final del relato, a desaparecer, a medida que se superponen –se “encuentran” – las voces del soñador y del narrador.

Todo ocurre como si el escrito hubiera evitado cuidadosamente todos los puntos de referencia que son el nombre, el lugar de origen, el tiempo de existencia, la condición social, etc, para dar, del Amant y narrador, la imagen atemporal de un hombre de veinticinco años, uniendo en un mismo arrebatado de deseo su amor por una mujer, al nombre emblemático de Rosa y su proyecto de escritura, un *Art d'amors* destinado a seducir a sus lectores o lectoras y a convencer a la mujer amada.

El Amant soñador llega en un lugar *tot clos de haut mur bataillé* (v. 131), el muro del *vergier*, donde figura la alegoría de la *Viellece* cuya descripción es una meditación sobre el paso del tiempo, sus poderes destructivos y sobre la imposibilidad de pensar el tiempo presente si no es a través de su huida:

“que El En ne puet neïs penser  
quel tens ce est qui est presenz,  
sel demandez a clers lisanz,  
qu'ençois que El En El Eüst pensé  
seroient ja .III. tens passé” (v. 368-370).

Esta meditación sobre el paso del tiempo que niega y desafía la escritura, prelude sobre todo la tentativa esencial de la secuencia del *vergier*: describir un espacio donde se pasa el tiempo de manera agradable, sin que ese paso del tiempo sea jamás sentido o percibido. Por eso, la *Viellece*, que simboliza el paso del tiempo, está excluida de este espacio.

La figura y el nombre de *Oiseuse*, guía del Amant soñador, junto con sus gestos y ocupaciones fútiles que ella repite infatigablemente, nos vuelven a conducir a la entrada del juego de la evocación de un universo donde se “pasa el tiempo” sin que nada comprometa al ser a realizar una tarea concreta o una modificación sustancial de su estado. A continuación, todos los procedimientos que se utilizan en los fragmentos descriptivos crean igualmente este efecto de tiempo suspendido, fijado en un eterno presente. Esta dama invita al Amant a que cruce su umbral. Entonces, el Amant vislumbra el espacio del *vergier* poblado de pájaros, animales, flores, figuras u objetos alegóricos y la abundancia de sus caracterizaciones hacen durar hasta los límites de lo soportable el tiempo de la descripción y el tiempo de la lectura. Posteriormente, en una de varias insinuaciones eróticas, el Amant penetra en el jardín de la mano de la Dame *Oiseuse*:

“Lors entré, sans plus dire mot,

Par l'uis que Oiseuse overt m'ot,  
 Ou *vergier*, et quant je fui ens,  
 Si fui liés et baus et joiens;  
 Et sachiés que je cuidai estre  
 Por voir en paradis terrestre,  
 Tant estoit li leu delitables” (vv. 631-637)

El poeta todavía no ha visitado el jardín, pero sólo porque siente alegría, deduce que se ha introducido en un lugar paradisíaco: tiene la impresión de estar cerca del Edén. Le aparece que no existe ningún lugar más bello que el que acaba de descubrir.

La descripción simultánea del *vergier* y de los movimientos del soñador tal y como la configura el narrador cumple con la fuerza retórica que anunciaban la digresión sobre el tiempo y la exclusión de *Viellece*. Cierne y fija en el espacio del texto, mediante el juego de las repeticiones y de la visión/paso del soñador, un eterno presente del tiempo.

También se pueden destacar los recuerdos y las evocaciones que hace el texto del:

- A. Tiempo mítico del Dios *Amors* y de la historia de Narcisus.<sup>269</sup>
- B. Tiempo histórico-épico de Alexandre, de Carlomagno y de Pepín.
- C. Tiempo “literario” del caballero a quien *Larguesse* da la mano y que es *dou lignage le bon roi Artu de Bretagne*, del tiempo “histórico”, con la alusión a las riquezas de Arras o *au filz au seignor de Guindesores* (Windsor v. 1226).
- D. Tiempo en fin, siempre abierto, de la recepción del texto con el enigmático “envoi” a las Damas que tendrán que meditar sobre la muerte de Narcisus.
- E. Tiempo del “présent vii” del narrador que agujerea también la ficción temporal, desenmascarando su precariedad, por ejemplo en los versos 1606 y siguiente donde se elimina la distancia entre el tiempo del sueño y el tiempo de la enunciación.<sup>270</sup>

Pero esta experiencia no podría durar literariamente y podría conllevar la muerte de la narración. Después de todo el procedimiento descriptivo, el tiempo debe escapar del

---

<sup>269</sup> Según Daniel Poirion en *Le Roman de la Rose* (Hatier, 1973), p. 74, la muerte de Narcisus suena como un aviso al Amant, una advertencia contra la falta, la perversión que provoca el enamoramiento de su propia belleza, en el callejón sin salida de un deseo estéril, encerrado en sí mismo, en la búsqueda erótica del doble, de la imagen reflejada por el espejo. El símbolo floral subraya este conflicto: el Narcisus blanco se opone a la rosa (de color rojo en nuestro texto).

<sup>270</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *De l'histoire de Troie au libre du Graal. Le temps, le récit* (XIIe-XIIIe siècles), Paradigme Publications Universitaires, Paris, 1994, pp. 460-462.

mismo *vergier*, el narrador debe recuperar la visión extática del soñador, ordenarla linealmente y proyectarla cronológicamente para escapar al eterno tiempo del *vergier*.

La mutación se opera en la Fuente con el encuentro de la Rose como objeto de deseo y de la herida del *Amors*. El discurso de *Dieu* detiene de nuevo el tiempo, inventando un relato dentro del relato y enunciando toda la gama de posibilidades narrativas en las que el Amant corre el riesgo de adentrarse y de perder o pasar su tiempo. Pero a partir del verso 2798, la Busca se llena de espinas, que provocan el dolor del soñador, vuelve el relato de ficción al régimen ordinario.

Desde ahora el relato y el Amant se sumen en el tiempo crónico. La flecha del Dios *Amors*, atravesando el ojo y después el corazón del Amant, enfila incluso todas las capas del tiempo para unir de un tirón, al Amant y al narrador, el pasado recompuesto y el presente vivo donde toma cuerpo el “yo” de la enunciación

La búsqueda de la Rose podría relacionarse con la búsqueda del Graal. Las dos se ordenan a partir de una misma búsqueda de la *veraie semblance* como dice Boort en la *QSG* (p. 167). La Busca del Graal es en efecto el relato de una revelación progresiva, de una visión que se hace cada vez más penetrante y que finalmente se concede a quien haya sido elegido para ello. En la narración de Guillaume de Lorris, la visión le ha sido concedida dentro del tiempo acrónico del sueño y en el espacio de la Fuente, pero no puede encarnarse y renovarse en el tiempo crónico, en el curso natural de las estaciones y de los días. No es puro azar si el relato atribuido a Guillaume de Lorris se acaba con el lamento del Amant, confundándose con el narrador y comparándose al agricultor que, como él, no ha sabido llevar a cabo la metamorfosis de la semilla, la cosecha de su deseo. Esta imagen del sembrador esparciendo su semilla sobre el suelo fértil, donde pueda crecer y multiplicarse, aparece también en el prólogo del *CG*. Aunque en el texto de Guillaume significa un fracaso amoroso, la esterilidad, la impotencia del escritor en dominar el curso fecundo del tiempo y de su misterio, y no sólo el “fuera de tiempo” del sueño.

En el interior del *vergier* del *RR* vemos evolucionar a los personajes que representan los valores positivos: Van a esbozar una pequeña mitología singular. En seguida se percibe que el narrador siente placer al evocar sus siluetas seductoras, realzando su parecido con detalles pintorescos. Pero sus retratos, sea cual sea la fantasía del escritor, obedecen a una ley rigurosa: Es necesario que la apariencia física y vestimentaria del personaje manifieste de una manera concreta la cualidad abstracta (o el defecto) que implique la definición del

concepto personificado. De modo que la descripción del personaje nos conduce de nuevo a su definición.

La aventura del Amant se baña en el ambiente fantástico de los cuentos de hadas: la pradera amplia y abierta forma el espacio inicial del sueño. Descrita con encanto, la pradera se asocia a la belleza de la naturaleza de la primavera. El Amant camina por esta pradera, contento y apacible, puesto que su corazón no tiene ninguna preocupación. En el espacio abierto no puede pasar nada irrevocable porque no tiene límites de ningún tipo (muros, puertas cerradas, prohibiciones) y ofrece ilusión. La anchura de la pradera, la alegría y la libertad del Amant caracterizan mejor este primer *locus amoenus*. El paisaje y los sentimientos que lo acompañan, en un breve espacio de tiempo, van a cambiar, pero hasta entonces ve un jardín y picado por la curiosidad, penetra en este jardín, el más bello y elegante que ha visto jamás.

Encerrado en el espacio limitado del jardín, el Amant comparte la alegría de este lugar. Continúa sintiéndose libre como un pájaro; además se deja llevar por esta música que parece venir del cielo.

#### a.2. Dentro y fuera del *vergier*

En las narraciones de Busca, el *vergier* siempre es un *hortus conclusus*.<sup>271</sup> Mucho más, entre los elementos que expone para las descripciones de los jardines, el cierre es el que le atribuye el rol esencial. En efecto, el cierre o la *clôture* aparecen en cuanto se comienza a describir este espacio y a veces es el único rasgo descriptivo asociado a la evocación de un *vergier*.

En el *CHCH* va a ocurrir lo mismo. Lancelot entra finalmente en el país de Gorre después de haber sufrido muchas pruebas dolorosas y humillantes y después de haber pasado el *Pont de l'Espee*, cortante como una hoja.

Ha vencido con muchas dificultades el orgulloso Meleaganz y ha liberado al mismo tiempo la reina Guenievre que estaba raptada por este caballero arrogante y orgulloso

---

<sup>271</sup> Durante la Edad Media, el *hortus conclusus* tomó forma tanto en el Mundo laico-cortés como en el religioso; en ambos casos el espacio verde fue rodeado por un alto muro que lo aislaba del Mundo exterior. Considerado como el jardín del espíritu era una metáfora de la existencia humana y el muro que lo rodeaba establecía el límite entre dentro y fuera, separando y al mismo tiempo protegiendo. El umbral de la entrada es el símbolo de la transición: cuando el hombre cruza la línea cambia su condición, mientras que si se encuentra fuera, hallará el caos, las dudas e incertidumbres. En consecuencia, al final del *RR* la Rose está encerrada en una torre y el Amant se queda fuera, en un entorno que sólo puede conducir a la desolación.



junto con los habitantes de la corte del rey Artus. Durante mucho tiempo, Lancelot espera la recompensa. La reina le entrega su amor y consiente a hablarle por la noche en la ventana de su habitación. Lancelot va a allí pasando por un *vergier* donde puede penetrar porque un faldón del muro del cierre se ha derrumbado. El muro mellado, detalle funcional más que descriptivo, es la única representación de este *vergier* nocturno.

En la imagen del del *vergier*-prisión inventado por Chrétien de Troyes, el cierre la señal de un límite que no es sólo material. Elemento ambiguo, vuelve más felices y durables los amores que en él abriga, pero en la soledad y el aislamiento que ella asegura a los amantes.

En la búsqueda amorosa de Lancelot, la reina no es el objeto del que se codicia la posesión, sino que es la recompensa que se recibe después de haber superado las dificultades y los peligros de un itinerario arduo y doloroso. Un itinerario que además acaba en el acto liberatorio de la liberación de la reina y los habitantes de la corte del rey Artus.

Así pues, el *vergier* refleja la ambivalencia del amor. De este modo, se interpreta como la posibilidad de una elección o de un conflicto, donde está en juego la libertad humana.

El *vergier* es el espacio interior de la Busca donde el amante deseaba con pasión estar; su campo de juego amoroso, de descubrimiento y de placer. De este modo, lo que está “fuera” es el “infierno”.<sup>272</sup> Pero este infierno no corresponde al Más allá o al Otro mundo, puesto que es un mundo “conocido”, un mundo donde estuvo antes del sueño, cuya finitud acecha al enamorado.

Cuando el Amant encuentra la fuente donde ve a la Rose, aparece un nuevo espacio interior, que es la cama de la Rose. La estructura espacial toma la forma de una espiral donde el espacio interior se va haciendo cada vez más pequeño. El nuevo paraíso es el lugar donde yace la Rose y que el Amant debe conquistar. El protagonista nunca está en reposo, en el paraíso donde logra besar a la Rose no estará mucho tiempo. Tan pronto como el héroe entra dentro de algo, descubre lo que es y al mismo tiempo también descubre que de nuevo está fuera de algo. Por lo tanto descubre que desea penetrar todavía más adentro. Como vemos, esta revelación del amor será progresiva pero repleta de obstáculos creados por las alegorías.

---

<sup>272</sup> BIRGE VITZ, Evelyn, *Inside/Outside: Guillaume's Roman de la Rose and Medieval Selfhood. En Medieval Narrative and Modern Narratology: Subjects and Objects of Desire*. New York UP, 1989, pp. 64-95.

Primero fue el *vergier*, después una serie de retiros y lugares aislados dentro del jardín; después la Rose del *vergier*, y después la Rose dentro de su cobertura de espinas; y ahora *Peur* y *Danger* quieren levantar una fortaleza para proteger a la Rose y a *Bel-Accueil* del Amant, para encerrarle fuera. *Jalousie* declara que quiere construir una torre y un nuevo muro para encerrar a los rosales y a las rosas:

“por ce feré de noveil mur  
Cloire les rosiers et les roses  
Nes lerai plus issi descloses” (v. 3591-3593)

La historia termina abruptamente con el Amant desesperado fuera del nuevo muro:

“Mais je, qui sui dehors le mur,  
Sui livrez a duel et a poine” (v. 3920-3921)

De nuevo, el Amant se lamenta de su exclusión del paraíso.

Hasta ahora el héroe es el sujeto de sueño, como sujeto de estos verbos de entrada en un espacio que parece infranqueable. Pero también él es en sí mismo un objeto o espacio penetrable. A pesar de que el héroe pretende entrar más profundamente en el *vergier* del amor, *Amors* le acecha a él también. *Amors* le dispara una flecha –la primera de las cinco– llamada *Biauté*. Siguiendo la trayectoria medieval standard, la flecha va hacia el ojo del Amant llegándole hasta el corazón. El mismo corazón del Amant es un recinto cerrado que donde el *Amors* penetra creando una curiosa simetría entre la penetración del Amant en el *vergier* y el amor penetrándole a él.<sup>273</sup>

El Amant se convierte en el vasallo del *Amors*:

“Atant devins ses hom mains jointes,  
et sachiez que mout me fis cointes  
dont sa bouche baisa la moie:  
ce fu ce dont j’oi greignor joie.” (V. 1953-1956)

---

<sup>273</sup> BIRGE VITZ, Evelyn, *op.cit.*, p.69.

El *Amors* no ha robado el corazón del Amant pero lo ha vuelto inaccesible al Amant, cerrándolo y quedándose con la llave del mismo. De este modo, el corazón, sigue en el pecho del Amant, pero ahora pertenece al *Amors*, quedándose como si fuera una de sus joyas. A partir de ahora el amor estará “encerrado” dentro del corazón del Amant. Este amor no puede escapar, está atrapado dentro. Así, pues, el Amant no puede curarse o ser curado de su enfermedad. Pero su corazón, como está cerrado, también está protegido de una nueva intrusión y de un antídoto para curar su enfermedad.

El lenguaje del espacio –de cercos penetrados y revelaciones– provoca una tensión interna que facilita el movimiento de la narración y el desplazamiento del héroe, pese a no viajar ni errar, sino a contemplar en sí mismo el estado de desesperación final en el que se encuentra. Esta oposición puede repetirse de diferentes maneras y ser usada para expresar diferentes cosas. Las flechas enviadas desde fuera por *Amors* al corazón del Amant, lo invaden y lo conquistan provocándole el deseo infinito de Busca de su amada Rose. Antes se reflejó la dicotomía aplicada a los espacios de dentro del jardín. Un tercer nivel en el que el lenguaje de “encerrar” y de espacio es simbólico es el concepto del conocimiento, de la verdad. Por ejemplo, los cristales en la Fuente de Narcisus son un espejo: todo lo que se ve allí queda descubierto. En él se ve todo lo que hay en el *vergier*, encerrado, retratado y demostrado a través del cristal. Los espejos desvelan cosas que antes estaban escondidas, invisibles. Hasta ahora, el Amant no había percibido lo encantadores que son los objetos que lo rodean. Este descubrimiento efectúa una transformación radical en él; nunca volverá a ser el mismo. Los sueños y la misma historia se presentan también como espejos que desvelan un sentido oculto:

“Aucunes genz dient qu’en songes  
n’a se fables non et mençonges;  
mes El En puet tex songes songier  
qui ne sont mie mençongier,  
ainz sont après bien aparant” (v.1-5)

Según el narrador, el sueño que tuvo no fue ninguna broma, tenía un sentido oculto, y de este modo, él viene a decir que este sentido rodea de verdad a cosas que en realidad podrían pasar. Después de este sueño, en la vida real, él también vió las cosas de manera “abierta” (*apertement*), cosas que anteriormente, en su sueño, estaban “cerradas” (*covertement*).

Después leemos la versión “cerrada” de la experiencia amorosa del narrador. Después de presentar las descripciones de la Fuente de Narcisus, él mismo va a exponer al lector los misterios de este lugar, asegurándole que al final del relato del sueño sabrá la verdad.

La historia que leemos, al igual que el sueño, es un “misterio” (*mistere*), una “verdad escondida” (*vérité... coverté*) que Guillaume promete “exponer” y “abrir” para nosotros. La experiencia de los acontecimientos en el lector cuenta tanto como la héroe/Amant de la Busca de la Rose, y también dispone de una dimensión espacial importante.

El narrador asume un lector que quiere amar (“*qui amer veut*”) y se dirige a los lectores durante todo el relato, recordándoles constantemente lo que han oído y sugiriendo lo que está por venir. Esta técnica medieval, conectada con la tradición oral, se usa intencionadamente para expresar algo. El narrador estructura la presentación de la narración para que nuestra experiencia de los acontecimientos sea paralela a la del héroe. Un detalle importante de este despliegue de las experiencias en paralelo, del héroe y del lector, es la insistencia, por parte del narrador, de que debemos esperar hasta que “el sueño acabe” en lugar de entender su significado. Esto es, cuando el héroe toma conciencia, finalmente, del sentido que tiene lo que le ha ocurrido a él mismo. Entonces, si estamos “preparados” para recibir las enseñanzas del arte del amor, el *RR*, se abrirá a nosotros (los lectores) también, abierto, como una rosa florecida.

Nada que tenga valor debe permanecer abierto. Por añadidura, si esto tiene valor es justo porque está cerrado. No todo el mundo será iniciado y será capaz de abrirlo.

La oposición dentro y fuera, es la oposición del “Yo/Sujeto” que está dentro, con el objeto del deseo, que está fuera. La interacción intensa y constante entre ambos, conducida por el ferviente deseo del Amant, provoca el juego narrativo que impregna los versos del *RR* de Guillaume de Lorris. Esta primera parte, de Guillaume de Lorris, es más casta que la de Jean de Meung, porque no se trata de “sexos” ni de “sexo” sino del “deseo” infinito que puede provocar un objeto “finito” (una flor, que simboliza una mujer), y sobre estar “fuera” para Buscarlo y conquistarlo.

Esta dicotomía entre dentro y fuera configura la estructura de Busca de la *Rose* de Guillaume de Lorris. A partir de esto, el “Yo” del Amant, que está dentro, debe salir a fuera para Buscar a la Rosa, y de este modo, emprenderá el “camino” de la iniciación.

Sin embargo, en el *roman* medieval, aparecen otros *vergiers* que no se sitúan en el *locus amoenus* sino dentro de espacios atemporales de paz y orden o dentro de espacios de búsqueda, siendo en ambos casos lugares de paso. Así, pues, en la primera parte de

*Richars*, Loys li preus viola a la que será la madre de Richars en un *vergier* y en *J*, el héroe Jaufre se queda dormido en el *vergier* (*hortus delectarum*) que pertenece a Monbrun, la tierra de Bruneseutz, donde ella se queda completamente prendida de él en cuanto lo ve dormido. En ambos episodios, el tiempo fluye reflejando dos momentos culminantes e imprescindibles para la trama posterior. En *R*, la violación de Loys dentro del espacio atemporal de paz y orden del *vergier* de la corte desencadenará inmediatamente una serie de acciones emprendidas por el padre de Clarisse que originarán la propia narración de búsqueda: el fruto de esta violación, Richars, será abandonado en el bosque. Eso provocará la posterior búsqueda de sus padres, una vez toma conciencia de que su hermana es en realidad su hermanastra, al querer casarlo con ella sus padres adoptivos. En *J*, el breve encuentro de Bruneseutz con el héroe en el espacio de búsqueda provocará un cambio circunstancial en el trayecto del héroe.

#### *b. El prado de Toul: Espacios idílicos en el E*

El viaje de los amantes por las rutas de Italia comienza bajo el signo de la alegría y del amor, rompiendo con el estatismo del episodio romano y sirviendo como transición entre la intriga política y la aventura amorosa. La escritura del placer se mantiene durante la progresión hacia Normandía, detalla gesto por gesto la felicidad sin medida de los amantes. Esta descripción realista del itinerario se adecua a los estados de ánimo de los héroes como si se tratara de un cuadro impresionista del sentimiento amoroso.

La reproducción de lo real en los hechos de la civilización, el dinamismo de los desplazamientos, o los topónimos históricos, son características de este cronotopo propio de los *romans* llamados “realistas”. El espacio refleja la realidad, la intriga se desarrolla en regiones y ciudades reales, y los paisajes se describen detalladamente a partir de una serie de criterios muy diferentes de los *romans* artúricos:

- La importancia de la luz.
- El paso de una geografía simbólica a lugares abiertos y privados de dimensión mítica.
- El retrato de diferentes tipos sociales.
- Y la liberalización y el ensanchamiento del espacio.

Abandonando los lugares estereotipados de la materia de Bretaña, los itinerarios recorridos por los personajes son ocasiones que aprovecha el narrador para presentar pinturas de la vida cotidiana y descripciones de paisajes campestres.

Los desplazamientos en el espacio son numerosos en el *E* y ocupan una amplia parte de la narración:

- El peregrinaje del conde Richard en Tierra Santa,
- la fuga de los amantes,
- y la errancia solitaria de los héroes después de su separación.

En este tipo de Busca realista, la durada constitutiva de estos trayectos es el objeto de elipsis. El texto tiene tendencia a imponer un breve sumario de transición o a pararse en los acontecimientos que marcan y configuran el viaje:

“Eles n’i font plus demoree,  
Ains ont lués lor voiage empris.  
A Montpellier vienent, s’ont pris  
Ostel, n’i font nule autre atente.” (vv. 5466-5469)

En este pasaje, el desplazamiento señala un cambio de marco / pintura. Pero en otros episodios, es el mismo viaje el que se transforma en el tema de la narración. Este es el caso de la fuga amorosa. Para estructurar la progresión de los jóvenes, el escritor sitúa su mirada sobre el mundo que los rodea y lo describe en todas sus facetas y desde todos sus ángulos. De este modo, los niños huyen a Roma por “la porte / Par ou on s’en issoit vers France” (v. 4012-4013) y se dirigen hacia el norte pasando por Lombardía (v. 4056), mientras que los vasallos del emperador los buscan en Génova, Sicilia, las Pullas, Grecia y Calabria (v. 4211-4215).

Los nombres de los lugares confieren una dimensión concreta a los desplazamientos que se efectúan. Los detalles de las progresiones, los cuidados que se aportan a las monturas (v. 4252-4258), la benevolencia de los hosteleros (v. 4278-4287), los gastos ocasionados (v. 4288-4291), las precauciones que se toman para no ser reconocidos (v. 4232-4249), contribuyen a la ilusión realista ofreciendo un decorado verosímil. Sin embargo, las elecciones estéticas que priman orientan la descripción hacia el sentimiento amoroso. El paso de las monturas, flexible y sin golpes (v. 4036-4039), prolonga la impresión de

dulzura que se desprende del paisaje. Las mulas contribuyen también a la intimidad del trayecto, puesto que avanzan una al lado de la otra, acercando a los dos jóvenes y facilitando su abrazo:

“Li uns des .ii. muls et li autres  
S’entrejoignent si lés a lés  
K’adés li tenoit cil au lés  
Sa main ou a sa bele face.” (v. 4042-4045)

En estos espacios del *locus amoenus*, cada elemento participa de la alegría amorosa, y más que una fuga, su huida parece un paseo lleno de retórica amorosa (v. 4324-4325; 4332-4343). Paseos a caballo, diversiones, comidas y reposo se suceden con regularidad para dar la impresión de un paso del tiempo armonioso y continuo, a imagen del paso de las mulas que “ont si souef ambleüre / K’il ne se muevent, ce lors samble” (v. 4038-4039). La benevolencia de los hosteleros y de los pasantes añade una nota alegre al bienestar general. Asistimos, frente a este cuadro de amor idílico, a una nueva versión del paisaje espejo del alma que la tradición literaria medieval celebra con el motivo de la *reverdie*. Esta impresión de armonía contrasta con el pavor de la corte cuando descubre la huida de Aelis. La atmósfera tranquila del episodio idílico se rompe con el clima espeso de conflictos que reinaba en el *roman*. Una oposición sistemática divide los dos espacios: uno caracterizado por el estatismo, y el otro por su movilidad. La sustitución de los lazos familiares por los lazos amorosos se evoca en muchas ocasiones, en las que los amantes se felicitan por haber privilegiado la pasión al afecto filial.

Una dicotomía oscuridad-claridad realza el abismo entre los dos mundos: a la dulzura nocturna de la huida idílica responde la claridad cegadora del sol *romano*, pronto prolongado por la efervescencia y el estrépito de la corte (v. 4062-4189).

Pero el peligro llega con el reposo en los alrededores de Toul (v. 4355-4693), y marca el apogeo de esta cabalgada amorosa. Al cabo de una semana de trayecto, Guillaume y Aelis hacen un alto en el camino, que supone una pausa en la progresión espacial y narrativa, y que se asemejaría a los primeros momentos de la huida.

El episodio de reposo de los amantes cerca de la ciudad de Tours, contiene la única aventura/desventura auténtica del *E*, que es el acontecimiento que activa toda la trama

posterior: en el punto álgido de la pasión, un pájaro ladrón –obstáculo/enemigo- causa la separación de los amantes (v. 4355-4693).

La escena de separación, etapa convenida del escenario idílico, mezcla rasgos de obediencia ovidiana con datos que corresponden a la leyenda de *Tristan*. La tensión que nace de la confrontación de estas dos tradiciones alumbra la trama narrativa unida a las búsquedas respectivas de los dos amantes.

El Montjoie de Toul, en Lorraine, es el *locus amoenus* del *E* (v. 4352-4353). Este espacio idílico ofrece un paraíso que refleja el bienestar del amor de los amantes, y prepara la irrupción abrupta del pájaro ladrón que provocará la falta y la consecuente búsqueda del anillo y del amante. Sin este espacio idílico e hiperbólico de placer y orden, no cabría la posibilidad de introducir posteriormente un elemento de “discordia” (en este caso el robo del anillo por parte del pájaro) que provoque un desorden repentino y un giro absoluto en la narración. Por ende, la huida de Guillaume y Aelis hacia un lugar donde puedan vivir su amor en plena libertad, se convertirá en una búsqueda intensa de 7 años, que será la prueba más importante de su amor.

La profusión de los detalles transforma un prado en un espacio marcado por la hipérbole: repleto de frutos y flores, el sol resplandeciente, la vivacidad de los colores y el calor del verano, participan de la ilusión referencial y dan a la descripción un efecto de vértigo que transporta a los amantes a un nuevo jardín del Edén. Este pasaje alcanza el apogeo de la sensualidad, porque la naturaleza realza todavía más la belleza de Aelis, cuyo resplandor se refleja en los elementos del paisaje, evocando la infinitud el deseo amoroso.

Este espacio de idilio, desbordado de sensualidad y belleza, como se ha comentado anteriormente, se verá profundamente perturbado por la llegada imprevista del pájaro depredador y maléfico. Este motivo del pájaro robando una joya existe en el folklore y justamente, relacionado con la Busca del esposo desaparecido (Thompson, AT 425 D y 425 F). Este pájaro vivo y ladrón, que separa a los enamorados, será capturado, muerto y los volverá a reunir: el amor renace de las cenizas de su hoguera. Después de la pérdida, Aelis llega a la ciudad, y una *meschine* que llega a un pozo para llenar dos botes, la salva de la desesperación y la soledad. Ysabeau, la hospedará en casa de su madre, se convertirá en su amiga, y la acompañará en todas sus *errances*.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, pp. 220-221.



Toda la tensión narrativa de este episodio central se concentra alrededor de la heroína, que se quita su ropa para evitar el calor:

“La pucele s’est estendue  
As flouretes et au deduit.  
Por le chaut qui li grieve et nuit  
Tolt sa chape et sa jupe fors:  
Ele remest em pur le cors,  
Toute deslië et desçainte.” (v. 4412-4417)

En el prado, todo incita al despertar de los sentidos. El narrador describe la atracción mutua entre los dos jóvenes en una escena que se emancipa de los códigos de la cultura cortesana. Aelis, medio desvestida, coje el anillo que ella desea dar a su amigo, y junto con él, su corazón y su persona:

“Par cest anel qui molt est gens  
Vos doins je mon cors et m’amor” (v. 4488-4489).

El desayuno sobre la hierba está impregnado de sensualidad. Así pues, lo sabroso y lo dulce de la comida conduce a lo picante del amor. Las precisiones alimentarias, en estrecha convivencia con el deseo sexual, abundan durante todo el trayecto de los amantes (v. 4260-4263; 4267-4268; 4270; 4288; 4296-4319, etc). Cuando los amantes están juntos, comparten placeres de los sentidos y placeres gustativos, pero cuando se separan, pierden el apetito. De modo que, como sucede en la boda *Floire et Blancheflor*,<sup>275</sup> el alimento se convierte en el símbolo de la plenitud sexual, y los besos que los esposos intercambian durante el festín se comparan a la desgustación de un majar delicado. La comida sensual en el prado se superpone al apetito del ave, que se convierte en la imagen del deseo de Guillaume.

Por otro lado, la privación de comida ilustra las pruebas de la *errance* de manera todavía más explícita: la heroína añora los manjares del castillo paterno en un largo lamento que asocia el ayuno al exilio y Guillaume también se ve en la miseria y el hambre una vez emprende la Busca.

---

<sup>275</sup> PRICE, Jocelyn, “*Floire et Blancheflor: the Magic and Mechanics of Love*”, *Reading Medieval Studies* 8 (1982), pp. 12-33.

Mediante las alusiones al ave, la estrecha cercanía de la comida y el deseo hereda también de los fantasmas relacionados con el acto de devorar que la vista del león inspiraba a Píramo. Todo incita a creer que las dos escenas deben ser leídas en paralelo.

La contemplación de la amada dormida situa el héroe en un estado de deslumbramiento amoroso que se presenta como la causa de las tribulaciones que vendrán. La codicia que siente frente a la belleza femenina es tan profunda que el joven hombre, a quien “plus plaist l’amors que li ors” (v. 4506), descuida el precioso don que acaba de recibir.

La belleza prodigiosa de Aelis sumerge a Guillaume en una fascinación cercana a la alienación.

Al cabo de siete días de placer, siete años de desamparo esperan a los amantes (v. 6184 y 7663). Más allá de la fascinación suscitada por esta cifra en la Edad Media, se sabe que las relaciones sexuales con una mujer casada o prometida con otro estaban sancionadas por siete años de penitencia. Desarrollando la idea de una expiación, la escena de Montjoie de Toul parece invitar a leer la continuación como la reparación de un error. Esto es lo que sugiere el intertexto tristaniano de este episodio. Por añadidura, el don de Aelis a Guillaume en el episodio del prado de Toul, recuerda la escena de los anillos descrita por Bérroul. El compromiso de amor de la princesa evoca los anillos de alianza de Marc y de Iseut, y a la vez, también evoca el anillo del recuerdo ofrecido por Iseut a Tristan en el momento de su despedida.

Si el deseo favorece la emancipación de la pareja, debe conformarse también al orden colectivo para que el matrimonio pueda realizarse en un entorno propicio. De modo que, una vez que han huído, deben comportarse con moderación. Esta libertad comporta límites: el deseo inmoderado, motor de emancipación al inicio, se convierte en un factor de problemas en un segundo momento, cuando provoca la separación de los amantes. La Busca de Guillaume debe conducirlo a templar sus excesos, a fin de poder legitimar la pasión. Ella consiste en la búsqueda de una norma moral que permita a los amantes evitar la muerte y aplanar los obstáculos. A la tarea de adquirir un mérito personal capaz de aniquilar las objeciones de un casamiento desigual, se une para el héroe la misión de reorientar el deseo.

### c. *La cama*

La noche de amor entre Lancelot y Guenievre sitúa el espacio-tiempo en un paréntesis atemporal. Este cronotopo, muestra la experiencia límite de un instante de absoluto, en la ignorancia de la ley más que en su transgresión. De este modo, el amor alcanza un grado de subversión que sólo se puede cumplir fuera, y la búsqueda de Lancelot sólo podía orientarse hacia el Otro mundo. El retorno al mundo del orden implica necesariamente una cierta relativización: la Razón triunfa de un deseo que no es más que “folie”, “rabia”, “fol panser”,<sup>276</sup> la mirada amorosa se inhibe por “les ialz expanduz” (v. 6838) de la corte, de modo que corazón y cuerpo se encuentran desunidos:<sup>277</sup>

“Ou est donc li cuers? Il beisoit  
Et conjoissoit Lancelot.  
Et li cors, por coi se celot?” (v. 6830-6832)

Hasta el día del torneo de Noauz, Lancelot no se reencontrará con su amada Guenievre. Cuando llega este día, Lancelot se muestra molesto y con cierto sentimiento de fracaso mediante su mutismo, su absoluto silencio respecto de sus sentimientos por Guenievre:

“un boen leu et un plus privé,  
ou il soient mialz arivé  
que il or ne sont a ceste ore” (v. 6851-6853)

El motivo de la cama, del sueño, está asociado al pasaje, a la travesía iniciática a través del espacio y tiempo que permite pasar de un estado a otro, de un tiempo a otro, incluso de acceder a un más allá del tiempo y espacio humanos.

Desde esta perspectiva, la Nave de Salomón y los tres husos del Árbol de la Vida se fabricaron para Galaad, para que pueda tomar visión posteriormente, tendiéndose sobre el lecho bajo el dosel cruzado, de los dibujos que simbolizan al caballero como el dueño del tiempo, como aquel que puede resumir o juntar los tres tiempos del hombre, el curso

---

<sup>276</sup> Los versos 6820-6853 desarrollan el motivo de una alegría que no se debe mostrar y de un comportamiento social al cual hay que someterse. Esta relativización era ya demostrable desde la noche de amor, a través de la reina (su prudencia, su deseo/rechazo de ver romper las barreras).

<sup>277</sup> VERCHÈRE, Chantal. *Du mépris à la méprise: l'impossible retour de Lancelot du Lac*, Cahiers de civilisation médiévale. 25e année (n°98), Avril-juin 1982, pp. 136.

de su devenir, el nacimiento y la muerte, el blanco y el rojo, indisolublemente unidos por el verde de la esperanza, el surgimiento de la vida siempre recomenzada.

Como se ha comentado en el capítulo anterior, la Lance y el Graal, el Árbol de la Vida y los tres husos son los dos motivos esenciales que estructuran la narración de la *QSG* en sus dos ejes, el eje de la narración (la revelación de los secretos del Santo Vaso) y el eje del discurso (que remonta a las fuentes mismas del tiempo, convergente en Galaad). Por lo tanto, desde este punto de vista, el itinerario del caballero es esta apropiación progresiva del tiempo, revelado simultáneamente en su origen y en su devenir. Al final de su Busca, Galaad, en el interior del Graal, encuentra el nacimiento de la vida, el momento en el que se inaugura el tiempo:

“ Ici voi ge l’acommencaille des granz hardemenz, et l’achoisson des proeces ; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles ” (La *QSG*, p. 278, 11. 5-7).

En su sueño iniciático, bajo los doseles que forman los tres husos, revive el desarrollo de este tiempo y su ritmo ternario, hasta el momento en que el ciclo se acabe, sin cerrarse, en el que el rojo se transforme en promesa del blanco.

### 3.4.2. Espacios de búsqueda

La relación que tendrá el héroe de Busca consigo mismo, se reflejará en la relación que tendrá con el espacio de búsqueda. De modo que en su relación con el mundo exterior se refleja la capacidad o incapacidad de realizar un viaje para encontrar el objeto buscado. Esto es lo que le ocurre a Gauvain en la *QSG*. Como señala Catalina Girbea, “c’est toujours des aventures qu’ils poursuivent, c’est le même type de rapport qu’ils ont à El Espace parcouru et à leur propre moi. (...)” y en su afirmación “non seulement ils ne comprennent pas que, tant qu’ils n’ont pas accompli un voyage en eux-mêmes, ils ne pourront jamais trouver ce qu’ils cherchent dans le mode extérieur, mais ils se bouchent les oreilles et ne tentent même pas de comprendre”.<sup>278</sup>

Para que el héroe se convierta en un ser autónomo frente al mundo, el hombre debe aprender a buscar mediante el espacio de búsqueda: “Or vos pri que vos nos dioiz por quoi nos ne trouvons tant d’aventures come nos solions” (*QSG*, p. 160).

---

<sup>278</sup> GIRBEA, *Op. Cit.*, p. 516.

Los espacios de búsqueda suelen ser los más inquietantes e imprevisibles de todos. Perceval se encuentra sobre una montaña en medio del mar y constata que no sabe cómo ha llegado hasta allí y cómo el borde del río se ha transformado en isla (*QSG*, p. 93). Estos espacios se muestran, al héroe, como proteicos, inestables y misteriosos. En cuanto sale de la situación inicial, el héroe descubre un mundo en continua transformación, un mundo donde lo maravilloso transforma lo material y convierte lo estable en imprevisible.

En la mayoría de los *romans* de Busca, la aventura comienza o acaba con una fiesta como Pentecostés. Fiestas y estaciones, en la trama de la narración, delimitan conjuntos anchos de narración, marcando el principio de una aventura o de una serie de acontecimientos, señalando también el desarrollo (retorno victorioso a la corte, boda, coronación):

“Chez Chrétien les fêtes se distinguent de la masse des jours qui coulent sans bruit. Les jours critiques coïncident avec les grandes fêtes religieuses. L’exceptionnel ou le merveilleux s’y manifeste. (...) Dans “Lancelot” c’est à l’Ascension que surgit le mystérieux chevalier venu défier le roi Arthur (v. 30)”.<sup>279</sup>

La partida a la aventura de la búsqueda da el elemento de crisis que desencadena la narración y aleja temporalmente al héroe de la corte donde su individualidad se pone a prueba antes de que pueda reintegrarse a su comunidad.

La aventura sitúa el *roman* en una tensión hacia lo que debe y puede acontecer, en un movimiento de suspensión hacia lo incierto donde lo imprevisible y el azar aseguran el dinamismo de la narración. El *roman* se estructura sobre los planos narrativo y material, a partir de estas aventuras que se hallan en un espacio-tiempo favorecedor de la evolución del personaje. Este cronotopo se determina por el aislamiento del personaje y por el movimiento abierto que caracteriza el carácter imprevisible de su recorrido: la *errance* determina al caballero. En estas cabalgadas inciertas, la maravilla aparece como un signo de elección del héroe. Lo inédito, lo extraordinario, a veces lo sobrenatural señala el carácter único de lo que merece narrarse. Las hadas, hallándose siempre en la frontera entre el mundo civilizado y el Más allá, representan el contacto más evidente con el Otro mundo y permanecen sutilmente al margen del relato, como muchos indicios de

---

<sup>279</sup> MÉNARD, Philippe, *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose*, Genève, 1999, p. 13.

ficcionalidad que hacen deslizar la “realidad” de la clase caballeresca en el universo “ideal” de lo novelesco.

#### 3.4.2.1. La *errance*

En el *roman* medieval de Busca se desarrolla la *errance*, y la *errance* crea el camino por donde pasará el héroe, convirtiéndose en un cronotopo esencial en la Busca.

En esta *errance* los personajes confluyen por diversos planos diegéticos y extradiegéticos que imposibilitan agruparlos en una línea discursiva homogénea. Por consiguiente, hablar de *chevalier errant* es abandonar de manera ficticia el lugar donde se está para adoptar espacialmente la posición del otro en su *cheminement*. “Errer”, del latín *iterare*, significa “cheminer”: ir, “aller” en francés antiguo; y “errant” es la forma de este verbo marcando una acción en curso y no acabada. Nada sugiere la idea de un desplazamiento sin objetivo; más bien, el ejercicio de una función de movilidad, el hecho de no permanecer en un mismo lugar, así como la tensión voluntaria implicada por este movimiento.

La *errance* es el hecho de caminar, avanzar sobre la tierra fuera de los límites conocidos, en un espacio sobre el cual, por esto mismo, no se posee ningún conocimiento o dominio. Un deseo de hazaña provoca la partida, el gusto de probar el coraje o responder a una provocación.

Como se puede comprobar en el presente análisis, en los siglos XII y XIII, la *errance* reviste generalmente el aspecto de una Busca que Lance al caballero detrás de la pista incierta de un ser o de un objeto deseado. Tanto la Busca como la *errance* permiten organizar el desarrollo de la narración de las obras, como sucede en el *E* y en el de *RB*. Por el contrario, aunque en la mayoría de obras medievales de Busca de los siglos XII y XIII hay *errance* y búsqueda, hay obras como en el *RR* en las que no hay *errance* física pero sí Busca. El buscador permanece encerrado en un espacio. Tal vez su *errance* sea más mística o espiritual que física: “errar” es como andar por un laberinto. El laberinto simbolizaría la matriz, el nacimiento y la muerte simbólica, por lo tanto, la regeneración y el Graal, que es el motor del mundo. Sin esta *errance*, el héroe no podría regenerarse porque no podría “errar”, rectificar y seguir adelante.

Por otro lado, como señala Santiago Gutiérrez García, “La temporalidad de la *errance* se concibe como una línea continua que avanza de manera ininterrumpida, que, por su

misma inconcreción, se mide por medio de magnitudes espaciales, y que se rompe allí donde tiene lugar un suceso significativo. (...) El sentimiento de incertidumbre impera en este segundo cronotopo, que, por lo mismo, se revela incapaz de manejar las magnitudes temporales cortesanas, cuya amplitud –tanto bajo la mirada retrospectiva que ofrecía la costumbre, como bajo la prospectiva de las celebraciones torneísticas y judiciales– era fruto de la estabilidad”.<sup>280</sup> La Busca de Perceval, por ejemplo, muestra una oscilación extrema, que abarca desde períodos cronológicos de varias horas en la primera parte del *roman*, hasta un paréntesis máximo de cinco años en la segunda (v. 6234). Según Zumthor<sup>281</sup> esta inestabilidad está producida por la linealidad, siempre abierta, superadora de la cerrazón circular pesimista y representada por la nueva institución de la aventura. Pero, como se ha constatado en capítulos anteriores, desde la perspectiva de la Busca, el *CG* tiene una estructura abierta, sí, pero circular. En el *roman* de Busca, sólo aparecerá la estructura cerrada, en *romans* lineales como la *QSG*.

La búsqueda de la aventura implica un caminar, avanzar, y su narración, una progresión en el espacio. Pero esta progresión se queda abierta, como si fuera eterna. Nada puede encerrar la *errance*. Sin embargo, en el *RR*, aunque el *vergier* no permita una búsqueda abierta hacia el exterior, hacia nuevos horizontes, la *errance* del Amant se realiza igualmente, en el interior de su corazón. De igual modo, a *priori*, los torneos de Richars tampoco le permiten experimentar un viaje abierto con posibilidad de llegar hasta el Otro mundo; sabe en todo momento dónde va y dónde está, antes y después del encuentro con sus padres. Sin embargo, este deambular de torneo en torneo, sobre todo después de haber juntado a sus padres, tiene similitudes considerables a una *errance*, puesto que Richars no tiene ningún objetivo hasta que encuentra a la que será su futura esposa.

El mismo itinerario es por naturaleza enigmático, ni siquiera el caballero sabe hacia dónde va. No importa la topografía, lo que importa es una verdad personal, la experiencia de un nomadismo, la carga afectiva y simbólica que asume. De ahí las reglas que impone la moral de la *errance*. No todos los héroes saben errar, algunos saben hacia dónde deben ir para encontrar lo que buscan, como Galaad en la *QSG*.

Sin embargo, a pesar de que Guillaume y Aelis tienen referencias de los lugares donde van, antes de llegar a Toul, Rouen, y Montevilliers van a *errar* cada uno de ellos, por

---

<sup>280</sup> GUTIÉRREZ García, Santiago, Configuración del personaje artúrico y cronotopos en los *romans* de Chrétien de Troyes, Estudios Románicos, Volumen 15, 2006, p. 39.

<sup>281</sup> *La mesure du monde*, p. 201.

separado y hasta dentro de siete años no se encontrarán, a pesar de que frecuentan los mismos lugares.

Algunas reglas que configuran la *errance* son las siguientes:

- Prohibido de volver sobre sus pasos.<sup>282</sup>
- Respeto del carácter misterioso de las encrucijadas.
- Respeto de la oposición entre izquierda y derecha.
- El caballero no sabe a dónde va pero registra el espacio que atraviesa, mide el fragmento que ha recorrido como si estableciera un dato cartográfico.
- El caballero *errant* se extravía, olvida “tenir droite voie”, se pierde.<sup>283</sup>

Uno de los significados de la *errance*: todo lo que llega es de naturaleza espacial.

El espacio define el orden de realidad al que pertenece la *chevalerie*. El espacio, no el tiempo, al cual pertenece el héroe épico, cuyos hechos imprescindibles y elevados han fundado nuestro pasado, y son promesa de futuro. El *chevalier errant* se mueve en un tiempo impreciso, que miden mejor algunas referencias cósmicas como la noche o la primavera, Pascua o Pentecostés.<sup>284</sup> Su propia duración permanece externa, simple elemento de la relación que le une a los otros. El avance se expresa, en algunos *romans* de Busca, por una fórmula insistente gramaticalmente sobre la duración, como es *il va querant*. De este modo, nos recuerda que nada nunca termina. En principio, esta podría ser la premisa esencial para la Busca pero no es así, porque no siempre es necesario “perdersé” espacialmente para “encontrar”. El héroe o la heroína del *E* se pierden no en su búsqueda geográfica sino emocionalmente; se desesperan, pero sentimentalmente son fieles. La apertura de las duraciones es la consecuencia de la aparente infinidad geográfica. El inacabamiento del recorrido hace significar el espacio. El ritmo de la

---

<sup>282</sup> El caballero andante parte al alba, cabalga durante todo el día y descansa por la noche, pero nunca permanece más de una noche en el mismo lugar. Tanto Jaufré como Perceval, no pasan más de una noche en la residencia de su amada.

<sup>283</sup> ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993, p. 207.

<sup>284</sup> Marie-Luce CHÉNERIE en *Le Chevalier Errant dans les romans artusiens en vers des XIIIe et XIIIe siècles* afirma « Le symbolisme d'un renouveau chrétien n'est guère souligné qu'avec la seconde relance de Perceval dans la quête du Graal, quand, après la confession du *vendredi aorez*, et l'exhortation de son oncle ermite, il communique le matin de Pâques, et que le texte inachevé de Chrétien le laisse plein de résolution (v. 6266, 6512). Il n'y aura jamais dans les *romans* en vers, ce réseau de correspondances chrétiennes entre l'adoubement chevaleresque et miraculeux de Galaad, l'apparition du Saint Graal, puis la dispersion de tous les chevaliers de la Table Ronde pour le retrouver, le jour de la Pentecôte, comme les grands moments de l'histoire chrétienne s'étaient condensés ce jour-là dans celle de la chevalerie légendaire (*La QSG*, p. 3, 23) ».



narración proviene de la misma acción en el espacio: *trois jours, une semaine, jusqu'à midi*; es raro que el texto cuente en meses, y más raro todavía en años: es al galope como se hunde en la extensión ofrecida, llana bajo la línea del horizonte. En la epopeya dominan las líneas verticales, las imágenes altas y derechas, las metáforas de surgimiento. En los primeros *romans* subsisten recuerdos de esta disposición pero en el siglo XIII se acaban: al mismo tiempo el tipo de *chevalier errant* se propaga y triunfa un imaginario horizontal.

La *errance* de Perceval, Lancelot, Jaufre hace manifiesta la existencia de un espacio todavía desprovisto de lugares: recorriéndolo, el caballero suscita los lugares, por el mero hecho de que llega, se detiene, cumple una acción y vuelve a partir: el recuerdo de esta acción engendra un nombre propio, que llevará un castillo, una encrucijada, un puente, en el que esta efímera presencia ha infundido una virtud. El espacio flota alrededor de estos lugares a los cuales poco a poco se intenta definir. Estos lugares están contruidos y habitados: castillo, casa, ermita, hostal; y están sacados de la simplicidad agreste de la naturaleza: habitados, humanizados.

Sin embargo, ni casa ni castillos podrán retener a ningún *chevalier errant*. La corte del rey Artus sería el único punto fijo de donde todo emana y, al final, vuelve. La corte es la medida que mide el resultado de las pruebas y del objetivo del héroe.

Detrás de la *errance* siempre hay un objetivo claro: Lancelot, en el *CHCH* debe encontrar a la reina Guenievre; Perceval, en el *CG* abandona el hogar materno para que el rey Artus lo arme caballero. Sin embargo, aunque haya un objetivo específico, es el azar quien domina el itinerario del personaje. El héroe para avanzar parece escoger el primer camino que se le presenta, a menos que no surja un guía, bajo la apariencia de un *nain* o de una *demoiselle* que se proponga conducir al caballero hacia lo que busca. También puede ocurrir que el héroe deba ayudar a alguien y se desvíe del camino. Este espacio de *errance* coincide con el bosque.

De hecho, el héroe, a medida que va penetrando en el bosque, va adentrándose en todo un espacio no referencial, que no existía antes de que penetrara en él. Es el héroe el que crea los espacios de aventura, de transición de un punto a otro. Por este motivo apenas hay paisaje en la *errance*. El bosque o los espacios naturales son espacio de predilección para afrontar a los adversarios. Abrigan animales salvajes como el *E* y criaturas que viven al margen de la humanidad, como los enanos o las hadas.

Así como la *errance* se realiza en un espacio ilimitado y abierto, los combates, encuentros, revelaciones y pruebas, se realizan casi siempre en lugares cerrados y delimitados en el espacio. Puede tratarse de lugares naturales como prados, landas, fuentes o construcciones como castillos, capillas o ermitas. Separados los unos de los otros por el espesor del bosque o por vastas extensiones deshabitadas, incluso hostiles, su aislamiento y su alejamiento de la civilización les confieren un estatuto insular.

Estos lugares representan mundos aparte, encerrados en ellos mismos, como islas lejanas que se habrían trasladado en una decoración terrestre. La *errance* del héroe en un espacio que parece extenderse hacia el infinito, virgen y privado de toda referencia geográfica, es el origen de una interferencia espacial que da a estos lugares un carácter inaccesible y misterioso.

La *errance* en la *QSG* simboliza el universo artúrico con el mundo terrestre, físico, *gaste*, y efímero. Perceval, Lancelot y Boort erran hasta que encuentran, cada uno por su cuenta, a Galaad. En cambio, Galaad, no necesita *errar* porque está predestinado a encontrar el Graal y sabe muy bien dónde buscarlo. Además, el Graal sólo se muestra del todo ante él. Así, pues, Galaad forma parte de la *chevalerie celestielle*; elegida por Dios, no necesitará superar pruebas o vencer a elementos sobrenaturales. Ahora bien, tendrán que ser capaces de morir para llegar a Dios. Porque para un *chevalier celestiel*, la verdadera vida, la eterna, no está en la tierra sino en el cielo.

Como se ha constatado anteriormente, Guillaume y Aelis no deben *errar* para encontrarse, más bien al contrario, deben seguir los puntos que ellos y sólo ellos conocen, para crear la posibilidad de verse de nuevo. Su Busca es la más extensa de todas las obras analizadas en el presente trabajo. Su separación dura siete años, y aunque andan errantes –durante un periodo corto de tiempo– por los caminos de Francia, su Busca –iniciada con el motivo folklórico del *oiseau voleur*–<sup>285</sup> se realiza casi siempre en lugares que ambos conocen perfectamente y, por ello, terminan encontrándose en la corte del conde de Saint-Gilles donde ambos están contratados. Una vez reunidos, se casan y se convierten en condes de Rouen; poco después, en emperadores de Roma.

Estas diversas duraciones se evocan de diferentes maneras. En Chrétien se constata que en las primeras *errances*, la alternancia de los días y de las noches permite un descuento

---

<sup>285</sup> Este mismo motivo aparece en *Roman de la violette, Guillaume d'Angleterre, Pierre de Provence*. La primera vez que apareció fue en un cuento en alemán antiguo, *Der Busant* (Paul MEYER, *Le Roman de El Escoufle*, Henri Michelant y Paul Meyer, SATF, Paris, 1894, pp. 28-30).

exacto; o bien que una referencia temporal, dada fuera de tiempo, invita al balance. La imprecisión viene después, sobre todo si en las reactivaciones, el viaje o la búsqueda se alargan con una empresa de envergadura más grande y más misteriosa: Perceval *erra* cinco años después de la reactivación de la *demoiselle hideuse*, pero esta cifra es sin duda simbólica de un loco y largo período. También se recurrirá al estilo formulario, con falsas precisiones de duración; esto garantiza un viaje sin relajación y permite llegar a lo esencial, la aventura, aumentando eventualmente el impacto dramático, o el efecto positivo de una pausa cuando nuestros héroes deben ser sólo hombres.

Hemos visto la cadencia increíble de la primera persecución de Jaufre pero el tiempo que pasa bajo las aguas de la fuente para liberar a una dama asediada, lo descubrimos en el momento en que se da cuenta del ayuno de ocho días de su caballo, algo imposible habitando sobre la tierra de los mortales (v. 9063).

Cuando las Buscas se prolongan, es fácil prever la duración total, excepto en las *Continuations*; Durmart Busca durante un año y el *Chevalier aux deux épées* más o menos lo mismo.

Por otro lado, se pueden relacionar los *romans* medievales de Busca con los *immrama*, relatos de navegación maravillosa que aparecieron en la antigua Irlanda. Hay una hipótesis que afirma que estos relatos habrían servido de modelo al *roman* artúrico.

En efecto, se podría hablar de una poética de la insularidad en los *romans* artúricos: por un lado por la representación del espacio; pero también, por la forma de la escritura del *roman*, puesto que ésta se compone, de algún modo, de islotes narrativos caracterizados por el relato de una aventura ubicada en un tiempo y en un lugar, islotes separados los unos de los otros por un resumen. Esto es particularmente evidente en los relatos del *CHCH* y el *CG* (por lo menos en la parte de Perceval).

En relación al itinerario de Lancelot en el *CHCH* se puede señalar la complementariedad de los lugares. Parte en busca de Guenievre pasando por diferentes lugares, de los cuales los primeros revelan su naturaleza contemplativa y el amor casi místico que le brinda a Guenievre, los segundos, desvelan su dimensión mesiánica y los últimos son como el signo de su coraje y su fuerza incomparables.

La *errance* de Lancelot lo conducirá a una fuente donde entra en éxtasis frente al peine que se dejó la reina –peine que todavía tiene cabellos dorados de ella– y que será la respuesta a sus visitas para ver a la reina desde la ventana. También lo conducirá a un misterioso cementerio donde una inscripción sobre una tumba revela que él será el mejor

caballero del mundo y que liberará a los prisioneros del reino de Gorre. Asimismo pasará por un pasaje de piedras para acceder al reino de Bademagu y el *Pont de l'Espée* que se encuentra justo delante de su ciudad.

La llegada de Lancelot al país de Gorre producirá nuevos acontecimientos que marcarán notablemente la narración: pasará una noche de amor con la reina y combatirá dos veces con Meleaganz. Estos elementos estaban prefigurados por los lugares que les han precedido. De modo que la fuente haría un paralelismo con la noche de amor, el cementerio con la liberación de los prisioneros y el puente con el peligro del combate.

El relato termina con el último enfrentamiento, bajo la mirada del rey Artus y en una landa donde parece reinar una eterna primavera, entre Lancelot et Meleaganz. Esta escena también hace eco a la del *Pré aux jeux*: cuando Lancelot pasaba por un prado donde se divertían unos jóvenes, un joven caballero arrogante intentó combatirlo antes de que su padre se lo impidiera. Esta escena era después doblemente reemplazada por las de aquellas en las cuales el héroe afronta Meleaganz bajo los ojos de Bademagus, en Gorre. El itinerario de Lancelot está constelado de lugares y aventuras que se reponen y se suceden según un orden preciso. Igual que para los héroes precedentes, su recorrido está marcado por una doble realización, amorosa y caballeresca.

En cuanto a Perceval, los destinos que recorre durante su *errance* corresponden a su formación como caballero: el episodio de la venganza de la joven dama que ha reído, el de la venganza de su prima, el de la penitencia. Otros corresponden a la *gaste forest*, Beaurepaire, la corte del rey Artus, el Castillo del rey Pescheor.

Perceval no sigue ninguno de estos destinos de manera exclusiva, sino que va a diferentes lugares a la vez, aunque parezca que priorice en algunas ocasiones. La corte del rey Artus lo atrae para ser caballero pero este destino pronto será sustituido por otro, la del retorno inmediato a la *Gaste Forest*, hasta que llega a Beaurepaire y suplanta estos destinos.

Por consiguiente, cuando la *Gaste Forest* pierde su carácter de etapa –puesto que la madre de Perceval ha muerto– el destino que representaba Beaurepaire también se borra. Finalmente, el nuevo destino al que todo se somete es el Graal.

Así, pues, la identidad del héroe medieval de Busca se construye en función de los destinos que persigue, primero a través de una *errance* y después de un itinerario vinculado con la evolución del héroe. Por lo tanto, él es quien impulsa la Busca, atravesando el espacio para llegar hasta los lugares que conformarán las etapas previas al

encuentro con el objeto buscado. Zumthor lo afirma claramente : “L’homme qui créa le *type du chevalier errant inventait le héros qui vainc l’espace*”.<sup>286</sup>

#### 3.4.2.2. La *gaste forest* y la *terre gaste*

Generalmente, el bosque aparece en la tercera parte de la Busca que corresponde a la búsqueda. Es el lugar donde todo es posible, donde el encuentro con seres que la razón y la lógica rechazan parece normal y donde la naturaleza salvaje esconde sus más áridos secretos.

El imaginario medieval del bosque estaba dominado por la expansión y la opacidad. La particularidad fantástica del bosque es la de presentarse como un espacio sin límites y sin visibilidad, un espacio cuya *errance* es ciega. Por este motivo, para el héroe, el bosque es un lugar de paso, un espacio de transición y a menudo, un lugar de pruebas y de peligros. También es un espacio de resistencia donde se forma la coalición de fuerzas de Este y Otro mundo. Como señala Dubost, “dans les religions d’autrefois, antérieures au christianisme, les lieux de culte étaient souvent situés au cœur de la forêt, en des endroits secrets, protégés ou interdits (Chez les Germains, les Celtes et les Gaulois)”.<sup>287</sup> Cuando sus creencias antiguas se consideraron erróneas y supersticiones del paganismo, el bosque se convirtió en su refugio, en el lugar real o imaginario donde sobrevivieron clandestinamente.

En la Busca medieval, el bosque marca las partidas y los retornos, la landa anuncia los combates, la pradera revela un idilio o un momento de descanso, el *vergier* sugiere la paz y la inocencia, y la fuente prueba los favores de ascesis o de la continencia caballerescas. El castillo, después de una prueba de valentía, ofrece un momento de vida cortesana; Después de una residencia maravillosa viene una prueba extraordinaria, la consagración, la recompensa. La geografía crea una expectativa; delimita un cierto número de posibles en los personajes de encuentro y el bosque es un lugar de encuentros únicos e irrepetibles, como el que tendrá Perceval al inicio del *roman*.

---

<sup>286</sup> ZUMTHOR, Op. Cit., p. 204.

<sup>287</sup> DUBOST, *op. cit.*, p. 315.

En el *CG* el bosque se presenta como un paisaje afectivo, un lugar de memoria donde se conserva el recuerdo de la tragedia familiar. Espacio de ocultación, unido a una catástrofe de la que se espera conjurar la repetición, el bosque se convierte en un paisaje fantástico puesto que redobla el proyecto de aislamiento y encierro “verde” que la *Veve dame* había imaginado para impedir a su hijo el acceso a la vida, razón por la cual este espacio se llama la *gaste forest*.

Privada de dimensiones verticales fundamentales, su vida ha sido hasta aquí sometida a la horizontalidad. La imagen del guerrero está ausente de su panoplia imaginaria, las armas de guerra no aparecen en los trabajos y los días de su infancia, y las dos figuras masculinas que han marcado este periodo son las del cazador y el labriego.

El bosque, en el espacio de la infancia, juega el rol que juega el acaparamiento maternal en el entorno lingüístico y en la formación de la conciencia: el de una ocultación. Queriendo salvar a su hijo, lo encierra en la *gaste forest*, la madre lo estaba convirtiendo en un niño *gasté*. Pero sin el riesgo la vida no existe al igual que sin la aventura caballesca el hombre no puede llegar a ser noble ni probar su honor.

Cuando Perceval encuentra a los caballeros en el bosque, sólo tendrá ganas de huir, de partir para encontrarse a sí mismo. Este “pecado” siempre le será reprochado como *su* falta original. De hecho es un vuelo hacia la luz, hacia la vida y que pretende dejar atrás la *Veve dame* y con ella, el bosque oscuro.

Por el contrario, en el *E* el bosque es el lugar de encuentro de los amantes refugiados del mundo que les persigue y les acecha. Es el espacio donde los enamorados pueden “vivir” plenamente su amor, pero por poco tiempo, porque un milano les roba su anillo y ese hecho provoca les provocará una separación y una búsqueda de siete años. Así, pues, el bosque de estos amantes también será *gaste*, puesto que no les ofrecerá la protección que deseaban para poder seguir adelante con su proyecto amoroso.

En cambio, en la *QSG*, la *gaste forest* se representará como un espacio ideológico de vida *gaste* porque no se orienta hacia el encuentro de la gracia. Es el caso de Lancelot en particular, para quien el bosque será el lugar de la *errance* ciega.

Es en esta misma *gaste forest* donde los tres compañeros Boort, Perceval y Galaad, encuentran el ciervo blanco acompañado de cuatro leones que les conducirán hasta la ermita donde se desarrollará la misa de las metamorfosis sagradas.

En la *QSG*, las búsquedas que se realizan en la *gaste forest*, se realizan para reunirse con Galaad y seguir la búsqueda del Graal con él. Pero en esta vía *gaste*, incierta, árida, donde no crece ni flor ni fruto y similar al infierno, las prácticas caballerescas que antes servían para combatir, no servirán para nada. A los más valientes, Lancelot, Perceval y Gauvain, desde la entrada del bosque los desarman con un golpe de Lance y los despojan de su caballo y de sus armas. Gravemente heridos, insultados y humillados por inferiores, instruidos de su irremediable *mescheance* por los ermitaños, deben renunciar a encontrarse con el elegido, temporalmente o definitivamente.

Sólo Lancelot podrá continuar su Busca porque ha comprendido su bajeza que es la de no poder dominar su cuerpo y sus ojos frente al Graal. Para ello, emprenderá un camino de ermitaño en ermitaño, para confesarse y hacer penitencia. Llega al borde del río Marcoise, línea fronteriza entre dos universos, límite del mundo *desvoiable*, del mundo de la *errance*:

“Quant il vint en la valee, si comença a penser mout durement ; il resgarde devant lui et voit El Eve que El En apeloit Marcoise, qui la forest departoit en deus parties.” (p. 145, 129-131).

Perceval y Boort también conocen las tribulaciones del bosque antes de llegar hasta el mar, después de la larga prueba de la tentación para Perceval.

En los límites de la *gaste forest*, lugar de pruebas de la caballería terrenal, se abre el mar donde se produce finalmente el encuentro con el elegido y la navegación en su compañía, signo de participación en la elevada empresa.

En el espacio de la *gaste forest*, el tiempo de la narración no reproduce más que una oposición simple entre *l'autrier*, lo que hace poco que sucedió, un pasado muy reciente todavía pero que cierra la manifestación del Graal en la corte del rey Artus, el día de Pentecostés, y la *ore*, el tiempo siempre actual de la narración –atemporal por tanto– donde se juegan la lectura de los signos y la elección de los seres.<sup>288</sup> Por consiguiente, en la *gaste forest* se condensan el momento antes de emprender la búsqueda de Galaad y del Graal y el momento actual en que ya se está buscando.

En la *gaste forest*, lo encuentros de Galaad con los otros compañeros no duran más que una justa. Lancelot y Perceval sacan experiencia de ello. El único encuentro entre Galaad y Gauvain, muy tarde, sólo dura el tiempo de una justa, en el curso de la cual Galaad hiere gravemente al sobrino de Artus. Un monje ya previno a Gauvain desde el inicio de la

---

<sup>288</sup> *L'Arbre et le Pain, Essai sur La Queste del Saint Graal*, p. 61.

Busca que no sería nada positivo que se juntara con Galaad puesto que a diferencia de él, que es malo y desleal, Galaad es un caballero perfecto.

El bosque de la *QSG*, no será relevante para el encuentro del Graal puesto que la cabalgata se opone a la navegación. Ésta última es la única que puede llevar a la salvación. Cuando los caballeros están en el bosque, en la landa, cuando hacen su trabajo y ejercen su talento y su valor, no llegan a nada: erran, se cruzan, se separan, se reencuentran, afrontan indefinidamente adversarios y tentaciones, como si se movieran en el vacío, como si combatieran por nada. Al contrario, ellos progresan cuando descenden del caballo para subir a un barco, cuando se abandonan, inmóviles, a una navegación que no dominan, sobre un barco que les lleva hacia un destino que desconocen, hasta que los elegidos se encuentran en la nave de Salomon. Galaad, mientras todos lo buscan, navega también, aparece y desaparece, desembarcando y reembarcándose cuando no se le espera. En efecto, él parece saber adónde va. El héroe perfecto, el mejor caballero del mundo, no logra cumplir su misión a caballo sino en barco y dejándose llevar por una fuerza exterior, y el sople del viento: el espíritu.

La navegación<sup>289</sup> de Galaad y de Lancelot (que habiendo momentáneamente escapado de la *gaste forest* se cree elegido) dura más de medio año. La cronología también aparece con el mar y con Galaad.

Pero Perceval, después de haber superado con éxito la prueba de la tentación en la isla, y antes de que Boort encuentre a la vez a los dos compañeros, pasa cinco años con Galaad, lo que demuestra en suma la superioridad de Perceval. Esta superioridad confirma el final de la narración, sobre Lancelot y sobre Boort, el tercero en la jerarquía de los elegidos. Mientras que Perceval muere en Sarraz, donde también están enterrados su hermana y Galaad, lugar de la última revelación, Boort vuelve a la Corte del rey Artus.

Como Lancelot, Gauvain, Hector o Lyonezz, Boort pertenece al grupo de los héroes “circulares”.<sup>290</sup> De aquellos que, después de haber intentado un momento alejarse del universo artúrico, de la condición terrestre y de la *forest gaste*, retoman su *errance*.

---

<sup>289</sup> Sobre la navegación en *La QSG*: ZINK, Michel. *Non pedumpassibus, sed desiderii quaeritur Deus (Saint Bernard). Que cherchaient les quêteurs du Graal?* Curso en el Amphithéâtre Guillaume Budé–Marcelin Berthelot (8 de enero 2009) en el Collège de France. <http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/#course> consultado el 15 de julio 2014.

<sup>290</sup> *L'Arbre et le Pain, Essai sur la Queste del Saint Graal*, p. 64



A diferencia de la *gaste forest*, la *terre gaste* es un espacio habitado por una corte o un castillo que habiendo sufrido un ataque al orden y a la armonía establecidos, queda atrapado en un estado de desazón y detenido en el tiempo.

Esta esterilidad inexplicable es la consecuencia de un acontecimiento que ocurrió antaño, en los orígenes míticos, en la época de los primeros guardianes del Graal o de una dinastía muy importante; el acontecimiento ha inaugurado a la vez el tiempo de la desgracia y el tiempo de las *merveilles*. Este hecho desastroso se produce en circunstancias que todavía parecen un poco misteriosas, pero por entre las cuales se revela en general la presencia de una gran falta, la realización de una transgresión grave, o de actos de violencia desmedida que han podido poner en peligro la vida del grupo.

Por otro lado, en la mayoría de los casos, el tema de la *terre gaste* está relacionado con la historia del Graal, con una aventura trágica que forma parte del pasado, de la vida anterior de la leyenda y que el autor de la *QSG* recuerda en un largo paréntesis consagrado a la historia de la nave de Salomon. Para los primeros cristianos, esta nave ha representado un refugio providencial. Pero la espada maravillosa que transporta está protegida por un veto que la convierte en una espada aterradora. Un gigante, Nascien, la toma para quedarse con ella y poderse defender. Al primer golpe se rompe para volverse a soldar más tarde entre las manos de un hombre puro, el rey Mordrain, y por el efecto de todo el poder de Jesucristo. Pero en el momento en que Nascien se iba de la nave de Salomon para ir a la de Mordrain, una espada lo golpea por detrás como castigo por su tentativa precedente. Más tarde, la nave llegará al reino de Logres, en *terre gaste*, y la historia se repetirá con algunas variantes. Esta vez es el rey Varlan quien se apodera indebidamente de la espada. Como Nascien, Varlan es un pagano convertido, en guerra contra el rey Lambar que acaba de infligirle una severa derrota. Pero en lugar de romperse, la espada resulta de una eficacia mortal, tal y como la celebraban en los viejos relatos épicos. Hay en ello una especie de paradoja: manejada por Nascien, neocristiano sincero agredido por un gigante diabólico, la espada sagrada se ha roto; manejada por Varlan, neocristiano en guerra contra un rey muy cristiano, la misma espada sagrada defiende de arriba abajo a Lambar así como a su caballo. Sea como sea, este golpe formidable cobra un valor inaugural en todo el reino de Logres bajo el nombre de *copu dolereus*:

“Itiex fu li premiers cox de ceste espee, qui fu fet ou roiaume de Logres... Et por ce a len apelee la terre des deux roiaumes la Terre Gaste, por ce que par cel doulereus coda voit esté agastie.” (*QSG*, p. 204, l. 21-28).

### 3.4.2.3. Peregrinaje y cruzadas

La cruzada o el peregrinaje es un dispositivo puramente narrativo que facilita varios encuentros y eventos. En las narraciones de Busca son parte de la etapa de formación del héroe, como caballero y amante. Este es el caso de *Flore et Jehane*, *La Fille du Comte de Pontieu*, y la segunda parte del *E* (peregrinaje a Saint-Gilles). En este caso, el peregrinaje parece ser una forma variante de la aventura y la búsqueda errante del caballero, y el significado religioso es secundario a esta función narrativa.

Además, la cruzada tiene una función ejemplar y didáctica, como se observa en el *roman* *Gui de Warewic*, donde aparece una evolución del héroe que va del caballero que va buscando la gloria hasta el *miles Christi* y finalmente hacia el asceta eremítico.

En términos narrativos, la Busca, se ha adaptado al tema de la cruzada o de la peregrinación.

Estas funciones de la cruzada o del peregrinaje se desarrollaron directamente en las tradiciones de la narrativa del *roman* cortesano. Pero cuando las cruzadas se describen en términos de violencia y de conflicto religioso, los autores se acercan hacia la tradición épica de las descripciones de guerra.<sup>291</sup>

El tratamiento de los temas de cruzadas en el *roman*, en otras palabras, es una adaptación de la presentación épica y una forma modificada del bien conocido tema de la búsqueda del caballero errante. Todo está condicionado por las exigencias narrativas de cada texto y subordinado a la trama principal. Las cruzadas, en los *romans*, no son un telón de fondo permanente y punto de referencia, como aparecen en las convencionales *chansons de geste*, ni son el tema central sobre el que converge todo lo demás, como lo son en el *Ciclo de la Croisade*. Son incidentales y accesorios más que dominantes y no son el principal interés de los *romans* (*Gui de Warewic*, *Eracle*, *Roman du Castelain de Couci*, *Fille du Comte de Pontieu*, *Enfances Ogier*, *Gilles de Chyn*, *Chastelaine de Vergy*, *Flore et Jehane*), sino un apoyo a la misma.

Así pues, la cruzada en *RB* aparece como un proyecto estético que anuncia el prólogo del *roman*. Este proyecto irá asociado a las batallas que tendrá contra los sarracenos en los primeros episodios de la etapa de la búsqueda, constituyendo una prueba física importante que deberá superar el héroe. Asimismo, estas batallas le prepararán para afrontar la prueba más decisiva que corresponderá con el final de la búsqueda, habiendo conseguido

---

<sup>291</sup> TROTTER, D. A., *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Droz, Genève, 1987, p. 168

recomponer a su familia, y él mismo, siendo apto para afrontar una vida adulta (entonces, en un torneo, conocerá a su futura esposa, Rose).

En la sucesión de acontecimientos contados en el *roman* se prevé la batalla en la que Richars salva de los asaltos sarracenos la ciudad principal de Frise. Hasta aquí sólo había librado combates privados, circunscritos en el espacio geográfico y en el espacio social: poner fin a una mala costumbre, liberar una damisela de la amenaza de un gigante. Combatió también las supervivencias forestales del salvajismo y del desorden primitivo. Con las dos batallas contra el sultán y sus tropas, el desafío es más importante; se trata de nada menos que de una colectividad entera, de una sociedad reflejada por una ciudad y por el rey que le gobierna. De igual modo, el adversario no es un individuo aislado, sino un imperio organizado y jerarquizado. Finalmente, se trata de la verdadera fe amenazada por el paganismo. La prueba final que pasa Richars se sitúa a un nivel superior y permite una progresión en el nivel de sus responsabilidades y la reintegración en una colectividad. Encontrando a su madre en el mismo momento en que afronta el paganismo, Richars sustituye un origen a otro; ha eliminado una imagen negativa de sus orígenes y con ella, el pasado inhibido de la Cristiandad, para sustituir la de una madre que el texto se obstina en calificar de *puchielle* (v. 1876 y 2010), cuando su hijo ha cumplido veinte años.

Construido sobre un esquema narrativo mítico de influencias épicas, el *roman* de *RB* no hace intervenir por azar la invasión sarracena en una posición central. La alusión a uno de los textos citados en el prólogo permite demostrar el virtuosismo en la imitación del estilo épico, ofreciendo al personaje principal el medio para acceder a la dignidad heroica más alta.

Pero esta invasión también entra en resonancia con el complejo juego que hace el *roman* alrededor del tema del incesto. Una vez más, la imagen del sarraceno aparece en un contexto donde no ofrece al héroe solamente la ocasión de golpear con la lanza y la espada, sino también constituye la representación del fantasma del pasado que debe abolir para poder construir, para él mismo y para la sociedad que se reconoce en él, una identidad.

Por el contrario, el peregrinaje es un “voyage vers un lieu sacré entrepris par piété religieuse”.<sup>292</sup> El peregrinaje tiene su apogeo en la Edad Media, hasta el siglo XIV, como manifestación de la piedad de los fieles. La palabra “pèlerin” viene del latín *peregrinus*,

---

<sup>292</sup> BERLIOZ, Jacques, *le pays cathare*, Editions du Seuil, Paris, 2000, p. 265.

que significa “extranjero”. El peregrino es aquel que se exilia, en principio voluntariamente, para romper con el mundo. Para el Occidente cristiano, hay dos lugares venerados con un amplio culto: Roma y Santiago de Compostela. Sin hablar de la Tierra Santa, hasta llegar a Jerusalén que abraza la tumba de Cristo y concretiza la herencia bíblica. Según Alphonse Dupront,<sup>293</sup> el peregrinaje es esencialmente un “lugar”, es decir, en la plenitud del término, un sitio o un espacio sagrado. El mundo cristiano privilegia el esfuerzo. El Islam o el budismo japonés sitúan antes el término “lieu sacré”. El cristianismo opta por la dinámica del acto, la de “l’aller à”, lo que implica esfuerzos y pruebas. Asimismo, en el cristianismo se habla de lugar santo y no de lugar sagrado. El “lieu sacré” es mucho más estático, y puede aplicarse a un lugar venerado según los criterios “paganos”, el peregrinaje cristiano abre una puesta en escena y una gesticulación. Para la peregrinación es necesario establecer tres tiempos. Estos tres tiempos corresponden a las tres partes de la estructura de Busca de un lugar:

1. La partida: el viaje.
2. La recepción y la creación mezcladas del “lieu sacré”: la llegada.
3. El encuentro, en el “lieu sacré”, con lo que, a través del misterio sacro, reside en un más allá.

El hecho de “ir” es una ruptura con lo cotidiano. Se trata de una partida para ganar un “ailleurs”, otro lugar, que conduce a lo “otro”. Paul Zumthor afirma : “Oeuvre ascétique, le pèlerinage exige de celui qui l’entreprend, l’abandon volontaire de son lieu : par là, en fait, de son mode de vie et, plus ou moins, de son droit et de ses moyens de défense. Le pèlerin renonce au labeur quotidien qui le nourrit. Consciemment, il sort d’un espace homogène, rassurant, pour entrer dans l’hétérogénéité de l’inconnu”.<sup>294</sup>

Sudores, extenuación física, tormentos del viaje por mar, peligros diversos, muchos obstáculos que serán indispensables al peregrino para el cumplimiento de su gesta sacril.

“C’est l’épreuve de l’espace qui fera le pèlerin”<sup>295</sup> y sus razones de partida que pueden ser :

---

<sup>293</sup> DUPRONT, Alphonse, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Gallimard, Paris, 1987, p. 327.

<sup>294</sup> *La mesure du monde*, p. 184-185.

<sup>295</sup> DUPRONT, *op. cit.*, p. 374.

- Por devoción.
- Por deseo de viajar.
- Por obligación, por deber: Satisfacción penitencial. La inquisición ha recurrido al peregrinaje como castigo o penitencia. El registro de sentencias del inquisidor Pierre Cellan (1241-1242) prescribe regularmente al exilio penitencial a Constantinopla para los creyentes cátaros más comprometidos.

En el caso del peregrinaje de devoción se establece la certeza de un pacto con el poder sobrenatural. Los lugares sagrados son diversos:

- Lugares cósmicos (como Rocamadour).
- Lugares históricos, donde se instauran el culto de los cuerpos santos o el culto de las reliquias (el objetivo de la gran mayoría de los peregrinajes medievales es la Busca de las reliquias para tocarlas y conseguir milagros).
- Lugares de realización escatológica (Jerusalén, Roma).

Pero no sólo es un viaje hacia la búsqueda de reliquias; como afirma Paul Zumthor, el peregrinaje cumple la función de un camino iniciático, hace pasar el hombre al otro lado del espejo, entre poderes invisibles.<sup>296</sup> A lo largo de sus itinerarios, se construyen capillas, oratorios, iglesias monásticas, para conmemorar en cada etapa la santidad del viaje.

La marcha sobre la ruta lleva hasta allí, mueve el cuerpo mientras que la esperanza guía el alma.

El tema del peregrinaje evoluciona y en lugar de ocupar el rol principal, estructurando las narraciones, en el *roman* del siglo XII y XIII se sitúa en un segundo plano respecto de las historias de *errance* caballeresca.

El ejemplo más revelante aparece en el *E*. En este *roman*, el peregrinaje ocupa un espacio narrativo importante, interviniendo en el corazón mismo de la intriga amorosa. El último tercio del *roman*, dedicado a las *errances* de los héroes en busca de su amiga, comporta muchas peripecias relacionadas con el peregrinaje. Aelis y Guillaume, desde muy niños prometerán estar siempre unidos, pero el emperador de Roma, padre de la joven, los separa. Entonces, deciden huir juntos hacia Normandía donde Guillaume va a tomar posesión de sus tierras. Cerca de Toul, en Lorraine, se vuelven a separar, a causa de un

---

<sup>296</sup> *La Mesure du monde*, pp. 186-187.

milano que les ha robado el anillo creyendo que era un trozo de carne la bolsita donde estaba guardado. Guillaume, furioso, persigue al pájaro, dejando a su amiga dormida en el claro del bosque. Cuando vuelve, Aelis ha desaparecido. Los dos amantes, interpretando cada uno de manera errónea la desaparición del otro, van a coger los caminos opuestos y les harán falta siete años para reencontrarse.

Aelis coge caminos profanos, según una lógica muy pragmática: va a la ciudad más próxima, Toul, para reponer fuerzas antes de continuar el viaje a Normandía, donde espera encontrar a Guillaume. Decepcionada y sin recursos, decide establecerse en algún lado para ganarse la vida y esperar una suerte mejor. Llega a Montpellier donde funda un taller de bordado con su compañera de “negocios”, Ysabeau.

Una intriga amorosa entre dos personajes secundarios la conducirá finalmente a Saint-Gilles. Este trayecto hacia Saint-Gilles no tiene nada de espiritual en el *roman*, a pesar de conocerse como un lugar de culto del peregrinaje en el siglo XIII.

Guillaume también emprende la búsqueda a partir de un razonamiento lógico. Da marcha atrás hacia Roma porque piensa que Aelis ha sido secuestrada por su padre y retenida en su ciudad natal. Después, sin que se sepa exactamente en qué circunstancias ni en qué momento preciso de su *errance*, llega a Santiago de Compostela, donde lo encontramos ya establecido desde hace un tiempo en casa de un burgués. Un testimonio le indica que su amiga ha sido vista en Toul, a donde se dirige pero de donde no tarda en irse, decepcionado y desorientado. Volviendo a coger el “gran chemin de France” desesperado, acaba por plantearse ir a Saint-Gilles para rezar al santo. Es allí, después de muchas peripecias, donde los dos amantes se encuentran:

“(…) Ja l'ai jou quisse ja  
Dusqu'a S. Jake et dusqu'a Rome;  
Mais al saint qui ne faut nul home  
Ki de cuer li prit k'il ne l'oie,  
A celui promet jou la voie  
Que jou requerrai a sa vile.” (E, v. 6478-6483)

En estos versos Guillaume evoca las tres grandes etapas de su *errance*, que corresponden a los tres grandes lugares del peregrinaje occidental (Roma, Saint-Jacques, Saint-Gilles). Pero esta curiosa coincidencia entre los caminos de la Busca y los caminos del peregrinaje parece fortuita, por lo menos respecto a los dos primeros trayectos. Si el héroe se va a

Roma es porque piensa que Aelis, *romana*, ha sido conducida allí a la fuerza. No aparece ninguna mención de visita a los santuarios *romanos*, ni de devociones a San Pedro. Guillaume ha podido hospedarse en un hospital, pero como enfermo, no como peregrino. El deseo de encontrar a su amada es lo que le dicta viajar hasta Santiago de Compostela. Allí, Guillaume, espera obtener noticias de Aelis y es lo que se producirá. La estancia en Compostela le permitirá reunir ganancias para continuar su búsqueda, al mismo tiempo que Aelis ejercerá de bordadora para tener medios materiales y buscarlo a él. El objetivo es “trabajar” para poder buscar. Ya no se trata de errar sólo, o de enfrentarse con los obstáculos físicos del camino, enemigos y demás adversidades, sino de “mantenerse con vida” en el más puro sentido de supervivencia (comer, beber, dormir) para que un día puedan hallarse mutuamente.

Este tipo de búsqueda “realista”<sup>297</sup> se caracteriza por la descripción de todos los detalles que se encuentra el héroe o la heroína en los espacios que frecuenta durante su viaje de Busca. Así pues, en Santiago de Compostela y en Saint-Gilles, Guillaume trabaja en los albergues donde se hospedan los peregrinos, describiéndose, de este modo, las actividades frenéticas de estas casas que atraen el dinero y las ganancias que él recibe de ellas y de los burgueses de paso. Por otro lado, las escenas de la calle y del albergue en estas ciudades son muy vivas y mezclan registros variados como el conflicto que surge entre Guillaume y un peregrino de Lorrain a causa de una mula.<sup>298</sup>

El peregrinaje en la Busca permite que se alternen secuencias de camino y largas etapas, animando el movimiento de la Busca amorosa, hecha de expectativa, espera y duda. Las nociones temporales son numerosas en estos episodios, y tienen la función de condensar el tiempo que pasa, tiempo de sufrimiento para los amantes separados: el tiempo del viaje y el tiempo de la estancia son verdaderas pruebas para Guillaume.<sup>299</sup>

Es esta dimensión de prueba la que sitúa el peregrinaje en el corazón del dispositivo narrativo, puesto que la Busca amorosa utiliza el lenguaje de la Busca espiritual personal que constituye el peregrinaje.

---

<sup>297</sup> LEJEUNE, Rita, Jean Renart et le *roman réaliste au XIIIe siècle*, *Gründriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1, Heidelberg, C. Winter, 1978, p. 400-453.

<sup>298</sup> Guillaume agrade al peregrino porque ha reconocido la mula de Aelis en la montura del buen burgués. El viajero se queja al sacerdote del santuario, que abandona la guardia del tesoro y sale de la iglesia para calmar la querrela. Una muchedumbre de curiosos asiste en la plaza a las lamentaciones emocionadas de Guillaume sobre su mula antes de la reconciliación de las dos partes del conflicto (*Escoufle*, v. 6206-6305).

<sup>299</sup> Guillaume busca a Aelis “.vii. ans tous plains”; una enfermedad lo retiene a Roma “pres d’un an”; la necesidad le ha obligado a quedarse “toute une saison” en casa de un burgués de Compostela, “denianet .iii. mois” (*E*, v. 6184-6205).

El peregrinaje de los amantes es una prueba que mide la fuerza de su compromiso, y el ideal amoroso que se desprende de esta experiencia dolorosa se construye mucho más sobre modelo de la fe cristiana que sobre el modelo del amor cortés. La experiencia concreta del sufrimiento físico unido a la marcha pone al peregrino en los pasos de Cristo y al amante en la camino del verdadero amor.

Fortuna, Amor y Dios se mezclan para la realización de una felicidad terrenal: Jean Renart sitúa a Guillaume y a Aelis por encima de los amantes míticos –Tristan y Yseud o Píramo y Tisbe– cegados por su deseo y abandonados a la desesperación de su separación.

Guillaume va a Roma y a Santiago de Compostela para encontrar a Aelis, pero cuando pierde sus fuerzas, se dirige a Saint-Gilles. Allí su actitud se acerca mucho más a la del peregrino, y rinde devoción al santo en la catedral:

“Il va son veu et sa promesse  
Rendre au saint et s’offrande faire,  
Et si le requiert de l’affaire  
Dont il a tant mal et anui.” (E, v. 6494-6497)

Entonces es cuando el conjunto de su recorrido empieza a tener sentido y las coincidencias que le llevan progresivamente hacia su amiga pueden ser interpretadas como signos de Dios.

Si los amantes son guiados finalmente el uno al otro es gracias a la intervención conjunta de los santos y de Dios, como lo comprende Guillaume y como lo afirma cada vez más claramente el narrador a medida que el relato progresa. La ley del amor y los caminos del azar encuentran de este modo, sin ningún didactismo, la moral cristiana, gracias al tema central del peregrinaje.

#### 3.4.2.4. La Vile

El siglo XII es la gran época del auge urbano en el occidente cristiano pero no se reflejará todavía en la literatura. Por ejemplo, en el *CG*, el tema de la ciudad sólo aparece de un modo muy general y subyacente en la primera parte de las aventuras de Perceval. Es verdad que hay una oposición esencial entre el universo en el que Perceval no logra arraigarse, el de la *gaste forest* donde reside su madre y donde pasó su infancia, y la corte



del rey Artus, donde ni siquiera después de ser armado caballero logra establecerse, porque tiene un carácter urbano.

En cuanto a los elementos que definen los estereotipos urbanos encontramos: muros, puertas, torres, materiales que muestran solidez, riqueza y belleza (piedra de mármol, plata y oro). Habrá dos tipos de monumentos que materializarán el juego de los poderes dominantes: el templo y el palacio, la iglesia y el castillo. También predominarán dos movimientos esenciales: el que levanta murallas hacia el cielo, torres y monumentos, frente al que instauro mediante la puerta este ir y venir entre la cultura interiorizada y la naturaleza exterior; el del mundo de la producción rural frente al del consumo; el de la fabricación de objetos y el de su intercambio; el del refugio frente a la partida hacia la aventura y la soledad. Residencia ideal de una sociedad en la que la organización del espacio y de los valores, más que entre la derecha y la izquierda de la antigüedad, se hace entre lo alto y lo bajo, el interior y el exterior, privilegiando la verticalidad y la interiorización.

Como veremos, al mundo de la ciudad, señala Jacques Le Goff “s’oppose celui du château et de la forêt, des jongleurs et de la chasse. Mais l’attrait de la ville, le rêve d’harmonie urbaine oblitérait cet antagonisme latent. Mais, à la fin du XIIe siècle, l’Essentiel de l’imaginaire urbain, c’est cette hésitation entre une ville-paradis et une ville-enfer, entre Jérusalem et Babylone”.<sup>300</sup>

La Busca en el *roman* realista abandona el decorado maravilloso del *roman* artúrico y del *roman* en verso y en prosa del siglo XIII, situándose en el contexto de las construcciones urbanas. Jean Renart hace honor a la verdad en el *E* reflejando la realidad de la época en el modo de actuar de sus personajes y la descripción de los decorados. El escenario de los acontecimientos puede tener la misma importancia que los acontecimientos en sí mismo. En efecto, el bosque, decorado tradicional de la aventura en la literatura artúrica, desaparece. Los personajes ya no evolucionan en este mundo tenebroso, lugar de encuentro con los adversarios habituales –caballeros malos, monstruos, gigantes, enanos– que justifican la existencia del héroe del siglo XII, oponentes que representan una amenaza permanente para el orden ideal del mundo artúrico. En Jean Renart, el orden ideal no se ve amenazado por el exterior, pero el peligro está presente en el mismo seno del mundo cerrado en el cual hace vivir a sus personajes, mundo que parece, por

---

<sup>300</sup> Jacques LE GOFF, *L’Imaginaire Médiéval*, Paris, 1985, p. 241.

momentos, demasiado restringido para satisfacer a todos sus ocupantes. Desde esta perspectiva, se percibe la predilección del autor por el decorado habitual de las construcciones humanas –ciudades, residencias, habitaciones– y una casi desaparición de su contrario, la naturaleza.

El mundo en el cual viven los personajes del *E* se presenta como una sucesión de encajes, de ajustes: hay una habitación en la casa o el palacio, ellos mismos integrados en la ciudad, que a su vez, está rodeada de murallas protectoras. El mundo exterior y la soledad característicos del mundo artúrico desaparecen del universo imaginario para dar paso a un ambiente esencialmente místico. Parece evitarse cualquier enfrentamiento con el mundo exterior. Los acontecimientos suceden en los interiores donde los personajes están generalmente rodeados o encerrados y en principio seguros.

Si el espacio simbólico del bosque es tradicionalmente asociado a la *errance* desafortunada de las mujeres perseguidas, la ciudad proporcionará el decorado a la desesperación de Aelis. Durante la Busca de la heroína, destacarán las escenas de calle, reflejando la destreza de la mujer sola, desenvolviéndose en un medio burgués que le es hostil:

“Au souper n’ot pas de richece,  
Mais au couchier fu la destrece  
K’il n’i ot koute ne coussins,  
Fors .j. seul sac de .ii. assins  
Plain de paillole et de festus.” (vv. 5227-5231)

Las descripciones subrayan la ausencia del ser querido, cuando las calles pobres y el interior austero hacen eco a la “gran pitié” (v. 4771) que la heroína inspira.<sup>301</sup>

Todo sucede como si la miseria y la indigencia debieran sustituir el paisaje bucólico del *locus amoenus* a causa de la ausencia del amado. Así, pues, el marco del prado idílico queda abandonado para ofrecer el espacio antitético y fronterizo de la pequeña calle de Toul, reflejando, de este modo, la carencia, la falta de comida y de confort, asociada al amado. Esta falta, tratará de apaciguarla, Aelis, con la amistad profunda de Ysabeau.

---

<sup>301</sup> VUAGNOUX-UHLIG, *op. cit.*, pp. 382-383.

En cambio, en Chrétien de Troyes, tanto en el *CHCH* como en el *CG*, la ciudad no forma parte del marco habitual de la acción, la ciudad se presenta como un lugar hostil: el héroe se confronta con la muchedumbre que enuncia contratiempos a la sociedad que está allí y que representa un jurado. Asimismo, es un lugar donde, cuando se acaba un periodo de *errance* y de experiencias, el héroe va a encontrar a la sociedad para solicitar su juicio. La ciudad es la presencia de los otros y la agudeza de su mirada. A veces, a los ojos de los que se acercan, aparece como un lugar fortificado, caracterizado por la verticalidad de su torre y sus murallas, que lo convierten en un recinto aislado.

Sin embargo, aunque no sea el lugar donde habitan los personajes, se hospedan allí temporalmente, como un lugar de paso.

La ciudad, en Chrétien, puede ofrecer caras diferentes: a veces la cara hostil de la verticalidad del lugar fortificado y su función de juez; otras veces aparece como un conjunto cerrado que simboliza la totalidad perfecta.

Por el contrario, en el *E* la ciudad es un lugar donde el héroe puede vivir perfectamente. En ella, aparece la intención de intimidad, de bienestar. Raramente está cerrada y sus características tanto formales como de contenido borran todo aspecto vertical y su intención de separación.

El espacio urbano se opone claramente a la landa, decoración predilecta para las acciones. Por tanto, a la verticalidad de la postura del héroe y de su arma en línea recta, se opone la horizontalidad de la ciudad que aparece como un lugar reservado al reposo de los caballeros.

Como lugar de paz y progreso, el *romancier* insiste en reflejar la posibilidad de quedarse a vivir en la ciudad. Por ejemplo, cuando Richars abandona Normandía para dirigirse a los lugares santos, Jean Renard dice que “cil qui en la vile mainent / s'en vont plorant a lor ostex” (el *E*, v. 334-335).

La ciudad es un lugar que ofrece comodidad, confort y todos los recursos que cualquier hombre pueda necesitar. Se trata de un lugar que simboliza el arquetipo maternal. Oponiendo la comodidad de la estancia urbana a el malestar de la partida o del viaje, Jean Renart nos refleja el problema que pone a todo hombre la dialéctica de lo que está dentro y lo que está fuera, la elección entre la protección, el confort y la intimidad de los lugares cerrados y el vacío, la apertura, la incomodidad de los lugares que hay que atravesar para afirmarse, para ser. Como ejemplo, en este fragmento Jean Renart describe la ciudad a través de las impresiones de Aelis:

“Amis, ml't m'esmerveil  
 kel país c'est ki si est biaux.  
 Vés com biax tertres, com biax vaus,  
 quex praeries, quel vignoble !  
 Celé cités est riche et noble  
 de tors, de clochiers, de maisons.  
 Je voel que nos i herbejons  
 sempres de haute eure ambeduï” (E, vv. 4372-79)

En estos versos vemos la expresión de la misma tentación por la vida inmóvil: los héroes quieren establecerse, reposar, rechazando el sufrimiento del cansancio que provoca la *errance* y negándose a admitir que el viaje hacia lo desconocido pueda aportarles alguna cosa.

El *locus amoenus*, este abrigo natural que Jean Renart yuxtapone a la ciudad protectora, resulta insuficiente, no parece que ofrezca los mismos valores que la ciudad. Después de la separación, Aelis encontrará una casa para hospedarse, una cama para reposar y provisiones para alimentarse. En otras palabras, después de este intento de emancipación en compañía de Guillaume, Aelis vuelve hacia el arquetipo maternal

Apenas ha franqueado los muros de la ciudad, encuentra a Ysabeau. Este encuentro que *a priori* parece banal, es uno de los más importantes de la narración.

En efecto, como todo encuentro con el hada en el bosque, el de Ysabeau paliará sus carencias y colmará de bienes a la heroína. Si el hada ofrecía al héroe del lai el amor y la riqueza, esta joven dama le dará a Aelis la amistad y el abrigo de su techo:

“Ele ne cesse, ne demeure,  
 ains chevauche tote la rue;  
 et de si loins comme .j. home rue  
 ele voit issir d'une porte  
 une meschine, et celé porte  
 .ii. pos en sa main a .j. puis  
 ki n'estoit gaires loing de l'uis  
 ne de l'ostel ou ele maint.” (v. 4876-4883)

Del mismo modo que el caballero cabalga en el bosque antes de encontrar el hada, Aelis cabalga, pero en las calles de la ciudad. Ysabeau lleva dos barreños, accesorio tradicional del hada; además, la fuente se sustituye por el pozo, la tienda por la casa.

Esta descripción indica que nos hallamos ante el *topos* del encuentro con el hada.<sup>302</sup> Sin embargo, resulta curioso que el hada se haya desdoblado en la hija y la madre, la primera dándole amistad y la segunda, protección.

Como si fuera un retorno al útero de la madre, la estancia de Aelis con Ysabeau y su madre se puede considerar como un retroceso. Éste amplifica todavía más el carácter maternal de la ciudad, lugar donde el encuentro se hace.

Sin embargo, Aelis, rechazando este estado regresivo, retomará la búsqueda de su amigo. Se separará de Ysabeau y del decorado maternal para recorrer lo ancho y largo de la tierra. Más tarde, cuando Aelis vuelve a estar agotada de buscar y no encontrar a su amigo, vuelve a aparecer la misma atracción por la ciudad:

“Alons en aucune cité  
por manoir. Ml't avons esté  
en la queste de mon ami. (v. 5421/23)  
Grans anuis est d'orame chacier  
quant on ne set ou il repaire.  
(...)  
Alons a Montpellier manoir.” (v. 5448- 5451)

De nuevo, aparece el deseo de terminar las peregrinaciones, el viaje, la aventura, y en definitiva, la búsqueda. Incluso se percibe el rechazo a recorrer el mundo para poder establecerse en un lugar tranquilo como es la ciudad.

También, se muestra el mismo apego al arquetipo maternal, que reaparece cada vez que los personajes encuentran obstáculos en su recorrido de individuación.

---

<sup>302</sup> Pierre Gallais también destaca la primera visión de Ysabeau, llenando los botes en el pozo, como una aparición construida bajo el *topos* del encuentro con el hada. Los botes que lleva la joven y la presencia del agua marcan el contacto con este lugar común (Pierre Gallais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*). Por consiguiente, este acontecimiento tendría como objetivo colmar la falta que sufre la heroína procurándole un techo para resguardarse, un campamento para reposar y provisiones para alimentarse, tal y como le suele ocurrir a un caballero, que obtiene amor y riquezas en tales encuentros. La aparición de Ysabeau es providencial: pone fin a los tormentos de la *errance* de Aelis y le ofrece un hogar.

Si la ciudad tiene un atractivo tan potente para los héroes es también porque es el lugar donde se pueden encontrar todo tipo de provisiones.

También ejerce una función alimentaria relacionada con la función hospitalaria. La ciudad protectora se caracteriza por sus momentos de reposo y de comida, colmando las carencias básicas de los personajes, mediante el comercio. La presencia del comercio en la *vile* se prolonga con la imagen de la moneda que aparece a lo largo de los textos, sea para designar el carácter excepcional de la *largesse* de los personajes, o para aumentar la impresión de valor de los objetos dados. En efecto, el dinero parece ser una imagen obsesiva, que acecha la imaginación del autor. De este modo, el lugar urbano parece caracterizarse por la riqueza. Esta impresión de riqueza, crece con las descripciones de los lujos de la *vile*. Pero cuando más aparece es durante las fiestas de acogida de los héroes, la boda y el coronamiento:

“Et li riche home ont fait portendre  
les maistres rues de samis,  
de dras de soie, ovrés, treslis,  
dorees d’or riches et chieres” (*E*, v. 542-545)

Al final de su proceso de individuación, cuando el héroe accede al matrimonio y, por consiguiente, a la madurez, se produce un curioso retorno al útero (que también se encuentra al final de *RB*, en la visita de Guillaume a su madre). El héroe vuelve a su punto de partida, y es como si negara su emancipación. Esta contradicción es similar a la de la ciudad frente al camino heroico.

En definitiva, la ciudad prefigura la conquista de uno mismo, la culminación del héroe en su proceso de individuación. Por ende, las intenciones de la ciudad no se limitan a las de defensa e intimidad. Como afirma Marie-Claude Struyf “Il y a également l'intention de construire, d'assembler des éléments séparés pour édifier un univers clos, un monde autonome, il y a aussi le désir de s'affirmer, de se maîtriser, de s'unir pour mieux dominer la nature et pour mieux gérer son propre avenir”.<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> STRUYF, Marie-Claude, *Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart*, Cahiers de civilisation médiévale. 30<sup>e</sup> année (n°119), Juillet-septembre 1987, pp. 245-261.

Finalmente, las características de la ciudad en el *E* se podrían resumir en tres funciones:

1. La ciudad refuerza la identidad y la iniciación de los héroes.

En la prohibición de su matrimonio, la identidad juega un papel relevante, fundamentado en una dolorosa antítesis: mientras que Aelis es la hija del emperador de Roma, es decir, heredera de uno de los más vastos y antiguos imperios con un sólido origen fortalecido a través del tiempo, Guillaume, al contrario, no es más que un híbrido.

Hijo de un conde de Normandía que dejó sus dominios para ir de peregrinaje a Roma, y de una dama noble de Génova, Guillaume no posee la alta nobleza de Aelis y sólo será visto como un advenedizo. El sentimiento de imprecisión de sus raíces se deja sentir desde el comienzo de la historia donde parece mostrarse que el personaje realmente no pertenece ni a Roma ni a Montivilliers y, por muy injusto que pueda parecer, la gran responsabilidad del gobierno de uno de los lugares más importantes para la cristiandad necesitará algo más que su propia persona. De este modo, la única vía de apropiación identitaria para Guillaume reside en el viaje.

Sin embargo, la mayoría de las veces la imagen de la ciudad se torna manifiestamente cruel sumergiendo a los protagonistas en una pesadilla en la que sus antiguas personalidades no tendrán ninguna validez y su identidad se verá envuelta en una espesa neblina, cuya única salida comienza con la búsqueda de sí mismos al romper sus antiguos lazos.

Los héroes, que no están todavía preparados para asumir su responsabilidad como herederos del imperio, toman la vía de la huida, pero una huida que apela al destino:

“Cascune chose ensi avient  
Com Fortune l'a destinée” (v. 4536-37).

No obstante, el héroe en cualquier aventura debe comenzar por la partida, la separación, doble en esta ocasión: la primera en Roma con el alejamiento de los padres y del mundo infantil por tanto, la segunda y definitiva en Toul, donde ambos serán despojados de la única fuerza para sobrevivir, que no es otra que el amor: el anillo y la limosnera son testigos. La búsqueda de la herencia se une a la del otro allí donde se inicia la verdadera aventura: el milano no es más que el mensajero de esta llamada.

Los espacios urbanos proporcionan las pruebas del camino a medida que se llega a la meta deseada, proceso del que se desprenderá al final una metamorfosis de la identidad. Así, los espacios entrañan su grado de importancia desde el principio hasta el regreso a Roma.

A partir de aquí la ciudad obliga a los personajes a enfundarse en una nueva identidad mediante un cambio de vida, hasta que puedan ganar de pleno derecho sus posiciones.

En el caso de Guillaume :

“Fait-il: Comment avés a non?

Guillaume. Dont? Sire, de Toul.

En es ce en Loherainne?

Aoul. ” (v. 6552-54)

En cuanto a Aelis, a través de un testimonio indirecto:

“En ont portees les nouveles

A la dame que la pucele

De Toul, qui tant est preus et bele (v. 5610-12)

“Et dist qu’ele est de Loeraine

S’a non biele Aelis de Toul” (5954-55)

Para Aelis la elección del recorrido geográfico se decidió desde el primer momento:

“ Par Loheraine et par Champagne / Dist qu’en iront en Normendie ” (v. 5306-07).

En compañía de Ysabeau, recogemos abundantes alusiones al alojamiento en los *osteus* de las ciudades hasta su llegada a Montpellier:

“Bone vil ene lor eschape

K’el n’i hebergent ou manguent” (v. 5326-27)

“A Montpellier vienent, s’ont pris

Ostel, n’i font nule autre atente” (v. 5468-69)

La prueba de la ciudad se traduce sin embargo, en definitiva, en la realización de oficios deshonrosos para los nobles y esto hará elevar el tono de la queja de la muchacha:



“C’est du mains  
Quant il m’estuet a mes .ii. mains  
Gaagner dont je puisse vivre” (v. 5435b-5437)

En cuanto a Guillaume, su búsqueda también lo llevará a través de varios espacios:

“Diex, tant maus pas arai passés,  
Fait-il, en ma dame querant !  
Tant l’a[i] quisse ariere et avant  
Que jou ne sai mais u la querre” (v. 6472-75)

La amplificación espacial se acota finalmente en los límites del dolor y cada punto recorrido representa más desesperanza.

Su llegada a Saint-Gilles conlleva igualmente otro duro oficio, el de sirviente en un *ostel*. La idea del recorrido de los espacios acentúa el énfasis sobre el sufrimiento de los personajes durante sus búsquedas:

“Ml’t orent paines et ahans  
Et travail du damoiseil querre,  
Qu’il n’avoit contree ne terre  
Desci as mons qu’eles ne fuissent” (v. 5406-09)

El sufrimiento será imprescindible en la iniciación para que los héroes dejen definitivamente las características infantiles y se preparen para una vocación que exigirá el ejercicio de sus respectivos futuros deberes como herederos de las coronas germánica y romana.

En Saint-Gilles mismo, poco tiempo antes del reencuentro con Aelis, Guillaume proclama por fin la clave de su iniciación:

“En tote France n’a je cuit,  
Home qui tant en ait apris  
Com j’en ai” (v. 6528-30).

La herencia del reino, de su gobierno, conlleva la prueba de su valor y de una madurez de espíritu tan sólo lograda por el viaje. Desde el principio hasta el final, el espacio urbano

impondrá una característica que pertenece a cualquier héroe, la crisis de identidad, para lograr finalmente el derecho al uso del verdadero nombre, la recompensa del yo.

## 2. Marca la exclusión y la inclusión

La ciudad se presenta pues como el inexorable espacio de las pruebas, imponiendo las reglas, acogiendo o limitando la entrada. El espacio urbano se convierte en el umbral que hay que cruzar hacia el Otro mundo, un mundo de adultos, pero también un espacio que victimiza al héroe, terrible y amenazante, según la dicotomía de lo de dentro y lo de fuera. A primera vista todos los lugares acogen a los héroes dondequiera que van. En cualquier sitio encuentran un *ostel*, alguien que les ayude o alguien a quien hay que ayudar. Aparentemente entonces, el espacio urbano representa el arquetipo materno indicador de intimidad y descanso. No obstante, el éxito en la prueba de la ciudad conlleva asimismo, como decimos, la sumisión a sus leyes.

El espacio urbano representa el esfuerzo del hombre contra las fuerzas de la naturaleza más allá de sus límites, comportándose como un ser vivo en movimiento. La vida corre por las venas de sus calles donde tienen lugar los intercambios comerciales y culturales; sin embargo, ya sea que se trate de *vile*, *cité* o de *borc*, no se puede olvidar que la ciudad es el espacio por excelencia de los burgueses como se justifica por el significado mismo del término.

La inclusión está sometida a condiciones particulares: atravesar las puertas de la ciudad por separado, traspasar el umbral de la aventura, significa también descender de su escalafón de noble para alinearse con una pequeña burguesía del artesanado. El descenso de la posición social apela al fenómeno textual indicado por J. Larmat, en el que la burguesía quiere acercarse a la nobleza y a la aristocracia en sus formas y poderes.

Por otra parte, notamos que en el espacio urbano hay ciertos elementos manifiestos de exclusión, como las murallas, las puertas y el foso; estas estructuras, en tanto que espacios cerrados, protegen a los que están dentro mediante un sentimiento de intimidad y seguridad, pero a su vez constituyen la barrera para los de afuera que retiene el carácter defensivo de estos elementos y subraya la intención de separación. Destacamos en la obra dos modelos de exclusión relacionados entre sí:

- La primera exclusión es de tipo sociológico y se encuentra determinada en Roma con la prohibición del matrimonio entre Guillaume y Aelis. Esta unión provocaría directamente la herencia del imperio y la ciudad *romanos*, pero la época de las dificultades aparece.
- Un segundo modelo de exclusión urbana, todavía más claro, se encuentra en Toul. En el momento en el que los muchachos llegan a los alrededores de la ciudad éstos quedan maravillados. Tras un largo viaje poder descansar y tener finalmente algo de comodidad es algo vital, pero Toul no se lo permitirá. La ciudad se presenta entonces fuertemente ligada a una finalidad, a un deseo, como un sueño que alivia y da reposo, pero no merecidos todavía. El episodio de la fuente y el milano da testimonio de esta exclusión y de la inversión de papeles.

Esta escena relevante en la estructura constituye el verdadero punto de inflexión de la historia, trastoca de este modo los papeles de *locus amœnus* del jardín y de maravillosa visión de la ciudad de Toul. Si el jardín, representado simbólicamente por la fuente, trae consigo la idea del placer para una élite, (siendo el lugar donde suele descansar el héroe aproximadamente a la mitad de su aventura, con la esperanza de hallar a la mujer amada y el final feliz de la búsqueda), para Guillaume y Aelis, sin embargo, éste no significa el alto en el camino sino el despertar de su propia aventura. El jardín entonces se transforma en bosque, espacio de malestar y angustia para esta misma élite, como consecuencia de su propia predestinación:

“C’est Fortune ki les desvoie

Et li diex d’amors qui n’a cure” (v. 5160-61).

Toul se convierte en ejemplo de exclusión, no de Aelis sino de la hija del emperador de Roma, por el mismo proceso de despersonalización y de nueva identidad tratado anteriormente. Su exclamación se transformará tras el episodio de la fuente en lo que sigue:

“Fait ele: Amis, ml’t m’esmerveil

[...] Cele cités est riche et noble” (v. 4372 y 4376)

“ Puis s'en vint la ou la vielle ere  
En .j. povre apentis [...]   
C'ert une grange et uns pressors  
A .j. borjois de la cité  
Ki ml't ert de grant richeté” (v. 4962-4970)

La inversión de papeles no se limita exclusivamente al *locus amœnus*, sino que también se traslada inexorablemente a la condición social.

El *E* representa desde este punto de vista la conquista psicológica del espacio urbano; el número de referencias terminológicas que aluden a los diferentes tipos de aglomeraciones urbanas e incluso de espacios geográficos reales donde los personajes se dejan una parte de su existencia, da cuenta de este fenómeno.

### 3. Actúa como juez y testigo.

Desde el principio la importancia de la ciudad queda patente cuando el autor se detiene para destacar los dominios del conde Richard y su viaje a través de una geografía de la que a veces sólo retiene el topónimo. Desde ese momento se establece un itinerario que llega hasta Roma, de donde se parte para regresar de nuevo.

Aunque el espacio urbano cambie desde el punto de vista toponímico a lo largo de la obra, el concepto permanece igual, es decir que su importancia no se debe exclusivamente a la denominación terminológica, sino a su función como testigo y juez.

La similitud de los personajes del *E* y de los héroes caballerescos artúricos reside especialmente, como hemos visto, en la noción básica de viaje-búsqueda, ambos tipos en busca ya sea del Graal, de la herencia de Normandía o del amado que se halla perdido. Pero por otro lado, numerosas diferencias les separan de ese común fundamento, ya que, si bien el caballero errante hace su entrada en ciudades y cortes extranjeras, se encuentra sin duda unido al castillo, y por tanto a la *cit e*; en este sentido, la gran prueba, la del bosque, espacio de angustia y de la anti-civilización, se desarrolla en los alrededores de los espacios habitados. Sin embargo, en lo concerniente a los héroes del *E*, sucede más bien al contrario: la prueba central surge en el lugar habitado.

Al principio de la aventura los elementos naturales dominan sobre la civilización:

“Et quant il voit que l’ore aprime  
Et li tans c’on se doit disner  
Et il puet fontaine trouver  
Sor chemin, en plain u en bos,  
Fait il : “Ma bele, par mon los,  
Nos descendrons ci por mangier” (v. 4314-19)

A continuación la escena cambia rápidamente: se trata del espacio abierto por la aglomeración urbana en detrimento de los jóvenes como ocurría con el caballero cortés, destacando su exclusión de una sociedad privilegiada. No tenemos más que recordar el papel de la fuente como primera prueba y elemento desencadenante del comienzo de la aventura: el lugar de maldición se encuentra fuera del núcleo urbano. No obstante, la diferencia entre ellos es que los personajes del *E* serán “hechizados” por la ciudad, al menos es de ahí de donde procede todo su aprendizaje a falta de eremitas para cumplir ese papel. Nos preguntamos si el desfase existente a ese nivel entre los caballeros y los jóvenes nobles no estaría marcado conscientemente para diferenciar sus correspondientes estatus.

Desde este punto de vista un notable elemento que se sitúa en la base del fenómeno urbano es el *ostel*. Su misión es la de hilar los variados espacios presentes en el texto, tejiéndolos por medio de la aventura de los héroes. El *ostel* representa la verdadera acogida del arquetipo materno, que caracteriza las jornadas antes de la separación. Así, el día trae el disfrute y la alegría de la libertad que aportan los espacios abiertos, mientras que la noche representa el momento del descanso al que contribuye el *ostel*, recinto cerrado que acoge y ofrece seguridad mostrándose como el sucedáneo de la ciudad.

“Il ne vuelent jusques vers nuit  
Nule fois venir a l’ostel.” (v. 4330-31)

En efecto el *ostel*, a modo de sustituto de la ciudad, constituye realmente el mundo de las referencias para los muchachos después de su separación; de ahí que Aelis suplique:

“Plorant prie Saint Juliën  
Que de bon ostel la conseut

Et Guillaume, que se li seut  
Porchacier ostel bel et bon.” (vv. 4868-71)

El énfasis se puede ver en el hecho de utilizar este término dos veces en cuatro versos.  
Por otro lado, Guillaume decide ganarse igualmente la vida y lo hace en un *ostel*:

“Guillaumes fu tous sire et mestres  
Aprés le seignour de l’ostel.” (v. 6196-97)

Así, el *ostel* hila el camino del héroe como testigo de sus penurias tanto como de sus victorias.

Encontramos también por otra parte ciudades-jueces y la primera en dictar su veredicto es, por supuesto, Roma. Espacio arquetípico junto a otras magníficas ciudades como Jerusalén o Constantinopla, Roma y el título de emperador no parecen tan fáciles de conquistar, hay que obtenerlos no sólo recibirlos. Al menos ése es el pensamiento de los padres de Aelis que en un primer momento se decidieron a unir su familia a la del conde Richard de Montivilliers por su valentía a la hora de ayudar a Roma en la expulsión del enemigo. Sin embargo el compromiso pareció realizarse muy pronto y a la ligera, ya que en buena razón, las proezas guerreras no son genéticas en absoluto:

“Mais por tot ce, n’est mie drois  
Que li fix, por la grant proesce  
Du pere, ait si grant hautece,  
Qu’il soit empereres de Romme” (vv. 2800-03)

El segundo veredicto negativo que otorga Roma se encuentra en la búsqueda misma de Guillaume, que acude a la ciudad en busca de Aelis pensando que éste era uno de los caminos que la joven hubiera podido emprender. Sin embargo una vez más la ciudad no sólo no le ofrece la recompensa deseada, sino que le pone la prueba de la enfermedad:

“Puis li prist .j. [si] grans malages  
Dont il gut prés d’un an a Rome” (vv. 6179-80).

La ciudad de Roma es la juez por excelencia aportando un carácter cíclico al *roman*, sin el cual la aventura del héroe no tendría ningún sentido. Ese sentido final evocado por la huida de un muchacho y el regreso de un joven conde se proyecta en las prolepsis que anticipan el final, justo antes de la concesión de la herencia de Normandía, tanto para Guillaume:

“Ore es che  
Bons commencemens de jovene home.  
Encore iert il sire de Rome  
Se Dieu plaist, et sa feme vit” (vv. 7924-27)

Como para Aelis :

“Li quens qui a faire l’avoit,  
La monte et si plus haut prodome.  
Car seüst li sire de Rome” (vv. 7982-84)

A partir de aquí la apoteosis del regreso concederá el veredicto positivo y esperado:

“Chevaliers .j. seus ni remaint  
De Rome dusqu’à Bonevent  
Qui ne voist a l’avenement  
De lor dame et de lor signor” (vv. 8780-82)

“La mere acole ans .ii. ensamble  
La damoisele et son cier fil.  
Buer El Emmena par le cortil,  
Quels mals il en ait puis soffert.  
Maint biau present li ont offert” (vv. 8796-8800)

“A si grant joie entrent en Rome  
C’onques puis aussi grant n’i ot” (vv. 8815-16)

Aunque siempre ausente, pues la falta de una verdadera descripción demuestra su débil peso en la acción, Roma es presentada como un todo en el texto, un espacio neutro o cero, el infinito que rodea al *roman*, oculta en la conducta y acciones de los personajes como un profundo deseo y una grave herida. Sin embargo Roma, muy al contrario, posee un gran peso ideológico.

El segundo espacio que Lance su juicio contra los protagonistas es, sin duda alguna, Toul. El papel de esta ciudad no está exclusivamente centrado en la llamada de la aventura, puesto que a los ojos del juicio esta llamada se materializa en castigo. Toul representa entonces el espacio correctivo de los jóvenes, allí donde se inicia la aventura haciendo frente a su osadía al caer presas de la falta de confianza el uno en el otro.

Por supuesto, si existe un espacio para el castigo, también encontraremos otro para la aprobación: Saint-Gilles du Gard. Las frecuentes alusiones a lo largo del texto en forma de exclamaciones, de suspiros deseando la protección del santo homónimo, subrayan la importancia merecida de convertirse en el lugar del encuentro de los héroes tras su larga aventura:

“Par le mes, et qu’il se courouce:

Par Saint Gile ! fait il, por touche

N’irai je mais devant demain” (v. 7085-87)

El énfasis en esta ciudad se duplica cuando, poco antes de su llegada, el héroe exclama que ha buscado a su amada por todas partes y no sabe ya dónde encontrarla apostando todo por lo que se revela como su última oportunidad:

“Il a voé Diu et S. Gille

De buen cuer qu[e] il le querra” (v. 6484-85)

Una afirmación así es realmente una llamada al destino. Saint-Gilles se convierte en el centro neurálgico de la aventura, el episodio en el que ésta adquiere finalmente un sentido y el sufrimiento es olvidado, preparándose por fin para un feliz regreso.

A partir de aquí las citas que corresponden a Rouen y a Normandía pasan de soslayo en un desenlace que, como sabemos, apunta a Roma. Estos espacios que organizan la preparación de los héroes como herederos, representan la reconciliación con el padre.



Una vez aprendida la lección, el contacto con la herencia masculina sirve para el reembolso de los títulos y honores que el mundo burgués había acaparado. Y es así como, por el sentido mismo de la aventura, el don, la gracia, es la re-conquista de la mujer que no es sino la re-conquista de una ciudad y de la identidad, aunque deba pasar por el reconocimiento y la aceptación del padre.

Aunque calurosa y acogedora, la ciudad analiza, juzga y lo hace con un ojo mirífico, límpido, cortante, pues si bien los brazos son los de una madre, su mirada es la de un padre severo, la de un dios exigente, que pone a prueba a sus hijos sin vacilar, pero sin olvidar tampoco, ni la misericordia ni la recompensa final.

En suma, la ciudad excluye y acoge, puesto que conlleva el conjunto de pruebas que da lugar a la iniciación de los jóvenes a través del viaje y del descenso de sus posiciones. Es así como lograrán poco a poco la conquista de la ciudad, ésa de donde partieron y a la que regresarán, no como un muchacho sin experiencia ni carácter sino como el hombre que ha experimentado el peso de todo lo que el fenómeno urbano podía ofrecerle y quitarle, o como la mujer que ha sabido superar todos los escalones del trono hasta llegar por fin a la corona. Aquí es donde las diferentes piezas de su identidad se completan en unos espacios que también tienen parte en su juicio.

Los héroes por tanto, representan la ciudad allí donde van y ésta rige a su vez su parte como testigo y juez hasta la apoteosis final, la meta deseada, que no es otra que la pertenencia ideológica de las raíces, es decir, de la verdadera identidad.

#### 3.4.2.5. Fronteras

Es un tema esencial en la Busca, como se observa en la persistente recurrencia a la figuración del umbral como manifestación trascendente, desde la atención al espacio determinado por estructuras de cierre y apertura así como en el encuentro en el bosque, el desierto, el Más allá y el Otro mundo, umbral definitivo entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

El límite es el ámbito que se sitúa entre el “ser”, lo aprehensible, y el “no ser” hermético, la región desconocida de la que no se vuelve. En el “entre” aparece instalado el héroe buscador, personaje limítrofe en Busca del sentido de sus actos.

Este límite, no lo encontramos en la *QSG* porque no tiene fronteras. Aunque el río Marcoise marque el límite del mundo *desvoiable*, no hay frontera porque no existe Otro mundo que Este mundo. El Otro mundo es donde está el Graal y Cristo, el mundo al que aspira Galaad y es el mundo celestial.

Como se podrá constatar en el anexo del esquema general de la Busca, en el *roman* aparecen varias fronteras. Generalmente, las principales se localizan:

- a) Después del Suceso inesperado de la segunda etapa y al inicio de la búsqueda. Es el momento en que el héroe decide emprender la búsqueda y por dónde la va a empezar (primera encrucijada).
- b) Durante la tercera etapa, en plena búsqueda, el héroe se encontrará con la frontera que da paso al Otro mundo (segunda encrucijada).
- c) En la parte final de la tercera etapa, el héroe pasará por una frontera (tercera encrucijada) para poder realizar la prueba final (el duelo catártico), anterior al encuentro con el objeto buscado. En algunos casos, esta frontera aparecerá cuando el héroe la haya superado, porque simbolizará la vuelta al espacio civilizado, al orden y a la armonía.

A continuación, veremos cuáles son los espacios que se sitúan en la frontera.

#### *a. El país desconocido “dout nus ne retourne”*

El tema del *pays Inconnu* tiene origen en las literaturas célticas, donde el país maravilloso es a menudo el Otro mundo, y es frecuente también en la literatura hagiográfica que acoge los *imrama*, o navegaciones hacia islas o tierras lejanas, como por ejemplo en el *Voyage de Saint Brendan*. La Antigüedad también nos ofrece expediciones como las de los Argonautas, el periplo de Ulises y otras variedades.

Este tema sedujo también a los cuentos medievales. Para un hombre de la Edad Media las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural están apenas marcadas. La maravilla y el milagro son hechos corrientes: la magia del brujo o de una manifestación divina puede surgir en cualquier momento. El país desconocido o el país de ninguna parte es una tierra incógnita que influye en el mundo cotidiano: los caminos siempre están abiertos.

Un acontecimiento fortuito puede conducir allí por las vías más directas sin que una premeditación o un proyecto nos hayan conducido deliberadamente.

A partir de estos cuentos y relatos fantasmagóricos y maravillosos, el *roman* medieval de Busca tomará el motivo combinándolo con una aventura voluntariamente afrontada donde va a jugarse un destino, y a través de él el tema del país desconocido tendrá un nuevo sentido en la narración. Por ejemplo, en el *roman* del *CHCH*, el país desconocido es el *royaume de Gorre*, donde el secuestrador Meleaganz ha secuestrado a la reina Guenièvre: país casi inaccesible en el que se debe encontrar el modo de penetrar en él. Cuando el peregrino de lo desconocido ha decidido esta peligrosa empresa, debe prever las etapas, escoger los itinerarios. Lancelot, para empezar, ha tenido que aceptar subirse a la carreta de un *nain*, despreciando el honor caballeresco. Sin solución de continuidad, pasa del mundo artúrico civilizado a esta zona mal definida donde se encuentran los prisioneros que debe liberar y desde allí, el reino de Baudemagu. Pero para ello, el héroe ha tenido que superar todo tipo de pruebas, la frontera del abominable torrente que debe pasar a través de un puente con forma de espada, el *Pont de l'Espée*, elegido por Lancelot.

Para avanzar de etapa en etapa, Lancelot tiene la información indispensable: una damisela, en una encrucijada del bosque, le ha explicado la existencia de dos puentes y le ha mostrado el camino; lejos, un vasallo de Logres (v. 2057 ss) le indica la vía más corta y a la vez, la más peligrosa, el paso de las piedras. Lancelot debe levantar la lápida en el cementerio, apoyar a sus compatriotas cuando son atacados bruscamente en la frontera, enfrentarse con un caballero arrogante que le reprocha el deshonor de la Carreta y pretende prohibirle su camino. Entonces, sólo consigue llegar al “flun au deable”. Los obstáculos que separan a los dos amantes son franqueados gracias a la proeza inspirada por el amor.

El reino de Baudemagu no es el reino de los muertos; es más bien una imagen del Otro mundo céltico. Lancelot consigue sacar a Guenièvre de este país “dont nus ne retourne” (v. 1645). Vencedor de esta incursión, Lancelot no es sólo el parangón del amor cortés frente a Meleaganz, encarnación, parece ser, del deseo desnudo del adorno de nobleza y generosidad que la cortesía añade al amor, sino también el libertador de los prisioneros privados de su patria, exiliados en un mundo hostil, como si fuera un nuevo redentor.

Aquí el país desconocido es un espacio fronterizo donde también se realizan pruebas de valor y donde se afirma la fuerza del amor.

Cuando el buscador ha traspasado la frontera y ha abordado el otro lado, él no ha cambiado de universo. La rivalidad de Meleaganz y de Lancelot podría desarrollarse en

la corte del rey Artus, y de hecho, es allí donde el traidor será castigado más tarde por su adversario.

Este motivo del país desconocido aparecerá también en el *CG*. Esta vez el héroe no ha decidido su expedición. Para encontrar a su madre, Perceval correrá por montes y valles hasta llegar a la orilla de un río profundo, que no se atreve a atravesar, y verá una barca de pescadores con dos hombres; uno de ellos se ofrece a alojarle por una noche y le indica el camino que debe seguir. Cuando Perceval sube una brecha rocosa, no ve ninguna vivienda, *et ne vit rien fors ciel et terre*; pero en el momento en que se deja llevar por el malhumor, ve asomarse en el valle la cima de una torre. El país viene, como en los *lais*, a ofrecerse él mismo, pero no forma parte del Otro mundo, Perceval no franqueó ningún río.

El encuentro fortuito ha puesto al héroe en presencia de un mundo cuya significación ignora. Chrétien de Troyes da, al país desconocido, la consistencia, las dimensiones, y los colores del mundo cotidiano, sin quitarle el atractivo del misterio. La evocación es mucho más concreta que en sus dos obras precedentes: una gran sala cuadrada, un hombre viejo vestido de negro y de púrpura frente a un gran fuego claro que quema entre cuatro columnas. Después del don de la espada, en la claridad de las luces, el cuadro alcanza su máximo resplandor cuando aparece el cortejo con la Lance blanca que sangra, los candelabros encendidos, el aura del Graal, y la radiante belleza de su portadora. La procesión entra en una habitación vecina, vuelve y vuelve a pasar, en el silencio general. Al día siguiente, Perceval se despierta en la habitación vacía, sus armas están cerca de su cama, las puertas abiertas de par en par, el puente levadizo bajado, pero no hay absolutamente nadie.

Para llegar a estos países desconocidos, es necesario viajar en Busca de un objeto o de una persona que falta, porque este espacio que aparece y desaparece por voluntad propia, como el Graal de la *QSG*, corresponde a una prueba relevante en el itinerario del héroe o de la heroína, y en muchas ocasiones, marcará un antes y un después.

### *b. El Otro mundo*

A diferencia de otros espacios de búsqueda, el Otro mundo presenta una serie de características específicas vinculadas al tiempo suspendido. El tiempo que pasa y que

conduce a la inexorable muerte es sinónimo de Este mundo, el Otro mundo, paradisíaco o infernal, es un mundo donde el instante se confunde con la eternidad.

Frente a la corte que, en el Mundo del Aquí, vive sumida en la inmovilidad desorientada encontramos ahora, en el Otro mundo unos caballeros que se entregan a la acción<sup>304</sup> con la finalidad de liberar el peso de la devastación, el desorden y el desequilibrio.

Pero el Otro mundo no florece en el medievo, casi todos sus motivos se hallaban ya presentes en la literatura mitológica oriental y clásica. La isla tiene un sitio importante en la cultura greco-latina. Jacques Ribard las considera como espacios cerrados “clos et coupés du reste du monde – sont aussi traditionnellement des lieux privilégiés d’initiation”<sup>305</sup>, como lo refleja el rol que tienen en la *QSG* en el curso de la misteriosa travesía de los tres elegidos.

También el puente, con perros guardianes, estrecho para los malos y ancho para los justos, tiene un carácter que se conserva aun en otros contextos (los leones del puente en Lancelot). En la literatura visionaria de la Edad Media encontramos sobre todo la montaña, el río, el puente, el mundo inferior y el valle profundo y oscuro o la comarca pantanosa; también pasaron a las descripciones del Paraíso Terrenal, donde tenemos la isla, la montaña, y el jardín con cuatro ríos. Una tradición algo diferente toma cuerpo en la literatura céltica; en ella tenemos, como características, la isla y la colina hueca.

Generalmente, un río parece ser más común en los *romans* que en la alegoría, donde fluye mansamente como si brotara en el jardín, como en el *RR*.

El puente puede derivarse, en alguna de sus formas, del contexto celta. Cuando se acentúa su estrechez (*CHCH*), puede derivarse del tipo de puente conocido por San Gregorio Magno o Gregorio de Tours. Por otra parte, el puente activo también puede provenir de documentos o narraciones primitivas celtas; y cabría añadir que, puesto que las visiones aparecieron también en irlandés, el tipo oriental de puente pasó también a la tradición celta o que al menos ya era parte de ella en el siglo XI, como vemos en la *Leyenda del Purgatorio de San Patricio*, donde tenemos el tipo de puente que se ensancha.

El castillo o palacio del Otro mundo no es fácil de identificar. Con frecuencia es espléndido, sobre todo en el empleo del cristal y en el del carbunco para la iluminación. Está enjorjado y tiene robustas murallas y ceñudas torres. Se halla decorado por columnas. Sus habitantes pueden ser sobre todo mujeres (Blancheflor en el *CG*). También puede

---

<sup>304</sup> El propio héroe desencadena los mecanismos que provocan la acción.

<sup>305</sup> *Le Moyen Âge. Littérature et Symbolisme*, p. 107.

sucedier que el castillo esté vacío, si pesa sobre él algún encantamiento. Su jardín tendrá la mayor parte de las veces un árbol muy especial y también una fuente, cuyo camino o agua podrán a veces devolver la juventud. En este jardín los pájaros producen una música que primero se escuchó en los relatos celtas y que de ahí quizá se adoptó después en las alegorías.

Un estrecho sendero cruza por estos lugares en dirección al castillo o territorio; por otra parte, puede tratarse de un paso difícil entre rocas amenazadoras o una puerta como la que encuentra Yvain en el palacio de Laudine, o puede haber dos caminos, de evidente procedencia bíblica u oriental, uno de los cuales es el “recto y estrecho”.

El viaje al Otro mundo se puede emprender a pie o a caballo o a lomos de una mula. Sin embargo, a veces consiste en un vuelo con alas o en un carro volador como en el *Rig Veda*.<sup>306</sup> Lo esencial es que el héroe llega al Otro mundo, muchas veces sin pretenderlo, y suele encontrar un lugar que parece civilizado y en el que los habitantes viven inmersos en una gran actividad, debida a la preparación de una fiesta, comida o torneo (*CHCH*, v. 5506). De este entorno, el héroe parece estar excluido, por lo que se encuentra sólo, como “aislado” frente al grupo homogéneo de personas que habitan ese Otro mundo, en el que él es extraño y extranjero.

Ese mundo desconocido, en el *roman* de Busca, se ofrece al héroe como un lugar “cerrado” en el que la entrada es difícil y peligrosa o, al menos, no recomendable para quien no esté preparado para afrontar pruebas muy graves. Por este motivo, en este Otro mundo, el reposo es excepcional. A veces, el héroe, a pesar de la imperante necesidad de reposo, se niega a aceptarlo, como si el descanso fuera una traición al Objeto de la búsqueda y a sí mismo. Así lo muestran las palabras que dirige Lancelot a Bademagu nada más llegar al reino de Gorre (el Otro mundo del *CHCH*):

“... “S’il vos pleüst,  
ja autres armes n’i eüst  
que volantiers a ces feïsse

---

<sup>306</sup> La obra que da su nombre a la primera época de la historia de la India son los cuatro Vedas (Rig Veda, Sama Veda, Yajur Veda y Atharva Veda). De los cuatro Vedas el más antiguo es el Rig Veda que debemos ubicar hacia el inicio de la Época Védica, alrededor del año 1500 antes de Cristo. Ellos constituyen la Shrutí, literalmente “lo que ha sido oído mediante comunicación oral”, la Tradición, es decir en términos occidentales: la Revelación. Son considerados como literatura sagrada y como tal contienen la nomade verdad. Su función es así similar a la de la Biblia en el Mundo judeo-cristiano-occidental.

la bataille, ne ne queïsse  
qu'il i eüst, ne pas ne ore,  
respit, ne terme, ne demore.” (CHCH, v. 3407-3412)

A veces, estos espacios, no sólo se muestran amenazadores sino también absolutamente devastados. Por ejemplo, en el *CG* aparece una imagen de desolación, llevada al extremo, ya que la ruina exterior ha invadido el interior del castillo:

“Et s'il ot bien defors trovee  
la terre gaste et escovee,  
dedanz rien ne li amanda,  
que par tot la ou il ala  
trova anhermies les rues  
et les meisons viez decheües,  
qu'home ne fame n'i avoit.” (CG, v. 1747-1753)

La ruina afecta a todo lo material y se traduce en la falta de lo más necesario para la supervivencia física como la comida, e influye a niveles más profundos, dañando la fuerza moral y la esperanza, manifestándose en los propósitos de suicidio de Blancheflor (v. 2024-2032).

Por lo tanto, aunque se hayan analizado en el capítulo anterior y de una manera independiente, *la terre gaste* y el castillo del rey Pescheor se encontrarán en el Otro mundo, junto al *vergier* de la Rose y a la *tor* de Meleaganz.

Cabe señalar que este espacio de la torre, en la que Meleaganz encierra a Lancelot, es “forz et espesse, et longue et lee” (CHCH, v. 6129) y todas las aberturas de comunicación con el exterior han sido tapiadas, salvo una pequeña ventana, muy elevada, por la que se le da de comer. En esta torre fortificada Lancelot está encerrado como en una tumba, y vive en un dramático estado de carencia de libertad, del que no escapará sin ayuda externa.

Sin duda, el bosque es el espacio por excelencia que da forma al Otro mundo. Su carácter cerrado y su inaccesibilidad posibilitan el aislamiento y facilitan la ruptura definitiva con respecto al mundo civilizado. En el espacio boscoso no hay puntos de referencia ni horizonte, y el héroe o heroína que se adentra no tiene más remedio que correr el riesgo

de perderse; entrar en el bosque supone situarse en el tiempo de la transformación. Es por esto que la mayoría de las Buscas deben pasar por el bosque.

Otro espacio del Otro mundo, considerado intermedio por su situación entre el mundo “civilizado” y la plena naturaleza, es el jardín, prado o *vergier*: Por ejemplo, el jardín del reino de Gorre, en el que se realiza el encuentro entre la reina Guenievre y Lancelot, y la pradera que rodea el Pabellón de la Doncella en el *CG*.<sup>307</sup>

La tipología del Otro mundo se confirma con el acceso inmediato (fuera del Espacio, puede encontrarse muy cerca: sólo se debe franquear un río, sumergirse en un estanque, una fuente o un pozo, saltar sobre un cerro, seguir un subterráneo, atravesar una niebla mágica). Otros elementos son: aparición y desaparición, tanto del Castillo como de sus habitantes; riqueza, belleza, felicidad; la fuente ocupando el centro: de Juventud, de inmortalidad, de sabiduría y de conocimiento; la virtud de los habitantes, castidad, respeto de los cautivos (por eso en el *CHCH* Meleaganz no logra acostarse con la reina Guenievre (de la que está enamorado); el mundo de la verdad, simbolizado por la luz (mármol blanco, plata blanca, cristal, piedras preciosas, pájaros blancos, etc.).

Pero sobre todo en el plano moral es donde el Otro mundo es arquetípico: es el lugar de la referencia, de la confirmación; el lugar donde es imprescindible ir para conocer nuestro propio mundo y a nosotros mismos.<sup>308</sup>

La necesidad del Otro mundo es igual a la nuestra, y recíproca: tenemos necesidad de confirmación (de fe y de esperanza) y él, a su vez, tiene necesidad de que nos confirmemos. Es él quien requiere la alianza, no tanto para combatir a los enemigos como para reclutar amigos, así como para ayudar a los hombres a obrar para la trasmutación de su ciudad terrestre. El Otro mundo sabe que sin él el mundo terrestre carece de sentido. El héroe emprenderá esta Busca del sentido y su mujer será el objeto simbólico, el instrumento, la *médiatrice*: luz en las tinieblas, refugio en las *errances*, parada en la fuente, en la fuga hacia delante, que representa universalmente la caza solitaria.

Esta tipología la hereda cualquier narración de viaje a Otro mundo y recibe una clara influencia de la cultura celta. Los celtas han sentido profundamente la necesidad de viajar al Otro mundo y han explotado constantemente los temas relacionados con el viaje: viaje

---

<sup>307</sup> PATCH, Howard R., *El Otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de cultura económica, México, 1956. Traducido de *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Harvard University Press, Massachusetts, 1950, p. 326.

<sup>308</sup> *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, pp. 261-263.



para conocer, viaje para el amor, viaje para la venganza, viaje para el combate. Todas las narraciones de viajes imaginarios tienen una dimensión “mitológica”, e incluso “etiológica”, puesto que buscan una razón a lo que es sobre todo del hombre. La razón hay que buscarla del otro lado, en lo que se opone a ella: sólo la diferencia le permite fundarse y definirse. Todos los elementos que aparecerán en el Otro mundo (el monte, la isla, el gigante, el enano, etc), tendrán que situarnos, a nosotros y al héroe, justo en el límite de lo comprensible, y es ese mismo mundo el que le sitúa. Del mismo modo, el héroe situará al Otro mundo a la mujer, y la mujer al hombre.

Ciertos viajes –célticos o no– tienen como objetivo la Busca de objetos maravillosos, mágicos, impuestos por un padre que, de otro modo, rechazaría dar a su hija. De este modo, funciona la trama de *Kulhwch et Olwen*, cuyo pasaje fundamental ofrece la imagen de la joven muchacha, anunciada por un vaso vacío donde ella deja siempre sus anillos: especie de doble del Graal.

La cristianización del Otro mundo a menudo va a jugar el rol de trampa, o bien la trampa tendida por los enemigos (magos, seres diabólicos). Escapar a esta trampa es, en sí, una calificación: el héroe es aquel que vuelve del País de donde no se vuelve. La búsqueda de la prueba calificadora es el móvil frecuente del héroe.

Se pueden establecer una serie de características que cumplen todos los *romans* de Busca medievales franceses, cuyos héroes viajan al Otro mundo:

1. El héroe que Busca llega al Otro mundo por azar, al principio no es consciente de que debe pasar por ese Otro mundo para encontrar el objeto buscado. A medida que va superando las pruebas de “acceso” a él, va tomando conciencia de la relevancia del traspaso de la “frontera” del mundo civilizado y conocido, coherente, a este Otro mundo extraño y maravilloso.

2. El Otro mundo también puede llamar, invitar al mismo héroe de Busca, mediante un animal perseguido (mítico, blanco, como el *porc sanglier* del *lai de Guingamor*) que el héroe debe cazar, un animal que lo guía o lo conduce, lo transporta, lo rapta. El héroe puede recibir la invitación, incluso llegar hasta el Otro mundo, a través de su sueño, como es el caso del *RR*.

3. El Otro mundo también puede sufrir una falta, una necesidad que sólo podrá colmar un héroe de Este mundo, como es el caso del país de la *fée* de Gibel, amenazado por Félon, a quién Jaufre va a combatir.

4. En cuanto el héroe llega al Otro mundo, lo primero que hará será liquidar esta “falta” que provoca el sufrimiento: combatir, liberar, recuperar a su esposa (o su esposo), o liberar el castillo acorralado; Volverá aureolado de gloria y recibirá un don maravilloso que, generalmente, lo enriquecerá definitivamente. En algunos casos, incluso conocerá el amor con una mujer del Otro mundo y se unirá a ella de manera más o menos durable, o incluso se casará con ella.

5. El éxito de esta expedición o viaje al Otro mundo, que se sitúa dentro de la búsqueda del héroe, podrá estar condicionada por el respeto de una Prohibición, que afectará la estancia misma en el Otro mundo, el regreso del héroe a Este mundo, o la vuelta al Otro mundo después de volver por un tiempo en Este mundo.

6. El personaje que juega un rol preponderante en el Otro mundo de la Busca es femenino. Suele ser un hada, o una dama benevolente, con una belleza sobrenatural que enamora al héroe.

7. Finalmente, el Otro mundo puede representar el paraíso celestial, como el que encuentra Galaad al final de la *QSG*, y el que se le aparece al Amant una vez cruza la frontera del muro del *vergier*. O por el contrario, puede representar el purgatorio o el infierno, como la casa de los leprosos en *J*, o en un mismo espacio del Otro mundo, vivir un tiempo de paz y armonía, como el de Guillaume y Aelis en el bosque donde reposan felices, y al cabo de un tiempo corto, este mismo espacio idílico se convierte en una imagen del infierno porque los amantes se separan.

Esta dialéctica fundamental del Aquí y el Más allá sostiene toda la simbología del espacio en las obras medievales.<sup>309</sup> Así, pues, el héroe novelesco atravesará todo tipo de obstáculos, pasando una serie de etapas más o menos felices, que se ofrecerán en su camino de castillos, tiendas, islas, montañas, puentes, bosques, mares o ríos, para conseguir llegar al Más allá. A este Otro mundo aspiran todos los personajes de los *romans* de Busca.

---

<sup>309</sup> RIBARD, *op. cit.*, p. 111.

### b.1. El cementerio de *Lancelot*

Finalmente, otro espacio que cabría destacar es el cementerio cuyo cronotopo desencadena el motivo de la falsa muerte. En *CHCH* hay una lápida en el cementerio que es inamovible. No ha nacido caballero que pueda levantarla, hasta que llega Lancelot cuya identidad en esa aventura está oculta tras la máscara de El Caballero de la carreta. En el cementerio el monje de la abadía le explica que nadie ha logrado levantar la lápida, pero para su asombro Lancelot la levanta sin esfuerzo alguno. El interior de la tumba no aparece descrito como tampoco se describen los secretos y las maravillas que Galaad contempló en el interior de la copa, pero la imposibilidad de levantar la lápida que aparece como la extrema pesadez, no indica más que la inmensa dificultad de la aventura que, en esencia, no es otra que mirar a la muerte cara a cara. Sólo después de esta aventura podrá llegar Lancelot al reino de Gorre hasta donde la reina, la amada, ha sido conducida. Si Lancelot alcanza ese reino de los muertos, se debe a que ya ha dejado detrás la muerte, o dicho de otro modo, la muerte está detrás y no delante. Esa recolocación temporal de la muerte, como un acontecimiento sucedido y no por suceder, constituye la gran victoria en la vida y de la vida. Ha sucedido como si el actor hubiera dado un gran salto acrobático y a través de su inversión corporal hubiera trastocado el orden habitual de las cosas. El levantamiento de la lápida es el acto simbólico mediante el cual se significa que Lancelot ha atravesado la muerte y ya está preparado para el gran descenso que le ha de llevar hasta el encuentro con la amada.

### b.2. La casa encantada en *J*

Con la aparición de los leprosos y del gigante leproso, aparece la deformación física y la degradación moral: el viaje al “purgatorio”, al Otro mundo. Llega un gigante leproso con un niño, y una dama pide ayuda porque el leproso ha secuestrado a su hijo (v. 2251-2262). Jaufre entra en una casa bella y grande y persigue al leproso. Dentro encuentra a un leproso que permanece acostado, y a su lado, tiene una dama muy bella que llora. El leproso se pone de pie y el narrador describe todo el horror de su enfermedad, introduciéndonos en un universo de terror y violencia. El leproso coge una maza y golpea el suelo intentando alcanzar Jaufre: toda la casa se estremece. La dama reza y el héroe

intenta evitar el segundo golpe de su adversario; hace sangrar al leproso y logra cortarle el brazo derecho (v. 2401-2405). A pesar de sus graves heridas el combate continúa: Jaufre recibe un golpe que le provoca la pérdida de sangre. Como represalia, el leproso recibe un golpe que le corta la pierna. Pero una patada de este enfermo monstruoso provoca el desmayo del caballero que, en la confusión, ataca también a la damisela, convencido de continuar el combate contra su adversario (v. 2461-2469).

Esta violencia y crueldad de la lucha en la casa parece anunciar una violencia de origen sobrenatural. Es la primera vez que Jaufre combate en un espacio cerrado, convertido en un espacio caótico por las consecuencias del combate. Después de la muerte del gigante enfermo, Jaufre continúa la busca del leproso. De este modo, poco a poco, la casa, espacio cerrado ausente de aventuras precedentes, se convierte en el lugar central, embrujado, de la presencia mágica. El héroe no encuentra este segundo leproso en el interior de la casa, y quiere salir para buscarlo pero una extraña fuerza le impedirá franquear el umbral de la puerta (v. 2519-2564). Ninguna respuesta lógica puede explicar esta anomalía, y la presencia de un encantamiento añade un elemento terrorífico a este espacio habitado por seres excluidos.

El ejercicio de la violencia, método empleado para deshacerse del gigante leproso, aquí es inútil: Pese a todos sus esfuerzos sobrehumanos, el héroe no logra salir de la casa encantada. Las palabras tranquilizadoras del narrador sustituyen momentáneamente la averiguación del misterio.

A continuación, la casa se convierte en un espacio de búsqueda cerrado, como el *vergier* del *RR*: se oyen gritos de niños y Jaufre derriba la puerta que esconde al segundo leproso y a muchos niños (v. 2674-2682). Este leproso ya ha matado ocho niños, pero quedan todavía unos veinte. Se sabe el sentido de la matanza: según las creencias de aquellos tiempos, la lepra podía detenerse con un baño de sangre de niños.

Este segundo leproso, temiendo por su vida, declara que conoce el medio de poder librarse del encantamiento y quiere mostrarlo a Jaufre. Así, pues, si revela el modo de salir de la casa, podrá salvar su vida. Sin embargo, la solución tendrá que pasar por una última prueba:

“-Seiner”, dis el, “si m’ajut Fes,  
Aqel qe El Encantamen fes,  
El Establi d’aqesta faisun  
Qe totz om q’en esta maisun,

Intres, qe en sai forfezes,  
 Remaner, l'avenía pres  
 Tro qe mo seiner El En trusía.  
 Qe malamen lu destrenía,  
 Mais sus en aquela paret,  
 A una testa de tozet  
 Enclausa en una fenestra,  
 E vos prendes aqela testa  
 E rumpetz la demantenen.  
 E ira ss'en El Encantemen.  
 Mais b-us es ops sitaz garnitz,  
 Qe malamen seretz feritz,  
 Tota esta maisun caira,  
 Ab El Encantamen fenira.” (v. 2739-2756)

La explicación del segundo leproso da un sentido a la narración un poco más extendido que lo que nos ofreció la narración del combate entre el gigante leproso y Jaufre. A partir de este texto, descubrimos que la magia, situada al lado del mal, no es una fuerza autónoma. El agente constructor del encantamiento tenía intención deliberada de poner su ciencia maléfica al servicio de las actividades depredadoras del enfermo monstruoso. Este encantamiento estaba destinado a facilitar la tortura.

Sin embargo, la solución que ofrece este segundo enfermo no resuelve los aspectos más importantes de la *merveille*: sólo la ruptura física de la cabeza, que parece gobernar el proceso, puede asegurar las posibilidades de lograr salir de la casa.

En efecto, Jaufre rompe la cabeza que controla el encantamiento y se desencadena el apocalipsis:

“E la testa saïl sus e crida,  
 E silba e mena tormen,  
 E par qe tug li elemen  
 E-l cel e la terra s'ajusta,  
 E no-i reman peira ni fusta  
 Qe l'us ab l'autre no-s combata,  
 E qe sobre Jaufre no bata

E un-l feira de tal mesura

Que grans feresa er s'o dura." (v. 2778-2786)

La cabeza no es una cabeza de muerto sino una cabeza grande y bella. No manifiesta ninguna señal de vida, salvo cuando se pone a gritar para desencadenar la destrucción. Las señales de lo diabólico y de lo inquietante se multiplican: el caos recuerda el furor de una muchedumbre de diablos aunque el texto no lo mencione, y el narrador afirma que a Jaufre se lo habría llevado el caos si no hubiera invocado a Dios.

Lo fantástico desaparece en cuanto el misterio se ha controlado pero el mago, el creador del encantamiento, permanece en el anonimato.

Esta aventura cambia algunos aspectos de la evolución del héroe. El mismo Jaufre confiesa que este encantamiento le impide continuar con sus aventuras. Estas aventuras tienen un sentido preciso, combatir a los caballeros que no sean cortesés. Pero el episodio de los leprosos, cuya enfermedad no está desprovista de connotaciones sexuales peyorativas, muestra una orientación diferente en las aventuras de Jaufre, puesto que a raíz de ellas, va a conocer el amor en Monbrun, el feudo de Brunesentz. Esta última presencia de lo mágico y de sus efectos devastadores será una prueba necesaria y simbólica de purificación sentimental y espiritual que lo preparará para emprender una aventura de una tonalidad diferente.

Brunesentz condenará a muerte al héroe y a la vez lo amará. Mientras está con ella, Jaufre oye gritar varias veces al día a la población, sin ninguna razón aparente, y le informan que matarán al que pregunte la razón de tal comportamiento (v. 3017-4167). Jaufre logra escapar del feudo y continúa la búsqueda de Taulat de Rogimon. A través de muchas peripecias, el héroe descubre el problema esencial de la costumbre (*coutume*) de esta población: el noble de Monbrun, señor de estos que gritaban, es el prisionero de Taulat, pero Jaufre no lo puede liberar inmediatamente. Se le impone un retraso de ocho días para combatir a Taulat, porque está ausente de su castillo.

Evidentemente, Jaufre no puede quedarse en el castillo de su enemigo y busca un refugio en el bosque vecino. Una vieja con aspecto horrible le avisa de los peligros que le esperan si osa penetrar en el bosque (v. 5190-5265). El aviso está reforzado por la descripción del cuerpo repulsivo de la vieja, que el narrador hace en términos que la acercan a los leprosos.

Este extraño encuentro y la fealdad repugnante de la vieja le hacen pensar en una frontera implícita, marcada por este nuevo espacio, donde el héroe tendrá que afrontar manifestaciones horribles de lo desconocido.

Después, Jaufre llega a una ermita consagrada a la Santa Trinidad. La protección contra la magia o los diablos parece asegurada, pero de repente un caballero negro ataca a Jaufre golpeándolo y tirándolo del caballo. El héroe se levanta y golpea al caballero pero éste desaparece cada vez que lo toca y vuelve sano y salvo, sin una sola herida, cada vez que el héroe intenta subir a su caballo para irse.

Esta *merveille* se reproduce durante todo el día, sin que exista ninguna explicación al fenómeno. Se podría decir que es una ilusión, imaginación y mentira, pero los golpes que le da el caballero negro a Jaufre son reales. El combate continúa todo el tiempo sin variación. Ninguno de los dos combatientes puede ganar al otro. El caballero negro se queda en el bosque para impedir que Jaufre avance, pero no puede golpearlo. La solución, en cuanto a la acción y a la explicación necesaria de estos acontecimientos, proviene del ermitaño, que no parece compartir el terror del héroe: se presenta en el campo de batalla porque el ruido del combate, prolongado durante todo el día, le impide dormir (v. 5420-23). Provisto de agua bendita, de la cruz, de hostias y cantando los salmos, logra detener el ataque del caballero negro, que se da a la fuga (v. 5424-35). El uso de los instrumentos del rito cristiano denuncia la naturaleza de esta presencia. El hombre santo le contará con detalles que el caballero negro es un diablo que protege el paso en el bosque.

En este segundo encuentro con una fuerza sobrenatural, el héroe siempre es víctima de una violencia extrema que no es capaz ni de vencer ni de controlar en su furor. Pero los dos motivos, la cabeza de la casa y la presencia diabólica parecen ser, de algún modo, complementarios: en el primer caso la naturaleza del prodigio permanecía siempre desconocida y el caballero podía desencadenar su fuerza según su voluntad, pero en este caso la condición diabólica se percibe claramente desde el principio, aunque es otro personaje el que se lleva la victoria, y que no está afectado por el don diabólico de la invisibilidad. Por tanto, el ermitaño afirma que Jaufre no habría sido capaz de deshacerse de este diablo si él no hubiera intervenido.

El relato del ermitaño continúa y descifra muchos aspectos que estaban escondidos.

La explicación de este episodio sobrenatural se encuentra en el pasado, en el tiempo de un pasado aterrador que justifica estas últimas aventuras del caballero. La vieja estaba casada con un gigante que había provocado un espacio *gaste* alrededor de él, tanto es así que toda la población de la contrada fue forzada a buscar un refugio fuera (v. 5487-99).

Un día, este gigante, partiendo de su morada, fue herido y volvió moribundo. La vieja convocó al diablo para sustituir a su marido y asegurar la protección de los dos niños. Uno de ellos, enfermo de lepra, habita una casa que construyó su madre por encantamiento y fue muerto por un caballero desconocido, es decir, Jaufre (v. 5539-55). La verdad de esta invocación demoníaca es más fuerte en la medida en que se evoca por un hombre santo, que constata la verdad de los hechos pero al mismo tiempo confirma su capacidad de responder al poder maléfico. Lo fantástico queda reducido a la explicación del ermitaño. Pero la vieja no parece utilizar la magia habitualmente, sólo como medio para protegerse a ella y a sus hijos.

Esta explicación resitúa la casa encantada en las coordenadas de la historia y concentra las aventuras sobrenaturales del caballero bajo la influencia de un solo agente, la vieja, que somete a su poder el mundo infernal. Este personaje interviene en el relato en un contexto parecido al del mago de la corte artúrica, pero la *merveille* aquí se sitúa en el lado negativo de lo sobrenatural, frente al que Jaufre no puede hacer nada.

Este diablo, invocado por encantamiento, por magia, guarda el paso desde hace más de veinte años (v. 5534). La desaparición del diablo gracias a las armas del ermitaño no implica ni su derrota ni su victoria sobre Jaufre y no garantiza el final de las diabluras: El resultado del combate contra el demonio es provisional. La visita de las criaturas infernales es un ciclo temporal. Pero este ciclo del terror sobrenatural será eliminado por la recuperación de los principios caballerescos. El peligro que este diablo representa se resolverá al final de *roman* gracias a un acto de piedad hacia la vieja que lo había invocado para su defensa. Jaufre aceptará proteger a la madre del leproso, antes dama de noble cuna pero inclinada hacia el mal, a condición de enviar al infierno la presencia sobrenatural, que él no ha vuelto a encontrar.

Así, pues, el espacio cerrado de la casa de los leprosos, situado en el Otro mundo, tiene ciertas particularidades diferentes a los espacios extensos y abiertos como el bosque, la llanura o el prado. Los combates, la búsqueda y el movimiento del héroe, se ven extremadamente limitados a estos metros contados donde se encuentran casi cara a cara el buscador con el objeto buscado.



### b.3. La fuente

Todos los *topoi* del viaje al Otro mundo están muy cerca de los relatos célticos, especialmente el de la fuente, como veremos en *J. Jaufre*, su amada Bruneseutz y su amigo Melyant llegan a una pradera muy bella, florecida, rodeada de árboles maravillosos, con una gran fuente, muy profunda, en medio. Deciden acampar allí. De repente, Jaufre oye una voz que viene de la fuente y que está pidiendo ayuda; corre hacia allí y ve una dama muy bella que está a punto de ahogarse; desde la orilla, otra dama le pide al joven príncipe que la ayude. Cuando él intenta socorrer a la dama que se está ahogando, la segunda le empuja al agua y salta detrás de él. El caballo de Jaufre relincha de dolor, Bruneseutz va hacia la fuente donde estaba Jaufre para tirarse también en ella pero se retira justo a tiempo.

A continuación Jaufre y las dos damas llegan al país más bello del mundo: montañas, valles, praderas, aguas corrientes, ciudades y castillos, pero todo está desierto: el abominable Félon d'Auberue (un gigante descrito sobre el modelo exacto del "vilain" de *Yvain*), ha devastado el país (*gaste*). Sólo le queda a la dama un castillo que debe liberar al día siguiente, liberándose también ella misma, pero prefiere morir.

En estos mismos términos, en *CG*, Blancheflor implora el socorro de Perceval. Por consiguiente, Jaufre lucha contra Félon y cena con la dama liberada. Al día siguiente, remonta a la superficie de la fuente, con Félon cautivo y la Dama del *Bas Pays* se disculpa con Bruneseutz.

Después de la boda de Jaufre y Bruneseutz, ambos vuelven a pasar por esta pradera. Una tropa numerosa sale de la fuente: sirvientes, bestias de carga, carretillas cargadas de vituallas y de regalos, tres cientos caballeros y más de quinientas damas. La bella Dama, el hada de Gibel, precede el cortejo.

Como se ha señalado, el episodio de la fuente en *J* sorprende mucho porque aparece justo cuando la historia ya se había acabado del todo: después de los episodios de los leprosos y del demonio, y después de la conquista del amor de Bruneseutz y de la victoria contra Taulat de Rogimon.

Jaufre, acompañado de Bruneseutz, de Melyant y de muchas damas y caballeros, oye los gritos de una damisela que pide socorro: una dama va a ahogarse en una fuente. Jaufre intenta ayudarla pero la sirvienta lo empuja y los tres terminan al agua. A través de la fuente, que representa una frontera entre dos mundos, llegan a un reino, Gibel, que

pertenece a la dama que se ahogaba. Sin embargo, en este territorio del Otro mundo, no hay rastro de ninguna existencia sobrenatural: la dama se apodera de Jaufre para que defienda el territorio del ataque de Félon d'Auberue cuyo carácter poco cortés es similar a los adversarios precedentes de Jaufre. Tampoco vemos ninguna señal fantástica o diabólica: un sacerdote de este reino canta la misa del Santo Espíritu porque el héroe se lo ha pedido después de la victoria (v. 8843-50). La derrota de Félon no va acompañada de la historia amorosa del hada y del caballero, consecuencia lógica en muchos textos del género. Esta vez, el episodio de la dama de Gibel no implica una aventura amorosa porque este sentimiento, encarnado por Brunesentz, ya forma parte de la condición caballeresca del héroe.

La pertenencia de estos lugares al Otro mundo aparece más o menos abiertamente según el caso. Se puede partir del principio de que ellos surgen de este último, aunque la noción del Otro mundo todavía sea objeto de discusiones. No obstante, se puede observar que todos los lugares que parecen decisivos en el itinerario del héroe se presentan como un enclave del Otro mundo.

Asimismo las fronteras separan estos lugares de aventura del mundo exterior, volviéndolos inaccesibles, salvo para algunos elegidos o para los que superen las pruebas más relevantes. Puede tratarse de un río profundo como el que rodea el País de Gorre en el *CHCH*. Éste último será oscuro, ruidoso y lo llamarán el “río del diablo”. Para atravesarlo, habrá que pasar por dos puentes temibles: le *Ponz de l'Evage* y el *Pont l'Espee* que se ha analizado en el capítulo de las pruebas.

En el Otro mundo, también encontramos la fuente del *RR*. Como cualquier otra fuente mítica su agua alimenta la vegetación de su entorno ofreciéndole una vida eterna; pero no sólo eso, en ella se invierte la imagen en el espejo y se produce un juego sobre los tiempos. La historia de Narcisus,<sup>310</sup> tal y como la cuenta el narrador, es en efecto el relato de una caza desordenada, de un hombre que se paraliza y muere de una sed inextinguible al borde de una fuente, en el momento en el que finalmente identifica su deseo:

---

<sup>310</sup> “Le mythe de Narcisse appartient à ces formes antiques du drame de la connaissance de soi-même. A l'aide de ce mythe, Guillaume de Lorris transforme les yeux, se reflétant eux-mêmes, en les yeux de l'être aimé qui reflètent et promettent tout un monde. Mieux que tout autre, Dante a connu la tradition de l'antiquité, dans la mesure où on la connaissait à son époque, et aussi toute la tradition de la poésie courtoise; c'est pourquoi il a pu faire passer les motifs de la tradition païenne et profane dans la tradition religieuse (et chrétienne), et cela — de manière très significative pour nous — en utilisant des procédés que nous rencontrons, avant lui, chez Guillaume de Lorris”. Cita de Erich Köhler, *Narcisse, la Fontaine d'Amorset Guillaume de Lorris*, Journal des savants. 1963, p. 100.

“Narcisus par aventure  
a la fontaine clere et pure  
se vint soz le pin ombroier  
un jor qu’il venoit de chacier,  
qu’il avoit soffert grant travail  
de correr et amont et aval.  
tant qu’il ot soif por l’aspreté  
dou chaut et por la lasseté  
qui li ot tolue l’alaine.” (v. 1467-1475)

Como se ha comentado anteriormente, este deseo insatisfecho abre el tiempo abierto de la búsqueda, pero si la busca no llega a su fin, a su objetivo final que es el encuentro del objeto buscado, puede conducir a la muerte del protagonista o a un estado de infinitud como le sucede a Perceval y al Amant.

Al igual que Narcisus, el Amant, no sólo verá a su amada en la fuente, sino también el universo que querrá conocer, y poseer. Narcisus morirá en el intento, mientras que el Amant se quedará sumido en la más absoluta desolación por no poder lograrlo.

El sueño de la primavera está, como la corte del rey Artus, en otra ficción: el espacio-tiempo donde se juega el principio, y sin el cual nada podría tomar forma. Pero la *Fontaine d’Amors* es el lugar crucial a partir del cual la narración recobra sus fuerzas, se reactiva y toma un nuevo curso, orientado y canalizado por la visión de la Rose. En ese momento el Amant descubre su objeto de deseo y aunque no sabe cuánto le costará tenerlo entre sus brazos, toma conciencia de la búsqueda que deberá emprender para hallarlo. Por lo tanto, la *Fontaine d’Amors* deja de ejercer su poder mortífero y se convierte en el lugar donde se dinamiza la narración, donde el tiempo recupera su curso, puesto que ella misma está sumergida en el tiempo. A la pálida flor del Narcisus la sustituye el rojo esplendoroso de la Rose, ofrecida, de repente, a la mirada del Amant.

Hasta que el Amant no encuentra a la *Fontaine d’Amors*, el tiempo parece detenido y el espacio impreciso y estéril. En cuenta la descubra le desvelará la pasión y el deseo, ofreciéndole una visión desnuda y una experiencia de la posesión.

En el cristal cristalizado del fondo de la fuente acaban de mostrarse los fragmentos dispersos del relato tal y como los ha evocado la descripción y se refleja un mundo

ordenado y equilibrado. Este mundo es el que la misma narración busca, no sólo el Amant. La narración proyecta en el tiempo, anuncia esta revelación total sin llevarla jamás a su término, mientras que la visión reservada al Amant le permite alcanzar en su conjunto la *demontrance de tot El Estre dou vergier*, y penetrar en todo su *mistere*:

“Por la graine qui fu semee  
fu ceste fontaine apelee  
la Fontaine d’Amors par droit,  
dont plusor ont en maint endroit  
parlé en *romanz* et en livre.  
Mais ja mes n’oroiz mielz describe  
La verité de la matere,  
Quant j’avré *apost le mistere*” (v. 1593-1600)

El recuerdo del beso de la Rose en la fuente, recibido en sueños, le consolará de todos los dolores (v. 3468). Pero el sueño, no es más que una figura de lo vivido; metáfora continua, y discontinua, puesto que deja siempre lugar a un discurso de nivel literal. Esta metáfora, envuelve la narración desde el inicio de la aventura amorosa de Guillaume, acompañandola a través de sus alternativas de esperanza, privación, alegría y tormentos hasta el presente del lamento final, metafórico en su decorado y en su lenguaje, en los lamentos dolorosos del Amant.

La trama de la fuente desencadena el último episodio del *roman* de Guillaume de Lorris. Este último consiste en el lento ascenso desde las profundidades del sueño hasta el dominio de lo real, según Rita Lejeune.<sup>311</sup> Desde un punto de vista diferente pero convergente, Paul Zumthor observa que si el sueño surge de la tradición narrativa mientras que las reacciones del narrador se inscriben en una perspectiva lírica, el *roman* termina con la integración de la totalidad lírica del texto en el discurso lírico.<sup>312</sup>

Despojado de los comentarios del narrador, el episodio de la fuente de Narcisus o de la Fuente de Amor (v. 1423-1620) se reduce a la narración siguiente: cuando el Amant terminó de recorrer en sueños el *vergier* entero de Déduis, Guillaume/el Amant descubre

---

<sup>311</sup> « A propos de la structure du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans *Etudes de langue et littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, 1973, p. 342.

<sup>312</sup> « Récit et anti-récit: le *Roman de la Rose* », dans *Medievo romanzo*, 1, 1974, p. 5-24.

bajo un admirable pino una fuente cuya inscripción le muestra que fue allí mismo donde Narcisus murió. Este recuerdo espantoso le hace dudar en aproximarse a ella pero después, pensando que no tenía nada que temer, se inclinó sobre el agua límpida. Allí vio dos cristales que se coloreaban a los rayos del sol y que reflejaban, como si se tratara de un espejo prodigioso, todos los árboles y las flores del *vergier*. El Amant soñador percibió los rosales cargados de rosas, y de repente, sintió un deseo enorme de acercarse a ellos. Como se ha detallado anteriormente, escoge una Rose muy bella, que hubiera cogido con sus propias manos si no se lo hubieran impedido las espinas, cardos, zarzas y ortigas.

Este espejo es una trampa que transforma los corazones, trastorna la educación, la razón y la medida, paraliza la reflexión, e inspira la voluntad de amar. El amor surge, de algún modo, de la fuente.

Cabe imaginar que la fuente mantenía su virtud con la aventura de Narcisus; esta virtud permanecería en la fuente de amor porque fue en estas aguas donde Narcisus se enamoró de su propio rostro, y los cristales, evocarían los *ieuz vers* del bello adolescente, estos ojos culpables de su funesta pasión: la mirada del deseo quedaría unida a la fuente como si se tratara de un sortilegio. Estos dos ojos que miran mediante los dos prismas, son una nueva mirada que el amante lanza sobre las cosas, una mirada transformada por el deseo, como la de Narcisus. El objeto de la pasión nace con la mirada del Amant. La mirada que el deseo lleva sobre las cosas es más aguda que la mirada ordinaria: percibe la naturaleza más profunda y más secreta de las cosas; descubre su esencia. Así pues, los cristales revelan las cosas bajo su aspecto deseable.

Esta es la función estructural de la fuente de Narcisus: en este decorado primaveral de figuras alegóricas del *vergier* de *Déduis*, el tiempo, *li tens qui s'en vet nuit et jor sans repox prendre et sanz sejour* (v. 361-362) se queda a la puerta con su víctima *Viellece*. En cuanto aparece la fuente y dentro de ella la Rose, el deseo y el tiempo hacen irrupción, desencadenando una historia, una narración de búsqueda: el Amant progresa hacia su objetivo, adentrándose en una espiral sin fin de deseo insatisfecho por la imposibilidad de llegar hasta su amada Rose. Entonces, esta imagen del primer encuentro del amante con la Rose en la fuente, nos lleva de la alegoría soñada al mito de la experiencia, acusando el contraste entre los dos medios metafóricos.

El mito de la experiencia está relacionado con el tiempo. Narcisus, cuyo recuerdo está íntimamente unido a la fuente, pertenece a otro orden de realidad (a Otro mundo, el mundo de la Busca), diferente del de la *Biauté*, *Richesse* ou *Déduis*. Como personaje

mítico, él ha vivido en el mundo épico sometido al tiempo; su deseo insatisfecho lo demuestra tanto como su muerte. La misma fuente donde se ha amado a sí mismo es una fuente histórica, señalada por una inscripción que lo identifica. Desde la época de Narcisus, ella se cobra numerosas víctimas que han sufrido la prueba de la “nouvelle rage” que ella inspira. Ella continúa existiendo, y cada uno de nosotros tiene el riesgo de ver un día el objeto que nadie podrá evitar desear.

El Amant no ha vivido nada en el *vergier* de *Déduis*, sólo ha soñado que bailaba entre las representaciones mentales del carol (danza medieval llevada a cabo por varias personas que forman un círculo). Su historia comienza en la fuente, sin ella no habría narración ni búsqueda.<sup>313</sup>

La aventura del Amant se divide en dos etapas: la primera se termina en la fuente de Narcisus; la segunda continúa hasta el final del texto. En el inicio del relato, el héroe vive con una sensación de alegría, como un joven muchacho que no conoce todavía las penas del amor; pero cuando mira por primera vez a la fuente, comienza su iniciación dolorosa a la vida de los adultos.

### c. La encrucijada

La encrucijada se halla en el espacio de búsqueda porque sin ella el héroe no podría elegir y por consiguiente, avanzar; quedaría sumido en un estado sin fin de absoluta *errance*. Cabe señalar que, curiosamente, la encrucijada aparece en todas las fronteras de la narración. Siempre que el héroe llegue a un punto fronterizo donde debe franquear un paso difícil que va a cambiar el sino de su relato, reflexiona y toma uno de los caminos o posibilidades que le ofrece la encrucijada.

Esta encrucijada de dos caminos, como afirma Juan-Eduardo Cirlot, “es un signo de conjunción y de comunicación, pero también de inversión simbólica, es decir, aquella zona en la cual se produce un cambio trascendental de dirección, o se desea provocar ese cambio”.<sup>314</sup>

Por consiguiente, cuando el héroe llega a la encrucijada, no puede dudar ni volver hacia atrás. La encrucijada es el lugar de la elección entre el Bien o el Mal, las buenas o las

---

<sup>313</sup> RYCHNER, Jean, *Du Saint-Alexis à François Villon, Études de Littérature Médiévale*, Droz, Genève, 1985, p. 45.

<sup>314</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004, p. 153.

malas decisiones; es el lugar donde se puede uno equivocar o acertar. Así pues, la encrucijada tiene una connotación simbólica muy fuerte porque se refiere no solamente a la encrucijada de caminos sino también a la forma de la Cruz o cruciforme.<sup>315</sup> La cruz es sobre todo un símbolo de totalización espacial y representa una unión de los contrarios.

Asimismo, “c’est le lieu qui provoque à l’arrêt et à la réflexion. Il est aussi lieu de passage d’un monde à un autre, d’une vie à une autre, de la vie à la mort”.<sup>316</sup>

Este lugar se encuentra dentro del mismo héroe, que a lo largo de toda la Busca, deberá combatir diversos aspectos de su persona, sobre todo mediante pruebas morales.

Sin embargo, “Le carrefour est aussi le lieu où l’on trouve *les autres*, aussi bien extérieurs qu’intérieurs. Il est l’endroit privilégié des embuscades: il exige attention et vigilance. (...) Dans la véritable aventure humaine, l’aventure intérieure, au carrefour, on ne retrouve jamais que soi: on a espéré une réponse définitive, il n’y a que de nouvelles routes, de nouvelles épreuves, de nouvelles marches qui s’ouvrent. Le carrefour n’est pas une fin, c’est une halte, une invitation à aller au-delà. (...) c’est alors le lieu de la méditation, de l’attente, non de l’action. Mais il est aussi le lieu de l’espérance : la route suivi jusqu’ici n’était pas bouchée; un nouveau carrefour offre une nouvelle chance de choisir la bonne voie. Seulement, les choix sont irréversibles”.<sup>317</sup>

Cabe destacar también que la encrucijada tiene un valor funcional, especialmente en la entrada del bosque; se convierte en un lugar en el que se separan múltiples buscadores. También es la imagen de la llegada a lo desconocido y es el lugar donde el *chevalier errant* debe tomar una decisión y elegir un camino. Muchas veces en la encrucijada el héroe encuentra una ermita. En este lugar tomará conciencia de su situación y pasará la prueba moral más relevante de su Busca. Por este motivo, la encrucijada muy a menudo es un símbolo moral y filosófico.

---

<sup>315</sup> Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “la croix est le troisième des quatre symboles fondamentaux, avec le triangle, le cercle et le carré. Elle établit une relation avec les trois autres: par l’intersection de ses deux droites qui coïncide avec le centre, elle ouvre celui-ci sur l’Extérieur, elle s’inscrit dans le cercle qu’elle divise en quatre segments, elle engendre le carré et quatre triangles, quand ses extrémités sont reliées par quatre droites. La symbolique la plus complète dérive des ces simples observations: elles ont donné naissance au langage le plus riche et le plus universel. La croix est le plus totalisant des symboles”. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, Bouquins*, Robert Laffont /Jupiter, Paris, 1982, p.362.

<sup>316</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 172.

<sup>317</sup> *ibid.*: p. 175.

En el *RR*, el Amant comienza su paseo por un espacio abierto, sin límites ni obstáculos de ningún tipo, y de repente, llega a un *vergier*.<sup>318</sup> En esta encrucijada el Amant deberá tomar una decisión, cuya elección condicionará el devenir del relato. El hecho de que entre en un espacio limitado significará que perderá la libertad que tenía paseando sin muros ni puertas que se lo impidieran.

El comienzo de la aventura en un espacio abierto y su estrechamiento corresponde al cambio de clima emocional, como señala Zuzanna Marcinkowska, “la joie et l'insouciance accompagnant la marche à la découverte du monde font place à la tristesse et aux tourments qui accablent l'homme exclu et rejeté de son paradis. Dans le clos du jardin le mouvement du héros n'est plus un choix opéré dans un ensemble de possibilités mais au contraire il suit un schéma fixe. C'est pourquoi il impose un climat qui va s'assombrissant et annonce El Esclavaje de l'Amant”.<sup>319</sup>

### 3.4.3. Espacios de Encuentro con el objeto buscado

En estos espacios se refleja el resultado de toda la Busca. Además, justo antes de encontrarse con el objeto buscado, el héroe realizará las últimas pruebas físicas y sobre todo, morales. Como corresponde a todo momento catártico, en los espacios donde se efectuará el encuentro definitivo se resolverán años de búsqueda en un brevísimo espacio de tiempo<sup>320</sup>.

En efecto, en el encuentro también se reflejará la evolución del héroe y del objeto si se trata de una persona y como desenlace de la Busca, tendrá una serie de temas y elementos particulares:

- El **objeto**: Puede tener autonomía propia como el Graal o puede estar encerrado o escondido por un vigilante. En el primer caso, sólo aparecerá si el héroe es el elegido por Dios, y es el mismo Graal de la *QSG* quien decide quién le puede

---

<sup>318</sup> El *vergier* se ha analizado en el capítulo del cronotopos del *locus amoenus*.

<sup>319</sup> MARCINKOWSKA, Zuzanna, *La prison amoureuse de Guillaume de Lorris*, Médiévales, N°14, 1988. La culture sur le marché, p. 110.

<sup>320</sup> Véase el Anexo 7: Estadística.



encontrar. En el segundo caso, el héroe lo encontrará sólo si supera una prueba moral.

- La **persona**: Tanto si es un ser amado como un familiar o un enemigo, el héroe siempre lo encontrará. En el caso del amado, estará raptado y el héroe lo liberará o por cuestiones familiares, un malentendido, el azar los separará pero el azar o un duelo final los volverá a juntar. Cuando se trata de un familiar, el encuentro del héroe con sus padres, por ejemplo, representará el restablecimiento no sólo del orden sino también de su propia identidad. Pero cuando el héroe encuentra el enemigo que humilló a algún miembro de la corte, al rey, a la reina o a algún caballero, tendrán que luchar fervorosamente y largamente hasta vencer al caballero que ha hecho la ofensa.

Asimismo el encuentro con el objeto buscado puede provocar los siguientes giros en la narración:

1. Desencadena más acción y aventura: *CHCH, J, la QSG*.<sup>321</sup>
2. Provoca una boda inmediata y la concesión de riquezas: *E, RB*.
3. Desembocará en una búsqueda inacabada: *CG, RR*.

El encuentro está íntimamente relacionado con los resultados que ha obtenido de las pruebas calificativas y con la evolución que ha hecho el héroe a lo largo de la búsqueda. Así pues, en este esquema se reflejarán las conclusiones de los encuentros de cada héroe:

- **Lancelot**: Un encuentro. Prueba moral en el Cementerio y encuentro en la Corte del rey Bademagu.
- **Perceval**: Contempla el Graal pero no hay un nuevo encuentro final. Prueba moral en la landa y en la ermita, aunque el *roman* termina antes de que Perceval encuentre el objeto correcto que debe hallar para restablecer el orden.
- **Jaufre**: Un encuentro: Prueba moral y encuentro en el castillo de Taulat.

El encuentro con Taulat llevará a Jaufre a encontrar a Bruneseutz. La victoria sobre Taulat habilita a Jaufre para la aventura de la fuente maravillosa y lo designa en el episodio de la *fée* de Gibel como el único capaz de apoyarla contra el monstruoso Fellon d'Albarua.

---

<sup>321</sup> En la *QSG*, aunque el Graal se encuentra en 3 ocasiones (Lancelot, Perceval, Boort y Galaad), las aventuras seguirán hasta que no lo encuentre Galaad; entonces, una mano del cielo se lo llevará al reino de Dios.

- **Guillaume y Aelis**: Dos encuentros recíprocos. La peregrinación y la supervivencia son las pruebas más decisivas que ambos amantes, Guillaume y Aelis, deberán superar para poder finalmente encontrarse en Saint-Gilles, donde ambos trabajan para el mismo noble; ella es hilandera y él, casualmente, ayudante del maestro halconero.

Puesto que el carácter abstracto de la Busca como conocimiento de la propia identidad desaparece en los *romans* realistas e idílicos del siglo XIII,<sup>322</sup> el encuentro con el amado, no conllevará una evolución personal de los amantes sino el resultado de una demostración afectiva muy potente. Guillaume encuentra a Aelis y Aelis lo encuentra a él, ambos se reconocen por dentro; a pesar de que físicamente hayan cambiado –han pasado muchos años sin verse– sus corazones siguen albergando el mismo amor incondicional del uno hacia el otro.

- **Galaad**: Efectúa el encuentro más relevante pese a que Lancelot, Perceval y Boort también hallan el Graal. La recompensa que recibe es absolutamente diferente de la de sus compañeros: “Galaad a la vision du Graal, meurt et monte au ciel. De son côté, Perceval ne parfait pas la quête d’une façon si radicale que son compagnon d’armes. Contrairement à lui, il ne peut voir les secrets du saint vase, mais juste les entendre ”.<sup>323</sup> Las pruebas morales previas al encuentro suceden en la ermita y en el mismo lugar donde se reúne con el Graal.

- **El Amant**: No hay encuentro final. Permanece encerrado en la torre y al no poder acceder a su objeto más deseado que es la Rose, se sume en la más terrible desesperación. Encuentra a la Rose en la Fuente de Narcisus, pero no puede acceder a ella, ni ella a él y permanecen separados. Una vez encerrado en la torre, ni siquiera pueden verse. Esta búsqueda, que es una conquista por su deseo no sólo de encontrar sino de poseer a la Rose, termina en un estado de frustración absoluta.

- **Richars**: Tres encuentros; Richars encuentra a su madre, después a su padre y ambos padres se encuentran recíprocamente; pero no sólo eso, en el *roman* hay un encuentro también fruto del azar, que es el de Richars con su amada Rose: Las pruebas físicas anteriores al encuentro con sus padres son las batallas que realiza contra los asaltos del sultán de Carsidoine, que quiere llevarse a su hija, la bella Clarisse. Clarisse se informa acerca de la familia del joven caballero y Richars cuenta todo lo que sabe de sus orígenes, mostrando un trozo de tejido que sirvió para envolverle cuando fue abandonado.

---

<sup>322</sup> BERMEJO, Esperanza, “Viaje y Tradición en los “*Romans*” Realistas del siglo XIII”, *Epos* 10 (1994), p. 366.

<sup>323</sup> AURELL, Martin, *op. cit.*, p. 461.

Mediante esta prueba material de la identidad que los une, la reina reconoce a su hijo. Este encuentro parece fruto del azar, pero es el resultado de una serie de operaciones llevadas a cabo por el héroe, y que son el resultado de una concatenación de causalidades. Antes de encontrar a su padre, después de un torneo, Richars debe superar otra prueba pero en este caso es moral: Se entera de que un caballero llamado Loys li preus ha vencido todos los torneos disputados en la región y que un nuevo torneo se prepara en el castillo de Marchuel, donde él se dirige (v. 3538). Richard se revela como el mejor caballero del torneo, derribando a todos sus adversarios, incluido Loys, y recibe el premio con el consentimiento general (v. 3678). Con su generosidad habitual, dispensa a sus adversarios vencidos de pagar su tributo a condición de que ellos accedan a contar la aventura más sorprendente que les haya ocurrido, lo que da a Loys la ocasión de describir el episodio del jardín y a Richars de reconocer a su padre. Si no hubiera sido generoso, su padre no hubiera tenido la ocasión de explicar su historia. De nuevo, este encuentro parece fruto del azar, pero si el héroe tiene la sangre de su padre Loys y su padre también es conocido en los torneos por ser un caballero muy valiente, era cuestión de tiempo el que se encontraran en uno de ellos.

El tercer y último encuentro es entre los dos padres naturales de Richars. Él lo organiza para que puedan verse e incluso casarse: Richars lleva a su padre a Frise, donde los dos padres, tanto tiempo separados, se unen en matrimonio.

El *roman* termina con la muerte del rey que lega todo su reino a Richars. Después, va a ver a su madre en Maugorie, le da la tierra de Maugorie en recompensa a al *prevost* que le había prestado. Cuando muere el rey de Frise, su padre, le arrebató la corona a un conde que quería apoderarse de ella y le da a su padre Loys li preus el reino de Frise. Cuando alcanza sus objetivos vuelve a Montorgueil con su mujer *Biellerose*.

Curiosamente, el encuentro con sus padres, se efectúa en la tercera espiral, no en la última parte de la estructura narrativa. Pero este encuentro desencadenará toda una serie de sucesos que lo llevarán a encontrar su amor, Rose. Si no hubiera continuado con su búsqueda –en este caso, tal vez, de sí mismo–, luchando en todos los torneos que se va encontrando por el camino, no hubiera podido encontrar a Rose. Y sobre todo, si no hubiera sido generoso, al pagar el entierro de un caballero muerto que no tenía ni ataúd, no hubiera podido conseguir una armadura para el torneo en el que se ganaba el amor de la hija del Rey de Montorgueil, Rose, y su reino.

En definitiva, para que el espacio del encuentro final (corte del rey Bademagu, Castillo de Taulat, Saint-Gilles, la Fuente de Narcisus, corte de Frise), con el objeto buscado se de, el héroe deberá reparar la causa por la cual éste desapareció o alguien lo raptó. De modo que para ello Perceval deberá realizar las preguntas correspondientes frente al Graal y al rey Pescheor, Lancelot tendrá que vencer a Meleganz para recuperar a Guenievre, el Amant tendrá que dejar de adorar apasionadamente a la Rose, Jaufre tendrá que vencer a Taulat y lograr que éste se arrepienta de su ofensa, y Guillaume y Aelis deberán demostrarse uno al otro y a sí mismos hasta qué punto su amor no es pueril y merece un encuentro entre adultos y la unión de una boda al final del texto.

Por consiguiente, el héroe busca y encuentra lo que falta en su entorno y en sí mismo pero sólo lo podrá encontrar cuando haya evolucionado lo suficiente como para realizar cambios importantes en su vida.

## IV. CONCLUSIÓN

En esta investigación he realizado un análisis del *roman* medieval cuyo motivo es la Busca tras haber encontrado, previamente y con este fin, un ingente y variado corpus en el ámbito de la literatura medieval francesa, y tras haber constatado la ausencia de estudios literarios sobre la materia. Para ello, he establecido cinco etapas que estructuran la Busca:

I. Inicio: Orden

II. Suceso / Falta

III. búsqueda

IV. Encuentro o Reencuentro final

V. Restablecimiento del orden: Nuevo orden

Habiendo examinado cada una de estas etapas, he constatado que la Busca es un sistema que dispone el modo de reparar una falta que provocó el caos y restaurar el orden y la armonía mediante el encuentro del único objeto que puede conducir al héroe a este fin. Pero para que la Busca despliegue sus velas y por consiguiente, se emprenda la búsqueda, el héroe debe sentir el deseo de llevarla a cabo aunque le cueste la vida. Así pues, el motor de la Busca es el deseo. Sin embargo, este sistema no desplegará toda su fuerza sólo por el impulso del deseo, sino que también necesitará un entramado de dicotomías y oposiciones que reflejarán, notablemente, las relaciones del individuo con la sociedad. De ahí que, según Mikail Bakhtine,<sup>324</sup> el individuo aparezca por primera vez en la Edad Media representado en la figura del héroe solitario.

En cuanto al deseo como motor de búsqueda, cabe señalar que cada héroe tendrá su deseo, más o menos intenso, que se percibirá por el ritmo de su búsqueda. Por ejemplo, Lancelot en el *CHCH* tendrá un deseo ferviente de encontrar a Guenievre; su pulsión es mucho más potente que la de Perceval en la *CG* o la de Galaad en la *QSG*. Por lo tanto, la intensidad del deseo de Lancelot le provocará un retraso constante a la hora de combatir con Meleaganz, siempre llegará tarde. Esto ocurre porque hay un desfase entre el deseo interior del héroe y el tiempo presente de la lucha.

---

<sup>324</sup> BAKHTINE, *op. cit.*, p. 283.

Dentro de este motivo, tanto los análisis de la Busca de un objeto simbólico como los de una persona, han sido especialmente fértiles dada la estructura en espiral y laberíntica que ofrece la narración.

Para comprender mejor cómo funciona el dispositivo que pondrá en marcha la narración de Busca, es importante establecer algunos de los temas y elementos imprescindibles que aparecen en las diferentes etapas:

### **I. Inicio**

A pesar de tratarse de una etapa breve, cumple la función de preludeo y es donde generalmente aparece el héroe y su entorno.

### **II. Suceso**

Un suceso inesperado acabará con la paz de la corte.

Sin la etapa de la Falta no podría desencadenarse ningún tipo de búsqueda. En esta etapa tienen lugar el rapto, la desaparición, la afrenta, la humillación, el encuentro que cambiará el destino del héroe, etc. Este suceso, en un instante, suele dar un giro radical irreversible a la situación inicial.

### **III. Búsqueda**

Después aparecerá la tercera etapa de la búsqueda que conllevará aventuras, pruebas, fronteras y encrucijadas y, en la mayoría de los casos, un viaje.

El héroe fronterizo navegará sin cesar entre dos mundos: Este mundo y el Otro mundo. Él es el único que no tiene límites espacio-temporales, como el común de los demás mortales. Es decir, puede estar siete años buscando a su amada y en estos siete años no tendrá en su mente otro pensamiento que encontrarla. Esta atemporalidad no se refleja sólo en el héroe sino también en los espacios que imperan el inicio de la primera etapa: El *vergier*, el castillo, el prado de Toul, la corte del rey Artus, etc. Suelen ser espacios de paz, de orden y del *locus amoenus*.

En esta etapa, al comienzo y al final habrá una frontera de entrada y salida al Otro mundo. Este Otro mundo al que sólo puede acceder el héroe, adoptará la forma de una ciudad (*E*, *RB*), un bosque, un castillo (*CG*, *J*), un *vergier* (*RR*), un palacio (*QSG*) o una corte (*CHCH*) y su función es conducir al héroe a la prueba final para encontrar el objeto buscado.

Durante toda la etapa de búsqueda el héroe deberá realizar pruebas físicas como la supervivencia en un medio hostil (como Guillaume y Aelis que se hallan separados y sin recursos en la ciudad), combates, torneos, y pasos peligrosos (como el *Pont de l'Espee* que debe cruzar Lancelot). También deberá superar todo tipo de pruebas morales, como la elección de Lancelot de subir a la *charrette* para continuar la búsqueda, el silencio de Perceval durante el cortejo del Graal, la superación de las tentaciones que les provocan las damiselas que van encontrando Boort, Perceval y Lancelot en la *QSG*, y las decisiones que deberán tomar después de una reflexión profunda a raíz de una conversación con un ermitaño.

Otra cuestión relevante que configura esta etapa es la aparición de elementos maravillosos como las gotas de sangre sobre la nieve en *CG*, el espíritu de un caballero en *RB* y la fuente de Narcisus en la *RR*. Estos elementos suelen aparecer en lugares aislados de la civilización, de ahí que no aparezcan en el *roman* idílico del *E* y en el realista de *RB*, puesto que en ellos se refleja el nuevo espacio de la ciudad y sus casas, hostales, palacios, es decir, la sociedad burguesa del siglo XIII en pleno florecimiento, donde no cabe ningún tipo de magia.

#### **IV. El encuentro**

Una vez superada la prueba final de la búsqueda, el héroe encuentra casualmente el objeto buscado. Si la búsqueda ha sido entre dos amantes, como sucede en el *E*, habrá dos encuentros: el del amado que encuentra a la amada y el de la amada que a la vez le encuentra a él. Son dos encuentros distintos, puesto que cada uno de ellos ha tenido que emprender un viaje diferente, una etapa de búsqueda diferente. Asimismo, también puede haber tres búsquedas, que pueden ser o no simultáneas, como se ha comprobado en *RB*: la del héroe a su madre, después a su padre, y finalmente, la de su padre a su madre. Por tanto, al final del *roman*, tendremos tres encuentros diferentes.

En efecto, esta etapa de Encuentro, también provocará giros sustanciales en la narración. Como se ha constatado en el *CHCH*, *J* y la *QSG* el encuentro desencadenará más acción y, por consiguiente, más aventuras. En cambio en el *E* y *RB*, el encuentro final de los amantes motivará una boda inmediata y la concesión de riquezas. Pero si no hay encuentro final, como sucede en el *CG* y el *RR*, la tensión de la narración de Busca no quedará resuelta y podrá producir nuevos textos o nuevas lecturas.

Los encuentros son el momento más catártico de estos *romans* y por este motivo, suelen reflejar la revolución y el cambio que se ha producido en el héroe. El buscador no sólo

encuentra el objeto buscado sino también esa parte de sí mismo que le faltaba o que desconocía que podía adquirir con la madurez que le han concedido las pruebas. Por ende, Perceval pasa de ser el niño inocente e ignorante, protegido por su madre y aislado de la sociedad noble a la que pertenece, a ser uno de los caballeros más importantes de la corte del Rey Artus; Guillaume y Aelis se convierten en los amantes perfectos, dispuestos y preparados para casarse, el Amant de la Rose aprende a amar, Richars se convierte en un caballero que además gana todos los torneos de la región, Jaufre descubre la cortesía y Lancelot se convierte en el salvador de la reina Guenievre, y por extensión, del reino de Logres. Esto no sucede con Galaad, héroe elegido por Dios para encontrar el Graal, puesto que es un caballero perfecto.

No sólo el héroe evoluciona sino también el objeto, excepto si se trata de un objeto simbólico pero material como es el Graal. La persona que se busca, según va pasando el tiempo, va cambiando su ubicación y, con ello, la percepción sobre ella pero no los sentimientos, como sucede con Guenievre, Guillaume, Aelis, Clarisse y Loys. También ocurre lo mismo con Taulat. Jaufre se enfrenta a él pero no lo mata sino que lo deja en libertad con la condición de que se arrepienta de lo que ha hecho y cambie su actitud. En este caso, Taulat evolucionará junto con el héroe. Dejará de ser el enemigo buscado para convertirse en un noble caballero.

Cabe destacar, también, que el espacio de Encuentro es el menos relevante de todos los espacios, porque es un lugar de paso (la corte del Rey Bademagu, el castillo de Taulat, Sarraz, la corte de Frise, etc) al que no se volverá, puesto que el objeto encontrado deberá volver al espacio donde faltaba o al nuevo espacio conquistado por el héroe.

## **V. Restablecimiento del orden**

La parte final de la Busca siempre es la etapa que ofrece la paz más absoluta y el equilibrio más estable de toda la narración. Con el encuentro se restaura el orden y se restablece la armonía original o incluso, se accede a una armonía mucho más pura que la que hubo en el inicio del *roman*. En ella se materializa el cambio que ha ocasionado el encuentro. Si el encuentro es entre amantes, habrá boda, y recibirán riquezas, posesiones; si el héroe debe encontrar al enemigo, habrá un pacto o una reconciliación, como he señalado en el caso de Taulat, en *J*. En cambio, si no existe ningún encuentro final, esta parte tampoco aparecerá al final del *roman* y la Busca aparecerá inacabada, como he constatado en el *roman* del *CG*, *CHCH* y la *RR*.



A modo de conclusión estableceré los puntos más pertinentes que he desarrollado en esta investigación:

- **El rol del individuo y su libertad para elegir** configura la esencia de la Busca. Como he evidenciado en el *E*, tanto Guillaume como Aelis, son libres de amarse desde su infancia, a pesar de que sus familiares no estén de acuerdo. Huyen y siguen amándose. La prueba de la constancia y verdad de este sentimiento que los une radica en los recursos que desarrollan ambos durante el largo camino de búsqueda, para sobrevivir. Sin embargo, la libertad y la voluntad en el individuo, no son suficientes para convertirlo en un ser único y valeroso capaz de encontrar lo que busca. Como se ha comprobado en *QSG*, en algunos *romans* el encuentro con el Objeto, en este caso el Graal, debe realizarse mediante el amor divino y la búsqueda del conocimiento de Dios. El eterno desgarramiento del hombre en Busca de Dios (del Graal en la *QSG*), es la superación de la desemejanza y sólo es el amor sin medida, iluminado por el Santo Espíritu, el que conseguirá convertir al hombre en un ser semejante a Dios. De ahí que Galaad, cuando encuentra el Graal (que simboliza Dios), se transforma en él y muere, habiendo alcanzado el estado de perfección al que estaba destinado. Su espíritu asciende al reino de Dios.
- El **viaje** configura la etapa de la búsqueda, que es la parte más importante de la Busca. Mientras el héroe viaja para encontrar el objeto que busca, dentro de él, se produce otro viaje, que es el que le permitirá evolucionar hasta la última parte del *roman*. El héroe deberá atravesar la frontera entre el mundo conocido y afectado por la falta y el mundo desconocido y peligroso (el Otro mundo). Sin este viaje, jamás podrá encontrar el objeto buscado.
- En general, el héroe debe ser valiente, noble, fuerte y habilidoso. El héroe de Busca, además, debe tener una **memoria enorme y ser perseverante**. Durante la etapa de la búsqueda aprenderá a valorar la memoria y el recuerdo del objeto buscado, especialmente, cuando se trata de la persona amada. Pasarán años hasta que encuentre lo que Busca, y por eso, no puede permitirse olvidar ni el motivo ni el objeto en sí.
- El **héroe y el objeto buscado forman un todo**. Si el héroe no se encuentra a sí mismo, difícilmente podrá encontrar lo que Busca. Para ello, salvo Galaad, el héroe deberá evolucionar tanto a nivel físico como mental. Una vez ha encontrado

lo que Busca, el cambio que se ha operado en él, también se materializa en su entorno: el reino recupera la armonía y el orden que perdió.

- Las **pruebas calificativas** son extremadamente relevantes en la tercera etapa. Sin ellas, la búsqueda no tendría sentido. Forman al héroe y dan valor al encuentro. Dentro de estas pruebas, las relacionadas con la moral y los valores son las más importantes, porque ponen en marcha un mecanismo que consolida la estructura y que es altamente efectivo (falta, remordimiento, arrepentimiento, reparación y penitencia) para la evolución psicológica y espiritual del héroe. De ahí que la primera prueba moral de la narración siempre sea la elección de emprender la búsqueda por parte del héroe. En la mayoría de los *romans* medievales de Busca (*CHCH*, el *CG*, el *RR*, el *E* y la *QSG*), los héroes emprenden la búsqueda del objeto que ya habían encontrado anteriormente. Es decir, si no lo hubieran encontrado, no lo hubieran buscado.
- La **comunicación** es especialmente relevante en el *roman* de Busca. El héroe debe establecer comunicación entre Este mundo y el Otro mundo, el corporal y el espiritual, el terrenal y el celestial, formando un puente por el que él mismo pueda pasar. Pero este puente tiene que aparecer en el momento preciso, sin esperar al día siguiente como pretende Perceval. Preguntar implica una actitud que Busca descifrar la realidad e interpretar el sentido de la vida. Pero el *CG* provoca preguntas cuyas respuestas siempre son insuficientes. De algún modo es una invitación a una búsqueda que incite también al lector a realizarla.
- Los **espacios atemporales** (la corte, el palacio el castillo, la prisión, la isla, la torre, el *vergier*) y los **espacios de búsqueda** (el camino, el bosque, la ciudad, el país desconocido, el Otro mundo) conforman el **cronotopo fundamental** de la Busca. El conflicto entre armonía y subversión, atemporalidad y suceso es la base constitutiva del *roman* de Busca. El espacio de encuentro es menos relevante porque la atención se centra en la relación entre el héroe y el objeto buscado.
- La **estructura de la Busca** es **cíclica**, en **espiral** y **laberíntica**. Por consiguiente, si la Busca es cíclica será un **eterno retorno** cuya estructura se forma a partir de repeticiones, y cuyas repeticiones –elaboradas mediante un ritmo constante–, son productoras de una energía inagotable. Esta energía es el deseo, motor de toda Busca. La *QSG* es el único *roman* que ha presentado enormes dificultades a la hora de analizar su estructura, puesto que es el único que resulta **lineal**.

- Asimismo, la **estructura de Busca** se compone de dos caminos: el **horizontal** (terrenal: torneos, boda) que va desde el inicio hasta el final de la narración, y el **vertical** (espiritual: pruebas, el Otro mundo), que ocupa toda la **etapa de búsqueda**. Sin embargo, hay *romans* como *J* y la *QSG*, en los que este camino vertical puede ser constante en todas las etapas de la Busca.
- La **atemporalidad** es una característica propia de los *romans* de Busca medievales franceses, y su función poética es la más relevante de todo el cronotopo de Busca.
- A pesar de que para la investigación se hayan analizado los **espacios atemporales** en un apartado diferente del de los **espacios de búsqueda**, es imprescindible constatar que la mayoría de los espacios atemporales son espacios de búsqueda y al revés, los espacios de búsqueda son atemporales: la corte, el *vergier*, el bosque, el castillo, el Otro mundo, etc.
- El **esquema general de la Busca** está formado por tres marcos: El primero es el del **narrador**, el segundo el de la **Busca** y el tercero el del **héroe**. El autor elige la Busca como clave narrativa y el héroe se incorpora dentro del esquema como elemento integrador y activo del sistema. A continuación, los elementos y temas se organizan en torno a las acciones y las decisiones del héroe. De esta manera, la Busca, desde su estructura externa de base, va adaptándose a los movimientos de la trama generada por el héroe y, a la vez, el mismo héroe va a interactuar con la influencia que recibe de esta adaptación. Evidentemente, el héroe no es consciente de la magnitud y del sistema de Busca que opera exteriormente, fuera de él. Generalmente, el héroe es consciente de que el destino lo configura él mismo, mediante la toma de una serie de decisiones, que suelen coincidir con las encrucijadas en el camino, y que elaborarán un considerable entramado de causas y efectos. Sólo Galaad tiene el camino escrito por Dios.
- El problema de la **alienación** y del **orden** era central en la literatura francesa de Busca del siglo XII; el sentido de alienación fue expresado en uno de los símbolos más poderosos que han sido inventados para ello: la peregrinación. Frente a la sociedad, el individuo tiene dos reacciones: El camino del rechazo (el ermitaño) o el camino de la reconciliación (Perceval).
- La Busca en la literatura medieval francesa de los siglos XII y XIII es de un **objeto** o una **Persona**. No he encontrado la Busca de un lugar porque no hay camino ni etapas marcadas que conduzcan al héroe hacia un encuentro. El lugar suele ser el

medio para comenzar una búsqueda como las peregrinaciones hacia Jerusalén para encontrar reliquias o el espacio conquistado en las cruzadas, pero no el objetivo final para restaurar el orden perdido. Los cruzados conquistaban por diferentes motivos que puede ser espirituales o no, pero no buscaban. Tampoco he encontrado ninguna Busca de un animal pese al alcance que tenían los bestiarios en la Edad Media. Esta cuestión se podría desarrollar en una nueva tesis.

- El **encuentro** nunca es fruto del azar sino de una concatenación de causalidades que se van desplegando a lo largo de la narración en función de los movimientos y las acciones que realice el héroe. Por ejemplo, aunque parezca que Richars “tropiece” con su madre, como caballero noble y valiente, protegerá a la dama del asalto del sultán y en esta hazaña la encontrará. Desde este encuentro, Richars se encaminará al de su padre, que no hallará si no es en un torneo.

Lo mismo sucederá en el encuentro del Amant con la Rose. No es casualidad si el amante entra en el *vergier* donde se hallan todo tipo de invitaciones al amor (las alegorías, la decoración, el paisaje). Aunque él no sea consciente de su empresa, entra allí porque busca el amor y a través de él, madurar y conocerse mejor a sí mismo.

- El **deseo es el motor de la Busca** y la **Busca es la creadora de la narración**: construye los personajes, el cronotopo, los elementos y los temas. Asimismo, los personajes, el cronotopo, los temas y los elementos, configuran la misma Busca. Es una maquinaria cuyo sistema, aunque parezca inflexible, se adapta al desarrollo de la narración.

Después de todas estas conclusiones y dada la pervivencia del motivo, como he demostrado en el trabajo fin de máster, esta tesis se puede convertir en un germen de muchos trabajos debido a la ingente cantidad de material que contiene el corpus al que me he enfrentado, no sólo medieval sino de toda la historia de la literatura, pasando por la novela western de *True Grit* y *The Searchers*.<sup>325</sup>

Por lo tanto, el presente trabajo es importante no sólo por lo que he estudiado, sino por lo que se puede estudiar a partir de él, constituyendo un referente para futuros trabajos en tanto que ha contribuido a crear un corpus y un sistema de análisis de la poética de la

---

<sup>325</sup> TRESANCHEZ, *Op. Cit.*, p. 77.

Busca medieval. Anteriormente a la presente investigación, no existía ningún libro sobre cómo analizar el motivo de la Busca en la literatura medieval francesa.

Este es un paso inicial en el camino, pero queda mucho por estudiar y desarrollar a partir de esta poética; de hecho, su amplitud ha requerido la renuncia a una exhaustividad imposible en aras de un panorama global y muy necesario sobre este asunto; tanto es así que el análisis se ha tenido que acotar a las producciones más relevantes de finales del siglo XII y comienzos del XIII. No obstante, espero expandir y profundizar en futuros trabajos este análisis del motivo de la Busca en la literatura medieval, así como destacar elementos y temas que puedan aparecer en obras europeas y orientales. Para continuar con los aspectos más globales y atemporales de esta investigación sería casi imprescindible elaborar un corpus cronológico y tipológico de la literatura medieval de Busca.

Para terminar, me gustaría recalcar que esta misma tesis doctoral se sitúa dentro de una estructura narrativa de Busca, ya que el encuentro de este motivo literario en el *roman* medieval francés, sólo ha sido el comienzo de una nueva búsqueda hacia el encuentro de un código de Busca universal, aplicable a otras literaturas occidentales, y tal vez también orientales. Para lograr esta poética de Busca universal es necesario seguir investigando novelas de diferentes géneros, épocas y países donde pueda hallarse el ADN de la Busca. En efecto, esta Busca es eterna y atemporal, de ahí que sea una espiral abierta a nuevas investigaciones, nuevos análisis y nuevas perspectivas.



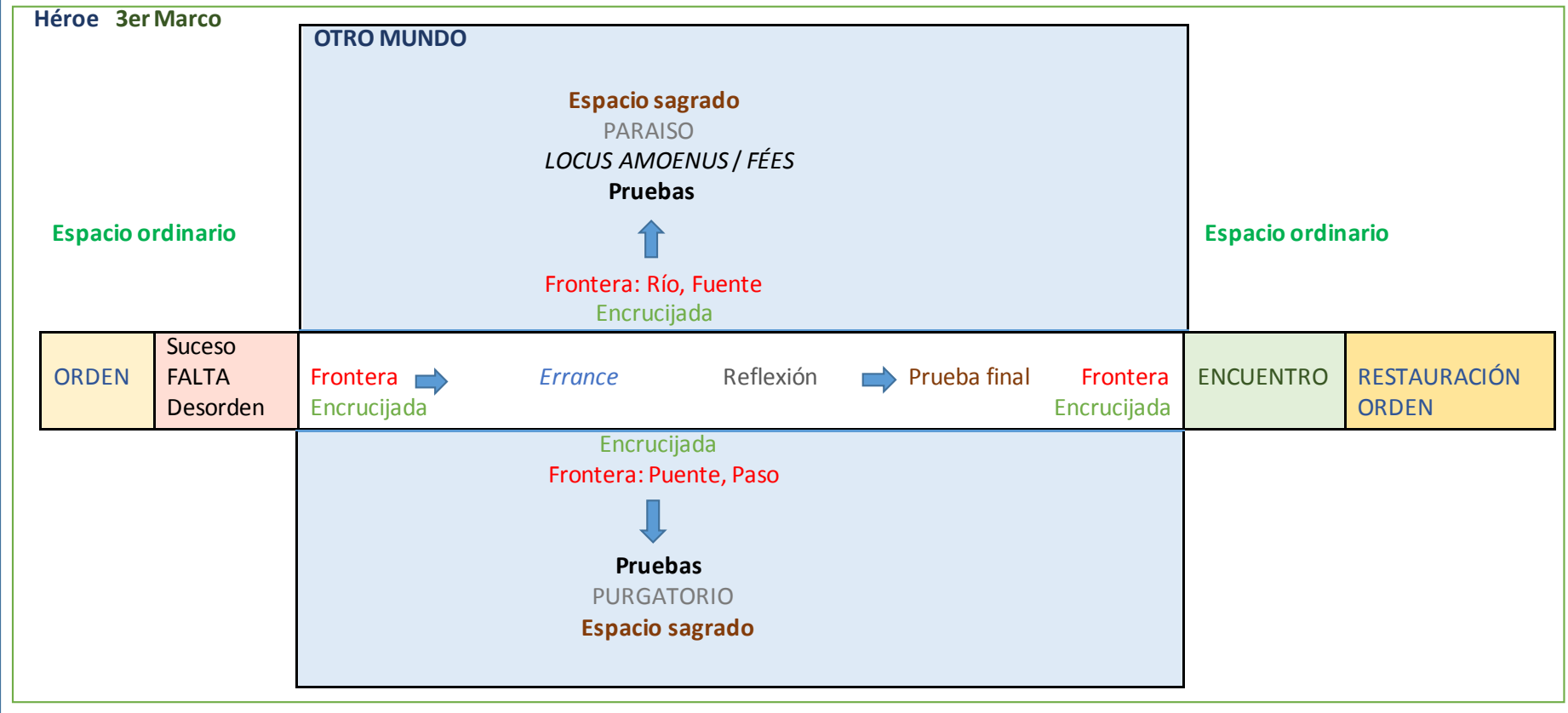
## **V. ANEXOS**

### **Tablas comparativas**

## 5. 1. EL SISTEMA DE BUSCA

Narrador 1er Marco

BUSCA 2º Marco





## 5.2. ETAPAS Y ELEMENTOS

<b>I. SITUACIÓN INICIAL</b> Paz, reposo						
<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
2 Espirales	2 Espirales	5 Espirales	2 Espirales	Lineal, laberíntica	3 Espirales	4 Espirales
Corte del rey Artus	Bosque	Corte del rey Artus en decadencia	Corte	Corte del rey Artus	Habitación, Jardín, <i>vergier</i>	Corte del rey de Frise: el motivo del padre que se queda viudo y que quiere proteger a su hija (sustituta de su esposa) de los varones
	<i>Enfances</i>	Pentecostés	<i>Enfances</i>	Pentecostés	El motivo de la <i>Reverdie</i>	<i>Enfances</i>
	El rol de la madre y del parentesco		El rol de la madre	El rol del padre	<i>Temps du désir</i>	El rol de la madre
			El rol del anillo	Pruebas: El <i>Siège Périlleux</i> , la espada		Prohibición: Clarisse encerrada al <i>vergier</i>

<b>II. SUCESO</b> <b>Falta, partida</b>						
<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
Rapto de Guenievre Prisioneros	Desaparición del Graal	La afrenta y humillación de Taulat	Desaparición del amado y a la vez, de la amada	Desaparición del Graal	Desaparición de la Rose	El motivo del niño abandonado en busca de los padres
Bosque	Castillo del rey Pescheor		El motivo de la <i>reverdie</i>	Varios caballeros parten en Busca del Graal		
			<i>Locus amoenus:</i> Hipérbole			
			Rapto del anillo (de color verde, como el de Iseud) en las afueras de la ciudad de Toul			
			<i>Tristan et Iseud</i> <i>Piramus et Thisbé</i> Mito de Narciso			
			<i>Mésaventure</i>		<i>Mésaventure</i>	
			<i>Quête Nuptiale</i>			

<b>III. AVENTURA</b> <b>Otro mundo</b>	<b>VIAJE</b>					
<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
Guenievre	Graal	Taulat	Guilliaume / Aelis	Graal	Rosa	Padres
Bosque	Bosque	Bosque	Ciudad		<i>Verger</i>	Ciudad
<i>La charrette</i>		Fuente	Trabajo, manutención,			Pobreza vs Riqueza
<i>Pont de l'Épée</i>			Burguesía : economía	Dios decide cuándo aparece y desaparece el Graal	La Rosa aparece y desaparece por voluntad propia	Burguesía Economía
		El <i>vergier</i> de Monbrun	Cruzada			Generosidad extrema
			Heroína			Múltiples torneos
Otro mundo	Otro mundo	Otro mundo	Ciudad y rutas de Francia	Otro mundo		El motivo del padre que lucha contra su hijo
El motivo de la isla	El motivo de la isla				El motivo de la isla	
Elementos maravillosos	Elementos maravillosos	Elementos maravillosos : gigantes, leprosos, hadas	Realismo: descripciones ne la vida en la ciudad	Milagros que proceden de Dios	Alegorías	Realismo : sucesos históricos

<b>IV. ENCUESTRO</b> <b>Cambio positivo</b>						
<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
1 encuentro : Liberación de la amada	1 encuentro: no es definitivo.	1 encuentro: Taulat	2 encuentros : Guillaume encuentra el milano, después encuentra Aelis, y Aelis encuentra Guillaume	3 encuentros: Lancelot, Perceval y Boort, Galaad	1 encuentro: Rose	3 encuentros : Madre, padre, y entre los Padres
Liberación de los prisioneros		Última prueba: <i>fée</i> de Gibel Otro mundo	Idilio y realismo	Lugares religiosos: capillas		Torneos
Corte Torre	Corte	Corte en decadencia	Ciudad: Casa burguesa y Casa aristocrática		Jardín ( <i>Vergier</i> )	Corte
	Inacabada	Castillo prisión : caballero-esclavo de Taulat	Corte del Conde de Saint-Gilles : El reconocimiento		Inacabada: Lamento del amado; la Rose está encerrada en una torre	
			Guillaume termina ambas Buscas			
			Motivo del <i>coeur mangé</i>			Motivo del <i>mort reconnaissant: Le Blans Chevalier</i>

<b>V. ESTABLECIMIENTO DEL ORDEN</b> Concordia, matrimonio, pacto, materialización del cambio						
<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
Evolución del héroe: salvador Héroe muy cortés, sometido a su dama, la reina Guenievre	Evolución del héroe	Evolución del héroe: cortesía	Evolución del héroe: madurez	No hay evolución del héroe elegido por Dios: Estado de Perfección	Evolución del héroe: empieza a madurar, amando y sufriendo.	Evolucion del héroe: se forma como caballero
<i>Nains</i>	Busca infinita	Mago, encantamiento		Pureza, castidad. Paraiso	Pasión y control	Generosidad
Torre-prisión a orillas del mar				<i>Chevalerie Célestielle</i>	Torre-prisión Labyrinthe	Fin errancia y fin torneos
						Motivo del muerto agradecido
Estructura Abierta	Abierta: Busca inacabada	Cerrada: Boda y fin de la andanza (errancia) Riquezas y posesiones	Cerrada: Boda y fin de la andanza (errancia) Riquezas y posesiones	Cerrada: Muere Galaad, el salvador	Abierta: Busca inacabada, Búsqueda eterna del amor	Cerrada: boda y fin de los torneos. Riquezas y posesiones.

### 5.3. ESTRUCTURA

(E : Espiral)

#### EL CHEVALIER DE LA CHARRETTE

2 Espirales

Abierta

I. Situación inicial	II. Suceso	III. Aventura	IV. Encuentro	V. Restablecimiento
<b>E1.</b> Prólogo: Corte de Arturo (v. 1-30)	Provocación de Meleaganz Rapto de Guenievre (v. 31-246)	Viaje en la carreta y aventura de la cama (v. 247-713). Aventura del vado (v. 714-940) La tentación (v. 241-1292) El peine de Guenievre, el pretendiente (v. 1293-1841) El cementerio (v. 1842-2022) La gente de Logres (v. 2023-2614) El doble duelo, <i>don</i> de la cabeza (v. 2615-2978) El puente de las espadas, Baudemagu (v. 2979-3490)	Primer duelo con Meleaganz. Liberación de los prisioneros (v. 3491-3954) Rechazo y desesperación de Lancelot (v. 3955-4440)	La noche de amor (v. 4441-4754) Segundo duelo con Meleaganz (v. 4755-5098) Gauvain en el puente sumergido (v. 5099-5198) Gauvain conduce a Guenievre hasta Arturo (v. 5199-5378)
<b>E2.</b> Corte del rey Artus: Torneo en la corte (v. 5379-6166)	Aparición de Meleaganz (v. 6167-6393)	Liberación de Lancelot (v. 6394-6728)	Corte de Arturo: Tercer duelo con Meleaganz (v. 6729-7119)	Epílogo (v. 7120-7134)

## LE CONTE DU GRAAL (Parte de Perceval)

2 Espirales

Inacabada

Abierta

<b>I. Situación inicial</b>	<b>II. Suceso</b>	<b>III. Aventura</b>	<b>IV. Encuentro</b>	<b>V. Restablecimiento</b>
<b>E1.</b> Perceval en el bosque viviendo con su madre (v. 1-68).	Encuentro de los cinco caballeros en el bosque y partida de Perceval hacia la corte del rey Artus (v. 69-634).	La demoiselle de la tente (v. 635-833).	Primera visita a la corte del rey Artus (v. 834-1304). Encuentro con el Graal. Desaparece el objeto y comienza su búsqueda	Gornemans de Gorhaut de Goort (v.1305-1698).
<b>E2.</b> Blancheflor (v. 1699-2973).	Perceval en el Castillo del Graal (v. 2974-3421).	Perceval encuentra a su prima en el bosque (v. 3422-3690). El Orgueilleus de la Lande (v. 3691-4162)	Las gotas de sangre sobre la nieve (v. 4163-4540).	La maldición de la demoiselle hideuse (v. 4541-4714).
<b>E3.</b> Perceval en la ermita de su tío (v. 6217-6518) el Viernes Santo				

**JAUFRE**  
5 Espirales  
Cerrada

<b>I. Situación inicial</b>	<b>II. Suceso</b>	<b>III. Aventura</b>	<b>IV. Encuentro</b>	<b>V. Restablecimiento</b>
<p><b>EI.</b> Comienzo del <i>roman</i> en la corte de Artus, en Cardeuil Es Pentecostés. La reina, el rey y sus caballeros van a escuchar la misa. Allí están Gauvain, Lancelot, Tristan, Yvain, Erec, Perceval, Cligès y numerosos caballeros. Cuando llega la hora de comer, el rey dice que no se pondrá en la mesa hasta que llegue una nueva aventura. Después lleva a la corte al bosque de Brocéliande y la aventura se presenta bajo la forma de una enorme bestia cornuda que aterroriza a los campesinos. El rey coge la bestia por sus cuernos pero sus manos se quedan pegadas a ellos. La bestia va a pasear al rey colgado de sus cuernos por todo el país, sin que nadie pueda liberarlo, excepto un caballero que se hace llamar</p>	<p>En este momento, llega un caballero a caballo, llamado Taulat de Rogimont, atraviesa la sala bruscamente y mata a un caballero de la Tabla Redonda, dejándolo a los pies de la reina e insultando al rey. Jaufre pide ser armado caballero al momento para perseguir a este provocador. Después de discutirlo con sus caballeros, el rey acepta ordenarlo caballero.</p>	<p>Por el camino encuentra a unos caballeros muertos y a uno que está malherido. Éste le explica que Estout de Verfeuil mata a cualquier caballero que encuentre armado. Jaufre llega donde el orgulloso Estout tiene prisioneros a cuarenta caballeros, lo combate y lo vence. Jaufre sigue su camino y encuentra una Lance blanca colgada de un árbol. Cuando la descuelga aparece un enano que le anuncia que por haber hecho esto acabará colgado. Sale un caballero que lo amenaza, luchan y Jaufre vuelve a vencer. A continuación, encuentra un guardián que le cierra el paso y le pide las armas y el caballo si quiere continuar el</p>	<p>El caballo lleva a Jaufre hasta un jardín. Allí se queda dormido. La señora del lugar no puede dormir sin las melodías de los pájaros que Jaufre ha asustado con su presencia. Envía una serie de caballeros para capturarlo pero hasta que no se juntan todos no logran reducirlo. Brunesentz, la señora, lo manda matar, pero se enamoran uno del otro. Jaufre pide que le dejen dormir antes de ser ejecutado. Cuando todos duermen, empiezan a llorar y a lamentarse. Jaufre pregunta qué ocurre y lo agreden. Después dejan de hacerlo.</p>	<p>Al cabo de unas horas vuelve a ocurrir lo mismo. Jaufre no dice nada y cuando puede se escapa.</p>



<p><i>le chevalier-enchanteur.</i> Todos vuelven a Palacio.</p>		<p>camino. Luchan y Jaufre gana, le corta los pies y el guardián confiesa que tiene unos caballeros prisioneros. Jaufre los libera.</p> <p>En la persecución de Taulat, Jaufre encuentra un escudero atemorizado que le pide que se vaya de aquellos lares si quiere vivir; alguien ha matado a su señor y ha secuestrado a una doncella.</p> <p>Un leproso que ha secuestrado a un niño, lo lleva a una casa donde hay una doncella vigilada por un gigante leproso con una gran maza. Luchan, gana Jaufre pero queda malherido y no puede salir de la casa. Moviéndose por la casa se encuentra al leproso y a un montón de niños que lloran.</p> <p>Los tenía secuestrados el gigante para curarse con la sangre de los niños. Le obliga a explicar cómo salir de la casa: partiendo en dos una cabeza que encontrará y resistiendo lo que le pasará a continuación. Encuentra la cabeza, la parte en dos y la casa empieza a desplomarse,</p>		
---	--	---	--	--

		dejándolo de nuevo malherido. Lo supera y libera a los prisioneros.		
<b>E2.</b> Por el camino se encuentra primero a un trajinero y después a dos jóvenes nobles que están llorando y lamentándose. Cuando Jaufre les pregunta qué les ocurre intentan agredirlo. Los jóvenes le piden que no lo vuelva a preguntar. Estos dos nobles son hijos de Augier d'Essart, un viejo amigo del padre de Jaufre. No consigue saber de qué se lamenta y llora toda la región pero le dan una pista para encontrar a Taulat. Primero debe ir a un castillo donde hay un caballero herido a quien debe ayudar.	La dama que cuida a dicho caballero explica a Jaufre que Taulat le obliga cada mes a subir una montaña. Cuando llega a la cima le pega hasta que se le vuelven a abrir las heridas. El caballero es el señor de todos los que se lamentan por el castigo que sufre. Taulat tardará ocho días en volver y Jaufre decide esperarlo para combatirlo.	En la espera, entra en un bosque donde se encuentra una anciana deforme que le avisa que no entre. Jaufre no le hace caso y entra. De repente un misterioso caballero negro lo ataca, Jaufre lo hiere y este desaparece pero en un instante vuelve a salir como si no hubiera pasado nada. Esto se repite muchas veces hasta que llega un ermitaño y el caballero negro huye. El ermitaño lo acoge hasta el momento en que debe encontrarse con Taulat. Cuando se va de casa del ermitaño encuentra un gigante que se lleva a la que resulta ser la hija de Augier. Jaufre lo vence y se lleva a la hija.	Llegan donde los sirvientes de Taulat tienen atado al caballero torturado para hacerlo subir de nuevo la montaña. Jaufre se opone y Taulat sale a combatirlo. Lo vence y libera al caballero torturado.	Jaufre envía a los protagonistas de la historia a la corte del rey Artus para que cuenten todo lo que ha pasado. Ahora que ha encontrado a Taulat y ha resuelto el asunto que tenía pendiente, va a buscar a Bruneseutz.
<b>E3.</b> Cuando Taulat llega a la corte de Artus, aparece una doncella que pide ayuda pero	Se realiza el juicio a Taulat y se le condena siete años a sufrir la misma pena que hizo	De camino a Monbrun, donde vive Bruneseutz, Jaufre deja a la hija de Augier con su	Cuando llega a Monbrun, Bruneseutz lo recibe con un gran cortejo y los dos dudan	Melyant de Monmelior anuncia que llega a Monbrun.

<p>la corte artúrica está en plena decadencia y no hay nadie que pueda ayudarla en ese momento.</p>	<p>padecer al caballero torturado.</p>	<p>padre. No lo pueden retener mucho porque él quiere volver a ver a su amada.</p>	<p>si decir o no lo que sienten el uno por el otro. Con estas cavilaciones pasan una noche de insomnio. Al día siguiente, Jaufre se confiesa inducido por Bruneseutz. Ella le pide garantías de su amor.</p>	<p>Es el caballero torturado. Cuando Jaufre y Bruneseutz salen para recibirlo, el caballero es interpelado por una doncella que no había recibido ayuda en la corte de Artus. Jaufreno comprende cómo ha podido pasar y Bruneseutz teme que su amado vuelva a irse de nuevo. Melyant explica a Jaufre que el rey Artus lo quiere ver. Jaufre quiere quedarse con su amada un tiempo y Melyant se ofrece para arreglarles el matrimonio.</p>
<p><b>E4.</b> Jaufre se dirige a Cardeuil, donde está la corte del rey Artus.</p>	<p>Se acerca a una fuente donde hay una doncella que pide ayuda porque su señora ha caído dentro.</p>	<p>Cuando se acerca, la doncella lo empuja y caen los dos al agua. Bruneseutz y el cortejo que los acompaña se desesperan por la desaparición de Jaufre. La dama se presenta a Jaufre como aquella que fue en la corte del rey Artus a pedir ayuda. Le explica que Fellon d'Albarua quiere robarle sus propiedades. Jaufre lo combate, lo vence y le pide a cambio un pájaro de</p>	<p>Finalmente, Jaufre y Bruneseutz se vuelven a encontrar.</p>	<p>De vuelta a Cardeuil, Melyant le propone hacer una justa para que Jaufre pueda devolver a la afrenta a Keu. Así lo hace y Jaufre humilla a Keu. Jaufre presenta a Bruneseutz al rey y a la reina y se casan.</p>

		<p>caza que tiene para poderlo llevar al rey.          Jaufre está triste porque vuelve a estar separado de Bruneseutz.</p>		
<p><b>E5.</b> En plena celebración aparece un escudero que dice que le ha atacado un pájaro enorme.</p>	<p>El rey sale a capturarlo y el pájaro enorme lo secuestra dejando a toda la corte desesperada.          El pájaro se lo lleva a un castillo y se revela de nuevo como el caballero mago (<i>le chevalier-enchanteur</i>).          Jaufre anuncia que se va con Bruneseutz pero el rey Artus le pide que no deje nunca la caballería.</p>	<p>Cuando dejan la corte con grandes honores y pasan por la fuente donde Jaufre había desaparecido, aparece la dama que se lo había llevado.</p>	<p>Esta resulta ser el hada de Gibel. El hada concede dones y regalos a todos.</p>	<p>Por el camino se encuentran con la anciana deforme del episodio anterior. Jaufre le ofrece recuperar su antigua dignidad liberando el paso que el demonio (el caballero negro) obstruye. De esta manera Jaufre vence el único enemigo a quien no había podido ganar.</p>
<p><b>E6.</b> Después de pasar la primera noche en Monbrun con Bruneseutz, Jaufre pide a Melyant que sea indulgente con Taulat.</p>				

## ESCOUFLE

### 2 Espirales Cerrada

I. Situación inicial	II. Suceso	III. Aventura	IV. Encuentro	V. Restablecimiento
<p><b>E1.</b> Richard Montivilliers, de Normandía parte hacia Tierra Santa para salvar su alma después de quince años disfrutando de los placeres que le ofrecía una vida mundana. Después de una serie de guerras contra los sarracenos y los turcos, y habiendo logrado cierta fama, decide volver a su país. Pasa por Roma y allí el emperador decide recibirlo y después de agasjarlo con grandes muestras de hospitalidad, le cuenta a Richard que un grupo de ciervos a quienes les había hecho algunos favores, se han apoderado de sus ciudades, castillos y bosques. Richard decide ayudarlo a recuperar sus posesiones y su imperio. Envía a buscar a los mejores caballeros de Francia, reconcilia a los barones con el emperador, y</p>	<p>El conde Richard cae enfermo y muere enseguida. La condesa, que lo cuidaba, vuelve a su corte y deja a Guillaume en la corte de su padre esperando casarse con Aelis. Pero el emperador, bajo la presión y el dominio de sus malos consejeros, olvida su promesa, y, con el apoyo de la emperatriz, sus malvados le persuaden de romper el compromiso de los jóvenes e incluso de prohibir la entrada a Guillaume a la habitación de Aelis. A raíz de una serie de falsas acusaciones de mala conducta, los niños deciden intentar escaparse. Aelis aconseja a Guillaume que vuelva a Normandía para reclamar su herencia legítima. Ella está dispuesta a ser la “dame de Rouen”, le dice. Aelis, llena de</p>	<p>Todo ocurre como se había previsto. Aelis puso un anillo y su oro dentro de su “aumônière” (bolsa pequeña o saquito) que le había dado su madre la víspera. Lo puso todo bien envuelto y se deslizó por la ventana mediante una cuerda hecha con las sábanas de la cama, y sin que sus doncellas se dieran cuenta, recibe a Guillaume que le espera abajo y se escapan muy deprisa dirigiéndose hacia Normandía. Al día siguiente, el emperador envía a sus hombres para que los persigan. Viajando con mucha prudencia llegan finalmente a los alrededores de Toul. Después de detenerse para desayunar en un lugar agradable cerca de una</p>	<p>De repente, un <i>escoufle</i> (milano) que planea por los aires divisa la bolsita, y pensando que era un trozo de carne, desciende, la coge con sus garras y se la lleva (v. 4542). Guillaume salta sobre su mulo y va a perseguirlo (v. 4643). Aelis se despierta y no ve a Guillaume, cree que los hombres del emperador se lo han llevado. Pero se extraña de no haber oído nada. Llena de dolor, cree que simplemente Guillaume la ha abandonado, y que él sólo ha retomado la ruta hacia Normandía.</p>	<p>En esta nueva etapa, separados los amantes, viven cada uno sus aventuras. Aelis entra en la ciudad. Allí encontrará una joven, Isabel, con quien se hospedarán, junto con su madre anciana, en una casa muy miserable. Isabel adivina que Aelis es de alto linaje, sobre todo cuando le da una gran suma de dinero para que puedan comprar comida para preparar la cena. Guillaume, sin embargo, ha encontrado la bolsita que el milano finalmente había dejado caer, dándose cuenta de que no era comestible. Vuelve al lugar donde dejó a Aelis y ya no la encuentra. Desesperado, piensa que los emisarios del rey de los romanos se la han debido llevar. Él decide retomar el camino que había recorrido con ella.</p>

<p>después de un año y medio, el conde deshace el grupo de usurpadores y restablece la autoridad de los barones. El emperador, agradecido, le ofrece la mano de la princesa de Gênes. Del fruto de esta unión nace Guillaume, el héroe del <i>E</i>, que nace el mismo día que la heroína, Aelis, hija del emperador. Guillaume y Aelis empiezan a amarse a medida que van creciendo juntos. El emperador habla con el conde Richard para preparar el matrimonio de los dos niños. El conde se muestra un poco escéptico debido a la diferencia de rango social entre ambos. Sin embargo, consiente y ambos aceptan que Guillaume sea el heredero del reino después de la muerte del emperador.</p>	<p>iniciativa, tiene un plan: Guillaume debe ir a casa de su madre que le ayudará a procurarse dos buenos mulos, y a preparar la ropa para viajar y, al cabo de quince días, debe venir a buscar a Aelis a Roma.</p>	<p>fuelle, Aelis, cansada por el calor, se tiende para reposar. Saca el anillo de su bolsita y se lo da a Guillaume como prenda de amor. Éste, después de haberlo admirado, lo vuelve a poner dentro de la bolsita, que deja en el suelo, y se acuesta al lado de Aelis para darle un poco de sombra mientras duerme.</p>		<p>Aelis, alojada en casa de su nueva amiga Isabel, en Toul, decide al día siguiente continuar su ruta hacia Normandía en Busca de Guillaume.</p>
<p><b>E2.</b> Isabel y Aelis dejan la casa y se marchan a pie primero a Rouen y luego a Montevilliers, pero no tienen noticias de Guillaume. Durante dos años erran un</p>	<p>Mientras tanto, Guillaume, ha sufrido muchos males buscando a su amiga: su mulo se muere, él está un año enfermo en Roma (sin ver a su madre), y le roban todo su</p>	<p>El peregrino lo había comprado seis años antes en Toul a una dama que se llamaba Aelis. Guillaume se despide del trabajo y sigue al peregrino hasta Toul, pero</p>	<p>Aquella noche, el conde de Saint-Gilles vino a las habitaciones de las doncellas de su dama para comer fruta. Esperando que le cocieran la presa, apoyó su cabeza sobre</p>	<p>Una gran alegría reina en la casa: pasan la noche bailando y Guillaume y Aelis son más felices que Tristan y Iseut. Un poco más tarde, el conde de Saint-Gilles hace caballero a</p>

<p>poco por todos lados, incluso hasta los montes (los Alpes, probablemente). Finalmente ellas se quedan en Montpellier, donde alquilan una casa. Siendo ambas excelentes bordadoras, pueden vivir del trabajo de sus manos, y pronto el rumor se extiende el rumor de que la más bella dama del reino, venida de Lorraine, se ha establecido en la ciudad (v. 5480). La residencia de Aelis se convierte en un lugar elegante para los burgueses y los caballeros. Un día, Aelis, acompañada de Isabel, hace una visita a la dama de Montpellier. Como regalo, Aelis le ofrece una bolsita y una cintura ricamente bordadas con las armas de su esposo. Las dos jóvenes mujeres son cordialmente recibidas, y después, llenas de regalos ricos, son reconducidas a su casa. Un día el conde de Saint-Gilles va a visitar a su amiga, la dama de Montpellier. Amira <i>l'aumônière</i>, pero se pone celoso al ver las armas</p>	<p>dinero en un bosque. Durante siete años ha buscado a Aelis, pero en vano. La necesidad de ganarse la vida le lleva a Saint-Jacques, donde pasa un año entero ayudando a un hotelero que alojaba a peregrinos. Un día vio a un peregrino sobre el mulo que llevaba a Aelis.</p>	<p>sólo encuentra a la anciana madre. Se queda a dormir en su casa. Al día siguiente decide peregrinar a Saint-Gilles, siempre esperando encontrar a Aelis. Allí encuentra a un burgués hotelero que le ofrece trabajo en su hotel. Guarda todo el dinero que puede para retomar la Busca de su amiga lo más pronto que pueda. Un día vienen a su hotel unos peregrinos franceses que tenían un caballo herido. El peregrino no puede esperar a que se cure y lo vende a Guillaume por muy poco dinero. El caballo se cura al cabo de un mes. Un día de invierno, Guillaume ve venir a un grupo de hombres a caballo llevando halcones, seguidos de un maestro halconero. Éste esperaba con impaciencia un sirviente, porque no quería llevar dos halcones. Guillaume se ofrece a llevarlo, ellos acceden y habiendo cogido su caballo, lleva uno de sus halcones con una maña que</p>	<p>las rodillas de Aelis y quiso saber qué ocurrió durante la caza. Hizo venir al maestro, y éste contó todo lo sucedido. Aelis, acordándose de su amigo, se esconde para llorar. La condesa la va a buscar y la conduce a la habitación donde todos están escuchando la historia contada por el mismo Guillaume, que el conde había hecho venir. Los dos jóvenes no se reconocen al principio, y sólo después del relato del don del anillo, las dudas de la joven desaparecen. Salta al cuello de Guillaume, que le muestra la bolsita cosida en la cintura de sus bragas.</p>	<p>Guillaume que, parece ser, es su primo (el conde Richard era el hijo de su prima hermana). Juntos hacen ruta hacia Normandía donde el conde quiere hacer reconocer a Guillaume como señor. La condesa les acompaña un trozo de camino, luego se separa de Guillaume y de Aelis llorando. El conde y su séquito llegan a Arques, cuyo <i>châtelain</i> está feliz de reconocer al heredero legítimo del conde Richard. Se envían mensajeros a Montevilliers y a Rouen. Los burgueses de Rouen envían a Guillaume las llaves de su ciudad, y Guillaume hace su entrada. El arzobispo los recibe. Hay un intercambio de regalos de una parte y de otra, y las bodas de Guillaume se celebran durante una quincena de días. El conde de Saint-Gilles vuelve a su tierra. Lo llenan de regalos destinados a la condesa y a sus doncellas, de la parte de Aelis, y Guillaume le da el anillo que el milano se había llevado.</p>
--	---	--	--	---

<p>del esposo de la dama. Para calmarlo, la dama le da la bolsita y después de haberle hecho disfrutar de todos los placeres posibles de los enamorados, vuelve a su casa. Una vez allí, su mujer la condesa, viendo la bolsita con las armas del señor de Montpellier, dice a su marido con tristeza que es muy evidente que él ama a la dama de Montpellier (marca de realismo crudo). El conde le habla de Aelis y de Isabel, las que hacen este tipo de bolsitas. El conde las contrata para tenerlas entre sus damas. Ellas se despiden de la dama de Montpellier, y se dirigen camino a Saint-Gilles donde son calurosamente recibidas. Progresivamente Aelis se va acercando a Guillaume y Guillaume a Aelis.</p>		<p>provoca la admiración de todos. En estas situaciones es donde se ve claramente la procedencia de los héroes, su origen noble y su destreza, sus habilidades en actividades consideradas propias de personas de alto linaje, como es la caza. Después de un largo paseo sin haber encontrado nada, cuando están a punto de volver el halcón de Guillaume comienza a agitarse como si viera una presa. El maestro (dueño) da el permiso de lanzar al ave que enseguida abate a un milano (<i>escoufle</i>) que Guillaume no tarda en coger. Rabioso, desgarrando el milano con sus propias manos, le saca el corazón y se lo come. Con el asombro de sus compañeros, monta a caballo y vuelve llevando fuego en un bote que le había prestado una anciana. Despedaza el milano, lo quema en un brasero, y desparrama sus cenizas. Se arranca los cabellos, maldiciendo a su</p>		<p>La joven pareja reside tres años en Normandía. Los <i>romanos</i>, habiendo oído decir que la hija del emperador era ahora condesa de Rouen, envían mensajeros donde Guillaume para proponerle la corona y el imperio de Roma. Guillaume y Aelis, acompañados de 20 doncellas, abandonan Rouen para encaminarse hacia Roma. (v. 8767). La condesa de Gênes, madre de Guillaume, va a Roma junto con todas las damas del país que ella puede juntar, para honrar a su hijo y a su nuera. Toda la ciudad está ricamente ornamentada, la recepción es espléndida. En quince días, el coronamiento tendrá lugar el día de Pentecostes (v.8887). El papa corona a Guillaume en medio de todos los arzobispos, obispos y abades. Distribuye el dinero “comme s’il en pleuvait”. La corte se separa al cabo de los quince días. Aelis y Guillaume van a guardar la señoría de Roma hasta el final de sus días.</p>
--	--	--	--	--



		víctima así como a toda la raza. Avergonzado de haberse dejado llevar por la furia ante los halconeros, vuelve a montar a caballo y los acompaña hasta el castillo, pero rechaza su invitación a cenar, y se despide (v. 7001).		
--	--	---	--	--

## LA QUESTE DEL SAINT GRAAL

Laberíntica y lineal

Cerrada

I. Situación inicial	II. Suceso	III. Aventura	IV. Encuentro	V. Restablecimiento
<p>Los caballeros de la <i>Table Ronde</i> están reunidos alrededor del rey Artus para celebrar Pentecostés. Presagios. Anuncian las aventuras del santo Graal y la llegada del <i>Bon Chevalier</i> destinado a poner fin a los encantamientos que pesaban sobre el mundo.</p> <p>El héroe se sienta en el <i>Siège Périlleux</i>, mostrándo así y de otros modos que él es el caballero elegido por Dios, el mejor caballero del mundo.</p>	<p>Aparece el santo Graal en la <i>Table Ronde</i>, llenando de delicias terrestres y de gracia divina a los asistentes pero enseguida desaparece. Todos los caballeros de la <i>Table Ronde</i> parten a la búsqueda del misterioso Graal.</p>	<p>Galaad es el caballero elegido. Gauvain no encuentra ninguna aventura. Lancelot expía el pecado de haber amado a la reina Guenievre, confiesa. Perceval fue atacado por una banda armada, Galaad lo salva y desaparece. Perceval pierde su caballo: la prueba del caballo diabólico y la mujer bella.</p> <p><i>Mésaventures</i> de Lancelot. Los pecadores no encontraban ninguna aventura y el mundo alrededor de ellos se hacía desértico y monótono. Gauvain mata a su amigo Yvain. Las predicciones anunciaban que Boort, Galaad y Perceval eran los elegidos para la aventura del Graal. Boort es puro, resiste la tentación del amor carnal y</p>	<p>Fin de la Busca de Lancelot: Ve el Graal en el "saint hôtel" del rey Pescheor y retoma el camino de Logres para volver a la corte de Artus. Galaad, Perceval y Boort se reúnen para vivir su última aventura.</p> <p>En Coberníc, todo el mundo les esperaba, entre ellos, nueve caballeros desconocidos. Después de una cena apostólica, liturgia divina, procesiones de ángeles y apariciones celestes, aparece el Graal. Jesús desciende del cielo y da la comunión a los tres héroes mostrándoles el Graal. Pero Galaad será el único que recibirá todas las revelaciones una vez llegados en la ciudad santa de Sarraz.</p>	<p>Después de que Galaad curara al Rey Méhaignié, que le esperaba como el rey Mordrain, la nave simbólica de Salomón se llevó a los tres elegidos hacia la ciudad de Dios. El santo Graal estaba con ellos. Galaad pedía a Dios morir en la Jerusalén celeste porque quería entrar al Paraíso. Para que fueran cumplidas las profecías, Galaad se acostó una noche en la nave de Salomón y al día siguiente despertó en Sarraz. Cuando pasaba frente a los parálíticos, ellos comenzaron a caminar. Los tres elegidos fueron encarcelados por el rey del país pero el Graal fue con ellos a la prisión. Esta prueba duró un año. Después el rey pagano los liberó y murió y Galaad le sucedió. Él hizo</p>

		<p>de la piedad. Una orden divina envía Boort a encontrarse con Perceval. Galaad recoge la espada de David que Salomón había dejado para el <i>Bon Chevalier</i>. Los tres <i>chevaliers de Dieu</i> fueron atacados en un castillo y se separaron de nuevo.</p>		<p>hacer un arca de oro y de piedras para abrigar el Graal. Al cabo de otro año, Galaad ve de nuevo la liturgia divina alrededor del Graal junto con muchas maravillas y pide a Dios morir en ese momento. En cuanto Galaad expira, el Graal y la Lance desaparecen para siempre. Perceval se retira a una ermita donde vive todavía algunos meses y Boort reprende de nuevo el camino hacia el <i>royaume de Logres</i>.</p>
--	--	--	--	---

## ROMAN DE LA ROSE (Guillaume de Lorris)

3 Espirales  
Inacabada  
Abierta

I. Situación inicial	II. Suceso	III. Aventura	IV. Encuentro	V. Restablecimiento
<p><b>E1.</b> Capítulo I (v. 1-130)</p> <p>Al final de una bella jornada de primavera, el Amant se queda dormido. Comienza a soñar y ve una magnífica pradera llena de flores y de verdes matorrales donde mil pájaros cantan sus cantos alegres. Un río cuya fuente está cerca, puesto que el agua es fresca y pura, atraviesa la pradera. El Amant contento comienza a seguir tranquilamente la orilla.</p>	<p>Capítulo II hasta el IX (v. 131-1328)</p> <p>De repente aparece un <i>vergier</i> inmenso rodeado de un muro sobre el cual, exteriormente, están pintadas unas imágenes repulsivas: <i>Haine, Félonie, Vilenie, Convoitise, Avarice, Envie, Tristesse, Viellece, Papelardie et Pauvreté</i>. El Amant se queda un momento contemplando estas imágenes y decide entrar en el <i>vergier</i>. Sólo encuentra una pequeña puerta baja y bien cerrada a la cual llama. Una damisela, <i>Oyseuse</i>, lo abre. Este <i>vergier</i> es la estancia de <i>Déduis</i>. Allí bailaban y jugaban <i>Déduis, Liesse, Diex d'Amorss, Biauté, Richesse, Largesse, Franchise, Courtoisie, Oyseuse et Jeunesse</i>.</p>	<p>Capítulo X hasta el XII (v. 1329-1740)</p> <p>Cuando las danzas acaban cada uno se dispersa para disfrutar del reposo. El Amant se relaja y continúa explorando el <i>vergier</i>. Llega cerca de una fuente cuya agua llega hasta un bello estanque. Es la fuente de Narcisus. En el fondo hay un espejo mágico. En este paraíso todo es seductor y el espejo está tan bien dispuesto que refleja hasta el más mínimo detalle, por muy escondido que esté. En una inscripción grabada en la piedra que bordea el estanque pone: <i>ilec desus estoit morz li biau Narcisus</i>. Esta inscripción recuerda al Amant el final terrible de Narcisus. Su primer movimiento es el de huir:</p>	<p>Capítulo XIII hasta el XVI (v. 1741-2158)</p> <p>El Amant se queda inmóvil contemplando las rosas. El <i>Diex d'Amorss</i> que lo ha seguido paso a paso aprovecha el éxtasis para tirarle unas flechas. La primera que lance es <i>Biauté</i>, la segunda es <i>Simplesse</i>. Estas dos flechas entran por el ojo y penetran en el corazón. La tercera es <i>Courtoisie</i>, la cuarta <i>Franchise</i>, la quinta <i>Compagnie</i> y la sexta <i>Beau-Semblant</i>. Estas cuatro últimas vuelan directas al objetivo. A cada herida, el Amant quiere arrancar la flecha que lo ha tocado; pero cada vez que lo intenta se le queda entre las manos y el dardo en la herida. <i>Diex</i></p>	<p>Capítulos XVII y XVIII (v.2159-2876)</p> <p><i>Diex d'Amorss</i> dicta al Amant los mandamientos que deberá seguir si quiere conquistar a la Rose y se resumen en: amar es sufrir [p. XXXVIII]. El Amant no duda en someterse a ellos pero le pregunta cómo podrá resistirlo y él le responde que con esperanza. Pero también le promete tres dones que suavizarán las penas y le apoyarán hasta que llegue al final de sus deseos, a la conquista de la Rose. Estos tres bienes son: <i>Doux-Penser, Doux-Parler, Doux-Regard</i>. Dicho esto, <i>Diex d'Amors</i> desaparece.</p>

	<p>El Amant deslumbrado contempla riendo la escena. <i>Courtoisie</i> va a buscarlo y lo invita a la <i>karole</i>. Él acepta, elige a la bella <i>Oyseuse</i> como acompañante y se junta con la ronda.</p>	<p>pero se serena y se dice que Narcisus sólo era un egoistay un tonto y que él se siente lo suficientemente fuerte como para no caer en estos excesos [p. XXXV]. Después siente una fuerte curiosidad por descubrirla; echa una mirada furtiva, pero se queda sorprendido y fascinado. Su mirada ya no puede apartarse del espejo fatal y sobre todo de un magnífico matorral de rosas que se refleja en él. El perfume suave lo penetra hasta las entrañas y tímido, temblando, no se atreve a poner la mano, puesto que teme irritar al dueño de este bello <i>vergier</i>. Siente un inmenso deseo de coger una rosa. De todas las rosas escoge una, la más bella, una que está completamente cerrada. Pero una barrera infranqueable de zarzas y espinas lo separa de ella.</p>	<p><i>d'Amorss</i>, viendo al Amant agotado, jadeante, se acercay le ordena que se rinda. Éste, cansado, viendo que no puede resistirse a ello, se rinde y homenajea a su vencedor, le jura que será su esclavo y como prueba de su sinceridad le ofrece su corazón como prenda. <i>Diex d'Amors</i> lo acepta y lo cierra con una llave de oro.</p>	

<p><b>E2.</b> Capítulos XIX y XX (v. 2877-3040)</p> <p>El Amant se queda solo, languideciendo, agotado por sus heridas y vuelve a sus queridas rosas pero no puede atravesar los setos. Poco a poco se desespera y se pregunta si podrá atravesar los obstáculos hasta que de repente llega un joven con buen aspecto, es <i>Bel-Accueil</i>, el hijo de <i>Courtoisie</i>. Él le quiere ayudar a atravesar los obstáculos pero a condición de que no enloquezca. [p. XXXIX] El Amant acepta confundido y logra atravesarlos. Después, el Amant le cuenta lo que le ha ocurrido con Amors y las heridas que le hizo éste. Si no logra tener la rosa tan deseada morirá. <i>Bel-Accueil</i> le ruega que abandone su búsqueda. En aquel momento, mientras hablaban, <i>Danger</i>, que dormía a la sombra del rosal, se levanta de repente y con la maza los echa de allí. <i>Bel-Accueil</i> y el Amant huyen.</p>	<p>Capítulo XXI hasta XXIII (v. 3041-3218)</p> <p>El Amant, una vez solo, recapacita, comprende su locura y queda sumido en una profunda tristeza. Entonces, <i>Raison</i> lo ayuda y le prueba cuánto lo ha hecho sufrir este loco amor y sin tener ninguna esperanza de poseer a Rose. El Amant, indignado, trata duramente a <i>Raison</i> y le reprocha sus pérfidos consejos, reafirmandose en su amor. <i>Raison</i> se marcha y deja al Amant con su dolor pero se acuerda que tiene un <i>Ami</i> leal y bueno, y se va con él.</p>	<p>Capítulo XXIV hasta XXVI (v. 3219-3364)</p> <p>El Amant cuenta a su <i>Ami</i> toda su historia. <i>Ami</i> le calma y le dice que <i>Danger</i> no es tan terrible, que vaya a buscarla y que persuada al guardián con bellas palabras. El Amant vuelve a intentar entrar y convence a <i>Danger</i> que le deje ver a la Rose. Éste accede pero le pone como condición que no se fije en las demás rosas. El Amant alegre corre hacia su <i>Ami</i> para contarle la buena noticia. Después vuelve a intentar llegar hasta las rosas pero no puede olerlas ni tocarlas. Esto lo deja insatisfecho y sufriendo. Pero <i>Danger</i> esta vez no se deja enternecer y el Amant vuelve a caer en una profunda melancolía.</p>	<p>Capítulo XXVII (v. 3365-3474)</p> <p>Entonces aparecen <i>Franchise</i> y <i>Pitié</i> para ayudarle. La primera se dirige a <i>Danger</i> para convencerle de que lo deje pasar. <i>Pitié</i> apoya a <i>Franchise</i> y le dice a éste que por lo menos deje ver las rosas al Amant. <i>Danger</i> no puede resistir a semejantes ruegos y cede. <i>Franchise</i> corre a buscar <i>Bel-Accueil</i> y lo lleva donde está el Amant. <i>Bel-Accueil</i> lo coge de la mano y lo lleva donde están las flores para que las pueda admirar y contemplar de nuevo.</p>	<p>Capítulos XXVIII y XXIX (v. 3475-3662)</p> <p>Hacía mucho tiempo que el Amant no había visto a la Rose y la encuentra mucho más bella que la primera vez. Ella está un poco más abierta, y las hojas que la rodean brillan de un color más rojo. Permanece mucho tiempo en éxtasis frente al rosal y finalmente, pide a <i>Bel-Accueil</i> que le deje besar a la Rose. Éste se resiste y <i>Chasteté</i> da una lección al Amant. Pero llega <i>Vénus</i> y convence a <i>Bel-Accueil</i> de que le deje besar al Amant. De repente, <i>Malebouche</i> despierta <i>Jalousie</i> y ésta corre a <i>Bel-Accueil</i>.</p>
--	---	--	--	---

<p><b>E3.</b> Capítulo XXX y XXXI (v. 3663-3932)</p> <p><i>Jalousie</i> reprocha a <i>Bel-Accueil</i> que se junte con el primero que llegue. Los dos culpables no saben qué responder, el Amant se va. <i>Honte</i> se acerca y le dice a <i>Jalousie</i> que lo que dice <i>Malebouche</i> no es palabra de Evangelio. <i>Bel-Accueil</i> no tiene nada que esconder. Todo lo que se le puede reprochar es un poco de ligereza. Pero <i>Jalousie</i>, construye una torre inexpugnable donde encierra a <i>Bel-Accueil</i>. <i>Peur</i> le dice a <i>Honte</i> que lamenta lo que ha sucedido y que todo es por culpa de <i>Danger</i>, que se ha mostrado débil frente a <i>Bel-Accueil</i>. Entonces van todas a ver a <i>Danger</i> que dormía. Lo despiertan y le hacen reproches hasta irritarlo. El Amant está desolado.</p>	<p>Capítulo XXXII (v. 3933-4202)</p> <p><i>Jalousie</i> construye una fortaleza cuadrada. En el medio de cada cara hay una puerta cuyos guardianes son: <i>Malebouche</i>, <i>Danger</i>, <i>Peur</i> y <i>Honte</i>. En medio se levanta una torre inaccesible en la cual se ha encerrado a <i>Bel-Accueil</i>. Una <i>Vieille</i> se encarga de espíarle continuamente. Entonces, el Amant, separado de su compañero que tal vez no volverá a ver nunca más, se desespera y se lamenta.</p>			

## RICHARS LI BIAUS

4 Espirales  
Cerrada

I. Situación inicial	II. Suceso	III. Aventura	IV. Encuentro	V. Restablecimiento
<p><b>E1.</b> El rey y la reina de Frise tienen una hija que se llama Clarisse en recuerdo de su madre, fallecida en el parto. Haciéndose mujer revela una belleza incomparable, y su padre, para mantenerla al abrigo de todo peligro, hace construir un jardín rodeado por un gran muro donde podrá encerrarla durante sus ausencias.</p>	<p>Un día que se encuentra encerrada, Clarisse está enferma de fiebre y su señora le da un vino en grandes cantidades para que pueda curarse y se queda profundamente dormida. En ese momento, llega un joven caballero de nombre Loys li preus, el cual tentado por la reputación de la bella joven encerrada en el jardín, alcanza a franquear el muro y aprovecha que está dormida para violarla antes de continuar alegremente su viaje. Clarisse se queda embarazada.</p>	<p>Cuando su hijo nace, su padre lleno de cólera, ordena a sus escuderos que lleven al recién nacido al bosque y lo maten. Sin embargo, ellos deciden darle una oportunidad al niño, abandonándole en los bosques, y algunas horas más tarde un conde que perseguía a un ciervo, lo encuentra y se lo lleva a su casa. Le bautizan Richars y lo cuidan como si fuera su propio hijo. Cuando cumple los veinte años su padre adoptivo le cuenta el secreto de sus orígenes. Richars, trastornado por tal confesión, parte en busca de sus padres, acompañado de dos escuderos, Lyonez et Aubri (v. 874). Esta búsqueda le dará la ocasión de mostrar su valor en una proeza incomparable. Por el camino</p>	<p>Llega a la corte de Frise donde encuentra a Clarisse, cuya gran belleza lo maravilla, mientras que ella, se siente misteriosamente atraída hacia el bello desconocido que tiene un parecido extraño con el caballero que antaño había abusado de ella en el jardín. El sultán ataca el castillo, comienza la batalla y Richars muestra su prodigiosa proeza matando un rey sarraceno e hiriendo al sultán en la cara.</p>	<p>Por la noche, después de la batalla, la reina Clarisse se informa acerca de la familia del joven caballero y Richars cuenta todo lo que sabe desus orígenes, mostrando un trozo de tejido que sirvió para envolverle cuando fue abandonado. La reina reconoce a su hijo, y asistimos a un emotivo estallido de recíproca ternura (v. 2356).</p>



		<p>se encuentra a un caballero sin humanidad que asume la tarea de prohibir a todos que tratan de pasar por ahí el acceso a una fuente y logra someterlo. Habiendo exigido del vencido una promesa de buena conducta, parte de nuevo a la aventura. Debido a sus derroches excesivos, Richars pronto se encuentra empobrecido.</p> <p>Continúa sus aventuras y esta vez va a salvar a la <i>châtelaine de Mirmandie</i> de la brutalidad de un horrible gigante. Libera a la joven dama, y ésta, emocionada y llena de agradecimiento e impresionada por la belleza de Richars, le ofrece su amor, pero el héroe rechaza con indignación esta proposición impúdica y vuelve a partir en cuanto se anuncia la llegada del hermano del gigante difunto a la cabeza de una nueva armada y pidiendo venganza. Dispara con su ballesta, lo mata y retoma su Busca.</p> <p>El héroe se entera que el rey de Frise se encuentra en una</p>		
--	--	---	--	--

		situación peligrosa frente a los asaltos del sultán de Carsidoine, que quiere llevarse a su hija, la bella Clarisse, y decide ayudarlo.		
<b>E2.</b> Clarisse explica a Richars el ultraje del cual ella fue víctima y le confiesa que ignora el nombre de su padre. Comienza la segunda Busca de Richars, la Busca de su padre, acompañado de sus fieles compañeros, recién adobados por el rey de Frise.	Con la nueva búsqueda se desencadenan una serie de aventuras (v. 3050): Lyonez y Aubri liberan a una doncella que estaba a punto de ser violada. Como recompensa, Aubri recibe la mano de la joven dama y su castillo, pero rechaza quedarse con su esposa insistiendo en acompañar Richars en su Busca. El caballero que ha vencido Aubri vuelve acompañado de su hermano y de una inmensa armada y se asientan frente el castillo, lo que obliga a la joven dama a enviar un escudero para implorar a su marido que vuelva a defenderla. Mientras tanto, Richars consigue apoderarse de la guarida de una banda de bandoleros que han aterrorizado todo el país y	Después se entera de que un caballero llamado Loys li preus ha vencido todos los torneos disputados en la región y que un nuevo torneo se prepara en el castillo de Marchuel, donde él se dirige (v. 3538). Richard se revela como el mejor caballero del torneo, derribando a todos sus adversarios, incluso a Loys, y recibe el premio con el consentimiento del público (v. 3678).	Con su generosidad habitual, dispensa a sus adversarios vencidos de pagar su tributo a condición de que ellos accedan a contar la aventura más sorprendente que les haya ocurrido, lo que da a Loys la ocasión de describir el episodio del jardín y a Richars de reconocer a su padre.	Después de un reconocimiento emotivo, padre e hijo vuelven juntos (v. 3785).

	matar a todos los malhechores.			
<b>E3.</b> Llegan delante del castillo de Mirmandie, asaltado de nuevo, esta vez por el conde Robert, sobrino del gigante que mató Richars, que ha jurado apoderarse de la persona de la <i>châtelaine</i> .	Richars provoca la huida de los asaltantes y la <i>châtelaine</i> consiente en tomar Lyonez como marido, de manera que Richars consigue colocar a sus dos compañeros.	Llega el escudero Bertrand comunicando noticias tristes. Los compañeros vuelven al castillo de Aubri, libran batalla a los asaltantes y matan a los dos hermanos malvados.	Encuentro entre su padre y su madre: Richars lleva a su padre a Frise, donde los dos padres, tanto tiempo separados, finalmente se unen en matrimonio gracias a su hijo.	Loys recibe de su suegro el condado de Mangorie y Richars, sigue participando en torneos con frenesí.
<b>E4.</b> Durante siete años continúa esta actividad y su generosidad y su despreocupación son tales que acaba por encontrarse en un estado de indigencia total. Se anuncia un gran torneo en la ciudad de Montorgueil, cuyo vencedor recibirá la mano de la hija del rey y, gracias a la generosidad del preboste de la ciudad, Richars consigue reunir la suma de dinero que le permitirá participar con una ropa decente.	Llega a la ciudad d'Osterriche y ve un cadáver alojado en las vigas de una posada. Le pide a un huésped que le explique este hecho tan curioso y se entera de este modo que el cadáver son los restos mortales de un caballero valiente pero endeudado, a quien el posadero le niega la sepultura mientras él no haya recibido la suma que se le debe.	Indignado por tal avaricia, Richars ofrece todo su dinero a los acreedores para que procuren un enterramiento digno al cadáver y al día siguiente parte sin equipaje, subido sobre un mal rocín (caballo viejo). Durante la ruta, encuentra un caballero vestido de blanco que se ofrece a acompañarle y los dos compañeros prosiguen juntos el viaje.	Llega el día del torneo y Richars que, gracias a la intervención del caballero blanco, ha podido adquirir una nueva montura y ha reunido una banda de mercenarios, cumple los prodigios de la valentía, llevándose el premio tres días seguidos, bajo los ojos maravillados de Rose, la hija del rey. Como de costumbre, él renuncia a recibir el tributo de los numerosos caballeros vencidos por él, y todo el mundo, incluso el rey, se sorprende de su generosidad.	Richars y Rose se confiesan su amor, y cuando él es oficialmente reconocido como vencedor del torneo. El rey le ofrece la mano de la princesa y una gran suma de dinero. Sin embargo, Richars consulta al caballero blanco, a quien le debe todo, y le propone que él mismo escoja tomar a la princesa o llevarse el dinero. A esto su compañero le responde que él no tiene aspiraciones materiales de este género puesto que es, en realidad, el fantasma del caballero enterrado gracias a Richars, y que por esta buena acción él le debe su protección y su apoyo. Después de esta

				declaración, la sombra desaparece. Richars se casa con la bella Rose y, cuando muere su suegro, siete años más tarde, hereda su reino.
<p><b>E5.</b> Después se percata de que su abuelo, el rey de Frise, acaba de morir y que sus barones se disputan la sucesión. Llega a la corte y se apodera de la corona que entrega a su padre Loys. Richars pasa el resto de sus días reposando de sus labores y disfrutando de las delicias del amor conyugal.</p>				

#### 5. 4. PERSONAJES

Funciones	CHCH	CG	J	E	QSG	RR	RB
<b>Héroes Heroínas</b>	-Lancelot	-Perceval	-Jaufre	-Guillaume -Aelis	-Galaad	-El Amant	-Richars
<b>Ayudantes</b>	-Gauvain -Hermana de Meleaganz	-Madre de Perceval -Gornemans de Gorhaut de Goort -La pucelle du pavillon -Rey Artus -La pucelle triste -Blancheflor -La <i>Porteuse</i> del Graal -rey Pescheor -La Porteuse du talloir d'argent -Ermitaño-Tío	-Rey Artus -Augier d'Essart -Melyant -Brunesentz	-Richard Montivilliers -Isabel -El conde de Saint-Gilles	-Perceval -Boort -Lancelot -Gauvain	-Bel-Accueil -Venus -Ami -Oiseuse	-El rey y la reina de Frise -Clarisse -Loys li preus -Lyonez -Aubri -El caballero blanco -Rose
	-Meleaganz -Bademagu -enanos y gigantes	-Orgueilleus de la Lande -Chevalier Vermeil	-Le Chevalier enchanteur -Estout de Verfeuil	- La familia, al principio	- El Diablo	-Haine -Félonie -Vilenie -Convoitise	- La familia, al principio

<b>Oponentes</b>		-Keu -Laide Demoiselle	-Un leproso -Gigante -La <i>fée</i> de Gibel, la dama de la fuente -Keu -Taulat			-Avarice -Envie -Tristesse -Viellece -Papelardie -Pauvreté -Jalousie -Danger -Malebouche -Chasteté -Honte -Peur	
<b>Secundarios</b>	-enanos y gigantes -Prisioneros de Logres				-Gauvain -Yvain -El Rey Méhaigné -El Rey Mordrain		-Sultán de Carsidoine -Sarracenos -Gigante -El escudero Bertrán
<b>Buscados</b>	-Guenievre	-Graal	-Taulat	-Guillaume -Aelis	-Graal	-Rose	-Loys li preus -Clarisse

## 5.5. PRUEBAS CALIFICATIVAS

<p><b>PRUEBAS FÍSICAS</b></p>	<p>1. COMBATE</p>	<p>2. TRIUNFO</p>	<p>3. COMPENSACIÓN</p>	<p>4. MOVIMIENTO</p> <p>*La acción avanza</p>	<p>5. HABILIDADES</p>	<p>6. APROXIMACIÓN AL OBJETO BUSCADO</p>
<p><b>PRUEBAS MORALES</b></p>	<p>1. PRUEBA</p>	<p>2. FALTA / NO FALTA</p>	<p>3. REMORDIMIENTO</p> <p>*Algo o alguien le hará tomar conciencia de la falta que ha cometido *Tiempo detenido</p>	<p>4. ARREPENTIMIENTO</p> <p>*Tiempo detenido</p>	<p>5. REPARACIÓN</p>	<p>6. APROXIMACIÓN AL OBJETO BUSCADO</p>

## 5. 6. CRONOTOPO

<b>BUSCA</b>	<b>Cronotopo</b>	<b>CHCH</b>	<b>CG</b>	<b>J</b>	<b>E</b>	<b>QSG</b>	<b>RR</b>	<b>RB</b>
<b>Espacios atemporales</b>	<i>Locus amoenus</i>		Tienda con la dama		<i>Pré de Toul</i>		<i>Verger</i>	El jardín donde Loys li preus encuentra a Clarisse
	<b>Paz y restablecimiento del orden</b>	La Corte del rey Artus Logres	Castillo (Cardeuil) <i>La Reverdie de (Perceval)</i> Castillo de Gornemans de Gorhaut de Goort	Castillo (Cardeuil) El bosque de Brocéliande	Normandía Roma	La Corte del rey Artus Reino de Logres (Boort)	Cama <i>Vile</i>	La corte de Frise
<b>Espacios de búsqueda</b>	<b>Deseo</b>	La torre (habitación de Guenievre) Cama	Castillo de Beaurepaire con Blancheflor Cama	Jardín de Monbrun donde se queda dormido	<i>Vile</i>	Bosque	<i>Vergier</i>	



<b>Espacios de búsqueda</b>	<b>Aventura</b>	La fuente Torre / prisión inaccesible		Monbrun	Roma Toul Montpellier Santiago de Compostela Caminos Hostales	Capillas Nave de Salomón Cama Cobernic	<i>Château-fort</i> / Torre donde encierran a la Rose	La corte de Frise Castillo de Mirmandie <i>Vile</i> d'Osterriche Montorgueil
	<b>Fronteras</b>	Puente ( <i>Pont de l'Épée, Ponz, Evages</i> )	<i>Gaste Forêt / Forest Gaste</i> <i>Château du roi Pescheor</i>	La casa de los leprosos (espacio cerrado) La Fuente de la <i>fée</i> de <i>Gibel</i>	Supervivencia		La Fuente de Narcisus	
	<b>Pruebas morales y físicas</b>	La fuente  El Reino de Gorre						
<b>Espacios de Encuentro con el objeto buscado</b>	<b>Encrucijadas</b>							
	<b>Pruebas morales</b>	Cementerio	<i>La lande</i> (gotas de sangre sobre la nieve) Ermita	El castillo de Taulat	Peregrinación Supervivencia	Ermita	<i>Vergier</i>	
	<b>Encuentro</b>	Corte del rey Bademagu	---	El castillo de Taulat Monbrun	Saint-Gilles	Sarraz	La Fuente de Narcisus	Corte de Frise

## 5. 7. ESTADÍSTICA DE LA ESTRUCTURA GENERAL

<b>CHCH</b> 2 Espirales. Abierta	I.	II	II		IV
<b>CG</b> 2 Espiral. Abierta	I	II	III		
<b>J</b> 5 Espirales. Cerrada	I	II	III	IV	V
<b>E</b> 2 Espirales. Cerrada	I	II	III		IV V
<b>QSG</b> Laberíntica. Cerrada	I	II	III	IV	V
<b>RR</b> 3 Espirales. Abierta	I	II	III		
<b>RB</b> 4 Espirales. Cerrada	I	II	III	IV	V

I. Situación inicial / II. Suceso / III. Búsqueda / IV. Encuentro / V. Restablecimiento del orden.

## 5. 8. ENCUENTRO

Encuentro con el objeto buscado

El héroe encuentra		<i>Roman</i>	Causa	Causa de la pérdida	Movimientos	Actuación Definitiva	Cambios	Consecuencia	
OBJETO	GRAAL	CG	Falta	El silencio	Desaparece	Reflexión Ermita	Ninguno	EVOLUCIÓN del héroe	
		QSG	Destino	Desconocida	Aparece y desaparece	Misa Galaad	Ninguno	ORDEN	
	ROSE	RR	Represión	Acercamiento	Atrapada	Desesperación	Miedo a amar	EVOLUCIÓN del Amant	
PERSONA	AMANTE	GUENIEVRE	CHCH	Rapto	Rapto	Seguimiento	Torneo	Más amor : Fidelidad	ORDEN
		GULLIAUME AELIS	E	Malentendido	Malentendido	Seguimiento	Supervivencia	Más amor: Fidelidad	BODA
	ENEMIGO	TAULAT	J	Venganza	Ofensa	Seguimiento	Duelo	Arrepentimiento	ORDEN BODA
	FAMILIAR	CLARISSE LOYS	RB	Abandono	Transgresión	Azar	Combate	Reconocimiento	BODA



## ABSTRACT

### Quest poetics in medieval French literature

From the origins of western literature, the Quest for a person, a place, an animal or an object have given meaning to thousands of stories, beginning with *The Odyssey* by Homer, *The Aeneid* by Virgil or the stories of *Pyramus and Thisbe*, *Orpheus and Eurydice* from the *Metamorphoses* by Ovid, awakening and feeding the imaginary collective for centuries. In medieval Europe of the 12th and 13th centuries, especially during the reign of the Plantagenêts, this literary motif reached its absolute apogee with a complete series of *romans* in verse and prose, of Celtic, Greek and Latin influence, such as those of Chrétien de Troyes: *Perceval or the Story of the Grail*, *Erec and Enide*, *Yvain or the Knight of the Lion*, and *the Knight of the Cart*.

In order to understand this evolution of the motif, from antiquity to the medieval period, one must begin by conceiving the adventure as the essential nucleus of the Quest.

In the analysis by Erich Köhler one clearly glimpses the intrinsic relationship that exists between the adventure and the Quest. Any Quest structure involves an essential stage of adventure to measure the courage and valour of the hero. Viscardi is of the opinion that "in Chrétien, *aventure* is not only the Quest for a "prova di valore e di virtù", but also, the "ricerca di una felicità perduta".<sup>326</sup>

*Aventure* is a means to individual improvement, an example for the community, and a means to safeguard an "ordo" considered courteous and chivalrous. It signifies the constant possibility of reestablishing order, and also the incessant threat that weighs on him: "*Aventure* and *queste* mean the painful struggle, imposed by life itself, in order to reestablish the relationship, now uncertain, between the individual and society in the sense of an ontological "ordo", an agreement between the being and what exists. (...) The return of the hero to the court –having surpassed the adventure and, therefore, having finalized the Quest–, and the *joie* of the court by that return, are the confirmation of his act fulfilled for himself and for the community."<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> KÖHLER, Erich, *La Aventura Caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, 1990, p. 62.

<sup>327</sup> KÖHLER, Op. Cit., p.76.

The experience of disorder, of lack of harmony, reinforces the idea of an orientation of the world's events towards an immobilization of the order, constantly recreating the same order, to reach a definitive state of perfect peace. Saint Augustine understood it thus: “Pax omnium rerum, tranquillitas ordinis” (*De civ. Dei*, XII,5). “Order is the fulfilment of justice in the world. It is the concordance between the reality of what exists and what, due to its nature, that which exists should be.” Chivalry anticipates the objective and the purpose of this movement of order, since it could not imagine the story beyond the maturation of its own existence.

The centre of the *joie* and of the “pax” is the court because in it the tensions are overcome between an individual who becomes aware of himself and a traditional organisation: the old and new world are reconciled. This stratified and at the same time universal idea that determines the orientation of the lives of all the members of the community, can only be demonstrated in a common space, the court, especially that of King Artus, but it would only be completed in the individual and through him.

In medieval French literature, the motif of the Quest assumes different forms and functions but is mostly found in the *roman* genre due to its marked narrative structure, which in this paper is examined through a series of questions: What is the transcendent Quest in the French Middle Ages? Why does it appear mainly in the novel and not in other literary genres? Why is the Quest structure more recurrent in the 12th and 13th centuries? Do the medieval Quest novels share the same system, the same stages, elements, chronotopes, themes and heroes?

This work delves more deeply into the analysis of the narrative structure of the Quest, not only recurrent, but also transcendent, in French medieval literature of the 12th and 13th centuries. For that reason, the elements, themes and chronotope generated by the Quest will be analysed, and its continued existence explored in genres of contemporary literature.

The Quest requires its own space –the desert, castle, forest, the Other World- with its characters –the knight, the lady, the fairy- and certain elements and themes such as the trials, the duel and honour. It implies an adventure, a journey towards the encounter with a person or a sacred or marvellous object, a return, an error, a lack or a reparation. It also appeals to a certain relationship with time: the displacements are measured in time it took

to reach them, not in the distance travelled; therefore, one speaks of the number of days it had taken to finish a journey.

For this analysis, a selection of works has been made for a comparative analysis from the appearance of the motif of the Quest, the precision of the object Sought, the aesthetic value and its importance in western medieval literature. In all of them, the Quest makes up the skeleton, the firm and essential system where the action is developed. It should appear in a clear, specific and concise way. It does not deal with analysing the Quest for identity or for something abstract, because there would be no way to delimit the works. Ordered chronologically according to their elaboration, each of them represents different writings and genres of medieval French literature:

1. *Le Chevalier de la Charrette* (1176-1181) is one of the key works of Chrétien de Troyes and of the novel in verse whose plot is developed through the Quest for Queen Guenievre by Lancelot and his resulting *quête du salut*.

2. *Le Conte du Graal o Perceval*, (1185) is the culminating work of Chrétien, and the literary origin of the sacred object “the Grail”.

3. *Jaufre*, a work in verse that opens the 13th century. It is the only novel written in Occitan, and it is set in the court of the monarchs of the Crown of Aragon. It tells of the Quest carried out by the hero for the knight Taulat, who insulted King Artus. We will see that one of the aspects that differentiates *Jaufre* from the other novels of Chrétien de Troyes, and Arthurian novels in general, is that King Artus, instead of constituting a focal place from which the adventures and Quests are deployed and the plot is organised, appears as a king with a fear of death (“El reis ac paor de morir”, v. 298), even of being physically mistreated.

4. *Escoufle*, a novel from the beginning of the 13th century (1200-1202), whose author, Jean Réart, offers us a story that is framed in the del *Roman Idyllique* (*Floire et Blancheflor*, *Nicolas et Aucassin*, *Guillaume de Palerme*) influenced by the story of Pyramus and Thisbe from Ovid. In it appears for the first time the *ville* as a place of the Quest, a bourgeois setting, and an aristocratic heroine, Aelis, who must earn her living by working while she is on a Quest for her beloved Guillaume. In turn, Guillaume searches for Aelis, producing in this way a double Quest.

5. *La Queste del Saint Graal* (1225-1230) is an indispensable novel, beginning with its title that encompasses in itself the motif of the Quest, and for its extreme influence

on subsequent Arthurian narrative. This anonymous work tells us of the Quest for the Grail by Galaad and the appearance, for the first time, of the *Chevalerie Célestielle* or *Chevalerie de Dieu*. The success that this work had in France crossed the Pyrenees: throughout the peninsula evidence of the *Queste* can be found. In the peninsula two texts appear: *Demanda de Santo Graal*, in Portuguese (copied between 1400 and 1438) and *Demanda del Sancto Graal con los maravillosos fechos de Langarote y de Galazsuhijo* (Toledo, 1515 and Seville, 1535). In addition, *Storia del San Grasal* is known in Catalan, from the end of the 14th century. The Spanish text, *Demanda del Sancto Graal*, breaks with the previous tradition by being converted into a novel of mystic symbology, since it does not deal with a worldly Quest, but rather a spiritual one.

6. The *Roman de la Rose* is a work that corresponds to the mid-13th century (1230). The first part of this famous novel, written by Guillaume de Lorris, was chosen because it is where we can analyse the allegory as an essential rhetoric figure in medieval literature and the unfinished Quest for a symbolic object which is the Rose. The Quest for the Rose, for being unfinished, will offer us a more detailed analysis of the different types of “quêtes”.

7. *Richard Li Biaus* is the last novel selected and corresponds to the last years of the 13th century (1250-1280). In it, the figure of the “enfant abandonnée”, the “croisade”, appears in it and the Quest for the father.

Before breaking down the most outstanding motif in medieval literature since *The Odyssey* of Homer, it is essential to present the *roman* as a genre that originates in the second half of the 12th century and that establishes a series of structures that organise the narration in a way completely new up to that time.

These works written in French -*mise en roman*- and not in Latin, offered the adaptation of Latin epics, Celtic legends and oriental stories in the native language.

The Quest has constituted, for generations of novelists, the quintessential structure of the narration because it begins with a conflict that generates intrigue and this intrigue decidedly enriches the text. As an example of this, the most significant point of the structure of the Quest is the stage of the unexpected, moving event that will completely disrupt the hero and his environment, previously ordered. Generally, this event will cause the loss or the absence of an object or of a person whose acquisition for the good of the



hero and the community to which he belongs will be achieved, but not without first carrying out an *errance* plagued with antagonism.

With respect to the system that configures the Quest, from a study focussed on the structure of the selected novels, it was verified that this adopts the spiral or hexagonal form that Pierre Gallais<sup>328</sup> outlined in his research and that can assimilate a labyrinthine narrative structure.<sup>329</sup> According to Pierre Gallais, the medieval story is structured on one or more spiral turns of a fixed model of six angles that are called *postes*. Starting with the first *poste*, the story progresses normally towards the second, then towards the third, and so on, until returning, not to the first *poste* but rather to the first of the second turn in the spiral (A2 if the starting point was named A1). In this way, it continues spinning or going around the hexagon, always passing, again, through the six *postes*, continuing in this way as many times as it is necessary. These *postes* coincide surprisingly with the principal stages of the Quest. The story of the Quest is usually fertile in episodes, in adventures and restarts, and more than five spirals will be necessary.

The spiral is a simple, elemental shape, which is found, frequently, in the animal and plant kingdom, and that has left many traces in the organism and in human behaviour. The spiral is an elemental characteristic of what lives, of what wants to grow, develop and progress; it is the form par excellence of the force that tends to develop and that is found limited, in its development, by an opposing force. Therefore, in the composition of the Quest, the spiral will be found as a live, growing and constantly evolving form. Like the spiral, the Quest is the very symbol of life and constitutes an essential base in the most vital part of the human imagination. The dynamics of the novel is a dialectic between two opposite poles: you and I, the others and I, this world and the beyond, etc. The structure of the Quest is also construed with opposites, contraries. The story spins, passes and again passes without stopping, until the opposition and/or antithesis have been reduced or overtaken. The return of the hero to the places or to similar situations, the recurrence of themes and functions are indispensable for demonstrating the path taken, the progress achieved, the evolution carried out.

In contrast, the hexagon is a fixed, inert form that is also found in nature, but rather inanimate, which would establish in our spirit a logical organisation, a type of model of

---

<sup>328</sup> L'hexagone logique et le roman médiéval : Cahiers de civilisation médiévale. 18e année (n°69), Janvier-mars 1975. pp. 1-14.

<sup>329</sup> DOBB, Penelope R, *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.P. 227.

correct functioning of reason, but which depends on the spiral to resolve conflicts resembling those of life itself. Thus, the Quest will need this stable, immovable and passive form, which is where the six "*postes*" are located through which the spiral will pass repeatedly. Those six *postes* researched by Pierre Gallais could correspond to the five principal stages of the Quest:

A. *Cour* → I. Initial situation where order and harmony reign.

U. *Disjonction* → II. Surprising event that provokes the lack or the disappearance of a person, or the need to Search for a place to repair a conflict internal or external to the hero. Starting towards the other world, in order to take on the Quest.

E. *Autre monde* → III. Adventures and process of the Quest. Trials and challenges. A world contrary to the society of the A or of the initial situation, but they are not contradictory. Their union represents the totality.

O. *Combat* → III. Adventures and process of the Quest. Qualifying trials.

Y. *Conjonction* → IV. Encounter or reencounter with the object, the person or the place being sought. Of individual and subjective order.

I. *Contrat* → V. Restoration of the order. Supernatural interventions, appearances, costumes and discoveries. The hero reveals his identity. Wedding and coronation.

In *The Idea of the Labyrinth*, Penelope Redd Doob carried out a study on the different types of labyrinths that appear in architecture, art and literature from antiquity up to the middle ages. The labyrinth is a symbol of pagan origin closely related to the spiral that was explained previously in the structure of the Quest, because it represents a complex force in whose interior any type of dangers and revelations can be found. As the location of *errance*, the labyrinth represents the space of the quintessential adventure, a space for the Quest for an object, a person or a place, and at the end, it offers the result of the initial Quest for oneself. The spiral is the skeleton of the labyrinth and the principal energy, that which provokes the constant movement of coming and going. As with the spiral, the labyrinth offers us a synergy of complementary opposites that should conjugate a dynamic opening to the world, not a duality closed on itself. It is a symbol, a living structure, a place where one enters into the unknown and into a subterranean world. In this regard, the labyrinth would correspond to the third part of the stages of the Quest, that of the adventure and of the journey to another world or to the beyond.

In antiquity and even up to the Celts, the labyrinth had an initial meaning that was structured with the religious functions of the era and, in the Middle Ages, with

Christianity. For the Christians, the apogee of the labyrinth is situated in the Middle Ages, between the *Romanesque* and Gothic periods, a period of pilgrimage. In all the pilgrimage roads there are labyrinths that regenerated the pilgrims, since the labyrinth regenerated the body, making one forget the fatigue and allowing it to again take up the journey with an open and available spirit.

One of the most elegant and elaborated treatments of the idea of the labyrinth is found in *La Queste del Saint Graal*, written around 1225. This labyrinthic work, loaded with complexity, offers the possibility to readers to learn as they read and experience the same as the heroes. Chapter 2 of the *Queste* shows us that the Quests and the labyrinths have much in common: they are journeys made individually, although on occasion they are made jointly, in the Quest for a precious objective; they imply a conscious choice of participating in a difficult process, full of obstacles, delays and setbacks. The success depends on the interior virtues of each Quester, such as persistence in adversity, as well as on external orientation.

Duality, a characteristic of the labyrinth, will always be reflected in the difference between the unicursal and multicursal modes, for example, or contrasting points of view, characters, motifs.

The quality and content of the journey will be specifically labyrinthic: Before taking a path it will be necessary to make a choice and decide questions that will affect then entire subsequent journey. Missions, which are truly labyrinthic, shall have an architect that frames the grand design in which the Questers move. What seems to be chance or adventure in a labyrinth is really providence, human or divine, when one looks from the right perspective. With this in mind, in the analysis that will be made in the third chapter of this paper, we will see how the labyrinth of the *Queste* is developed. The images of the route or of the path and the choices in the *Queste* will be formed in a sophisticated development of the image or representation of the labyrinth.

It is appropriate to point out what Todorov<sup>330</sup> calls a “double narrative”, the work exemplifies repeatedly the double perspective that is involved in the simultaneous realisation of the labyrinth, of the process and of the product. In fact, the dualities characteristic of the labyrinth permeate the *Queste*: blindness and vision, chaos and order, confusion and clarity, the route and the plan, unicursality and multicursality, the vision

---

<sup>330</sup> Todorov, *The Quest of Narrative*, p. 123.

from within time and within eternity. Even the narrative line is labyrinthic, now spinning here, now there, in the history of the Quest.

In essence, the labyrinth is, after all, the place that best incorporates the *error*, and the ancient French word derived from Latin. *Errer* describes a journey that is physical as well as moral or of behaviour and conduct, a literal journey through the forest and spiritual journeys through life. *Erroier* means "errare, errare." *Erre* means "the path, the route". Error is an essential attribute of the labyrinth, that involves moral and actual journeys, a real path and a way to go wrong, the desire to reach a goal and the confusion and difficulty of getting there, individual will and usual procedure, chaos and order.

On the contrary, the structure of the idyllic novel is governed by the succession of two couples, the parental couple and the heroic couple. With the study of *Escoufle*, the importance of the family circle and of the couples will be tested as elements that structure the Quest for the beloved person and whether the form is also spiral, hexagonal or labyrinthic will be analysed. The threat of a bad marriage that is planned on infantile or innocent love generates a configuration of four characters that are perceived on two levels: on the one hand, the conflict that opposes the first generation with the second produces opposite reactions on the side of the father and the mother, with the arising of the confrontation of the parental figures.

*Escoufle* has a narrative structure fed by a reflection of a matrimonial and political nature on the theme of the idyll. In this sense, the narration proposes the most accomplished and exemplary illustration of the structuring principle that can be generalised to other idyllic stories such as *Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*, *Guillaume de Palerme* and *Galeran de Bretagne*.

In the structure of the Quest, the passage from a feudal and community society to a society that values and favours individual and personal action, in such a way that the initiation will be an intrinsic characteristic and it will be intimately related with the Quest. But this initiation to the world of chivalry will begin with an unexpected and radical event that will disturb the space and that will leave the hero's environment sterile. His nature and his principles will make him leave on a Quest for the object or for the person that "is lacking" in order to restore progress to the court or to the kingdom and in turn, in some cases, to provide him with his redemption or salvation.

In general, the individuality of the hero is reflected in the stage of the encounter with the object Sought; when he has managed to reestablish order, the narration shows us a

changed hero, one who has evolved internally. When Perceval, Lancelot, Jaufre, the Lover (from *Roman de la Rose*), Richars, Guillaume and Aelis commence the Quest, they are young, ignorant of life, and some of them have even been forced to stay away from society and dangers. The adventure and the trials will reveal to them their own personality, their authenticity, as unique individuals. Even in the case of Guillaume and Aelis, they will develop survival skills; they will have to work for others as servants in order to earn their living, without losing hope of finding the beloved one.

The only Quester who does not make any change in attitude or in personal maturity is Galaad, the hero destined to find the Holy Grail and reestablish peace in the world.

One of the trials that will determine the success of this objective will be the acquisition of the name: some will receive it, like Lancelot, and others will guess it. While Perceval is not sure what is his Quest at the beginning, Lancelot, Guillaume and the Lover are focussed on finding their beloved Guenievre, Aelis or *Rose*.

The hero or heroine of the initiate Quest novels, especially Perceval, Guillaume, Aelis, Richars and the Lover, are presented available to the call of adventure. Other principal characters, such as Lancelot, Jaufre and Galaad, do not have a primitive state prior to the proactive attitude towards adventure but rather it is as if they were already within the undertaking. In order to respond to this call, the hero must break with his protective, natural surroundings: the court of King Artus, the family, the city, and begin his Quest alone.

There are two essential types of Quest in the medieval French *roman*: that for an object and that for a person. By contrast, in these narrations Quests for sacred or symbolic places such as that of Ithaca of Ulysses have not been found, because this is not the goal of the hero but rather a means to find or fulfil another objective.

Within the types of Quests for a person, we find those of women, lovers or family members. Generally, they are usually members of the court and of the high aristocracy: princesses, daughters of dukes or counts. Normally, they are kidnapped or hidden, impeding their marriage with their beloved and vice versa. If it deals with the Quest for the *vilain* who had dishonoured the king, a member of his court or his people, the narration adopts a more frenetic pace.

When the Quest is for a friend, as in the *roman de Jaufre*, it deals with the transformation of a young man endowed with good physical and moral qualities into a model of a knight

and lover by overcoming a series of trials of diverse types, but especially in the form of combat with enemies increasingly more difficult to vanquish.

When the Quest is for a family member, as in the novel *Richars Li Biaus*, popular motifs appear, greatly expanded, but that originally do not present anything in common: that of the found child who manages, in turn, after long Quests and thanks to strokes of good fortune, to find his parents and then unite them in marriage.

In contrast, the Quest for an object, whether sacred or symbolic, involves a series of aspects that modify the course of the plot:

4. Obviously, by not dealing with a person, the object may disappear but not die. The Questers have feelings with respect to the persons and the state in which they may be found concerns them.
5. The object can be moved from its place magically, appearing and disappearing, as in Graal of the *Queste* and of *Perceval* or it can be moved by those possessing it, provoking constant changes in the path of the Quester.
6. These symbolic objects are usually unattainable and unachievable. In the *queste* to manage to reach the Graal, and all it represents (its state of perfection, God), Galaad must die, and the Lover of the *Roman de la Rose* by not being able to overcome the obstacles established by the allegories, will not get to see his beloved Rose.

It is significant that, contrary to what occurs in the other *romans* by Chrétien and in the Middle Ages, the woman is not the Object of the Quest in the *Conte del Graal*. Curiously, the adventure of the Grail is inextricably united to the story of a lineage. Perceval is not just any knight: On his mother's side, he is of the same race as the Fisher King, who is his cousin and he has as his uncles this king's father and the Good Friday hermit; without mentioning a certain cousin who was offended with his failure. Therefore, the mystery of the Graal ends up appearing like a family secret. The character of the hermit, Perceval's uncle, will also remain the model of numerous hermits that the Questers of the Holy Graal are going to encounter in nearly every turn of their adventures in the *romans* in prose of the 13th century; without doubt these hermits, deep in the forests and in completely deserted settings, fulfil a duty of hospitality with respect to the knights-errant, but even outside the religious relationship, there are moral and psychological affinities that bring some close to others, affinities very close to the common taste for solitude.

After Chrétien de Troyes evident changes arise, sometimes even brusque ones, in the novelesque and symbolic story of the Graal; it is amplified, complicated and branched in numerous versions. However, a continuity subsists: This story increasingly establishes the aspirations and the dreams of the noble class that jointly glorify knighthood and religion.

These changes receive the influence of an entire tradition that will be reflected in each of the appearances of the holy “vessel” throughout the Quest in *La Queste del Saint Graal*. Another type of initiate Quest for a symbolic object is that of an adolescent who is initiated in love, as occurs in the novel *Roman de la Rose* by Guillaume de Lorris, from 1230. This *roman* is an art of love, a poem with a very alive, poetic tradition that has its origin in the poetry of love of the minstrels of Languedoc and of the language of Oïl, at the end of the 12th century: Love, desire, submission to the lady, discrete and passionate eroticism, sensuality. These poems begin with the exaltation of the Lover who described the spring or winter and relates it to his burning and enamoured heart. The originality of the *Roman de la Rose* is that it takes this springtime beginning and converts it into the theme of the work, inscribing in it the entire story of love and sentimental education.

The *Rose*, an object that the Lover must *cuieillir*, is presented immobile, insinuating but passive, contrasting with all the activity that is deployed around her and expands the symbolism of her delicateness, as if it is a conceptualisation of her scent, giving a metaphoric dimension to the work.

The Quest is the engine that makes the hero cross the threshold of the daily universe towards an extraordinary world. Before starting the arduous Quest for an object or a person, the knight will receive signs that will announce a radical change in the course of his history, by means of a completely unexpected event.

In this mysterious and surprising Other World, the hero must learn new codes, new rules, identify the priorities and detect the dangers that he must confront by means of a series of tests that will take him to conquer the object Sought.

So that the hero can fluctuate between This and the Other World, the structure of the Quest must be circular. Even the idyllic and the realistic *roman* that seems to have a closed purpose has a circular base because the hero returns to the same positions through which he passed until he finally manages to find the Sought object and to formalise his love for his lady with marriage and the acquisition of all types of riches. Therefore, the knight of this type of *romans* will make one or several circular turns but he will be stopped when

he reaches the end of his objective without perceiving in it any spiritual evolution, as in the case of the works of *El Escoufle* and *Richars Li Biaus*.

In contrast, there is another type of *Quest romans* that will have a circular form in a spiral, because although the hero again passes through the same positions, there is a progression, an evolution or constant transformation that will be reflected not only in the open ending of the work but also in the plot itself. These *romans* are *Le Chevalier de la Charrette*, *Perceval ou le Conte du Graal*, the *Queste del Saint Graal* and the *Roman de la Rose*. *Jaufre* is a work that received direct influence from the structural and thematic Arthurian composition but it does not have the form of a spiral, only circular, since *Jaufre* does not show any interest in undertaking more adventures once his union with Bruneseiz is formalised.

Once the types of *Quests* have been studied, a comparison will be made between the structures of the seven medieval French works in order to establish the general stages that make up their narration:

**I. Initial situation** where order and harmony reign. Society, civilisation, known world.

**II. Surprising event or occurrence** that provokes the lack, the discord, the disappearance of an object or of a person, generally. First qualifying trial of the hero: Decision to leave towards the other world to undertake the *Quest*.

**III. Adventures and process of the *Quest*** with trials and challenges. A world opposite to that of the initial situation, but they are not contradictory. Their union represents the totality.

**IV. Encounter or reunion** with the object, the person or the place Sought. A stage where the change is discovered or reflected, which took place in some heroes of the *Quest* and moreover in his setting.

**V. Restoration of order** and accord. Supernatural elements can intervene. The hero reveals his identity. The *romans* where the object Sought ends with a Wedding and a coronation that signifies the end of the tournaments, of the adventures and of the *errance* of the hero.

The medieval *roman* of the *Quest* can also be developed as if all the parts of each spiral were extended equally over the entire work; the first spiral establishes the Initial Situation (I); the second section, the Departure on a journey based on an unexpected event (II); the



third would represent the Adventures, combats and trials (III); the fourth, the encounter with the object Sought (IV) and the last one, the reestablishment of order, which for the encounter of the couple would be the wedding and the coronation.

Within the circular and spiral structure, the repetition of these stages is an essential formula. The past is the prefiguration of the future. No event is irreversible and no transformation is definitive.

All Quests need repetition for the initiation, the birth and the rebirth, and to be able to correct any error committed during the Quest period. There is a change in each repetition and an innovative element is introduced. Therefore, in each *roman* analysed, a different number of repetitions will appear:

*Jaufre*: 5 spirals (Quest for the enemy)

*Richars*: 4 spirals (2 Quests, father and mother, and 2 Weddings)

*Roman de la Rose*: 3 spirals (Unfinished)

*Lancelot*: 2 spirals (Quest for the Queen Guenievre)

*Perceval*: 2 spirals (Unfinished)

*Escoufle*: 2 spirals (reciprocal Quest for the beloved persons)

In contrast, as the *Queste* does not have the form of a spiral, the structure that it will have is purely linear, but labyrinthic.

The Quest for the beloved one or for the enemy always reaches its end with finding the m; however, when it deals with a sacred or symbolic object, the structure of the Quest does not need to result in a closed ending, it can remain perfectly open, symbolising unsatisfied desire as in the *Rose* or the long spiritual path of The Quest for the Graal in *Perceval*.

There is no Quest without the desire to find something, although it is not the precise object that the hero expects to find. This desire is shared by almost all human beings. What differentiates the heroes and heroines from the other persons is that they do not leave the Quest until they find the object Sought, no matter what happens, although years may pass, they have to cross the most difficult and impassable spaces or although the maximum test could take their lives. Because this strength, this drive to find, although it may seem out of control, is that which organises the entire system of the character's Quest and of the narration itself.

Within the *Quest roman*, there is a series of particular and relevant characters. The first that stands out is that they are figures completely devoted to the space and that, when they complete their journeys, they achieve individual and collective realisation. The path, the journey, the conquest and the Quest make the narration progress, offering the evolution of the protagonists, constantly focussed by an omniscient narrator.

One of the most complex heroes of the *romans* of all times is the hero of the Quest, since to be converted into a figure close to the epic, he must carry out a series of adventures, trials, journeys and sacrifices. His character will have to be extreme, in his way of loving as well as in his way of fighting. He will be capable of dying in order to find the object Sought, capable of suffering the worst tortures. His psychological complexity is glimpsed in his hyperbolic contrasts, alive and violent – constant errors, deviations of priorities, of the path, victories in the fight against malignant enemies – and in the way of winning over the desired object.

The true Quester-hero is independent of the court, he does not function according to its official rules and does not respect any established power and, at the same time, bears all the ideological conflicts of the era. This question will be reflected in the first proses of the Graal, in which the knight not only serves as a social model of chivalry but he is also responsible for the liberation of the society.

The hero of the Quest can have different characteristics, according to the object Sought. In the case of the Quest for a beloved person, the hero can have an epic character, in the sense of the saviour of humanity through love which is the case of Lancelot in *Le Chevalier de la Charrette*, or he can be converted into the heir or heiress of the loves of Pyramus and Thisbe (*Escoufle*) and of Orpheus and Eurydice (*Le Chevalier de la Charrette*). But when it deals with the Quest for an enemy (*Jaufre*), the hero becomes an avenging knight, who intends to avenge an offence. In contrast, in the Quest for a symbolic or sacred object, such as the Graal or the Rose, the protagonist is a mystic hero, less earthly and more elevated. He can be a perfect hero, such as Galaad, or a hero that can aspire to perfection but remaining in continuous apprenticeship, like Perceval.

Essentially, the medieval hero or heroine of the Quest is a contradictory, non-conforming, independent, timeless character, capable of crossing visible and invisible borders, both horizontal and vertical. He or she will always navigate between two worlds, adapting to the milieu. His qualities are oriented to overcoming physical and mental trials. The limits of the hero are very different to the limits of the other characters because he is the one who establishes them, according to his objective. Therefore, it is the object of the Quest

that configures the hero. In the way that the Quest for the Graal of *La Queste* will need a perfect and extremely prepared hero to find paradise through the Quest for the symbol of God. On the contrary, as occurs in *Richars*, the Quest for his parents will require the figure of a family-oriented hero, close to the court. Through an enormous quantity of tournaments he will have to prove himself as the noble son of Loys li preus and of the princess Clarisse. On the contrary, the Quest for the Rose as a symbol of the initiation in love (and pain) creates a young, persistent, anxious and enamoured young Lover like Narcisus, who evolves towards a dramatic hero.

Unlike the Questers for the Graal, the questers for the beloved person do not have to be special heroes or “chosen” for this specific Quest. Any classic hero of courtly love can find his loved one. Lancelot will act for love, and only for the love of Guenievre will he get on the infamous cart.

In the Quest **assistant** characters also appear: King Artus, the Fisher King, Gawain, Blanche-flor, the fairies, the sister of Meleaganz, the allegories in the *Roman de la Rose*, Lancelot, Perceval and Boort in *La Queste*, the hermit, the mothers in *Escoufle* and *Perceval*, Ysabeau and the *Blanc Chevalier* in *Richars*.

The **opposing** characters will also directly influence the Quest: Meleaganz, the *demoiselle hideuse*, the diabolic woman in the *Queste*, the negative allegories of the *Rose*. They are occupied in impeding the hero from finding the **object Sought**: Guenievre, the Graal, Taulat, Guillaume and Aelis, The Rose, Loys li preus and Clarisse.

Without qualifying trials, the heroes of the Quest would not be heroes, and the novelesque material would not be able to be organised and deployed around the hero. These physical and moral trials are usually carried out during the adventures of the journey of the Quest: Guillaume must acquire personal valour proving his courage in order to offset his modest lineage. In the same way, Richars will have to prove his noble origin by participating during seven years in all the tournaments and always coming out the winner.

The 13th-century Quest becomes more theological and receives a strong influence from Christianity. Within it, the moral tests will reach their maximum apogee, entailing subjects such as repentance, redemption, sin, pain and penitence.

The moral tests are essential in order for the hero to approach the Object Sought and to finally find it. These tests can be done in the spaces of the Quest and are the origin of an offence. Therefore, so that Guillaume and Aelis may become the principal figures of the

adventure, it is necessary for them to commit an offence. In this case, Guillaume pursues the *escoufle*, who has stolen Aelis' ring, and she, when she awakens and sees that he has disappeared, loses confidence in him and thinks he has abandoned her.

Why is the offence important? The hero must go wrong, be mistaken, fail, in order to mature sufficiently and improve. After having erred in the moral test, the hero will not know very well why he does not achieve his purposes. With time, he will become aware that due to the offence or the offences committed in the recent past, he has been blocked and cannot continue forward in his Quest. Then, he feels remorse and repents. At that moment he will do whatever is possible and impossible to repair his offense. In *Richars*, for example, curiously, it is the father who commits the offence, but this same offence is that which will provoke the encounter between parents and son, which Richars decides to Quest for them. The hero's father raped the hero's mother while she slept in the garden, and Clarisse's father obliges her to abandon the child. A couple finds the child and adopts him. When Richars becomes a handsome, strong and brave youth, he decides to go on a quest for his natural parents, and through them, his own identity. Once he re-encounters his natural family, his father repairs his offense granting him riches, wellbeing and recognition. However, Clarisse will not be compensated... will the recovery of her son and the valuation of his father be sufficient for her?

Consequently, the moral trials are much more important than the physical ones because without them the hero will never repair the offense that would take him to find what he is Seeking.

Like the Christian before God, the lover must not stop deserving his lady. He lives with the fear of sin and in a spirit of contrition. He keeps silent at the insults, showing the patience and humility of a believer ready to suffer everything for his faith. The sacrifices must be pure and free of any doubt or hesitation. Therefore, when Lancelot delays an instant in getting into the cart, because he doubts, he commits a sin.

The *Conte du Graal* is constructed according to the principle of a demonstrative and rigorous symmetry. It is a *roman* of repentance and redemption, which leads us to the conversion of the hero, slowly revealing that the mission of Perceval is that of saving through knowledge.

In contrast, in the *Queste*, the offence and the repentance will adopt the form of a punishment in order to offer a didactic function to the knights as well as to the reader. From this perspective, the exalted adventures of the earlier *romans* of chivalry such as that of Chrétien de Troyes and his epigons, are demonised, deprecated and placed on the

level of false values or of demonic values. Thus, the abandonment of Gauvain and the failure of Lancelot clearly show that the *Queste* rejects the novelesque. The prestige given to feats and profane love is shown, in this *roman*, as pure vanity. The novelesque fiction loses its autonomy, the adventures that the knights encounter on the road depend on the intentions and the desires of providence. All courteous games are demonised, and in particular, the submission of the man to the will of the woman, interpreted as a negation towards the true and sovereign Lord. The narration of the adventure must defend the Christian *señefiance*.

In order to ensure the didactic effectiveness of the *chastoiement*, the author of the *Queste* has composed a true *roman* of the devil, an anthology of the acts of the devil, but not as a simple repertoire of his cunning and his tricks, but rather as part of the scene, a simulation of the diabolic simulations.

The author of the *Queste* has wanted to offer the devil as complete and complex an idea as possible, perfect as Galaad, but in his opposition, in his evilness. In this way, he becomes the perfect antagonist for the perfect hero.

In *Richars*, the motif of the rape appears as a transgression and offense in the second stage of the Quest, that of the event. As the result of a rape, of an offense, the child Richars is differentiated from the other children abandoned and later found. His birth is situated under the sign of a double crime: that of the father and that which the grandfather projects who blames the child, a substitute for the father, by making him guilty for having made his daughter a mother; a double crime symbolically represented by the double cross under the left shoulder. From this offense, the narration of the Quest for the parents and an identity is configured. Like Oedipus, a rich gentleman takes Richars and educates him as if he were his own son, revealing as he grows his exceptional, positive qualities –future royalty-, that the adoptive mother had already foreseen when she discovered the double cross under the child's shoulder. Like Oedipus, when Richars reaches adulthood, he discovers that he was an abandoned child, when his adoptive parents propose to him the marriage with his “sister”. It is then when Richars decides to leave on a Quest for his parents (unlike Oedipus, who only wanted to find his father).

In this way, the Quest that Richars undertakes appears like a *quête-redemption*, reparation of the offense committed years ago by his two parents (the double cross), despite the fact that his father, with absolute certainty, is the guilty one.

In this *roman de chevalerie* not only is its structure found of the traditional Quest such as love and great achievement, the hero and the tests of courage, by overcoming them he

obtains the woman and the kingdom, in it is described a *roman familial* and a *roman réaliste* related to Escoufle by its elements linked to the economy and the material world, whose Quest for the parents leads the hero to pass from a state of “enfant trouvé”, that is, without inexistence, to an “enfant prouvé” and an accomplished adult, with private and social identity.

Other relevant examples of moral tests are the *charrette*, the Pont de El Evage, the Pont de El Epée, the silence of *Perceval*, the name and survival of Guillaume and Aelis.

So that the path of the Quest is entertaining and full of surprises, there will be a series of marvellous elements that will disrupt considerably the plot and take the hero into the third stage of the Quest.

On the horizontal path of the *chevalier errant* a whole series of elements coming from the Other World appear vertically. These elements appear and disappear helping or disrupting the hero's Quest. They can be characters such as *nains*, *géants*, fairies, knights or places or spaces such as unknown islands, castles, fountains, etc.

The *merveille*, in the Quest *roman*, will appear with a challenge to the subject who discovers it, becoming an essential element of the plot, and symbolising the strength of the Other World that will even be able to change the hero's itinerary.

In a certain way, the *merveille* marks a disruption of the natural order of things. If it comes from God, it carries with it its justification and purpose under the form of providential help, a warning, a punishment, an *exemple*, as occurs in *La Queste*.

But if it comes from the Other World, if it shows the strengths of the other power, then malaise is inserted that provokes the fantastic elements that *a priori* disrupt the Quest but in the long run, favour the movements and feats of the hero towards finding the Object Sought.

Within the marvellous aspect, aside from the figure of the fairies, which we analysed in the chapter on the characters, characters appear that correspond to the Other World, such as the magic knight in *Jaufre* or the grateful dead person in *Richars*. Symbolic images also appear that reorganise the narration by means of the reflections of the character, such as drops of blood on the snow that *Perceval* sees.

Besides the marvellous elements, a series of subjects appear that will configure the structure of the Quest, such as the loss, the *coeur mangé*, choice by means of the *épée*, and the economy and wealth.

But what actually becomes fundamental in the study of these medieval works of The Quest is the analysis of space and time, the backbone of the entire structure.

Any Quest without space does not make sense because the object Sought must be found in a specific place, locatable, not in the abstract. After the space, time is configured according to the place where the hero is and to the distance in which the object Sought is found. The chronotope of the Quest would correspond to that which Bakhtin calls a novel of tests: Greek novel, of knights, and picaresque novel.

The Quest's space is above all a sign of the character and carried out an exceptional mission in its characterisation, both in what refers to its ideology and to its interior world or personality and behaviour. Thus, the characters wander through spaces that make up a projection of themselves and, as such, are contrasted.

As for time, it will be observed how the only time dimension is the present of the conscience, which is displaced towards the past or the future from that unifying centre.

The interior time of the medieval hero of the Quest is extended, horizontal and spiral-shaped, concentrated on vertical spatial points. In this way, the intensity of his rest and of his adventures must be directly proportional to his objective and his struggle. For example, in the *Lai de Guingamor*, Guingamor spends 300 years in the fairy's Palace that he found during the hunt for the *sanglier blanc*.

Within this chronotope, in the *roman* of the medieval French Quest, three worlds can be highlighted:

- The first world is that which will become the basic narrative world, that is, the story in itself of a hero that goes on a Quest for an object. Only finding this essential object can reestablish order and balance to the court.
- The second world is that of the plot of the Quest itself, with its own chronotopes of the timeless spaces, of Quest and of reflection.
- The third world is the interior world of the hero, the construction of the world through his deeds, his words and his look; also his psychological and emotional evolution. The three worlds would complement each other. Within each world, other worlds could even be broken down, for example, within the world of the Quest, the Other World would be found, and in turn, the world of the fairies, etc.

For example, in the *Roman de la Rose*, the first world would be the Lover who is sleeping and is going to tell his dream to his beloved, years later. The second world would be the plot of the dream itself, the Quest for the Rose and the third world would be the perception

of the Lover, the falling in love and the desperation that he suffers when he sees the Rose and cannot meet up with her.

In reference to the dates highlighted in the Quest, both the *Queste* and the *roman* of *Jaufre* being on Pentecost; in the year *Jaufre* is written, it falls on 12 June, and since the action lasts forty days, it can be calculated that the narration would end approximately on July 21. Curiously, one of the culminating episodes of the work, the battle of *Jaufre*, takes place on the day of St. John. Pentecost is the festival that predominates among all, because in it is celebrated the descent of the Holy Spirit on the apostles and the annunciation of the evangelisation of the entire earth. Consequently, this date symbolises the departure towards adventure.

However, the night does not have a relevant place in the *romans* of the Quest because it is the time in which the knights sleep. However, the daytime is used from the time the sun begins to peek out; the “prime” hour marks the beginning of chivalrous activity. The “vespre” hour coincides with the end of the day and the end of human activities.

A breakage with the chronological thread corresponds to the multiplicity of characters and viewpoints: the action is entangled in the indeterminate. On a Quest for the Graal, Perceval advances towards the future which is no other than the knowledge or full awareness of his own past. The time lived is the time of adventure and corresponds to the longer time, to the awareness that the hero has of the duration of the time of the Quest. The idea of progress in “Perceval” is expressed, for example in the motif of the conversion.

In the Quest, the Quest time is as important as the Quest space. Despite the fact that medieval time is less precise, closer to nature’s rhythm, and the indications of religious life, the concept of knights-errant involves the heroes always having to “*errar*” towards the future, although they must turn back at some moment in order to then continue forward. As the Perceval’s cousin states: “les mors as mors, les vis as vis” (v. 3630).

In order to dominate time, the heroes of the Quest must listen without fear to the call of adventure, confront the present and give credit to the future. To do this, they must sense the taste of change, confidence in the future and breakage with the past.

In the chronotope of the medieval *roman* we find three essential spaces for the Quest: The timeless space, that of the Quest and that of the encounter.



The timeless space corresponds to the Court of King Artus, of Bademagu, Cardeuil, the palace of Cobernic and Sarraz, the castle of the Graal and the *Chastel Gaste* of Beurepaire and Monbrun. The prison, the island and the *locus amoenus* of the *verger*, the bed, and the *pré* of Toul will also be idyllic timeless spaces.

The Middle Ages demonstrates a constant and singular indifference to time that reflects the medieval mentality of the superstitious cult to the past and of its rejection of change. Consequently, the indeterminacy of time in the narration is voluntary: what is imprecise and light provides the poetic spaciousness.

The created timelessness grants new functionality to the institution of customs, in charge of marking the non-passing of time through fixation and repetition. However, the functioning of the Arthurian society arises from the dialectic relationship between the preservation of this immobility and its rupture by means of the adventures, necessary for maintaining the feats and the prestige.

The atmosphere of the court, characterised by its static will and its circular layout of stable structure headed towards ritualisation, is linked with maintaining customs.

The spaces of the Quest will be mainly the path, the *forest*, the *Vile* and the *Terre Gaste*. But what stands out in these places of transit is the border that the unknown country offers, the Other World, the cemetery, the fountain and the crossroads.

In the majority of the Quest *romans*, the adventure begins or ends with a festival such as Pentecost. Festivals and seasons, in the plot of the narration, delimit broad sets of narration, marking the beginning of an adventure or of a series of events, indicating also the development (victorious return to the court, wedding, coronation).

The departure on the adventure of the Quest gives the element of crisis that the narration unleashes and takes the hero temporarily away from the court where his individuality is put to test before he can reintegrate in his community.

The adventure situates the *roman* in the tension towards what should and can occur, in a movement of suspension towards what is uncertain where the unforeseen and fate ensure the dynamism of the narration.

This chronotope of the Quest is determined by the isolation of the character and by the open movement that characterises the unforeseeable nature of his journey: the *errance* determines the knight. In these uncertain rides, wonder appears as a sign of the hero's choice. The unexpected, extraordinary, sometimes supernatural indicate the unique character of what deserves to be told. The fairies, finding themselves always on the border between the civilised world and the Beyond, represent the most evident contact with the

Other World and they remain subtly in the margin of the story, like many indications of fictionality that make the “reality” of the chivalrous class slip into the “ideal” universe of the novelesque.

Finally, another essential space in the narration of the Quest is the space of the encounter. This space is where the hero performs the last moral tests prior to the encounter with the object Sought. It is also the cathartic moment of the encounter itself with the object Sought. In *Lancelot* the moral test prior to the encounter takes place in the Cemetery and the encounter in the Court of King Bademagu; in *Perceval*, the moral test is carried out in the *lande* and in the hermitage, but the *roman* ends before Perceval finds the object that he must find in order to reestablish order. In *Jaufre*, both the moral test and the encounter are carried out in the castle of Taulat, and in the *Escoufle*, the pilgrimage and survival are the moral tests that both lovers, Guillaume and Aelis, must overcome in order to finally find each other in Saint-Gilles, where both work for the same noble; she is a spinner and he, by chance, the assistant of the master falconer.

In the *Queste*, the moral tests prior to the finding the Graal take place in the hermitage and the encounter in Sarraz; the *Rose* will remain closed in the tower and in Narcissus’ fountain, for which reason the Lover cannot encounter her again, and in Richars, before finding his father, he must pass a moral test. He finds out that a knight named Loys li preus has won all the tournaments held in the region and that a new tournament is being prepared in Marchuel’s castle, where he goes (v. 3538). Richars is revealed as the best knight of the tournament, taking down all his adversaries, including Loys, and receives the prize with general consent (v. 3678). With his usual generosity, he relieves his vanquished adversaries from paying their tribute on the condition that they agree to tell the most surprising adventure that has occurred to them, which gives Loys the occasion to describe the episode of the garden and Richars to recognise his father. If he had not been generous, his father would not have had the occasion to explain his story.

The third and last encounter is between Richars’ two natural parents. He organises it so they can see each other and even get married: Richars takes his father to Frise, where the two parents, so long separated, are united in marriage.

Curiously, the encounter with his parents is done in the third spiral, not in the last part of the narrative structure, unleashing a whole series of events that will lead him to find his love, Rose. If he had not continued with his Quest –in this case, perhaps, for himself-, fighting in all the tournaments that he finds on his way, he would not have been able to find Rose. Above all, if he had not been generous, by paying the burial of a deceased

knight who did not even have a coffin, he would not have attained armour for the tournament in which he won the love of the King's daughter, Rose.

The *roman* of the medieval Quest produces a certain fascination and enchantment, due to its inextricable mesh of meanings, for the beauty of its form and the intensity of the stories. By reading a medieval work of the Quest, we soon feel lost, like the handsome Narcissus in the fountain. Reading, tempted by the Quest, the same narration invites us to go on a Quest, to find our path, and in doing so, to decode the signals that configure it. Therefore, as readers, we take up our own Quest, parallel to that of the narrator and that of the hero or heroine. We can find the object sought, at the same time as the heroes do, but from another level or plane. In this way, it is probable to find more results of the Quest than the hero himself.

-----



## BIBLIOGRAFÍA

### 4. 1. FUENTES

#### 4.1.1. Corpus

ANÓNIMO, *Jaufre, roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, Clovis Brunel Société des Anciens textes français, Paris, 1943.

ANÓNIMO, *La Queste del Saint Graal*, Roman du XIIIe siècle, ed. Albert Pauphilet, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1949.

ANÓNIMO, *Richars li Biaus, Roman du XIIIe siècle*, ed. Anthony J. Holden, Honoré Champion, Paris, 1983.

LORRIS, Guillaume y MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, ed. D. Poiron, Garnier-Flammarion, Paris, 1990.

RENART, Jean, *Escoufle*, Genève, Droz, 1974.

TROYES Chrétien, *Romans (Chevalier de la Charrette, Le Conte du Graal)*, Livre de Poche, la Pochothèque, Paris, 2005.

#### 4.1.2. Otros textos

ALVAR, Carlos, *Lancerote del Lago*, 7 vols, Alianza Editorial, Madrid, 1987-1988.

- *F, La búsqueda del Santo Graal*, Alianza Tres, nº181, Madrid, 1987.

ANÓNIMO, *Demanda del Santo Graal (1515)*, ed. Carlos Alvar, Editora Nacional, 1982.

ANÓNIMO, *Jaufre*, trad. Fernando Gómez Redondo, Gredos, Madrid, 1996.

ANÓNIMO, *Lais féeriques des XIIIe et XIIIe siècles*, Lettres gothiques, Paris, 1990.

ANÓNIMO, *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols, ed. de A. Micha, Droz, Genève, 1978-1983.

ANÓNIMO, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, ed. W. Roach, Droz, Genève, 1959.

- ARNOLD, Ivor, *Le roman de Brut de Wace*, Société des anciens textes français, Paris, 1938.
- BEAUJEU de R., *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Champion, (C. F. M. A.), 1978.
- FRANCE, Marie de, *Les lais, les fables et le Purgatoire de saint Patrick*, Lettres gothiques, Paris, 1990.
- HOUDENC, Raoul de, *Meraugis de Portlesguez*, Slatkine, Champion Classiques, Paris, 2004.
- MAISIÈRES, Païen de, *La Damoisele à la mule (La Mule sanz Frain)*, edición crítica por Boleslas Orłowski, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1911.
- ORBIGNY, Robert, *Le Conte de Floire et Blanche fleur*, Champion classiques, Madrid, 2003.
- PASCAL, *Pensées*, ed. Sellier, Mercure de France, Paris, 1976.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2013.
- SAN BERNARDO, *De diligendo Deo*, VII, 22, en *Obras Completas de San Bernardo*, I, BAC, Madrid, 1983.
- TROYES, Chrétien, *Erec et Enide*, Librairie générale française, Le Livre de Poche. Lettres gothiques, Paris, 1992.
- , *El cuento del grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, traducción de las continuaciones e índices por I. de Riquer, Siruela, Madrid, 1989.
- TROYES, Chrétien, *Li Contes del Graal / El Cuento del Grial*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Sirmio, 1989.
- WOLEDGE, Brian, *L'Âtre Périlleux, roman de la table ronde*, Champion, Paris, 1936.

## 4. 2. ESTUDIOS

### 4.2.1. Diccionarios

Analyse et traitement informatique de la langue française, Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500): <http://www.atilf.fr/dmf>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <http://www.cnrtl.fr>

COROMINES, Joan, *Diccionari Etimològic Complimentari de la Llengua Catalana*, Vol. IV, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1984.

*Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, Frédéric Godefroy, 1880-1895. 10 volúmenes, 8 000 p:

<http://micmap.org/dicfro/page/dictionnaire-godefroy>

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500): <http://www.atilf.fr/dmf>

Dictionnaire étymologique de l'ancien français:

DU FRESNE DU CANGE, C. *Glossarium*, L.Favre, Niort 1885, Tom.IV, p.91.

<http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/?type=shortarticle&id=18876>

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2012.

Rose Digital Library: <http://romandelarose.org/>

Trésor de la Langue Française Informatisée: <http://atilf.atilf.fr/>

#### 4.2.2. Teoría de la literatura

AUERBACH, E., *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1982.

AUGE, Marc, *Los "No lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, editorial Gedisa, Barcelona, 2000, p. 82. Título original en francés : "Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité", Edition de Seuil, Paris, 1992.

BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la durée*, Les Presses universitaires de France, 1963.

- , *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965.

BAKHTINE, Mikail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

BATAILLE, George, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.

BELTRÁN Almería, Luis, *La imaginación literaria*, Montesinos, 2002.

DUMONT, Loys, *Essai sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1983.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archétypologie*, Paris, 1985.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Punto Omega, 1981.

- , *Le Mythe de l'Éternel Retour, Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1949.

- , *Iniciaciones místicas*, Trad. de José Matías Díaz, Taurus, Madrid, 1986.

GARCÍA Galiano, Angel, *El fin de la sospecha*, Univ. de Málaga, Málaga, 2004.

- , "Confesiones", DETLI <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/>

GARRIDO Domínguez, Antonio, *Narración y ficción: literatura e invención de Mundos*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2011.

- , *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.

- , *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

GUERREAU-JALABERT, A., *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII-XIII siècles)*, Genève, Droz, 1992.

MARCHESE Y FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 2000.

NORTHROP Frye, *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton U. Press, 1957.

- , *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977.

PROPP, V. J. *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1998.

POZUELO Yvancos, J.M., *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.

RICOEUR, Paul (1983-85), *Tiempo y narración*, Madrid. Cristiandad, 1987.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen and Bloomington, Indiana University Press, 1955-58.

TODOROV, T. *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, 1977.

VARGAS Llosa, M., *Cartas a un joven novelista*, Ariel / Planeta, Barcelona, 1997.

WEINTRAUB, Karl (1978), *La formación de la individualidad. Autobiografía e Historia*, Megazul-Endymion, Madrid, 1993.

#### 4.2.3. Historia de la literatura

ALVAR, Carlos, *El rey Artus y su Mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

- , *De los caballeros del Temple al Santo Graal*, Tribium, Biblioteca de textos y ensayo, 22, Sial ediciones, Madrid, 2010.

AURELL, Martin, *La Légende Du Roi Artus, 550-1250*, Perrin, Paris, 2007.

- , *Autour du Graal*, Champion, Paris, 1977.

BADEL, Pierre-Yves, *Masculin, féminin dans le lai de Guingamor*, Cahiers de civilisation médiévale. Año 38<sup>e</sup> (nº150), Abril-junio 1995, p. 114.

BATAILLE, George, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.



BAUMGARTNER, Emmanuèle, *De l'histoire de Troie au libre du Graal. Le temps, le récit* (XIIe-XIIIe siècles), Paradigme Publications Universitaires, Paris, 1994.

- , *Le récit medieval des XIIè et XIIIè siècles*, Paris, 1995.

- , *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*. Paris, CDU

SEDES, 1981.

- , *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975.

BEZZOLA, R. R., *Le sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, La Jeune Parque, Paris, 1947.

BIRGE VITZ, Evelyn, *Inside/Outside: Guillaume's Roman de la Rose and Medieval Selfhood. En Medieval Narrative and Modern Narratology: Subjects and Objects of Desire*, New York UP, 1989, pp. 64-95.

BOHLER Danielle, *Béance de la terre et du temps: la dette et le pacte dans le motif du Mort reconnaissant au Moyen Age*, en *L'Homme*, 1989, tome 29, n°111-112. Littérature et anthropologie, p. 163.

BOUCHE, Thérèse, *De "El Enfant trouvé" à "El Enfant prouvé" : Richars li biaux, une mise en roman du mythe d'OEdipe au XIIIe siècle en Les relations de parenté dans le monde médiéval*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1989.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Artus ou le roi imaginaire*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1992.

BRETEL, Paul, *Les ermites et les moines dans la littérature française du moyen âge (1150-1250)*, Honoré Champion, Paris, 1995.

BRUCE, J. D., *The Evolution of Arthurian Romance*, Slatkine, Genève, 1974.

BURGESS, G. S. y K. Pratt (eds.), *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Univ. of Wales Press, Cardiff, 2006.

BUSBY, Keith, "Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Verse Romances", *The Legacy of Chrétien de Troyes*, editado por Norris J. Lacy, Douglas Kelly y Keith Busby, Rodopi, Amsterdam, 1988.

CARRÉ, Antònia, *Narrativa catalana medieval en vers (El Jaufre i El Espill de Jaime Roig)*, Barcelona, Editorial UOC (Manuals, 112), 2007.

CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Droz, Genève, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004.

CIRLOT, Victoria, *El juego de la muerte en la cultura caballeresca*, Revista de cultura 18/19, Nov/Dic de 2001, Fortaleza, São Paulo.

- , *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*, Siruela, Barcelona, 2014.

COLIN, Morris, *The Discovery of the individual – 1050-1200*, S.P.C.K., Church Historical Society, London, 1972.

COMBARIEU DU GRÈS, M., *Les chemins de la quête. Du temps perdu au temps retrouvé*. Etude sur le temps et les structures romanesques de “La Queste del Saint Graal”, Paradigme, Orléans (Medievalia, 52), 2004.

- , *Eau et l’Aventure dans le cycle du Lancelot-Graal*, Librairie Générale Française, Paris, 2006.

CONDREN, Edward I., *The Paradox of Chrétien’s Lancelot*, MLN, Vol. 85, No. 4, French Issue (May, 1970), The Johns Hopkins University Press, p. 443: <http://www.jstor.org/stable/2907990>

D’ARCY, Anne Marie, *Wisdom and the Grail: the image of the vessel in the Queste del Saint Graal and Malory’s Tale of the Sankgreal*, Four Courts Press, Dublin, 2000.

DOBB, Penelope R. *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles)*, Slatkine, Genève, 1991.

DUPRONT, Alphonse, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Gallimard, Paris, 1987.

FOWLER, David C., *L’amour dans le Lancelot de Chrétien*, Romania, 91, 1970, p. 390.

FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes, l’homme et l’oeuvre*. Hatier, Paris, 1957.

- , *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, SEDES, Paris, 1979.

- , *Amors courtois et Table Ronde*. Paris, Champion, 1973.

GALLAIS, Pierre, *La fée à la fontaine et à l’arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1992.

- , *Perceval et l’Initiation*, Editions du Sirac, Paris, 1972.

*Le sang sur la neige (le conte et le rêve)*, Cahiers de civilisation médiévale, 21e année (n°81), Janvier-mars 1978, pp. 38-40.

- , *L’hexagone logique et le roman médiéval*, Cahiers de civilisation médiévale. 18e année (n°69), Janvier-mars 1975. pp. 1-14.

- , *L’hexagone logique et le roman médiéval (suite et fin)*, Cahiers de civilisation médiévale, 18e année (n°70), Avril-juin 1975. pp. 133-148.

- , *De la naissance du roman : Cahiers de civilisation médiévale*. 14e année (n°53), Janvier-mars, 1971.
- GARCÍA GUAL. C., *Las primeras novelas, desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*, Gredos, Madrid, 2008.
- GILSON, Étienne, *La mystique de la grâce dans la QSG del Saint Graal, Romania*, a raíz de la publicación del *roman* por Albert Pauphilet, 1925.
- GÎRBEA, Catalina, *La Couronne ou l'auréole. Royauté terrestre et chevalerie céleste dans la légende arthurienne (XIIe-XIIIe Siècles)*, Brepols, 2007.
- , *Royauté et chevalerie céleste à travers les romans arturiens (XIIe-XIIIe)*, Cahiers de civilisation médiévale. 46e año (n°182), Abril-Junio 2003, p. 133.
- GOERING, Joseph, *The Virgin and the Grail. Origins of a Legend*, Yale University Press, 2005.
- GOUREVITCH, Aaron, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Seuil, Paris, 1997.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1987.
- GUTIÉRREZ García, Santiago, "Configuración del personaje artúrico y cronotopos en los romans de Chrétien de Troyes", *Estudios Románicos*, Volumen 15, 2006, p. 39.
- GUYÉNOT, Laurent, *La Mort Féerique. Anthropologie du merveilleux. XIIe – XVe siècle*, Gallimard, 2011.
- HALL GEROULD, Gordon, *The Grateful Dead, The History of a Folk Story*, The Folklore Society, London, 1908.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des Fées*, Slatkine, Genève, 1984.
- HUCHET, Jean-Charles, *Les déserts du roman médiéval. Le personnage de l'ermite dans les romans*
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *Quan els vescomtes de Barcelona eren. Història, crònica i documents d'una família catalana dels segles X, XI i XII*, Textos i Documents, 39, Fundació Noguera, Barcelona, 2006.
- IMBS, Paul, *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Slatkine Reprints, Genève, 1974.
- LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, 1964.
- , *L'Imaginaire Médiéval*, Paris, 1985.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Honoré Champion, Slatkine, Genève, 1997.

JEWERS, Caroline A., *C'est li chevaliers au poisson: Richars li biaux as a Model of Speculative Chivalry*, *French Studies: A Quarterly Review*, Volume 61, Number 3, July 2007, Oxford University Press, pp. 261-279.

JONIN, Pierre, *Des premiers ermites à ceux de la "Queste del Saint Graal". Les Pères du Désert*. *Annales de la Faculté de Lettres d'Aix*, 44, 1968.

JUNG, Marc-René, "Lecture de Jaufre", *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à Carl Theodor Gossen*, ed. Germán Colón y Robert Kopp, Bern, Francke; Liège, Marche Romane, 1976, t. 1, p. 4.

KELLY, F. Douglas, *The romances of Chrétien de Troyes*, A Symposium, French Forum, Publishers, Lexington, Kentucky, 1985.

, *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, Mouton and Co., The Hague, Paris, 1966.

, "Multiple Quests in French Verse Romance: *Merveilles de Rigomer et Claris et Laris*", *Esprit créateur*, 9, 1969.

, *The Art of Medieval French Romance*, University of Wisconsin, Madison, 1992.

KENNEDY, A. J., "The Hermit's Role in French Arthurian Romance", *Romania*, 95, 1974.

KÖHLER, Erich, *La aventura caballeresca*. Sirmio, Barcelona, 1986.

- , *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois: Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Gallimard, "NRF", 1974.

LEJEUNE, Rita, "A propos de la structure du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris", *Études de langue et littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, 1973.

- , Jean Renart et le roman réaliste au XIIIe siècle, *Gründriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1, Heidelberg, C. Winter, 1978.

LOOMIS, R. S., *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959.

LOT-BORODINE, M., *Les grands secrets du Graal dans La QSG du Pseudo-Map*, en *Lumière du Graal*, Les Cahiers du Sud, 1951.

LOT-BORODINE, Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Age*, Paris, 1913.

LOTH, Joseph (1847-1934), "Le Mabinogi de Kulhwch et Olwen", Collections numérisées, Université de Rennes 2, consulté le 18 janvier 2014, <http://bibnum.univ-rennes2.fr/items/show/316>.

- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Amors courtois, société masculine et figures du pouvoir*, Annales, Économies, Sociétés, Civilisations, 36e año, nº6, 1981.
- MARCINKOWSKA, Zuzanna, *La prison amoureuse de Guillaume de Lorris, Médiévales*, La culture sur le marché, nº14, 1988.
- MARTINEAU, Anne, *Le Nain et le Chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- MARX, J., *La légende Artusienne*, Presses Universitaires de France, Paris 1952, pg. 199.
- MATARASSO, Pauline, *The Redemption of chivalry: a Study of the QSG del Saint Graal*, (Histoire des idées et critique littéraire, 180), Droz, Geneva, 1979.
- MELA, Charles, *La Reine et le Graal*, Le Seuil, Paris, 1981.
- MENARD, Philippe, "Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de El Errance", en *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*. Aix-en-Provence Paris, Champion, (*Senefiance*, 2.), 1976.
- , *Le rire et le sourire dans les romans courtois*. Genève, Droz, 1969.
- MENDOZA, María Pilar, Meleaganz como modelo de malvado en "Le chevalier de la charrette" de Chrétien de Troyes, *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu: X Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*. Coord. Por José Manuel Oliver Frade, Vol. 2, 2004.
- MICHA Hugues, *Structure et regard romanesques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*. Cahiers de civilisation médiévale. 13e année (nº52), Octobre-Décembre 1970. pp. 327.
- MICHA, Alexandre, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*. Genève, Droz, 1987.
- , De la chanson de geste au roman, *Etudes de littérature médiévale*, Droz, Genève, 1976.
  - , *Voyages dans l'au-delà d'après les textes médiévaux (IVe – XIIIe siècles)*, Klincksieck, 1992.
  - , "Sur les sources de la charrette", *Romania*, 71, no. 3 (1950), pp. 345-358.
- M-L. CHÊNERIE, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, 1986.
- OLLIER, Marie-Loyse, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Presses De l'Université de Montréal, Québec, 1988.
- PATCH, Howard R., *El Otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de cultura económica, México, 1983. Traducido de *The Other World According to Descriptions in Medieval Literatura*, Harvard University Press, Massachussets, 1950.

PAUPHILET, Albert, *Etudes sur la "Queste del Saint Graal" attribuée à Gautier Map*, Champion, Paris, 1921.

PAYEN, Jean-Charles, *Le Roman*, Institut d'études médiévales, Louvain-la-Neuve, Belgique, 1975.

- , *Le Motif du Repentir dans la Littérature Française Médiévale* (Des origines à 1230), Droz, Genève, 1967.

Penelope Redd Doob *The idea of the labyrinth from classical antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, 1990.

PLANCHE, Alice. "Est vrais amans li drois oisiaus de proie..." Sur une image de Guillaume de Machaut, en *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Association des Romanistes de Liège, Liège, 1980.

POIRION, Daniel, "Le Mythe antique comme préhistoire", en *Résurgences: mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle)*, Paris, 1986.

- , *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1982.

- , *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe – XIIIe siècles) l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Champion, Paris, 1991.

- , *Le Roman de la Rose*, Haitier (Connaissance des Lettres. N° 64), Paris, 1973.

POPEANGA CHELARU, Eugenia, *El viaje iniciático: Las peregrinaciones, itinerarios, guías y relatos*. Revista de filología románica, N° Extra 1, 1991 (Ejemplar dedicado a: Los libros de viajes en el mundo románico), p. 27-38.

PRICE, Jocelyn, "Floire et Blancheflor: the Magic and Mechanics of Love", *Reading Medieval Studies* 8, 1982.

PROPP, V., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1982.

RÉMY, P., "La Lèpre, thème littéraire au Moyen âge. Commentaire d'un passage du roman provençal de *Jaufre*", *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, n°52, 1946.

RIBARD Jacques, *Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques?: Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°28, 1976.

- , *Du mythique au mystique: la littérature médiévale et ses symboles*, H. Champion, 1995.

- , *Le Chevalier de la Charrette ; Essai d'interprétation symbolique*, Nizet, 1972.

- , *Le moyen âge. Littérature et signification*, H. Champion, Paris, 1984.

- , *De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris : Ces quêtes qu'on dit achevées. Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, dans *Senefiance* n°2, Cahiers du C.U.E.R.M.A, Paris, 1976.
- RIQUER, Martin de, *Leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Prensa Española, Madrid, 1968.
- RIQUER, Martin y VALVERDE, Jose María, *Historia de la literatura universal*, vol. 1, Gredos, 2007.
- ROBREAU, Y., *L'honneur et la honte, leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XIIe -XIIIe siècles)*, Genève, 1981.
- ROGIMON, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Bibliothèques 10/18, Plon, Paris, 1972.
- RYCHNER, Jean, *Du Saint-Alexis à François Villon : études de littérature médiévale*, Droz, Genève, 1985.
- , *Le sujet et la signification du Chevalier de la charrette*, *Vox Romanica*, n° 27, 1968.
- SALY, Antoniette, *Image, structure et sens: etudes arthuriennes*, Aix-en-Provence, 1994.
- SIMES, G. R., *La QSG del Saint Graal as Chivalric Anti-romance*, Parergon, N. 5, Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies, 1987.
- SMETS, A., *L'oiseau rapace au Moyen Âge: enquête terminologique*, "Qui tant savoit d'engin et d'art", *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, éd. C. Galderisi y J. Maurice, Poitiers, 2006.
- STANESCO, M., *La légende du graal dans les littératures européennes*, Paris, 2006.
- STRUYF, Marie-Claude, *Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart*, *Cahiers de civilisation médiévale*. 30<sup>e</sup> année (n°119), Juillet-septembre 1987.
- SZKILNIK, Michelle, *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, en línea des del 20 de abril 2011.
- TOMARYN BRUCKNER, Matilda, "Le Chevalier de Charrette (Lancelot)", *The Romances of Chrétien de Troyes. A Symposium*. Ed. de Douglas Kelly, French Forum, Publishers, Lexington, Kentucky, 1985.
- TRASCHLER, R., *Clôtures du Cycle Artusien*, Genève, 1996.
- TROTTER, D. A., *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Droz, Genève, 1987.
- VALENTINI, Andrea, "L'ironie et le genre : spécificité du héros dans le roman occitan de *Jaufre*", *Itinéraires* [En ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 16 septembre

2014, consulté le 09 avril 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/2203> ; DOI : 10.4000/itineraires.2203

VALETTE, Jean-René, *Merveille et Merveilleux dans Le Conte du graal: éléments de poésie*, Le conte du Graal, Chrétien de Troyes, Ellipses, Paris, 1998.

VERCHÈRE, Chantal. *Du mépris à la méprise: l'impossible retour de Lancelot du Lac*, Cahiers de civilisation médiévale. 25e année (n°98), Avril-juin 1982.

VERNE, Simone, “ Le voyage initiatique ”, en *Romantisme*, n°4, 1972.

*VIIe Congrès de la Société française de littérature comparée*. Paris, 1967.

VINAVER, E. *A la recherche d'une poésie médiévale*, Nizet, Paris, 1970.

VUAGNOUX-UHLIG, Marion, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009.

WALTER, Philippe, *Perceval. Le Pescheor et le Graal*, Imago, Paris, 2004.

*XIIe et XIIIe siècles*. Genève, Droz, 1986.

WILLIAMS, Andrea M. L., *The Adventures of the Holy Grail: a Study of La quête del Saint Graal*, P. Lang, Oxford, 2001.

ZINK, Michel. *Non pedum passibus, sed desideriiis quaeritur Deus (Saint Bernard). Que cherchaient les quêteurs du Graal?* Curso en el Amphithéâtre Guillaume Budé – Marcelin Berthelot (8 de enero 2009) en el Collège de France. <http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/#course> consultado el 15 de julio 2014.

ZUMTHOR, P., *La Mesure du monde*, Paris, 1993.

- , *Essai de poésie médiévale*, Ed. Seuil, Paris, 1972.

- , *La Lettre et la voix : de la “littérature” médiévale*, Paris, 1987.

- , *Récit et anti-récit: le Roman de la Rose, Mediovo romanzo*, 1, 1974.





